SELİM İLERİ

Kamelyasız Kadınlar

(İnceleme)



ADA YAYINLARI

https://www.facebook.com/ekitaphane
adresimizden bizi ekleyerek
ekitaphane grubumuza uye olabilirsiniz.
Binlerce ucretsiz ekitap ve derginin
bulundugu facebook grubumuza
sizleri de bekleriz :)

Bilgi kitap kulübü

1. Basım : Yazko/1983
2. Basım : Mart/1986
Dizgi-Baskı : Dizenkonca Matbaası
Kapak-Baskı : Mas Matbaacılık

Kamelyasız Kadınlar

https://www.facebook.com/ekitaphane
adresimizden bizi ekleyerek
ekitaphane grubumuza uye olabilirsiniz.
Binlerce ucretsiz ekitap ve derginin
bulundugu facebook grubumuza
sizleri de bekleriz :)

https://www.facebook.com/ekitaphane
adresimizden bizi ekleyerek
ekitaphane grubumuza uye olabilirsiniz.
Binlerce ucretsiz ekitap ve derginin
bulundugu facebook grubumuza
sizleri de bekleriz :)

Selim İleri

KAMELYASIZ KADINLAR

(İnceleme)

2. Basım

ADA YAYINLARI

https://www.facebook.com/ekitaphane
adresimizden bizi ekleyerek
ekitaphane grubumuza uye olabilirsiniz.
Binlerce ucretsiz ekitap ve derginin
bulundugu facebook grubumuza
sizleri de bekleriz :)

I

BİR PEYZAJ DENEMESİ

«Aynı telâkkiye — trandisyonalizm'e — imtiyazlı sınıflarla bermutad onların yanında yer alan klasik ahlâk ve edebiyat kaynaklarının tereddütsüzce katıldıkları unutulmamalıdır. Fakat saik burada da diğerlerine kıyas edülemeyecek kadar değişiktir : iktidar mevkiini dışarıya ve bilhassa aşağıya doğru tıkamak! *Bir gaye ki, herkesin bulunduğu yerde kalması, hal ve mevkiinden hoşnut görünmesi şartıyla gerçekleşebilirdi. Bu cihet göz önüne alınınca, üstten alta kanaatkârlık ve teslimlik yolunda yapılan mütemadî telkinlerin mânası kendiliğinden ortaya çıkmış olur.»*

Sabri F. Ülgener
(İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası)

Ondokuzuncu yüzyılın sonu, Osmanlı toplumu için çöküşün çok keskin bir ifadesidir. Hem doğunun hem de, Viyana'ya kadar ilerleyerek batının yönetimini ele geçirmek isteyen devlet; düşünce ve yaşayışta daima doğuya bağlı kaldığından, yaptırımlarını bu yolda ilerlettiğinden yenilik hareketleri karşısında da enikonu tutuk kalmaktadır. Seçimiyle, bir bakıma devlet güçlerini de yönlendiren kalabalıklarsa, doğunun töresini yüzyıllar içinde bozarak, kendine özgü bir yaşam tarzında var olmaya çalışmaktadırlar. Yenilik, karşısında sürekli, kurtuluşu geçmişe dönmede arayan kalıplaşmış görüşü bulur ve bireyin solumasına imkân tanıyamaz. Bireylik arayışı içindeki insan teki, çelişmelerle, ikilemlerle kavrularak körelir, köreltilir.

Namık Kemal, *İntibah*'da şaşırtıcı, irkiltici bir tablo çizer. Toplumdaki karanlığı görmemeye artık olanak yoktur. Bu romanda Mehpeyker, şimdi tamamıyla yitirdiği Ali Bey'den nefret eder. Bireyliği harekete geçmiştir. Bu sahnede derin bir acı çekmekte; bir yandan da öç duygusuyla tutuşmaktadır. Çektiği acı onu asla eğitmez. Kendisine sövülmüş; kadınlığı ve gururu çiğnenmiş, bütün roman boyunca —yazar tarafından— hoşgörüsüzlükle irdelenen tutkusu bir kez daha inanılmaz biçimde aşağılanmıştır. Mehpeyker, bireyliğini ancak öç yolunda tanıtlamayı deneyecektir.

Dilâşup'un evden gönderilişiyle Ali Bey içki'nin ve ten zevklerinin tutsağı olup çıkar. Burada biraz da Mehpeyker'leştiği, sanki bilinçaltı bir tedirginlikle tutkulu kadının yolunda yürüdüğü, bir duyguyu ödemeye çalıştığı çok belir-

gindir. Ali Bey'i sefahat dünyasına iten, itebilecek olan başka somut bir nedenle romanda karşılaşmayız. İlk içkiyi Mehpeyker'in elinden tatmıştır; cinsellikle ilk karşılaşması yine Mehpeyker aracılığıyladır.

«Aylardan beri mayalanmış» sarhoşluğu, sonunda, Ali Bey'i insanlıktan çıkarmıştır. Bu kez geldiği eğlenti yerinde kendinden geçmiş, bir an önce ten zevklerine dalmayı bekler. Ten zevklerinin en bayağısı ve içki dışında hiçbir şey onu ilgilendirmemektedir. Ahmet Rasim'in sonradan o kadar törpüleyerek, hoşgörüyle anlatacağı bu tarz eğlence yerleri *İntibah*'da kötülükle, tutkuyla, içsel karanlıkla anlam kazanır. Namık Kemal bu yanıyla döneminin öteki yazarlarından ayrılır : toplumun ilerleyişindeki durukluğu görmektedir. Dahası, Ahmet Mithat Efendi'nin ahlâkî değerlendirişleriyle *İntibah* arasında büyük bir ayrım vardır. İlki, mahkûm etmezken yerleşik ahlâk değerlerine bağlı kalır; Namık Kemal'se yerleşik ahlâk değerleri yüzünden mahkûm etmek zorunda kaldığı aykırı, sapkın tutkulara, bireysel sapmalara tam da bilincine varılamamış bir yatkınlık gösterir. Mahkûm edişinde sanatkârca bir tasvir egemenlik kurar. Töre kendiliğinden çürüyen yanlarını sergilemeye koyulmuştur.

Kızlar bir yandan şarkı söylemekte, bir yandan da baştan çıkartıcı tavırlarla ve öpücük mezesiyle kadeh tokuşturmaktadırlar. Âdeta buğulu bir sahnede, tam o sıra, önceden tasarlandığı gibi, içeriye Mehpeyker girer. Belki de yeryüzünde bir tek Ali Bey'i sevmiş olan bu tutkulu fahişe, giyim-kuşamı, takıları için «haftalarca» uğraşmıştır : hâlâ Ali Bey'i fizik varlığıyla etkileyebileceği inancındadır. Bununla birlikte aşk acısından, bekleyişten, umarsızlıktan bitkin düşmüş; o kadar solgun ve kederli bir Mehpeyker'dir bu. Güzel görünmek sevdasıyla «birinci defa olarak» düzgün kullanmıştır (*Âkif Bey*'de Dilrüba boyuna süslenir, düğün gecesi de düzgününü tazeler.) Çektiği acıyı Ali Bey'e hissettirmek, aşılamak istercesine, dış görünümündeki çökmüşlüğü söyler: «Çehreme bak da merhamet et!» Ama Ali Bey artık toy bir âşık olmadığı gibi, Mehpeyker'e olan tutkusu da sona ermiş, bu eğlence dünyasının dolambaçlı girdisini çıktısını çok iyi

bilen bir «hovarda» kimliğindedir. Mehpeyker'in Ali Bey'le bu eğlence gecesinde geçen son konuşmaları gerçekten yaralayıcıdır. Ali Bey çevresinde Mehpeyker'i andırır birçok 'kız'ın dolaştığını göstererek, onlardan birini bu gece için seçtiğini açıkça ifade eder. Aşk ve tutku yerini cinsel arzuya bırakmıştır. Ali Bey, bütün törel değerlerden — başka bir düzlemde — kurtulmuştur; onu, Osmanlı-Türk toplumunun islâmî inançlarla temellenmiş ahlâk anlayışına bağlayan hiçbir kural ve sınır kalmamıştır sanki. Eski sevgilisine pervasızca, erkek isteyip istemediğini sorar. Mehpeyker'in canı erkek çekiyorsa, aşağıda bekleyen bir «uşak» vardır ve dilerse, Mehpeyker onunla gönül eğlendirebilecektir.

Gelgelelim kuralları 'yıkan' Ali Bey, yine de kural 'tanımaz' bir insana evrilememiştir; davranışında sığ, insanlıktan uzak, kötücül bir seçim sözkonusudur. Vardığı noktadan ötesi, toplumdışı olmak değil, topluma karşı olmakla eşanlamlıdır. İnsan hayatını ortadan kaldırmaya yönelik bir tavır içindedir. Ali Bey'in konuşmasındaki belirleyici öge, doğrudan doğruya tenin düşük ihtiyaçlarıdır; nitekim kendisi de bir daha Mehpeyker'e bakmayarak, kadeh dağıtan kızlardan biriyle söyleşir. Daha önce Mehpeyker'i yanıtlayışı, insanî olandan gitgide ne kadar uzaklaştığını kanıtlamaktadır : «Hanım ben buraya davetle *eğlenmeye* geldim. Meclise kız çok. İçinden birini de beğendim. *Şimdi seni alıp da sabaha kadar muazzep olamam.*»

Mehpeyker, cansız bir nesne gibi, duyguları dondurulmuş; hemen yaşmaklanarak çıkıp gider ve Abdullah Efendi'yi bularak, Ali Bey'i öldürme tasarısını ortaya atar. Ama ölüm, cinayet düşüncesi ona hep acı verecektir. Ali Bey'i kefenli, servili rüyalarla anımsar. Kâbuslarından dönemin siyasasını da o kadar çağrıştıran ürküng zaptiyeler, kanlı kefenler geçer. Ölüm, sarı bir ışık yağmuru halindedir. Konakta dolaşırken, ölüler arasında bir cadıdan, müthiş hayaller gören olağandışı bir yaratıktan farksızdır. Genç kadınla Ali Bey arasındaki uçsuz bucaksız ayrılık ve uzlaşmazlık burada büsbütün ortaya çıkar : Mehpeyker öç almaktan vaz-

geçmediği gibi, genç adam da —onu öldürürken— sonsuz tutkuyu anlayamayacaktır. İletişim diye bir olgu sözkonusu bile edilemez.

İntibah ardındaki büyük toplumsal yıkımlardan hemen hiç söz açmaz. Bu romanda *Âkif Bey*'de rastladığımız dolaylı bir savaş haberi bile yoktur; vatan da, hürriyet düşüncesi de tıpkı belli bir katın insanlarında olduğunca yaşam dışı (metin dışı) bırakılmıştır. Cevdet Paşa'nın dile getirdiği saray çevreleri, özellikle saray kadınları memleketin o kadar yıkımı karşısında yalnız kendi hayatlarını sürdürürler. Yeni düşünceler, toplumsal aydınlanma çabaları, kökü dışarıdan edinilmiş özgürlük isteği ve mücadelesi bu hayatlara asla derinden etkimez. *İntibah*'ın insanları da böyledir. Öte yandan Mehpeyker'in tutkusu, bütün o cehennem ateşini olanca yakıcılığıyla duyumsatır; onda çöken bir toplumun karmaşık ifadesini yakalarız.

Bireylik ve bireysel özgürlük savaşımı bizde toplumdışına düşmekle başlar gibidir. Köklü sarsılışları ancak, saygınlığını şu ya da bu nedenle, kimileyin isteyerek, kimileyin koşullar dolayısıyla yitirmiş kişilerde ayrımsarız.

Gerçekte her şey yeni yeni konuşulmaya başlanmakta; fakat bir yandan da hemen susturulmaktadır. İşin tuhafı, simgelerine karşın Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı bile Tanzimat yazarlarının söylemek istediklerinden daha açık anlamlı konuşur. Şimdi geleneksel edebiyatımızın imkânlarından yoksun kalındığı gibi, yeniyi tartışabilecek toplumsal ortam da belirmez.

Yazarın iki yönlü bir mücadele verdiği açıktır; bir yanda yeninin konuşulabileceği toplumsal ortamı hazırlamak gerekir, öte yanda duruk, geleneksel - törel ahlâkla yeninin nasıl uyum sağlayacağı çözümsüz kalır. Namık Kemal'in Shakespeare'den de etkilenmiş olduğunu biliyoruz; fakat Shakespeare'in ihtiraslarından söz açabilmek o gün için ne kadar güçtü.

Geleneksel - törel değerlendiriş Nedim'in şiirindeki sapkıyı hoş görebiliyor, fakat bunun özgürce tartışılmasına olanak tanımıyordu. Bu ikilem hep sürüp gider. Değişen zamanlar, değişen koşullar geleneksel ahlâkın kurallarını da işlevsizleştirmiş, giderek yozlaştırmıştır.

Gerçekte yaygın davranış biçimi, 'yaratıcılığa' düşmandır. Kişinin sivrilmesine, başkalığını, özgünlüğünü, tekliğini, nihayet ayrıksılığını duyurmasına hoşgörüyle bakılmaz. Konular ve sorunlar 'genelleştirildiğinde', törpülenerek yalınkatlaştırıldığında itiraz sesleri kesilirken; kişiselleşmeye de, daha ileri bir aşamada bireyselleşmeye de fırsat verilmez. Toplumun belirlenmesinde egemen özellikler, şiddet, zorbalık, kabagüç ve ikiyüzlülüktür. Bu korkunç özellikleri eleştirmek isteyen sanatçıların elindeki olanaklar hep kısıtlıdır. Birey, önce Allah'a, sonra onun yeryüzündeki gölgesi olan padişaha kul olmak zorundadır. Benliğin dışa vurulması diye bir şey sözkonusu edilemez. Tasavvufa sığınan şair, iyiyle kötünün göreceliğini ancak simgesel dilde, ikincil düzlemde arayabilir. Şair, kötüyü, sonunda iyiye varılacak yolda bir geçiş aşaması biçiminde değerlendirmeyi deneyerek, toplumun yerleşik davranış biçimlerine, kurumlaşmış yapılarına biraz olsun karşı koyabilir; soğan mürekkebiyle yazılmaktadır yeni görüş. Fakat yozlaşma da alıp yürümüştür. Daima yasaklayan, daima susturan, inanışları donduran törel ahlâk; tarihî akış içinde mahkûm ettiği her şeyi tadar. Yavuzluğun ardında kabagüç, zaafları yok sayışın ardındaysa tiksintiyle söz açılmış eğilimlere karşı bastırılmaz bir istek yatmaktadır. Lânetlenmiş şair, şiddete teslim edilir yine de.

Bir iki sanatçının 'unutulmuş' duygulanımları dışta tutulursa; karşılıksız aşk'ın ifade edilişinde bile yaratıcılıktan uzak bir yineleyiş okunmaktadır. Şair, bireysel duygulanımını yansıtacak özgün sözlerden, betimlerden, açımlayışlardan yoksundur. Böylesi bir aşk'ın şiirinde ruhun yücelmesi, arınma diye bir şey de sözkonusu edilemez. Burada insan sevgisinin edebiyata yansıyışı, bilinçsiz çelişkilerden ibaret kalır.

Mehpeyker'le Ali Bey saygınlıklarını yitirirlerken, bozuk toplum düzeninin dışında yeni bir kimlik edinemezler ve gönül çürümelerinde kaybolup giderler. *Sergüzeşt*'de Celâl yadsıdıklarının yerine hiçbir seçenek koyamaz. Dilber'in çaresizliğini en çok romanın yazarı duyumsamıştır.

Töre, iyiyle kötüyü birbirinden çok keskin çizgilerle ayırmıştır. Bir renk dalgalanması arayan sanatçı, boşlukta kalır bu yüzden. Sözgelimi kadınlar Tanzimat edebiyatında hep çelişik özellikler gösterirler. Artta kalır daima aşk. İnsan sevgisi şiirinin eğilimleriyle ödeşmemiş 'yeni' edebiyat; kadınla erkeğin serüvenine yalınkatlıkla bakar. Kadınlar, çoğun baştan çıkaran, erkeklerin hayatlarını mahveden, biraz da gizemli, ruhlarının inceliklerine inilememiş, tek renkli yaratıklardır. Onların ya toptan 'iyi', ya da toptan 'kötü' resmedilmeleri hiç de boşuna değildir. *İntibah* geleneksel edebiyata, istediğince eleştirsin, eski şiire ikide birde baş vurur. Burada herhangi bir dünya görüşü, onu özümsemiş bir edebiyat anlayışı sözkonusu değildir. Yazar toplumun dıştaladığı, kötü gördüğü insanı (kadını) nasıl yorumsuz, nesnel irdeleyeceğini kestirememiş gibidir. Namık Kemal'in kadın portrelerindeki tek renkliliği sadece sığ bir romantizm etkisine bağlamak, o dönemin tarihî, toplumsal koşullarını değerlendirmemekle eşanlamlıdır.

Sergüzeşt'in mutsuz cariyesi bir ayrıksı oluştursa bile, Namık Kemal gitgide daha ikilemli, bir yandan da şaşırtıcı kadın kahramanlarıyla döneminin en çarpıcı kadın portresini çizer. Bu kadınlar, düşünce adamı Namık Kemal'in savunageldiği vatan kavramından da, hürriyet özleminden de kendilerini yalıtırlar; bir yerden sonra, özgürce konuşamayan ve özgürce düşünme fırsatı bulamamış yazarı tuzaklarına düşürerek, özel yaşamlarını sürdürmeye koyulurlar.

Namık Kemal, kadın kahramanlarını toplumun 'genel' yaşamasında bir türlü bulamıyordu. Birbirlerini az çok andıran bu kadınlar *Kiralık Konak*'da Hakkı Celis'in deyişiyle, memleketin dışındaydılar : «Zavallı memleket, o sizin dışınızdadır.» Yazarsa, memleketin dışında kalan ya da dışında kaldığını sandığı bir şeyi ille yazmak, dile getirmek konusunda yoğun bir özlem hisediyordu. Mehpeyker imparatorluk başkentinde yaşayan lüks bir yosmadır; Dilrüba bir deniz kasabasını birbirine katan «inci gerdanlıklı» bir fahişedir. Fakat her ikisinin de geçmişi bellisizdir. Ali Bey'in gittiği buluşmaevindeki kızlarla Mehpeyker arasında özdeşlik,

hattâ benzerlik kurmak olanaksızdır. Her ne kadar Mehpeyker 'kötü' bir evde doğduğunu, küçük yaşta akrabaları tarafından satıldığını söylese de, birden bir ucu 'saraya' kadar uzanabilecek bir açıklamada bulunur ve Leylâ Hanım'ın yetiştirdiği bir kadınla yakın tanışıklığını belirtir : «Leylâ'nın şâkirtlerinden kibar nazlısı bir hanım ile görüştüm. Biçare kadın ne mürüvvetli idi. Benim gibi kalın kafalı bir kıza uğraşa uğraşa dersler de okuturdu.» Bir daha üzerinde durulmayacak bu küçük ayrıntıda Mehpeyker'in bazı soylu davranışları gizlidir. Genç kadın her şeyden önce engin bir giyimkuşam beğenisinin insanıdır. Namık Kemal, Mehpeyker'in giysilerini betimlerken, bütün romanı aşan bir yetkinlik gösterir; kahramanını, içinde bulunduğu toplumsal - psikolojik durumlara göre giydirmeyi yeğler. Mehpeyker, hafif bir kadın olduğunu Ali Bey'e yüreklilikle söylediği sahnede bir gelin gibi tepeden tırnağa beyazlar içindedir. Gerek Leylâ Hanım'ın anıları, gerekse o dönemlerde yaşamış başka saraylı hanımların ifadeleri, varlıklı kadınların giyimkuşam konusunda enikonu bilgili ve zevkli oldukları zaten haber verir. Bunun yanısıra Mehpeyker, romancı tarafından neredeyse zorla yönetildiği, kuklalaştırıldığı sahnelerin, bölümlerin dışına çıkar çıkmaz, kişiliğinin soylu sayılabilecek özelliklerini yansıtır. Ali Bey'in kendisine, vücudunu satan bir kadın gibi davranmasını, para vermesini hiçbir zaman kabul etmeyecektir; Ali Bey'e âşık olup bağlandıktan sonra Abdullah Efendi'nin maddî imkânlarından da vazgeçme çabası gösterecektir. Aynı şekilde, *Âkif Bey*'i yeniden sahneye uyarlayan Reşat Nuri Güntekin, Dilrüba'nın geçmişinde bir Gürcü 'beyi' sezinler. Birer fahişe, satılık kadın gibi görünen ve öyle tanıtılan bu yapıntı kişileri, kendi geçmişlerinde ille maddî refahı, beysoyluca nitelikleri gereksinirler (*Aşk-ı Memnu*'da Bihter, *Kiralık Konak*'da Seniha onların asılları gibidirler.)

Saray kadınları bir süreden beri kapalı yaşamamaktadırlar. İkinci Mahmut'dan başlayarak, toplum yaşamasına karışırlar. Cevdet Paşa, onlara birer ferace diktirildiğini belirtir. Şimdi her yerde gezip tozabilmektedirler. O kapalı,

dış dünyayla ilişkisi kesik harem hayatından sonra, böyle ansızın topluma karışmaları, yedeğinde bir yığın söylentiyi getirir. Giyimkuşam tutku ve zevkinin sokakla ilintisi vardır; kadınlar, ilk elde güzel görünmeyi öğrenirler. Bununla birlikte güzellik, hep, dış görünümde aranacaktır; giyim-kuşamda da, başka konularda da. Toplumun genel kalabalığı, saray çevrelerinin lüks ve pervasız yaşamasını kabullenememekte, devamlı hoşnutsuzluk göstermektedir. Bir yandan da bu sorumsuz yaşamaya özenildiği ayrımsanabilir...

Abdülmecit'den başlayarak, Abdülaziz döneminde de sürüp giden, tartışılan, kışkırtılan ve özenmeye yol açan olgu öncelikle kılıkkıyafettir. Namık Kemal'in baştan çıkartıcı kadınları henüz edebiyatta görünmemişken, somut yaşamda onları yazara da mahkûm ettirecek ikiyüzlü kamuoyu oluşur. (Kamuoyunun duyarlığı, *Vatan yahut Silistre'yi* izleyenlerin gelgeç coşkusundan çok daha güçlüdür.) Bu, kendinde, gizlice yaşadığında hiçbir şeyi suç ve günah saymayan, ama bir yandan da kışkırtmalarla, dahası, iktisadî yoksunlukları nedeniyle bayağı servet düşmanlığı güden bir kamuoyudur. Bir gazete haberi : «Erkekler, kerpetenle tutulmaz derecede dar pantolon giymektedir. Kadınlarımız ise yaşmak yerine örümcek ağına benzer peçeler koymak suretiyle yüzlerini ve boğazlarını bambaşka heyetten teşhir etmektedir.» Olgu'nun hemencek gelenek ve töre örtüsü altında cinsel yönsemelere saptığı kavranabilir. «Kerpetenle tutulmaz derecede» dar pantolon tanımlaması, gizlilikler açısından ayrıca irdelenmeye değer bir tanımlamadır. Kadınlarsa yarı saydam yaşmaklarıyla fiziklerini sergilemekte, böylece gizli kalması gereken birtakım gövde özellikleri gün ışığına çıkmaktadır. Bütün bunlar geleneğin çürümeye yüz tuttuğunu, yeninin sindirilemediğini, seçeneklerin giderek yön değiştirdiğini, fakat bir türlü özgürce çeşitlilik kazanamadığını gözler önüne serer.

Giyimkuşamdaki yenileşme, gerçekte, batılılaşmayla birlikte beliren ve daha değişik bir güzelduyu anlayışının doğal sonucudur. Bu doğal ifadelerin ve dışavurumların yadırganmasındaki baş etken, halk tabakalarının giderek yoksullaşması, iktisadî, siyasal hayattaki akıllara durgunluk verici tutarsızlıklar ve dengesizlikler, nihayet savaş yıkımlarının yarattığı büyük kayıplardır. Toplumda sınıf ayrılığını anımsatır karşıtlıklar oluşmaktadır. Cevdet Paşa, doğu ve batı uygarlıkları arasındaki ayırımları saptarken; sınıf meselesine değinir. Zekât kurumuyla tapınak (cami) içindeki eşitlik, bizde sınıfların açık-seçik katmanlaşmasını bulandırır. Yoksul halk, zengin tabakayı kendi doğal koruyucusu saymaktadır. Yoksulla zengin arasında, herhangi bir sınıfsal uzlaşmazlığa rastlanmaz. Bununla birlikte aynı tarihçi, ülkenin içinde bulunduğu genel görünümü tasvir ederken, reaya'nın yoksullukla boğuştuğunu özenle vurgular; reaya, yerini yurdunu terk ederek, başkentte varolabilmeye uğraşmaktadır. Taşra, bir «baykuş yuvası» görünümündedir artık.

Düşünce, ahlâkla ikide birde çatışır. Tutucu törel ahlâk olup bitenleri mahkûm etmekte, ama meselenin köklerine inememektedir : geçmişin ahlâkî ilkelerine geri dönmekten başka çare aranmaz. Yeniyi savunan ileri çevrelerse, hangi yolda yürüyeceklerinin tam bilincinde değillerdir. Mehpeyker'in iki karşıt ucu öz'ünde barındırdığı muhakkaktır. Anatomi derslerinde ceset üstünde çalışmak hâlâ günah sayılırken; giyimkuşam değişiklikleri başkentten bütün büyük illere yayılır. Yeniliği yüzeydelikle yaygınlaştırırız. Mehpeyker biraz da güzel ve baştan çıkartıcı giyindiğinden yosmadır. Onun karşısına bir seçenek gibi çıkartılmak istenen Dilâşup'u Ali Bey'in sözümona muhafazakâr annesi giydirir. *Sergüzeşt*'de Celâl'in kardeşçocukları modern giyimleri dolayısıyla halktan birtakım kadınların söz saldırısına uğradıklarından yakınırlar.

Aslında herkes başka bir şey söylemek istemekte, ama istediğini açıkça konuşmaya yanaşamamaktadır. Daima ikiyüzlülük, kaypaklık belirir ve dokuya sızar.

Çok sonra Halit Ziya *Kırık Hayatlar*'da gezinti yerlerinden kente dönenleri, cehennemlik bir geçit törenindeki gibi tanıtacak; o süslü-püslü giysilerin ardındaki öykünmeci beysoyluluğu, yırtık hayatları dile getirecektir. Landonlar, iki

kişilik kupa arabaları, faytonlar, tek tek atlılar, kira arabaları, seçkinler zümresiyle halkı birarada kente geri getirir. «Renkler, yüzler birbirine» karışmakta; «çarşafların, feracelerin gözleri okşayan renkleri çok büyük bir demetin birdenbire dağılıvererek bir kasırga içinde yuvarlanan çiçekleri gibi» akıp gitmektedir. Bu akıp gidişte her türlü ilişki kapalı perdeler ardında yaşanmaktayken, ele güne karşı örtük davranılmaktadır. Törel ahlâk bu olup çıkmıştır işte. *Kırık Hayatlar*'ın Ömer Behiç'i bir iç hastalıkları uzmanı olmasına karşın, örtüklüğün bayağılığını, insan psikolojisi üzerindeki ters ve sayrıl etkilerini algılayamaz. Duyarlıklara alabildiğine açık bir yazar olan Halit Ziya bile burada ürkek bir ifadeyle konuşmakta, savunmayı amaçladığı yeni bir ahlâkın sözlüğüne baş vuramamaktadır. Düşünen kişinin hep eskisinin çoktan yozlaşmış, çürümüş, gününün isterlerini artık yanıtlamayan değerleri çıkar.

Nihayet olgu cinsellikte tıkanıp kalır. Saray çevrelerinin, özellikle de saraylı kadınların, ya da büyük kentlerde yaşayan varlıklı beylerle hanımların lüks tüketimleri üzerinde durulmaz. Cinsellik bir suç ve günah gibi algılanmakta, öyle de kabul ettirilmek istenmektedir. Bununla birlikte *Kırık Hayatlar*'daki faytonlar, kupalar, bütün bir seçkin zümreyi ve yardakçılarını Şişli'den geçiren o kalabalık tören, ikincil bir dilde Sade'ın romanlarını aratmayacak özelliklerle yansıtılmıştır. İnanç bağı hiç de arınmış ve kutsanmış bir toplumsal ortamı var edememiştir. Şu genelgörünümün, cehennem tablosunun ardındaki bireysel içsel sorunlarıysa kimse görmek istemez. Namık Kemal'den ve *İntibah*'dan o kadar çok sonra, Halit Ziya da romanının kahramanında bilinç aydınlanmasını kıpkısa bir anlatımla geçiştirmek zorunda kalmıştır. Her şey yaşanmakta; fakat olguların insanî boyutları düşünülmemektedir.

Bu durum kışkırtmacı bir tavırla yansır. «Köylüler» diye başlık atan Ratip imzası, İnkılab gazetesinde yakında ihtilâl çıkacağı kanısıyla hareket etmekte, köylüleri bu meçhul ihtilâlde başı çekmeye çağırmaktadır. Gerçekten çok ilginç özellikler gösteren bir makaledir «Köylüler». Ratip imzası

iktisadî koşulları en sonda anacak; İstanbul'u, başkentin lüks tüketimini çözümlemeksizin yine cinsel boyutlara kayacaktır. Bu yazıda en ağır vergiyi köylülerin ödediği ilk elde söylenir; köylü, esir gibi yaşayıp devleti beslemektedir; ne ki, bunun üzerinde yeterince durulmaz. Ratip imzası ya köylülerin anlayabileceğine inandığı ilkel bir dille konuşmaktadır, ya da zaten kendisi de meselelere dar görüşlü bir yaklaşımla eğilmektedir. Yazıda 'İstanbul' neredeyse Sodom-Gomore kentleri gibi Tanrı'nın ilencini üstüne çeken bir günah kentidir. Günahlar uyartıcı bir anlatımla dile getirilir. İstanbul'a çalışmaya gelen köylü çocukları, İstanbullu'nun eline düşerek «namuslarını» kaybetmektedirler. «Köylerde kızlarla delikanlılar tarlalarda *beraber* çalışıyorlar. İçlerinde *kötülük* vukû bulmaz.» Böylelikle cinsel istek, kadınla erkeğin yan yana oluşu 'kötülüğe' açık bir şey gibi gösterilir. Cinsellik, yaygın görüşün ifadesiyle 'kötülüktür'. İhtilâl de sözkonusu olsa, yaygın görüşün kimi verilerine, kimi yönlendirmelerine sıkı sıkıya bağlı kalınır. Kuşkusuz bu, en kolay en ilkel kışkırtma yoludur. Daha sonra ileri sürülenlerse büsbütün kışkırtıcıdır. Seyir yerlerinde güzel kızlarla namuslu geçinen hanımlar, «taze beylere arsızlanmaktadırlar»; «bir taraftan dahi saçlı sakallı efendiler o taze beyler ile yeşillenürler.» Ramazanda «camilere oğlan seyrine» gidilir; Beyazıt meydanında, Şehzadebaşı'nda, Sultan Ahmet camiinde «hatıra gelmedik edepsizlikler» edilir. Yazarın varmak istediği nokta, bu anlattıklarından tamamıyla farklıdır oysa. Makalenin sonunda köylüler kazançta ve kıvançta ortaklığa çağrılır; ama böyle bir ortamın sağlanabilmesi için kuramsal hiçbir çalışmaya gerek duyulmamış, tersine, 'namus', 'ırz', 'ahlâk' gibi görece kavramlar üzerine gidilmiştir. Ratip imzasının anlatımında kışkırtıcılık, — cinsel konulara geçer geçmez — neredeyse sapkılı bir yönseme içerir. Kazanç ve kıvanç ortaklığında, âdeta cinsel sapkıların paylaşılması sözkonusudur. Yazar, betimlediği İstanbul'u köylülere salık verir gibidir. (Bu tarz ikiyüzlülüklerimizin yetkin ve çok yönlü bir canlandırması, büyük halk romancısı Hüseyin Rahmi'nin *Tebessüm-i Elem* romanında irdelenir. Bir mahalle baskını-

nı canlandıran romancı, törel ahlâkın perde arkasını açık-seçik yansıtır.)

Öte yandan Ratip imzası, «Zavallı Ahali» başlıklı bir başka yazısında, hukukun işlemezliği konusuna değinirken, yukarıdaki kışkırtıcılığından çok farklı, sağduyulu, önemli bir saptayımda bulunur : «Zulüm veba gibi bulaşıcıdır.» Burada ileri görüşlülük öne çıkmakta, olgunlaşmamış kitle hareketlerinin de zulümlere dönüşebileceği tehlikesi sezdirilmektedir. Hemen herkes çelişkiler içinde bocalamakta; sorunların içinden çıkamamaktadır. Veba gibi bulaşıcı olan zulümse, iktisadî açıdan gitgide çöken imparatorlukta en çok insanî zaafları gözüne kestirir, onları hırpalar. Oysa — tek başına alındığında — her şey çok acıklıdır.

Duyguyla davranış arasında birlik yoktur. Duygu, esnekliğe ve anlayışa çağırırken, davranış şiddeti üstün tutar. Düşünce böylesi bir ikilemle sarmaşarak göverdiğinden çoğu kez sapmalar gösterir, sakıncalı sonuçlara ulaşır.

Düşünce ve duygulanımdaki ikilem eşyaya da yansır. *Sergüzeşt*'in cariye alımsatımlı konağında eşya alafrangadır. Cariye geleneği sürerken, eşya yenileniverir. Ama Cevdet Paşa'nın *Tezâkir*'deki saptayımı bu konuda çok daha ileridedir. Namık Kemal kalabalık kadrolu konağın yerine 'yuvanın' geçmesini arzu eder; aile birimi küçülmelidir. Onun önerisinin yanı başında Cevdet Paşa, konaktaki eşya kargaşasını alaylı bir dille söylemektedir. Konaklara masa, koltuk, kanape satın alınmaktadır; oysa konaktakiler hâlâ minderlere bağdaş kurarak oturur, masanın yanısıra, yer sofrası ve sini korunmakta, çatal - bıçak - kaşık yer sofrasında yarımyamalak, acemice kullanılmaktadır. Redingot altında «entari» vardır. Redingot, *Kiralık Konak*'da Yakup Kadri için ürkünç bir giysidir : «Yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil» redingottan sonra belirir. Beysoyluluk, dokuya sızmamış bir gösteriştir sonuçta.

Belki de bir yığın çelişki, ikilem, belirsizlik, bulanıklık ortasında bir aşk ve karasevda öyküsü ilerleyeceğimiz yola kılavuzdur. Bu, sonu cinayetle biten, Cevdet Paşa'nınsa *Tezâkir*'de irdelediği bir gönül hikâyesidir; hiç de *Rüzgârlı Bayır*'ı çağrıştırmayan, 'bize özgü' bir 'romans'...

Kanlı tutku izlèklerinin meddah hikâyesinden beri geleneksel edebiyatımızda yer aldığını biliyoruz. Mehpeyker'in öç alması gibi, Ahmet Mithat Efendi de *Müşâhedât*'da zengin kızı Feride'nin aşk yüzünden kiralık katil tutuşunu öyküler. Mehpeyker'le Dilrüba, Namık Kemal'deki tutukluğa karşın yeniyi simgelerler; Ahmet Mithat Efendi her zamanki yalıtkanlığı içinde, Feride'nin serüvenini sıradan bir gazete haberi biçiminde yorumlamaksızın kaleme alır. Feride'nin kiralık katil tutuşunun nedenleri işlenmez. Feride çıldırarak ölür; fakat psikoloji romanın dışında bırakılmıştır. Ne var ki, o dönemlerde bu tarz aşk cinayetlerinin salt romanlar, öyküler için uydurulmadığı, düzmece dünyanın gerisindeki gerçekliklerden yararlanıldığı muhakkaktır. Yazarlar, biraz da somut yaşamdaki olayların etkisi altındadırlar.

İşte Cevdet Paşa, Abdülmecit döneminin olaylarından söz açarken Serfirâz Hanım'a özel bir yer ayırır. Serfirâz Hanım'ın kimliği, geçmişi, fizik yapısı üzerinde durulmaz. Bütün bildiğimiz, Serfirâz Hanım'ın bir padişah gözdesi olduğudur : Abdülmecit'in ikballerinden Yıldız 'köşkünde' oturan Serfirâz, «çarşı içinde 'küçük Fesli'» diye tanınan bir «Ermeni oğlanına» âşıktır. Trajedinin çatısı Cevdet Paşa'nın küçültücü sözcükleri arasından böylelikle varlığını duyumsatır. Tarabyalı bir çalgıcı olan Küçük Fesli, bu aşka karşı hem yakınlık göstermekte, hem de çoğu kez, padişahın yosma yaradılışlı gözdesinden kaçmaktadır. Serfirâz Hanım, Küçük Fesli uğruna epey bir para döker ve karşılığı sağlanamayacak borçlar 'eder'. Davranışında tek taraflı bir aşk'ın elde edememe tedirginlikleri ağırlık kazanır. Bu aşk, sonunda yok etmeye kadar yön değiştirir. Küçük Fesli'nin el ayak çektiği günlerde Serfirâz Hanım bir hırvatı kiralık katil olarak tutar; girişim başarısız kalır. «Bunun üzerine kendisinin artık İstanbul'da durması caiz olamayacağı görüşüyle familyası onu Adalar'a kaçırdılar. Henüz bir ay geçmeden Küçük Fesli de akşamüzeri Beşiktaş'daki evine giderken iki kişi gelip ka-

malar ile kendisini yaralamışlar. Birkaç gün sonra öldü ve ölümünden önce kendisini Serfirâz Hanım'ın adamları vurmuş olduğunu söylemiş olması üzerine familyası tarafından İngiltere ve Fransa ve Rusya sefaretlerine verilen dilekçelerde 'Serfirâz Hanım gerçi ona tutkun idi. Lâkin kendisi ona bir vechile temayül etmeyip hattâ kendisini talep için gelen baltacılara bulamadık dedirmek için paralar vererek defederdi' deyu yazılı imiş.» Cevdet Paşa elçiliklerin hükümete baş vurduklarını da anımsattıktan sonra, o yılın saray borçlarını saptıyor. Onu asıl ilgilendiren, saray kadınlarının tüketimi, gözü dönük harcamaları ve nihayet Müslüman halkın bu 'rezaletlerden' duyduğu hoşnutsuzluk. Cevdet Paşa, devletin kurtuluşunda daima inanç birliğini, geleneksel ahlâkı öngördüğünden, tekil olayları da bu görüngeden irdeler. Bir baykuş yuvasına benzettiği, yoksulluk ve yoksunluklarını dile getirdiği taşra topraklarıyla imparatorluk başkenti arasındaki ürkünç kopukluğu çok iyi bildiğinden, Serfirâz Hanım'ın tek taraflı karasevda serüvenine anlayışla yaklaşmasına zaten olanak yoktur.

Tarabyalı çalgıcı olayı etkisiz kalır : Serfirâz Hanım'ın gözden düşmemiş olduğu yine *Tezâkir*'den öğreniyoruz. Bu ihtiras olayında asıl dikkat çekmesi gereken, herhalde elçiliklerin duruma el koymaları kadar, saraylı bir kadının aşk yüzünden cinayet işlettirmesidir. Kıskançlık, duyguların ihtirasla birleşerek çılgınlığa varması — meddah hikâyelerinden sıçrayarak — gündelik hayatın akışına karışmış ve kamuoyunu ilgilendirmeye başlamıştır. Hemen *İntibah*, biraz da Zehra geliyor akla. Ne var ki ne Namık Kemal, ne de Nabizâde Nâzım asıl Serfirâz Hanım'ı yazabilmek özgürlüğüne sahiptiler. Bu saray kadınları yapıntıda kılık değiştirdiler, kimlikleri başkalaştı; ama ihtiraslarındaki ancak maddî refaha kavuşmuş kişilerde rastlayabileceğimiz ince gözü dönüklük yine de yapıntıya yansıdı.

Cevdet Paşa'nın şu kısacık öykülemesi, ardında törel hayatımıza ilişkin çok yerli, Shakespeare'in ya da romantizmin hiçbir etkisine ihtiyaç duymayan bir romanı, öyküyü barındırıyordu. Fakat Serfirâz Hanım'ın kıskançlığı, belki de

çaresizliği, işte saray kadınlarının birer ferace diktirerek toplum hayatına sözümona karışmaları o dönemlerde yazılmış yapıtlarda madalyonun öteki yüzüyle işlenememiştir. Cevdet Paşa'nın muhafazakâr gözlemciliği Namık Kemal'de yerleşik törel ahlâka boyun eğecek, *Zehra*'ysa meseleyi, natüralizmin etkisiyle salt hekimlik bir olgu gibi irdeleyecektir. Bu yapıtlarda eski şiirin içsel fırtınası bile pek şiddetsiz eser. Kimi kadın şairlerin karşılıksız aşktan söz açarken iç acılarını daha özgün ve yoğun anlatımlarla aktardıklarını anımsayabiliriz. Orada donuk ayışığı, sevilmemiş kişi için güneşten de yakıcı olabilir, karşılıksız aşk hissedildiğinde. Soğuk rüzgârlar, çöllerden esen kızgın yelleri çağrıştırır... Namık Kemal'in betimlediği kadın portreleri, bu duygulanımları söylemek isterse de, toplumsal ortam onları susturur.

Cevdet Paşa'ysa başka bir açıdan döneminin en canlı roman sahnelerini betimlemiş gibidir. *Tezâkir*, ülke sorunlarının dışında, saray, saray çevreleri ve yüksek zümrenin toplumsal - kişisel hayatı açısından olağanüstü saptayımlarla dolup taşar. Anlatıyla ve tiyatroyla uğraşan ilk yazarlarımız — Şinasi'yle *Şair Evlenmesi* dışta tutulursa —, sanatın kendine özgü gerçekliklerini bir türlü yetkin biçimde kotaramamışlardır. Somut hayatınkinden her zaman farklı bir akış ve yapı göstermesi gerekli bu özel sanat gerçekliği, Tanzimat edebiyatının yaratımsal düzyazı verimlerinde daima aksaklıklarla, aksayışlarla ödeşir. Namık Kemal'deki kadın portresi ya da portreleri somut yaşamdaki Serfirâz'ın herhalde birer tasviri olmak isterken, yığınla denetimin boyunduruğunda kalır. *Sergüzeşt*'de yazar konaklara satılan cariyelerin eğitilişlerinde kimi 'genel ahlâka' aykırı şekillerin de yer aldığını vurgulamakla birlikte; bu durumu, romanın edimleri arasına katmamıştır... Oysa Cevdet Paşa'nın sanatlık gerçekliklerle ödeşmek gibisinden bir sorunu yoktur; kişisel izlenimleriyle *Tezâkir*'i yazar ve orada romanın, öykünün, tiyatronun kotaramadığı ham gerçeklikleri işler.

Giyimkuşam tutkusu, zenginlik, yeni yeni âşıklar bizde hep dramsız yaşanacaktır. Namık Kemal'in ikircikler içinde betimlediği fahişe kimliğini yıllar sonra Hüseyin Rahmi bir

bayağılık olarak çiziverir. Bu, yine giyimine kuşamına düşkün, süslü - püslü, ama duyarlıktan yalıtılmış, gerçekliğini edinebilmiş bir fahişedir. Makiyajı güzelliği değil, her türlü bayağılığı yansıtır : «Hamam analarından bir fincan ölçüsünü altmış paraya aldığı o civalı sulu düzgüne bulanır. Tülbendi kırmızıda kaynatarak kendi yaptığı allık ile yanaklarına, dudaklarına lâl rengi bir istampa geçer. Kaşlarını, kirpiklerini boyar. Yüzünün sağ tarafında iki dudağının ucuna yakın, şimdi solmuş o meşhur benini rastıkla karartır, büyütür, çekiciliğini artırmak için bunun etrafına birkaç da küçük ben ilâve eder. Boya ile at kılı gibi sertleşmiş saçlarının üzerine, şakağa doğru ya bir çiçek yahut kırmızı kurdeladan bir fiyong takar.» Ne gelinliği andırır beyaz giysiler, ne de yüzdeki acıyı yansıtan makiyaj! Hattâ acı kalmamıştır. Toplumun böylesi bir noktaya varması, Hüseyin Rahmi'de de artık acı uyandırmayacak kadar karanlıktır. Abdülmecit'in boheminden başlayarak, imparatorluğun sonuna doğru böyle hızla yol alırız...

