

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TANZİMAT'TAN SERVET-İ FÜNUN'A TÜRK ROMANINDA
GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARI

DOKTORA TEZİ

NURAY KÜÇÜKLER KUŞCU

İSTANBUL 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TANZİMAT'TAN SERVET-İ FÜNUN'A TÜRK ROMANINDA
GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARI

DOKTORA TEZİ

NURAY KÜÇÜKLER KUŞCU

TEZ DANIŞMANI:
PROF. DR. EMEL KEFELİ

İSTANBUL 2013

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Doktora öğrencisi Nuray KÜÇÜKLER KUŞCU'nun "Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a Türk Romanında Gerçekçilik Anlayışları" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı doktora tezi olarak oy birliği / oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

İmza

Tez Danışmanı	: Prof.Dr. Emel KEFELİ
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi
Üye	: Prof.Dr. Nesrin SARIAHMETOĞLU
Üniversitesi	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Üye	: Doç.Dr. Muhammed GÜR
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi
Üye	: Prof.Dr. Yakup ÇELİK
Üniversitesi	Yıldız Teknik Üniversitesi
Üye	: Prof.Dr. Sema UĞURCAN
Üniversitesi	Marmara Üniversitesi

.....

.....

.....

.....

.....

.....

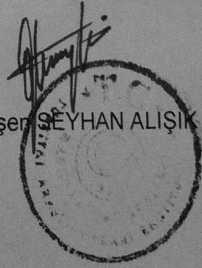
.....

.....

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 25/11/2013 tarih ve 2013/21-6 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Gülşen SEYHAN ALIŞIK
Müdür



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	III
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
KISALTMALAR	VIII
GİRİŞ: GERÇEKÇİ TUTUMDAN GERÇEKÇİLİK AKIMINA ROMAN VE GERÇEKÇİLİK	1
BÖLÜM 1: TANZİMAT DÖNEMİ ROMANINDA GERÇEKÇİ TUTUM	53
1.1. ŞEMSEDDİN SAMİ VE TAAŞŞUK-I TALAT VE FİTNAT ÖRNEĞİ	53
1.1.1. Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat	54
1.1.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu	56
1.1.1.2. Karakterler	62
1.1.1.3. Mekân	67
1.1.1.4. Yazarın Konumu	70
1.2. NAMIK KEMAL VE İNTİBAH ÖRNEĞİ	74
1.2.1. İntibah	88
1.2.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu	89
1.2.1.2. Karakterler	97
1.2.1.3. Mekân	105
1.2.1.4. Yazarın Konumu	109
1.3. AHMET MİDHAT EFENDİ VE FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ ÖRNEĞİ	112
1.3.1. Felâtun Bey ile Râkım Efendi	119
1.3.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu	120
1.3.1.2. Karakterler	124
1.3.1.3. Mekân	134
1.3.1.4. Yazarın Konumu	137
BÖLÜM 2: GERÇEKÇİ TUTUMDAN BİR AKIM OLARAK GERÇEKÇİLİĞE: BEŞİR FUAD ÖRNEĞİ	142
2.1. GERÇEKÇİLİĞİN FELSEFİ VE BİLİMSEL TEMELLERİNE DAİR	148
2.2. ROMANTİZM-GERÇEKÇİLİK KARŞILAŞTIRMASI	155
2.3. GERÇEKÇİLİK AKIMININ AHLAKİ VE EĞİTİCİ YÖNÜ	165
2.4. GERÇEKÇİLİK AKIMININ TANIMI VE GELİŞİMİ	168
2.5. GERÇEKÇİLİK AKIMININ YÖNTEMİ VE GERÇEKÇİ ROMAN	174
BÖLÜM 3: TÜRK ROMANINDA BİR AKIM OLARAK GERÇEKÇİLİK: İLK DENEMELER	182
3.1. AHMET MİDHAT EFENDİ VE MÜŞAHEDAT ÖRNEĞİ	182
3.1.1. Müşahedat	196
3.1.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu	200
3.1.1.2. Karakterler	204
3.1.1.3. Mekân	218
3.1.1.4. Yazarın Konumu	223
3.2. SAMİ PAŞAZADE SEZAYİ VE SERGÜZEŞT ÖRNEĞİ	229
3.2.1. Sergüzeşt	231
3.2.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu	235
3.2.1.2. Karakterler	239
3.2.1.3. Mekân	251
3.2.1.4. Yazarın Konumu	259

3.3. RECAİZADE MAHMUT EKREM VE ARABA SEVDASI ÖRNEĞİ	262
3.3.1. Araba Sevdası	265
3.3.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu	266
3.3.1.2. Karakterler	270
3.3.1.3. Mekân	285
3.3.1.4 Yazarın Konumu	293
3.4. NABİZADE NAZIM VE KARABİBİK VE ZEHRA ÖRNEKLERİ	301
3.4.1. Karabibik	308
3.4.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu	310
3.4.1.2. Karakterler	311
3.4.1.3. Mekân	318
3.4.1.4 Yazarın Konumu	320
3.4.2. Zehra	323
3.4.2.1. Konu Seçimi ve Kurgu	324
3.4.2.2. Karakterler	329
3.4.2.3. Mekân	345
3.4.2.4. Yazarın Konumu	356
BÖLÜM 4: AVRUPA GERÇEKÇİLİĞİNİN İLK UYGULAYICISI: HİKÂYE VE	
AŞK-I MEMNU BAĞLAMINDA HALİD ZİYA	358
4.1. HİKÂYE	361
4.2. AŞK-I MEMNU	376
4.2.1. Konu Seçimi ve Kurgu	378
4.2.2. Karakterler	384
4.2.3. Mekân	406
4.2.4. Yazarın Konumu	415
SONUÇ	416
BİBLİYOGRAFYA	426
ÖZGEÇMİŞ	441

ÖNSÖZ

“Tanzimat’tan Servet-i Fünun’a Türk Romanında Gerçekçilik Anlayışları” başlıklı bu tez, bu süreçteki romanlarda ortaya çıkan gerçekçilik anlayışlarının nasıl olduğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda Tanzimat’tan Servet-i Fünun’a kadarki süreçte yazılmış, gerçekçilikle ilişkilendirilebilecek; Türk romancılarının gerçekçiliği yansıtmaya biçimini irdelemeye uygun romanlar içerisinde bir örneklem seçilmiş ve bu örnekler yazarların kuramsal düzlemdeki tartışmaları da incelemeye dâhil edilerek analiz edilmiştir. Seçilen romanlar, eserlerdeki gerçekçi öğeleri ortaya koyabilmek amacıyla, konu seçimi ve kurgu; karakterler; mekân ve yazarın konumu başlıklarıyla incelenmiştir.

Tez çalışması sırasında, tezin temelini oluşturan “gerçekçilik” kavramının tek yönlü olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu kavram hem belirli ilkeleri olan bir edebiyat akımını işaret etmektedir hem de edebiyat yapıtlarında gerçekle kurulan ilişkinin ekseninde yer alan bir tartışma noktasıdır. Bu durum bir edebi tür olarak roman özelinde analiz edildiğinde, romanın yapısı gereği kendinden önceki kurgusal anlatılardan gerçeğe benzerlik ilkesiyle ayrıldığı, içkin bir gerçekçi tutumu barındırdığı sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda Türk romanında, henüz bir edebi akım olarak gerçekçilikle tanışılmadan önce yazılan eserlerde de gerçekçi bir eğilimin ortaya çıktığı tespit edilmiş, bu eğilimi bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikten ayırt edebilmek için “gerçekçi tutum” olarak adlandırma yoluna gidilmiştir.

Öte yandan, çalışmalar sırasında natüralizmin gerçekçilik akımının devamı niteliğinde bir edebi normlar sistemi olarak kabul edilebileceği ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, tezin kapsamını oluşturan romancıların gerçekçilik ve natüralizm akımlarını birbirinden ayırmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle incelenen romanlarda bu iki akım yöntemsel olarak birlikte ele alınmış ve tezin içerisinde “bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik”, “gerçekçilik akımı” ve “gerçekçilik-natüralizm” adlandırmaları kullanılmıştır.

Bu tez çalışması, “Giriş”le birlikte beş ana bölümden oluşmaktadır. “Giriş” bölümünde tezin merkezinde yer alan “gerçekçilik” kavramı, çalışmanın kuramsal dayanaklarını oluşturabilmek amacıyla değerlendirilmiş, bu doğrultuda giriş kısmı “Gerçekçi Tutumdan Gerçekçilik Akımına Roman ve Gerçekçilik” başlığıyla adlandırılmıştır. Bu bölümde alt başlıklar halinde, “Gerçekçilik Kavramı ve Roman-

Gerçekçilik İlişkisi”, “Bir Edebiyat Akımı Olarak Gerçekçilik”, “Gerçekçilik Akımından Natüralizme” konuları incelendikten sonra; son alt başlıkta “Tanzimat’tan Servet-i Fünun’a Türk Romanı ve Gerçekçilik” konusu Türk romanının doğuşu, kaynakları ve kronolojik seyri merkeze alınarak değerlendirilmiştir.

“Tanzimat Dönemi Romanında Gerçekçi Tutum” başlığını taşıyan birinci bölümde, ilk Türk romanlarının yayımlandığı tarihten Beşir Fuad’ın “Victor Hugo” adlı biyografisini yayımladığı tarihe kadarki süreç değerlendirmeye alınmıştır. 1885’te yayımlanan bu biyografiden sonra Türk romancılarının gerçekçilik akımının yöntemini tanımaya başladığı tespit edilmiş, bu tarihten önceki romanlarda ortaya çıkan gerçekçilik anlayışı “gerçekçi tutum” olarak adlandırılmıştır. Bu süreçte yazılan romanlar içerisinden çağdaş toplumsal realiteyle ilişki kuranlardan bir seçme yapılmış ve seçilen eserler “Şemseddin Sami ve Taaşuk-ı Talat ve Fitnat Örneği”, “Namık Kemal ve İntibah Örneği” ile “Ahmet Midhat Efendi ve Felâtun Bey ile Râkım Efendi Örneği” alt başlıklarında yazarların gerçekçi tutumlarıyla ilişkili kuramsal görüşleri de kapsam içine alınarak incelenmiştir.

Tezin “Gerçekçi Tutumdan Bir Akım Olarak Gerçekçiliğe: Beşir Fuad Örneği” başlıklı ikinci bölümünde, Türk romanında gerçekçi-natüralist yöntemin tanınması ve uygulanmasına yaptığı katkılar göz önüne alınarak Beşir Fuad’ın konuyla ilgili kuramsal çalışmaları incelenmiştir. Beşir Fuad’ın gerçekçilik akımına dair görüşleri tasnif edilmiş ve sırasıyla “Gerçekçiliğin Felsefi ve Bilimsel Temellerine Dair”, “Romantizm-Gerçekçilik Karşılaştırması”, “Gerçekçilik Akımının Ahlaki ve Eğitici Rolü”, “Gerçekçilik Akımının Tanımı ve Gelişimi” ve “Gerçekçilik Akımının Yöntemi ve Gerçekçi Roman” alt başlıklarında ele alınmıştır.

Roman türünde herhangi bir eser ortaya koymayan Beşir Fuad’ın incelemenin kapsamına alınmasının nedeni, çalışmalarının gerçekçilik anlayışının gelişmesinde bir dönüm noktası olarak kabul edilebileceğidir. Nitekim Beşir Fuad gerçekçi yöntemi tanıtanca kadar, Türk romanında görülen gerçekçi tutum, anlatıların inandırıcı ve gerçekle doğrudan bir ilişkide olması gerektiği gibi hususlar üzerinde temellenirken Türk romancıları, Beşir Fuad’dan sonra gerçekçilik-natüralizm akımlarının yöntemiyle tanışmış ve bu akımların örneği olabilecek romanlar yazmışlardır.

“Türk Romanında Bir Akım Olarak Gerçekçilik: İlk Denemeler” başlıklı üçüncü bölümde, gerçekçilik-natüralizm akımları doğrultusunda ilk roman denemelerini yapan

yazarların eserleri içerisinde, “Müşahedat”, “Sergüzeşt”, “Araba Sevdası”, “Karabibik” ve “Zehra” örneklem olarak seçilmiştir. Seçilen bu romanlar yazarların gerçekçilik akımıyla ilgili kuramsal değerlendirmeleri de kapsama alınarak ”Ahmet Midhat Efendi ve Müşahedat Örneği”, “Sami Paşazade Sezai ve Sergüzeşt Örneği”, “Recaizade Mahmut Ekrem ve Araba Sevdası Örneği” ile “Nabizade Nazım ve Karabibik ve Zehra Örnekleri” alt başlıklarında incelenmiştir.

“Avrupa Gerçekçiliğinin İlk Uygulayıcısı: Hikâye ve Aşk-ı Memnu Bağlamında Halid Ziya” başlıklı dördüncü bölümde ise sırasıyla, Halid Ziya’nın kuramsal eseri “Hikâye” ve Fransız gerçekçiliğini kaynak alan gerçekçiliğin olgun örneği “Aşk-ı Memnu” romanı incelenmiştir. Tez çalışmasının kapsamı aslında Servet-i Fünun’a kadarki süreçten Halid Ziya’nın bu kapsama dâhil edilmesinin nedeni, gerçekçi tutumla başlayan, gerçekçilik akımının yöntemini uygulayan ilk denemelerle süren gerçekçilik anlayışlarının nereye vardığını göstermektir. Nitekim, İlk Türk romanlarında görülen, gerçeğe uygun olma kaygısıyla ortaya konulan gerçekçilik anlayışı, Beşir Fuad’ın kuramsal tartışmalarından sonra gerçekçilik-natüralizm akımlarının denendiği bir gerçekçiliğe evrilmiş ancak Türk romanında bir akım olarak gerçekçilik asıl karşılığını Halid Ziya’da bulmuştur.

“Sonuç” bölümünde tez çalışması ile elde edilen bulgular, tezdeki başlıklara uygun bir sıra ile ele alınmış ve bu bölümlerden çıkan sonuçlar değerlendirilmiştir.

“Bibliyografya”da incelemeye alınan ve yararlanılan kaynaklar tasnif edilerek gösterilmiştir.

Danışmanım olduğu ilk andan itibaren beni akademik bilgileri ve yol göstericiliğiyle destekleyen, tez süreci boyunca yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Sayın Prof. Dr. Emel Kefeli’ye teşekkürü bir borç bilirim.

Öğrenim hayatım boyunca beni teşvik eden, birçok özveride bulunan anneme, babama, ablama ve ağabeyime; doktora tez çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan eşim Egemen Kuşcu’ya teşekkür ederim.

ÖZET

Bu tezin amacı, Türk romanında Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a kadar geçen süreçte ortaya çıkan gerçekçilik anlayışlarını tespit etmektir. Çalışmada, belirlenen dönemde yayımlanmış romanlar incelenmiş, gerçekçiliğe ilişkin yönler tespit edilmiş, Türk romancılarının gerçekçilik anlayışlarını gösteren romanlar içerisinden bir örneklem seçilmiştir. Seçilen romanlar ve bu romanların yazarlarının kuramsal görüşleri tezin kapsamını oluşturmuştur.

Çalışmada ortaya koyulan bulgulardan çıkan sonuç, Türk romanındaki gerçekçilik anlayışının gerçekçi tutumdan bir edebiyat akımının yöntemine doğru geliştiğidir. İlk Türk romanı örnekleri, kendilerine özgü gerçekçilik anlayışları ile yöntemsel olmayan bir gerçekçi tutumu içermiş, gerçekçilik akımının tanınmasıyla birlikte bu akıma özgü denemeler yapılmıştır. Bu denemelerin kaynağını Avrupa gerçekçiliğinden alan asıl örnekleri ise, Servet-i Fünun döneminde verilmiştir.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to determine understandings of realism in Turkish novel from Tanzimat to Servet-i Fünun. In this study, the novels which are published in that period examined, the properties related to realism in these novels are identified. For that purpose a sample had been choosen, representing the Turkish novelists' realism understandings.

The conclusion that had drawned from the findings of the study is that, the understandings of realism in Turkish novel had developed from a realistic approach to a methodology of a literary movement. The examples of Turkish novels in the begining included a non methodological realistic approach. But after that period, especially with the recognition of realism movement, new attempts related to this movement had been made. But original examples of these attempts that take their source from European realism were exemplified in the Servet-i Fünun period.

KISALTMALAR

A.g.e. : Adı geen eser

A.g.y.: Adı geen yer

AÜDTCF: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafiya Fakültesi

C.: Cilt

ev. : Çeviren

ed. : Editör, editörler

haz.: Hazırlayan, hazırlayanlar

No.: Numara

nr. : Numara

s.: Sayfa

t.y.: Tarih yok

vd. : Ve diğeri

yay. haz. : Yayına hazırlayan, yayına hazırlayanlar

YKY: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ: GERÇEKÇİ TUTUMDAN GERÇEKÇİLİK AKIMINA ROMAN VE GERÇEKÇİLİK

I. GERÇEKÇİLİK KAVRAMI VE ROMAN-GERÇEKÇİLİK İLİŞKİSİ

Gerçekçilik kavramının ne anlama geldiğini anlayabilmek için bu sözcüğün kökünde yer alan gerçek kavramının ortaya konması gerekir. Gerçek sözcüğü, tarih boyunca üzerine düşünülen bir kavram olmuş ve gerçek olanın ne olduğu yüzyıllardır tartışılmıştır.

Gerçek sözcüğü felsefede “somut ve nesnel olan”¹ olarak tanımlanır. Bu bağlamda “gerçeğin ayırıcı niteliği nesnel olmaktır.”² Bununla birlikte sözcüğün kullanım alanı oldukça geniştir.