Cevdet Paşa sakınımlı yaklaşır. Abdülmecit'in portresi onda her şeye karşın bir saygı ve sevginin ifadesi sayılmalıdır. Padişah ilk önceleri memleketin genel gidişinden, hem de iktisadî koşullardan sorumluluk duymaktadır. Bununla birlikte «israf yolu» beş altı yıl içinde padişaha ve bütün seçkinler zümresine adamakıllı çekici gelecektir. «İsraf yolu» yeniliğin ta kendisidir sanki; gösteriş, boşyücelik, yapay görkem. Biz, yeniliğin yaratacağı sarsıntıyı yalınkat, derinliksiz hissederiz. Yenilik, bizde düşünsel ve ruhsal fırtınalara yol açmaz. Yönetimin ve üretimin güç olarak padişahta toplanması durumu, Tanzimat'la da pek değişmeyecektir. Zaten Abdülmecit'in «israf yolu»nu seçişinde de bu imkân başı çeker. Burada eskinin büyük iç sarsıntıları, sorguları da gitgide ölgünleşecek, Şeyh Galip'e *Hüsn ü Aşk*'ı yazdırtan koşullar, yine sığlıkla sarmaşacaktır. Kapitalizm aşamasındaki Avrupa'nın özgün edebiyatının yanında bizim sadece boyutsuzlukta tıkalı kalışımız; biraz da merkezciliğin sanat yapıtına etkimesinde aranabilir. (Sanatçı henüz yönetimle ilişkisini yalıtmamıştır.) Öte yandan, Cevdet Paşa'nın betimleyi-

şinden en trajik durumların bile birey üzerinde derinlemesine bir etki bırakmadığını fark ederiz. Serfirâz Hanım, Tarabyalı çalgıcıya duyduğu ve sonu cinayetle biten karasevdadan sonra birkaç kez daha ortaya çıkar. Bu ortaya çıkışlarından birinde, padişahı ancak 'para' karşılığında kabul edebileceğini ifade etmektedir. Onun gözü-kara tutkusunda cinayet, sadece bir kabagüç olarak kalır, yedeğinde Mehpeyker'in yoğun acısını asla barındırmaz. Zevke ve eğlenceye dalan padişah, artık devlet sorunlarından uzakta yaşamayı seçmiştir. Saray yeni yeni gözdelerle dolup taşar. Şeyh Galip'i dinleyen, şairle söyleşen Üçüncü Selim'den hayli farklıdır seçimler ve tutumlar. Leylâ Hanım'ın anılarındaki saray hayatıyla Cevdet Paşa'nın dile getirdikleri, birbirinden ne kadar farklı, birbirine ne kadar ters düşen gözlemlerdir! Abdülmecit gözdelerinden usandıkça onları yüksek «maaş ile çırağ ederek saraydan ihraç eyler» ve yerlerine yeni gözdeler getirtilir. Abdülaziz tahta çıktığında bir paşaya şunları söyleyecektir bu yüzden : «Ben birader gibi karı ve oğlan ile eğlenemem. Beni işe alıştırın.» Leylâ Hanım'ın saray anılarındaysa, Abdülaziz'in karanlık sözlerinden çok farklı olarak, mutlu, sıcak bir 'yuva' izlenimi yaratılmak istenir; burada padişah, gizlice hareme gelen, orada bir musiki şölenine tanık olan ve gözdelerini kutlayan zarif bir insandır. Kuşkusuz Abdülaziz'in sözü kadar, Leylâ Hanım'ın aktardığında da bir doğruluk arayabiliriz.

Fakat gerçekliklerle ödeşememek, bizde hep ikiyüzlülüğe, örtbas edişe yol açar. Bunun ağır sonuçlarını daima düşünce ve edebiyat yapıtında görürüz.

Abdülmecit'in Serfirâz Hanım'la ilişkisi nihayet tek taraflı bir tutkuya dönüşür; padişah ona her türlü imkânı tanır. Serfirâz'ın başına buyruk yaşayışı kıskançlıklara yol açar; herkes ona öykünür, böylelikle saray kadınlarının özgür yaşaması, iktisadî zorluklarla boğuşan ülkede köklü neferetleri hazırlar. Yine Cevdet Paşa Mısır'dan gelen yarı - soylu hanımların «sefahat ve israf» kapılarını ardına kadar açtıklarını vurgular. Cevdet Paşa'nın yargısında Abdülmecit'i sevgiyle andırtan, padişahtaki insanî zaaflardır. Ölüm döşeğin-

deki veremli padişahla kardeşi arasında geçen konuşma, gerçekten göz yaşartıcıdır. Ne var ki, insanî zaaf, hazinelerde para kalmasını sağlamaz. Bir yanda saray kadınları, bir yanda «vükelâ ve memûrînin haremleri», bütün o yönetici konakları, yalıları gitgide yalnızca kendi çıkarlarının ardında koşuştururlar.

Memleketteki yıkımlar padişah ve saray üzerinde yoğun etkiler bırakmayacaktır. Kendi kişisel yaşamında inceliklere açık olan padişah, sanat yapıtıyla olan ilişkisinde de hemen her zaman özgürlükçü bir tutumdan yanadır. Gelgelelim devletin sorunları gitgide sarpa sarar. Yeninin ve batılılığın, bu dönemden başlayarak birtakım yöneticilerce yukarıdan yönlendirildiği, halkın isterlerininse yanıtlanmadığı muhakkaktır. Her şey yüzeyde kalır. O kadar ki, esir ticaretinin yasaklanması bile iktisadî nedenlerden ötürü tepkilerle karşılanır! *Sergüzeşt*'in bizi o kadar etkileyen cariyesi; somut yaşamda — ne acı ki — geçim kapısı, bir geçim kaynağıdır. Abdülmecit, esir ticaretini duygusal bir kararla yasaklar; — ancak — çocuklarını satarak geçinebilen Sudanlılarla Çerkesler bu kararı tepkiyle karşılarlar. Memleketin iktisadî durumu, insan satışıyla geçinen ailelere yol açacak kertede dengesizken; bu dönemde yeni saraylar, kasırlar yaptırılır. Küçüksu ve Ihlamur kasırları, Dolmabahçe sarayı hep de yerine oturtulamayan, yabancı bir mimarinin sıradan örnekleri olarak, artlarında esir ticaretinin yasaklanmasına karşı koymak isteyen imparatorluk halklarının ürkünç görünümünü simgeler.

Padişahın ve sarayın yüceliği, daima boyun eğişe yönlendiren siyasa, en büyük imkânı 'yanaşmalıkta' aratan iktisadî girişim; aydın insan üzerinde ilk büyük tepkilerini o dönemde hissettirir. Tanzimat edebiyatımızın en büyük yeniliği, türlerdeki gelişmeler ve çoğalmalardan çok, burada aranabilir. O güne dek klasik şiirimizde tektük başkaldırılara rastlansa da; herhangi bir toplu tepki çevresinde toplanılmaz. Oysa 'yeni' edebiyatçılar, birbirlerine karşıt düşünceler beslediklerinde de, üstlerindeki düzenle muhalefet halindedirler. Bununla birlikte muhalefet örgütlenemeyecektir.

Yazarlar arasındaki görüş ve düşünce ayrılıkları bir yana; tekil düşünceler, kendi içlerinde de bir bütünlük göstermez. Beyiti esas alan eski şiir, şairi, ifade edişte bir metin bütünlüğüne hiçbir zaman çağırmamıştı. Düşünce ve duygularla ilişkimizde bu geleneğin köklü izleri her zaman karşımıza çıkacaktır. Yeniyi savunan yazarlar da, savunmak istediklerini çoğun dar kalıplarla ve bir defaya özgü olmak üzere belirtirler. Alışageldiğimiz düşünce tarzı, duyumsananları ifade ediş şekli, bir yerden sonra yenilikçi yazarlara da yine yansır. Bu bakımdan sarayın çöküşü, çöküşe bağlı olarak da toplumsal düzenin çatırdayışı bütün halinde kavranılmaz; geçici öneriler, önlemler birer yenilik isteği yerine geçer. Geniş zamanın hâlâ etkinlik kuramadığı ortadadır; dar anlarla yetinilir. Sanattaki ve düşüncedeki bu 'az renklilik', öncelindeki 'tek renklilikle' gerçek bir tartışmaya giremez. Aynı şekilde, dar toplumsal kadroların nice zamanlardan beri süregeldiği saltanatlar da varlıklarını koruyabilecektir! Bu durumun geçmişteki özelliklerini Sabri Ülgener şöyle saptamaktadır : «Denebilir ki, içinde yaşanılan dar sosyal kadrolardan ötesi ile (aile, semt veya meslek ölçüsündeki *'cemaat'* topluluklarından fazlasıyla) ilişiği olmamak basit esnaf ve şehirli ruhuna ne kadar uygunsa, *'bugün'*den ilerisi ile tasalanmamak da aynı ruh ve mizaç yapısı ile o derecede uygunluk içindedir.»

Böyle bir dünya; sanatı indirgeyerek salt eğlence olarak görecek; sanatçıda eğlendirici - oyalayıcı kişiyi kuruntulayacaktır. Sanatın, sanatçının toplumda yer edinememişliğini bir gelenek gibi algılarız.

Çocuk Abdülmecit eğlenmeyi çok sever. Şehzadeliği sırasında, saray ağalarının çocuklarına çengi elbiseleri giydirilir; bu küçük çengiler, şehzadeyi oyunlarıyla eğlendirirler. Sarayın yaşlı bir sanatçısı curcuna teperken bitkin düşerek kendini yere atar. Çocuk Abdülmecit bunu da bir oyun sanmış, yaşlı sanatçının bir kez daha yinelemesini istemiştir. İşte, Donizetti'nin yönettiği bando, bütün o parıltılı operalar, bale heyetleri, kadınlar fanfarı, Liszt'in İstanbul konserleri, *La Norma* üzerine fantaziler — *La Norma* hem Nigâr Ha-

nım'ın anılarında, hem de *Eylûl*'ün en duygulu sayfalarında anılacaktır —, Soulier canbazhanesinin gösterileri, at üstünde bir oyuncu kızın dansları, marşlar... bireyin gelişiminde sanıldığınca derin anlamlı, çok çağrışımlı etkiler oluşturmaz. Sanat, hiçbir zaman güzellik olarak belirmeyecektir. Burada sanat, hep aylaklıkla geçen zamanı sözümona süsleyen bir eğlence aracıdır.

Zehra gösteri sanatlarından söz açar. Ama, sanat etkinliğini nasıl bayağılaştırdığımızı yine *Tebessum-i Elem*'de buluruz. Hem sanatçı, hem de izleyici saygısızdır ve bu saygısızlık, giderek törelleşmiştir.

«Kulenin yangın sepetleri gibi al astar kaplı bir kümesin içine loca niyetine girersin, üç dört kişi birden yemliğe başını uzatan hayvanları andırır birer acele ile görmek için uzanırsınız. Geceliği birkaç mecidiyeye tutulmuş orkestra, meşhur opera parçalarını rezil eder bırakır. Sonra kantolar başlar. Şamandıra gibi yusyuvarlak, kıpkızıl şantözler çıkar. Bunların 'muganniye'ye benzemek için boncuklu fistanları, pembe çorapları, atlas iskarpinleri, her şeyleri vardır, yalnız sesleri yoktur, hiç yoktur. Nezleli sivrisinek gibi bir şey vızıldar. Hepsi de 'poliglot', yani her dilden söylerler. Meşk edilmiş Hint papağanları gibi her dilden öterler. Kimse bunların sesine, sanatına, şarkı söylemesine aldırmaz. Ahali büyük bir meftunlukla bu çığırtkanların baldırlarına, butlarına, göğüslerine, gerdanlarına bakar. Bunlar titredikçe seyircilerin kalpleri de ahlarla, oflarla beraber titrer. Tiyatro baştan sona inler. Bunlar bir düzine kadar vardır. (...) Nihayet ağır ağır perde kalkar, facia başlar. Kaç haftadır her köşe başında, her tahta perdede, her boş duvarda, resimli, renkli çiçekler içinde iri harfli ilânlarda azametli adını okuduğun muhteşem tarih faciası, gösterilmek istenen zamanın, kavuklarıyla, cübbeleriyle, pabuçlarıyla önünde açılır. Oyuncuların birkaç söylenişten sonra ağır başlıkları, geniş elbiseleri altında düşmanına saldırmaya hazır birer Hint horozu gibi kabararak, en korkunç, göğüsten kopan sesleriyle bağırdıklarını duyunca biraz ödün kopar, bir iki yudum portakal şerbetiyle çarpıntını bastırırsın. Bu sefer zavallı geçmiş za-

manlarımızın aydınlık bir karikatür alayı senin önünde geçit resmi yapar. *Zulüm, öldürme, hainlik, mertlik her şey var. Yalnız ruha tesiri yok.*» Varılan sonuç budur...

Yine de Abdülmecit döneminin bohemi, eğlence hayatının boyutlarını genişletmiştir. Padişahın hastalığı ilerler, nihayet verem ağır basar; Abdülmecit ten zevklerinden de usanmışcasına ölür. Bir iki canlı sahne kalmıştır geriye. Annesinin el yazısıyla yazılmış bir mektupta, kendisine sunulan yeni bir cariyenin beğenilip beğenilmediği konusunda hemen karşılık istenmektedir. Gözdesi Serfirâz Hanım, bir çalgıcıya onu tercih etmiştir. Özel hekimi, padişahı, alacalı bulacalı, çok parlak çiçeklerle bezenmiş bir camekânın ardında, siyah üstüne sırma işlemeli kadife bir minderde, çevresi çiçek demetleriyle donatılmışken 'tek başına' anımsar. Nerval, 'tek başına' kente karışmış padişahı görünce çok heyecanlanır ve onda bir yalnızlık sezer... Naum tiyatrosunun el ilânlarındaysa şu beyit yazılı kalacaktır :

Kıldı Hân Abdülmecit'in mahz-ı ihsânı binâ
Saye-i lûtfunda âlem eylesin zevk ü safa

Şimdi sindirilememiş, genel yaşayışla birçok nedenden dolayı örtüşmemiş ve özdeşlik sağlayamamış yeni, Abdülaziz'in kişiliğinde — tartışılmaksızın — mahkûm edilecektir. Genç padişah yeniyle ödeşmesinde, eski merkezciliğin yararlarını öne çıkarır. Merkezci bir siyasa, imparatorluğu iyileştirecektir, Abdülaziz'in görüşüne göre. Yaşamın inceltilmesinden padişahın beklediği hiçbir şey yoktur. Dahası, eğitim koşulları nedeniyle, yaşamın inceltilmesine düpedüz karşıdır.

Kimi yorumculara göre, merkezciliğin sağladığı yararlar, imparatorluk düzeninde, 'hilafet siyasasının' da canlanmasını sağlamıştır. Abdülaziz'in dışa vurmamış karmaşık anlamlarla yüklü yaşamı, gerçekte, ülke adına, eskiyle yeninin son ve en uzlaşmaz çatışmasına rastlar. (İkinci Abdülhamit, batılı bir monark görünümünü korumaya çalışacaktır.) Genç padişah, bir bakıma Yeni Osmanlılar kuşağın-

dandır; ama onun yeniyle ilintili her şeye açık bir düşmanlık güttüğü tarihî olgularla saptanabilir. Yeni Osmanlılar'ın onunla ilişkileri de, sözgelimi Beşinci Murat'a oranla çok zayıf ve karşıt yöndedir. Abdülaziz yerleşik, yaygın anlamıyla 'alaturkayı' savunur. Törel değerlere bağlılığıyla, daha şehzadeliği sırasında tutucu çevrelerin güvenini kazanmıştır. (Bununla birlikte sağduyuyu elden bırakmayan Cevdet Paşa, Abdülaziz konusunda sakınımlı konuşmayı yeğler ve ünlü intihar/cinayet meselesinde de enikonu nesnel kalmaya çalışır.) Abdülaziz'i benimseyip savunanlar salt tutucular da değildir; halk tabakaları, popüler kültür onun hayata bakış tarzını, yaşama biçimini Abdülmecit'in bohemden kendine daha yakın bulur. Şehzade Abdülaziz Efendi'yi özgür ve serbest bırakan doğrudan doğruya Abdülmecit'in kendisiyken, halk zaman zaman rastlaştığı Abdülaziz'i bir umut şeklinde değerlendirir. Şehzade, biraz da genel kalabalığın — kör zihniyetten kaynaklanmış — değerleriyle örtüşen bir hayat sürmektedir: onda her şeyden önce güçlü kuvvetli, yapılı bir erkek görünümü vardır. Yeni padişahta önderliğin nitelikleri kuruntulanır...

Abdülaziz Efendi İstanbul caddelerinde at üstünde gezer; Boğaziçi kıyılarında cirit oynar. Ihlamur kasrında ölen padişahsa, daima ince, narin ve yumuşakbaşlıdır. Bu karşıtlık, törel değerlerimiz açısından genç şehzadeye neden bel bağlandığının en açık ifadesidir.

O dönemlerden söz açan tarihler, birincil kaynaklar da aralarında olmak üzere, genel görünümü çelişik ifadelerle betimler. Töre ve gelenek bozgunlarının açık görüntüsü bir yana; sanat üzerinde yoğun etkileri olan toplumsal hayat, bütün bu tarihlerde çok değişik, çoğu kez karşıt söylemlerle irdelenir. Ali ve Fuat Paşa'ların hukuk ilkelerini savunuculuğu, Cevdet Paşa'da bu devlet adamlarının özel yaşamlarındaki «israflarıyla» birlikte anılır. Abdülaziz konusundaki değerlendirişlerde de, benzeri yorum karşıtlıklarına çok sık rastlanabilir. Bununla birlikte padişahın alafrangayı yeni sandığı ve bu 'alafranga yeniye' düşman olduğu muhakkaktır. Sanatla ilişkisinde bunun enikonu kısıtlayıcı, engelleyici,

daha doğrusu bağnazlıkla birleşik, köstekleyici yansımalarını görebilmekteyiz.

Halkın padişahta beğendiği nitelikler, yeninin kitleye pek bir şey söylemediğine işaret eder. Abdülaziz Efendi'nin Kadıköyü'nde, Kurbağlıdere'deki köşkünde, kayıkları, özel vapuru, görkemli arabalarıyla yaşaması; halkla içli dışlı oluşu, içki kullanmayışı, sefahatten uzak yaşar görünüşü önderlik niteliği için yetip artar. Oysa biz burada kişisel bir karmaşayla karşılaşırız: yeni padişah, sadece dar görüşlüdür; gelenekle olan bağlantısı bile, geleneğin kendisine oranla alabildiğine cılızdır.

Denge ve tutarlılık hep dış görünümde aranmışa benzer. Abdülaziz'in yaşantısı da böyle bir izlenimi yaratmış olmalıdır.

Öte yandan toplum hayatının aynı dönemde daha da yoğun çıkmazlara sürüklendiği; 'ihtişamla sefaletin', duyarlıkla zorbalığın, Ratip imzasının saptadığı gibi veba salgınını andırırcasına yayılan zulümle iyiliğin iç içeliği sanatçı - birey üzerinde kaçınılmaz etkisini gösterecektir. Namık Kemal'deki kâbuslar, *Sergüzeşt*'in tragedyalık havası bu etkiden de pay almıştır.

Abdülaziz güçlü bir Osmanoğlu izlenimi bırakmak ister. Bu, bütün davranışlarına egemendir. Kendisini çeşitli yollardan çeşitli yöntemlerle denetledikleri belirtilen Ali ve Fuat Paşa'ların ölümünden sonra güçlülük gibi görünen kabagücü, egemenlik kurmak isteyişi daha da öne çıkar. Yanına girenlerin Abdülaziz'in yüzüne bakamadıkları, yerlere kapanarak bağlılıklarını kanıtladıkları bütün kaynaklarda yinelenir. İnsan teki, sadece kuldur. *Vatan yahut Silistre*'nin ilk oynanışından sonra Namık Kemal'in yazdığı gazetenin kapatılışı, bu gazetenin son bir el duyurusuyla neredeyse padişaha gözdağı verişi ve hemen ardından o ünlü sürgün olayı; padişahın bütün yasama ve yargılamayı yine kendinde gördüğünü kanıtlar. Sonradan yalnızca İkinci Abdülhamit'e bağlanmak istenen kişisel - merkeziyetçi denetim, asıl burada billûrlaşmaktadır.

Gelgelelim her şey yetkeyi ve merkezciliği ayakta tu-

tamayacak kertede bozgunlara açıktır. Sağlıklı, yakışıklı, güreşçi, cirit oynayan padişahın zamanında, önce Karadağ 'istiklâl' için isyan eder; isyan bastırılırsa da, Sırbistan'da, Romanya'da, Girit'de başka isyanlar patlak verir; devletin o büyük, uçsuz bucaksız toprak egemenliğini artık sürdüremediği ortaya çıkar. Osmanlı toplumu yenilgiyi hisseder. Yine de dışarıya, daha doğrusu bu büyük toprağı yağmalamak isteyen dış güçlere borçlanılarak savunma örgütlerinin güçlendirilmesi, çoğaltılması bir çare sanılır. Abdülaziz'i taht-tan indirmeye de bu borç parayla güçlendirilmiş, çoğaltılmış örgütler katkıda bulunacaktır.

İmparatorluğun yüzeysel saygınlığı da azalmaktadır. Her şeyde bir güçsüzlük, zayıflayış, çöküntü belirir. Abdülaziz'in Paris, Londra, Viyana gezilerine verilen karşılıklar da bir bakıma bunu düşündürtmektedir. Padişahın resmî ziyaretlerine ikinci elden yanıtlar gelir: Kraliçe Victoria oğlunu ve gelinini imparatorluk başkenti İstanbul'a göndermekle yetinir; Fransa'dan sadece imparatoriçe gelir, Beylerbeyi sarayında her gün onuruna çalınan müziği tek bir kez, o da rastlantı sonucu dinler, çalgıcıları kutlamakla yetinir. Oysa Abdülaziz gezisi boyunca operaları, tiyatroları izlemiş ve Avrupalı sanatçılara armağanlar sunmuştur. Londra'daki Kristalpalas'ın onarımı için yüklüce bir para yardımında da bulunduğunu biliyoruz.

Padişah ikilemlere boğulmuştur gerçekte. Kaba gücün, pehlivanlığın, erkeksi görünümün altında yatan, çocuk kalmış bir kişiliktir. Develeri, koçları, horozları güreştirmesi; soytarılara, hokkabazlara sarayında ağırlıklı yer vermesi; hattâ orta oyununa bağlılığı yalnızca geleneksel hayata önem tanıyışıyla, siyasal - düşünsel bir seçimle açıklanacak gibi değildir. *Tezâkir*'in saptadığı tahttan indirilme an'ındaki ana - oğul konuşması da bu güçlü kuvvetli padişahın çocuk kalmış, gelişememiş kişiliği konusunda ilginç bir kanıttır. (Burada İkinci Abdülhamit'le aralarındaki kişilik ayırımını, aynı andaki tavırlarından yakalamak olasıdır.) Viyana'da izlediği ve çok beğendiği bir bale, bütünüyle düşlem dünyasında geçmekte, periler, yarısı balık yarısı insan deniz kızları

danslarıyla Abdülaziz'i büyüleyebilmektedir. Öte yandan düşlemin sığlıktan sanata, gösteriden derinliğe geçişi karşısında padişahın kayıtsız kalacağını tahmin etmek güç değildir.

Abdülmecit'in Serfirâz Hanım gibisinden gözdelerle dolu sarayı, yeni padişahla dış görünümde derlenip toplanır. Kızlar fanfarı, kızlar orkestrası sözümona israfı önlemek, derlenip toparlanmak amacıyla kaldırılır; balenin çalışmaları durdurulur.

Abdülaziz'in mevlevî tarikatına yakınlık duyması, ney üflemesi, alaturka musikiyi iyi bilmesi ve bazı besteleri oluşu onun sanata büsbütün kapalı olmadığını belgeler. Ancak padişah, asıl sanat beğenisini belirleyen özelliklerde tam bir ruh karmaşası gösterir; bu bakımdan ondaki alaturka hayat tarzını seçiş de bilinçli bir tutum sayılamaz. Eğlenmek için dama oynar. Resimlerinde savaş gemileriyle köy görünümleri, savaş sahneleriyle yerli pastoral yaşantıdan izler yan yanadır. Üstelik Ayvasovski'nin birden bire göz kamaştırdığı dönem de, yine onun padişahlığı sırasındadır. Ayvasovski'nin büyük tablolarında özellikle günbatımları romantizmin koyaklarına çeker izleyiciyi; ilk kez kent görünümlerinde günbatımlarının içsel hüznünü algılarız. Sarayların tavanlarında tüller içinde kuşlar çırpınırken, bu resimlerin ve tasvirlerin yanıbaşında; bahçelerde horoz dövüşü, bazı salonlarda devletin yöneticilerini o kadar küçük düşüren orta oyunu gösterileri yaşanır. İkicilik ve karşıtlık doruğa çıkar. Şinasi'nin şiirinde Abdülaziz'le ilgili övücü tek bir dizeye rastlanmaz; böylelikle salt bütün bir şiir geleneği hiçlenmemiştir; çok daha önemli olarak, padişahtaki sanata karşı kayıtsızlık, beğeni yoksunluğu, bir candamarı niteliğiyle şaire yansımıştır. Sanatçı ilk kez, padişahın ve sarayın tanrısal görkeminden el ayak çekmektedir.

Karşıt mücadeledeyse, salt sanata değil, düşünceye, hattâ düşünmeye karşı da yoğun bir itiraz yükselecektir. Yasaklayış ilginçtir: gazetelerin hükûmet işlerinden söz açması dolaylı biçimde yasaklanır. Bunun kötümser sonucunu yine sanatçının verim alanında hissederiz. Şinasi'nin son yıllarında siyasadan olduğu kadar, 'düşünmekten' de uzak durması bir göstergedir.

Nihayet Namık Kemal'in Magosa'ya sürülüşü, çok çapraşık duygulanımlarla örülü kimi yapıtlarını orada tasarlaması ve yazması, bütün bu dönemin, sanatı ve sanatçı özgürlüğünü kavrayamayışın, baskıcı düzenin, merkeziyetçiliğin sanatçı - birey üzerindeki belirleyici yönünü açıklamaktadır. Burada düşünce ve duyarlık sanki durdurulmuştur. Nitekim yeteneğini, çalışkanlığını herkesin saygıyla anması gereken Ahmet Mithat Efendi, sürgün dönüşünde tamamıyla tutum değiştirecek, ilk yapıtlarının çok altında bir dünya görüşünün adamı olacaktır; davranış ve tutumunda pes edişi sezinleriz.

Abdülaziz, devlet işlerine alıştırılmasını istedikten sonra, dışarıdan edinilmiş borçlarla yeni bir saray yaptırır: Çırağan sarayı. Beylerbeyi sarayı, bazı köşkler, yalılar, av köşkleri onu izler. Fakat 'ihtişam' yedeğinde hiçbir zaman inceliği getirmez. Tıpkı zırhlı gemilerin, topların, tüfeklerin tek başlarına dış güçler önünde ve savaş alanında bir başarı sağlayamaması gibi... Zihniyet körlüğüyle beğeni körelmesi, ayakta duramayacak kadar eskimiş olanla iç içe, hayatın bütün dokusuna sızar. Mahalle rezaletlerinin basit, kaba bir ifadesine evrilmiş olan, geleneksel özelliğini ve yapısını yitirmiş orta oyunu padişahın çok hoşuna gider; kendisi de orta oyununa 'yeni' konular arayıp bulur. Ne ki, mahalleden ötesine, sanat çevreninde geçilemez. Saraydaki pandomim gösterileri; savaş bozgunlarından o kadar yıkık ve yaralı düşmüş bir ülkede yeniçeri başarılarını dile getirmek amacındadır. Oysa hayattan bu tarz başarılar her bakımdan uzaklaşmıştır; Kumkapı'da oturan çok yaşlı bir Rum terziye — yaşlılığından kaynaklanan bilgisinden dolayı — sözsüz oyundaki yeniçerilerin giysileri diktirilir ve çoğu amatör oyuncular, gösteride Viyana kuşatmasını canlandırırlar. Bir başka sözsüz oyun gösterisi de, yine savaş sahnesinden ibarettir.

Entarilerle, kürklerle dolaşan ve savaşçı, kahraman ruhunu pandomimalarla doyuran Abdülaziz, bir yandan da «trapeze eller konularak» gerçekleştirilen ispritizma deneyleriyle oyalanır. Pehlivanlığına, güçlü kuvvetliliğine, bu saltık erkek dünyasına koşut biçimde, eğilimleri dışa yansımaz: kendi döneminde yazılmış tarihler, sadece padişahın kadın şehvetinden uzak durduğuna değinecektir.

Tek kişide toplanan egemenlik ve kabagüç, çoğu kez zavallılıkla özdeştir. Egemenliği kendinde (ve kişiliğinde) toplayan Abdülaziz neyle mücadele etmesi gerektiğinin bilincine hiçbir zaman varamayacaktır. Alınan önlemlerde, imparatorluğun bütününden çok, sarayın ve padişahın korunmasına ve ona bağlı olanların saltanatına imkân sağlayacaktır. Magosa'da tasarlanan *İntibah*'ın girişinde, en ilgisiz bir ilkyaz tasviri, gül dolayısıyla bülbülü, bülbül de özgürlüğü anımsatacaktır Namık Kemal'e. Özgürlük kısıtlamasının, kişisel istençle yoğrulduğu açıktır. «Şarka mahsus hayallerle uğraşma mıdır, nedir? Ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vakıâ güle âşık olmadığını bilirim. Fakat biçare kuşun sevda tutumuna bakılırsa o ufacık gönlünde ne büyük bir muhabbet eseri hissolunur. O muhabbet de var ise kendi hürriyetinedir ki tutulup da kafese hapsedilince nağmekârlık etmesi şöyle dursun ekseri yaşaması bile kabil olamıyor.» Padişah, karakalem çalışmalarında savaş sahneleri, birbirine ateş açmış gemiler betimlerken, *Vatan yahut Silistre*'nin asıl amacını, anlamını kavrayamaz. Bu oyun, sarayda canlandırılan düşsel Viyana kuşatmalarından çok farklı biçimde, 'vatan' fikrini savunmakta; yeni padişahın kılavuzluğu altında yurt toprağının korunmasını istemektedir: eserde yönetimin ve düzenin toptan değişmesine ilişkin en ufak bir sezdiride bulunulmaz. Namık Kemal yurdun savunulması konusunda, döneminin olanaklarını sezebildiğinden, düşsel ele geçirme, yağmalama politikalarına sırt çevirir ve sadece sınırlarımız içindeki toprakların korunmasını diler. *Vatan yahut Silistre*, memleket haritasının savunulmasından ibarettir. Oyun, dönemi için gerçekten yurt coşkusuyla kaleme alınmıştır. Ne var ki, sahnelenişin yarattığı, ilettiği coşkunluk; padişahın tek yetke olabilme arzusuna gölge düşürecek, hele *İbret* gazetesinin son el duyurusundaki «Bu dünya kime kalmış ki!» ünlemi, bir bardak suda fırtına kopmasına yol açacaktır: sanatçı ve düşünce adamı tehlikeli bulunarak sürü-

lür. Herkes birbirine sağırdır; herkes birbirinin düşmanı (sonra da, muhbiri) olabilir.

Üstelik aydınlar da sanıldığınca bilgiçlikten arınabilmiş değillerdir. *Araba Sevdası* o dönemlerin aydın kimliğini o kadar soldurtarak, kurutarak yansıtır ki, yeninin savunucularından da ürkmemek elde değildir.

Sanatçı - bireyi düşman gibi gören iktidar; onun çalışma, yayılma, tartışma olanaklarını sürekli kısıtlar. Haberleşmenin denetime terk edildiği bir toplumda sanatın özgürce serpilmesi olasızdır. Kamuoyu sanat konusunda hemen hiç eğitilmediğinden, yaratımdaki düşlemsel arayışlar somut gerçeklikle boyuna karıştırılır. Yaratıcı, sonuçta, komuoyunun dar görüşleriyle uyuşmak zorunda kalacak; ortaya Ahmet Mithat Efendi gibi tutarsız bir yazar örneği çıkacaktır. Nihayet iktidarın en ilginç amacı; herkesin bulunduğu yerde kalmasına, aşama yapmamasına yöneliktir. Sanatın ille sivriltici bir akış göstermesi, sanatçı - bireyin toplumda sivrilişi, toplumu yağmalayan dış güçlerden de tehlikeli görülebilmiştir. Gerçekte, sanatımızda yenilik hareketleri, sanatçı - bireyin yok edilişi pahasına yaşanmıştır...

İşte, yeniyle eskinin, kök salmış birikimlerle filiz verecek düşüncelerin çatışması değildir karşımıza çıkan; asıl çatışan, belki de sadece çeşitli köksüz, bileşimsiz, dağınık fikirler ve saplantılardır. Her 'fikir sahibi' kendi bildiğini okur ve bunu yaygınlaştırmaya çabalar. Namık Kemal'de gördüğümüz düşünce ve duyarlık karşıtlığı, düşüncenin duyarlıkla bir türlü çakışamayışı da, en sağduyulu kişilerin bile bazan ikilem içinde davrandıklarını belgeler. Halk çevrelerinin, ilk yıllarında, alaturka değerlerden yana padişahı desteklemiş olduklarını biliyoruz. Fakat bunda da köklü hiçbir seçim rol oynamayacaktır. Belirleyici neden, doğrudan doğruya her türlü yeniliğin tartışılmaksızın mahkûm edilişidir. *Vatan yahut Silistre*'nin yarattığı coşkudaysa içten olan, çok geçmeden korkunun tutsağı edilebilecek; yapıtı ve yurdun özgürlüğünü savunanlar ortadan kaybolacaklardır. Meselelerin tartışılmasını engellemeyi, varlığı için bir korunma imkânı sayan siyasa, zorunlulukla kendi içinde çöker. Abdülaziz'in

tahttan indirilişiyle başlayan ve İkinci Abdülhamit'le süren, nihayet İttihat - Terakki'nin akıl almaz yönetimiyle noktalanan, hepsi de yıkımlı dönemler, başlı-başına siyasal bir sağduyusuzluk ve bilgisizlik sonucudur.

Nitekim Cevdet Paşa, belki de gelenekçiliğinden kaynaklanan bir bilgiyle, toplumu yakından tanımış olduğundan, Abdülaziz'in tahttan indirilişi karşısında ilk şu sözü söyler : «Çok mehâret çok cesaret!»

Artık 'yeni', bütünüyle bir dış görünüm olarak yaşanır. Zengin, yüksek, imkânlı çevreler estetiği yalnızca —yine— giyim kuşamda arayacaktır. Mehpeyker'in giysileri, *Araba Sevdası*'nın daima Avrupa malı kumaşları, yabancı terziler, Beyoğlu'ndaki lüks mağazalar, moda, mücevher, *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'ine kadar insan zaafında hiçbir trajedi yaratamaz. Yarı saydam «billûr yaşmaklar», feracelerin açık bırakılmış göğüs kısımlarına gölgelerle, yansımalarla dökülüşür. Refik Halit Karay, yıllar sonra bu giyim kuşamda alaturka - alafranga karışımı yüzeyde estetiğin son sözcüsü olacaktır : «Yaşmağın, her harekette harelenen, bir gezi oynaklığı, oyunbazlığı ile çıplak ten üstünde acayip halkalar ve hendesî şekiller çizip bozan incecik buğusu dalgalanır; bu göğüste ve o buğu altında elmas broşlar, inci gerdanlıklar, yakut ve zümrüt 'yapıştırma'lar, hattâ kapkara benler, sisi çözülmüş, lâkin nemi kurumamış bir Boğaziçi sabahının yıkanmış aydınlığıyla, azıcık dumanlı ve öyle olduğu için de bambaşka parlar; eleğimsağma renkleriyle etrafa mavimtrak, tirşe ve turuncu ışık okları serperdi.» Ama bir yandan da sınıf farkı, giyim kuşamda kendini gösterir. Yoksul tabakayla varlıklıların yanına sığınmış olanlar, siyaha yakın renklerde, pamuklu feraceler giyerken; hanımefendiler yalnızca ipeği yeğlerler, bu ipek feraceleri püsküllerle, dantellerle, büyük fiyonglu kuşaklarla bezenmiş giysiler tamamlar.

Mimaride yapay göl, kameriye, koru havası verilmiş süslü bahçe bir rüya yaratmayı dener. Dine bağlılığı ileri sürülen Abdülaziz'in Mevlevî büyüklerinin mezarlarını da yıktırtarak alanını genişlettiği Çırağan sarayı, mimarideki göstermelik yeni zevki, başka bir deyişle, eski - yeni karışıklığını

simgeler. Şimdi yeni; alaturka musikiyi benimsemiş padişaha, ortaoyununa ve pehlivanlığa karşın bır süspüs gösterisine dönüşerek sürmektedir. Geleneksele olan bağlılık, en büyük batkısını mimaride göstermiştir zaten: ahşap sahil sarayı yerine dışı baştan aşağı mermerlerle kaplı ampir tarzındaki Beylerbeyi... Hayvan tasvirli duvar panolarının yanıbaşında görkemli 'hamam'; ceviz oymacılıkla birlikte dantel işlemeli mermer havuz, kemerler, Avrupa saraylarını anımsatan büyük ve yüksek tavanlı, uzunlamasına 'salonlar'!

Bu kargaşanın sanatçı - birey, yazar - birey üzerindeki sonuçlarını en çok Namık Kemal belgeler. Onun yapıtına bir bütün olarak baktığımızda, yalnız düşünceyle duyarlığın ayrılığını değil; düşünce adamı Namık Kemal'in yaratıcı Namık Kemal'e müdahalelerini de görürüz. Hepsi bu kadar da değil: yaratıcı Namık Kemal'le düşünce adamı Namık Kemal de kendi içlerinde ayrı ayrı uzlaşmazlıklara yol alırlar, karşıtlıklar barındırırlar. Yurt kavramının görüngesinde *Vatan yahut Silistre*'yi yazan kişiyle *Âkif Bey*'deki kişisel dramlara eğilen sanatçı - birey, aynı insan gibi değildir. Memleketteki her çeşit oturmamışlık sanatçıya şurdan burdan sızar, etkir. *Araba Sevdası*'nı yazan sanatçı için de böyledir bu : romantizmin esintilerinden gerçekçiliğe bir uğrayış... sonra yine geri dönüş. Ama çok çalışkan ve verimli bir yazar olan Namık Kemal, bu meselede çağdaşlarının hepsini aşan bir karmaşayı ifade eder. Onun yapıtında değişik düşünceler, hiçbir bileşime varılmadan, varılamadan, olanca çelişik göstergeleriyle kalakalır. Daima günün toplumsal sorunlarını yansıtma ve —bir an önce— yanıtlama çabası ağır basacaktır. 'Hürriyet' düşüncesinin yanı başında bireysel seçimi ve cinsel özgürlüğü mahkûm eden törel ahlâk kol gezer. Özgürlükle bireyselliğin birbirleriyle ne kadar bağdaşık olduğu bu yapıtta ancak bir sezgi gibi, o da zaman zaman belirir : Namık Kemal asıl yazmak istediklerinin izdüşümleriyle yetinmek zorunda kalmıştır. Fakat memleketin sorunları, sanatçının ya da uzun süreli bir çalışmaya girişmek isteyen düşünce adamının çabasına sadece sayısız imkânsızlık hazırlar. Roman yazmak, tiyatroyla ilgilenmek, alışılmışın dışındaki, sapkılı sayılabilecek ruh karmaşalarını deşmek, toplumun dışına düşmüş kişilerden söz açmak, nihayet daha başka bir insan kimliği üzerinde durmak isteyen Namık Kemal; dış güçlerin sayısız ödün karşılığında sağladıkları 'borçlar' meselesini, sanatçılığından da önemli bulmak zorundadır.

Aslında bütün bir dönem, maddî sorunlar açısından yoğun çarpaşıklıklar gösterir. —Bugünü hatırlatan— bir gelişim göze çarpar öncelikle. Abdülmecit döneminin sonunda dış borçlar çok yüksektir. Fuat Paşa devlet hazinesini son kerteye varmış bir darlık içinde bulur. Borçların faizleri şöyle dursun; memurların aylıkları bile ödenememektedir. Değeri sürekli düşen kâğıt paranın boyutlarıysa hızla büyümektedir. Eşya fiyatları sürekli artmakta, geçim açısından hayat, büyük çoğunluk için yaşanılmaz hale gelmektedir. Önce «Kara Bibik»in, sonra da *Küçük Paşa*'nın o kadar karanlık tablolarla betimledikleri Anadolu zaten yoksunluklarla boğuşmaktadır; bu iki yazınsal verimdeki yoksunluk saptayımlarına imparatorluk her zaman aldırışsız kalacaktır... Şimdiyse büyük kentlerde, hattâ başkentte bile yoksulluk gözle görülür, elle tutulur niteliktedir. Borçların ödenmesi ve malî bunalımın sona erdirilmesi amacıyla harekete geçen —tıp öğrenimli— Fuat Paşa kâğıt paranın tamamıyla kaldırılmasını, yeniden tam ayarlı para basılmasını önerir. Altın ve gümüş eşyanın kullanılması yasak edilir; devlet, halkın altın ve gümüş eşyayı kendisine teslim etmesini ister. Fuat Paşa'nın önlemine şaşıranlardan biri de, *Maruzat*'ın işaret ettiği gibi Abdülaziz'dir : «Bu iş nasıl olur? Sultanların âvanisi nasıl alınır? Meselâ onların seyir yerlerinde su içtikleri gümüş tasları vardır. Bunlar alınır mı?»

Fakat bir süre için yeniden dış kredi imkânları elde edilir. Daha önceki bunalım göz önünde tutulduğunda, bu geçici olanak, büyük çoğunluğu memnun etmiş olmalıdır. Cevdet Paşa bunalımı şöyle betimlemektedir : «Kaime süratle düşmeye başladı. Yüzlük altın bir gün üç yüz kuruşa kadar çıktı. Ertesi gün üç yüzü geçti. Sonradan dört yüze varır varmaz hiç geçmez oldu. Halbuki halkın elinde hep kaime bulunduğundan pek çok adamlar aç kaldı. Parası olanlar da

ihtiyaten üçer beşer günlük ekmek aldılar. Bu cihetle fırınlarda mevcut ekmekler bitip sonraya kalanlar ekmek bulamaz oldu. Ziyade almış olanlardan cebren almaya kalkıştılar. Dükkânlar kapandı. İstanbul'u bir acayip dehşet istilâ etti. Herkes ne yapacağını şaşırdı.» İşte Fuat Paşa bu koşullar altında önerilerini sunar. Çok geçmeden Osmanlı Bankası aracılığıyla Londra'dan borç alınabilir. Tütün, tuz ve benzeri tekeller karşılık gösterilir; yüzde beş faizli tahviller çıkartılır ve bu tahviller Avrupa borsalarında tutunur. Halk da elindeki parayı tahvillerle değiştirir. Ama her şey yine tersine dönecek, tahvillerin faizini ödemek bile başlı başına bir sorun oluşturacaktır.

Halk kitlelerinin maddî yoksunlukları, kamuoyunu ya hiç geliştirmez, ya da hep ters yönde odaklandırır. Ne vatan, ne de hürriyet, belirli bir aydınlar zümresinin dışında kimse için can alıcı bir kavram değildir gerçekte. *Yeni Osmanlılar Tarihi* büyük çoğunluğun bu tarz konu ve sorunlardaki duyarsızlığından sık sık yakınır. Oysa bu durum, Ebuziya Tevfik için de, sonraki dönemleri irdelemek isteyen araştırıcılar için de şaşırtıcı olmasa gerektir. İmparatorluğun yaşama tarzında, bu yaşama tarzını belirleyen iktisadî - toplumsal koşullarda baskın özellik, yetkenin tartışmasız kabul edilişidir. Yetkeden alt tabakalara yansıyan buyurganlık, toplumu hep edilginliğe sürüklemiştir. Dinin muhafazakârlığını açmak, inancın kalıplarını kırmak, nihayet insan zaafını hoş görmek amacındaki 'tasavvuf', kendi içinde kapalı kaldığından, buyurgan yetkeyle pek de fazla ödeşmeye giremez. Yetkenin egemenliği, yukarıdan aşağıya dalga dalga ve anlam değişikliklerine uğrayarak ağır basar. Hayat âdeta batallaştırılmıştır. Buna bir de gündelik geçim kaygısı eklendiğinde; büyük çoğunluğun düşünme ve duyumsama, algılama görüngeleri doğallıkla daralacaktı. Ufuksuz bir bakış, gündelik geçim kaygısının nasıl giderilebileceğini göremeyişi de yedeğinde barındırır.

İstanbul'daki ve büyük kentlerdeki o kadar lüks giyim kuşam, mobilyaya karşılık; «Kara Bibik» öyküsü, «yer odasını» şöyle tasvir eder: «Odanın zemini adi kuru toprak olup

şurasına burasına Kara Bibik'in kimbilir kaçıncı karın akrabasından beri tevârüs edegelen eprik, renksiz bir iki kilim parçası atılmış; bir köşeye bir iki kırık, murdar toprak çuval, bir iki tahta kaşık, bir iki kırık tabak; diğer bir köşeye içi yayla unu dolu bir teneke, darı unu ile dolu bir yayık, bir yufka saçı, bir sacayak, yağ, bulgur gibi erzak kapları falan yığılmış idi. Ocağın karşısındaki duvar tarafında da iki ot yatak, iki yün yastık, iki yorgandan ibaret bir yığın üzerinde Huri'nin iki kattan ibaret olan elbiseleri darmadağınık bir surette atılmış idi.» Ne feraceler, ne yaşmaklar; ne altın gümüş kapkacak, ne de *Sergüzeşt*'in, *Aşk-ı Memnu*'un, *Kiralık Konak*'ın ağır, görkemli mobilyası! Burası «kerpiç şeklinde çamur parçalarından teşekkül etmiş», penceresiz deliksiz, havasız, aydınlıksız bir in'dir yalnızca. Burada dünyayı, yaşamı ve hele sanatı alımlayabilecek hiçbir düşüncenin serpilip gövermeyeceği, ne yazık ki çok açıktır. Huri'nin iki kat elbisesine Serfirâz Hanım'ın baştan çıkartıcı tüketimi, aynı yurt haritasında sarmaşır.

Bütün bu yurt haritasına sinense, ufuksuzluğun karanlıklarıdır.

Öte yandan 'ahlâk' adı altında yaşamı değerlendirten, ölçüp biçtiren denektaşları da, aynı ufuksuzluğun dar görüşlerinden kaynaklanmakta; kışkırtmalar sonucu patlak veren geçici isyânlar dışında, uzun süreli öneri ve çözümler yandaş bulamamaktadır. Bunun yansıyışlarını biz daha sonraki dönemlerde de, hattâ günümüzde de görmekteyiz. İmgelemde, ütopyada yeni bir hayat yaratma ve bu yeni hayatı somutlama çabası, çoğunluk tarafından temelli bir 'kavrayışa' evrildiğinde bile, kısa süreli heyecanlarla modanın tutsağı olup çıkacaktır.