Nitekim “Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük”te gerçek maddesine bakıldığında bu durum görülür. Sözlükte yer alan tanımlardan gerçekçilik kavramıyla ilişkilendirilebilecek olanlar şunlardır:

“**gerçek, -ği** s. 1. Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakikî (...) 2. Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici (...) 4. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan (...) 5. is. Gerçek durum, gerçeklik, realite (...)”³

Gerçek sözcüğünden türemiş olan gerçekçilik sözcüğü de geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu nedenle sınırlarının tam olarak çizilmesi oldukça zordur. Erich Auerbach “19. Yüzyılda Avrupa’da Gerçekçilik” başlıklı makalesinde bu konuyla ilgili şöyle söyler:

“Bireycilik, Sembolizm, Romantizm gibi genel anlamı olup, bir düşünme tarzı veya bir sanata yönelik sözcükler tam ve sınırlı anlamlarını ne kadar çok kimseye kabul ettirmişlerse, genel

¹ “Gerçek. (Os. Şe’ni, Fr. Reël, Al., İng. Real, It. Reale). Somut ve nesnel olan...”, Orhan Hançerlioğlu, “Gerçek”, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s. 110.

² A.g.y.

Bu noktada “gerçek (reël)” sözcüğü ile ilintili olarak “gerçeklik (réalité)” ve “hakikat (vérité)” sözcüklerine de değinmek gerekir. Çünkü bu sözcüklerin Türkçede kullanımında bir karışıklık söz konusudur. “Gerçeklik” “Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük”te gerçek olan şeylerin tümü biçiminde tanımlanır. “Gerçeklik”, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998, s. 841.

“Hakikat” ise “gerçek”in bilinçteki yansımasıdır. Orhan Hançerlioğlu bu sözcüğü şöyle tanımlar: (Os. Hakikat, Fr. Vérité, Al. Wahrheit, İng. Truth, İt. Verita). Gerçeğin bilinçteki yansıması... Bu yansı (akis), pratikle denenerak doğrulanır. Hakikat, gerçeğin kendisi değil yansımasıdır. “Orhan Hançerlioğlu, “Hakikat” *Felsefe Sözlüğü*, s. 123.

³ “Gerçek”, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, s. 840.

anlamalarını o oranda yitirirler. Çok kullanılan sözcüklerin anlamı tanınmayacak hale gelir, tıpkı elden ele dolaşmaktan yazıları ve köşeleri aşınan paralar gibi.”⁴

Gerçekçilik sözcüğünü tanımlamakta ortaya çıkan zorluğun bir nedeni de bu sözcüğün felsefe, sanat ve edebiyat alanlarında çağlardır ilgilenilen bir mesele olmasından kaynaklanır.

Rene Wellek “The Concepts of Realism in Literary Scholarship” adlı çalışmasında, edebiyat kuramındaki taklit kavramının Aristoteles’ten beri baskın bir kavram olduğunu söyler. Ona göre bu baskınlık, edebiyat eleştirisinin gerçeklik problemine süregiden bir ilgisi olduğunu gösterir.⁵ Nitekim Berna Moran’ın “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” adlı eserinde söylediği üzere, “sanat nedir?” sorusuna verilen ilk cevap sanatı bir yansıtma, benzetme, ya da taklit olarak görme eğiliminde olmuştur. Bu eğilime göre sanat eserlerinde gördüğümüz, doğa, insan ve hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır. Öte yandan yine Moran’a göre, sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır. Bu görüşü savunanların sanatı bir aynaya benzetmesi ise, düşüncelerine ışık tutan bir benzetmedir.⁶

Gerçekçilik sözcüğünü tanımlamakta ortaya çıkan bir diğer sorun ise bu kavramın günlük ve estetik kullanım alanları arasındaki sınırların muğlak olmasıdır. Gerçekçilik sözcüğü estetik dışı alanlarda da sıklıkla kullanılır. Pam Morris’in “Realism” başlıklı kitabında söylediği üzere gerçekçi ve gerçekçilik kavramlarının zor anlaşılır bir yapısı vardır ve tek anlamlı bir kullanım alanına sahip değillerdir. Öte yandan bu iki kavram, hem günlük kullanımda hem de estetik alanda bulunan kavramlardır. Bu iki alan arasında -gündelik ve estetik- kaçınılmaz bir gidiş geliş söz konusudur. Bu kavramlar edebi araştırmalarda kullanıldığı gibi, normal zamanlarda da kullanıldığından anlamlar birbirine karışır.⁷

Bunlarla birlikte, gerçekçiliğin kavramsallaştırılması zor olsa da edebiyat tarihi ve edebiyat incelemelerinde oluşturulması gereken yöntem açısından oldukça önemlidir. Bu kavramsallaştırmayı sağlayabilmek amacıyla sözcüğün farklı tanımlamalarına dikkat etmek gerekir.

⁴ Erich Auerbach, “19. Yüzyılda Avrupa’da Gerçekçilik”, *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 244.

⁵ Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., New Haven ve Londra, Yale University Press, 1963, s. 222.

⁶ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 17-18.

⁷ Pam Morris, *Realism*, Londra ve New York, Routledge, 2003, s. 2.

Sözcük, “Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük”te

“**gerçekçilik**, **-ği is.** **1.** Gerçekçi tutum ve davranış, realizm. **2.** Gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat çığır, realizm: “*Çağımızda gerçekçilik akımlarının güçlenmesi, sinema sanatında da etkisini gösterdi.*” –N. Cumalı. **3. fel.** Düşünmenin temeli ve işin ölçüsü olarak gerçekliğe bağlanan görüş ve tutum; bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüş, realizm.”⁸

olarak, “The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms”te ise,

“Gerçekçilik, edimsel bir yaşam tarzını doğrulukla yansıtmaya veya kaydetme izlenimi veren bir yazım türüdür. Terim, kimi zaman karmaşık bir biçimde, hem ayrıntılı ve tam bir betimleme temeline dayanan edebi bir yönetime hem de yaşamın edimsel sorunlarının makul bir biçimde teşhis edilmesi lehine idealleştirme, gerçeklerden kaçma ve romansın diğer abartılı özelliklerini reddeden daha genel bir tavra gönderimde bulunmaktadır”⁹

şeklinde tanımlanır.

Bu tanımlamalar gerçekçilik kavramının iki yönden ele alınabileceğini ortaya koyar: Gerçekçilik,

- 1) 19. yüzyıl Fransa’sında belli tarihsel koşullar altında ortaya çıkmış, belirli ilkeleri olan bir edebiyat akımıdır.
- 2) İlk Çağ’dan bu yana edebiyat yapıtlarında gerçekle kurulan ilişkinin ekseninde yer alan bir tartışma noktasıdır.

Bu bağlamda sözcük, bir edebiyat akımı oluşmadan önce de edebiyat tarihinde var olan bir mesele olarak kabul edilebilir. Bu mesele yukarıda da değindiğimiz üzere edebiyat kuramı ve eleştirisi düzleminde süregiden bir sorundur. Öte yandan kuram ve eleştirinin, edebiyat eserlerini temel alarak oluştuğunu kabul etmek gerekir. Bu durumda kuramsal düzlemde var olan bu ilginin edebiyat eserlerinin kendisinden kaynaklı olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle, gerçeğe uygun bir temsil, edebiyat

⁸ “Gerçekçilik”, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, s. 840.

⁹ Chris Baldick, “Realism”, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 2001, s. 212.

yapıtlarının önemli meselelerinden biridir. Gerçekçilik üzerine çalışma yürüten birçok yazar bu konuya değinir.

Auerbach, “Mimesis” adlı yapıtında, yazarların değişik amaçlarla yer yer gerçekçi anlatıma başvurduklarını söyler.¹⁰ Auerbach’ın kastettiği, 19. yüzyılda kuralları belli bir edebiyat akımı oluşmadan önce de kimi yazarların gerçeklikle ilişki kurmuş olduğudur.

Emel Kefeli de benzer bir bakış açısına sahiptir:

“Akımın ‘çağdaş sosyal realitenin objektif temsili’ şeklindeki tanımından hareket edersek, Antik dönemde Aishylos (Eşil) ve Euripides’i; 16. yüzyılda Rabelais’yi hatta ortaçağdan Rönesans’a geçiş sürecinde yaşayan ve 1348’de veba salgını süresince Floransa’da yaşanan tabloları *Decameron* adlı eserinde ortaya koyan Boccaccio’yu da realist olarak değerlendiremez miyiz? Her yazar bir bakıma kendi devrini, kendi bakış açısından işleyip daha sonraki nesillere nesnel bir gözlemle anlatmamış mıdır?”¹¹

Bu bakış açısı doğrultusunda ele alınabilecek yazarlardan biri de Pam Morris’tir. Ona göre, gerçekçilik çoğu zaman on dokuzuncu yüzyılın belirli bir dönemiyle sınırlandırılmaktadır. Ancak sanatsal bir uygulama olarak gerçekçilik daha geniş bir etkinlik alanına sahiptir. Gerçekçi olarak adlandırılacak görüşler Chaucer’in eserlerinde ve hatta daha önce yazılmış klasik edebiyatta da görülür.¹²

Nitekim, Suut Kemal Yetkin de bu konuda, “realizme realiteyi olduğu gibi yansıtmak anlamı verilirse realizm eskidir” der.¹³

Bu bağlamda gerçekçiliğin ilk çağdan bu yana edebiyat yapıtlarının gerçekle kurmuş olduğu ilişki bağlamında var olduğunu söylemek mümkündür. Ancak anlatı sanatlarından olan roman türüne özgü bir gerçekçilikten ayrıca bahsetmek gerekir. R. Wellek ve A. Warren romanın bir edebi tür olarak gerçekçi olduğuna değinir ve onu kendinden önceki romansdan bu açıdan ayırır:

“Roman gerçekçidir; romans şiirselidir ya da destansıdır. Buna artık ‘mitsel’ demek gerekir. Anne Radcliffe, Sir Walter Scott ve Hawthorne ‘romans’ yazarlarıdır. Fanny Burney, Jane

¹⁰ Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton ve New Jersey, Princeton University Press, 1953, s. 491.

¹¹ Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, İstanbul, 3F Yayınevi, 2007, s. 45.

¹² Pam Morris, *Realism*, s. 6.

¹³ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967, s. 45.

Austen, Anthony Trollope ve George Gissing romancıdırlar. Birbirlerine karşıt kutuplar oluşturan bu iki tip, düz yazı anlatının iki ayrı soydan geldiğini gösterir: Roman kurmaca olmayan anlatı biçimlerinin - mektup, günce, anı, ya da yaşamöyküsü, tarih kaydı ya da tarihin – oluşturduğu silsileden gelmiştir; roman bir bakıma belgelerden yola çıkarak gelişmiştir; biçimsel açıdan bakıldığında temsil edici ayrıntıları, dar anlamıyla ‘mimesis’i vurgular.”¹⁴

R. Wellek ve A. Warren bu görüşleriyle, “Rise of the Novel” adlı kitabında, gerçekçilik olarak adlandırılan bir akım oluşmadan önce, gerçekçi bir tutumu eserlerine yansıtan romancıları ele alan Ian Watt’la birleştirir.

Kitabında gerçekçi bir tutumu eserlerine yansıttıklarını belirttiği 18. yüzyıl İngiliz yazarlarından Defoe, Richardson ve Fielding’i ele alan Watt’a göre, roman tarihçileri 18. yüzyıl başında yazan romancıları önceki kurmaca yazarlarından ayıran tipik özelliği gerçekçilik olarak kabul etmişlerdir.¹⁵

Watt, romanı kendinden önceki türlerden ayıran özelliğin neden gerçekçilik olduğu üzerinde de durur. Ona göre roman modern dönemde ortaya çıkmıştır ve bu nedenle düşünsel olarak klasik dönemden ve Orta Çağ mirasından, tümelleri reddetmeye çalışarak ayrılmıştır.¹⁶

Modern dönemin düşünsel yönelimini modern gerçekçilik olarak adlandıran Watt’a göre, bu yönelimin temelinde hakikatin bireyin duyuları aracılığıyla keşfedilebileceği görüşü vardır:

“Elbette ki modern gerçekçilik hakikatin bireyin duyuları aracılığıyla keşfedilebileceği görüşünden hareket eder. Kökleri Descartes ve Locke’a dayanan bu gerçekçiliği, ilk defa 18. yüzyılın ortalarında Thomas Reid formüle etmiştir.”¹⁷

Felsefî düzlemde süren gelişmeler, roman düzleminde, romanın biçimine özgü nitelikleri olarak kendini gösterir. Ian Watt, romanın hayatı somutlaştırma çabasıyla ortaya çıkan özelliklerine -dolayısıyla 18. yüzyıl gerçekçiliğine- biçimsel gerçekçilik (formal realism) adını verir. Bu adlandırmadaki gerçekçilik, edebi bir akımı ya da

¹⁴ R. Wellek ve A. Warren, *Yazın Kuramı*, çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 255.

¹⁵ Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londra, The Hogarth Press, 1995, s. 10.

¹⁶ A.g.e., s. 12.

¹⁷ A.g.y.

doktrini değil kimi anlatım biçimlerini ifade eder. Ona göre bu anlatım biçimleri romandan önceki türlerde oldukça az, romanda ise çoktur. Bu nedenle bu biçimler roman türünün tipik özellikleri olarak kabul edilebilir.¹⁸

18. yüzyıl yazarlarının gerçekçilikleri üzerine düşünen bir isim de Boris Suckhov'dur. O, "Gerçekçiliğin Tarihi" adlı eserinde bir edebiyat akımı oluşmadan önce yazan ve eserlerinde gerçekçi tutumlar sergileyen roman yazarlarını ilk gerçekçiler olarak adlandırır:

"Büyük bir atılım gücü ve inatçılıkla büyülenmiş, etkin ve bağımsız karakterleri olması dolayısıyla, ilk gerçekçiler, yapıtlarında yaşadıkları çağın başlıca özelliği olan, klasikçiliğin arınmış kahramanlarından temelde farklı, yeni bir insanın doğuşunu yansıtabilmişlerdir. Yeniçağın kahramanının yaratılışı gerçekçiliğin büyük zaferidir..."¹⁹

Suckhov'un "yeni çağın kahramanı" olarak nitelendirdiği kahramanların orta sınıftan insanlar olduğu söylenebilir. Çünkü, bir edebi tür olarak romanın doğuş süreci Batı'da feodalizmden kapitalizme geçiş süreciyle koşut bir biçimdedir. Bu bağlamda roman yeni gelişmekte olan orta sınıfın ve bu sınıftan bireylerin anlatısı niteliğindedir ve bu sınıfın gerçekliğini anlatı düzlemine somut bir biçimde taşıdığı için henüz doğuş aşamasında bile gerçeğe uygun bir anlatıma sahiptir. Roman türünün kuruluş sürecinde yazarlar, yeni bir çağın anlatısı olan bu türde ve bu çağın yeni insanını anlatma çabasında nesnel gerçeklikle bağlar kurmuşlar; kendilerinden önceki anlatılardan - şövalye ve kahramanlık öyküleri, mitoloji, efsane vb.- bu yönden ayrılmışlardır.

Ancak, 18. yüzyılda yani romanın doğuş sürecinde görülen gerçekçi tutum, bir edebi akım ya da öğreti değil, Ian Watt'ın adlandırmasıyla biçimsel gerçekçiliktir. Bir başka deyişle bu tutumu oluşturan şey roman türüne özgü biçimsel özelliklerdir. Bu özellikler aynı zamanda romanı bir edebi tür olarak kendinden önceki türlerden ayırır.

¹⁸ A.g.e., s. 32

¹⁹ Boris Suckhov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, çev. Aziz çalışlar, İstanbul, Bilim Yayınları, 1976, s. 27. Emin Özdemir de Suckhov'a benzer biçimde 18. yüzyıl gerçekçilerini ilk gerçekçiler olarak adlandırır ve bu durumla ilgili şöyle söyler: "Bilinçli ve bilimsel bir düzeyde olmasa da Richardson, Defoe, Fielding, Swift, Goethe, Lessing... gibi yazarlar insanla çevresini bütünleştirerek anlatmaya çalışırlar. Günlük yaşamın içerisinden toplumsala doğru yönelirler. Böylece gerçekliğin başat ve belirleyici nitelikleri olan günlük yaşamdan yola çıkma, insanı toplumsal çevresi içinde, toplumsal ilişkilerini çözümleyerek verme, bunların doğru bir betimlemesini yapma bu yazarlarda görülür." Emin Özdemir, "Gerçekçilik Üzerine Yargılar", *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1981, s. 99-100.

Ian Watt'ın üzerinde ayrıntılı bir biçimde durduğu özelliklerden ilki romanda geleneksel olay örgülerinin kullanılmaması durumudur:

“(…) Elbetteki olay örgüsü, basit bir mesele değildir ve onun özgünlüğünü belirlemek kolay değildir. Bununla birlikte roman ile eski edebi formlar arasında yapılacak gerekli ve özet bir karşılaştırma önemli bir ayrımı ortaya koyar. Defoe ve Richardson bizim edebiyatımızda [İngiliz edebiyatında] eserlerinin olay örgüsünü mitten, tarihten, efsaneden ya da eski edebi anlatılardan almayan ilk büyük yazarlar olmuşlardır.”²⁰

Ayrıca, olay örgüsü bağlamında nedensellik bağı, geleneksel anlatılardan bağımsız bir olay örgüsünün kurulabilmesi için önemlidir. Nitekim Watt'a göre, eski edebi anlatılarda var olan şaşırtmaca ve tesadüf gibi şeylerin yerini, romanda nedensellik bağı almıştır.²¹

Ian Watt'ın roman türüne özgü gerçekçiliği oluşturan özelliklere dair ele aldığı bir husus da roman kahramanlarına dairdir. Ona göre, romanın olay örgüsünü genel geçer insan tipleri değil, tikel insanlar icra ederler. Bu durum felsefi gerçekçilikte var olan tümellerin reddi ve tikellere verilen önemle benzeşir.²² Nitekim,

“İlk romancıların biçimsel anlamda yaptıkları yenilikler ile gerçekçi felsefe arasındaki koşutluk oldukça açıktır: Hem romancılar hem de felsefeciler tikel birey meselesine daha önce gösterilmemiş bir önemi göstermişlerdir.”²³

Watt'a göre, roman karakterleri zaman ve mekân yönünden tikel bir yapı içerisinde sunulurlarsa birey olacaklardır.²⁴ Bu nedenle karakter çiziminde zaman ve mekân oldukça önemlidir. Bu doğrultuda 18. yüzyıl yazarlarından Defoe, Fielding ve Richardson, Stendhal ve Balzac'ın düzeyine ulaşamasa da, gerçekcilik (verisimilitude) çabasıyla hareket ettiği için, insanı fiziksel çevresiyle birlikte betimlemeye çalışır.²⁵

Romandaki tikel bireylerin oluşturulabilmesi için karakterlerin adlandırılması da çok önemlidir. Watt'a göre roman kahramanları, romandan önceki kurmaca edebiyatta

²⁰ Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, s. 13-14.