Sanatçı da çoğu kez bu kısa süreli değerlendiriş ve algılayışların egemenliğinden kendini kurtaramaz. Etkileniş bile tersine dönüşür, karşıt ifadeyle aktarılır. *İntibah*'ı yeni yazıya geçiren Mustafa Nihat Özön'ün şu saptayımı ilginçtir : «Namık Kemal, en ufak çapta bile olsa Mehpeyker'in tarafını tutamazdı.» Saptayımın alanını genişletecek olursak; bir roman kahramanının, yapıntısal bir kişiliğin savunulmasına,

irdelenmesine, bütün bunları bırakalım, bağışlanmasına bile açık, hazır olmayan kalabalık, 'hürriyet' gibisinden bütün bir toplum düzenini yönlendirecek kavramlar karşısında ya tümden aldırışsız kalacak; ya da 'eldekinden olmak' kaygısıyla tepki gösterecektir.

Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olmak... görüşü, ardında bütün bir bakış darlığının çaresizliklerini de açıkça söylemektedir. Yüzyıllardan beri süre gelen yetkeye bağlılık zihniyeti, koşullanmışlığı; zaten sindirilememiş yenilik hareketlerinin yüzeydeleşmesiyle birlikte 'her türlü' yükselişe, kendini kurtarmaya özenmeye evrilir. Bu, giderek, kendi ben'inin hiçlenmesine yol açar: insan teki, birey tekine ulaşamaz. Bireyselleşme gelişemediğinden, egemen kişilere saygı ve bağlılık hiçbir ölçeğe vurulmaksızın, herhangi bir değer eleğinden geçirilmeksizin kabul edilir. Namık Kemal'in ardından gidenlerle — bir avuç azınlık —, pehlivan padişahı ne olursa olsun yüceltenler — halk tabakaları — arasında sanıldığınca keskin köşeli bir ayrım yoktur. Burada ayrım olmadığı gibi, sınıfsallaşma da kesin çizgilerle belirmez. Baskıya sessizce boyun eğilir. İktidar savaşımındaki kişilerinse, asıl sorunları, memleketi yönetmenin ötesinde, nüfuzlarını korumakla eşamlıdır. Yüksek zümrelerdeki gösteriş yarışının altında, beysoyluluğa özlem ve özenişten çok, olanaklarının, ayrıcalıklarının genişliğini sergileme arzusu yatar. Burada da egemenliğin gücünü, güçlerini kanıtlama çabası öne çıkar. Buna karşılık büyük çoğunluk, toplumsal durumlarını ve konumlarını bir alınyazısı birlikteliğinde arar: 'ben' yerine, cemaatleşme güdüsünden edinilmiş 'biz' odaklaşmasıyla kendi dışındaki imkânları göremez; bireyliğinin önemi yoktur; elle gelen düğün bayram...; nihayet, asıl güç ve imkân sahiplerinin sözlerinden (buyruklarından) dışarıya çıkmamayı, varlık nedeni kabul eder. Dahası, güdüleşmiş yaşama biçimi, bütün baskıcı yönetimlere buralardan edinilmiş alışkanlık ve yatkınlıklarla boyun eğecek, baskıyı baştanımazlığın sona ermesi sayacaktır...

Bu yüzden düşüncelerin etkileme gücü, yönetici çevrelerde fazlaca kaygı yaratmaz. Çünkü düşünce ve düşünce

adamı çevresinde odaklanılmamıştır. Kışkırtıcılığından kuşkulanılan daima kişilerdir : *Âkif Bey*, Namık Kemal'in adı anılmaksızın oynanabilir. Yapıtın şu ya da bu yönde geliştirdiği düşünce ve duygulanımlar değildir, tehlikeli görülen; iktidarı, Namık Kemal adının çağrıştırdıkları korkutur.

Sanat eserinin oluşumunu belirleyen de, ortaya çıkan verimi alımlayarak değerlendiren de böylesi bir toplumsal ortamdır. Namık Kemal'de rastlayacağımız 'tutkuların, zaafların bastırılması' olgusunda bu toplumsal ortam köklü bir egemenlik kurar. Düşünce ve yazınsal değerler açısından hemen hiçbir özellik taşımayan Ahmet Mithat Efendi'nin 'çok okunma başarısı', gerçekte, ses yönelttiği büyük çoğunluğun ölçütlerine ve düzeyine bağlı kalmakta billûrlaşıyor; bir yandan da aynı ölçütleri, yönetime karşı kışkırtmayış, yazara siyasal özgürlük açısından bir rahatlık sağlamıştır. Sürgün dönüşü Ahmet Mithat Efendi tamamıyla tavır değiştirecek, içinde yaşadığı toplumun zihniyetiyle bağdaşmayı ön görecektir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın onda «küçük esnaf» zihniyeti saptaması boşuna değildir. Modalarla değişen, ama bir dünya görüşü olarak — bireylerde — onsuz olunamaz bir akış göstermeyen yüzeyde yenilikler, Ahmet Mithat Efendi'nin yapıtında adım adım izlenebilir.

Asıl yerleşiklik kazanan zihniyet, Sabri Ülgener'in deyişiyle «çarşı hayatının dar ve basık ölçüleriyle mütenasip olarak basit ve gösterişsiz, fakat bir o kadar da eğri ve bulanık, bir kelime ile '*esnaf harcı*' şeyler»den oluşur. Yüksek zümre konaklarındaki — bayağı servet düşmanlığını o kadar kışkırtıcı — gösteriş ve israfın yanıbaşında, büyük çoğunluğun (alt tabakaların) yükselme girişimlerini — aynı kaynaktan — şu yöntemlerle yakalarız : «Narhı yükseltmek için eldeki malı hemen sürmeyip istif etmek; sürüm ve satış mahalli lonca mevzuatı ile sıkı sıkı tahdit edilmişken, onun dışında daha kârlı satış imkânları aramak; daha kötü ve kirlisi: eksik tartmak, hileli satmak!» Bütün bunlar, yüzyıllar içinde yinelenecek, nihayet girişimcilikle eşanlama evrilecektir.

Kişilerin çeşitli nedenlerle, sonuçlarla bağlı bulundukları

cemaat toplulukları dışında, geniş, aydınlık görüngelerden dünyayı algılayamamak; bizde, kamuoyu dediğimiz olgu'nun baş belirleyici etmeni olup çıkar. Bu kamuoyu için temel hak ve özgürlükler, hiçbir zaman onsuz olunamaz nitelikte değildir: onlarsız da olunabilir kanısı, toplulukların gündelik çıkarlara körü körüne bağlı kalışından imkân kazanır. Saray kadınlarının tüketimlerine ve pervasız yaşamalarına için için homurdanan kalabalık, her şeye karşın, saray çevreleriyle kendisi arasındaki alt-üst ayrımını bir özdenetim gibi karşısında bulur; 'homurdanıştan' ötesine geçemez. Bütün bu değerlendirişlerde bir 'mahalle dedikodusu' hissedilir. (Hüseyin Rahmi, felsefelik görüşlerini daima mahalle ağzına indirgemeye gerek duyar!) Bunda, çalışma hayatının yaygınlık kazanamaması da büyük rol oynar. Üretim yerine şu ya da bu yoldan, ama mutlaka tüketimi yeğleyen insanın, düşünceye ayıracak zamanı ne kadar azdır! Bu insan kimliği, gitgide yükselişinin talih kapılarını yanaşmalıkta görür ve kendisini kayırıp kollayacak 'efendiler' aranır. Kimsenin Mehpeyker olmaya cesareti yoktur ama; herkes için Serfirâz Hanım'ın talih yolu açıktır, denebilir...

Halk tabakaları yeniliği 'kendince' algılar. İşte bazı kısa hikâyelerinde («Tünel'den İlk Çıkış», «Meyhanede Hanımlar», vb.) Hüseyin Rahmi, yeniliğin halk tarafından hangi karanlık masal ögelerine dönüştürüldüğünü saptamıştır. Burada — artık — salt gelenek ve göreneğin baskısı değildir belirleyici öge. Bir yandan da tasarımsız bir algılayış, tasarlayamamaktan, kavrayamamaktan, çözümleyememekten doğan, neredeyse gerçeklik üstü yönsemeler işin içine karışır. Aynı yazar, bir kuyruklu yıldızın gökyüzünde görünmesinin toplumun alt kesimlerince nasıl 'bambaşka' algılandığına ilişkin bir roman yazmak ihtiyacını duymuştur. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, sonuna doğru, bilimin bile safsatayla sarmaştığına işaret eder. Masal ve 'ortaklaşa' hayal, söylenti yoluyla bilgi'nin yerine geçecek; bilgi, daima doğruluk dışı sayılacaktır. Böylesi bir sosyolojinin sürekli yinelenmesi ne kadar anlamlı ve şaşırtıcıdır! *Billûr Kalp*'da söz konusu mahalle sosyolojisinin karşısına tek bir seçenek çı-

kartılır: çalışmak. Çalışma hayatı, bütün bir toplumu herhalde kalkındırabilecektir.

Bununla birlikte çalışma alanları enikonu kısıtlıdır. İşsizlik usul usul varlığını duyumsatır. *Billûr Kalp*'deki çalışma ortamı da, zaten tamamıyla düşsel bir yöndedir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonrasını dile getiren romanda Sema, ancak bir «çalışma yurdu» açarak; toplumun (ve bireyin) içinde bulunduğu karanlık, ürkünç görünümlerden kendini yalıtabilir: şimdi ona mutluluk ve manevî haz veren, birçok yoksul ve yoksun kız'ın «çalışma yurdunda» çalışarak, hayatlarını sürdürebilmeleridir. Oysa bu yeni iş alanı, sanatçı - bireyin topluma yönelttiği bir öneriden başka bir şey değildir; toplumda da henüz örneği yoktur. Sema hem kişisel yaşamında, hem de tarihî bir görünümde mutsuzdur. Bu mutsuzluk, nedenlerini elbet geçmişte bulacaktır. Hüseyin Rahmi, çalışmaktan, üretmekten uzak insanın tehlikesini şiddetle duyumsar.

Pehlivan padişah Abdülaziz'in dönemindeki bazı olay ve görünümlerin bir arada betimlenmesi, bizim için, aynı tehlikeli, karanlık, ürkünç anlamlı tabloyu ortaya çıkaracaktır.

1867 tarihli Girit isyanı ister Hıristiyan, ister Müslüman olsun 'Osmanlı' halkları için acı sonuçlar, yıkımlar doğurur. Bu bozgun görünümünde yitirilmiş canlar kadar, belki ondan da etkileyici olan, hayatta kalanların göç durumudur. İsyandan kaçmak isteyen Müslüman halk, Anadolu'ya ve Rumeli'ye sığınır. Artlarında, yaşamalarını sürdürmelerine olanak tanıyan işlenebilir toprakları, edinilmiş taşınmaz mal - mülkü bırakmışlardır. Hükûmetin göçmenler konusunda herhangi bir olumlu karar ve çabasına rastlamayız. Göç, tıpkı isyan gibi, bir bozgun manzarası göstermektedir. Hükûmetin meseleyle uğraşmaları için atadığı yüksek dereceli memurlar, yolsuzluklara baş vurarak kendi yerleşik hayatlarına 'yeni' imkânlar katmayı, meseleyi çözümlemeye yeğ tutarlar. Göçmenlere ancak ve yalnız yoksul halk tabakaları ilgi gösterir. Onların taşınmasında bile halkın yardımseverliği tek başına görev alır. Bu gönüllü ve tamamıyla karşılıksız yardımlar, bir kısım göçmenin, dar bir gelirle de olsa, paylaşma - üleş-

me yoluyla yeniden yerleşebilmesini ve yaşayabilmesini sağlamıştır. Paylaşılıp üleşilen gerçekte bir avuç toprak, daha doğrusu o toprağın ekiminden elde edilen kazançtır. Bu, göçmenlerin topluma kazandırılmasına kuşkusuz yetmeyecekti. Girit isyanından kaçarak başka bölgelere sığınanların çoğu açlıktan ve yoksulluktan ölür. Hastalıklar, bakımsızlıklar, yoksunluklar arka arkaya sökün eder. Bütün bir genç kuşak, saray ve konak kapılarına 'armağan' olarak gönderilir. Oradan oraya taşınmak zorunda kalan bu göçmenlerin bir kesimiyse, bambaşka ve toplum düzeni için o kadar tehlikeli isyanlara yönelmek durumundadır. Dağlara çekilen isyan çeteleri eşkiyalığa başlar: Dün, onlarla bir avuç toprağı paylaşmış kişilerin devede kulak mal ve mülkleri yağma edilir.

Yoksulluğun yarattığı toplumsal ve iktisadî tehlike, kuşkusuz salt göç olaylarından kaynaklanmamaktadır. Hemen her gün maliye hazinesi avlusuna yoksullar, işsizler toplaşır; gelgelelim kendilerine «fukara maaşı» ödenemez. Küçük çapta görünen kavgalar, başkaldırılar patlak verir. İç paralayıcı görünümlerin önünde herkes, başının çaresine bakmak zorunda bırakılır. Devletin bir takım kamusal görevleri yerine getirişi, yeni yeni kurumlar bu acı gerçekliği değiştirmez. Abdülaziz dönemi gerçekte kamusal görevlerin yerine getirilişi açısından yabana atılamayacak bir çabayı da içermektedir.

Bununla birlikte 'çabalar', iktisadî kalkınma açısından sanıldığınca olumlu sonuçlar yaratamaz. Tahtta bulunduğu onbeş yılda, ülkeyi barışla yöneten Abdülaziz tıpkı İkinci Abdülhamit gibi, bu barış uğruna — zorunlukla — yığınla ödün vermek durumundadır: hükûmetin bu yoldaki önerilerini ister istemez kabullenir. O yıllarda Avrupa 'sermayesi' imparatorluğa büsbütün sızar; yabancılar, memleket içinde mülk edinme imkânı kazanırlar; ticaret antlaşmalarında kazançlı çıkan taraf, daima yabancılardır. Halkın kültür düzeyi bütün bu nedenlerle gitgide düşecek, kozmopolitleşmeye tepki, boş inançlarda takılı kalacaktır.

Vatan yahut Silistre olayının (oynanış, etkileyiş, etkilenişin ifadesi ve yönetici kadroların tedirginliği) hemen ön-

cesinde, gazeteler bir 'nalın olayına' yer verirler. Peygamberin nalının ikinci teki Canik'de bulunmuştur; bu haberle 'yeni' Osmanlı basını günlerce uğraşır, Kamuoyuna da böylesi haberlerin çok çekici geldiği muhakkaktır. Canik'de bulunan ikinci nalın, kutsal emanetlere eklenmek üzere, Canik'den Samsun'a «katır sırtında» yola çıkartılır. Samsun'daki özel törene din adamları, medrese öğrencileri, hattâ yüksek dereceden askerî ve sivil devlet görevlileri katılır. Hükûmet, nalın tekinin başkente getirilmesi için özel bir kurul oluşturur. Nalının getirilişi sırasındaki tansıklar ise herhalde daha ilginç ve heyecanlandırıcıdır. Koyun sürüleri, bu tansıklar saçan kutsal nalını taşıyan katırın ardına takılarak, uzun uzadıya ve «hazin hazin» meleyeceklerdir. Kötürüm bir ihtiyar nalın sayesinde yeniden ayaklanır. Dört yaşındaki kötürüm bir çocuksa, nalının örtüsünün yıkandığı kirli suyu içerek yürümeye kavuşur... Mehpeyker'i, Dilrüba'yı, ya da bir cariyenin trajik hayatını yazmak isteyen sanatçıların gazetelerde rastladıkları haberler işte bu türdendir.

Sultanahmet'de açılan Sergi-i Umumî-i Osmanî, Şinasi'nin bir yazısından anlayabileceğimiz gibi, geleneksel çalışma alanları açısından da düzeysizliğe doğru belirgin bir yol alış içinde olunduğunu kanıtlamaktadır : «Ağaçtan eşya yapan esnaf arasında daha önce tekel düzeni yürürlükteyken, bunlar kullandıkları ağaca *aşırı dikkat ederek, örnekse dayanmayacak bir ağaçtan bir şey yaptırılmak istenince, daha çok para önerilse bile kabul etmediklerinden* yaptıkları iş çok sağlam olurdu; hattâ eski yapılarda bulunan yapıtlar da bunu kanıtlar. Şimdi tekel ortadan kalktığından, bunların çoğu *yaptıkları işlere dikkat etmemektedirler.*» Kuşkusuz buradaki «tekel» sözcüğü, yalnızca bugünkü anlamıyla alınmamalıdır; Şinasi'nin yakınışında bütün bir geleneğin, töre'nin nasıl ve niçin soysuzlaştığını daha seçik biçimde görebiliyoruz. Aynı yazıda Osmanlı Genel Sergisi'nde yeralan eşyalara ve örneklere bakılarak, «Avrupa malları sürümü»nün bütün bir ülkede yerli malı unutturduğuna, en azından ikinci plana ittiğine değinilmekte; yeninin daima özgün-

lükten uzak bir tutumla bize yansımış olduğuna dolaylı biçimde eleştiri getirilmektedir. Şinasi üzerine bir elkitabı hazırlamış olan Memet Fuat, söz konusu yazıyı şöyle yorumlamaktadır : «Osmanlı Sanayi Sergisi üzerine yazdığı yazıda, Şinasi, zenginlik ile devlet gücü arasındaki doğru orantılı ilişkiyi belirtmiş, Avrupa mallarının ucuzluk bakımından üstünlüğüne, fabrika açmanın önemine değinmişti. Yazı'nın sonunda ise, Osmanlı memleketlerinde asıl geçim kaynağının toprak ürünleri olduğunu, bu bakımdan İngilizlerin sergiledikleri tarım araçlarının varlıklı toprak sahiplerince alınıp kullanılmasının kendilerine, dolayısıyla memlekete büyük yarar sağlayacağını söyler. Halk'a bu yolda örnek olunmalıdır. Çünkü Avrupa'da sanatlar (sanayi) böylesine ilerlemişken, o alanda onlara yetişmek, dışardan çıkar sağlamak çok güçtür. Osmanlı memleketlerinin tarım alanında ilerlemesi gerekir.» Şinasi, Avrupa mallarının ilgi çekişine, zevk açısından da değinir; fabrikalarda işlenmiş bu mallar «geometriden ve ressamlıktan gelen karışık incelikleri» içermektedir.

Fakat Şinasi de, el sanatlarımızın nasıl korunacağı ve kalkındırılacağı konusunda fikir yürütemez. Fabrika açmanın bütün bir üretim tarzıyla ilintili olduğu konusunda neredeyse bilgi sahibi değildir. Buradan bir kez daha kavranabileceği gibi, yenileşme hareketleri, temellendirilmeden, modalaşmayla önerilmektedir.

Gündelik modalara olan bağlılık, herhalde en çok süslemecilik çalışmalarına bakılarak ayrımsanabilir. Klasik beğeninin süslemecilikten bütün bütüne uzaklaşması, modanın süslemecilik üzerindeki ağır, tartışılmaz etkisi de; yeniyi nasıl kavradığımız, yorumladığımız ve ne adına uyguladığımız sorununa ilginç bir ipucudur.

Üçüncü Selim döneminde — genellikle — altın, yaldız nakışlar terk edilir; boya kullanımına geçilir. Bu boya işi süslemelerde çiçek, bitki ve yaprak resimleri öne çıkar. Doğadan soyutlanmış, demet biçimindeki çiçek, yaprak öbeklerinde az çok düşlemsel bir boyut da söz konusudur. Bununla birlikte asıl gözokşayıcılık önemlidir; altın ve yaldızın görkemi yerine yalınlık, iç dinginliğini duyumsatan, coşumları biraz köreltilmiş romantizm seçkinlik kazanır. Demetin çevresinde uçuşan bir kelebek, iyice ufaltılarak resmedildiğinden 'hafiflik', varlığını belli belirsiz hissettirir.

Abdülmecit'le Abdülaziz dönemlerindeyse mermere, billûra ve somaki bezeklere gönül verilecektir. Mermerin bile salt beyazıyla yetinilemez. Yeniden; eskisinden de karışık üslûplarla, hattâ üslûpsuzluklarla görkemlilik yaratılmak istenir. Sadeliğin, alçak gönüllülüğün yerini, 'kalfa' düzeyindeki yarısanatçıların günün modasına, isteklerine yanıt getiren çalışmaları alır.

Durmuş oturmuş bir zevkin verimi sayılamayacak bu sıradan çalışmalarda, yeniliğin gösteriş ve özentiyle özdeşlik kurduğunu açık-seçik duyumsarız. Bu son ihtişam, gerçekte çöküş ve yıkılışın ulağıdır.

İşte, servi ağacının koyu yeşilini, simgesel dilde, siyaha çalan alacasının yarattığı ölüm, ölüler, mezar çağrışımını, her ilkyaz eflâtun salkımlarla bezeyen, servilere sardırılmış o eflâtun salkımların katkısıyla renk uyumu arayan, zevkli, göz okşayıcı ve bütünüyle özgün geleneksel güzelduyu; yapaylığın, ikinci üçüncü elden öykünmenin, imparatorluğun yükseliş döneminden gününe iyice soysuzlaşmış bir bol tüketim, göz kamaştırıcılık ihtirasının kurbanı olur.

Zevkte, duyguda, düşüncede, nihayet yaşayışta hep ikilemlere, ikiliklere, bunların sonucu olarak da çelişmelere kayan anlayış; artık Abdülaziz'e de düşman olacaktır. Bir zamanlar padişahı fenerler, bayraklar, defne yapraklarıyla karşılayan başkent halkı, şimdi, her zümresinde, tabakasında durumdan, koşullardan yakınmaktadır. Camiden kahveye, gazeteden tiyatroya... gizli fısıltılar yükselmektedir. Dönemin başlangıcında, malî bunalımı yenilik hareketlerine de bağlayan yaygın görüş, törelerin savunucusu padişahın memlekete bolluk getireceğini düşlemekteydi. Şimdiyse çığırından çıkmış bir yetke gösterisiyle karşı karşıya bulunmaktadır; bu gösteriden — hâlâ — ölüm-kalım anlamında tedirginlik duymamakla birlikte, malî bunalım da hiçbir biçimde sona ermediğinden eleştirilerini yoğunlaştırır. Kimi yöneticilerse, gerçekte emperyalist güçlerin itkisiyle, umu-

du, padişah değişikliğinde ararlar. Büyük bir kargaşayla Abdülaziz tahttan indirilir. Eski padişahın saraydan alınıp götürülüşü; Beşinci Murat'ın çok kısa süren saltanat öyküsü; İkinci Abdülhamit'in tahta çıkışı hep iç içe ve çok kısa bir süreçte yaşanır. Kargaşaysa devam etmektedir. Cevdet Paşa'nın bu günler için yazdıklarında enikonu bir telâş hissedilir. Abdülaziz'i tahttan indiren iç güçler, bu olayın gerçekleştiriliş şeklini hemen hiç örgütleyemediklerinden, ya da örgütlemeye — kör bir siyasal rekabetle — gerek bile duymadıklarından, olup bitenler, 'devlet yönetimi' konusunda büyük çoğunluğun aklını iyice karıştıracak niteliktedir. Devlet yönetiminin büyük bir sağduyuyu her şeyden önce gereksindiği, artık son Osmanlı devlet yöneticilerinin aklından çıkmıştır. Bir padişahın halk kitlelerince sevilmesi, benimsenmesi için, doğuştan Osmanoğlu olmanın yeterli olabileceğine inanan kimi tarihçiler, olayı ayrıntılarıyla aktarırlar. Kuşkusuz Abdülaziz dönemi birçok bakımdan siyasal kargaşaların yerleşiklik kazanmasına yol açacak özellikler gösterir. Bu soy kargaşalar, asıl yanıtı, İkinci Abdülhamit'in o kadar özel siyasasından alacaklardır.

Padişah ve yakınları, saltanat kayıklarıyla Topkapı sarayına taşınırlar. Kurmay Binbaşı Çerkes Hasan Bey'in ablası Neşerek Kadınefendi'nin sırtından şalı bu sırada çekilir; saraylıların altın ve mücevher kaçırmalarından işkillenilmiştir. (Böylesi işkillenmelerin olağanüstü bir çözümlemesine biz yıllar sonra, daha sonraki bir dönemi irdeliyor da olsa, Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamit Düşerken* romanında rastlarız. İttihatçılarla işbirliğine girmek isteyen eski bir devlet yöneticisi, gece bir İttihatçıya çok değerli, altın ve elmas işlemeli bir tabaka armağan eder... Herkes kazanma hırsının peşine düşmüştür.) Çerkes Hasan Bey'se Kadınefendi'ye yönelik davranışı, ailesinin onuruyla bir tutar ve Hüseyin Avni Paşa'yı öldürür. Sultan Aziz hemen aynı günlerde, kapalı tutulduğu dairede, bilekleri kesik, kanlar içinde can çekişirken bulunur. (1917'de oğlu Yusuf İzzettin Efendi de benzer şekilde intihar edecektir.) Kaçırılmasından korkulan mücevherleri, sarraf Hıristaki satmak amacıyla teslim alır. Hıristaki devlet adına teslim aldığı mücevherlerle dönüşsüz bir Avrupa yolculuğuna çıkacaktır...

Daha dün, Beylerbeyi sarayında yanında 'erkek' arslanıyla dolaşan, güç ve kuvvet simgesi padişah şimdi, intihar edip etmediği, öldürülüp öldürülmediği bir yığın bilinmezliğe karışmış, neredeyse sıradan bir kişi gibi anılmaktadır. Halkın bu konularla dedikodu sınırlarının ötesinde ilgilenmediği muhakkaktır. Bu gürbüz görünümlü, erkek tavırlı padişah ve onun alaturka beğenileri tarih sahnesinden çekilirken; piyano çalan, Fransızca konuşan, batı müziği tarzındaki besteleri de olan Beşinci Murat, özgürlükler getireceği umulmuşken, kendi saltanatını ancak doksan üç gün sürdürebilecektir... Bütün o dönemlerin kargaşası ve siyasal bilinçsizliği üzerine en güzel ve en etkili saptayımı yine *Tezâkir-i Cevdet*'de buluruz. Cevdet Paşa «hâl' vak'asının icrâsına vâsıta olanlar»ın geçici olarak seçkinlik kazandıklarını belirttikten sonra, bu tarz işlerin 'tarih bilen' kişilerce hoş karşılanamayacağına, toplumumuzun özgül yapısına, «isyân u ihtilâl» fikirlerinin koşullarımızla ne ölçüde bağdaşık olduğuna işaret eder. Ama günün modası, tahttan indirme eyleminde yer alamamış sağduyusuz kişileri enikonu üzer. «Hattâ hal'den bir gün sonra Hariciye teşrifatçısı Kâmil Bey ile birlikte vapura râkiben Boğaziçi'nden İstanbul'a inerken bu vak'aya dair bahis açıldıkta : 'Ah canım, ucundan kıyısından bizim de bu işde elimiz ve ismimiz yâd olunacak kadar cüz'i medhalimiz olsaydı,' diyerek hariçte bulunduğuna izhâr-ı teessüf etmiş idi. Çerkes Hasan vak'asından bir gün sonra yine vapurda Kâmil Bey'e tesadüf ettiğimde : 'Nasıl Beyefendi ucundan bir hisse ister misin?' dedim; 'Aman Allah saklasın, söyleme,' dedi. Şairlerin efkârı dahi bu vechile değişiverdi.»

Toplumsal hayatın ve uygarlığın görünümü özetle bu akışlar içindedir. Namık Kemal bu dönemlerde yaşar; Dilrüba'yı ve Mehpeyker'i bu dönemlerde yaratmayı dener. Samipaşazâde Sezai, Namık Kemal'in hemen sonrasında Dilber'in yaşayışına, kendi özgürlük isteğini bu dönemlerden geçerek, ola ki, bu dönemlerin birikimiyle ekleyecektir. *Araba Sevdası*'nın kurulukla tanımladığı aydın hayatı ve aydının bakışı, hep aynı akışların boyunduruğundadır.

II

KAMELYASIZ KADINLAR

«Evet, birlikte yaşamayı gönlüm istiyor, cehennemde yaşayacak olsak isteyecek. Namusum kabul etmiyor, cennette yaşayacak olsak yine kabul etmeyecek.»

Namık Kemal
(Âkif Bey)

Âkif Bey'de, Dilrüba sahnede tek başına kalır kalmaz özel gerçekliğini söyler; Şahin Bey'se daha önce ondan iğrendiğini açıklamıştır seyirciye. Bu, insanların kendisini aşkla sevmelerinden tiksinen kadının öyküsüdür aslında : «Yedi aydır birlikteyiz, tavrımdan hiçbir şey anlayamadı. Ben, bir gün gelir âdeta karı - koca oluruz, insan gibi geçiniriz zannettim. Biz ise hâlâ âşık - maşuk, bir türlü halimiz değişemiyor. *İnsan utanıyor da muhabbet için ne tuhaf taklitler yapıyor.*» Dilrüba'nın 'izleyiciye' söylediği bu sözler 1870 sonrası yılları için ne kadar şaşırtıcıdır. Bir kadın, kocasının aşk'ından tedirginlik, hattâ tiksinti duymakta; duygusunu, başkalarıyla açıkça paylaşmayı göze alabilmektedir. Dilrüba'nın atak tutumu, tiyatro sahnesinde bile kalsa, bireylik gelişmesi adına — bizim için — gerçek bir devrim sayılmalıdır.

Genç kadın konuşmak ister; sorunların örtbas edilmesinden hiçbir yarar ummamaktadır. Yazar, onu ancak yapayalnız kaldığında konuşturur; sahne boştur; Dilrüba seyirciye seslenmekte, yazarsa bu seyircinin varlığını unutmuş görünerek iç tedirginlikten kurtulmaktadır. Hemen ikilem belirir : Dilrüba için utanıp sıkılınacak bir şey yoktur, ama yaratıcısı, törel değerlerin bu tutumu nasıl karşılayacaklarını ölçüp biçmektedir.

Dahası, ileride değinileceği gibi, utancından sever görünen, gerçekteyse sevmek nedir bilmeyen ya da sevgiyi kısa sürelerde cinsel bir ihtiras gibi algılayan karmaşık Dilrüba konusunda Namık Kemal eni konu kararsızdır; bu yüzden

de «üç yılın içinde» sekiz delikanlıyı canından eden Dilrüba'nın duygulanımları anlamsal bir yapıya oturmadan tıkanır; biz, ipuçlarıyla baş başa kalırız.

Öte yandan birinci perdenin beşinci meclisinde genç kadın — sadece yirmi yaşındadır — o kadar ayrıksı kişiliğini dışa vurur. Bu, gerçekten çarpıcı bir sahnedir. Âkif Bey korvetine gitmiştir; savaşa katılacaktır. Dilrüba sekiz yıllık cariyesi Kamer'i yanına çağırır. Ona incileri dizip dizmediğini sorar. Birinci perde boyunca ne incilerden, ne de komşu evindeki düğünden söz açılmıştır o an'a kadar. Dilrüba aşk karşısındaki duygusuzluğunu inci meselesiyle birden bire ifade eder. Kamer incileri dizmemiştir. «Ben şimdi karşıki düğüne incisiz nasıl giderim?» Âkif Bey'le daha bir iki dakika önce ölüm - kalım üzerine konuşan bu kadın, şimdi dünya zevklerinin ardına takılmış, süslenmeyi, yalnızca eğlenmeyi düşünmektedir.

Âkif Bey'in savaşmak konusunda çok bilinçli görüşleri olduğu da düşünülmemelidir. Burada yurt sevgisi, yurdun korunması arzusu bile söz konusu edilemez; tersine, bomboş bir kahramanlık anlayışıyla dövüşkenlik güdüsü egemendir. Erkek, erkek olduğu için savaşa gidecektir...

Kamer, güzel hanımının aldırışsızlığına çok şaşıracaktır. Yine de incilerin dizilmesi buyrulur ve Âkif Bey'in karısı «kahkaha ile gülerek bir iskemleye oturur.» Neden kahkahayla güldüğünü kavramak olanaksız gibidir. Fakat o gülüşün, o beklenmedik acımasızlığın etkileyiciliği kuşku götürmez: Dilrüba alışılmışın dışında bir kadındır. Tıpkı *İntibah*'daki Mehpeyker gibi.

Âkif Bey Magosa'da yazılır; Namık Kemal sürgündedir. Sürgün olayına yol açan *Vatan yahut Silistre*, imparatorluk başkentinde o güne değin görülmemiş bir heyecan uyandırmıştır. 'Vatan' sözcüğü hemen hiçbir yaygın siyasal - toplumsal anlam taşımazken; Namık Kemal, Osmanlıcılık ülküsünün güçlenebilmesi amacıyla yeni değerler aramak zorunda kalır; din birliğinden sıçrayarak, bütün bir vatan haritası göz önünde tutulur. Vatan artık yeni bir değerdir. Kamuoyu ilk kez yurt kavramıyla karşı karşıya gelir ve bu

kavram ilk kez 'baba ocağı' olmanın ötesinde bir anlam kazanır : «Osmanlıların şanı her vakit vatanın en küçük faydası için ölmektedir. Biz de her vakit bu yolda ölmeye hazırız. *Yaşasın vatan! Yaşasın Osmanlılar!*» (Âkif Bey'in kahramanlığındaysa böylesine siyasal bir söyleme asla rastlanılmaz.) Yurt toprağı kutsaldır, bir karışını bile feda etmek yurttaşlık görevinin kötüye kullanılmasıyla, vatana ihanetle eşdeğerlidir. İşte, Silistre'ye gidenler arasında Zekiye de, çok geçmeden vatan bilinciyle donanacak, kişisel aşkı vatan aşkıyla birleşerek, genç kız savaşta yararlılıklar gösterecektir. Erkek kılığındaki Zekiye, Namık Kemal'de en olumlu 'kadın' kişidir. Bu oyunun, din birliğinin tamamıyla dışında kalınarak Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanmak üzere yazılmış olması da ilginçtir. Zekiye'yi Yeranuhi Karakaşiyan Hanım başarıyla canlandırır.

Vatan yahut Silistre büyük bir coşkunlukla karşılanır. 1 Nisan 1873 gecesi, oyunu izleyenler, ellerinde fenerler tutarak, İstanbul sokaklarından geçerler, eserin yazarını ararlar. İbret'in imtiyaz sahibi Aleksan Sarrafyan Efendi bu olaydan içten bir sevinç duyar. Bütün bunlarda Osmanlıcılık ülküsünün vatan kavramında birleşebileceğine ilişkin küçük, ama anlamlı veriler yakalarız. Bütün bunlar; Yeranuhi Karakaşiyan Hanım'ın Zekiye kertesinde yurt aşk'ını yansılayabilmesi, devlet memurlarından yüksek okul öğrencisine aydın bir zümrenin oyunu izleyişi, yazarı ille de kutlamak isteyişi, başkent sokaklarındaki bir sanat olayına yönelik gösteri, nihayet İbret'de arka arkaya yayımlanan övgüler yepyeni durum ve atılımlardır.

Oyun birkaç gün içinde gösterimden kaldırılır. İbret gazetesi kapatılır. Namık Kemal'le kimi arkadaşları İstanbul'dan sürülürler. Ahmet Mithat Efendi bu sürgünden sonra 'hürriyet' sözcüğüyle bütün ilişkisini kesecektir. Osmanlı hükûmeti vatan kavramından rahatsız olmuştur. Bu tiyatro yapıtı da, daha çok uzun yıllar 'vatan' sözcüğü olmaksızın, sadece *Silistre* diye anılacaktır. Padişah ve hükûmet değişir; yurt sevgisine duyulan kuşku sürüp gider.

Kuşkusuz burada ödeşilmesi gereken, yazarın var ettiği

kamuoyuyla ilişkisidir. Bütün o fırtınalı alkışlar, yurt sevgisi çevresinde birleşmiş görünmeler, o coşku ve alkış, güçlerin buyruğuyla durdurulacak, sindirilecek, hattâ unuttu-rulacak ölçüde cılızdır. Özgül koşulları değerlendirememiş Namık Kemal de handiyse tek başına bırakılır.

Yazar için iki yol vardır: ya Ahmet Mithat Efendi gibi, güçlerin ve onların hem buyruğundaki, hem de bir anlamda doğrultusundaki asıl kamuoyunun istemleriyle uyuşmak; ya da bütün değerler çatısına karşı çıkmak. Namık Kemal ikisini de gerçekleştiremez. İrdelemeyi istediği bireysel öykü ikide birde törel değerler karşısında yenik düşer ve yazar, yazısının sapkınlaştığını ayrımsayarak kendini boş yere, yapıtı pahasına denetler.

Âkif Bey, biraz da yurt coşkusundan söz açabilmek arzusuyla deniz savaşlarına yönelir. Namık Kemal'in yetişmesinde savaş, cenk edebiyatının yadsınamayacak bir yeri vardır zaten. Masallaşarak yansıyan kahramanlık, bahadırlık hikâyeleri çocuk Namık Kemal'in belleğinde silinmez izler bırakmış olmalıdır. Bununla birlikte, yapıtında sık sık karşımıza çıkan kahramanlık izleği, her türlü kişisel, bireysel duyguyla da sarmaşacak, etki alanını kuru, yavan bir söylem niteliğiyle sürdürecektir. Sapkılı bir bireysel öyküyü dile getirmek isteyen sanatçı Namık Kemal'e daima siyasa adamı, toplum sözcüsü Namık Kemal karşı koyar.

Yalnız yazarın Magosa'da içinde bulunduğu duygulanımlar, İstanbul'daki seçkin alkışların tersine, birçok umutsuzluğa açıktır. Magosa, daha kale kapısından girilir girilmez, bir kâbus gibi önüne çıkmıştır. Burası ancak cehennemi çağrıştırmaktadır. Evler, yapılar daha çok kabristanı anımsatır; «yıkık, çürük, taş yığıntısından» geçerler. Arada bir yoksulluktan bitkin düşmüş, «vücutlarında kuru kemikten ve çehrelerinde çürük deriden başka bir şey kalmamış olan yarı çıplak insanlara» rastlanılır. Namık Kemal, mahşer tablosunda bulmuştur kendini: «Âdeta, yeryüzünde yapılmış bir lâhit içindeyim.» Üç gün süreyle tek kişinin zorlukla sığabileceği bir zindanda kalır ve *Âkif Bey*'i taslak halinde kurar.

Magosa'da her şey bakımsız, yıkık, ürkünçtür; doğa da

böyle bir akış göstermektedir. Kuyu suyu öylesine acıdır ki; rakı, sudan sonra içilir. «Dünya devleti kadar süslü», zehir saçan yılanlar, timsahı andırır irilikte kertenkeleler, haykırışlı kargalar, baykuşlar, sivrisinek, tatarcık bu mahşer tablosunun sanki zenginleştirici ögeleridir. Gözün seçebildiği, yalnızca taşlardır; her yan taş yığıntısıdır. (Dilrüba «insan başlı yılan» diye tanımlanır. Onda bir mermer donukluğu vardır...) Sürgündeki kişilerse, çevreye gerçekten bir mahşer kalabalığı izlenimi katar. En ürkünç katillerin yanında şeyhler bulunmakta, birtakım yarı meczup tarikat üyelerine rastlanılmaktadır. Kurallar ortadan kalkmış, değerler hiçliğe evrilmiş ve insan, ahlâki kabul ettiğinin ötesiyle burun buruna gelmiştir. Burada tiyatro, sanat, ekinsel hayat öncesiz sonrasız yoktur. Sanatçı çalışmaya başlar...

Besbelli, Dilrüba'daki —Mehpeyker'i o kadar andırır— ayrıksılık, Namık Kemal'in duyumsayışlarındaki karmaşadan ileri gelir. Bir yanda dişil bir simge kabul edilmiş özgürlük (özgürlük perisi), bir yandaysa özgürlük uğruna verilmiş savaşımın somut yıkımları yazara etkir. Özgürlük perisi, Dilrüba'ya dönüştüğünde yıkımların ağır bastığı kendiliğinden ortaya çıkar. Bununla birlikte yapıtında kadınla erkek arasında her zaman içinden çıkılmaz sorunlara, olağının dışına taşmış tutkulara yer verilecektir. Magosa ortamı, Dilrüba'daki karmaşıklığın yoğunlaşmasına yol açar.

Âkif Bey'i yeniden ele alarak sahnelenmesini sağlayan Reşat Nuri Güntekin, yazarın çalışma koşullarını, düşüncesindeki ikilemi gözden ırak tutup, Dilrüba'ya somut gerçekliktekine yaraşır bir kimlik kazandırmaya ihtiyaç duymuştur:

«Asıl Dilrüba ne idüğü belirsiz basit, tatsız, aşağılık, duygusuz bir melodram kahpesidir. Benim variantta temel karakteri değişmemiştir. Fakat teferruatta farklar vardır. Zengin bir Dağıstanlı'nın yedi sekiz sene evvel kızı olduğunu söyleyerek Çürüksu'ya getirip yerleştirmiş olduğu bir Gürcü kadınıdır. Görünüşte kapalı bir hayat geçirmekle beraber, alttan alta şehirdeki Gürcü beylerini birbirine katmış, durmadan koca ve âşık değiştirmiştir. Zehir gibi bir güzelliği vardır. Basittir, fakat sanatının bütün inceliklerine ve işve-

lerine sahiptir. İhtiras ve ateşle dolu, yarı çocuk, yarı yılan bir macera ve şehvet kadınıdır. *Kendini âşıklarına verdiği zaman sevgi ve samimiyet doludur. Fakat ne çare ki bu âşıklar, elbise değişir gibi kolay değişirler.* Demek ki ayrılık sahnesi onun da Zekiye kadar samimî bir an'ıdır. Fakat biraz sonra gemisinin kumanda köprüsünde engine açılan Âkif onu nasıl ikinci plâna düşürecekse o da aynı saatte Âkif'i ikinci plâna atarak bir düğüne gitmeye hazırlanacaktır.»

Reşat Nuri'nin yorumladığı Dilrüba, daha çok Mehpeyker'in ihtiraslarıyla benzeşen bir kadındır. Onda bağlılık duygusuna vurgunluk arar Reşat Nuri. *İntibah*'da Mehpeyker'in bu özelliği, yitirme yılgısı bir izdüşüm olarak kalır. Mehpeyker, Ali Bey'e bağlıdır; onu yitirmektense, yok etmeyi yeğler. Mehpeyker, tıpkı Reşat Nuri'nin yorumladığı Dilrüba gibi hep tek varlık olmak ister, başka hiçbir şeyle paylaşılmayı kabul etmez. Dilrüba'yla Mehpeyker arasındaki en büyük ayrımsa; ilkinin sevmeyi gerçekten bilmeyen, ikincisinin de tutkuyla seven kişiler olmasında billûrlaşır. Aşk'ın ve sevme duygusunun diğer bazı yönsemeleri *Kara Belâ*'yla *Celâleddin Harzemşah*'da yeniden irdelenecektir. Buna yarım kalan *Cezmi*'deki karanlık ihtirasları da ekleyebiliriz.

Dilrüba, kendini âşıklarına verdiği zaman da sevgisiz ve içtenlikten uzaktır. Onda yok etme güdüsü her zaman ağır basar; nitekim «eşyanın en kıymetlisini paralayan gelincik» diye betimlenmektedir. Bu «gelincik» kadın, Mehpeyker'in bütünüyle tersine, koynuna aldığı erkeklerden daima tiksinir, cinsel heyecan geçer geçmez ortadan kaldırmanın yöntemlerini dener ve belki de asıl kendi gövdesine tutkundur.

Üzerinde durulmaya değer bir başka olgu da, Reşat Nuri'nin Dilrüba'yı yapıttakinden o kadar farklı, zengin bir üslûpla dile getirişidir. *Âkif Bey*, Namık Kemal'in tüm yapıtı gibi, asıl izleyicide, alıcıda bıraktığı etkiyle varlığını sürdürür. Burada metnin kendini aştığını gözlemleriz; yazı'nın ötesine ulaşabilmiş bir duygu fırtınası sözkonusudur.

Oyun, Âkif Bey'le konuşan Şahin Bey'in Dilrüba'yı izleyiciye tanıtışıyla başlar. İki genç adam güzel döşenmiş bir odada buluşmuşlardır. Âkif Bey savaş seferinin eşiğindedir,

gözü kahramanlıktan başka bir şey görmez. Çürüksu ileri gelenlerinden Şahin Bey, *İntibah*'daki Atıf Bey'e çok benzer; o, sadece 'erkek arkadaştır', çok sevdiği dostunun hayatını mahvedecek karmaşık kadından tiksinir; kadınlarla ilişkisi daima bir yabancılaşma içindedir, zaten Dilrüba'yla bir zamanki yakınlığına inandırıcı olmayan biçimde değinilmiştir. Âkif Bey bir an gözbağı çözülerek, Dilrüba'dan ayrılmak istemez. Şahin Bey karşı koyar; genç karısından ayrılmak istemeyen Âkif Bey'i uyarışı, bir bakıma erkeklik anlayışını da ifade eder : «Birader, Allah bilir ki haline bakan, seni lala kucağında büyümüş bir şehrî hoppası zanneder. Ne oluyorsun? Validenin kucağından yeni ayrılıp da mı gurbete çıkacaksın?» *Âkif Bey*'in ilk sözleridir bunlar : Şahin Bey'deki erkeklik anlayışı kahramanlıklardan, savaşçılıklardan yanadır, barışçı bir dünyayı kavrayamaz; Dilrüba gibi kadınlar bu sertlikler üzerine kurulu dünyayı zedeleyen yaratıklardır. Bu yüzden de oyunda baştan çıkartıcı kadın için en ağır sözleri Şahin Bey söyler; Dilrüba'nın en etkin düşmanıdır. Şahin Bey'in yorumlayışına dikkat edersek; Âkif Bey'le Dilrüba ilişkisine — nedeni ne olursa olsun — bilinçaltı bir kıskançlık güttüğünü fark ederiz : «*Melune, bu yiğidi* nereden *tuzağına* düşürdü? (...) Köpek, sadık da duruyor; aşka, muhabbete bile taklide muktedir oluyor.» Şahin Bey, «devletin en gayretli, en namuslu bir zabitini pençesine» düşürdüğünden Dilrüba'ya düşman olduğunu söyler; bununla birlikte aslında onu önyargılarıyla mahkûm etmektedir. Burada kadın «melune», erkekse «yiğittir». Şahin Bey, hep Âkif Bey'den yana, hep Âkif Bey'e sevgicildir; bu özellik, Âkif Bey'de o kadar şiddetle belirmemiştir. Şahin Bey'in önyargısı, Dilrüba'nın Âkif Bey'e bağlılığını bile horlamasında büsbütün anlamlılaşır. Şahin Bey, genç kadının sonradan nikâhlanacağı Esat Bey'e daha sağduyulu, denetimli yaklaşır; asıl kol kanat germek istediği Âkif Bey'dir.