²¹ A.g.e., s. 22.

²² A.g.e., s. 15.

²³ A.g.e., s. 18.

²⁴ A.g.e., s. 21.

²⁵ A.g.e., s. 27.

yer alan kahramanlardan farklı olarak birey olmalarının göstergesi olan adlara sahiptirler. Oysa önceki edebi anlatılarda yer alan kahramanların adları ya gerçek dışı ya da tipik, tikel olmayan, adlardır.²⁶

Ian Watt'ın ele aldığı bir başka husus romanın diline dairdir. Ona göre 17. yüzyıl sonlarında sade ve anlaşılır bir dili savunan akım, roman için uygun bir söyleyiş tarzını ortaya çıkartmıştır.²⁷ Bu doğrultuda Defoe ve Richardson, metin ile tasvir ettikleri şeyler arasında yakınlığı sağlamak istemişler, bu nedenle sade bir dil kullanmışlardır.²⁸ Bir başka deyişle romanın kendinden önceki düz yazıyla ayrıldığı bir nokta da üslupta onlara göre daha sade oluşudur.

Bu hususlar doğrultusunda romanın doğuş sürecindeki gerçekçi eğilimleri, türün kendisine özgü özellikleri olarak adlandırmak yanlış olmaz. Bu durumda, romanın kendinden önceki edebi türlerin birçoğu için söz konusu olan insan varoluşunun genel geçer doğrularını ele alma eğilimine sahip olmadığını, daha çok toplumsal gerçeklikle ilgilenen bir tür olduğunu söylemek mümkündür. Romanın doğuş sürecinde türe özgü bir biçimde beliren bu gerçekçi tutum, Mina Urgan tarafından da ele alınır:

“İlk romancıların çoğu –yüksek sınıftan gelen Fielding bir yana- Defoe ya da Richardson gibi, ortasının ticaretle uğraşan çok tipik temsilcileriydi. Yüksek sınıflar, gerçeklerden kopuk romance’lardan ya da Restorasyon Çağı’nın ahlak kavramlarını alaya alan hafif komedyalardan hoşlanırken; çoğu Püriten kökenli olan bu orta sınıf yazarları, gerçeklere ellerinden geldiğince bağlı kalarak, kendi sınıflarından insanların yaşantısını anlatmak, onların duygusal ve ahlaksal sorunlarını ele almak istiyorlardı.”²⁹

Urgan’ın üzerinde durduğu bir diğer konu da romanın kendinden önceki anlatı türlerinden farklılıklarıdır. Bu konuda Ian Watt’la benzer bir bakış açısına sahip olan yazara göre, gerçeklere bağlı kalmak, konusunu tarihten, mitolojiden, masallardan ya da kendilerinden önce yazılan şiirlerden almamak, belirli bir uzunluğa sahip olmak, kişiler ve kişilerin birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerine yer vermek, anlatım teknikleri

²⁶ A.g.e., 18.

²⁷ A.g.e., s. 29.

²⁸ A.g.e., s. 28-29.

²⁹ Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 744-745.

açısından düz yazıyla kaleme alınması koşuluyla çeşitli edebiyat türlerinin bir bileşimi halinde olmak gibi özellikler roman türüne özgü özelliklerdir.³⁰

³⁰ A.g.e., s. 741-743.

II. BİR EDEBİYAT AKIMI OLARAK GERÇEKÇİLİK

Gerçekçilik sözcüğünün edebiyat tarihindeki esas çağrışımı 19. yüzyıl Fransa'sında romantizm akımının hazırladığı koşullar temelinde ortaya çıkan edebiyat akımına ilişkindir. Bu akım Emel Kefeli'nin belirtmiş olduğu üzere, “romantizmin ayrıntılı tasvir ve ruhî tahlillerle gerçekçiliği hazırlamaya başladığı yıllarda başlar.”³¹

Rene Wellek “The Concept of Realism in Literary Scholarship” adlı makalesinde on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğini belli bir döneme egemen olan bir normlar sistemi olarak ele alır ve bu normlar sistemini gerçekçilik kavramının tarihinden ayırt etmek gerektiğini söyler.³² Benzer bir tespit on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğini gerçekçi diğer eğilimlerden ayıran ve bu akımı modern gerçekçilik olarak adlandıran Auerbach tarafından da yapılır.³³

Kuramsal düzlemde yürütülen çalışmalarda 19. yüzyıl gerçekçiliğinin farklı biçimlerde adlandırıldığı görülür. Georg Lukacs “Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı” adlı çalışmasında 19. yüzyıl gerçekçiliğini eleştirel gerçekçilik olarak adlandırır.³⁴ Lukacs'ın adlandırmasıyla aynı adlandırmayı yapan Emin Özdemir 19. yüzyıl gerçekçilerinin koşullar karşısında eleştirel bir tutum takındıklarına değinir ve “geleneksel gerçekçilik, ‘burjuva gerçekçiliği’ gibi terimlerle de adlandırılan eleştirel gerçekçilik temelde çoşumculuğun toprağında boy atıp gelişmiştir” der.³⁵

On dokuzuncu yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik üzerine kuram ve eleştiri düzleminde yürütülen çalışmalarda adlandırmalarda farklılıklar söz konusu olsa da ortaklaşılan bir durum söz konusudur: On yedinci ve on sekizinci yüzyılın gerçekçiliği ile 1830'dan, Stendhal ve Balzac'ın romanlarından beri gelişmekte olan gerçekçilik arasında farklar vardır.

Auerbach “19. Yüzyılda Avrupa'da Gerçekçilik” adlı makalesinde 17. ve 18. yüzyıllarda var olan gerçekçi tutum ile 19. yüzyıl gerçekçiliği arasındaki farkı

³¹ Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, s. 45.

³² Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 225.

³³ Erich Auerbach, *Mimesis*, s. 491. ve Erich Auerbach, “Gündelik Olanın Ciddiyetle Taklidi Üzerine”, *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 231. Auerbach'ın modern gerçekçilik olarak adlandırdığı 19. yüzyıl gerçekçiliğinin yine ona göre gerçek yaratıcıları Stendhal ve Balzac'tır. Erich Auerbach, *19. Yüzyılda Avrupa'da Gerçekçilik*, “Yabanın Tuzlu Ekmeği”, s. 254.

³⁴ Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1969, s. 107.

³⁵ Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLIII/349, s. 107

Moliere'in "Cimri" adlı eseriyle Balzac'ın "Grandet Baba" adlı eserini karşılaştırarak şöyle özetler:

"Molière elbette Balzac kadar gerçekçidir. Fakat tarzı bambaşkadır. Onun cimri tipi Harpagon, her zamanın cimrisidir, Grandet'de olduğu gibi onda da mülkiyet hırsı, bütün hislerini öldürmüştür. O da bir aile reisidir. Fakat Harpagon'un yaşadığı zaman ile bağları pek az gösterilmiştir; Molière bize Harpagon'un sosyal ve ekonomik vaziyeti hakkında bir fikir vermemiştir: zengindir, cimridir ve tefecidir işte o kadar. Bu nitelikler her dönemde, her cimri kişide gözlenebilir... Balzac'ın romanındaki Grandet Baba'ya gelince tamamıyla aksi söz konusudur. Fransa'da 1789 ile 1830, Büyük Devrim ile Louis Philippe'in tahta geçmesi arasında geçen zamanın siyasi ve iktisadi tarihi, Grande Baba ve servetinin hikâyesinde anlatılır."³⁶

19. yüzyıl gerçekçiliğini önceki gerçekçi tutumlardan ayıran önemli noktalardan bir tanesini, karakterlerin çağdaş toplumsal gerçeklikle birlikte sunumunun daha net bir biçimde yapılması oluşturur. Daha önceki yapıtlarda –özellikle bir önceki yüzyılın romanında- yer alan karakterlerde de gerçekçi unsurlar vardır ancak bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik bağlamında kaleme alınan romanlarda karakterlerin yaşadığı dönem ve çevreyle etkileşimleri çok daha ayrıntılı bir biçimde sunulmuş, bu nedenle dönem ve toplumsal koşullar metin içi gerçeklikte daha çok yer bulmuştur.

Bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin ayırt edici özellikleri Chris Baldick tarafından da "The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms" adlı kitabın "Realism" maddesinde ele alınır:

"Gerçekçilik yöntem ve tavırları açısından 19. yüzyıldan önceki pek çok yazım türünde (ör. değişik biçimlerde olmak üzere Defoe veya Chaucer'de) bir öge olarak bulunabilir. Ancak baskın bir edebi akım olarak başlıca orta -veya aşağı- sınıf 19. yüzyıl romanı ile ilintilidir ki bu roman türünde olağanüstü olmayan ortamlardaki sıradan insanın sorunları toplumsal yaşamın karmaşıklıklarına ve fiziksel çevrenin detaylarına yakın bir ilgi ile yorumlanmaktadır."³⁷

Baldick'in düşüncesinde dikkati çeken nokta sıradan insanların toplumsal yaşamın karmaşıklığı içinde ve fiziksel çevrenin detaylarıyla birlikte ele alınması

³⁶ Erich Auerbach, "19. Yüzyılda Avrupa'da Gerçekçilik", *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, s. 248-249.

³⁷ Chris Baldick, "Realism", *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, s. 213.

durumdur. Bu durumda 18. yüzyıl romanında etkili olan ve tümellerden tikellere yönelişin göstergesi olan tikel bireylerin roman kahramanları olarak sunulmasına, bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik sıradanlık olgusunu katar ve bu bağlamda sıradan bireylerin toplumsal ve fiziksel çevrelerini tüm detaylarıyla ele alır.

Auerbach “Mimesis”te modern gerçekçilik olarak adlandırdığı 19. yüzyıl gerçekçiliğinin ayırt edici iki önemli özelliği üzerinde durur. Üzerinde durduğu özelliklerinden ilki toplumun alt katlarında yer alan gündelik gerçek olguların ciddi bir tutumla ele alınmasıdır. Diğer önemli özellik ise, olguların ve kişilerin tarihsellik içindeki yerlerine doğru olarak yerleştirilmesidir.³⁸

Bu bağlamda bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin somut gerçekliklerle kurduğu bağ, romana seçilen konu ve olay örgüsü bağlamında kendinden önceki gerçekçi tutumlara -ve roman türüne özgü anlatım biçimlerinde ortaya çıkan gerçekçiliğe- göre çok daha derindir. Daha önceki romanda da somut gerçekliklerle ilişki kurulmuş ve somut bireyler romanın olay örgüsünde rol almıştır. Ancak buradaki durum, tikel bireylerin somut bir dünyadaki varlıklarını metinde ortaya koymak yönündedir. Bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikte ise yaşanan çağla ve toplumsal koşullarla çok daha yakından ilgilenilmiş ve bunlar roman malzemesi olarak kullanılmıştır.

Bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin ayırt edici özelliklerinden biri de nesnellik dairidir. Bu akım bağlamında kaleme alınan romanlarda romancı yaratıcılığını kullansa da kendinden öncekilere göre çok daha nesneldir. Nesnellik temelli tutum çağa hakim felsefi görüş pozitivistizmden kaynaklanır ve bu yaklaşım roman yazımı aşamasında belge, fotoğraf, kayıtlar gibi belgelerden yararlanılmayı ortaya çıkarır. Bu bağlamda, bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliği ortaya koyan romanlardaki nesnel tutum, roman türüne özgü olarak biçimlenmiş olan daha önceki gerçekçilikteki nesnel tutumdan güçlüdür. Roman türünün doğuşundaki nesnel tutum olay örgüsünün kuruluşunda neden sonuç ilkesi temelli davranmaktan ibaretken 19. yüzyılda artık romanın gerçeği yansıttığını kanıtlayacak bilgi ve belgelerden yararlanma durumu söz konusudur.

Nitekim, romanın doğuş sürecinde daha önceki anlatılarda var olan soyut meselelerden kopma ve metin dışındaki somut gerçekliklere yönelme biçiminde ortaya

³⁸ Erich Auerbach, *Mimesis*, s. 491.

konan anlatılar kendini gerçekçi bir tutum olarak göstermiş ancak gerçekçilik asıl yöntemleşmesini 19. yüzyılda gerçekleştirmiştir.

19. yüzyıl gerçekçiliği olarak nitelendirilen gerçekçilik akımının gelişimini, ilkelerini ve edebiyata bakışını etkili bir biçimde çözümleyebilmek için, gerçekçiliğin öncesini de göz önünde bulundurmak bir başka deyişle bu akımın oluşma koşullarını ve tarihsel arka planını değerlendirmek gerekir. Çünkü akımlar, edebiyat alanındaki farklı bakış açılarının yanı sıra dönemin tarihi, toplumsal ve felsefi koşullarından da beslenirler.

Gerçekçiliğin arka planını oluşturan tarihsel sürecin iki önemli dönüm noktası vardır: Aristokrasinin çöküşü olarak adlandırılabilir Fransız Devrimi ve bu devrimin çağdaşı olarak nitelendirilebilecek, İngiltere’de yaşanan Endüstri Devrimi. Bu süreç sonucunda yaşananlar klasisizme karşı romantizmin boy vermesine yol açmıştır. Romantizm klasisizmin soyut hakikatlerinin karşısına bireyin iç gerçekliğini ve ayrıntılı ruhsal betimlemeleri koymuş; daha sonra romantizmin bu yönünden beslenen ancak asıl çıkış noktası çağdaş toplumsal gerçekliğin nesnel bir biçimde sunumu olan gerçekçilik akımı boy göstermiştir.

Eric Hobsbawn on dokuzuncu yüzyıl ekonomisinde ve siyasetinde etkili olan bu iki devrimi şöyle değerlendirir:

“Ondokuzuncu yüzyıl ekonomisi esas olarak İngiliz Endüstri Devrimi’nin etkisi altında şekillenmişse, siyaseti ve ideolojisi de Fransızlar tarafından biçimlendirilmiştir. İngiltere, Avrupalı olmayan dünyanın geleneksel ekonomik ve toplumsal yapılarında yarık açacak ekonomik dinamiti sağladı, çağın dünyasının demiryolları ve fabrikaları için bir örnek sundu; bununla birlikte Fransa da onun devrimlerini gerçekleştirdi, ona düşüncelerini verdi... O zamana kadar Avrupalı düşüncelere direnmiş olan eski uygarlıklara, modern dünya ideolojisi ilk kez Fransız etkisiyle sızdı. Bu, Fransız Devrimi’nin eseri idi.”³⁹

Hobsbawn’a göre “hiçbir yarım yüzyılda bunca ölümsüz romancı bir araya gelmiş değildir⁴⁰ ve bu dönem, romantizmi ortaya çıkarmıştır.”⁴¹

³⁹ Eric Hobsbawn, *Devrim Çağı 1789-1848*, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları 2008, s. 63.

⁴⁰ A.g.e., s. 276.

⁴¹ A.g.e., s. 278.

Çağın yukarda değinmiş olduğumuz iki büyük olayının romantizmi doğurmuş olduğu fikri, edebiyat üzerine çalışma yürütenlerin ortaklaşmış olduğu bir fikirdir. Bu fikre Emel Kefeli de, özellikle Fransız Devrimi bağlamında değinir:

“Romantizmin doğuşunda Avrupa’yı sosyal, siyasî ve ekonomik açıdan etkileyen Fransız devriminin (1789) önemli bir rolü vardır. Avrupa toplumlarının otoriteye ve geleneklere karşı özgürlüklerini savundukları bu dönemde bireycilik, hürriyet, eşitlik ve demokrasi sanat ve siyasî hayatta önemli kavramlardır. Kölelik, milliyetçilik ve ulus kavramları üzerinde ciddi tartışmalara sahne olan bu yüzyılda gelişen romantizmin tematik yapısı ve poetikası büyük ölçüde devrimlerden ve sosyal değişimlerden kaynaklanmaktadır.”⁴²

18. yüzyılda gerçekleşen önemli tarihsel, toplumsal meseleler sanat düzleminde romantizm akımına yol açmıştır. Bununla birlikte, sanat düzleminde süregiden akımların, hareketlerin, anlayışların kopuşlar halinde olmadığını söylemek yerinde olur. Sanat akımları hem kendinden önce ortaya konmuş anlayışlardan beslenir hem de bu anlayışlara getirmiş olduğu itirazlarla şekillenir. Bu durum romantizm-gerçekçilik ekseninde de böyledir.