Dilrüba, sanki çevresindeki erkeklerce horlandığı için öç almaya zorlanmıştır. Yosmalığı bundan dolayıdır.

Âkif Bey, yapıştırma vatan fikriyle bağdaşık, ama daha çok Namık Kemal'in yıllar öncesinden anımsadığı cenk hi-

kâyeleriyle birleşmiş savaşçılığıyla karısına olan düşkünlüğü arasında bocalar : «Sen şimdi ne hakla bana *korkak* diyorsun? Ama buradan ayrılırken biraz mahzun oluyor muşum, ne yapayım? Vatanımı ne kadar seversem, haremimi de ona yakın seviyorum, *ayıp mı*? Haremimden ayrılırken kederle ayrılırım, yine devletim için ölürken sevinçle ölürüm.» Âkif Bey, Şahin Bey'in sert çıkışları karşısında şaşalamıştır; neye yönelik olduğunu bilmeksizin o kadar insanî duygularını savunmak zorunda kalır.

Vatanla birlikte hep o ölüm duygusu işin içine karışır. Vatan, nedense ölümü çağrıştırır Namık Kemal'de. Sürgünler, zindanlar, baskı ve özgürlüksüzlük dolaylı biçimde yazarı etkiler; Âkif Bey'in ağzından şöyle bir seslenişe dönüşür : «Mektuplarımı kardeşime okusun da desin ki, 'Ahrette kendini beklerim, vatana benim kadar olsun hizmet etmeden gelirse, yanıma kabul etmem.'»

Toplumsal koşulların sağlıksızlığı yazarda saplantıya dönüşmüş gibidir. Korkaklık insanî bir zaaf olarak değerlendirilmez; yalnızca suçtur. Bir kocanın karısını sevmesi, ayıp karşılanabilir. Herkes ille kahraman olmak zorundadır; bunu gerçekleştiremeyenlere yarın öteki dünyada, üstelik kardeşleri tarafından sorgusuz ceza verilecektir. Eski edebiyatın kalıpçı yanına karşı çıkan Namık Kemal, derebeyi görünümündeki kişileri simgeleştirerek, çok eski bir kahramanlık anlayışında takılı kalır. Savaşçıların söylemleri, şövalye romanlarından hortlamış gibidir.

Bir yandan da Dilrüba'nın geleceği düşünülür, namusu, ırzının korunması. Ortaçağ savaşçılığına ve erkeklik anlayışına Osmanlıcılık ülküsü, Osmanlıcılık ülküsüne de, Shakespeare'in hayli alaturkalaştırılmış tutkuları eşlik eder. Her şey iç içedir. Birinci meclisdeki Şahin Bey - Âkif Bey konuşması bu bakımdan tam bir bocalayış gösterir. İnsanoğlunun karmaşık ruh yapısını yazmak, deşmek isteyen pervasız, kural tanımaz sanatçı Namık Kemal'le düşünce adamı, o düşünce adamına da enikonu ters düşen yozlaşmış törel değerler boyunca çatışır. Sanatçı Namık Kemal, cinsel karmaşanın sarsıntısını bilmektedir. Reşat Nuri'nin gerçekten ustaca nitelendirdiği Dilrüba, bu oyundan bize bir yansı olarak vurur. Ondaki cinsel karmaşa sarsıntısını yazar da duyumsamıştır. Kuşkusuz Şahin Bey'dekini de duyumsamıştır. Belki de bu düşmanlığı tam düşünce düzlemine getirecekken; yaşantı, toplumsal baskı, nihayet töre araya karışır ve *Âkif Bey*'i şifreye dönüştürür.

Fakat Şahin Bey sövgüsünü ağzından kaçırır : «*Bir kadın*... bir kadın Âkif'i *bu kadar kendine esir etsin?!...*»

Âkif Bey en yakın arkadaşına vasiyetini emanet eder: ölürse, yaşlı babasının Çürüksu'ya gelip Dilrüba'yı alarak yanında götürmesini istemektedir; «Sen halini bilmezsin, benden sonra kimseye varamaz.»

Artık trajedinin dolambaçları kurulmaktadır. Dilrüba'nın doymak bilmeyen erkek düşkünlüğünden habersiz kocası, onun geleceğinden kaygılanmaktadır. Âkif Bey yalnız kalınca yine vatan sevgisiyle Dilrüba arasındaki bir türlü uzlaşıtıramadığı düşüncelerini dile getirir. (Oyunun bellibaşlı kişileri böyle sık sık sahnede yalnız kalırlar ve izleyiciye bir tür iç düşüncelerini yansıtırlar.) İşte üst üste gelen savaşlar, ülkenin çöküşle yüz yüze gelişi, kadına karşı daima kapalı kalmış toplumda zor, karmaşık bir kadın - erkek ilişkisini var etmiştir. Karı koca birbirleriyle gerçek sorunlarını konuşmazlar. Âkif Bey, Dilrüba'nın yanında ayrılığı önemsemiyormuş gibi davranır.

Fakat Âkif Bey'in ikilemi, vatan sevgisiyle karısına duyduğu aşk, iyice inandırıcılık dışı kalır. Oyuna adını vermesine karşın bu ilk fasılların en ölgün kişisi odur. Şahin Bey'deki örtük kıskançlık ve tutku, ya da Dilrüba'daki korkutucu sevgisizlik Âkif Bey'de içsel serüveni canlandırılamamış bir ölgünlüğe evrilir.

Âkif Bey karısını gerçekten sever. Kısacık bir duygu açıklamasıyla Namık Kemal bu sevgiyi sahici kılabilmiştir : «Hani geçen ay memuriyetle Trabzon'a gittim ya, gelirken Çürüksu'nun dağlarını gördüğüm vakitte, ayağım toprağa bastığı zamanda, sana kavuştuğum anda *gönlümden ne haller geçti bilmezsin.*» Özleyişi ifade edişte eski şiir geleneğinin sesi işitilir. Sonra Âkif Bey tumturaklı bir deniz tasvirine geçer; denizi Dilrüba'ya sevdirmek istemektedir.

Bu betimleyişte gezegen yıldızlarla durağan yıldızlar alaca pırıltılar içinde denizlere yansır, ayışığının yansıları suda nurdan bir yol açar. Tasvirin *İntibah*'dakine çok benzemesi, hele ayışığının hemen hemen aynı sözlerle betimlenmesi, Namık Kemal'in yaratıcı yazarlığındaki kısırlığa, kalıpçılığa da işaret eder. Hâlâ ilk gençlik çağındaki, söz hünerlerine düşkün Namık Kemal konuşmaktadır. Bununla birlikte, fırtınanın araya girişi, romantizmden esinlenişi de yansıtmaktadır. Namık Kemal, batılı edebiyatın izdüşümlerini sanki sayıklar; bir kez gördüğü bir tabloyu, yıllar sonra kırık-dökük sözcüklerle hayalinde canlandırır gibidir. Romantizmin etkileri, alabildiğine silikleşmiş olarak dışa vurur.

Fakat enginler konusunda ilginç bir benzetmeye yine burada yer verilir : «Engin, tıpkı hayat gibidir, insanın nazarı dünyada olduğu gibi enginde de yalnız bir daire içinde gezinir.» Çevrenler, umutla özdeşlik kurar; yaklaştıkça bizden uzaklaşırlar. Sanki *Vatan yahut Silistre*'nin yarattığı görece umuttan söz açılmaktadır. Aynı şekilde *İntibah*'da sıradan eğretilemeler — bülbül — bile dönüp dolaşıp özgürlükle, umutla sarmaşır. Bu ilk özgürlükçü yazarlarımızda düşünce, duygu, gözlem ve izlenim baskı koşulları nedeniyle daima birbirine karışır ve çoğu kez bileşime ulaşamadan parçacıklar halinde durur. Enginlerde daire saplantısına kapılmak, enginleri bile bir kısırdöngü gibi alımlamak herhalde Namık Kemal'in özgürlüğe duyduğu gereksinmeyi ürpertici biçimde yansıtmaktadır. Onda, toplumun çok üstüne çıkmış bir düşünce ve duygu birikimini hep böyle kenardan köşeden kavrarız. İç dünyası hep susturulmuş, içtenlikle konuşması engellenmiş sanatçı, ne yazık ki sere-serpe geliştiremez düşünce ve duygusunu.

Dilrüba, Âkif Bey'in deniz tutkusunu aldırışsızlıkla dinler. Fırtınalar diner, geminin direği «bulutun bir tarafını paralayarak» denize ayışığını yansıttırır, «koca korvete» bir martı konar... Dilrüba kocasını sevmediğine ilişkin ilk ipucunu burada söyleyiverir; çabucak toparlanarak kendini, iç dünyasını Âkif Bey'den gizler. Âkif Bey bön denecek kadar saftır : «Çocuk ben senin gönlünü bilmez miyim?»

Oysa *Âkif Bey*'de kimse kimsenin gönlünü bilmemektedir. İç dökmenin yasaklandığı bir törede, herkes sorunlarını ikinci, üçüncü kişilere açar. Kamer'i çağıran Dilrüba, kocasının umarsız geleceğinden o kadar sevinçli, karşıki evdeki düğüne gitmek için hazırlık yapmaya başlar. Artık iç dökmenin sırasıdır... Kamer'e, «Evde kaç erkek gördün?» diye sormuştur. «Çok...» Kamer'in yanıtı üzerine kendi iç dünyasını olanca açıklığıyla dile getirir : «Ben acaba hangisini sevmiştim?» Hastalık bundan sonra başlar; hiçbir erkeği, belki de hiçbir insanı sevmeyen, sevemeyen Dilrüba, içinde yaşadığı toplumun törel yaptırımlarıyla sever görünmeye zorlanmaktadır. Hastalığı arttırarak, sever de görünür. Aslında trajedi, yasalarını uygulayarak yıkımlar yaratmasa, her şey uyarında gidecek; kimse de Dilrüba'dan tiksinmeyecektir. Nitekim karşıki evdeki düğüne çağrılıdır; toplumsal yaşamdan henüz yalıtılmamıştır, evli, belki de saygın bir kadındır. Kamer, hanımının hiçbir erkeği sevmediğini çok iyi bilmektedir, söyler; gelgelelim Âkif Bey, ne de olsa bir kocadır. Kamer, bilerek bilmeyerek aile kurumunu saygın kılmaya çalışmakta, hanımının bu kurum aracılığıyla ayakta kalabileceğini önermektedir. Ama Dilrüba «Koca muhabbet ağacında mı yetişir?» diyerek, sevgisizliğini bir kez daha vurgular.

Birinci perdenin sonunda Dilrüba'nın kahkahaları yankılanır. Genç kadının neye bu kadar şiddetle güldüğünü alımlayamayız. Bütün oyun boyunca, daha doğrusu Namık Kemal'in bütün yaratımsal yapıtında anlamı bilinemeden kalacak böylesi gergin davranışlara, aşırı ifadelere, abartık duygu dışavurumlarına rastlanır. Bu tutumda etkileyici bir yan da olduğu su götürmez; Dilrüba'yı o kadar yalınç bir oyun çatısı içinde hâlâ yaşar kılan, belki de tiz kahkahalarıdır; Dilrüba sanki toplumun iki yüzlü değerleriyle alay etmekte, kendi ahlâksızlığını açıkça gözler önüne sererek, o iki yüzlü değerlere oranla daha içten olabilmektedir. Hattâ Dilrüba'nın kahkahaları bize ihtirasların, baskıların, savaşların, işkencelerin, bütün bu karanlık var olma biçimlerinin hiçliğini de duyumsatır. Genç kadın o kahkahalar arasında elbette düğünevine gidecektir.

Âkif Bey, düşünce adamı Namık Kemal'le her bakımdan çatışan bir oyundur. Yazarın yaratımsal yapıtı, düşünsel yapıtıyla hemen hiçbir noktada özdeşlik kurmaz. Belki bir tek özgürlük, kahramanlık ve vatan sevgisi tutkuları bu parçalanmış, ikiye bölünmüş, hattâ üçüncü bir kola ayrılmış — siyasa adamı Namık Kemal'i unutmamak gerekir — yapıtın ortak özelliğidir. Gelgelelim söz konusu tutkular da, sürekli nitelik değiştirir. Yaratıya yönelik verimlerinde Namık Kemal, bambaşka konulardan söz açmak isteyen bir kişidir. Düşünsel yapıtında 'aile birimini' o kadar savunmuşken, burada aile daima çöker. *İntibah*'da cariye Dilâşup iftiraya kurban gider; *Celâleddin Harzemşah*'da Neyyire-tül İkbâl çocuğuyla birlikte ırmakta boğulur: kocası, yurt sevgisiyle ailesi arasında bir seçim yapmak zorunda kalır ve aile birimi seçimi kaybeder. Âkif Bey'se aldatılmış bir kocadır.

Toplum hayatı kendi yerleşik düzenini bulabilmiş olsa, yazar, daha ileri ve yeni şeyler söyleyebilecektir. Kurumlaşmasını önerdiği aile biriminin bu iki yönlü, madalyonun öteki yüzüyle sergilenişi bile, yaratıcı Namık Kemal'in kendisini sürekli kısıtladığını, düşünceleriyle çelişmemeye çaba harcadığını tanıtlar.

Namık Kemal öncelikle daha uygar bir aile ortamına geçilmesinde yarar görür. Ailenin eğitişinden tedirginlik duyduğu açıktır. *İntibah*'da Ali Bey'in babası tanıtılırken, bizde aile reislerinin sevecenlik ve anlayıştan yoksun oluşlarına, bunu bir erdem sayışlarına özellikle değinilir. Yine Mehpeyker'i düşkünlüğe iten, toplum yaşaması dışına düşüren aile eğitiminin bulanıklığıdır. Mehpeyker biraz da ailesi yüzünden fahişe olmuştur. Ama Namık Kemal bu tarz sorunları açık seçik tartışabileceği bir düşünce ortamının yokluğunu da az çok sezmiştir: eleştirilerinde, savlarında örtük davranmayı yeğler. Bu örtüklüğe karşın okuryazar kesiminden bir yankı gelseydi, herhalde sorunları ve görüşlerini daha belgin bir üslûpla dile getirecek; kendi düşüncesi de ilerleme olanağı bulacaktı. *İntibah*'daki aile yaşamına bakış, o dönemde — hattâ günümüzde bile — irdelenmeden bir kenara bırakılır.

Fikir yazılarındaysa, hem gider açısından, hem de iç içelik (bireyliğin gelişememesi) nedeniyle 'konak' hayatının, konak ailesinin sona ermesi gerektiğini vurgular; bunun yerini 'yuva' ailesinin alacağını erken bir dönemde saptar Namık Kemal. Bununla birlikte aile kişilerinin az sayıya indirilmesi de ana sorunu çözümlemeyecektir. Namık Kemal, kavramlaştırmasa da, aile biriminden yola çıkarak, bireyliğin yokluğunu imler. Ailenin kuruluşu, insanca duygu ve anlayış üzerinde temellenmemektedir. Orta halli bir ailenin üyeleri daima yalınkat eğitimlerden geçerek hayata atılmaktadırlar. Evin erkeği, çocukları konusunda, şımarık küçük beyin kedisiyle ilişkisini andırır biçimde davranır. Bu baba kimliği kuşkusuz her bakımdan gelişmemiş bir kişiliği simgelemektedir. Onda ne 'kahramanlık' hissederiz, ne de 'vatan sevgisi'. Çocuklarını, karısını ve aile yaşamına katkıda bulunan emektarları kendi yerli yersiz isteklerinin karşılayıcısı birer köle gibi algılar. Her şey onun buyrukları doğrultusunda yönlenecektir. Evin hanımının dünyasındaki tek toplumsal yaşam ışıltısı, iki düğünde bir değişebilecek şöyle böyle bir giysidir yalnızca; hakları, olanakları, gereksinimleri burada dondurulur. Giderek bu düğün kılığı, kişisel varoluşunun tek nedeni olup çıkar. Böyle bir dünyanın azıcık uzağındakiler, insanoğlunun ne kadar dar görüngelere zorunlu kılındığını hemen sezebileceklerdir. Gencelip evleninceye kadar çocuk, herkesin gözünde bir cenindir!

Bizde ailenin kişilik yönlendirici ve geliştirici eğitimden habersiz kalışı, eski kuşaklarla yeni kuşaklar arasında durmadan değişen, ama sonuçta tutuculukla, bağnazlıkla sınırlanan derin anlayış farklarının bulunması, genç insanların yetiştirilmesinde tutucu, bağnaz, giderek tutuculaşmış, bağnazlaşmış, dönemini doldurarak kemikleşmiş eski görüşün daima kör bir egemenlik kurmak istemesi yazarı tedirgin etmiştir. Yeniler de, genç kuşaklar da kendi egemenliklerini sağladıktan sonra ne yaşlı kuşaklara saygı ve ne de çocuklarına hoşgörü duymakta; bu, bir kısırdöngü gibi devam etmektedir. Kuşkusuz burada, bu kadar önemli bir olgu karşısında, düzenli bir aile yaşamı savunulacaktır : Namık Kemal de öyle yapar.

Fakat asıl irdelemek istediği sorun, ayrıksı, aykırı zaaflardır. Düşünsel yazılarında aykırılıklara hemen hiç değinmemişken, yaratımsal yapıtında sürekli zaaflı insan karşımıza çıkar. Çelişkiyi ayrımsayan yazar, bu kez de örtüklüğe baş vuracaktır: çok değişik kadın - kişiler, Namık Kemal'in yaratımsal yapıtında bir izdüşüm olarak belirir; bizi bugün de ilgilendirirler. Gerçekte, Namık Kemal, yerleşik düzen ve ahlâkın kemikleşmesinden tedirginlik duymuş ve isyankâr görüşlerle donanmıştır.

Âkif Bey'in ikinci perdesinde Esat Bey, aile ve yuva kavramlarına o kadar ters düşen tutkulu, hem de aykırı tutkulu cümlesini hemen söyler : «*Herif ahrete gitmiş*. Az kaldı ispatı olmuyordu da biçare kız bir ölünün esaretinde kalıp gidiyordu.» Ölünün arkasından konuşmaktadır oyun kişisi; sözcüğü seçerken ikincil anlamı da göz önünde bulundurur. Esat Bey'in aile kurumuna, karıkoca bağlılığına herkes kadar önem vermediğini hemencek ayrımsarız. Onda, kösnül istek duyar duymaz, birlikte olmak çabası ağır basar.

Esat Bey, Dilrüba'nın yeni nikâhlandığı kocasıdır. Dilrüba'nın geçmişi herkesçe bilinmekle birlikte, bu yeni koca o geçmişi ne araştırır, ne de söylentileri işitebilir. Kâtip Esat Bey, memuriyetle geldiği Çürüksu'da Dilrüba'yla tanışmış; savaştan dönmeyen Âkif Bey'in karısına âşık olmuştur. Burada Kırım Savaşı'nın yıkımlarından söz açılır. Donanmamızın yakılışı sırasında Âkif Bey'in de öldüğü söylenmektedir; fakat bu, ancak yalancı tanıklar aracılığıyla tanıtlanabilmiştir. Yalancı tanıklarsa, Dilrüba'nın eski sevgilileridir. Yine bir ikilemle karşılaşırız; bu yalancı tanıklar, Şahin Bey'in bütünüyle karşıtı olmak üzere, Dilrüba'nın yanındadırlar. Böylelikle, birkaç kişi de fahişenin yandaşı olmayı yeğler ve olgu'nun nedenleri bize yansıtılmaz. Bir bakıma yerleşik ahlâkın dışındaki bir dünyanın oluşabilmesi için de çaba harcanıyor gibidir.

Şahin Bey, sevgili arkadaşının ölüm haberi karşısında vasiyeti yerine getirir ve Süleyman Kaptan'a Çürüksu'ya gelmesini bildirir. Süleyman Kaptan oğul acısı kadar, gelininin yeni evliliğine de yerinecektir. Esat Bey'le Süleyman

Kaptan'ın ilk karşılaşmaları düğün günündedir. Esat henüz, Süleyman Kaptan'ın Âkif Bey'in babası olduğunu bilmemektedir. Yaşlı baba, oğlunu, «Ben onu zaten vatanıma kurbanlık beslemiştim,» diyerek unutmayı dilemektedir; şimdi bağrına basmak istediği tek kişi gelinidir. Sinop'da şehit düştüğü söylenen Âkif Bey ilk kez bu aşamada Esat Bey'i düşündürür. Reşat Nuri, Âkif Bey - Esat Bey çatışmasına şu ilginç yorumu getirmiştir : «Âkif ile Esat vukuatın birbirine rakip yaptığı iki iyi mert ve masum insandır.» Ne var ki, Esat Bey'in çelişik ruh yapısı gözden ırak tutulmaktadır. Çünkü düğün evinde olup biten o kadar karmaşık olaylar, birtakım örtük ve karanlık duyguların ifade edilişi, Reşat Nuri'de çok yalınkat ele alınır; ona göre, Dilrüba'nın evini dolduran, çoğu da — üstelik — bu kadınla ilişkide bulunmuş, kimileri de handiyse sıralarını bekleyen bu erkekler, «meşru bir karı - koca dâvası»yla karşı karşıya olduklarından susmakta, çekimser kalmaktadırlar. Oysa bütün bu erkeklerin tavrında garip bir kadın düşmanlığı alttan alta sürüp gider, en hafifinden.

Esat Bey, Dilrüba'yı eski kayınbabasıyla görüştürmek üzere çağırır; aralarında bulunmak istemeyerek çekilir. Şahin Bey her şeyin içyüzünü bilen kişi olarak sahnede bulunmakta, zaman zaman seyirciye tutuk ifadelerle, sezdirilerle durumların bir açımlamasını fısıldamaktadır. Dilrüba'nın Süleyman Kaptan'la karşılaşması, oyunun en trajik sahnelerinden biri olabilirdi; ama Namık Kemal önyargılı, önceden kararı verilmiş tutumuyla burada da salt Dilrüba'yı mahkûm eder.

Süleyman Kaptan'ın kendisini dul bir kadın olması nedeniyle alıp götürmek isteyişine Dilrüba şaşırır; burada belki belirsiz bir 'kendi kendini yönetme' girişimiyle karşılaşırız. Dilrüba hayatı konusunda kendi karar vermek istemektedir. *Genç kadın bir iki adım, ağır ağır çekilir ve Süleyman Kaptan'ı uzun uzadıya, dikkatle süzer :* «Siz soyca mı deli-siniz?» Yönetmene ve oyuncuya yönelik hareket, davranış yönergesi, bir yandan da Dilrüba'nın varlığını kanıtlama, kendi başına varolma girişimine görsellik kazandırmıştır;

Süleyman Kaptan'a sorusunu yöneltmeden, izlerçevre üzerinde kesin bir egemenlik kurma imkânları aranmıştır. Bu soru karşısında eski kayınbaba gelininin hiç de «ciğerparesinin sevgili Dilrüba'sı» olmadığını — nihayet — kavrar. Âkif Bey'in evlilik mutluluğu demek bir dışgörünümdür... Sevgiden tiksinen Dilrüba isyan etmektedir : «Kendisiyle yedi ay geçindik, bir gün *münasebetsiz muhabbetten* baş alamadım; ahrete gittiği meydana çıkalı daha üç gün olmadı, şimdi de yerine siz mi peyda oldunuz?» Kuşkusuz bu ifade çok abartık, inandırıcı olmayacak biçimde de acımasızdır; yine de Dilrüba'yı ele vermek açısından eni - konu çarpıcıdır. Dilrüba birtakım göndermelerde bulunur : sanki değişen yaşam koşullarından, uygarlık anlayışımızdaki başkalaşımlardan söz açmayı denemektedir. Zaten bu soy deneyişleriyle, oyunun kadın kahramanı, ikide birde yaratıcısını sarsar. Dilrüba yirmi yaşında olduğunu söyler, sadece yirmi yaşında; Âkif Bey'in «mektepten çıkma olduğunu» anımsatarak, o yaşta bir kadının hayattan el ayak çekmesinin istenmesine çok şaşırdığını belirtir : «Bir daha erkek yüzü görmek için beyin mahşer günü mezardan kalkmasını mı bekleyelim.» Namık Kemal, Osmanlı - Türk toplumundaki dul ya da evlenmemiş kadının cinsel - toplumsal koşullarını bu kıpkısa cümleyle apaçık odaklamış, ama konunun üstüne gitmeyi ya düşünmemiş ya da istememiştir. Bununla birlikte Dilrüba'nın saptayımı toplumbilim ve töre açısından olağanüstü duyarlıdır. Genç kadın yaşama olanaklarının kısıtlanışını vurgulamıştır sanki.

Süleyman Kaptan'ın tutumuysa abartık bir mertlik içindedir. Dilrüba'nın acımasız itirafları karşısında, «Hanımefendi,» demekle yetinir. Eski kayınbabayla eski gelin arasına duvar çekilmiştir. Süleyman Kaptan her şeye karşın oğlunun vasiyetini yerine getirmeye kesenkes kararlıdır : «Vefatını haber aldıktan sonra çocuğun terekesini yazdırmıştım, işte kassam defteri. Sizin de hisseniz içindedir.»

Dilrüba önce gururunu çiğnetmek istemez, korur : «İstemem! Ben, o mirasa muhtaç değilim.» Davranışı ve seçimi etkileyicidir; kendi isterleri çerçevesinde gerçekçi konuş-

maktadır. Bireyliğine, ölen kocasının mirası ancak maddî olanak sağlayabilecek; fakat mücadelesinden pek çok şeyi de alıp götürecektir. Ama Dilrüba yazarın müdahalesiyle karşılaşır; sözkonusu hisseyi âdeta zorla kabul edecektir. Kendisine bireyliği bir kez daha kaybettirilir; «*istemez gibi görünerek* defteri eline alır.» Bunlar da inandırıcılıktan uzak davranışlardır. Namık Kemal sanki Dilrüba'nın bireylik mücadelesini kavramış, gelgelelim eserinin ilgi toplayabilmesi, kamuoyuna seslenebilmesi uğruna, kavradığını kavratmaya yanaşmamıştır. Dahası, gönlün kipleriyle oynamak isteyen yazar, ansızın Şahin Bey kimliğine bürünür ve genç kadına — yeniden — anlamsız yere saldırmak, sövmek fırsatını bulur : «Hanım niçin fukaraya sadaka verecek? Elmas alır da yeni kocasına güzel görünür.» Esat Bey'in Dilrüba'ya şiddetli bir aşkla bağlı olduğu anımsandığında, Dilrüba'nın fazladan bir güzelliğe ihtiyacı olmadığı ileri sürülebilir.

Dilrüba, Şahin Bey'in varlığını yeni ayrımsamıştır; kadınla erkeğin 'dolambaçlı' bir geçmişleri olduğunu o zaman kavrarız. Şahin Bey, Dilrüba'nın alaycı itirazına «Edepsizlik etme, yıkıl şuradan diyorum!» diye karşılık verir; «*Ben de seni bilirim, sen de beni bilirsin!...*» Bu itham da bulanık ve belirsizdir. Dilrüba'nın geçmişi konusunda seyirci fikir sahibidir; ama Şahin Bey'in 'bilinecek' geçmişini öğrenmemişizdir. Dilrüba'nın suçlayış karşısında susması, gelgelelim direnmeye devam edişi, fazladan bir bilgi sahibi oluşuna göstergedir. Kavrayabildiğimiz, ikisinin geçmişte birlikte olduklarıdır; Dilrüba da, Şahin Bey de — bizim öğrenemediğimiz — bir şeyi bilmekte, her nedense açıklamamaktadırlar. Yazarın konuyu kapatabilmesi için sahne yeterince elverişlidir; Süleyman Kaptan araya girerek, gizlerin açığa çıkabileceği ağız dalaşını keser : «Bey, Âkif'in vasiyetini unuttun mu? Bana kâğıtlarını gönderen, sözlerini yazan sendin. Ben bunu ne halde olsun himayeye mecburum, bilmiyor musun? Haydi kızım, haydi hanım, kocalı kadın, erkekler arasında yakışmaz.»

Şahin Bey'in Dilrüba'yla alıp veremediği oyun boyunca sürecektir. Genç adam Dilrüba'ya karşı nedeni tam da açık-

lanmayan bir düşmanlık güder. Onun, Âkif Bey'i aldatıyor olmasından en çok etkilenen Şahin Bey'dir. Oysa bu aldatış herkesçe bilinmekte ve Dilrüba'yı savunanlar bile çıkmaktadır.

Zaten bu oyunda bütün erkekler, Âkif Bey dışında; Dilrüba'nın nymphomane'ca eğilimlerini bilirler; hele düğün sahnesi her bakımdan cehennem tasvirlerini çağrıştırır bir ifadeye bürünür: orada erkekler Dilrüba'yla olan ilişkilerini bağıra çağıra konuşurlar. Fakat hiçbirinin Dilrüba'yla alıp veremediği bir şey kalmamıştır. Buna karşılık bir tek Şahin Bey onu yok etmek ister. Diğer erkeklerin kayıtsızlığını fark etmeyen Şahin Bey, Âkif Bey'in namusuna duyduğu saygıdan yıkılmış görünmektedir. Şahin Bey, Dilrüba'yı ağır sözlerle küçük düşürür : «Yıkıl şuradan! Şimdi o yüz bin kişiye dağıttığın gönlün yüz bin parça olur; şimdi o kadar adamın kanına giren suratın sokak köpeklerinin ağzına düşer de onlara da birbirini paralatır!...»

Ahmet Hamdi Tanpınar, Dilrüba ve Mehpeyker gibi ayrıksı kadınların yazara nerelerden, nasıl etkidiğini sormak ihtiyacı duymuştur. Bu kadınların alabildiğine ayrıksı olduğunu herhalde Namık Kemal de bilir; o güne değin yenilikçi edebiyatımızda ayrıksı ve aykırı kişilere yer verilmediği için sakınımlı davranmakta, tedirginlik duymaktadır. Oyun, roman ve öykü bizim için o sıralar zaten yepyeni türlerdir. Dahası klasik şiir en aykırı, en sapkın izlekleri bile kalıplara oturtarak dile getirdiğinden, izlerçevreyle şair arasında herhangi bir uzaklaşım sözkonusu edilmez. Aykırı kişinin trajik ve insanî yanı irdelenmediği sürece törel değerlerin denetimi ayaklanmaz. Oysa, Dilrüba gibisinden bir kadının nasıl alımlanacağı konusunda, ne gibi tepkilere yol açacağı meselesinde de yazar kararsızdır. Bu yüzden Dilrüba'nın trajik yanını karalamakta duraksamaz...

Şahin Bey'le Süleyman Kaptan baş başa kaldıklarında, Namık Kemal, Şahin Bey'in ağzından izlerçevre'nin yadırgamaması ereğiyle, Dilrüba'nın ayrıksılığına bir nitelendiriş arar; bu kadın yaşamı niye başkalarından farklı duyumsamaktadır sorusunu az çok göz önüne alır : «Bu kadınla bir

dakika bir yerde bulunmak, Âkif'e kıyamete kadar mezarda yatmaktan beterdir. *Hani tenha dağlarda, harap yerlerde gülyabaniler, peri kızları olurmuş da insanı esir edermiş, kanını en son damlasına varıncaya kadar içmedikçe elinden bırakmazmış... diye masallarda işitmez miyiz? Eğer öyle gülyabani, öyle peri kızı varsa biri, belki de birincisi budur.*»

Oysa sözkonusu masal - kadınları, Namık Kemal'in yapıtını baştan sona sararlar. Onun asıl ilginç kahramanları kadınlardır; diğer yapıntı kişilerinde derin bir etkileyicilik yaratamamışken, masala, hem o kadar itiraz ettiği «kocakarı masalına» bağlamak istediği bu kadınlarda yazarlığının içsel fırtınalara, karmaşık gönül kiplerine açık yanını ele verir. Bugün de bizi hâlâ etkileyen Mehpeyker'dir, Dilrüba'dır; *İntibah*'daki masum cariye ya da vatan sevgisini birdenbire algılayan, sahneden bütün bir kamuoyuna haykırmayı deneyen özverili Zekiye günümüz için tarihî birer kimlik olmanın ötesine ulaşamazlar. (Kuşkusuz, Zekiye'nin iki ayrı tutku; aşk ve yurt sevgisi; arasında gelgite kapılması da yüksek gerilimli bir kişiliğe göstergedir. Ne var ki, yazar, Zekiye'yi bu özelliği çerçevesinde işlememiştir.)

Kara Belâ'da bile ayrıksılık cinsiyet değiştirerek Namık Kemal'e enikonu canlı bir kişi yaratma olanağı sağlar. Bu sıradan oyunda Ahşid, karanlık bir haremağasıdır. Hint padişahının kızına duyduğu aşkta ansızın bir 'erkek' olarak belirir ve Prenses Behrever'e zorla sahip olur. O an'a kadar enendiği sanılan haremağası, Behrever'in sevgilisi Hüsrev'i beklediği gece gerçek durumunu gözler önüne serer. Ahşid yetkin bir erkektir. Burada cinsel aşk her bakımdan yasaklarla donanmışken, yine de ürpertici bir akış gösterir.

Gelgelelim Namık Kemal, tıpkı Mehpeyker, tıpkı Dilrüba gibi — belki de savunmak isterken — Ahşid'i yerin dibine batırmak zorunda kalır. Prenses canına kıyar; Hüsrev, haremağasından öç alır. Ama Prenses Behrever'in intihardan önce tecavüz sahnesini anlatışı da, yaşadığı olaydan çok gizli, çok karmaşık bir etki duymuş olduğunun da kanıtıdır. Namık Kemal, söylemin ucunu kaçırır ve Ahşid'in edimini, Behrever'in ağzından handiyse ballandırarak anlatır. Bura-

da Prenses artık bir gençkız, bir bakire ağzıyla konuşmaz. Yazar, Ahşid'in edimine sanki yenilmiştir. Yine de ilginç bir ruh durumunu kavrarız : Behrever, Ahşid'le ilişkisinden, tecavüze uğramasından âdeta bilinçaltı bir haz duymuştur ve sözkonusu hazın törel ahlâka ne denli aykırı düşeceğini ayrımsayıp, canına kıymakta duraksamaz; ikilem, şiddetle belirir. Ahşid'in trajik serüveni, enenmişliği ya da erkeklik bezleri burulmuş kişilerin sorunu *Kara Belâ*'da konu dışı bırakılmıştır; bununla birlikte Ahşid'deki güç, cinsel uyanış izleyicide kimi olgular üzerinde düşünmeye bilinç dışı bir çağrıdır sanki.

Celâleddin Harzemşah'daysa asıl etkileyici, dokunaklı olan Mihr-i Cihan'ın Celâl'e duyduğu aşk değil; bu genç kadının Celâl'in Sinal ırmağında boğularak ölen, kocası tarafından vatan uğruna çocuğuyla birlikte ölüme terk edilmiş Neyyire'ye tıpatıp benzemesidir. Celâl, Mihr-i Cihan'la karşılaştığında ölüm ötesi bir dünyanın düşleminde gezercesine sarsılır. Aşkı ölmemiştir ya da bu aşk, Celâl'in tutkusuyla bir hayalete evrilerek belirmiştir. Mihr-i Cihan'ın ilk kez göründüğü sahnede, belli belirsiz bir gotik aşk romanı tadı yakalarız. Zaten bu oyundan tarihî dekor kaldırıldığında, insan ve sevgi ilişkilerinin bütün şiddeti, hep ihtirasla noktalanan çığlıkları hissedilir.

Celâl'in, Neyyire'nin, Mihr-i Cihan'ın seçimleri tutku yüzünden kendilerini yok etmeye yöneliktir. Celâl vasiyetini Mihr-i Cihan'ın gömleğine kendi kan'ıyla ve kendisini o kadar seven kadına yazdırtır. Bu son bölümde şiddet, ihtiras, yüksek gerilimli duyguların fırtınası artık çok somut, gözle görülebilir, maddî bir can çekişmeyle —sanki— cinsel doyum noktasına ulaştırılır. Üstü örtük, belki de ayırtına varılmamış biçimde, ölümle cinsellik, savaşla doyum iç içe titreşimlerle yansıtılır. Bütün kişilerin davranış ve seçimlerinde cinsel haz, alttan alta başı çeker. Tanpınar, Namık Kemal'in bir kahraman olarak örneklediği Celâleddin Harzemşah konusunda şu ilginç saptayımı, daha doğrusu sezdiriyi ifade etmekten kendini alamaz : «Celâleddin Harzemşah'ın ömrünün sonuna doğru işrete düştüğünü, bir gözdesinin ölüsüyle üç gün çadıra kapanmak gibi ruhî muvanesizlikler gösterdiğini kaynaklar yazmaktadır. Namık Kemal belki de, Neyyire ve Mihr-i Cihan benzeyişinin getirdiği değişikliği, bütün kaynakların anlattığı bu mânevî çöküşün yerine koymak için icat etmiştir.» Görüldüğü gibi, Namık Kemal'in yaratısına egemen olan, çoğu kez, kahramanlık özleminden çok öte, bir «mânevî çöküş» yönsemesi, ruhsal dengesizliğin hemen herkeste bilinçaltına itilmiş yansımaları, gönül kiplerinin en aykırı çekimlerinden bir güldestedir. Kahramanlık özlemi bir 'düşünce' olarak yazarı daima ilgilendirmiştir kuşkusuz; ne var ki yaratıcı ve şair yanı, «mânevî çöküş»ün yönsemelerine akıp durmuştur.

Fakat hiç kimse 'sırrını' söyleyemez; Şahin Bey'in «Ben de seni bilirim, sen de beni bilirsin!...» sözünün ardını kesiveren Süleyman Kaptan gibi, bu gönül kiplerinin aykırı çekimlerine de töre, toplumun o günkü ahlâk anlayışı, en çok da inanç bağları el koyar.

Dahası, ahlâkî kabul edilen değer birdenbire trajik sonun ulağı olup çıkar. Şahin Bey, Dilrüba'nın sonunu hazırlayacak haberi birdenbire ulaştırır : «Âkif yaralıymış, gören adam hastanede görmüş...»

Süleyman Kaptan üst üste gelen yıkımların, şaşırtıcı ve tansıksı haberlerin etkisiyle bitkin düşerek sahneden ayrılır. Şahin Bey'le Esat Bey arasında yeni bir uyarı konuşması geçer. Şahin Bey bu kez de yeni kocayı uyarmayı dener. Ama öteki, kendi kendine kaldığından uyarıya dudak bükmekten başka bir şey yapmaz : «Buna ne oluyor? *Kini, kabul olunmamış âşıklar gazabına benzer. Herkesin esrarı neme lâzım;* Dilrüba beni seviyor a!...» İkinci fasıl böyle sona erer. Esat Bey de, Şahin Bey'de bir «esrar» hissetmiştir. Bununla birlikte biz, Şahin Bey'le Dilrüba arasındaki ilişkiyi üçüncü perdenin ortalarında öğreneceğimizden —Şahin Bey, «Vaktiyle ben de bu fahişeye esir olmuştum. Off!» der—, ikinci perdenin son sözlerini, bir yeniden okuyuşta, artık bambaşka algılamak durumunda kalırız. Şahin Bey'in «kini», kimin kabul etmediği bir «âşık gazabına» daha çok benzemektedir? Nitekim kendisi de aynı fasılda Dilrüba bir ra-

kibiymişcesine iç sese sığınacak, duyduğu düşmanlığı şöyle belirtecektir : «Allah Allah! Ya rabbi, bu kadının vücudunu şeytan gibi alevden mi yarattın? Yüzüne kim bakarsa gözleri kamaşıyor, kim bakarsa bir daha göremez oluyor.»

Şahin Bey'in trajik sorunu, kadınları gülyabaniye benzetmesiyle — belki de — bağdaşıktır. Ancak Namık Kemal böyle bir soruna ne örtük, ne açık biçimde değinir.

Üçüncü fasıl «işret takımıyla» bezenmiş bir düğün sofrasında başlar. Henüz çalgıcılar gelmemiş; bu kanlı düğün sofrası için çalmaya başlamamışlardır. Yine de sahnenin olağanüstü çarpıklığı, insanı izdüşümüyle etkileyecek cehennemsi özellikleri sezilir. Birinci mecliste yine Çürüksu ileri gelenlerinden Selim Bey'le Bahtiyar Bey'i tanırız; bu kişilerden ikincisi oyunda ilginç bir kimlik geliştirebilecek, ilkiyse hep onun yamacında dolaşacaktır : bu hayatlarına kadar etkimiştir. Bahtiyar Bey, serseri yaradılışlı bir yapı gösterir; Selim Bey'se daima onu kollar, arkadaşının davranışlarından kendini de sorumlu tutar. (Tutumlarıyla, Âkif'le Şahin'in birer kopyası gibidirler.) Selim Bey, Dilrüba'yla ilintili görüşlerinde de Bahtiyar Bey'in iz'inde yürür, fakat ondaki gözüpeklikten uzak ve sinsi biçimde davranır. Dilrüba'yı hemen ilk sözlerinde yılana benzetir; sonra Bahtiyar Bey'le arasını açmasından korktuğunu ifade eder : «Bu yılan vaktiyle hangimizi sarmadı?» (*İntibah*'da Mehpeyker de erkekleri bir «yılan» gibi «sarar».) «Hangimizi zehirlemedi? Unuttun mu? Geçen sene seninle bu fahişe için anamızdan bizimle birlikte doğan dostluğu kırıyorduk.» Bahtiyar Bey'le Selim Bey'in dostlukları, gerçekte, Selim Bey'in sağduyulu sakınım gibi görünen engelleyişlerine dayanmaktadır biraz da.

İşin tuhafı, düğüne çağrılı erkeklerin hepsi de birbirleriyle canciğer dosttur ve hemen hepsi de Dilrüba'yla yatmışlardır : bu, oyuna iyice sapkılı bir cinsellik getirir. Düğün odası neredeyse bir oturak âlemini anımsatmaktadır. Bahtiyar Bey, Esat Bey'e acır : «Dilrüba'nın *ne olduğunu* kendisine söyleyiversek mi?» Selim Bey daha kaypak davranır : «Hiç o köstebek, çıkacak delik bırakmadan kendine yuva yapar mı?» Zavallı genç kadın, zaafı çarpıtıla çarpıtıla artık iyice kimliğini yitirir. Dilrüba bir masal cadısı değildir kuşkusuz, ama gerçekliği boyuna zedelendiğinden masalı bile aşar.

Hem insanlar (erkekler), hem koşullar (ortam) Dilrüba'ya tepeden tırnağa karşıdır. Herkes onunla cinsel yakınlık sağlamak istemekte, ama ona karşı olmaktadır. Giz, iyice çatallaştırılır.

Selim Bey'in ifadesiyle, Çürüksu'ya — bu 'kasabaya' — geldiğinden beri her gece erkek değiştirmiş, yine de fahişeliğini ustaca gizleyebilmiş, koynuna aldığı erkeklerin kanlı bıçaklı dalaşmalarına yol açmıştır. Selim Bey genç kadının taşıyamayacağı, yapısına aykırı düşecek kimi savlar da ileri sürer. Onun dediklerine inanacak olursak, tıpkı Reşat Nuri'nin yorumundaki gibi, Dilrüba'nın seviştiği anlarda içten davrandığına inanmamız gerekir. «Hanımefendi» seviştiği günlerde, «'Dünyada benim için senin yolunda ölmekten büyük bir devlet yoktur,'» diye ant içmektedir; ama «hanımefendinin» böyle bir şey söyleyemeyeceği o kadar soğuk, «muhabbetsiz» davranışlarından dolayı kendiliğinden ortaya çıkar. Selim Bey, Dilrüba'daki gülme, kahkaha nöbetlerine de ayrıca işaret eder : «Kahkahalarla güler, *bayılıncaya kadar* güler.»

Bahtiyar Bey, düğün odasındaki karanlık, sapkılı ortamı tek bir sözle özetleyiverir : «Biz zevkimize bakalım.» Burada herkes zevkine bakmaktadır zaten.

Damat Esat Bey'le birlikte, dünya zevklerinden el ayak çekmiş Halim Efendi, hemen artlarından sazende takımı içeriye girerler. Düğün odası, «işretten çekinen» Halim Efendi ve «zevkine bakmak» isteyen öteki beylerle gitgide Namık Kemal'in Magosa'da izlediği sürgün kalabalığına benzer.