Auerbach gerçekçi eserler ile romantizmin düşünsel temelleri arasında sıkı ve doğrudan bir bağ bulur. Ona göre, gerçekçilik akımının ilk büyük ürünlerinin, örneğin Stendhal ve Balzac’ın romanlarının 1830’dan önce, yani Fransız romantizminin doruğunda yazılmış olması, bu görüşünün bir kanıtı niteliğindedir.⁴³

Emin Özdemir ise, gerçekçiliğin romantizmden ne şekilde beslendiğine değindiği yazısında, romantizm ile gerçekçilik arasındaki farkı da ortaya koyar:

“İnsanı toplumsal çevresi içinde, toplumsal ilişkileriyle algılama ve yansıtmaya ilkesine yaslanan gerçekçilik, coşumculuğun toprağında gelişti. Başlangıçta coşumculuğun kimi yönsemelerini benimser bir tutum izledi: Anamalcı düzenin çelişkilerini yansıtmak, yeni bir düzenin özlemini gönüllerde yeşertmek gibi. Ne ki bunları uygulamaya koyuşta, yaklaşım ve yöntemde coşumculukla bağdaşmaz yönler içeriyordu gerçekçilik. Coşumculuğun insanı algılayış

⁴² Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, s. 33-34.

⁴³ Erich Auerbach, “Romantizm ve Gerçekçilik”, *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, s. 258.

Auerbach’a göre, “İnsan ilk bakışta, gerçekçiliğe yönelme çabası ile pozitif bilimlerin ruhu, hatta bizzat pozitivizm, materyalizm, kapitalizm, sosyalizm, teknikleşme ve dünya çapındaki dolaşım arasında bağlantı kurmaya eğilim gösterir ve bu bakış açısı hiç kuşkusuz haklıdır. Ancak yeterli değildir ve buradan kalkarak romantizm ile gerçekçilik arasında –gayet akla yakın görünen ve ilk eğilimimize de uyan- bir karşıtlık olduğu düşüncesine varılması durumunda hatalı hale gelir.” A.g.e., s. 257-258.

ve yansıtsı yordamına tümüyle karşıydı. Şöyle ki coşumcular insanı gözlemliyor, onun bireysel özelliklerini saptıyorlardı. Bu bireysel özelliklerin bağlamı içerisinde ele alıyorlardı insanı. Ama bunları oluşturan nedenlerin kökenine, daha doğrusu çevreye inmiyorlardı. Çevreden yalıtılarak ele alınıyordu insan... Coşumcuların bu yaklaşımı, gerçekçilere göre yanlıştır. Çünkü insanın kişilik kumaşını dokuyan toplumsal çevrenin koşullarıdır. Çevresinden yalıtılmış bir kişi tam insan değildir... Bir kez gerçekçiliğin coşumculuktan ayrılan en başat yanlarından biri dış dünyanın araştırılması, insanın dış dünyadan koparılmadan yansıtılmasıdır. XIX. yüzyıldaki gelişmeler, bilimsel ilerlemeler düşünülmeden insan düşüncesindeki bu büyük açılımın anlamına varılamaz.”⁴⁴

Gerçekçiliğin oluşmasında romantizmin etkileri üzerine düşünen yazarlardan biri de Henry Levin’dir. Levin’in bakış açısı edebiyat akımlarının kopuşlarla değil birbirinden beslenerek oluşması yönündedir. Bu doğrultuda, “What is Realism?” başlıklı makalesinde adı geçen iki akımın ilişkisinin karşıtlık temeline dayanmadığını, bu iki akım arasında diyalektik bir ilişki olduğunu söyler. Ona göre romantiklerin gerçekçiliği ile gerçekçilerin romantikliğinde diyalektik bir karşıtlık bulunur.⁴⁵

Pam Morris, tarihsel dönem ve olayların oldukları gibi temsil edilmesinden yana olan gerçekçiliğin, kendinden önceki estetik kurallara baş kaldırmış bir akım olduğunu söylemektedir. Morris’in kastettiği kurallar klasisizmin koymuş olduğu estetik kurallardır. Ancak klasisizme ilk karşı çıkanlar gerçekçiler değildir. Romantik yazarlar bu akıma gerçekçilerden önce karşı çıkmışlardır. Bu akım içerisindeki en dikkate değer kişi Victor Hugo’dur. Onun “Cromwell” adlı oyunun önsözü romantik akımın manifestosudur.⁴⁶ Bununla birlikte gerçekçiler, idealizmin soyut hakikati yerine, bilimin otoritesini koymuş ve deneye dayalı gerçekliğin gözlemini benimsemişlerdir.⁴⁷

Bu doğrultuda gerçekçiliğin klasisizmin soyut hakikatlerine itiraz noktasında romantiklerle birleştiğini söylemek mümkündür. Soyut hakikatlere itiraz noktasında romantizmden beslenen gerçekçilik, romantizmden farklı olarak gerçekliğin olduğu gibi temsili esasına dayanır. Emel Kefeli “Batı Edebiyatında Akımlar” başlıklı kitabında bu konuda şöyle söyler:

⁴⁴ Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, *Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 101-102.

⁴⁵ Henry Levin, “What is Realism?”, *Comparative Literature*, III/III, Yaz 1951, s. 196.

⁴⁶ Pam Morris, *Realism*, s. 52.

⁴⁷ A.g.e., s. 53.

“En geniş anlamıyla realizm (gerçekçilik) ‘eşyanın ve olayların olduğu gibi tasvir edilmesi’dir. İlk tohumlarını romantizmden alan realizm devrin ortak kaygılarını dile getiren, alelâde insanların yaşmalarından kesitler veren bir akım olarak tanımlanır. Pozitivizmin sanat ve edebiyata aksidir.”⁴⁸

Bu durum çağın bilimsel gelişmeleriyle yakından ilişkilidir. 19. yüzyıl bilimsel ilerleme açısından çok önemli bir yüzyıldır. Önceki yüzyıllarda başlayan bu ilerleme, 19. yüzyılda giderek artan bilimsel bilgilerin sonucunda, gündelik ihtiyaçların karşılanması, evreni tanımaya değin birçok alanda sonuçlar doğurmuştur.

Bu yüzyılda yaşanan gelişmelerin doğurduğu sonuçlara dair İsmail Çetişli şöyle söyler:

“Özellikle XIX. asrın ikinci yarısı, gerek zihniyet gerekse sonuçları bakımından tam bir bilim asrı olmuştur. Bu gelişmeler, zaman içinde tabii olarak objektifliği güçlendirmiş; objektiflik ve bilimselliğin her şeyin tek ölçüsü haline gelmesi sonucunu doğurmuştur.”⁴⁹

Bilimsel bilginin doğurduğu sonuçlardan bir tanesi de olguları deney ve gözleme dayanarak açıklama çabasıdır. Bu bağlamda döneme hâkim olan görüş pozitivism olmuştur. Pozitivizmin temelinde ise ampirik, yani duyular aracılığıyla deneyimlenen bilgiler vardır.⁵⁰

Emel Kefeli, gerçekçilik akımı ile pozitivism arasında kurulabilecek doğrudan ilişkiyi Auguste Comte’un düşünce sistemini merkeze alarak şöyle açıklar:

⁴⁸ Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 90.

⁴⁹ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2010, s. 81.

⁵⁰ Burada pozitivism ve ampirizm terimlerini tanımlamak yararlı olacaktır. Orhan Hançerlioğlu, Türkçe karşılığını “olguculuk” olarak verdiği pozitivismi şöyle tanımlar: Olguculuk. (*Os.* İspatiyye, *Fr.* Positivisme, *Al.* Positivismus, *İng.* Positivism, *İt.* Posidvismo). Bilinebilir olanın sadece olgular olduğunu varsayan akım.. (...) Gerçekte *olumluculuk* deyimiyle karşılanması gereken **pozitivism** terimi Comte tarafından ileri sürülmüştür ve insan için **olumlu** (müspet) olanın sadece **olgular** (fenomenler) olduğu savını dile getirir. Fransız düşünürü Auguste Comte’a göre (1798-1857) göre bilim, olgulara (*Os.* Vakıa, *Fr.* Fait) dayanmalıdır. “Orhan Hançerlioğlu, “Olguculuk”, *Felsefe Sözlüğü*, s. 237-238.

Hançerlioğlu ampirizmin Türkçe karşılığını ise “görgücülük” olarak verir. Bu terimin tanımı ise şöyledir: Görgücülük. (*Os.* İhtibariyye, *Fr.* Empirisme, *Al.* Empirismus, *İng.* Empiricism, *İt.* Empirismo). Bilginin ancak deneyle elde edilebileceğini savunan öğretilerin genel adı... Görgücülük (ampirizm), usçuluk (rasyonalizm) karşısı olarak, bilginin ancak deney yoluyla elde edilebileceğini savunur. Deneyden gelen bilgi, doğrudan ya da araçlı olarak elde edilebilir. Ne var ki, doğrudan ya da araçlı olarak elde edilmiş olsun, usun bunda hiç, bir rolü yoktur. Görgücülüğün deneyselcilikten (eksperimantalizm) başkalığı, bir felsefe öğretisi oluşudur. Deneyselcilik, bilimsel bir yöntemdir (*Fr.* Methode expérimentation). Bilimsel bir varsayım, doğrulanmak için deneyim (eksperimantas-yon) yöntemiyle özel koşullar içinde tekrarlanır. “Orhan Hançerlioğlu, “Görgücülük”, *Felsefe Sözlüğü*, s. 237-238.