Doğrusu, bu sahnede en acıklı kişi Esat Bey'dir. Kâtip, düğün çağrılılarının daha önce tek tek karısıyla olduklarından habersiz, âdeta bir 'yanlışlıklar komedyası' gibi sazendelere döner ve şunları söyler : «Ağalar, siz de lütfeder de ülfetimize biraz revnak verir misiniz? Hazır keman var. Haydin bakalım, bir taksim isteriz.» Bunun üzerine çalgıcılar, taksimden sonra, Esat Bey'in durumunu sezdirecek bir

şarkıya geçerler : gönüldeki yaralardan söz açılmışken fidanların güllerle donanmayacağı, yürekteki sevgi yakınması sürüp giderken gönüllerin kavrulacağı bu şarkıyla anımsatılır. Şarkıların hemen hepsinde sezdirili sözlere rastlanılacaktır. Esat Bey'se olup bitenlerden bir şey kavrayamayarak, yemek vaktinin yaklaştığını söyler, daha neşeli şeyler çalınmasını ister, içki dağıtımıyla ilgilenir; ağırladığı kişiler karısının koynundan çıkmış birtakım 'kasaba ileri gelenleridir'. Böylelikle, sınıfsal açıdan, Dilrüba'yla 'kâtip' Esat Bey'in konumları kendiliğinden ortaya çıkartılır.

İlk atak Bahtiyar Bey'den gelir; üçüncü şarkıdan sonra sarhoş bir ağızla, Dilrüba'yla geçirdiği zevk saatlerini unutamamış bir ifadenin eşliğinde, «Bizim meclisimizin yüzü ne vakit gülecek? Biz ne vakit *göğsümüzü bağrımızı açacağız?*» gibisinden birçok anlama çekilebilecek garip sorular sorar. Bahtiyar'da en çok garipsenecek yan, kendisini uyaran Selim Bey'e «Sus birader. *Âkif hatırıma geliyor da sinirlerime dokunuyor...*» demesidir; daha önce Dilrüba'yla ilişki kurduğunu tümden unutmuşcasına Âkif Bey'in kocalık hakkını aramaya yeltenir. Öç alışı ise, âdeta Dilrübanın meclise katılışı ve göğüs bağır açmakla eşanlamlıdır.

Bütün bunlarla Namık Kemal'in bir sosyoloji ardında yürüdüğü muhakkaktır. Erkekler arasındaki ilişkilerin kızıştığı bir anda düğün odasına Şahin Bey girer. Esat Bey, az önce Bahtiyar'ın kabasaba sezdirilerinden, yırtık önerilerinden ve çelişik duygularından — pek de bir şey kavramayarak — tedirgin olmuşken, olanca konukseverliğiyle, kapıkulu terbiyesiyle Şahin Bey'i karşılar : «Teşrifinize nasıl teşekkür edeceğimi bilemem.» Bu teşekkürü Şahin Bey'in rakı isteyişi izler; genç adam, sanki bir sayıklama nöbeti içindedir : «Şuradan bana bir rakı verin. Bahtiyar *sen elinle bir rakı ver.*» Şahin Bey'in — daha sonra «işin akıbetini» merak eder görünse de — rakıyı ille Bahtiyar'dan isteyişi karmaşık ilişkiler ve ruh süreçleri yumağını biraz daha pekiştirir. Unutmamalı ki, vaktiyle kendisi de o «fahişeye» tutulmuştur; ilişkileri ne kadar sürmüş ya da ne gibi bir özellikte gelişmiştir, bu, *Âkif Bey*'de açıklanmaz.

Düğün odasındaki cehennem çağrışımlı sahneye, bir kez daha savaş, kahramanlık ve erkeklik olguları hep iç içe üşüşür. Şahin Bey'in sayıklamalarını, Bahtiyar savaşın kötü gittiğine yorar. Yine bireyselle toplumsal birbirine karıştırılır. Bahtiyar'ın «Orduya bir hal mi oldu?» sorusu yanıtsız kalır. Buna karşılık Şahin Bey, Âkif'in sağ olarak döndüğünü Selim Bey'e söyleyiverir. Selim Bey hep bireysel gerçekliklerden kaçma taraflısıdır; Âkif Bey'in dönüşüyle burada olup biteceklerden enikonu kaygılanır, düğünden uzaklaşmayı önerir. Şahin Bey'se sinirlenerek karşı koyar : «Bey ne mürüvvetsiz adamsın! İki insan, iki yiğit, her birini bir gözümüz kadar sevdiğimiz iki delikanlı, herkesin aklına halel getirmiş, herkesin gönlüne yaralar açmış bir fahişe için dünyada birbirinin varlığını çok görecek.» Şahin Bey'in ne istediğini tam seçemeyiz. Düğün odasında çıngar çıkacaktır. Bunun engellenmesi mi doğrudur; yoksa, çıngar aracılığıyla her iki erkeğin, Âkif'le Esat'ın gerçekliği öğrenmesi mi... Ne var ki, ortaya çıkacak gerçeklik, Dilrüba'nın yasal yollar çerçevesindeki evliliğini bütün bütüne açımlayamayacak, yüzeyde bir gerçekliktir. Bu koşullar altında Şahin Bey, kanlı sonu hazırlayan, belki biraz da ayırtına varamadığımız biçimde özleyen kişidir.

Sürüp giden konuşmada, Âkif'le Esat'ın birbirlerine düşecekleri, işin rekabet kavgasından doğacak bir yıkımla noktalanacağı enikonu sezdirilir; Selim Bey kaçaklığından utanır ve ölümü de göze alarak, düğün odasından ayrılmamaya karar verir : şimdi bekleyiş başlamıştır.

Gelgelelim Bahtiyar Bey serseri yaradılışının boyunduruğunda, durumu da algılayamadığından çalgıcılara seslenir : «Usta işi şarkılardan» usanmıştır; «halkın anlayacağı bir şey» çalınıp söylenmesini ister. Bir kahramanlık türküsü, herhalde şu düğün odasına fazla ağır bir hava vereceğinden, oynak bir yörük havasına geçilir. (Gerçekte, bütün bu baştan çıkmış kalabalık, «usta işi» her şeye karşıdır, her olgu'nun indirgenmesi özlenir, her sorun yalınkatlaştırılacak, hattâ ille bayağılaştırılacaktır.) İşte, o günlerde moda olan bu yörük havasında oynak bir kızın serüveni öykülenmektedir : ken-

disine daima yeni âşıklar bulan bu genç yosma, sözleriyle erkekleri kandırmakta, gönlünün tek bir kişiden yana olduğunu ileri sürmekte, yine de oynaşa devam etmektedir. Şu dize, Dilrüba'nın da anahtarıdır : «Yâra itimat olunmaz»...

«Kıza âşık mı bulunmaz» dizesi Bahtiyar Bey'i büsbütün kışkırtacaktır. O, artık, yaşadıkları garip ortamı, iç içeliği, sıkıfıkılığı, o kadar karmaşık, açıksaçıklığı su götürmez ilişkileri, çağrılılar arasındaki ortak titreşimin nedenini bir nöbet halinde dışa vurmaktadır : «Bulunur, bulunur, her vakit bulunur. *Sen bırakırsın arkadaşın sever*. Nefsimde tecrübe ettim. Sen kendini kurtarırsın, kurtulduğun belâya kardeşin düşer. Dilrüba... ah, dilim dolaşmaya başladı, dilbere diyecektim, dilbere her vakit âşık bulunur, her vakit. Yoluna kimi ölmek ister, kimi ölür, kimi başkasını öldürmek ister, kimi başkasının elinde telef olur. Hâsılı her vakit âşık bulunur. Her âşık bir suretle telef olur.» Selim Beyin kaygılı bir iki sözü biter bitmez, Bahtiyar'ın çevresindekileri bile tanımayacak kerte sarhoş olduğu anlaşılır : «Selim, sen misin, sen misin birader?» Hâlâ rakı istemekte, çalgının artık sıs-turulmasını buyurmaktadır.

Ama kapının dışında Âkif Bey'le uşak Salih'in tartışmaları işitilir. Salih, önceden görmediği Âkif Bey'i düğün odasına bırakmak istemez; Dilrüba'nın eski kocası evin efendisi olduğunu boş yere tekrarlamaktadır. Esat Bey durumla ilgilenir ve iki erkek ilk kez burada, düğün ortasında karşılaşırlar : henüz birbirlerinin kim olduğunu bilmemektedirler. Şahin Bey, Âkif Bey'i buradan alıp uzaklaştırmak ister : «Gel, defolalım, şuradan gidelim.» Âkif Bey'se yazarın acemiliğini dışa vuran, inandırıcılıktan hayli uzak bir bönlükle ille evinde kalmak ister; kendi evindeki toplantının nedenini araştırmaz, eğlenceden, düğün kalabalığından, çalgıdan hoşnuttur. Bir savaştan dönen bu adam, üstelik yaralı olarak onca zaman evinden uzak kalmışa benzemez. Namık Kemal ayrılığın psikolojisi üzerine hiç düşünmemiştir de denebilir. Birinci fasıldan şimdiye bir yıl geçmiş olmasına karşın Âkif Bey sanki dün ayrılmıştır Çürüksu'dan. Sözleri, davranışları, Şahin Bey'e itirazı ve Dilrüba'yı sormayışı; savaşın dehşetini yaşamış gibidir. Zaten Şahin Bey'in telâşını anlamlandıramadığından, «Otur, şurada otur da biraz zevkimize bakalım,» der. *İntibah*'da Mehpeyker'i tek bir gece bekleyen Ali Bey işkillerle, kaygılarla çırpınır; Âkif Bey bir yıl geçmesine karşın Dilrüba'nın talihiyle ilgilenmez; evindeki düğünün kimin düğünü olduğunu merak etmez.

Âkif Bey burada birdenbire şairce konuşmaya başlayacaktır. Onun, Şahin Bey'den uzaklaşarak Bahtiyar'a seslenişinde Shakespeare'in ünlü sözlerini çağrıştıran bazı kırıkdökük duyarlıklara da yer verilir. Şimdi bir 'facia' aktörü tumturaklılığı içindedir : «Bahtiyar, sen ne oldun? Evvel böyle meclislerin ziyneti, şenliği sendin. Hani o eski kahkahalar? (...) Bahtiyar, gözlerin yaşla dolmuş, ağlıyorsun.»

Pek neşeli, canlı, hayat dolu bir delikanlı olduğunu öğrendiğimiz Bahtiyar, ortak eğlentilerde başı çekerken şimdi mahzundur; Âkif Bey'in «Bu yaştan sonra çocuk mu oldun?» sorusuna, «Bazı kere erkekler de ağlıyor,» diye yanıt getirir.

Genç ve yakışıklı Bahtiyar'ın bilerek bilmeyerek söylediği bu söz, toplumun erkek konusundaki denetimlerini de vurgulamaya yeter. Erkek, bir bakıma zaafsız kişidir. Namık Kemal yine zaafı eserine yedirmek zorunda kalmıştır : «*Bazı kere* erkekler *de* ağlıyor.»

Dilrüba bu erkekler meclisinde sanki unutulmuştur. Erkeklerin kendi aralarındaki konuşmaları bir süre daha devam edecektir. Âkif Bey, ölümden nasıl kurtulduğunu anlatır. Baskıya karşı kamuoyu'nun donukluğunu, tutukluğunu bilen Namık Kemal, Âkif Bey'in savaş mücadelesini dile getirirken, yine, zorunlulukla birey - kahraman örneğine sığınır ve bu birey - kahramanın aracılığıyla savaşım üzerine bir şeyler vurgulama fırsatını arar. Süleyman Kaptan da meclise katılmıştır. Âkif babasına yiğit bir delikanlının denizle boğuşarak kendisine yardım edişini anlatır. Yaralı Âkif Bey'i kıyıya teslim eden delikanlı, azgın dalgalar arasında kaybolmuştur. Savaşım, bir bakıma özveriye eşanlamlıdır. Bu özveriyse çoğu kez insan tek'inin ölümü pahasınadır. Yiğit delikanlının ölümünden önceki durum ve davranışını, Namık

Kemal bilinçli bir abartmayla betimler : Celâleddin Harzemşah'ın ölümündeki yüksek gerilimli jestler, sözkonusu delikanlının öyküsünde de belirir : «Vücudunda mecal kalmamış, yine yüzü gülüyordu. Bize de eliyle : 'Gelmeyin! Gelmeyin' yollu işaret ediyordu. *Bilmem gülüşü dünyada kendi gibi başkasıyçin can verecek adamlar gördüğünden miydi, yoksa ölümden bir adam kurtardığına memnuniyetinden miydi?*» Bir an için sahnenin düzeyi yükseliverir, insanca bir boyuta erişir. Gelgelelim genç ölünün acısı üzerinde kimse fazla durmayacaktır. Süleyman Kaptan, hiç kimsenin cesaret edip de gerçeği Âkif'e söyleyip söylemediğini sorar. Şahin önce çalgıcıları kovar ve düğün bir anda gerçek çehresine bürünür.

Esat'la Âkif boşalan düğün odasında konuşurlar; yanlarında Süleyman Kaptan vardır. Âkif, Dilrüba'nın yeniden evlenmiş olduğunu öğrenir. Esat Bey kendi suçsuzluğuna onu bir türlü inandıramaz. Süleyman Kaptan içinde bulundukları mekânı «yılan yatağına», «müsibet zindanı»na benzetir. Fakat Âkif Bey'i bir türlü oradan çıkaramaz. Dilrüba'ya duyulan aşk, sinsice varlığını hissettirmeye başlamıştır artık. Esat, genç kadının yanlarına gelerek durumu açıklamasını gerekli görür, Dilrüba'yı çağırır. Dilrüba çarşaflanarak sahneye gelir. Âkif Bey'in ilk sözlerinde daha çok bir aşk güceniğinin üzüntüsünü sezeriz. Aldatılmış olmanın acısını — sanki — sonra sonra duyumsayacaktır. O zaman Dilrüba'yı, Dilrüba'daki yüz güzelliğiyle uyuşmayan kötülükleri bir tanrı gücüyle yorumlar : «Cenab-ı Hakkın kudretini seyredeceğim. Bakacağım; o kadar siret kötülüğüyle suret güzelliğini cemettiği vakit ne kıyafette cemediyor?» (Namık Kemal, iyiliğin de kötülüğün de insanoğlu için olduğunu böylelikle kabullenir.) Âkif'in sözleriyle, genç kadının güzelliği ağır ağır şekil değiştirir, yine Âkif'in sözlerinde. Yüzündeki hafif pembelik «ne zehirli bir düzgündür», gülümseyişlerinin iğrenç yapmacığını her zaman peçe örtmüştür...

Ama Âkif Bey'in duygulu konuşması asıl yanıtını Süleyman Kaptan'ın bir saptamasında bulur : «Çocuk, sen hâlâ karıyı seviyorsun.» Süleyman Kaptan, *Âkif Bey*'deki kişilerin

en hoşgörülüsü, en anlayışlısıdır. Oğlunun başına gelen yıkım karşısında soğukkanlı kalmaya özen gösterir; daha önce ölüm haberiyle sarsıldığında ve Çürüksu'ya bağrına basmak için geldiği geliniyle ilk uğursuz karşılaşmalarında bile olgun yaradılışını korumuştur. Şimdiyse Âkif'in tutkusunu kendi anlayışı, algılayışı içinde irdeler. Namık Kemal, belki de Süleyman Kaptan'ın hoşgörüsüne ve sağduyusuna açabileceği bir dünya aranıyordu.

Âkif Bey babasının saptayımını işitmemişcesine sayıklamaya devam eder. Esat Bey'in yalan söylediği, Dilrüba'nın kandırılarak bu evlilik meselesine razı edildiği kanısındadır. Sinop'da ölümden kurtulmuştur, ama şimdi ona ölüm Esat Bey suretinde görünmektedir. Süleyman Kaptan bir kez daha yineler : «Âkif, sen hâlâ karıyı seviyorsun!»

Âkif Bey'in şimdi söyleyeceği sözler, oyunun en anlamlı konuşmasını oluşturur. Namık Kemal yaratımsal yapıtında daima habersiz kalmak zorunda olduğu, bu yüzden hep teğet geçtiği psikolojik öğeyi burada gerçekten ustaca, hem de yazınsal bir tutumlulukla yansıtır. Âkif törel ahlâkla içsel duyguları arasında derin ve anlamlı bir çatışmanın insanı olduğunu birkaç sözcükle ifade ediverir — tıpkı Namık Kemal gibidir o da — :

«Estağfurullah... belki... Öyle olsun... ne yapayım?»

İntibah'da Ali Bey, Mehpeyker'den pek çabuk vazgeçer. Mehpeyker'in pembe köşke dönmediği gece Ali Bey, bütün tutkularından birdenbire cayar. O geceki yalnızlığı, Mehpeyker'i merak edişi, genç kadının son vapurdan da çıkmayışı Ali Bey'in karar vermesine yol açar; ama bu, kararın da ötesinde, âdeta duygulardan vazgeçiştir: Ali Bey bir daha Mehpeyker'e yönelik en küçük bir tepki bile göstermez. Namık Kemal bu tutumun nedenlerini saptamamıştır; dolayısıyla Ali Bey'le Mehpeyker ilişkisinin bir tek gece içinde ve ansızın sona erişi *İntibah*'ın en önemli kusurlarından biri olarak kalır. Oysa *Âkif Bey*'deki sevda fırtınası daha olgun biçimde ifadelendirilir. Âkif gönlündeki sevgi ve istekten kopamamıştır; oyunun sonuna kadar da Dilrüba onun için bir gönül yarası olarak kalacaktır. Varlığı, Dilrüba'nın varlık ne-

denine bağlıdır: «Off, bilmem nasıl gebermiyorum. *Canım da vücuduma benim buna müptela olduğum kadar müptelâymış.*» Âkif Bey, birinci fasıldaki ölgünlüğünden *gitgide* kurtulmakta, ruh dünyasını, zaaf ve tutkularını Namık Kemal'i de, dönemin ahlâk anlayışını da aşarak söylemektedir şimdi.

İşte, başkalarını tutkunluklara boğan genç kadın, sahneye çarşafla, örtünerek çıkar ve o kadar etkileyici duygusuzluğunu gizlemeyi artık gereksiz bulur. Âkif Bey'i görünce hiçbir şaşkınlık duymaz; hattâ sorusunu Esat Bey'e yöneltir: «Buyurun, ne istersiniz?» Sahne boyunca soğukluğunu, aldırışsızlığını, öldürücü donukluğunu koruyacak; Âkif'in acısını umursamayacaktır. Bu arada Esat Bey'e de aynı alınyazısını hazırladığını açıkca belirtir. Âkif, onun kimseyi sevmediğini, hiçbir zaman da sevmeyeceğini, sevemeyeceğini, sevmek yetisinden yoksun olduğunu nihayet algılamıştır.

Kuşkusuz, Âkif Bey, Dilrüba'daki sapkılı kimliğin nedenlerini çözmekten, açımlamaktan çok uzaktır. Ne yapısı, ne de kişiliği elverişlidir böyle bir girişime. Savaşlar içinde yetişmiş olan bu adam, yine de sezgisinin yordamıyla hareket eder. Dilrüba'nın sevgisizliği, Âkif Bey için en az terk edilmiş, aldatılmış olmak kadar etkileyicidir. «Demek ne beni seviyordun ne de bu adamı seviyorsun...» demeden önce, «bir süre hayretle Dilrüba'yı» süzer; derinlemesine dile getirilmemiş de olsa, Âkif Bey'in savaş dönüşü bütünüyle yıkılan kişisel dünyasında bambaşka bir savaşın, bir ruh cenginin izleri karşımıza çıkar. Genç adam, sınırsız yalnızlığı şu düğün odasında tatmıştır.

Âkif Bey, birinci perdede hayatını karartacak her şeyden habersizdir : karısının kendisini sevdiğini sanır; savaşa gitmektedir, ama devletini en az Dilrüba kadar sevdiğinden savaş, ona çocuk oyuncağı gibi gelmektedir; ölürse karısını emanet edebileceği bir babası, erkek kardeşi ve Şahin Bey gibi mert, yakın bir arkadaşı vardır : Âkif böyle düşünmektedir. Çevresindeki fırtınaları, neredeyse, iyicilliğinden kaynaklanan bir zihin körlüğü içinde yok sayar. Şahin Bey'in dokunaklı sezdirilerine sağırdır; Dilrüba'nın ağzından kaçmış kimi ipuçlarını hiçbir kuşkuya kapılmaksızın sevgiyle yorumlamıştır...

Gelgelelim ikinci perde, Âkif'in yokluğunda, seyirciye durumlarını trajik dolantısını zaten yansıtmıştı. Seyirci, Âkif Bey'deki saflığı, arınmışlığı ister istemez hüzünlenerek alımlayacaktır.

Dilrüba, eski kocasına olan duygularını, nefretini şimdi gizlemez; hem, bu kez, birinci perdedeki tek kişilik konuşması gibi tutumunu salt izlerçevreye açmamakta, açık açık, sahnedeki bütün bir toplumla, duvarın yıkılıp gerçekliğin başlattırıldığı yerde, Çürüksu ileri gelenleriyle konuşmaktadır. Dilrüba, gözüdönük bir korkusuzluk içindedir. Esat Bey'den daha etkin bir konumda olduğunu da sözkonusu bölümde yakalarız: Dilrüba, Süleyman Kaptan'la tartışırken Esat Bey kulistedir. Burada önce Süleyman Kaptan'ın çağrısına itiraz edilmiştir. Bununla birlikte, genç kadının yeni bir yaşam kurma isteği, törel ahlâk ve yazar tarafından ille mahkûm edileceğinden dolanbaçlara baş vurulmuştur: seyirci, Âkif Bey'in yalancı tanıklarla kâğıt üstünde ölü gösterildiğini bildiğinden, o yeni evliliği de, Dilrüba'nın yaşamını sürdürme girişimine de baştan, ters yönde koşullandırılır. Bu tarz mahkûm edişler ikide birde oyun üzerinde egemenlik kurduğundan, Dilrüba'nın asıl cinsel sorununa hiçbir biçimde eğilemeyiz. Bireyliğini kanıtlamaya çalışan Dilrüba konuşur ve önce Süleyman Kaptan'ı geri çevirir; ardından Şahin Bey'in ağır sövgülerine serinkanlılıkla karşı koyar, bu davranışında hiç de korkak değildir.

Üçüncü perdede trajik öge yeniden Âkif Bey'e kayar. O, kendisini hiç sevmemiş olan kadının karşısında iç burkucu bir sevdayı sayıklamaktadır. Âkif Bey'i *İntibah*'ın Ali Bey'inden ayıran en önemli fark, bağlılıktır. Ali Bey, Mehpeyker'deki gönül çürümesini ayırt eder etmez kişisel yaşamını kurtarmanın yollarını dener. Aile, eş, çolukçocuk, anne sevgisi bir süre için ona çekici gelebilecektir. Öte yandan Âkif Bey için, yeni bir yaşama başlamak asla sözkonusu değildir. Dilrüba'nın çarşafa bürünerek ve acımasızca duygularını dışa vurarak, yani gövdesini örtüp ruhunu açarak karşısına çıkışı, Âkif Bey'deki en büyük yıkımını hazırlar. Dilrüba'nın «kim olursa olsun», bir başka erkekle... erkeklerle birlikte

olabileceğini sonunda sezmiştir. Ne yazık ki, bunun altında yatan cinsel sorunu kavrayamadığından o, çok erkekle yatma isteğini bir tür toplumsal güvenceye bağlar yine de: «Sana bir koca, bir vekilharç lâzım. Kim olursa olsun, öyle mi?»

Oysa öyle değildir. Namık Kemal, Dilrüba'nın benzerlerini «kocakarı masalı» yerine hayatta aramış olabilseydi, *Âkif Bey* edebiyatımızın klasikleri arasında kendine bambaşka bir yer ayırırdı.

Dilrüba sevememenin huzursuzluğuyla, apaçık bir cinsel doyumsuzluk içinde ordan oraya savrulmakta, kendi yaşamını sürdürebilmek için daima acımasız görünmeyi yeğlemektedir. Ondaki cinsel soğukluk, çok erkekle yatmak edimine dönüşürken, tam bir karşıtlık oluşturuyorsa, bu, her şeyden önce bilinç düzlemine oturtulamamış bir arayıştan ileri gelmektedir. Ama Çürüksu'daki bütün erkekler Dilrüba'nın trajik konumu, hattâ sayrılığı karşısında kör ve sağırdırlar.

Düğün odasında bulunan erkeklerin hiçbiri Dilrüba'yla ilişkisinin gerçek niteliği üzerinde düşünmez. Bu topluluğu ve genel davranışını garipsememek elde değildir. Yazar, topluluğun, kişilerine tek tek, ayrı kişilikler eklemeye bir bakıma özen göstermiştir. Âkif Bey temiz bir insandır, ama Dilrüba'yı anlamaz. Şahin Bey de bir bakıma öyledir, Bahtiyar da, ötekiler de... Kişilikleri ve öğrenimleri, görgüleri açısından bu kişilerin en azından Dilrüba'nın fahişeliği üzerinde durmaları gerekir; gelgelelim bu ne kadar da düşünmeyi unutmuş ya da hiç öğrenememiş, gereksinmemiş bir topluluktur! Herkes daima ilk an'ın tepkisiyle yetinir.

Selim Bey, arkadaşını çıkabilecek rezilce olaylardan uzaklaştırmak ister. Arkadaşı Bahtiyar Bey, belki de serserice mizacı, toplumun genel akışına bir ölçüde aykırı düşen kimliğiyle, Dilrüba'yı en çok anlayabilecek kişiyken, belli belirsiz cinsel bir istekle, elden giden kadınla geçirdiği doyurucu zamanlara özlem duymakta, tam dışa vurmasa da, herhalde yine ve hemen o gece Dilrüba'yla birlikte olmanın yollarını aramaktadır. Bahtiyar Bey'in konuşmalarıyla düğün odası gitgide bir buluşmaevine dönmüştür... Şahin Bey örtük duygulanımlarıyla ordan oraya bir anlaşılmazlık gibi gezinir. Bu sahnede dünya nimetlerinden el ayak çekmiş Halim Efendi'nin ne aradığı ya da neyi simgelediğiyse belirsiz kalır. Esat Bey konuklarının karısının eski sevgilileri olduğunu bir türlü fark edemeyen ev sahibidir, sadece.

Her şeye karşın, Dilrüba'yı üzerine düşünmeksizin de olsa aşkla seven tek kişi Âkif Bey'dir. Savaştan döner dönmez uğradığı kişisel yıkımlar, bu karşılıksız aşk'ın yoğunlaşmasına yol açar. Esat Bey'de cinsel sayılabilecek bir tutku göze çarparken, Âkif Bey'inki 'onsuz' yaşanılmaz bir tutku fırtınasıdır. Cinsel isteklerinin yönlendirmesi boyunduruğundaki Esat Bey, amacını gerçekleştirmek uğruna her türlü yalana çabucak ve gönüllü kanar; Dilrüba'yı elde etmekten ötesini göremez. Ama Âkif Bey ıstırabında sahicidir; şu an, Dilrüba'dan vazgeçemeyişin acısını çekmektedir.

Âkif Bey'in acısındaki sahicilik, oyunun etkileyici konuşmalarından birini oluşturur. Âkif babasına yalvarır. 'Çarşaflı' kadın ona bir yabancıymışcasına soğuk, uzak ve kayıtsız davranmış ve evlilikleri için en acımasız nitelemeyi uygun görmüştür: «Bey, benim zevcimdi, hâlâ zevcimdir, *ne çare nikâhındayım.*» Âkif Bey, Dilrüba'yı öldüreceğinden korkar; ondan «bu karı» diye söz açmasına karşın asıl duyguları bambaşka bir yöndedir. Sonunda Süleyman Kaptan'ın kucağına yığılır : «Beni kurtar, kendi elimden kurtar, *gönlümün elinden kurtar!*» Namık Kemal'in zaaflara hiç de kapalı olmadığını burada çok açıkseçik yakalarız. Gönlün diliyle yaşamın ve törel ahlâkın dilleri artık kesin bir çatışmaya girmiştir. Namık Kemal, Âkif Bey'deki tutkuyla, yaşamın ve törel ahlâkın uygun bulduğunu insanî görmeyerek, daha başka bir ahlâkın ve ileri yaşamın sezdirilerini duyumsatır. Âkif'de 'gönlün eli' başka yöne çekmektedir her şeyi.

Üçüncü perdenin son meclisinde Dilrüba'yla Esat yalnız kalırlar. Genç kadın, kurulu taşbebek kimliğiyle, yine kandırıcı sözler söyler. Az önceki ileri görüşlü Namık Kemal'in tam tersine; bu sözlerin kandırıcılık yanı, bütünüyle, tutucu Namık Kemal'in tasarlayışından kaynaklanır. Tutu-

cu Namık Kemal, Dilrüba'nın mahkûm edilmesi gerektiğine bir kez inanmıştır. Oysa genç kadının sözlerini bambaşka bir düzlemde değerlendirmek olasıdır. O, ilk kez 'sevdiğini' söylemektedir. Yirmi yılık yaşantısında «hiç görmediği haller gönlünde zuhur etmeye başlamıştır». Esat Bey pişmanlık duyar. İzlerçevre, Namık Kemal'in Dilrüba üzerine —içsel olarak— ne düşündüğünü artık hiç alımlayamayacaktır; çünkü Dilrüba isyan etmekte, hayatını tutsaklığa dönüştüren törel ahlâkla mücadeleyi seçmektedir. Bu hoşgörüsüz, dar çevrenli, insan zaaflarına daima kapalı toplumda var olmanın imkânsızlıklarını yineleyip durur. Namık Kemal bülbülü anımsar anımsamaz özgürlükten söz açarken, Dilrüba'nın kıstırılmışlığında, bireysel özgürlüğe ilişkin hiçbir yaralanmışlık hissetmez. Dilrüba'yı mahkûm eden, törel ahlâkın gözünde fahişelik kertesine düşüren, sadece, genç kadındaki yaşama isteğidir. Bütün yargılar ona karşı gelmiştir. Âkif Bey'den ayrılmaya çabalayışı, yeni bir evlilik için hazırlıkları, gerçekte hemen hiçbir somut nedene dayandırılmaksızın kötülenir. Sanki zorla bir fahişe konumuna oturtulmaktadır Dilrüba. Dahası, daima hırpalanmış olduğunu, erkeklerin, özellikle de kendi hayatına giren erkeklerin ortaklaşa tutumlarından, dayanışmalarından tiksindiğini kimi sözleriyle alımlarız : «Bırakın, beni siz de bırakın. Âkif sağ geldi ya, yerine Dilrüba gidiversin.» Şimdi ölümü seçmekte; yoksun bırakıcı törel ahlâkı, katili saymaktadır. Ya da, Dilrüba'nın varolabilmesi ölümden geçmektedir. *Âktif Bey*'in Dilrüba açısından tek doğru ve trajik sözü burada geçer : *«Ecel erkeklerden merhametlidir, biçare Dilrüba'yı tenha bırakmaz.»*

İşte Namık Kemal, hem Âkif Bey'i, hem de Dilrüba'yı birer insan teki olarak yüreğinde yaşatabilmiştir. Kuşkusuz yargılamak istediği onlar değildir. Trajik kıstırılmışlığı yaratan, toplumun değerlendirişi, törel ahlâkın örtbas edişidir yalnızca. Namık Kemal bunlardan konuşmaya çalışır.

Bununla birlikte yazarın hemencecik kaygılandığını izleriz. Dilrüba'ya söylettiği o kadar etkileyici bir sözün —«Ecel erkeklerden merhametlidir, biçare Dilrüba'yı tenha

bırakmaz.»— baskı ve egemenlik konusuna yönlendirilemeyeceğini düşünüp, bir yandan da, toplum ve törel ahlâk açısından nasıl karşılanacağını bir özdenetim gibi fark ederek; genç kadını kapıya doğru koşturur, orada bütün bu anlamlı sözlerin ve isyanın entrikadan öteye gitmeyeceğini tanıtlamaya kalkışır : «Elimden bu mu kurtulacak?» Esat Bey, elinden kurtulmayacaktır. Ama bunu söyleyen 'yaşayan' Dilrüba değil, zorla yaşatılması denenen oyun kişisidir.

Esat Bey'in pek zavallıca bir durum değerlendirmesinden sonra üçüncü perde de sona erer. O, Dilrüba'ya «bir vakit de malik olduğu» için Âkıf Bey'i kıskanır; birbirlerini sevdiklerine göre, Dilrüba'yla birleşmeleri için hiçbir engel görmez.

Dördüncü fasıl, hemen birkaç gün sonra, Çürüksu'daki tek meyhanede başlar ve orada geçer. Bu bölümde Âkif Bey'in iç duygularına, babasıyla konuşmasına, çevre'nin Dilrüba olayını değerlendirişine ve nihayet Şahin Bey'in örtük duygulanımlarına tanıklık ederiz.

Âkif Bey, Çürüksu'dan bir türlü ayrılamamıştır. Tutkusu onu, yöreye âdeta bağlamaktadır. Tıpkı *İntibah*'ın Ali Bey'i gibi —aldatılmış olduğunu öğrendikten sonra— kendini «işrete» kaptırır. Öte yandan, Ali Bey'e oranla, içkiyle ilişkisinde daha anlaşılabilir bir tavır gösterir; hatırlanabileceği gibi Ali Bey, iftiraya uğrayan karısının gözyaşlarını olanca hoşgörüsüzlüğüyle yok saydıktan sonra kendini içki ve fuhuş meclislerinde tüketmeye koyulmuş, ama bu seçimi ve davranışı yazar tarafından herhangi bir ruhsal açıklamayı gerektirmemiştir. Âkif Bey'se içindeki acıyı içki'nin dondurabileceği kanısındadır, bunun boş bir umut olduğunu sezse de... İçki onda gönül kırıklığının pekişmesine yol açar. Artık düşünceyi, sağduyuyu tamamıyla yitirmiş, sadece duygularıyla konuşmaktadır. Üzgün, çökük haliyle sayıklar; «daha dört gün önce» Dilrüba'yı olanca güzellikler içinde düşlemişken, bu hayal «azizken», şimdi birbirlerine can düşmanı olmuşlardır. O hayal - kadını içkinin esritmesiyle silmek ister; onu anımsadıkça kederinden öleceğini hissetmektedir. Yüreği kızgın demirlerle dağlanmıştır; içki de etkisiz kal-

maktadır. Buna karşılık Dilrüba'nın hayali, amansız ve ağır ağır öldüren bir zehir gibi Âkif Bey'in vücuduna yayılmakta, organlarını tek tek tahrip etmekte, yıllar yılı süründürerek öldürmeye koyulmaktadır.

Namık Kemal'in yaratımsal yapıtı baştan sona yüksek gerilimli duygular üstüne oturtulmak istenmiştir. Her şeyde saplantıya ve sapkıya yönelen bir seçenek arayış göze çarpar. Bu yaratımsal yapıtın kişileri, doğal insan davranışlarından bütünüyle uzaktır. Aşırı duyarlık, abartılı hissediş ve doyum sağlayamayan ilişkiler yapıt kişilerini enikonu belirler. Gerçeklik, bir süreç içinde daima düşlemsel yıkımlara yol açar. Kahramanlık, çok geçmeden, kendini göstermek yönsemesiyle iç içe geçer. Yine bu yapıt kişileri sevgilerinde de, nefretlerinde de hem çevreleriyle hem kendileriyle sürtüşüp dururlar. Ölüm izleğini de, sözkonusu yüksek gerilimli duyguların dışında alımlamak aşağı-yukarı imkânsızdır.

Can çekişerek ölünür, can çekişerek öç alınır... İşte, can çekişerek ölmek ya da can çekiştirerek ağır ağır öldürmek girişimleri, Namık Kemal'de açık bir saplantıya dönüşmüştür. Ali Bey Mehpeyker'in birdenbire ölmesine bir türlü katlanamaz; bıçağı, hemen öldürmeyecek yerlere saplamayı özellikle seçer. *Celâleddin Harzemşah*'ın sonundaki ölüm, akıllara durgunluk verecek kadar uzun ve kanlıdır. Burada Celâleddin(Mihr-i Cihan'ı ikide birde Neyyire sanır : kan kaybından hayal görmeye başlamıştır. Ölen ilk karısını âdeta arzuyla sayıklamaktadır. Bilinci gitgide bulanır. Mihr-i Cihan'ı tekrar fark ettiğinde, vasiyetinin yazılmasını buyurur; ama kâğıt ve kalem olmadığından, bu vasiyet gömlek üstüne kanla yazılır, Mihr-i Cihan sevgili efendisinin kanlar boşanan yarasına defalarca küçük parmağını bastırır : «Parmağında kan kalmadı!...» Bu ünlem birkaç kez yinelenir; Mihr-i Cihan kahraman padişaha duyduğu sevgi uğruna, içsel acılara boğularak, küçük parmağını kana bastırır. Bu gerçekten gönül bulandırıcı bir şiddet ve tutku sahnesidir. Mihr-i Cihan, padişahın ölümünden sonra hançeri birkaç kez kalbine batırır, birkaç kez! *Zavallı Çocuk*'da ölüm, yine kanlı bir görünümle gerçekleştirilir. Namık Kemal'in tutku dünyasında

kadınla erkek arasındaki bağ ve karşıtlık, çoğun kanlı sahnelerle örülür. *İntibah*'da zavallı cariye kız Dilâşup, yüzü gözü kanlar içinde, yine de gülümsemeye çalışarak, tıpkı terk edildiği anda Mehpeyker'in yaptığı gibi Ali Bey'in ayaklarına kapanmak ihtiyacını duyar. Fakat erkek alabildiğine merhametsizdir. Öte yandan Ali Bey de, Âkif Bey gibi sonradan sayıklayacak, hattâ günlerce, aldatılmış olmanın, böyle bir sanıya kapılmanın iç acısıyla hummalar içinde yatacaktır. Âkif Bey, içkinin zehiriyle birdenbire ölmeyeceğini, ölümün çok ağır biçimde geleceğini düşünür. Daima şiddet, tutku ve kan karşımıza çıkar. Tarihlerin bambaşka yazdığı, acımasızlığının yanısıra çok yönlü sapkınlığından söz açtığı Celâleddin Harzemşah'ın Namık Kemal'de gerçek bir kahraman olarak yorumlanması olağanüstü ilginçtir. Burada düşünce adamı Namık Kemal'le, ondan çok ayrı, çok başka bir düşlem dünyasının insanı olan sanatçı Namık Kemal özdeşlik kurmayı dener ve yaratımsal yapıt gerçekten çok şaşırtıcı, düpedüz irkiltici ikilemlerle donanır. Hemen herkes vatan uğruna savaşmaktadır, ama herkes, vatanın çok dışında tutkuların kölesidir. İçkiden bin kat daha zehirlidir Dilrüba'yı sevmek Âkif Bey'in gözünde, ama o sevgiden asla vazgeçilmez. Savaştan, vatan uğruna savaşmaktan yeni dönmüş olan Âkif Bey, üstelik en yakın arkadaşı Şahin Bey vuruşmaya gidecekken, Dilrüba'nın aşkına, kişisel sevdasına yenilir ve vuruşmak yerine, Çürüksu'da kalıp öç almayı seçer. Bir yanda zaaflar mahkûm edilirken, bir yanda zaafların tutsağı olunur. Vatan düşüncesi gitgide bulanır ve insanın kişisel yaşamı, bu yaşamın tekil sorunları ağır basar. Topluma açık bir kişiliğin temsilcisi sayılan Namık Kemal, yaratımsal yapıtında tekil sorunları varoluşun candamarı kabul eder. Siyasa açısından meşrutiyeti savunan kafa, düşlemle yüz yüze geldiğinde bireyin özgürlükçüsü kesilir. Yaşamın törpülediğini bireysel sorgu sık sık diriltir. Celâleddin Harzemşah, öldüren Neyyire'yi anmaktan, anımsamaktan artık kendini alamaz. *Cezmi*'de devlet yönetimine saray ve aşk entrikası karışır...

Âkif Bey meyhanedeki uzun tek kişilik konuşmasında

Dilrüba'dan, onun, güzel dış görünümüyle uyuşmayan karanlık iç dünyasından yola çıkarak, hayat ve görüneni algılayış konusunda bir felsefe yürütür. Hayli yalınkat olmasına karşın bu felsefe, iç görünümle dış görünüm arasındaki 'olası karşıtlıkları' yansıtması nedeniyle üzerinde durulmaya değer özelliktedir. Divan edebiyatının güzeli çoğun dış görünümde aramasına karşılık; burada eski düşünce ve eski kavrayışla bir ödeşmeye girişilir, asıl güzeliğin, kalıcı olanın içte aranması gerektiği vurgulanır.

«Dünyada bir şeyin görünüşüne aldanma!» Çıplak gözle gördüklerimiz bizi yanıltabilir. Burada bayındır bir ülkenin iç görünümünün de izlenmesi gerektiği üzerinde durulur; ilk benzetme «memleket» sözcüğünden kaynaklanır. O «kagir» yapıların ardında neler, kimler, nasıl yaşamaktadır? «Bak içinde ne iğrenç renkli yılanlar, ne korkunç kıyafetli akrepler bulursun.» Akreplerin yılanların çok dolaylı biçimde yönetimi, baskıyı simgelediği ya da en azından bu benzetmede böylesi bir düşüncenin ruh durumuna etkidiği akla gelebilir. Magosa'da bir zindanda taslağı çıkartılan *Âkif Bey*'in yazılış koşulları göz önünde tutulursa, Namık Kemal'in dış (toplumsal) dünyadan neler duyumsadığı kavranabilir. Burada yine ölüm önümüze çıkar. Dağlarda, bağlarda altın ışıltılı çiçekler açmaktadır; çağlayanlar gür sularıyla akar —ama toprak, biraz eşelendiğinde, kimbilir «kaç cenaze parçasına» rastlanılacaktır. Cinayetler gizli ve açık biçimde, sürekli işlenmektedir. Kimini bir dost bıçağı öldürmüştür, kimini sevgilinin sunduğu zehir canından etmiştir. Savaşlar, yıkımlar da birbirini kovalamaktadır. Toplumsal ortam apaçık çatırdamaktadır. Her şeyde bir uğursuzluk, bir karanlık belirir ve hüküm sürer... İşte, şu toplum ortamında güzellik iç çirkinliği örten bir peçe, bir maskedir yalnızca. Dış güzelliğin ardında yatan «kemiklerdir». Kemiklerin görünümüyse daima korkunçtur.

Bu tablo daha noktalanmadan, meyhaneye yine bir sazendi girer; çalgıcı, düğündekini andırır trajik bir ortamda, bir başka boyut oluşturur. Köylüyle konuşmasından, Dilrüba'nın karanlık oyunlarını, entrikalarını öğreniriz. Yalancı

tanık Süfyan da —bir kayıkçıdır— ilk kez burada ortaya çıkar. Âkif Bey, Süfyan'ın üstüne yürür. Kayıkçının kendini haklı çıkartacak maddî sorunları vardır: «Fakirlik var, ne yapayım. Allah affetsin...» Sonra Süfyan, Âkif Bey'i büsbütün kışkırtacak bir şey söylemiştir: «Siz hareminizi bilmiyor musunuz? O, kocasız durabilir mi?» Meyhanedeki tartışma büyüdüğünden akşamcılar çekip gider. Âkif Bey, Süfyan'ı da kovduktan sonra tek başına kalır.

Meyhaneciye cömert davranır ve bir altın verir. Tek istediği yalnızlıktır. Dilrüba'yla iç ödeşmesine yeniden kapılmıştır. Onun bağlılık yeminlerini, bir zamanki gönül yakınlığını anımsayarak şaşırır. Kıskançlık gitgide ağır basar: Âkif Bey, Dilrüba'yla Esat'ın ilişkisinden tiksinti duymaktadır. Kendisinin olan o vücut, şimdi Esat Bey'le birleşecektir; hattâ belki de Dilrüba, Esat Bey'i «gerçekten» sevmektedir. Âkif Bey'de öldürme isteği nihayet bir karara dönüşür. Dilrüba'yı yılana ve akrebe benzetir genç adam : cinayet girişimini bağışlatacak nedenler aranır. Düşman gemisindeki askerlerden de daha ürkünç bir yaratıktır karısı. Birtakım olumlu işler, insanca duygular için eğitildiğini düşünen Âkif, vardığı sonuçtan da ayrıca üzüntü çekmektedir. Kıskançlığı, giderek sevgi boyutunu aşıp, cinsellikle de sarmaşır. Âkif Bey ikide birde Dilrüba'nın vücudunu anımsar. Meyhaneciyi çağırarak bir süre uyuyacağını, ezan okunduğunda kendisini kaldırmasını buyurur. Meyhaneci geveze bir adamdır; Akif onu susturur. İmgelemi boyuna zifaf olayı çevresinde odaklanır. Aralarına girecektir; Dilrüba «teneşirden başka gelinlik hamamı» göremeyecektir. Tasarısını izleyiciye açıklar Âkif Bey: «Evin girilecek çıkılacak yerlerini bilmez değilim a. Duvardan aşamaz mıyım? İncir ağacına tutunup da küçük odanın penceresinden giremez miyim? Zifaf elbette şehnişindedir, ona şüphe mi var? Hanım eğlenecek. Elbette evinin en ferahlı odasını intihap eder. Küçük odanın şehnişine kapısı olduğunu niçin düşünsün? Benim küçük odada bulunacağımı keşif mi edecek?» Gitgide uyku bastırmaktır Âkif'e. Bu, umutsuz bir insanın gelecekten kaçma çabasını çağrıştıran bir uykudur: «Hayatımın ölümle ne kadar farkı

varsa uyanıklığımın da uykuyla o kadar farkı kalmış.» Uykusunda Dilrüba'yı görmeyi sayıklar...

Meyhaneci, Âkif Bey'in başucunda dünyayı nasıl alımladığına ilişkin, biraz da felsefe kokan bir konuşmaya geçer. On sekiz yıldır meyhane işleten bu adam, her çeşitten kişi tanımıştır; insanları kabataslak ikiye ayırır yine de : deliler ve akıllılar. Deliler için yaşam kolaydır; deli çevresini görmeyen, durumları çözümlemeyen, hattâ varoluşunun ayırtına varamamış kişidir. Ne toplum ne de birey ilgilendirir onu; birkaç kadeh içtikten sonra ortalık yerde dolanıyor ve derken, sızıp kalıyor. Ama aklı çalışan insanoğlu için yaşam hep bir üzünç konusudur : «... bakarsın ki mahzun, *dünyanın her halinden bıkmış...*» Durumların bilincindeki bu kişi, işlevsizleştirildiğini apaçık algıladığından, bir bakıma, başka çaresi kalmamış olduğundan içkiye sığınmıştır; çevresini kuşatan karanlığı şiddetle yaşamaktadır. Meyhaneci aracılığıyla toplumun ve ülkenin bunalımları, bireyleşme sürecindeki kişinin sarsıntısı azçok sezdirilir. Akıllı insan için umarlar hep sönmektedir. Bununla birlikte, o, geleceğin de yıkımlarını görendir: «Ne kadar şey içerse, ya gözlerinden, ya kalbinden yaş döker. Dikkat edersen kalbinden ne kadar yaş döküldüğü ne kadar kan aktığı çehresinin halinden görünür. *Bir cama baktığım vakit öte tarafına yağmur yağdığı nasıl görünürse öyle görünür.*» Böylelikle içle dış arasındaki ayrımlara çekilir izleyici; dışta yağmaktadır yağmur, ama onu iç'ten gören kişi, yine kendi içine kapanarak gözyaşları dökmektedir. Meyhaneci, dünyanın anlaşılabilir bir yer olmadığı kanısındadır; acı bir türlü el ayak çekmez bu dünyadan. Bu kısa konuşma oyunun kanlı ortamına dolaylı biçimde ışık tutar.

Süleyman Kaptan'la Şahin Bey, Âkif'i meyhanede bulurlar; genç adam hâlâ uyumaktadır. Süleyman Kaptan'a kahve pişiren Meyhaneci ağır bir şarkı söyler :

Ağla âşık kanlar ağla

Âkif Bey'se, uykusunda, Dilrüba'daki iki ruhluluğu dışa yansıtan sözler söyler. Dilrüba'yı görmek istediği gibi betim-

lerken, bir yandan da gördüğünün izlerini ifade eder. Karşıt tanımlamalardan oluşan sayıklayışı, somut gerçeklikle düşlenen arasındaki uzlaşmazlığı da yansıtır: «Yok... değil. O değil... koynunda yatan o değil... Dilrüba beyazdır, mehtap gibi beyazdır. Bu siyah... bu âdeta siyah... Arap gibi, gece gibi siyah... Vücudu, Dilrüba'nın saçlarına benziyor. Ah, o... o... kararmış, gönlündeki zulmet, çehresine çökmüş, cehennem yılanı, derini mi soydular? Gülüyor, kollarını açıyor. Bana, bana gelecek, bana geliyor. İstemem, istemem. Sen bana vefasızlık ettin. Ah, değil, değil. Ötekine gidiyor. Gitti, sarıldı. Hani? Hani? Tabancam nerede? Şu köpeğin çehresini kan içinde bırakayım da bari öteki iğrensin, iğrensin, iğrensin! Ben iğreniyorum, ah ah!...» Yine karşıtlık başı çeker ve Âkif Bey, sayıklamasıyla, bir rüyanın izdüşümlerini de canlandırır. Burada rüya kuşkusuz ustalıkla aktarılmış değildir; ama düzyazımız için yeni bir olgudan söz açılmaktadır. Yarım bırakılmış cümlelerle, rüyanın hızlı sahne değişimleri az çok duyumsatılır. Herhalde bir kadın —Dilrüba—, bir erkeğin —Âkif olmayan birinin, üçüncü kişinin— koynunda yatmaktadır. Bununla birlikte, ikinci kişiye dönüştürülmüş kadın, hem Dilrüba izlenimi vermekte; hem de bilinçaltında bıraktığı etkiyle anılmaktadır. Gövdesi gerçek yaşamda beyazken, ayışığı kadar duruyken, şimdi, kararmıştır, gecenin siyahına bürünmüştür. Yılanın gömleksiz kalışı gibi, bu gövde de beyazlığını yitirir yitirmez, ruhunun karanlığını yansıtmaya koyulmuştur. Öte yandan Âkif, ruhun karanlığına karşın gövdeyi arzulamaktadır. İmge yine Dilrüba'yı andırır olarak güler ve kollarını açar; sahne de yine değişmiştir. İmge, rüyayı gören kişiye doğru hareket kazanır. Âkif Bey aldatılmışlığının acısını uykuda da hissederek, rüyadaki kadını geri çevirir. Bu kez kim olduğunu artık tahmin edebileceğimiz «öteki» erkeğe gider rüyadaki kadın; belki de gülümseyerek, kollarını açarak zaten ona gitmekteydi... Âkif karıştırmış olabilir : özlemle gerçeklik çatışmıştır. İkinci kişiyle üçüncü kişinin sevdayı çağrıştırır bir aradalıkları Âkif Bey'i çıldırtır ve gerdek gecesinin imgelenişi, ardısıra cinayet tasarısını pekiştirir. Öldürme arzusu-

nun altında, biraz da «öteki»ne iğrendirmek, fizik güzelliği yok etmek çabası yatmaktadır. Kesik kesik sözcüklerle örtülen bu sayıklayış, güçlü bir duygulanımın sonucu yazılmış olmalıdır. Rüya, belki de ilk kez modern düzyazımızda sanatlık değer taşıyan bir çizgiye çekilmiştir.

Süleyman Kaptan oğlunun kuruntularla donanmış sayıklamasını dinledikten sonra, olup biteceklerden büsbütün korkar. Şahin Bey bir çözüm arar ve Dilrüba'nın hizmetçisi Kamer'i satın almaya karar verir : Süleyman Kaptan'lı Kamer, içeriye alacaktır. Hizmetkârın bu sadakatsizliğine Süleyman Kaptan inanamaz. Ama Şahin Bey, toplumsal ortamın gıllıgışlılığını, ikiyüzlülüğünü, maddî ve kişisel çıkar kollayışını simgelercesine şöyle der : «Eline bir altın verdiğin gibi sizi değil, şeytanı bile kabul eder.» *Âkif Bey*'deki bu hizmetçi Namık Kemal'in cariye kimlikleriyle karşılaştırıldığında daha gerçekçi bir konumdadır. *İntibah*'ın özverili Dilâşup'u bağlılığını ve sevgisini hayatıyla öderken, Kamer, her şeyi satabilecek biri olarak tanıtılır. Ne var ki, Kamer oyunun hiç işlenmemiş kişilerindendir; uzak ve dolaylı açıklamalarla düşünce sahibi oluruz onun için. Maddî imkân karşısında Kamer ve Kamer gibiler, Şahin Bey'in değerlendirişiyle her şeyi satacak kişilerdir, bir kez daha vurgulamak gerekirse; töre'nin ve inanışın onlar üzerinde hiçbir etkisi yoktur. «Sual melekleri»nden bile çekinmeyecekleri çok açıktır. Ama onları ve her şeyi satın alanlar da, Şahin Bey ve benzeridir...

Süleyman Kaptan'la Âkif Bey, Dilrüba üzerine konuşurlar. Âkif, Namık Kemal'in zaafı dışa vuran tek yaratımsal kişisi olarak iç gerçekliğini artık saklayamaz : «Ne yalan söyleyeyim; hâlâ seviyorum.» Bu, öylesine yüksek gerilimli bir tutkudur ki, gönlün paramparça edilmesinden başka çare kalmamıştır. Süleyman Kaptan'ın zorlamalarıyla Âkif Bey duygularını biraz daha açar. Dilrüba'dan nefret etmekte, ondan bir türlü kopamamaktadır. İkilem içindedir; törel ahlâkla bağdaşık düşüncesi genç kadını yadsımakta, bireysel özgürlüğü simgeleyen gönlüyse istemektedir. Gönlüne ses çı-

karamaz, söz geçiremez hale gelmiştir. Âkif Bey cehennemde bile olsa, Dilrüba'yı arzu etmektedir.

Hem Kamer'in açımlamasında, hem de Âkif'in isteklerinde inanışın yasaklarına yönelik çok dolaylı bir işkilleniş ve isyan sözkonusudur. Namık Kemal, inançla inançsızlık arasında belli belirsiz bir akış gösterir. Burada da insan psikolojisini özümsemeye çabaladığı kesindir. Süleyman Kaptan oğlunun içinde bulunduğu ruh durumunu, ikilemlerini ve çelişkisini kavrayamaz. Onun var ettiği açmazları özetleyerek, seçenekleri olumsuzlayıp sıralayarak, sonucu sorar : «Karının seninle yaşadığını istemiyorsun, başkasıyla yaşadığını istemiyorsun, kendi kendine yaşadığını istemiyorsun; muradın nedir? Ne yapsın? Ölsün mü?» Namus araya girdiğinde ölüm tek çaredir. Âkif, Dilrüba'nın «gebermesini» diler. Gemisine gideceğini söyleyerek meyhaneden kaçar; yalana baş vurmuştur. Şahin Bey, önce Süleyman Kaptan'ı Kamer'e teslim edecek; sonra da savaşa katılacaktır. Ama Şahin Bey, savaşa 'ölebilmek' için katılır: «Böyle dünyada yaşamaktansa, düşman önünde ölmek bin kat hayırlıdır.» Ve Meyhaneci, sağduyulu, düşünen, gören, duyan kişilerin alınyazısını perde kapanırken seyirciye yorumlar : «Allah'ım, ne vakte kadar sersemler işret etmeye, eğlenmeye gelecek de insanlar ağlamaya, ölmeye gidecek.»

Bütün bu abartılar, salt Namık Kemal'den kaynaklanmamaktadır. Yazar, dış çevreden, toplumsal ortamdan algıladığını ister istemez simgelerle dile getirmektedir. Toplumun genelgörünümü hep ağlamakla, hep ölümle simgelenir. Karanlık, insanı avucunun içine almıştır.

Bununla birlikte beşinci fasıl, dış görünümdeki karşıtlığı vurgulayarak açılır. Sahne, «bir müzeyyen gelin odası»dır. Âkif Bey, gerdek odasına girer ve yatağa bakar. Ölüm tabloları arka arkaya betimlenir. Gerdek odası, değil, sanki mezardır burası; herkes çürümekte, herkes mahvolmakta, yokluk başlar başlamaz da, yeni biri kurban edilmektedir. Âkif Bey'le Dilrüba'nın ilişkisi de burada açımlanır : «Elimde, koynumdayken incinir, solar diye korkup da yedi ayda belki yedi kere dudaklarımı dokundurmadığım göğsünü şimdi

nasıl kurşunlarla paralayacağım?...» Yaşatmak, yerini daima ölüme bırakır; çünkü ilişkiler, ahlâkın ve inanışın yasaklarıyla çevrilmiş, insan teki de hep kıstırılmışlık içinde debelenmiştir.

Dilrüba, gelin odasına girerek, süsünü püsünü tamamlar. Âkif onu saklandığı yerden izler. Öldürmek isteği aşka yenilir; çıkmaz ve ikilem hep sürmektedir. Bu tarz sahnelerde Namık Kemal, psikolojiyi derinlemesine gözlemlerle ve hareket içinde aktarmaktan yoksundur. Oyun kişileri doğrudan doğruya seyirciye ses yöneltirler ve tiyatro dilinin olanakları çerçevesinde ruhsal konumlarını açıklarlar. Biz, Âkif'in konuşmasından —yine— Dilrüba'nın fizik çekiciliğini kavrarız.

Bir yandan da, sahneye giriş - çıkış enikonu hızlanmıştır. Âkif saklandığı köşeden ayrılır. Kamer içeriye girer; hanımına Süfyan'ın geldiğini haber verir : yalancı tanıklık meselesi ortaya çıkmıştır. Dilrüba omuz silker. Hukuk mekanizmasının da o yalana ortak olduğunu anımsatır. Hiçbir şeyden korkmamaktadır: erkekleri sevmemektedir; yok etme duygusundan başka bir şeyi gözü görmez... Son perdede bu hız hep sürüp gidecektir zaten.

Âkif, Esat'la Dilrüba baş başa kalmışlarken odaya girer; elinde revolver vardır. Yanlışlıkla Esat'ı vurur. Esat, Âkif'i bıçaklar. Dilrüba kaçmayı dener. Esat ölürken, Dilrüba'nın varlığını boş yere gereksinir. Süleyman Kaptan odaya girerek, alabildiğine soğukkanlı, öç almaya girişir. Dilrüba can çekişmekte olan Âkif Bey'den yardım ister. Âkif Bey hâlâ genç kadını ve aşk'ını sayıklar. Süleyman Kaptan da Dilrüba'yı öldürür: «Çocuğun kanını gözyaşıyla sileceğime, senin kanınla sileyim.» Dilrüba ölünce, yüz güzelliği de hemencek silinmiştir: «Geberdi, rengi küf tutmuş peynire benzedi, yüzü de kalbi kadar çirkinleşti.» Süleyman Kaptan namus, törel ahlâk açısından Dilrüba'yı son kez mahkûm eder ve «ecir» beklerken *Âkif Bey* son bulur.

Âkif Bey kuşkusuz başarılı bir tiyatro değildir. Gelgelelim oyunun baş kişileri, Dilrüba'yla Âkif, karşıtlıkları ve konumlarıyla Namık Kemal'deki ikilemi çok açıkseçik biçimde

yansıtırlar. Özgürlüğün tek kişilik olduğunu ileri süren düşünce adamı Namık Kemal, bu özgürlüğü, toplumun korumasına teslim etmiştir. Toplum, tek güçtür onda. Devlet, padişah ve meclis bu gücün ayakta kalmasını sağlayacak kişi ve kuruluşlardır. Toplum onların üstündedir. Özgürlükse, kişinin kendisiyle bütünleşir. Dilrüba özgür değildir oysa; özgürlüğünü dışa yansıtmaya kalkıştığı andan başlayarak, toplumun sınırlandırışlarıyla çatışmak zorunda kalır. Toplumsa,törel ahlâk ve toplumsal yaşamın gerekleri adına Dilrüba'yı mahkûm ederken, insan psikolojisinin sarsıntılarından ne denli habersiz olduğunu da ifade eder. Toplum, gelişememiştir her şeyden önce, Dilrüba'daki cinsel sorun, kupkuru bir ahlâk olgusuna evrilir ve yazarı da denetimi altına alan yalnızca o ahlâk körlüğüdür. Düşünsel yapıtında doğu felsefesini yeren, ölüm, alınyazısı ve sabır üçgenine karşı çıkan Namık Kemal; *Âkif Bey*'de de bu üçgen çevresinde dolanıp durur. Yeni bir ahlâk, kişinin özgürlüğü üzerinde kurulu bir dünya yaratmak istemekte; töreyle ödeşmesinde işin içinden çıkamamaktadır. Eylem ve kişisel inanç dönüp dolaşıp sözkonusu üçgende kıstırılır. Yazar, düşüncesinin ve duygusunun sereserpe gelişebileceği ortamdan daima yoksundur. Vatanın savunulmasında —ne yazık ki— dış düşmandan çok, iç güçlerle, yetkeyle boğuşmak zorunda kalmış olan düşünce adamı Namık Kemal, yaratımsal yapıtında da törel ahlâkın sınırlarıyla çatışmayı göze alamayacaktır. Bu karanlık ortamda yurdun da, kişinin de önü tıkalı gibidir. *Vatan yahut Silistre*'den bir marş dizesi belleklerimizde yankılanıp duracak :

Osmanlılarız, ziynetimiz kanlı kefendir

Âkif ülküyle bireyliğin bireşimi olarak, gerçekten zaafıyla aktarılmış tek kimliktir. Hayatın genelgörünümü, onu nihayet çıldırıya sürükler bu yüzden. Dilrüba'ya yönelik aşk'ında ve «cehennem»de de olsa, onunla yaşamak isteğinde çok daha başka bir psikolojiyi, o psikolojiye bağlı ahlâk arayışı seçeriz. Özgürlüğü insan tekinin istencinde ve kararında ara-

dığına göre, Namık Kemal'in Âkif Bey'deki karmaşayı olumlamasını doğal karşılamak gerekir.

Şaşırtıcı olan, Dilrüba'nın tıpkı Mehpeyker gibi kamelyasız bırakılışıdır. Dilrüba ahlâksızlığın nedeni sayılır. Örtük duygularının tutsağı Şahin Bey, düşman eliyle ölmeyi var olmaya, bireyliğini kazanmaya yeğler. Ali Bey'de bir gönül çürümesi sözkonusudur. İşte, yaratıcı Namık Kemal, sezgileri ve duyuşları bakımından, handiyse immoralizmin koyaklarında gezinir : isyankârdır; ahlâkdışı kabul edilmiş kişilere ikide birde yapıtında yer verir. Dönemin karanlığı, yapay ve ikiyüzlü tutuculuğu; nihayet kendi bazı zaafları Namık Kemal'i bir tür anarşiye sürüklemiş gibidir, kamelya sunmayı unuttuğu oyun kişileriyle, roman kişileriyle, kamelyasız dünyasıyla...

Dengenin daima denetimle, kısıtlayış ve yasaklayışıyla, giderek de cezalandırışla sağlanacağı sanılan bir toplumda, Namık Kemal'in Dilrüba'ya da, Mehpeyker'e de fazla yakınlık gösteremeyeceği çok açıktır. Özgürlüğün sonsuzluğu ve coşumlar, görenek karşısında canlılıklarını, içtenliklerini yitirir. *Âkif Bey* oyunuyla Dilrüba kimliği kemikleşmiş değerlere başkaldırıyla yaklaşamasalar da, bizi, başkaldırının, ruh fırtınasının izdüşümleriyle bugün de etkiliyorlar. Ziynetin «kanlı kefen» olduğu bir toplumsal ortamda, böylesi bir etkileyişi gerçekleştirmek, herhalde hafifsenemez. Dahası, coşkun bir yazarlığın uğradığı yıkımlardan, tutukluktan, kısıtlanmışlıktan —gitgide— kaygıya kapılırız. Âkif Bey'le birlikte, Dilrüba'yı ve bütün kamelyasız insanları kavrama çabamız bugün de sürüp gitmektedir sanki.

III

ESARET VE ÖZGÜRLÜK

«Müellif henüz arkası alınmamış bulunan insan ticaretini menfûr ve mekrûh gösterip cemiyet-i osmaniyeden onu kaldırmak üzere vatandaşlarının hissiyât-ı hasene-i insaniyelerini tahrik eyliyor. 'Geberse bile' pek de beis olmayan işbu garip mahlûkların ne gibi cefalar ve azaplar çektiklerini gösterdikten sonra, nâil olabilecekleri en büyük bahtiyarlık noktasına kadar getiriyor. Lâkin bîçarelerin nâil olacakları baht ve saadetin dahi içi pek kof olduğunu, yani kabahat kendilerinde olmadığı halde mücerred, başkalarının kabahatlerini 'örtmek' üzere ne suretle kurban edilmekte olduklarını gösteriyor.»

Mizancı Mehmed Murad

Samipaşazâde Sezai, Namık Kemal'i bir cihangir gibi görür: «Onda bir cihangirlik vardı...» Zaten yıllar sonra bir söyleşide, en çok Namık Kemal ve Namık Kemal'in sanatındaki yönsemeler üzerinde duracaktır. Sezai için, Namık Kemal iki ayrı açıdan önemlidir. İmparatorluğun edebiyatında, bireyler arası ilişkiler de, yurt sevgisinin dile getirilmesi de büyük bir bulanıklık içindeyken, Namık Kemal sorunları neredeyse tek başına irdelemiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin 'olaya dayalı' romanlarının yanıbaşında; bireyin öyküsünün romana tek gereç olacağını örneklendirmiş; şiirinde yurt ve özgürlük için ses yükseltmiş; her türlü kalıplaşmanın dışına çıkmaya şu ya da bu yoldan çalışmıştır. Avrupa'yı kasıp kavuran romantizm, ikinci elden yazarlar aracılığıyla Namık Kemal'i de etkilemiştir. Bununla birlikte Namık Kemal, toplumunun özgül koşullarından habersiz kalmamış; Osmanlı-Türk geleneğine bağlı bir tavrı da, kendi yazarlığına daima eklemiştir. Vatan için mücadele ettiği kendinden sonraki yazarlarca da kabul edilmiştir. «Onda bir cihangirlik vardı,» diyor Samipaşazâde Sezai ve sonra, Namık Kemal'deki ateşli ihtilâlciliğe değiniyor...

Biz, Samipaşazâde Sezai'yi yazarlık yaşamı boyunca, romantizmle gerçeklik, gerçekçilikle devrimciliğe yatkın, bir yandan da yüksek zümrenin değerlerine karşı çıkamayan bir kalem kavgası içinde görürüz. Dilber'in gözütokluğuna duyduğu saygıyı, Asaf Paşa'nın yeğenlerinde unutur... Kuşkusuz bir ikilem sözkonusudur. Bu yüzden onun Namık Kemal'i yorumlayışında, kendi edebiyat anlayışının ve düşünüş tarzının izlerini yakalamak olasıdır.

Bir okuma tiyatrosu sayılabilecek ilk yapıtı *Şîr* örtük karmaşık duygularla romantizme yaslanır. Ama —düzyazılarında— Abdülhamit'in baskısına karşı çıkarken, *Şîr*'deki masal dünyasından enikonu uzaktır. En önemli eseri *Sergüzeşt*, özü açısından ileri bir romandır. Dilber'in yazgısı için yürekten üzülen yazar; Dilber'le esaret kurumuna karşı çıkmış, kurumdan yazgısını soyutlayarak, bir özgürlük meselesine açılmaya çalışmıştır. Öte yandan Celâl'in Dilber'e duyduğu aşk, hele Dilber konaktan kovulunca, etkileyici bir romantizmle aktarılır. Gerçeklikse, daha çok, mekânın betimlenişinde karşımıza çıkar : *Sergüzeşt*'deki konak, döşeniş donatış, açısından doğuyla batının, Osmanlı uygarlığıyla Avrupalılaşmanın tam bir karmaşısıdır. Bu konakta eşyanın ayrı ayrı uygarlıklardan kaynaklanışı; usul usul terk edilen gelenek ve göreneğin gözü önündeki sindirilememiş yeniyi, yalnızca bir gözlem ve saptayım olarak bırakmaz. Yeniyi yaşamda nasıl değerlendirdiğimizi de bize gösterir Sezai. Konağın 'içindeki' yaşayışı az çok irdeleyen romancı, konunun akışı çerçevesinde, roman kişilerindeki uygarlık sarsıntılarını saptar ve bunların bir alınyazısını nasıl belirlediğini — dönemine göre — ustaca aktarır.

Samipaşazâde Sezai, yenilik edebiyatımızın ilk büyük yazarıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin saltık yaygınlaşma çabasına karşılık, o, Namık Kemal'in iz'inde yürümüş, ama metinlerinde yazınsal gerçeklikler, inandırıcılıklar açısından daha incelikli olabilmiştir. *İntibah*'la *Sergüzeşt* arka arkaya okunduğunda, Sezai'nin bir edebiyat gerçekliği yaratabilmek için nasıl mücadele ettiğini kavrarız. *Sergüzeşt*'de düşünüş ve duyumsayış öndedir; savların kuru kuruya aktarılması yerine, romantizmden esintilerle metin şöyle ya da böyle güzelduyuya açılır ve güzelduyunun olanaklarıyla bütünlenir. Namık Kemal'de yer yer karşımıza çıkan —handiyse— meddah ağzı, Sezai'de elden geldiğince susturulmuştur. *Sergüzeşt*, mahkûm edici bir tavır yerine, iyiliğin ve kötülüğün göreceliğini kanıtlamaya çalışır.

Zaten hikâyeci Sezai, Tanzimat dönemi yazarlarının hepsinden ayrıldığı, Halit Ziya Uşaklıgil'e yol açtığını hemen

cek gözler önüne serer. Sözgelimi *Küçük Şeyler*, birkaç öyküsüyle gerçekten klasik değerler taşıyan bir kitaptır. Yazar, *Sergüzeşt*'de denemeyi ön gördüğü çok yönlülüğünü, romantizmle gerçekçiliği, gerçekçilikle ilerici bir tutumu iç içe barındırışı, *Küçük Şeyler*'de özellikle «Düğün» ve «Pandomima» adlı öyküleriyle pekiştirir. Hikâyede 'sahicilik' aranmaktadır. (Yine «Kediler», «İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır», gerçekçilik açısından, gündelik olguların ilk kez hikâye edilişini belgeler. Nihayet Alphonse Daudet'den yapılmış bir çeviri, «Arlezyalı», Sezai'nin hangi duyarlıkları benimsemiş olduğuna işaret etmektedir.) Yazar, edebiyatın ille büyük konular, daha doğrusu entrikalar, facialar, gerçek dışı yönsemeler gereksemediğini söyler: «Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-i mühim addedilmesin?» Tek ilke, güzel yazmaktır. Bu bakımdan «Düğün» öyküsü küçük bir başyapıt sayılabilir.

Sergüzeşt'in önsüzünde, edebiyat eserinde hissin daima düşünceyle birleşmesi ve düşüncenin öne çıkması, ağırlık kazanması önerilir. *Sergüzeşt* değilse de, «Düğün» düşünceyle duyarlığın bileşimini sağlar : bu öyküde yazınsallık dışı bir ayrıntıya rastlamak güçtür... Ahmet Mithat Efendi, insan acılarını hiçbir zaman derinlemesine hissedemiyordu. Kuşkusuz kimi eserlerinde toplumsal farklardan ya da bireysel sorunlardan kaynaklanmış insan acılarını yansıtıyor, ama bu acılara ya çok yalınkat çözümler buluyor, ya da gelgeç izlenimlerle yetiniyordu. Namık Kemal'se zaaf karşısında bulanık bir istenci savunmuştu. Sezai, duyarlığı düşünce düzleminde sonuna kadar götürür : «Düğün» dümdüz bir çizgide gelişirken, gitgide barok bir üslûpla noktalanıverir. *Sergüzeşt*'de üslûp, yine, romanın sonuna yaklaştıkça sahicilik kazanacaktır.

«Düğün», biraz rüküş giysili iki soygunun konuşmasıyla başlar. Onlar, zavallı cariye Dilsitan'ın alınyazısına isyan edecekleri, bu acı alınyazısında kendi talihlerini, gelecekleri ve durumlarını görecekleri yerde, belli bir koşullanmışlıkla dedikodu etmektedirler. Damat beyin yakışıklı, gelin hanımınsa çirkin fakat pahalı olduğunu öğreniriz. Bu, bir

servet evliliğidir. Böylelikle —adı verilmeden— Dilsitan'a göndermede bulunup, öyküdeki aşk üçgeni ortaya konur. Dilsitan sessizce ölürken, düğün bütün tantanasıyla devam etmektedir! Bu kadar yalın (ve (trajik) bir çizgide, biz, eski konak hayatımızın insan talihi üzerindeki bütün bir egemenliğini ayrımsarız. Burada merhamete, bırakalım sevgiyi, insanın en doğal duygusu olan acımaya bile yer yoktur. Yine yazar, damat Behçet Bey'in betimlenişinde olağanüstü bir başarı gösterir. Behçet Bey'in güzelliği, alımlılığı insanlık dışı bir özellik gösterecek kadar etkileyicidir. O güne kadar güzel, edebiyatımızda, iç çirkinliğiyle sarmaştırılarak yansıtılmamıştır. Masallarımızda ve halk hikâyelerimizde güzellik, aynı zamanda iyiliğin simgesidir. Mehpeyker'in ve Dilrüba'nın fizik güzeliklerine iç çirkinlik yamanmışsa da, inandırıcı bir sonuç elde edilememiştir. Ama Behçet Bey'in yakışıklılığı, yalnızca ölüme gebedir. İnce çözümleyişlerle yüklü olan «Düğün» hikâyesi, çok düzlemli bir yapıyla, dönemin yaşantısının var ettiği toplumsal - psikolojiyi yansıtır. Behçet Bey, konak sahibidir; fakat maddî imkânlarını yitirmektedir. Dilsitan bu konakta dünyayı algılamaktan, tek başına ayakta durmaktan yoksun bırakılmış bir esirdir. Gelin hanım, maddî imkânları aracılığıyla, çirkinliğin örtbas edilebileceğini sezdirir. Artık bir alışveriş dünyasına geçilmektedir: her şey satılır, her şey satın alınabilir. O eski konağa dış dünyadan kişiler de sızmaya başlamıştır. Behçet Bey'in unuttuğu Dilsitan'ın hastalığına hekim, «isterizm» tanısını koyuverir. Verem ve hayat, genç kızın ölüm döşeğiyle düğün tantanası nasıl iç içedir! Bu öykü bize, gecikerek Osmanlı İmparatorluğu'na sıçrayan yeni toplumsal düzenin bütün ipuçlarını açıkca gösterir. Cariyeler için ikbal kapıları kapanmakta; servet sahibi gelinler aranmaktadır.

Sezai, sermaye gücünün ve olanaklarının bize nasıl yansıdığını yine *Sergüzeşt*'in önsözünde dolaylı biçimde değerlendirir : «O devirde milletlere refah temini ve ticaret için, marifet ve ilim ihracat ve ithalâtı için, fikir ve zekâ gezintileri için okyanusun üzerinde gidip gelen gezici sarayların izleri ve çizgileri kıt'aları birbirine bağlarken, ilme yeni bir

keşif ilâvesi arzusuyla kutuplara gidip gelinirken, *geceleri Boğaziçi'nin bir sahilinden diğer sahiline geçmek yasaktı.*»[1] Biz, kapitalizmin yalnızca duyguyu ortadan kaldıran, düşünceyi paslandıran yanını alımlarız. Para, servet bir güç olarak belirir ve yetkeyle birleşir; çevreni genişleten, düşünceyi ilerleten hiçbir şey yoktur. Bu ilerlemeyiş, düşüncenin serpilme olanaklarını büsbütün yok eder : «O devirde bir kalp ve fikir kargaşalığı fertlerden cemiyete, cemiyetten memleketlere, memleketlerden bütün vatana yayılarak, düşüncelerin, sakin ve durgun ırmakların kaynaklarını karıştırıyordu.» Yetke karşısında düşünmek ve yaratmak, âdeta suç işlemekle eşanlamlıdır. Yazar, kıstırılmışlığı içinde sadece birtakım sezgilerle yol alabilecektir. Daima ikili anlam taşıyabilecek kavramlarla özgürlük savunulur; özgürlüğün kendisinden doğrudan doğruya söz açılamaz. Samipaşazâde Sezai de 'iç güzelliğini' bir değer olarak öne çıkaracaktır.

Toplumumuzda hemen hiç kavranamayacak olan iç güzelliğine «Pandomima»da da yer verilir. «Meşhur Paskal» ne kadar çirkindir; Eftalya'ysa alabildiğine güzel. Ve Eftalya, Paskal'ın derin tutkusuna sonsuz bir soğukluk, ürkünç bir acımasızlık içinde kayıtsız kalacaktır. Samipaşazâde Sezai edebiyatında hep acıma duygusunu öne çıkararak, yazınsal bildirisini bu yönde odaklandırır. Paskal'ın bir pandomima sanatçısı oluşu da, bu öyküde, dışla iç'in, dışa vurulanla içe atılanın, kısacası söylenenle söylenmeyenin karşı karşıya getirilmesini sağlar. Güzel Eftalya'nın sözsüzoyuncu için düşünceleri, benzetmeleri 'yüksek sesle' söylenmektedir. Ama Paskal, Eftalya'nın kendisine savurduğu çiçekleri, evinin «en yüksek» bir köşesinde saklar...

Sezai'deki acıma duygusu, düşünceyle birleşerek, Namık Kemal'de yine kendisinin saptadığı «cihangirlik» yönsemesinden bütünüyle ayrılmasına yol açmıştır. Kahramanlık, daha çok bireyin kişisel savaşımında aranır. Namık Kemal bağlarından bir türlü kopamadığı gelenek ve törel değer nede-

[1] Sergüzeşt'in alıntıları Zeynep Kerman'ın yeni yazıya geçirdiği ve sadeleştirdiği basımdan alınmıştır.

niyle, Osmanlı - Türk toplumundaki toplu yaşayışa, toplu duyumsayışa önem veriyor; bu yanıyla, Ahmet Mithat Efendi'yi andırır biçimde yaygın değer yargılarına da bağlı kalıyordu. Ama Samipaşazâde Sezai için, yazmayı sağlayan, toplu yaşamanın itkileri değil, doğrudan doğruya birey, insan teki ve onun sorunlarıydı. Rûşen Eşref'in *Diyorlar ki*'sinde *Sergüzeşt*'in yazılış öyküsü böyle bir seçimle ifade edilir. Yazarımız, Boğaziçi'ndeki geniş, görkemli malikânelerden geçip giderken, o görkemin pahasını ansızın hisseder ve halayık hayatını romanına bir değer olarak seçer. Böylelikle değerler çatışmasını işleyebilecektir. İnsan tekine yönelik bu odaklanış, inceden inceye açımlandıkça, topluma uzaktan bakma, toplum üzerine düşünme imkânını da kendiliğinden getirir. Ters orantılı bir durum söz konusudur. Konakta yetişen Sezai, bir sezgiyle o konağın ötesindeki, kesenkes dışındaki bir yaşamı savunmaya girişmiştir. Ardısıra baskıya, esarete, nihayet yerleşik, kemikleşmiş değer yargılarına karşıt tutumu belirir. Herkeste görülebilecek acıma duygusu, onda, yazınsal bir eğitimin ifadesi olup çıkar. Dilber'in acı yaşantısı, Celâl'in hummalı karasevdası, Paskal'ın ürküng çirkinliği, Dilsitan'ın solup gidişi; artık derebeylik ve törel değerlerle bütün bütüne ilintisini koparmış bir sanatçının kaleminden çıkabilirdi zaten...

«Düğün»deki konak, düğün öncesi görünümüyle, Sezai'nin içinde yaşadığı uyuşkan dünyaya nasıl ilençle baktığını simgelemeye yetip artar; konağın ıssız duvarlarına — tıpkı *Sergüzeşt*'in kuzey yelleri gibi — yalnızca kış rüzgârlarının inil-tileri çarpıp durur, kaplamalarında çatlaklar, buruşuklar, duvarlarında eğrilmeler, çukurlar vardır; odaları hep terk edilmiş durmaktadır. Konakta kavşamamış hiçbir şey yoktur. Sonra, Dilsitan'ın hasta döşeğine birtakım karanlık, kuytu geçitlerde yol alarak ulaşabiliriz. Yazar, olay çevresinde odaklanmamaya büyük özen göstermiştir; betimleme aracılığıyla dünyasını var eder, sonra da bu yaratımsal dünyada inceden inceye ruh çözümlemelerine girişir. Her şey, içte, iç görünümde olup bitmektedir. Dış görünümdeyse bir ressamın canlı tablolarına yer verilir. Küçük hikâye sanatını çok iyi

irdelemiş olan sanatçı, «Düğün»de sarkmalardan ve eksikliklerden kendini yalıtabilmiştir.

Sergüzeşt, sanatlık incelikler taşıması tasarlanmış bir romandır. Fakat yazar, döneminin edebiyat düzeyi karşısında tasarımını yetkin biçimde gerçekleştirememiştir. Burada, önemli bir romanda, yazınsal bir başarıya teğet geçilişi izleriz, ne yazık ki.

Giriş inandırıcı ve kıvraktır. *Sergüzeşt*, toplumda ayakta kalabilmeyi başarmış bir insanın tasviriyle başlar. Esirci Hacı Ömer, ne Âkif Bey gibi kahraman yaradılışlıdır, ne de Behçet Bey gibi incelikli bir kötücüllüğe gönül vermiştir: o, yaşayan, yalın insandır. Bununla birlikte korkunçluğunu sezmekte gecikmeyiz. Geçimini esir ticaretinden sağlayan insanoğlu elbette duygularını yitirecektir. Hacı Ömer için «bir şarkıcının sesiyle bir kızın ağlaması, bir sazın sesi ile paha biçilmez bir güzelliğin yalvarışları arasında bir ayırım» yoktur.

Hacı Ömer, «Rusya kumpanyasının Batum'dan gelen» bir vapurunun Tophane rıhtımına bıraktığı esirleri seçer. Dilber, o esirlerin en küçüğüdür. «Yüksekkaldırım'daki Mustafa Efendi'nin karısı» böyle küçük yaşta bir esir istediğinden, esirci, küçük kızı da alır. — Henüz adı konulmamış — Dilber'i, yazar, sık sık kuşlara benzetecektir. Kuşların cıvıldayışıyla küçük çocukların neşesi çoğu kez birbirine karışır. Ama esaret daima bu çocuk sevincine düşmandır. Çerkes paltolu, küçük ve eski kalpaklı Dilber, Hacı Ömer'in evine getirilir. Esirci evinin kısa tanıtımı şöyledir: «Bu evde kızlar geceleri bir odaya toplanır, birbirleriyle konuşurlardı; fakat *çok gülmek, Çerkesçe konuşmak yasaktı*. Bir müşteriye gidip de, her ne sebepten dolayı olursa olsun, beğenilmeyerek gelen esirlere, *on on beş kırbaç vurulurdu*.» Çökmeye yüz tutmuş imparatorluğun sıradan, yalın insanı, Hacı Ömer, küçük esiri alarak, yine yaşayan, yalın dünyaya açar. Çocuk, upuzun ve yorucu yürüyüşte kenti tanır: arabalar, tramvaylar gözlerini kamaştırmıştır. Her vapur, her rıhtım, her iskele Batum'u ve ayrılığı anımsatır. Hep yürürler. (Sezai

burada geleneksel masal ve halk hikâyesi söylemine kişisel anlatımını eklemlemeyi dener ve bir fiilin tekrarıyla aradığı şiiri serpiştirir : «Yürüyorlardı.» Bu soy, fiil tekrarlarına yönelik şiirli bir anlatım, *Sergüzeşt* boyunca yer yer kullanılacak ve düzyazıya bir kişisellik sızdırılacaktır.) Küçük kız, yeniden Batum'u doğup büyümeye başladığı yerleri bir gurbet olarak şöyle bir anımsar ve öncesiz sonrasız unutmayı dener. Karnı acıkmıştır. Az önce kendisine kırbacı hatırlatan esirciden korktuğu için, «Karnım aç,» demekle yetinir. Nihayet, Beyazıt'da tramvay durağının yanındaki bir kahvede otururlar. Çocuk, simitle peyniri yer; bir bardak su içtikten sonra yola devam edilir.

Yüksekkaldırım'daki küçük bir sokağa, tenha bir mahalleye varıldığında, «sabık Harput Mal Müdürü Mustafa Efendi'nin» evi belirir. Bu eve gün ışığı güçlükle girmektedir. Karanlık... daima loş aydınlık, gölgeler ve insanın içini kıyan karanlık! Güneş, saçağın gölgesi altında kalır, kafeslerden süzüldükçe içerilere ulaşamaz. Küçük kız, tam kapıdan girceklerken, öteki sokaktan çıkan kör dilenciyi görür. Dilenci, «elindeki değneği fasıla ile bir usulde kaldırımlara vurarak» gazel okumaktadır. Dilber'in yazgısını bu ayrıntıda bile yakalarız. Issız sokakta bir köpek uyumakta, damlarda tek tük kediler gezinmektedir. Yazar da, betimleyişini vurgulamak ihtiyacını duyar : «İnsan bu sokaklarda yürüdükçe yapılış ve sıralanışa bakarak, *kendini Ortaçağ'a doğru seyahat ediyor sanırdı.*» Evin kapısını 'arap' halayık açar. Dilber'in imparatorluk başkentinde tanıdığı ilk 'hanımefendi' sabık mal müdürünün karısıdır; bu şişman kadın, «kaşlarına bir parmak enliliğinde rastıklar» sürmüş olarak, odasının bir köşesinde oturmakta ve kaba yaradılışının bütün göstergelerini dışa vurmaktadır. Arap halayık Teravet, küçük kızın sağlıksızlığına bakarak, fazla uzun ömürlü olmayacağını belirtir. Dilber yine de satın alınır : «Çerkes asıllı dokuz yaşında *kul cinsi bir esiri* hastalık ve illetten uzak olarak sabık Harput Mal Müdürü Mustafa Efendi'nin hanımına *kırk adet Osmanlı altını* karşılığında sattığını bildiren işbu senet...»

Hanım, «gençliğinde arasıra kendisini döven kocasının vahşî muamelesini» görmüş, gitgide insanlıktan çıkmış, bir başka 'sıradan' kişidir. Böylesi kişilerin roman boyunca ayrıksılık oluşturmaması ilginçtir. Yazar, geleneksel yaşamın ve törel ahlâkın vardığı yeri söz konusu kişiler aracılığıyla simgeler : «Manevî hayat olan zihin işlerinden ve bir cemiyet içinde anne olmak için gereken medenî terbiyeden mahrum bulunduğu için, daima halayıklarla uğraşır, merhametsizce döver, komşularının aleyhinde söylenir dururdu.» Bu mahalle kadını büyük çoğunluğun temsilcisidir gerçekte. Mustafa Efendi'yse hayli karanlık nedenlerle işinden uzaklaştırılmıştır. Evin üyelerine baktığımızda, burasının Namık Kemal'in önerdiği 'yuva'ya benzediğini ayrımsarız. Ne var ki, aile biriminin küçültülmesi, eğitim ve davranışta hiçbir yenilik yaratamamıştır. Yuvada da kaba güç fırtınası esmektedir.

Dilber'e, bu evde Dilber adı takılır. Bu ad, kuşkusuz alaycı bir tutumu da simgelemektedir. Küçük çocuk bütün gün Teravet'e yardım eder. Mutfakla bahçe arasındaki yaşamı âdeta kıstırılmıştır. Gücünün yetmediği işlere koşturulur. Evin küçük kızı Atiye'yle birlikte mektebe gönderilir ama, toplumsal konumu ikide birde yüzüne çarpılarak... Evde, mektepde, her yerde yalnızca bir halayıktır Dilber. Okuldan edindiği arkadaşı Lâtife Hanım, Dilber'e sevecenlik gösterir. Lâtife'nin armağanı bir bebeği, Dilber evdeki kişilerden özenle saklar; herkesin kendi sevinçlerine düşman olduğunu bilmektedir. Bununla birlikte bazı ufak-tefek hediyeler yakalanır ve hanım, Dilber'i enikonu hırpalar. Atiye Hanım, annesinin davranışlarını izleyerek, Dilber'den uzak durmaya, küçük esiri küçümsemeye başlamıştır.

Romanın bu sahnelerinde Sezai'nin anlatımında bir çoksuluk sezilir. İmparatorluğun dar gelirli ailesini yakından tanımadığı muhakkaktır. Öte yandan Dilber'in çaresizliğini bu aşamada bütünüyle hissedememiştir. Ezilen ve sömürülen çocuğun dramını dile getiren kimi büyük romancıların anlatımıyla karşılaştırıldığında, *Sergüzeşt*'in bu oluntusu çırpıştırılmış izlenimi verir. Ne var ki, Samipaşazâde Sezai, Dil-

ber'de Ahmet Mithat Efendi'nin roman kişilerinden farklı kir kimlik yaratmayı denemektedir. Dilber uyuşmaya razı değildir; gönderildiği her evden sadece 'gururuyla' çıkıp gider. Sezai, onda bireylik izleri aramıştır. Gelgelelim yazar, meselenin özünü araştırmamış; Dilber üzerinde mülkiyet hakkı buldurtan koşulları yansıtmayı düşünmemiştir. *Jane Eyre*'in çocukluk ızdırabıyla Dilber'inki arasında bir oranlama yaparsak; *Jane Eyre* yazarının meseleyi doğrudan doğruya sınıfsal konuma oturttuğunu, Sezai'ninse bunu —ola ki— tasarımlayıp metne yediremediğini alımlarız. Jane Eyre, zengin hısımlarının yanında kişiliğini kanıtlayacak isyanlarla donanır; yükselişinin değilse de, bireysel kurtuluşunun çalışarak var olmaktan geçeceğini zamanla öğrenebilecektir; Dilber de okumanın ve öğrenmenin imkânlarını bilir. Ama iki kız arasındaki toplumsal düzen farkı, Dilber'i hep dörtduvar arasında kalmaya mahkûm edecektir: belki parlak bir evlilik... Bu yüzden Dilber'de işlevsiz gurur, Jane Eyre de haklı isyankârlık gelişir. Hattâ küçük Jane Eyre, isyanlarında inançsızlığa kadar gider. Dilber, sahiplerinin yanında ağlamamakla yetinmek durumundadır. Yazar da Dilber'in yaşadığı koşullardan ötesini duyumsayamaz. Dilber acı çeker. Sezai bu acıya saygı duyar. Ama *Sergüzeşt*'e bakıldığında, irdelenen meselenin tarihî ve toplumsal gerçeklik açısından ne olduğunu ya da söz konusu meselenin süreklilik gösterebilecek özelliklerini tam kavrayamayız. Esaretle özgürlüğün çatışması mıdır anlatılmak istenen; yoksa Dilber'in tek başına var olamayacağını, koşulların imkânsızlığını sergilemek mi... Kuşkusuz, *Sergüzeşt*'in baş kahramanı sahicidir; ama düşünce-tasarım düzleminde bile edilginliğe saptırılmış, her türlü başkaldırıdan soyutlanmıştır. Dilber iç dünyasında uğradığı yıkımlar üzerine hemen hiçbir olguyu değerlendiremezken; Jane Eyre, gönderildiği yetimler okulunda daha çocuk sayılabilecekken bireyliğini ve ruhunun yönsemelerini ortaya koyar: «Sen kendine iyilik edenlere karşı iyisin. Eğer herkes haksızlık eden zalim insanlara boyun eğseydi, kötüler hep istediklerini yapabilir, hiçbir şeyden korkmadıkları için bu huylarını değiştirmez, gittikçe kötüleşirlerdi. Sebepsiz yere tokat yiyince bu tokadı *şiddetle iade etmeliyiz. Bunu o kadar kuvvetli yapmalı ki, bize vuran insan bir daha vurmamayı öğrensin.*» Jane Eyre'nin yaşamına iyi ve kötü insanlar karışır; küçük çocuk her mekânda iyilerle kötüleri ayırt etme imkânını bulur ve usul usul kendi kendine var olmayı, yaşayabilmeyi öğrenir. Toplumun koşulları da buna elverişlidir. Dilber'in yaşantısındaysa iyiyle kötü bir bulanıklık içinde birbirine karışır. İyiliğin ve kötülüğün toplumsal koşullara göre değişkenliğini sezinleyen yazar, göreceliği bir türlü yansıtamamıştır. Dilber ve Celâl sanki ikinci elden çizimlerdir...

Dilber'in isyanı evden kaçmak olacaktır: «Mektebe giderken cüz'ünü koyduğu bohçasını açarak, içine en evvel Lâtife'den aldığı bebeği koydu.» Çocukluğa özgü istekler böyle bir-iki ayrıntıyla buralara serpiştirilmiş ve Dilber'in serüvenine inandırıcılık sağlanmasına çalışılmıştır. Dilber, gecenin hayli ileri bir saati, kol demirini güçlükle çıkararak, evi terk eder. Yazar, ürkünçlüğünü içtenlikle duyumsadığı karanlık sokakları betimlemek imkânını bulur ve yazınsal yetkinliğine kavuşur: «Gece bütün sükûnet ve karanlığıyla ortalığı kaplamıştı. Ne gökte bir yıldız, ne yerde bir kandil ışığı görünen bu koca gecenin içinde hiçbir ses işitilmez, yalnız uzaktan uzağa havlayan köpeklerin sesleriyle arasıra şiddetle esen soğuk, içe işleyen bir rüzgârın eski Bizans harabelerinden çıkardığı müthiş aksisedalar korkan kulaklara ulaşırdı.» (Kuşkusuz bu geceler hem *Mai ve Siyah*'a, hem de *Kiralık Konak*'ın bir iki sayfasını etkileyecektir.) Dilber yangın harabelerinden geçer; düşünme ve duyumsama yeteneğini iki ayrı nedenden kaybetmiş gibidir. Bir yandan gecenin ıssızlığı, sessizliği çocuk yaradılışını alt üst eder; öte yandan ve daha önemlisi, evdeki insanların, hanım ve arap halayık Teravet'in o güne kadar ki insanlık dışı davranışları Dilber'de zihin gelişmesini hemen hemen durdurmuştur. Dilber, «zulüm ve eziyeti» anımsar yalnızca. Biraz da yorgun düşer, yol kenarına oturur ve annesinin hayalini görür: «Gökyüzünün bu birdenbire zuhur eden nuruna daha dikkatle bakınca, o ışığın içinde anneciğinin gülümseyen çehresini

gördü. İşte orada... Kendisine gülüyor! Sesini işitecek. Ah üzerine doğru geliyor...»

Dilber ayıldığında, yabancı bir evdedir. Sezai, Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlığından mirasla bu evin Lâtife'nin ailesine ait olmasından hiçbir tedirginlik duymaz; rastlantıyı daha önce metne yedirmeyi, iki ev arasındaki — sözgelimi — mesafe yakınlığını işlemeyi denememiştir. Lâtife Hanım'ın büyükannesi, küçük Çerkes kızına çok acır ve onu yanlarına almaya karar verir. Sabık mal müdürüyle hanımı bu isteği pek kaba bir biçimde geri çevirirler. Yalnız Teravet'in bir düşüncesi romanın bu acemi bölümlerinde, dönemi için ilginç ve pırıltılı bir saptayımdır : «... kaçtığını ve gece yarısı kimbilir nerelerde kaldığını ve belki de sokakta köpeklerin paraladığını düşünerek, *Dilber'in bu yaşta kaçmayı bilmesi ve hanımını zarara sokması gibi bir cinayeti havsalası almayarak, büyük bir korku ve telâş ile hanımının odasına gidip...*» Teravet'in düşüncesinde, evdeki düzenin zihin körelticiliğini ve halayıklığın bütün dramını yakalamak olasıdır. Zavallı Teravet de bu eve ya da başka bir eve çok küçük yaşta satılmış; oralarda var olabilmek için, efendilerinin — ruhuyla da — kölesi olmuş, gitgide insanî, bireysel bütün duygularını yitirerek, salt o fendilerin çıkarını korumaya koşullandırılmıştır. Dilber, kırk altın ödenmiş bir 'maldır' Teravet'in gözünde ve 'hanımının' zarara uğraması, arap halayığın canının yanacağına işarettir. Teravet, sokağa fırlayıp, Dilber'i aramak zorunda kalır. Dilber eve döndüğünde de, Teravet, hanımın «Hınzırı gözüm görmesin, dolaba kitle,» emriyle yetinemeyip, fazladan öç alacaktır : «Teravet dolaba sokarken arkasından tekme ile vurduğu için, Dilber, dolabın içine şiddetle yüzükoyun düşerek, yüzünden *bir iki damla kan* aktı. Gözünden *bir damla* yaş bile çıkmadı.» Dilberin gururunu aynı ayrıntıyla pekiştiren yazar; Mustafa Efendi ailesinden artık uzaklaşmaya karar vermiştir.

Dilber'in söz konusu evde ne kadar zaman kaldığını, kaç mevsim geçtiğini kestiremeyiz. Dokuz yaşındayken tanıdığımız bu kız çocuğundaki tüm gelişmelerden de habersiz kalırız.

Mustafa Efendi, «zimmetine para geçirmediğine dair bir yazı elde» ettikten sonra, «Erzurum vilâyetine bağlı bir kazaya kaymakam» olarak atanır. Dilber, yol gideri ve borçların karşılığı olarak «*altmış beş liraya*» satılır. Dilber on beş lira 'kâr' bırakmıştır. «... bir çarşamba günü Loyd kumpanyasının bir vapuruyla Trabzon'a» hareket eden Mustafa Efendi ailesi, tıpkı Hacı Ömer gibi, romanın işlenmeye, irdelenmeye enikonu elverişli, ama teget geçilmiş toplumsal boyutlu kişilerindendir. Fakat ne Atiye'yle Dilber arasındaki ilişki, ne hanımın ve efendinin tutumları, ne de Teravet'in yanlış bilinci bize yansır.

Yeni esirci «Edirnekapı civarında» oturmaktadır. Samipaşazâde Sezai, imparatorluk başkentinin bayındırlıktan uzaklaşan bir kent olduğunu yine çevre betimlemesiyle dile getirir. — Daha önce değinildiği gibi — Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'da yararlanacağı bu betimleyiş, bir yandan da imparatorluktaki maddî çöküşü simgeler. «... yeniçeri tahrip ve zulümlerine isnat edilen yıkıcı, müthiş bir ateşin külü olarak duran bir yangın harabesi», Edirnekapı'da da karşımıza çıkar. Hep zindanlar, yıkıntılar, mahvolmuş bostanlar kuşatmıştır dört bir yanı. Dilber, romanın başında gördüğü tramvaylardan, arabalardan şimdi büsbütün uzak, talihinin yeni akışını beklemektedir. Esircinin evindeki uzun geçitler, ayışığının vurduğu karanlık, bitmez tükenmez, gıcırtılı merdivenler, «Düğün»ün konağını da anımsatır. «Ayın gamlı ziyasıyla hüzün verici surette aydınlanmış sofayı geçerken öbür tarafta bir baykuş ötüyordu. Harabenin yıkık duvarlarından, gecenin tesirli sükûnetinden çıkan bu kulak yırtıcı ses üzerine, birden bire ayaklarından başına kadar vücudu buz kesildi.» Esirci, Dilber'in korkusuna güler; şimdi esir kıza daha iyi davranılmaktadır ve kendisinde bir 'gelecek' olanağı ayrımsanmıştır : «Biraz *güzel* ol! Seni beğensinler. Bir *iyi yere satıl da*, hem sen rahat et, hem ben *para kazanayım*... Hadi git utunu çal.»

Esirlerin yaşamasına az çok tanık oluruz. Kentin bayındır yerlerinden o kadar uzak, hemen hemen terk edilmiş bir yörede yaşayan bu kızcağızlar, yarın satılacakları ko-

nakların, evlerin görgüsüne denk yetiştirilirler. Hallerinde tavırlarında bir incelik vardır. Odalarının döşenişi yalın, fakat büsbütün zevksiz değildir; minder üstündeki örtü beyazdır, masada lamba durmaktadır, duvara «ut gibi, keman gibi musikî âletleri» asılmıştır. Kızlar, ya «saçları dizlerinin üzerine dökülmüş» ut çalarlar, ya dikiş dikerler, ya da kitap okurlar. Bu dingin görünüme karşın dışarıda gece tüyler ürperticidir; evin «Bizans harabelerine bakan kısmındaki odalarının saçaklara yakın dış kısmında baykuş gibi, atmaca gibi bazı vahşî kuşlar yuva yapmışlardı ki, bu kasvetli evin bir kat daha hüznünü arttıran gurup ile beraber, yürek paralayan sesleri işitilirdi.» Bu ortama, Kafkasya'nın coğrafyası düşlerle, yansılarla, nihayet yurtsamayla karışır. Kızlar, Kafkasya'dan, mavi sislerin dolandığı yüksek dağlardan, doruklardan, çiçeklerden ve yeşillikten, bulutların ışık oyunlarından, su kenarlarında gerçekleştirilmiş şarkı ve danslardan, çalgıların seslerinden söz açarlar. Ama güzel imgelere, düşleyişe somut gerçekliğin katı varlığı egemen olur. Kitap okuyan kız, önceki evin oğluna kendini vermediği için kovulmuştur. Yeniden esirci eline düşmüş ve yeniden 'satışını' beklemek zorunda bırakılmıştır. Her şey ölgün bir anımsayışa dönüşmüştür. Yine de bir daha geri dönülemeyecek baba ocağının bahçesindeki ağaçlar bile özlenir; sonra, uzun yıllar yaşanmış bir ev de, baba ocağının yerini alabilir. «Orada bir gül ağacı, ayrıldıktan sonra anlıyorum ki, benim arkadaşım imiş.» O ülkeler, o ilk satılınan evler, odalar, yüzler, köşeler ve bütün bir ilk gençlik anısı gitgide bu titrek seslerde birbirine karışır; esir kız ağlamaya başlar.

Oysa burada ağlamak, dertlerini açmak, içindeki ızdırabı söylemek kesinlikle yasaktır. Gelgelelim ilkgençlik hayallerine bazı sönük aşk serüvenleri de karışarak, hepsi de kendi acılarını söylemeye koyulurlar. Arka arkaya, birbirine karışarak bize yansıyan bu serüvenlerde evli bir genç paşanın, cariyesine âşık olduğunu, sevişmenin birdenbire hanım tarafından fark edilişini, kızın kovuluşunu, hanımına bir türlü kızamayışını, duygulanımlarını öğreniriz. «Alâka... Mahrumiyet... Okşayış... Talihinden şikâyet... Esaret ızdırabı...

Sırrın ifşası...» Esirci onları yakalar ve kırbaç, hükmünü yerine getirir. Kısacık yakınmaları şiddetle cezalandırılır. Dilber kendi odasına gönderilir.

Bizans harabelerinin kâbusu bir kez daha okura aktarılacaktır. Baykuş öter. Dilber'in korkularına son yoktur. Kandilin kör ışığı, geniş odanın küçük bir bölümünü aydınlatır ve titreyen, uzayıp giden, sivrilen, yassılan gölgelerle buraya gotik romanlara özgü bir karabasan ortamı eklemler. Bütün o sisler, beyazlar içinde Dilber, salt Teravet'in ürkünç hayalini ayrımsar: elinde yanar bir odun, arap halayık — yine — küçük kızın üzerine yürümektedir; kimbilir hangi nedenden cezalandıracaktır... Dilber yorganı yüzüne çekerek uyumayı dener. «Baykuş ötüyordu.» Beri yandan zindanın varlığı anımsanır ve oradan ayak sesleri gelmeye başlar. Dilber saçlarına dek ürperir. «Baykuş ötüyordu.» Esir kız tek kurtarıcı olarak, esirciyi düşünür ve onun odasına sığınmak ister; ama geç kalmıştır, çünkü kapı tarafı şimdi bir hayalet ordusu tarafından ele geçirilmiştir. «Baykuş ötüyordu.» Yine annenin giderek soluklaşan anısına sığınmak gerekir; Dilber, annesini sayıklaya sayıklaya uyuya kalır. Sabah olmaya başladığından, baykuş susmuştur. (Samipaşazâde Sezai, baykuş ayrıntısıyla, kısacık bir bölümde istediği atmosferi kurar ve okuruna da duyumsatır.)

Dilber, hemen ertesi sabah satılır. Satışı sırasında bazı yeni yeteneklerini öğreniriz: ut çalmakta ustalaşmıştır, okuma yazma bilmektedir, çalışkandır. Bu kez *«yüz elli liraya»* satılmıştır; ama azıcık daha güzel olsa *«iki yüz lira»* edecektir. «Gerçekten Dilber çirkinleşmişti. Kaderin çizdiği yolda devam eden hayatının, gelişme yaşında uğradığı sekteler ve dramlar, yüzüne gayet hafif, karanlık bir örtü çekmiş, meşakkat ve sefaletler, vaktinden evvel açılmış gül yaprakları gibi küçük küçük buruşuklar hâsıl ederek, yanakları seçilecek surette sarkmış, on iki senelik vücudunun üzerinde elli senelik bir çehre meydana gelmişti.» Senet alışverişi de öncekî satışta olduğu gibi tekrarlanır. Dilber'in on iki yaşında olduğunu yukarıdaki alıntıda yakalarız.

Sonraki bölümde aradan üç yıl daha geçmiştir. Celâl

Bey'in sorularını yanıtlayan Dilber, yaşı için, «On beş,» der. Nereden geldiğini artık 'bilmemektedir'. Ama, henüz kimliği bize açıklanmamış olan Celâl Bey, o yitik ülkeyi hayalinde canlandırır. Ormanlar yeşil ve gökyüzü mavidir. Evet; Dilber öyle bir memleketten gelmiştir. O uzak ve yitik ülkenin çocuğu, şimdi Marmara denizi kıyısında bir günbatımını yalı balkonundan Celâl Bey'le birlikte izlemektedir.

Celâl'le Dilber'in bir arada oluşları, cariyelik kurumu sözkonusu olmasa, ne kadar imkânsızdır! Genç adam «hiçbir kederle zehirlenmemiş yirmi üç senelik hayatını» düşünmektedir. Paris'de yaşamıştır. Paris'de bütün bir uygarlığı görmüş ve hayran kalmıştır. Oradaki yaşam koşullarıyla, öğretimle, eğitimle bağdaşmayan 'alaturka' dünyada geçmişe dalar. Paris'in kaynaşmasında ince ve güzel bir gülümseyiş, gözü okşayan bir bakış, yüreğin çarpıntısı aklına gelir ve Dilber'in varlığında giderek erimeye başlar.

Celâl yetenekli bir ressamdır. Jerom'un öğrencisi olur. Eğitildiği «salon»a bize özgü bir peyzaj sunmuştur : «Boğaziçi'nin sevdalı bir hüzün içinde akan sularına kapılmış bir üç çifte kayık, ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünür iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla örtülü kayığın arkasında bir haremağası...» (İster istemez *Aşk-ı Memnu*'un ilk sayfalarını anımsarız.) Yargıcılar kurulu, tablodaki renkleri biraz abartılı bulmuştur. Celâl, doğuya yöneldikçe, hele ışıklı günlerde hiçbir rengin abartı taşımayacağını ileri sürer ve salon tarafından kabul edilir.

Tablodan sonra Celâl Bey'in tasvirine geçilir. İri yapılı, geniş alınlı, elâ gözleri büyük delikanlı, sorumsuz, rahat, keyifler içinde geçmiş bir ömrün iyimserliklerini taşır. Neşelidir, canlıdır, sağlıklıdır. Yirmi üç yıllık yaşamında tek eksiği, o güne dek âşık olmayışı, olamayışıdır. Celâl bu aşk yoksunluğunu, sanatına duyduğu bağlılığa yorar. Resimden başka hiçbir şeyi gözü görmemektedir; gelgeç ürperişler, belli belirsiz serüvenler, kalbinde sırlı duygular bırakmıştır bırakmasına, yine de resim her şeyden üstündür. Bu yüzden Dilber'e de plastik gereç gözüyle bakılır...

Aile, «Mısır'da birçok memuriyetlerde bulunarak» zenginleşmiş ve işte şimdi «Moda burnu taraflarında» görkemli bir konaga yerleşmiştir. Konak, «Avrupaî bina»dır. Bahçesinde çınar, kestane, zeytin ağaçları uçsuz bucaksız uzanmaktadır.

«Bahçeye bakan tarafın alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tasvirlerden, bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde bir ayı pöstekisi, ortada On Dördüncü Louis zamanına mahsus sanat ve zarafet eserlerinden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler, yine o devir sanatının güzel mahsullerinden ufak bir yazıhane, küçük konuşmalara, mahrem görüşmelere müsait birbirine konularak, yekdiğerine raptedilmiş koltuklara benzeyen kanapeler; kanapelerin arkasında odanın köşelerinde, eski madenleri taklit ederek yapılmış saksılar içinde Afrika ve Hint tabiatının coşkunluk ve bereketini gösterir, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle, salonun zemini Anadolu güzelsanatlarından olan küçük halılarla döşeli olmakla beraber, üzerinde en nâdir hayvanların pöstekileri, yaldızlı koyu kırmızı kâğıtlı duvarlarında Fatih'in İstanbul'a girişini olanca azamet ve büyüklüğüyle gösteren mükemmel bir tablo, diğer tarafında Sainte-Hélène'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde, şahane bakışlı bir kartal gibi istilâ edici bakışını Avrupa tarafındaki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napolèon'un mehabetli portresi...»

Konaktaki eşya değişen beğeniyi, değişir görünen toplumsal koşullarla iç içe yansıtır. Mobilya Avrupa yaşamasına özgüdür. Ama uyum söz konusu değildir ve dikkat edilirse, eşya yaşamaz. Asaf Paşa konağına Napolèon'un portresini astırtan düşünceyi kavramakta enikonu güçlük çekeriz. Fatih'in tablosu 'imzasıdır'; eşyanın tekilliği aranmamıştır. Mobilyayı, *Kiralık Konak*'ın çok daha ustaca işlenmiş kişileriyle bir arada düşündüğümüzde; kişilerle eşyanın bir türlü iç içe geçmediğini, daima ve sadece 'yan yana' bulunduklarını ayrımsarız. Durum, Asaf Paşa'nın Moda burnundaki

evinde de öyledir. Mısır'da zenginleşmiş aile, eşyayı yaşam içinde kullanmayı bile beceremez.

Asaf Paşa'nın kızı Tesliye, geceleri, on dokuz yaşının coşumlarıyla piyano başına geçer; parmakları ruhu okşamaktadır; aşk ezgileri salonu doldurur ve herkesi sevinçlere boğar. Lambaların karpuzları renklidir; lambalardan çok uçuk mavi bir ışık dört bir yana yayılır; aile bireyleri de bu uçuk aydınlıkta gazetelerini, kitaplarını okurlar. Kimi geceler Asaf Paşa haremiyle kâğıt oynar; Celâl Bey'se —sonradan *Aşk-ı Memnu*'da tekrar rastlayacağımız— «ihtiyar Fransız mürebbiyesiyle» birlikte hem piyano dinler, hem de resimli gazeteleri karıştırır. Kuşkusuz bu görünümler, dıştan bakıldığında, eşyayla özdeşlik kurmuş beysoylu bir aileyi imler. Bununla birlikte *Sergüzeşt*'in dramatik yapısı ilerledikçe, eşyanın insan üzerinde hemen hiçbir etki bırakmadığını ve bu eşyayı seçen kişilerin herhangi bir zevki benimsememiş olduklarını, her şeyin dıştan zorlamalarla oluştuğunu açık-seçik gözlemleriz. Ne piyano başındaki Tesliye aşk ezgilerinden ızdırap duyacaktır, ne Asaf Paşa geçip gittiği ve ölünceye dek güvenlikler içinde dolaşıp duracağı bu salonlarda Dilber'in yazgısını aklına getirecektir. Romancı, eşyayı betimlerken, sanki dramatik yapının dışına düşmüş ve bu yüzden, o eşyaya bir daha yazınsal işlevler sağlayamamıştır.

«Salonun pencerelere yakın küçük kapısından bir sere gerilir, serden de yukarıda bahsettiğimiz bahçeye çıkılırdı. Yine alt kattaki salonun hizasındaki yemek odasının yere inmiş büyük pencerelerinde, uçları yerlere kadar sarkmış mavi atlastan perdelerin bıraktıkları aralıklardan, bakış, çiçekler içinde dolaşır, lâk'ın kenarında düşünür; ağaçların tepelerinde dalar; ormanın yeşil karanlığı içine kadar bitkin olarak nüfuz ederdi.»

Fransız mürebbiye Voltaire'i, Jean Jacques Rousseau'yu, Victor Hugo'yu dünya edebiyatının en büyük temsilcileri sayar. Türkçe konusunda bilgisiz kalmayı erdem sayan bu yaşlı kadın ikide birde Paris'le Londra'yı kıyaslar ve ilkinin üstünlüklerini sayıp döker. Mürebbiye aracılığıyla belli belirsiz

bir kültür elkoyuculuğunu sezinleriz; fakat bu eğitimin Tesliye üzerindeki izleri romanda görünmez: mürebbiye de devingenlik kazanmadan, salt ayrıntıda tıkalı kalır. Bu, romanda yaşamayan Fransız kadın, Osmanlı konusundaki bilgisizliklerini ört bas etmek için bir yordam bulmuştur: «Bilinmez ki, şarkta her hakikat, kadınlar gibi örtülü...»

Dilber bu evde mutludur. Kendisine ağır işler verilmez: sabahları, hanımefendiyle kızının odalarını düzeltir, sorumu kendisine bırakılan bir kanaryayla ilgilenir ve kuşla şakalaşırken geçmişin ağır korkularını anımsar. Kanarya yaramazlık edecek olursa, Teravet'in yanına gönderilecektir... (Dilber geçmiş günlerin korkusunu hiçbir zaman üstünden atamayacaktır.) Kendisine seslenildiğinde daima ürperir, her an bir kusur işlediği kanısındadır; kaygı ve korkuları onda aşağılık duygusuna yol açar. Hanımefendi iyi davranmaktadır; ama bu iyi davranış belirgin bir mesafe korunarak gerçekleştirilir : «... kendisine daima lütûf ve nezâketle muamele ederse de, halayıklar hakkında, mensup olduğu Mısır ailelerinden kendisine geçen derin bir yüksekten bakma ve hakir görme duygusu, insanlığın şiddet ve hakaretini tecrübe eden Dilber'in gözünden kaçmazdı. Cariyeler hakkında af ve müsamahasında bu hakaret ve aşağılatıcı bakışının büyük rolü olduğu için, meselâ bazı küçük kabahatlerini affettiği zaman, 'Ne olacak! Halayık parçası,' der ve bu küçültücü af Dilber'e zalim bir ceza kadar tesir ederdi.» Zehra Hanım'ın bu soy davranışları, bize özgü yükseliş yollarını da az çok simgeler. Yüksek zümrenin kadınları, genellikle evlenerek toplumsal imkânlarını sağlamışlardır. Zehra Hanım, toplumsal konum açısından, halayıkların kendisinden farksız olduğunu çok iyi bilmekte ve Celâl'i düşünerek, Dilber'in yükseliş imkânını ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Konağın töresi bu akışta özellik kazanır. Gerçekte herkes birbirinin rakibidir.

Celâl Bey için Dilber —şimdilik—, bir oyuncak, bir modeldir. Dilber karşı koyamaz.

Genç kızı kimileyin «eski Mısır kıyafeti» içinde görürüz; Celâl, «başını çiçeklerle donatır, bir odaya kor, odanın deni-

ze bakan tarafındaki penceresini açarak, Marmara'nın nihayetinde mavi, pembe bir takım sisler içinde batmakta olan güneşin ve odanın içine akseden ruh besleyici birçok renklerle süslü ve parıltılı görünen Dilber'in resmini» yapar. Artık Fransız mürebbiyeden dersler aldığı için gitgide 'incelen' Dilber, böylesi edimlerden ve çalışmalardan da bunalmayı öğrenmiştir. Celâl'in sanatçı duyarlığından kimileyin tedirginlik duyar; ruha hiçbir şey söylemeyen bir «Roma» heykelinin yanı başında kıpırdamadan saatlerce durduktan sonra bir köşeye çekilip, kendi kendine kaldığında Edebiyat-ı Cedide'nin o kadar yaygın ünlemlerine baş vurur : «Of... Yarabbi!» (Sezai'nin söz dizimine usuldan usula kişisellik siner; Fransız edebiyatının etkileri daha çok söz diziminde karşımıza çıkar.) Romancı, Dilber'in yalnız duruşunu «bir kraliçe»ninkiyle oranlar. Samipaşazâde Sezai'nin yakaladığı dram çerçevesinde bir gelgite kapıldığı muhakkaktır. Bir yanda Dilber'in esaret acısını dile getirmek ve yansıtmak ereğindedir; bir yandan da klâsik batı romanından edindiği beysoyluluk merakıyla, yerli roman kişilerine davranış ve devinimde soyluluklar eklemeye uğraşmaktadır. Dilber'i bahçede, akasya ağacının altında «Fransızca bir kitap» okurken yakalarız; halayıklığı bu tarz sahnelerde tamamıyla silinir. Akasyanın altı, zümrüt yeşili yapraklarla bir kameriyeyi andırmaktadır. Dilber bireyliğini kazanmış kişilere vergi bir tek başına olmak duygusuyla hareket eder : «... bu yalnızlık ve sükûnetin hiçbir kimse tarafından bozulmaması için, dışarıdan nüfuz edecek bakışlardan gizlenerek, en gizli bir tarafında oturur...» Okuduğu kitap *Paul ve Virginie*'dir: romantizmin isyankârlığı bir izdüşüm olarak belirir. Genç kız, Virginie'yle birlikte düşlere dalar. Konumunu unutmamıştır; Mısırlı bir hanımın yanında esirdir, ama «ikbal» kapıları her an açılabilir... Çok geçmez, Paul'ün sonu, okyanusların azgın dalgaları, coğrafyanın kudurmuşluğu Dilber'i ürkütür ve Virginie'nin yapayalnız kalışına «iki damla yaş» döker.

Dilber'in giyim kuşamı, davranışları, hayatla ödeşmesi bir öykünmecilik şeklinde gelişir. Esaretini bile romantizmin

göz boyayıcı yanıyla anlamlandırır. Durumundan insan tekinin özgürlüğü adına yakınmaz. Konağın görkemli bahçesinde dolaşırken, görselliğin gizlerini çözmüş estet bir sanatçı tavrıyla bezenir. Celâl Bey'in odasında gördüğü bir tabloyu, giyim kuşamı için örnek seçmiş ve tablodaki gibi saçlarını çiçeklerle donatmıştır; hattâ şarkı söylemektedir. Celâl Bey, onu bahçede, yalnızlık ve içe kapanış köşesinde yakalar. Dilber'e yeni bir ad takacaktır genç adam: «Kleopatr»! Kleopatra, İskender'in ardısıra yürür. Genç kızdaki yanlış - bilinçlenmeyi en çok bu sahnede ayrımsarız. Yakınmaları, hep Celâl'in oyuncağı olduğundandır. Dilber gerçek anlamıyla bireyliğini aramaz; tek başına var olmak düşüncesinin en küçük bir belirtisine *Sergüzeşt*'de rastlamayız.

Celâl Bey, Dilber'den bir dilenci kız resmi için modellik etmesini ister. Taşlıkta bulunmaktadırlar. Dilenci kız, arkasını mermer sütuna verecektir. Celâl, Dilber'e «birçok yerleri yamalı, göğsüne ve kollarına rastlayan tarafları parçalanmış, yırtılmış bir entari giydirmek» ister. Şu alım - satım dünyasında hiçbir maddî gücü olmayan, kendi varlığının bile mülkiyet değerine erişememiş Dilber, şiddetle karşı koyar : «Yok! Yok! Mümkün değil, giyemem.» Celâl, Kleopatra'ya rica eder. Yanıt kesindir : «Hayır istemem... İstemem diyorum size...» İtirazlarıyla yetinmeyen Dilber, Celâl'in zorla giydirişi üzerine sırtındaki «entari» dolayısıyla ağlamaya da başlar : «Dilber, o fildişinden dökülmüş gibi pembe - beyaz şeffaf göğsünü örtemeyen o parça parça entarinin içinde, omuzunun üzerinde, vücudunun çıplak yerlerine, arkasına, dağınık surette dökülmüş koyu siyah saçları olan başını — *müdafaasında yenildiği için* — takatsizliği, mecalsizliği anlatır bir tarzda, o harap sütuna dayanmış, gayet sessiz, gayet yavaş bir halle ağlıyordu.» Celâl, Dilber'in ağlayışından etkilenir.

Ama onun etkilenişi, doğrudan doğruya bir gurur kırıklığına yol açmaktan kaynaklanmaz; sanatlık değerler bulmuştur 'modelinin' ağlamasında. Resmi, kendi tasarımı dışında bir canlılığa tanıklık edecektir. Bununla birlikte, Dilber'in sürüp giden ağlaması, Celâl'de esaret üzerine düşünmeyi zorun-

lu kılar. Fırçasını bırakarak genç kıza yaklaşır. Perişan kılığı içinde Dilber'in olağanüstü güzelliği düpedüz baştan çıkartıcıdır «bir dakika... üç dakika... altı dakika... Hâlâ ağlıyordu. *Kendisini ikbal ve servet sahiplerinin sonu gelmez heveslerine terk eden esaretin, insanlık meziyetini alçaltmasından, gönlünün ne kadar kırık, ne kadar üzüntülü bir halde olduğunu gösteren baygın gözleriyle, sayılmak, sevilmek gibi kadınların mukavemet edemedikleri son derece şiddetli arzularının hakaretle ayaklar altına alınmasından gelen üzüntü ve ızdırabı, o halinde,* uçları aşağıya doğru kıvrılmış, hassas olduğunu gösteren incecik dudaklarından anlayarak, ne kucağında ağlayacak bir annesi, ne kendisini koruyacak bir baba ve erkek kardeşi olduğunu hatırlamak...» Celâl, Dilber'in esaretini yalnızca bir kadının istekleri çerçevesinde algılar ve öteye geçemez. Burada genç adamın ataerkil aile anlayışını da kavrarız: sevecenlik anneden gelir, baba ve erkek kardeş koruyucudur. Celâl, erkek kardeşin yerine kendini koyar ve «Affını rica ederim Kleopatr. Madem ki istemiyorsun, ben de bu fırçayı kırarım...» der. Sanat eseri bir an için dondurulur, model dilenci ağlayarak içeri geçer.

Bütün bu sahnelerdeki yapaylık, Sezai'nin irdeliği sorunu, roman geleneği olmayan bir toplumda dile getirmeye çalışmasından kaynaklanmıştır. Yazar 'neyi' yazacağını tasarlamış, düşünmüş ve değerlendirmiştir; 'nasıl' yazılır sorusuyla karşılaştığında da, işin içinden çıkamamış ve yapaylığın tuzaklarına düşmüştür.

Sergüzeşt çoğun özetlemeci bir tutumla kaleme alınmıştır; yer yer de, deminki sahnelerde olduğunca duyguların, düşüncelerin çözümlenmesine çeşitli nedenlerle gidilememiş ve roman kişilerine sahicilik —yeterince— kazandırılamamıştır. Tıpkı Namık Kemal'in yapıtında olduğu gibi, *Sergüzeşt*'de de duygu ve düşünce etkileyiciliğini biz romanı okuduktan sonra, bu romanın izdüşümlerini ayrımsadığımızda, salt kendi zihin etkinliğimiz aracılığıyla kavrarız. Dilber'in bilinçle donanabilmesi için bazı ipuçlarına yer verilmiştir oysa: esircinin evindeki kızlar, kendi alınyazılarını anlatırlarken, Dilber'i de gelecekte neyin beklediğini bize duyumsatırlar. Ama Sezai,

o yordamı önemsemez, kullandığı çok önemli bir ayrıntıyı boşlukta bırakır ve 'cariyesini' —şimdilik— boşlukta gezdirmeye devam ettirir. Bu roman, gramerini çözümlemeden yazılmış sayılabilir. Kişileri çoğu yerde duygu ve düşünce birikimlerinden yoksun olarak yaşarlar.

Celâl Bey'in Dilber'e 'o günden' sonra âşık olmaya başlayışı, edebiyat yapıtının çağrışımlarından yararlanılarak ve herhalde Ahmet Mithat Efendi'nin bir başına var ettiği okur kalabalığına pek bir anlam aktarmayarak söylenir: «Dilber artık oyuncak değildi. *'Kleopatr', 'Juliette' haline girmekteydi.*» Celâl Bey kendi kendine kaldığında sürekli Dilber'i düşünür. Resim sanatıyla olan bağının inandırıcılığı buralarda büsbütün zayıflar. Resim onun için herşeyken, günlerinin ne kadar aylak, başıboş, çalışmaktan uzak geçtiğini kavrarız. Bir iki hayal belirir ve söner: ülküsel güzelliği Yunan yontuculuğundan kalma genç kız kimliğinde alımlayabilmiştir o güne dek Celâl Bey. Şimdiyse, Dilber'in varlığını duyumsamaktadır... Bir gece yatağından kalkıp giyinen genç adam, Dilber'in yatakodası kapısına kadar gelir. Ama aşka heyecan karışır. Celâl, ahlâkın tartısıyla davranışını değerlendirir: cariye tamamıyla korunmasızdır.

Törel ahlâkın bir açımlanmasına girişilir: «Bu kadar genç bir kızın namus ve insanlığın beklediği yatakodasına, *mahrem ismet sarayına geceyarısı girmek, bir haydut gibi vicdanın en temiz ve kutsal olan bu kanununu ayaklar altına almak... Cinayet!* O anda, bütün gözlerin kapandığı o karanlıkta, kendisine gazaplı bakışını çeviren vicdanının karşısında, şiddetli bir mahcubiyetle kolunu yüzüne kapayarak, *hele esir olduğu için gücünün üstünde hizmetlerde vücudu, sıhhati hiç düşünülmemediği gibi, her türlü tecavüzlere namus yatağı da koruyucusuz olduğundan, istifadeye kalkışmak fenalığına karşı titreyerek geri çekilmeye başladı.*» Celâl Bey, Dilber'in içinde bulunduğu toplumsal durumu bir ölçüde yerinmeye değer bulmakla birlikte, asıl genç kızın namusunu önemser. Henüz Ortaçağ'ın değerlerinden Samipaşazâde Sezai de kurtulamamıştır. Dilber'in erdenliği kendi seçimine bırakılmaktan o kadar uzakken, romancının Celâl'de gösterebildiği tek erdem, istenç

yoluyla isteğin bastırılmasından ibarettir. *Sergüzeşt*'de hiçbir 'hürriyet' ne yazık ki yaşamda, mücadele içinde değer kazanmaz ve boyuna edilginliğin eline terk edilir. Cinsel duygusunu bastıran Celâl Bey, Dilber'de Meryem'e özgü arınmışlığı bulur ve yatakodasına aşk'ın maddî yönsemelerinden arınmış olarak girer. Burada geleneğin şiire yansımış 'platonik' ikiyüzlülüğünü belli belirsiz hissederiz; Ahmet Mithat Efendi'nin Râkım'ı kuşkusuz çok daha etli canlıdır Celâl'in o anki durumu karşısında. Genç kız yorgun uyumaktadır; «baş ucunda, bittiği için sönmüş bir mum..» Kandil ışığı Dilber'in yüzünü gölgelerle aydınlatmaktadır. Cariye ağlamıştır. Batıya özgü imgelerle doğu hikâyesinin dolambacı birleşir. Celâl'in gözüne bir resim ilişir. Resme bakıp bakmamakta duraksar. Belki Dilber'in annesinin resmidir, belki bir başkasının, biryakınının... belki de sevdiğinin! Bu son fikir genç adamı sarsar ve artık dayanamayarak resme uzanır. «Bu uyuyan güzelliği şairane bir surette aydınlatan kandilin yanına götürüp de baktığı zaman, *yüzü kül gibi olmuştu*. Kendisinin resmi idi.» (Mehmet Rauf *Eylûl*'de gizli aşk'ın dışa vurmasını, benzer bir şekilde, çalınmış eldiven tekiyle gerçekleştirecektir.) Celâl Bey ilk kez aşkı hisseder. Yatağına kaçarcasına döndüğünde duygularını engelleyemez ve ağlar. Her şey alabildiğine duygululudur. Duygunun sona ereceği tek yer, konaktaki düzen, o yarı «vahşî Asya», yarı 'göstermelik' Avrupa'dır! Dilber, göçen bir düzende, cariyeliğiyle ikbal kapılarına —eskisi kadar— kolay erişemeyecektir.

«Uzun ve yakıcı bir yaz gününün sonu»na geçilir —yeni bölümde. Asaf Paşa'nın kardeşinin kızları, akşam yemeğine çağrılıdırlar. Tesliye nezle olduğu için bahçedeki yemeğe katılmamıştır. Ayışığı, yemyeşil yapraklar arasından akarak, sofranın beyaz örtüsü üzerinde «sönüp parlar». Sofrada Tesliye'nin «çok ikballi, çok zengin bir paşa»yla evlenmesinden konuşulmaktadır. Yalnız Sezai, bu önemli ayrıntıyı bir yana bırakarak, Asaf Paşa'nın yeğenlerinin giysilerine geçer. Yeğenlerden biri Paris modasını izlemiş, uzun etekli açık mavi bir giysiyi kendine yakıştırmıştır. Boynundaki incilerle göz kamaştırıcıdır. Ne var ki, yeğenlerin modaya yaraşır giyim

kuşamları, konağa gelinceye kadar 'halkın' dikkatini çekmiş, birtakım sorunlara yol açmıştır. Kızlar, «*fakirlik ve yoksunluğun sebep olduğu kıskanç bir bakış ve terbiyesizliğin icap ettirdiği dil uzatan bir tavırla*» epey tedirgin edilmişlerdir. Yoksul tabaka bu Paris modasında inanç bağını çözmeye yönelik bir baştan çıkarma ve baştan çıkma ayrımsar; «Ne günlere kaldık dostlar...» demekten kendini alamaz. Sınıfsal fark konusunda belli belirsiz ipuçları yakalarız. Yeğenler, «Sokağa çıkmak olacak şey değil ki...» derler. Sokakla 'yeni', bir bakıma da sokakla konak birbirinden kesenkes ayrılmaya başlamış gibidir. Sezai, saptayımından sonra hangi uçta yer alacağına karar veremez; sezgisiyle daha da ilginç bir saptayıma girişir.

Sürüp giden, gerçekte 'bayağı servet düşmanlığıdır'. Yazar, yakından tanıdığı edebiyat çevrelerini eleştirerek, saldırgan kişilerin kimliklerini araştırmayı dener. Osmanlı - Türk kadınlarının çağcıl giyim kuşamlarına karşı çıkanlar, bir bakıma, sanatın ve güzelduyunun inceliklerinden yoksun kişilerdir. Bunlar arasında yer alan sözümona edebiyatçı kişilerse, Lamartine'den «gülerek» söz açarlar, Hugo'nun değerini tam kestiremezler... Ölçütleri tutarsız bu gibi kişilerin yetişme koşullarında, içinde bulundukları konumda özgür kişisel düşüncenin gelişmesine olanak tanınmadığını gözlemleriz. Samipaşazâde Sezai, meselenin özüne inemeksizin, onları şöyle tanımlar:

«Edebiyatta en ziyade alkışladıkları, toplumun terbiye ışığı ve kıymetlerinden mahrum olduğu için, devamlı bir sefalet ve cehalet karanlığında bulunan aşağı tabakalardaki sefiller ve rezillere gıpta edercesine sövüp sayan tenkidçiler ve tenkid edenlerdir. Onlarca, şan ve şöhret, galebe ve muzafferiyet, ağızlarından kin bulaşmış zehir saçan yılanlar gibi, kalemlerinden dâhilerin yüzüne mürekkep tüküren veya kelimenin tam mânasiyle en ziyade sövenlerdir. *Sabahtan akşama kadar içtikleri sigara dumanlarıyla sararmış parmakları (oturdukları mahallelerin pek düzgün olmayan yollarında düşmemek için eğilerek yürüdüklerinden ve dairelerinde temize çektikleri müsveddeleri eğilerek yazdıkların-*

dan ve terbiye icabı eğilerek selâm verdiklerinden kamburlaşmış boyları, içkiye olan düşkünlükleriyle kötü beslenme yüzünden toprak rengini alan çehreleri, terbiye ve marifet yerine geçen kötü yaradılış ve hilekârlıklarını gösteren küçük siyah gözleriyle, bütün kadınların giyinişlerine, yakışıklılık ve intizamlarına, terbiye ahlâklarına hayran oluyor, inancındadırlar.»

Koşullar, sanatla, sanatçılıkla 'yanaşmalık' geleneğini sarmaştırdığından; yarı sanatçı, yarı yanaşma bir kimlik belirmiştir. Sezai, bu tehlikeli kimliğin dar olanaklarını vurguladıktan sonra, onları 'küçülten' nedenlere değinir, yine de 'yaradılışta' takılıp kalır. Yüksek zümreden kadınların ilgi göstermediği bu erkekler, şurda burda, derli toplu hanımefendilere lâf atmaktadırlar. Ahlâkımızın çöküşleri biraz da onların bu tutumlarına bağlanmak istenir. Oysa sorunun nedenleri çok açık-seçik belirtilmiştir.

Romancı, büsbütün kararsız kalacak; kendi kurduğu trajik yapının gerektirdiği eleştiriyi, bu kez de Zehra Hanım'a yöneltecektir. Hanımefendi sonsuz ihtiraslar içinde kıvranmaktadır: «Kadınlarda gayet şiddetli olan *ikbal hırsına, üstün gelme arzusuna ve gösteriş sevdasına* uygun olan bu evlenmeden dolayı bütün çehresi bir tebessüm halindeydi.» Celâl'e de benzer bir evlilik düşünülmekte; «bütün İstanbul'un ikbal ve asaletinden bahsettiği en büyük ailelerinden birinin kızı» uygun bulunmaktadır. Hanımefendi, Celâl'e evlilik konusundaki görüşlerini sorar; kendi görüşü alabildiğine kesindir: evlilik için asalet ve ikbal yeterlidir. Celâl'se annesinden farklı düşünmektedir; güzelliği ve namusu, sonra da sevgiyi uyumlu, mutlu bir evlilik için yeterli bulur. (Burada artık görmeden evlenme geleneğinin dışına çıkılabilmiş, kiminle evlenmek gerektiği üzerinde durulmaya başlanmıştır.) Zehra Hanım, zümresine denk düşen itirazını söyler: «Birisi *cemiyetin en yüksek tabakasında, diğeri en aşağı tarafında* terbiye görmüş iki kişi iyi geçinebilir mi? *Servetin büyük bir itina ile terbiye ettiği asılzadelerden bir erkeğe, bir kıza, fakirliğin kayıtsızlıkla büyüttüğü bir adam* nasıl lâyık olabilir?» Celâl Bey, sanatçılığının getirdiği coşumlarla, ruhun yüceliğini savunur; soyluluğun, asıl ruh yüceliğinde aranabileceğini söyler. Zehra Hanım, yüksek tabakadan gençlerin sanatla uğraşmalarına — salt burada — karşı çıkar; çünkü sanat, beysoyluluğa ilişkin tutumların, seçimlerin yerine, halkla birleştirici bir takım «esassız fikirler» edindirtmektedir.

Böylesi bir tartışma kuşkusuz 'yaratımsal düzyazımızda' ilk kez gerçekleştiriliyordu. Romancının acemiliklerini kabul etsek bile; girişiminde ne kadar önemli bir sorunu ele aldığını yadsıyamayız. Bihter'in yükseliş serüveni *Sergüzeşt*'in bu kısa yemek söyleşisi sahnesine herhalde çok şey borçludur.

Bununla birlikte, Samipaşazâde Sezai yetkin bir çözümlemeye kendi dünya görüşünde de ulaşamamış gibidir. Celâl Bey'in sözlerinde bir yapaylık, Zehra Hanım'ın seçimini ve yeğ tutuşunu ifade edişinde de bir kuruluk göze çarpar; her ikisi de, sözlerinin sahibi gibi davranamamaktadırlar. Romanın izleği ana-oğul arasındaki görüş karşıtlığı üzerine kurulmuştur; Dilber'in acı sonunuysa Zehra Hanım'la Asaf Paşa'nın istemleri hazırlayacaktır; bütün bir düzenin genel görünümü söz konusu ihtiraslarla bağdaşıktır.

Sezai yine de tutuk konuşur ve tasarımsal seçiminde duruluğa erişemez. Dilber'in alınyazısına merhamet duymasına karşın, Asaf Paşa'nın yeğenlerine kalabalığın niye 'kötü gözle' baktığı üzerinde enine boyuna düşünmez, Dilber'le bu olgu arasındaki bağları kavrayamaz. Edebiyatımızda neredeyse hiçbir iz bırakmadan yer almış, edebiyat tarihçilerimizin önemsemediği bir roman, Güzide Sabri'nin *Yabangülü* adlı eseri, aynı izleğe, çok daha inandırıcı kalarak yaklaşacaktır sonradan. Ses yönelteceği çevre'nin halk katmanları olduğunu bilen Güzide Sabri, yalnızca 'yabangülünden' yana çıkmayı yeğleyerek, servet sahiplerinin sonsuz ihtiraslarına ilenç yağdırmayı içtenlikle başarır...

Dilber, Tesliye Hanım'ın kapısında beklemektedir. Bahçeden yükselen kahkahalar kulaklarında yankılanır. Dilber kendi toplumsal konumunu bir kez daha sezer; Kleopatra'nın, Juliette'in, o kraliçe görünümünün izleri hızla silin-

mektedir —oda kapısı eşiğinde. «Asalet ve servetle mağrur, saadetin neşesiyle mest olan bu genç hanımlarla beylerin, *istikbâl emniyetiyle ikbâl parlaklığından* husule gelen bu kahkaha seslerinin uzaktan uzağa aksi tekrarlandıkça, kapı eşiklerinde bu kadar yüce, bu kadar ikballi bir bey'in sevgisiyle kararsız olduğunu düşünerek, esir olanlarda kalp ve ruhun varlığını zalim bir ceza addederek, mahzun mahzun ağlıyordu.» Dilber, esaretin insanlığı insanlıktan çıkardığını görür; edilginliği büsbütün artar.

Yemekten sonra, ayışığının süzüldüğü lâk kenarına gidilir. Zehra Hanım oğluna sigarayı bırakıp bırakmadığını sorar. Celâl alabildiğine dalgındır. Anne, oğlunun geleceğini ve yükselişini karartacak bir şeyler sezinler. Tesliye Hanım'a bakmak üzere yukarıya çıkan hanımefendi, Dilber'in kızarık gözlerini fark ederek büsbütün tedirginlik duyacaktır. Dilber ağladığını gizler. Gece, daha sonra arabalara binilerek Fener'e gidilir.

Sergüzeşt, gerçekçilikle romantizm arasında kapıldığı gelgitte hep özetleyici bir tutumu yeğlediğinden, çağının toplumsal tarihini de aynı özetlemecilik içinde yansıtır. Asaf Paşa konağındaki akşam yemeğini, Fener'e uzanan geziyi, bütün o yaşanmışlıkları tamamlamak günümüzün okuruna düşer. Ama sahnelerin sıralanışı ve seçimleri, Sezai'den sonraki romancılara, özellikle Halit Ziya'ya, bir anlamda da *Eylûl* yazarına geniş imkânlar açmış olmalıdır. Sezai, toplumsal katmanlar arasındaki farklılaşmaların yarattığı trajik olgulara da maddî nedenler açısından yaklaşamaz; böyle bir meselenin konuşulabilmesi için zaman çok erkendir. Bu yüzden, yazarı ilgilendiren, daha çok, törel ahlâkın yönsemeleridir ve Zehra Hanım örneğinde yakaladığımız gibi, asıl bu meselede billûrlaşmaya özen gösterir.

Fener dönüşü, Celâl Bey uyuyamaz. Ayışığından tedirginlik duymaktadır. Bir süre kitap okur; sonra odasına çıkar. Sabah yaklaşmaktadır. Alt katta Dilber'i bulur: genç kız da uyuyamamıştır. Hattâ Dilber, Celâl Bey'den farklı olarak soyunup yatmayı bile denememiştir. Bu karşılaşma, ikisinin birbirlerine duydukları aşkı söze dökülmese de açığa

çıkartır. Bir an hiç konuşmaksızın dururlar. Celâl Bey, Dilber'e masal anlatımını andırır bir şeyler söyler: yıldızlar gecenin derin dinginliğinde ışıyıp durmaktadır; iki eş yıldız, iki beyaz güvercin gibi, Zühre'ye yaklaşmakta ve düşüncelerini dışa vurmaya karar vermektedir; gökyüzü olağanüstü güzeldir, ama Dilber her şeyden güzeldir... Dilber uyuyamayışının nedenini açıklamaz. Aralarında şimdi bir sırdaşlık da doğmuştur. Merdivenlerden, sessizce inerek, kaçarcasına bahçeye çıkarlar. «Ağaçların yapraklarından dökülen, çiçeklerin aralarından çıkan serin bir rüzgâr, Dilber'in saçlarıyla oynadığı gibi, bu iki genç ruha bir sevgi titremesi» verir. Her ikisi de birbirlerine karşı çekingendir. Yeşertiye otururlar. Celâl Bey, Dilber'e üşüyüp üşümediğini sorar. Dilber sadece evrenin büyüklüğünden korkmaktadır; bu sonsuzluk genç kıza dokunur. Gökyüzü gitgide mavileşir ve yıldızlar solar. Gökyüzünde aydınlık yükselirken, Dilber'le Celâl önceden sözleşmişlercesine, birbirleriyle konuşmayarak, birbirlerinin varlığını şiddetle duyumsayarak, bahçe kapısından çıkarlar: alaca karanlıktaki yolda yürümeye başlarlar. Sezai, burada görselliği yazınsal anlatıma bir kez daha sarmaştırır. Coşumlar doruğa ulaştırılır. «Yolun yarısına geldikleri zaman, ikisi de etrafı küçük bir parmaklıkla çevrilmiş tek bir mezarın kenarında durdular. Bulutsuz gecelerde parlak bir yıldızın kandillik ettiği bu *taze mezarı* Celâl parmağıyla göstererek: *'Şu toprağın örttüğü, on sekiz yaşında bir kızın vücududur. Bu köyün çok sevdiği genç bir adamla nişanlanmıştı. Senelerce nişanlı olarak beklediği halde, sonunda o genç adam bir başkasıyla evlenerek, kendisini terk edince, işte bu mezar meydana çıktı!'* dediği zaman...» ikisi de dua ederler. Romancı, roman sanatı konusundaki işlenememiş ustalığını sergiler böylelikle: Dilber'in geleceği önceden sezdirilmiştir... Sabah bir türlü bütün bütüne doğmaz. Lâcivert bir ışık tanyerini aydınlatır. Yazar betimlerinde gözlemcidir; renkleri tek tek seçer, aktarır ve gündoğumunu, sahnenin duygulanımlarıyla kaynaştırarak yazıya geçirir. Dört bir yanı sisler kuşatmıştır. Doğaya ve coğrafyaya belirsizlik bu sislerle çöker. Her şey örtük, her şey biraz bulanıktır. Der-

ken «yüzlerce kuş» öter. Dilber'le Celâl Bey öncesiz sonrasız suskunluklarına devam ederler. Bu, bir sevgi an'ıdır: «...geçip giden hayatta ebedî olmaya değer ne kadar an ve saniye vardır?» (Samipaşazâde Sezai'yle romanımızda bireyin ruh çözümlemesi başlar.) Sonra, Edebiyat-ı Cedide'yi etkileyecek ölüm duyarlığına geçilir: «Zavallı hâfıza! Günden güne yok olduğunu hissettiğimiz, vücut denilen şu toprak yığınının üzerinde durmadan yaşamaya çalışır durur. Hüzün verici bir bakışı senelerce hatırlar. Bir sözü, bir gülüşü yıllarca bekler. Etrafından baş dönmesi verecek şekilde büyük bir süratle geçen bütün hatıra ve üzüntüleri hemen kaydetmeye çalışır.» *Sergüzeşt*'in en güzel sahnelerinden biridir bu. Anlatım, Dilber'in ya da Celâl Bey'in tekilliklerine terk edilmemiş, her ikisi arasında sessiz bir diyalog kurulmuştur. Öte yandan Dilber'le Celâl Bey'i bir umutsuzluk sarmıştır; doğada her şey gün ışığıyla birlikte yeniden yaşamaya koyulurken, onlar, ikisi bir arada, sevginin sona erişini duyumsarlar. Gelecek umudu gitgide kararır, biter ve «hayatımıza arkadaşlık eden geçmiş, unutma denizi içinde mahvolur.» O «taze mezar» da yaman bir unutuluşa terk edilmiştir.

Coşumlar geriye atılır. Yazar, yeniden konağın 'içine' döner. Oğluna ve oğlunun yeteneklerine yeni yeni servet, ikbal kapıları açmak isteyen Zehra Hanım, bir önseziyle o anlarda Celâl'in yatakodasına üç kez girip çıkar. Sabah olmasına karşın Celâl yoktur! Yorgan ayak ucuna düşmüştür; bu odada bir zihin ve durum karmaşası hemen hissedilir; baş ucunda Celâl açık bir kitap bırakmıştır; mum hiç söndürülmediğinden erimiş, bitmiştir; sağda solda elbiseler dağınıktır... Hem, odasında olmayan salt Celâl de değildir. Hanımefendi, dört kez de Dilber'in odasına bakmıştır. İkbal sarayının kapıları, düşleminde, yüzüne kapanmakta ve Zehra Hanım, oğlunun geleceğindeki yıkımı alımlamaktadır. O kadar neşeli, o kadar canlı yaradılışlı Celâl Bey'in bir süredir baş gösteren dalgınlıkları, üzüntüleri artık çok açık bir anlama evrilmiştir. Zehra Hanım, Dilber gibiler için, bu sonradan görme beysoyluların yargısını çekincesizce ortaya koyar: «Hele *insanlığa mensup oluşundan şüphe ettiği bir mahlûku,*

bütün cemiyetin hiçbir hakkına lâyık görmediği bir esiri, oğlunun böyle kendisinden geçecek bir halde sevilmeye ve tapılmaya değer addetmesi, bir yıldırım gibi zihnine inince, ayakta bulunduğu halde geri çekilmeye başlayarak, başını duvara dayadığı zaman, etrafındaki halayıklar koşuşuyorlardı. Zira baygınlık gelmişti.» Hanımefendi yine de çabuk toparlanır: ne Celâl'e, ne de Dilber'e durumdan söz açılacaktır... Asaf Paşa, bu an'a kadar konunun dışında kalmaya özen göstermiş olmakla birlikte, Celâl'in 'sağlam' bir evlilik yapmasını gerekli bulduğunu Zehra Hanım'a açıklar: «Mümkün değil. Biz onun terbiyesine, tahsiline bu kadar çalıştığımız ve kendisine saadetini temin eden bir evlilik hazırladığımız halde, bütün gayretimizi... kendisinin geleceğini, her şeyini bir *cariyenin hizmetten kirlenmiş eline mi teslim ediyor?*... Mümkün değil.» Zehra Hanım sorunu tek başına çözümlemeye kararlıdır; aşırı bir soğukkanlılıkla Asaf Paşa'yı yatıştırır.

Celâl Bey, o gün, Dilber'le eve döndükten pek az sonra, kardeş çocuklarıyla birlikte, Boğaziçi'nde oturan amcasını ziyarete gider. Vapur iskeleden hareket eder. Celâl Bey o gün her şeyi «ışık içinde, hayat içinde» görmektedir. Oysa Dilber, «insanlık kalbini tanımayanların zalim ellerine» bırakılmıştır.

Zehra Hanım, Dilber'i konaklarına getiren «Tatar cinsine mensup olduğu belli, küçük, uçları çekik gözleri mümkün olduğu kadar tatlılık ve yalvarıcı mâna ile dolu, riyakâr bir tebessümle çekilen kalın dudakları arasından seyrek dişleri görünen» bir kadına geri verecektir. Böyle bir girişimde bulunmasına yol açan nedenleri, romancı, toplumsal gerçeklikler açısından ele almayı dener. Toplum düzenindeki yenileşmeler, bu büyük konaklarda, inaçtan kaynaklanan vicdan ödeşmesini büsbütün silip süpürmüştür. Yenileşmeyle birlikte konak yaşamında alıp yürüyen, kişisel yükseliş tutkusundan başka bir şey değildir.

Sezai'nin siyasal düşüncelerindeki çelişkiler, *Sergüzeşt*'de belirmeye başlar. Yazar, siyasal yazılarından da kavrayabileceğimiz gibi, Osmanlı-Türk kültürüne yeni bir üslûp

ararken, iki ayrı sorunun çevresinde odaklanır. Bir yandan, Dilber'in yazgısını hazırlayan koşullara karşıdır; öte yandan uygarlığımızı Avrupa önünde savunmak ihtiyacındadır. Namık Kemal'i babasının konağından çok iyi tanıyan Sezai, siyasal düşüncelerinde doğu uygarlığının özelliklerine daha eleştirel yaklaşır ve Namık Kemal'den daha yenilikçi davranır. Bununla birlikte *Sergüzeşt*'deki 'acıma' duygusu, bilimsel bir görüş üzerine oturtulamaz. Mısır'da zengin olmuş bu ailenin yerini, yeni toplumda kimler alacaktır? Sezai'nin bu soruyu sormaktan ve yanıtlamaktan kaçındığını hissederiz. Batının toplumsal ve iktisadî dizgelerinin emperyalist amaçlarla imparatorluğa etkidiğini ayrımsayan romancı; kurtuluşu, 'çalışma'da görür. Gençliğin lâf ebeliğiyle, gevezelikle zaman kaybettiği kanısındadır ve herkes yeteneği çevresinde bir meslek sahibi olabilmelidir. Ne var ki, yeni toplumun yeni insanı, mesleğiyle koşut bir 'mutluluğa erişebilecektir. Gençler, devlet kapısından uzaklaşarak, işe atıldıklarında, iş ve çalışma, daha çok «sanat ve ticaret» odaklarına çekilmiştir. Ama bir tüccar kâtibinin bir yazar kadar yükselemeyeceğini Sezai söyler. Bu çerçeveden bakıldığında, kültürü, yine yüksek zümreden aydınların belirleyeceği ortaya çıkmaktadır. Buradaki çelişkiler, Dilber'i yok eden konak töresine de zaman zaman sızar...

Sergüzeşt'in çok canlı biçimde yaratılamamış beysoylu kişileri, asıl inandırıcılıklarını karar ve tutumlarında kazanırlar. Zehra Hanım kesin bir karara varır: «... nihayet, *Batının verdiği bir gösteriş ve asalet sevdası, hırs ve emelin doğurduğu bir ikbal ve servet düşkünlüğü* ve *Mısır aileleri arasında yaygın olan bedbaht esirleri hakir görme duygusuyla*, Dilber'in evden çıkarılmasına karar verdi.» Sezai, hanımefendiyi o andaki davranışlarıyla eski Roma imparatoriçelerine benzetir. Çevredeki bir yangının ürkünç alevleri de pencerelerden yansıyarak, hanımefendiyi yalaz kızılıyla sarıp sarmalayıp, sahnenin resimlik değer taşıyan güzelliğini tamamlar. Zehra Hanım taçtan farksız sarı saçları, rengi uçmuş, koyu mavi gözleri iri ve parlak; aşağı tabakadan korunmasız bir güzelliği yok etmeyi göze alır. Tatar kadın, yaltaklanarak

çözümü bulur: «A, kadınım! Sıkıldığın şeye bak! Yarın hem sizi kurtarırım, hem de ona uygun bir yer bulurum.» Odasında yalnız kalan Zehra Hanım, pencereye giderek, bir an yangına bakar; kanapeye yöneldiğinde, gözlerinden menekşe moru ışınlar saçılmaktadır.

Dilber, geleceğin korkunçluğundan habersiz, bu konaktaki son gecesini, kapı yoldaşı Çaresaz'la birlikte geçirir. Çaresaz, «Kafkasya'dan... esaretten...» söz açar; ağlamaktadır. Gerçeği bilmeyen Dilber, ona niye ağladığını sorar. Öteki cariye, «Hiç!» der; «Ağlamak esirliğin en büyük hakkıdır. Biz o hürriyete sahibiz.»

Sabah tahmin edilebilecek yıkımlarla doğar. Daha yirmi dört saat önce kişisel mutluluğa azıcık yaklaşmış Dilber'i yatağından alıp götürürler: efendilerin emri böyledir... Dilber, bohçasını almayı kabul etmez. Götüren Tatar kadınsa, bir iki parça 'mal' kendisine kalır umuduyla, konağa geri dönüp bohçayı alır. Çaresaz, kimbilir nereden ve ne sebeple edindiği tek yüzüğünü, Dilber'e armağan etmek isteğiyle bu kadına verir. Sabah hep aynıdır.

Sabah hep aynıdır ve Dilber, aşağıda, bahçede kadını bekler. Bütün ev halkı uyumaktadır. Onca yıl birlikte yaşadıkları Dilber'in gönderilişi ne Zehra Hanım'ın, ne de Asaf Paşa'nın uykusunu böler. Köşk, sisler içinde, uzaklarda kalmıştır. Dilber, aşkı ilk ve son kez duyumsadığı bu köşke dönüp bakar: henüz gözyaşlarını tutmaktadır. Ev, uzak, kunt, sessizdir. Yaşam sürüp gider. Sabahın bu saatinde, «orada, tarlalarda çalışmak için pek erken uyanan amele, tektük, işlerinin başına gidiyor, bir çobanın çayırlara doğru götürdüğü koyunlar ve kuzular meliyordu.» Donuk bir beysoylulukla pastoral iç içedir. Nihayet ezan okunur. Yine lâcivert ışıklarla aydınlanır gökyüzü. Saydamlık belirir. Ta uzakta, «iki gün evvel» Celâl Bey'in öyküsünü anlattığı mezar sabahın uçuk ışığına karışır. Mezara yaklaştıklarında Dilber artık kendini tutamaz ve toprağa kapanarak hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar. Bir amele gözyaşlarını işiterek, yol kenarında durakalır. Dilber'e yeni kapı arayan kadın, «Oğlum, biraz su bul...» der.

Sahneler arasındaki karşıtlığı çok iyi duyumsayan Samipaşazâde Sezai, sevecenliği toprağın bağrında arayan Dilber'den, sabahın o ilk ışıklarından, kendisinden su istenmiş bir ameleden hemen sonra, yeni bölümün başında, *Faust* operasının bahçe faslına geçer: Asaf Paşa'nın yeğenlerinden bir hanım, piyano başında, tanrısal bir uyuma kapılmışcasına çalmaktadır. Celâl Bey Boğaziçi'ndeki bu evde, Dilber'i düşünerek dalgınlaşmıştır. Dalgınlığı ve aşırı duyarlığı amcakızlarının dikkatini çeker, hattâ kimi gülüşmelere yol açar. Celâl, ruhun heyecan ve ızdırabına şiirle musikinin yardımcı olduğunu düşünür. *Faust*'dan ezgiler sona erince, amcakızlarından İclâl Hanım, Celâl'e yeni çalışmalarını sorar. Celâl Bey son günlerde hiç çalışamamaktadır. Onun çalışamayışı, İclâl Hanım'a pek anlamlı gelir: genç ressam, yoksa yaşamdaki bir güzeliği, yaratımsal (yapay) güzelliklere yeğ mi tutmaya başlamıştır? Salonda bir kahkaha tufanı yükselir; fakat Celâl, İclâl Hanım'ı yanıtlamaz.

Konudan konuya geçilir; Celâl'in gizli duygusu hemencecik unutulmuştur; Tesliye'nin düğünü ve düğünde giyilecek tuvaletler gündeme alınır. «Bütün kadınlarda şiddetli bir iptilâ olan elbise merakıyla, terzisini, elbisesinin rengini, biçimini, sonu gelmeyen bu mütecessis sorularına ilâve ediyorlardı.» Celâl, bir an, Dilber'in neden «asil bir aileye mensup» olmadığını, kendi kendine yazıklanarak sorar. Amcası Münir Bey'e duygulanımlarını belli etmemeye çalışarak, Tesliye'nin evliliğindeki «asalet fikrini pek faydasız» gördüğünü açıklar. Münir Bey şaşırır. Münir Bey, meseleye «islâm ahlâkıyla yetişmiş» kişilerin bakış açısından yaklaşacaktır. «... herkes kendi dengini almalıdır.» Ama Celâl dayanamaz ve Münir Bey'e Dilber'i sevdiğini söyler; amcasından aracılık etmesini rica etmektedir.

Burada evlilik kurumunun işleyişi üzerine küçük bir açımlamaya girişen Sezai, bölük-pörçük eleştirilerini de dile getirir. Evlilik, anababanın karışmasıyla zedelenebilir; birbirini sevmeyen kişilerin evlenmesinden mutluluk doğamaz, vb... Yalnız Sezai, öteki Tanzimat yazarlarından farklı olarak, aşk izleği üzerinde daha çok durur. Celâl'in arzusuna

karşı koyan Münir Bey, bu düşünceleri gençlik coşkusuna veri, bir tür sayıklama kabul eder. Celâl'se, «kalbe sükûnet gelince, insanı yerin altına koyarlar» görüşüyle, aşk duygusunun ille yaşanmasında diretecektir. Romancı, metne yediremediğini hissettiği eleştirilerini işlevsel kılmaya uğraşır: «... hele gençlerin arzuları hilâfına, büyüklerinin uygun bulduğu biriyle evlenmenin haksızlığını, kötülüğünü göstermek için bir tablo yapmayı düşünüyordu.» Celâl bunları düşünerek, eve dönmek üzere vapura biner.

Sonra tablonun betimlenmesine baş vurulur :

«Bir gelin odası tasavvur ederek, güzel sanatların bütün servet ve hünerini sarfettiği bir ziynetli köşesinde, asalet ve servet kaygusuyla evlenmiş bir genç kızın manevî ızdırabını, o güzel gözlerinin bakışında, etrafındaki incecik çizgilerinde, ilk defa olarak görüp de beğenmediği kocası hakkındaki nefretini, o dakikada biraz aşağı doğru sarkmış olan dudaklarının kenarlarında, ağzının hafif aralığından görünen beyaz dişlerinde, kollarını birbirine kavuşturarak, üzücü düşüncelerin koyduğu durumda göstermek istiyordu.»

Bu —tasarlanmış— resimde, erkeğin yeri utançla bağdaşıktır. Erkek, evliliğinin niteliğinden utanarak önüne bakacak ve düşünecektir. Celâl Bey, başarırsa, böyle bir resmin etkili olabileceğini, müzeye asıldıktan sonra, izlerçevreye bir şeyler söyleyebileceğini umar. *Sergüzeşt*'de —Celâl'in ressam olmasına karşın— sanatçının sorunları üzerinde pek fazla durulmaz; yer yer bu ressamlık, Sezai'nin araya girişleriyle özelliğini yitirir ve edebiyatçının, edebiyat çevrelerinin sorunlarından söz açılır.

Celâl, Asaf Paşa konağını dinginlik içinde bulur; Zehra Hanım oğluna bir şey söylemez. Celâl Bey annesinin dalgınlığını sezer; durgunluğu, iki gün önceki rahatsızlığa vererek, kendi çalışma odasına çekilir. Bu odada sanatçının özel yaşamını şöyle böyle yakalarız. Koyu renklidir perdeler; sağda da solda «yarım heykeller» vardır ve bu heykeller, sanatçı yaradılışın kimlikli yüzlerini canlandırmaktadır; duvarlarda tamamlanmamış resimler asılıdır. Celâl epey bir süre dolanıp durduktan sonra çalışmaya başlar. Sanatçılığından bir

iki kez övgüyle söz açılmış olan bu genç adam, roman içindeki çalışma tutumuyla daha çok bir amatörü çağrıştırır; bu açıdan *Aşk-ı Memnu*'un Adnan Bey'ini anımsamamak elde değildir. Kimileyin günler geçer çalışmaz; resimlerinin Osmanlı - Türk toplumundaki yankıları konusunda bize pek az ipucu verilir. Ressam olarak ne tarz bir resmin ardını kovaladığını, hangi sanatçıları usta bildiğini, resimle yaşamı arasında nasıl bir bağlantı, özdeşlik ya da karşıtlık kurduğunu öğrenemeyiz.

Şimdi de, Dilber'i, «o güzel Kafkasyalı»yı anımsayarak çalışmaktadır. Esinle dolup taşarken, çalışmaodasına Çaresaz girer. Çaresaz odayı düzeltecektir; Celâl Bey karşı koyar. Fakat Çaresaz'ın yüzündeki mutsuzluk, acı, acı yıkılmışlık genç adamın dikkatinden kaçmayacaktır. Celâl, bir 'efendinin' acıma duygusuyla, Çaresaz'ın üzüntüsüyle ilgilenmek ister; bir yandan da resmindeki çizgilerin «bazı küçük yerlerini» düzeltmektedir. Çaresaz, kendisine Dilber sorulduğunda yanıt vermeyecektir. Efendisine böyle davranmaması gerektiği Çaresaz'a hatırlatıldığında, *Sergüzeşt*'in tek isyan cümlesi söylenir: «Efendiler küçükten beri büyüttükleri biçare esirleri kolundan tutup da satılığa çıkarmayı öğrendikleri zamandan beri...» Celâl Bey fırçasını ve boya takımını tutarak, ansızın başını kaldırıp cariyeye bakar: kavrayamamıştır. «Anlayamıyorum... Ne söylüyorsun?... Çıldırdın mı?»

«Elbet bir esirin sözünü *kibarlar* anlamaz. Dilber! O sizin oyuncağınız! Dilber! O sizin eğlenceniz! Zavallı kız; beni dinleseydi... *Kuzum siz Allah'dan da korkmaz mısınız?* Hepsini yaptıktan sonra, hiçbir şeyden haberiniz yokmuş gibi, bir de eğleniyorsunuz. Biraz da merhamet etsenize... Ben de ne söylüyorum: *Bir beyde merhamet...*»

Celâl Bey, fırçasını, boya takımlarını yere düşürür; çılgına dönmüştür. Çaresaz oda kapısından geri çekilirken, «Dilber satıldı!» der. Celâl «devrilmiş bir heykel gibi dimdik yere» düşer.

Celâl ızdırabından hastalanmıştır. Zehra Hanım, Dilber'i sattığına pişmandır ve cariyeyi geri getirtmeye karar verir.

İkballe eskisi kadar ilgilenmemektedir. Bu kez de Asaf Paşa diretir. «Ah bu anneler... Çocuklarının istikbalini hep onlar bitirir...» Dilber geçici bir hevestir ve oğulları onu ergeç unutacaktır. Ama Celâl, derin üzüntüsünden dolayı titremelerle odasında gezinir, dörtbir yanında uçurumları çağrıştırır boşluğu hisseder, daima aşağılara düşer ve baş dönmesiyle yıkılır. Umutları kırılmıştır. Dünün güzel anıları, «bir mezarı aydınlatan kandil gibi» sönük ve ürperticidir. Celâl, pencerenin önünde kuzey rüzgârına kendini verir, sanki boğulmaktadır; sokağa fırlar. «Karşısında görünen küçük mezar, kendisine derin bir surette tesir ettiği için» yolunu değiştirir; tepelere çıkar. Gün batmaktadır. Atmacalar ve kırlangıçlar son kez ve garip duygular uyandıran seslerle öterler. Denizde bir vapur, ince, siyah duman bırakarak güneşin önünden geçer. Celâl, hep Dilber'i anımsar. Bu görselliğe bir amelenin türküsü karışır. Celâl türküyü dinler ve seste, bir mutluluk sezinler. Bütün bir düzen alaşağı edilir. Amele, toplumun yükseliş konusundaki ihtiraslarından ve yüksek zümrenin insanı kıstıran, kuşatan, boyunduruk altına alan değerlerinden uzak yaşayabildiği için doğaya daha yakın ve daha insanidir. Celâl, Schopenhaur'un felsefesine sığınarak, töre'nin dar kalıplarına sığdırılmış bir dünyaya ilençler yağdırır. Ameleyle aralarında başlayan konuşma, daha çok bir tiyatro sahnesini çağrıştıracaktır. Birer sigara yakarlar. Celâl Bey, önceleri yalnızlıktan kaçtığı için konuşmaktadır. Çuvalın içinde ne olduğunu sorar. «O benim emeğim!» Rençberin yalın öyküsünü öğreniriz. Gündüzleri tarlada çalışmakta, akşamları da karısının kendisini beklediği eve dönmektedir; «yavuklusunu» alalı iki ay olmuştur. Amele hayatından memnun olduğunu söyler; birkaç gün önce, yine buralarda gördüğü bir sahne bir türlü gözünün önünden gitmemiş, o kadar özenilen zenginliğin kimileyin büyük yıkılışlara yol açtığını ayrımsamıştır. Evet, üç gün önce buralardan süslü urbalarıyla genç bir hanım geçmiş ve öte taraftaki mezara kapanıp hıçkıra hıçkıra ağlamıştır. Hanım, meğer bir «yesir» miş! Urbalar, süsler ve esaret, rençberin söyleminde birleşir. Celâl, sevgilisinin götürülüşü karşısında büsbütün yıkık

düşer ve rençbere, giden hanımı bulursa, yüz lira vereceğini söyler. Yeniden paranın kuvvetine dönülmüştür. Amele bir şeyler sayıklar, yüz lira, kız, hayat bu sayıklayışta yer alır. Sonra, türkü söyleyerek o da uzaklaşacaktır. Dilber bütünüyle kaybolmuştur. Uzaktan türkünün dizeleri yankılanır:

Bu gözler seni gördü
Başkasına hayır etmez.

Akşam olmaktadır. Çamlıca, karşı tepeler, her yan kararır. «Dilber!» O, bir yankıdır... Celâl, ancak eve döndüğünde, annesine sarılarak ağlamaya başlar.

Dilber'i bulmak imkânsızdır. Esircinin sattığı evdekiler taşınmışlardır. Dilber hiçbir yerde yoktur. *Sergüzeşt*'in ünlü yağmur bölümüne geçilir: «Yağıyor! Yağıyor! Durmadan yağmur yağıyordu.» Celâl sokaklarda tek başına dolaşır, hep yağmur yağmaktadır. İstanbul'un bu eski, kuytu sokaklarında ömürlerin ürkünç yazgılarla donanmışlığını hissederiz. Terk edilmiş demirci dükkânları, renkli tepe camları kırılmış, kapılarından kırlangıçların girip pencerelerinden çıktığı bomboş evler, harap ve işletilmeyen, kepenkleri kapalı fırınlar; birbirinden yoksul, birbirinden çaresiz bekçiler, yaşlı kadınlar, o esaret tüccarlığında bile kendi çaresizliğini dışa vuran yanaşmalar, ihtiyar insanlar; bütün bunların ortasında sanat burada belirir, ışıldar, söner, yeniden parlayarak gönlü yakar. Celâl yağmur altında sonsuz yürüyüşüne çıkmıştır. Artık sanatının modeli kaybolmuştur. Dilber, sanat yapıtıyla hayat arasındaki tek bağlantı, kavşak noktasıdır. Sanatçı bundan böyle çalışamayacağını bilir. Çevresindeki en yersiz şey, doğrudan doğruya kendi hayatıdır. Ummak bitmiştir. «Yağıyor! Yağıyor! Durmadan yağmur yağıyordu!» Dizlerine kadar çamurlara batar; sırılsıklamdır. «Acaba şimdi nerede?... Asya'da mı? Afrika'da mı?» Esaret kurumunun bu korkunç sonuçları, gerçekten içtenlikle dile getirilir. Celâl, bilinç bulanıklığı içinde vapura biner. Herkes kendi havasındadır. Dilber'in yokluğu bu maddî dünyada kimselerin umurunda değildir. Celâl'in üzüntüsünü deliliğe yoranlar amansızca gülüşürler. O bilinç bulanıklığında kimliği çı-

karılamayan bir tanış, o kadar gündelik konulardan söz açar. Celâl karmakarışık yanıtlar. Vapur yol alır. Nedense bir kitap okumaya çalışmaktadır. Genç adam insanlığımızdan şüphe eder. Zaten her şeye bir kuşku sinmiştir. O ortamda, o toplumsal koşullarda içtenliğin yerinde yeller esmektedir... Ve Celâl, kendisine gülenlere saldırır. «...Söyle! Yoksa sen esirci misin?» Oysa herkes esir, herkes esircidir. Bir kez alımsatım dünyasına kapılmaya görsün insan, sevince yer yoktur. Hep ihtiraslar bastırır, hep alımsatım, hep yükseliş, hep ikbal, hep servet! Sanatının modelini öncesiz sonrasız kaybeden genç adam, Kadıköy'e çıkar. «Yağıyor! Yağıyor! Durmadan yağmur yağıyordu!» Yağmur yağar ve Celâl boş yere, sokaklarda gördüğü herkesi Dilber sanır. Dilber bir hayaldir artık.

Bu hayal bir kez de Fener kıyılarında görünür. Sabah, rüzgâr, yeşerti... hiçbir şey Celâl'e dost değildir. Bir ölü evinde arar Dilber'i, bir sokakta genç bir adamın sevincinden kuşkuya düşer; bütün mutlu insanlar belki Dilber'le birliktedirler, bütün ölü evlerinde Dilber için ağlanır... Nihayet gerçekliği sayıklar. «O şimdi... *odalık!*» Hekimler, «hastalığın şiddetli bir beyin iltihabı olduğunu» bildirirler...

Romancı, Mısır serüvenine, yine eşyanın tasviriyle girişir. Moda'daki konakla oranlamak açısından sözkonusu tasvir ilginçtir:

«Mısır'da, devrin ve talihin müsaadesiyle hadsiz hesapsız servet yapan bir *tacirin*, Elhamra sarayını *taklit ederek*, güzel sanatların en yüksek derecesine, *alayla gülecek surette* bahşettiği neşe ve letafetine doyulmayan Arap mimarî tarzının güzellik saltanatını, her türlü ince çizgi ve nakışlarının ulvî mânasını ifade eder ve gösterir surette inşa ettirdiği bir evin baş tarafında, abanoz üzerine çiçekler oyulmuş alçak safalı bir *tahtı*, köşelerinde Arap mimarî letafetinin esası addolunmaya lâyık somakî direkleri, kırmızı ile açık mai zemin üstüne, som yaldız işlenmiş duvarlarıyla tavanlarının kenarında Afrika bahçeleriyle Nil'i medheden beyitlerle süslü bir salonu...»

Salonda rakkaselerle sazendeler vardır. Bahçeden gür portakal ve muz, hurma ağaçları görünür. Elhamra ve günbatımıyla dekor tamamlanmıştır. Tacir, peri masallarından bir gece yaşamaktadır. Sazendeler arasında ut çalan Dilber'i yakalarız. Dilber'in Mısır salonlarındaki tek dostu Sudan'lı haremağası Cevher'dir. Ölçülü ve utangaç bir ifadeyle Cevher'in trajik durumuna değinilir. Cevher bu salonlardaki güzellere, «cehennemî mahrumiyet ateşi içinde» bakar. Cevher, en çok Dilber'le, Kafkasya'nın bu esiriyle ilgilenir. Lâktaki bir gezintinin sonunda, sandalı, akasya ağacının altına bağlar ve Cevher, Dilber'e üzüntünün, sırrının nedenini sorar: «Düşünüyorsun. Daima düşünüyorsun! Fakat kimi?... Benden korkma. *Beni mahrem addet! Yüzüm siyah ise, ruhumun da karanlık olması mı lâzım gelir? Ben vücutca noksan isem de, bir kalbe de sahip değil miyim?* Kimseye acımaz, kimseyi sevmez miyim? Beni bir dost, bir kardeş, istersen *bir kızkardeş* say. Seninle dertleşelim.» (Namık Kemal'in *Kara Belâ*'daki Ahşid'iyle Cevher arasındaki uzlaşmaz ayrılıklar, Sezai'deki insanlık ve zaaf düşüncesinin ileriliğine de işaret eder.) Dilber, İstanbul'u özlediğini söyler. Cevher gerçekliği anlamıştır. Kendi yurtsayışını dile getiren haremağası, esirliğin sonsuz acılarına yol alır. Yoksun bırakılmasına karşın aşkı tanımaktadır ve Dilber'i kurtarmak onda bir ülküye dönüşür. Lak'tan eve dönerler. Rakkaseler eğlentiye renk katmaya devam ederler.

Tacir, Dilber'e âşıktır. Ama «Hindistan'ın şark hayallerini taçlandıran mücevherleri» bile Dilber'i satın alamaz. Genç kız, taciri geri çevirdiği için cezalandırılır ve Cevher'in haykırışları arasında, «ikinci katta, gün ışığına karşı demir panjurları kapanmış, soğuk, karanlık bir odaya» hapsedilir. Dilber, burada kendi alınyazısıyla alay eder: «İşte Kleopatr Mısır'ın bir odasında mahbus»...

Celâl, Dilber'i ilk karşılaştıkları balkonda durarak anımsamıştır. Dilber de bu karanlık odada Celâl'le arkadaşlıklarını, ilk ve son öpüşmelerini, genç adamın beline sarılışını, nihayet bütün anılarını çağsamayla gözünün önünden geçirir; Celâl'in resmine bakar : fakat hepsi bitmiş, mahvolmuştur.

Cevher hayatı pahasına Dilber'i kurtarmaya çalışır. Dilber «kendisini yalnız bırakmayan birçok hayallerin barındığı» odada panjurların, pencerelerin kırıldığını işitir. Sonra Cevher'in kanlar damlayan varlığını algılarız. «Vücudumdan akan kanlar takatimi kesiyor!» Dilber'in acele etmesi gerekmektedir; ama genç kız korkusunu yenemez, nereye nasıl kaçacak... «Cevher! Mümkün değil!» Cevher, *Sergüzeşt*'in özgürlük konusundaki en güzel sözlerinden birini söyleyecektir: «*Sevdiğine, hürriyetine koş.*» Romanını *Sergüzeşt*'i kaleme alış koşullarını dile getirirken, o günlerde, bütün bir ülkede baskıyı hissettiğini belirtir romancı. Esaret ve özgürlük, bir bakıma, bütün bir yurdun sorunu olarak karşımıza çıkartıldığından, sevgiyle özgürlüğün tekleştirilmesi enikonu etkiler... Dahası, Cevher, kendi ömrünün işlevsizleştirilmesine isyan etmekte, ölürken anlam kazanmaya çalışmaktadır. Ölümünü, varoluşunun bir ereği gibi gören mutsuz haremağası Dilber'e şöyle der: «Yarın bütün Mısır, *bir âciz esirin zayıf kollarıyla demir kanatlarını sökerek, mahpesinden kurtardığı mazlum bir güzeli* işitip de hayret içinde kalsın!»

Romanın sonu, acı dolu bir rüya havası içinde gelişir. Cevher, merdivenden düşer. Dilber, kendisi uğruna ölmekte olan bu haremağasını alnından öper. Tıpkı Dilber'in ölümü gibi, Cevher'inki de simgesel anlamlar içerir. O da, yasaklarla dolup taşan dünyanın öldürücülüğüne kapılmıştır. Dilber'e âşık olduğunu, zaten yaşayamayacağını burada açıklar. Cevher, genç kızın kolları arasında can verirken mutludur. Dilber onu defalarca öper. Belki de o koşullarda; yalnızca Mısır kökenli büyük ailelere, tacirlere, salonlara, görkeme varlık hakkı tanıyan o düzenlerde yaşamak imkânsızlaşmıştır. Özgürlük, ölümle sarmaşmaya başlayıvermiştir. Cevher'in ölüsünü toprağa terk eden Dilber, kendisini İstanbul'a ulaştıracak biletten artık heyecan duymaz. Her şey uzak, her şey çok gölgeli, her şey hep umutsuzluk vericidir. Direnme yetisinin gelişemediği bu zavallı esirler, ağlamak hakkı kadar özgür olabildikleri ikinci bir imkân bulurlar: ölmek! Dilber, ölünün gitgide kasılan yüzüne son bir kez

«şefkatle» bakar. Büyük hurma ağaçlarıyla çevrili yeşil yolda uzaklaşmaya koyulur. Siyah saçları omuzlarına dökülmüştür. Ayışığı yapraklar arasından belirip belirip yiter. Nil vadisine doğru inen Dilber, kendini kaybetmiş gibidir. Sular, çırpıntılarıyla geçmişin hüzünlü, yürek yakıcı şarkılarını söylemektedirler sanki. Dilber bu çırpıntılardan çok, Celâl'in sesini işitir. Yitik sevgili, «Seni seviyorum,» demektedir yine. «İnsanın ömrünün sonundaki arzuları gibi, bu da gerçekleşmesi kabil olmayan bir emirdi.»

Nil'in kenarına oturan Dilber, hayat ve insanlar kadar, doğa'nın da acımasızlığını alımlar. «Nehir *merhametsiz:* Ağaçlar *hissiz:* Bulutların arasında büsbütün kurtulmaya çalışarak ziya neşreden ay *kayıtsız!*»

Bundan sonrası hep ölümdür. İnsanın kendisi için, başkaları için, hayat için mücadele edebilmesi de, her şeyden önce bir dayanışma edimine bağlıdır. Dilber de, Cevher de bundan yoksun bırakılmışlardır. Daha küçücük bir çocukken düşünce yetisi durdurulmuş, zihni zorbalıkla köreltilmiş Dilber, kısacık yaşamı boyunca süren bilinç bulanıklığını ölüm önünde de sürdürür. Nil'in çırpıntılı sularına kendini bırakırken, canına kıydığını neredeyse fark etmez. *Sergüzeşt*'in bireysel öyküsü buralarda bir özgürlük bildirisi gibi bizi ürpertici acılarla donatır.

«Nehrin üzerine arka üstü çıkarak, gecenin sükûneti içinde akıntılara kapılmış giden Dilber'in uzun saçları, suların üzerinde dalgalanmakta ve ayışığı o renksiz çehrenin her arzu, ümit ve emeli terk etmiş mânalı hatlarını aydınlatmaktaydı.

«Üzerinde, hüzün saçan ayın donuk ışığından başka bir renk olmayan o çehrede, bütün elem ve ızdırapların sükûnet bulduğu, bütün sevda ve emellerin söndüğü görünüyordu.

«Acaba Nil'in bu müthiş, bu öldürücü girdap ve selleri, bu zavallı Dilber'i, bu talihsiz esiri nereye götürüyor?...

«Hürriyetine!»

Kuşkusuz, Samipaşazâde Sezai, özgürlük sorununu bütün içtenliğiyle duyumsamıştı. *Sergüzeşt*, bir bakıma sorunun bireysel bir seçimle edebiyatımızda ilk kez ele alınışını belgelemektedir. Namık Kemal'in savunduğu özgürlük, toplumsal bir bildiriden öteye gitmiyordu. Onda daha çok, yurdun savunulmasına yönelik, temellerine inilmemiş bir özlem, bir duygu olarak beliren özgürlük düşüncesi; Sezai'de düşünsel bir boyuta evrilmişti. Sezai, sorunun asıl insan teki çevresinde odaklandığını, insan için özgürlüğün vazgeçilmezliğine vardıktan sonra ülkeye açılabileceğini sezinlemiştir. *Sergüzeşt*'in edilginliği, roman okunup bitiğinde, etkinliğe doğru bir çağrı niteliğine dönüşür. Burada 'yeni', özgürlük adına topluma hiçbir şey kazandıramamıştır. Esaret kurumunun alafranga konaklarında göz kamaştırıcı giysilerle, Fransızca'yla, romantizmin başyapıtlarıyla, nihayet piyanoyla bezenmesi, çok acı bir alay gibi karşımıza çıkartılır. *Sergüzeşt*, dıştan gelen ve amaçları biraz bulanık 'hürriyet' mücadelesine karşı, iç'ten, yerli hayattan yalın bir yanıt sayılabilir. Sezai, çelişkilerini ve ikilemlerini de bilmektedir; yıllar sonra, *Sergüzeşt*'in oluşum sürecini açıklarken şunları söylemek ihtiyacını duyacaktır: «Şimdi geçmiş, mazi olmuş bir devrin taşkınlık ve heyecanını bu sahifelere getirmek istemem. Bunları söylemekten maksat, malûm olduğu üzere, bir müellifin yazdığı *veya daha ehemmiyetli olarak yazamadığı* şeyleri anlamak için, onun bulunduğu muhiti ve etrafını çeviren tesirlerle duyguların nüfuzunu arzetmektir.»

Bu romanda Celâl'in de Dilber kadar esarete düşmüşlüğü, seçkinci bir siyasanın işlevsizliğini bize gösterebilmektedir. Samipaşazâde Sezai, asıl konusunun dışında kalan bu çok önemli olguya değinmemiştir. Bununla birlikte Celâl'in romandan sessizce el ayak çekişi, izleyici için tartışma götürmeyecek biçimde anlamlıdır. Bütün o batılı yaşama tarzı, sanatçılık, resim ve güzelduyu, bütün o 'eşitlik' düşüncesi, Celâl'in sayıklamaları gibi toplumsal yaşamın dışında kalacaktır — bir süre daha. Gitgide parçalanan doğu uygarlığı, o Mısır beysoyluluğu, gösteriş ve inceliksiz görkem karmaşık, hattâ kültürden bütünüyle yoksun bir alımsatım dünyası bı-

rakır geriye. Dilber'in satıldığı son tacir evi, rakkaselerin dansı, sazendelerin musikisi, hep o yapay göl görünümü, yeninin ulaştığı yeri betimler.

Gördüğü bütün ikballer, göreceği bütün zenginlikler Dilber'i herhalde tiksindirmiştir...

https://www.facebook.com/ekitaphane
adresimizden bizi ekleyerek
ekitaphane grubumuza uye olabilirsiniz.
Binlerce ucretsiz ekitap ve derginin
bulundugu facebook grubumuza
sizleri de bekleriz :)

İÇİNDEKİLER

Bir Peyzaj Denemesi, 9
Kamelyasız Kadınlar, 53
Esaret ve Özgürlük, 101

Kamelyasız Kadınlar, 19.yüzyıl sonlarında oluşmaya başlayan çağdaş edebiyatımızın temellerine inen bir inceleme.

Bu kitabında *Sergüzeşt, Tebessüm-i Elem, Araba Sevdası, Billur Kalp, Celalettin Harzemşah, Akif Bey, Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar*'dan *Kiralık Konak*'a, *Sultan Hamit Düşerken*'e uzanan bir çizginin toplumsal ve yazınsal çözümlemesini yapan Selim İleri, *Namık Kemal Samipaşazade Sezai, Ahmet Mithat Efendi, Halit Ziya* ve *Yakup Kadri*'nin roman ve oyunlarını inceleyerek gelenek zincirinin halkalarını birbirine ekliyor.

Bugüne değin pek az romancımızda görülen bir "kaynağı değerlendirme" çabası diye nitelenebilecek bu kapsamlı inceleme, aynı zamanda romancı Selim İleri'nin ilgi alanı ile roman anlayışının da ipuçlarını veriyor.

700 TL + K.D.V.

770-