“Bilimsel ve sosyal gelişmelerin sentezini yapan Auguste Comte (1789-1857) pozitivizm adını verdiği düşünce sistemini kurar. Pozitivizmin esas karakteri bütün olayların değişmeyen doğa kanunlarına bağlı olduğunu savunmuş olmasıdır. Comte’a göre düşünce tanrısal, metafizik ve pozitivist olmak üzere üç aşama geçirmiştir. Pozitivist aşamaya ancak 19. yüzyılda ulaşır. Bu üç aşamaya karşılık üç felsefi düşünce vardır: Tanrısal düşünce, metafizik düşünce ve pozitivist düşünce. Tanrısal düşünce olayların Allah’ın gücüyle meydana geldiğini savunur. Metafizik düşüncede doğaüstü varlıkların yerini soyut güçler, soyut kavramlar alır. Pozitivist düşünce, Tanrısal ve metafizik felsefelerin yaptığı gibi olayların sebebini araştırmak yerine, onların nasıl olduğunu araştırır, olaylar zincirine önem verir. Olayları bilimsel metotlarla açıklar. Pozitivist aşamada insan aklı mutlak kavramları elde etmenin olanaksızlığını anlayarak evrenin sırlarını, olayların sebeplerini bilmeyi bir yana bırakıp, muhakeme ve gözlemi bir arada kullanarak olayların kanunlarını, hiç değişmeyen, birbirini izleme (succession) ve benzerlik (similitude) ilişkilerini bulmayı amaçlar.

‘Pozitivizmin edebiyata yansıması’ şeklinde tanımlanan akım, nativizmin (doğuştancılık) yerini ampirizme (empirisme-görgüli deneycilik) bilginin tek kaynağının görgüsel deney olduğunu ileri süren öğretiyi bıraktığı bir devirde gelişir.”⁵¹

Bu durumda gerçekçiliğin oluşmasında çağın bilimsel gelişmelerinin ve bu gelişmeler doğrultusunda oluşan, ampirik bilgi anlayışı üzerinde temellenen pozitivizmin etkisi önemlidir demek yanlış olmayacaktır.

Tüm bunlarla birlikte, René Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship” başlıklı çalışmasında Fransız edebiyatında gerçekçilikten ilk kez 1826’da, “Mercure Français”deki bir yazıda söz edildiğini söyler.⁵² Bu yazıda, gerçekçilik sözcüğü yalnızca sanatın değil doğanın da sunmuş olduğu orijinal eserlerin sadık taklidine dayanan doktrine verilen addır. Bu doktrin on dokuzuncu yüzyılın ve hakikatin edebiyatı olmaya adaydır. Bununla birlikte Fransız eleştirmenlerinden Gustave Planche da gerçekçilik terimini kullanmıştır. Wellek’in aktardığı üzere Planche’a göre gerçekçilik, tarihsel romanlarda yer tutan giysilerin ve geleneklerin özenli bir şekilde betimlenmesidir.⁵³

Gerçekçilik sözcüğünün edebiyat alanında kullanılması 19. yüzyılın ilk yarısında olmuştur. Ancak sözcüğün bu süreçte kullanılması henüz bir edebiyat akımının oluşmuş olduğu anlamına gelmez. Bir başka deyişle, belirli ilkeler çerçevesinde anılan ve tarihsel

⁵¹ Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, s. 90.

⁵² Wellek, gerçekçilik terimini edebiyat sahasına ilk uyarlayanların Schiller ve Schelegel olduğunu söylemektedir. Bunla birlikte Alman romantiklerinde sık rastlanan bu terim bir akıma işaret etmemektedir. Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 225-226.

⁵³ A.g.e., s. 227.

ve felsefi arka planda yükselen gerçekçilik akımının oluşumu, 1850’li yıllarda gerçekleşir.

Akımın teorik arka planını hazırlayanlar Champfleury ve Duranty’dir.⁵⁴ Wellek bu konuya değinir ve ressam Gustav Courbet, Champfleury ve Duranty’nin teorik arka plana katkısı olduğunu belirtir.⁵⁵

Pam Morris ise özellikle Gustave Courbet üzerinde durur ve gerçekçiliği bir slogan olarak halka duyuran kişinin o olduğunu söyler. Ressam Courbet’nin çiftçi ve işçileri klasik olmayan bir biçimde ortaya koyan tabloları 1855’te Paris sergisine alınmamış, Courbet de buna karşılık “Pavillon de Réalisme” adıyla kendi sergisini düzenlemiştir. Yazarlar ve gazeteciler ise hemen serginin adının duyurduğu sanat biçiminin lehinde harekete geçmişlerdir.⁵⁶

Bununla birlikte Wellek’in aktardığına göre, Duranty 1856-1857 yıllarında “Le Réalisme” dergisini çıkartmış; Champfleury ise bu dergide “Le Réalisme” başlığıyla yazılar yayınlamıştır. Bu yazılarda, sanatın gerçek dünyanın temsilini sunması, çağdaş toplumsal hayatı gözlemlemesi ve analiz etmesi, yazarın duygularına yer vermemesi ve nesnel olması gibi edebi inançlar yer tutmuştur. Bunların yanı sıra sanatın doğanın sadık bir temsili olması düşüncesi artık bir grubun sloganı haline gelmiştir.

Ancak yine Wellek’e göre gerçekçilik akımının öncül isimleri Mérimée, Stendhal, Balzac, Monnier ve Charles de Bernard’dır. Bu akımın, bir başka deyişle edebi hareketin temsilcileri ise Champfleury, Flaubert, Goncourt Kardeşler ve genç Dumas olmuştur.⁵⁷

Bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik Fransa’da 19. yüzyılın ikinci yarısında artık etkili bir hale gelmiştir. Bu akımın oluşmasında yukarıda da değindiğimiz üzere, kuramsal düzlemdeki savunucularının oldukça önemli payları vardır. Öte yandan bir edebi akım olarak gerçekçiliği daha iyi kavrayabilmek için akımın kurgusal sahadaki öncül ve temsilci olarak nitelendirilebilecek isimlerini de ele almak gerekir.

Bu bağlamda Fransız edebiyatında bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin oluşmasında öncül ve temsilci olarak yer alan Honore de Balzac (1799-1850), Henri

⁵⁴ Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, s. 47.

⁵⁵ Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 228.

⁵⁶ Pam Morris, *Realism*, s. 64.

⁵⁷ Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 228.

Beyle Stendhal (1783-1842), Gustave Flaubert (1821-1880) ve Edmond de Goncourt (1822-1896) ile Jules de Goncourt (1830-1870) kardeşler gibi şahsiyetleri özetle de olsa değerlendirmek yerinde olur.

Cevdet Perin “Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış” adlı eserinde Balzac’ı ele alırken romantizmden gerçekçiliğe geçişin birdenbire olmadığına değinir. Ona göre romantizmden gerçekçiliğe geçişte bir intikal safhası mevcuttur. İşte asrın ilk yarısındaki ilk intikal safhasını Balzac’ın eserleri teşkil etmiştir.⁵⁸

Bu bağlamda Balzac’ı romantizm ile gerçekçiliğin kesişim noktasında bir şahsiyet olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Romantizm akımının etkisinin sürdüğü yıllarda yaşayan Balzac’ın edebiyat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından hem gerçekçi hem de romantik olarak adlandırılmasının nedeni budur. Cevdet Perin onun eserlerinde romantizm ile gerçekçiliğin nasıl kesiştiğini, “La Comédie Humaine” adlı eserindeki kahraman çizimi üzerinden şöyle anlatır:

“Balzac’ın bir aile, daha doğrusu bir sülâle teşkil eden kahramanlarının hayatta asıllarını aramak, yani bunların hakikaten ve muhakkak surette yaşadıklarını iddia etmek güçtür. Vakıa bu insanlardan her biri cidden bir tipi canlandırmakta ve temsil etmektedir; hatta tâbir caizse hakikîden daha hakikîdirler. Fakat bütün bu insan sürüsü, bu vakalar, velhasıl bütün bu âlem Balzac’ın yarattığı bir dünyadır ve realist mektebi teşkil eden bazı muharrirlerin eserlerinde olduğu gibi vesikalara ve hayatta cereyan etmiş olan hakikî vakalara dayanmaktan uzaktırlar. İşte, Balzac’ı romantizme yaklaştıran ve aynı zamanda romantizmden uzaklaştırarak ileride doğacak olan realizmin mübeşşiri yapan bu hususiyettir kanaatindeyim. Gerçekten, romantikler de yazdıkları romanların mevzularını ve kahramanlarını hakikî hayattan almamışlar ve muhayyelelerinde yaratmışlardır. Fakat romantiklerin yarattıkları bu mevzularla Balzac’ın mevzuları arasında şüphesiz mühim bir fark vardır: birileri hakikate yakın olmayan ve ekseriya haddinden fazla lirik ve bazen de hayatta cereyan etmesine imkân olmayacak derecede hayalkârâne mevzulardır, diğerleri ise hakikate uygun olan mevzulardır. Şu halde romantiklerle Balzac arasındaki benzerlik mutlak surette vesikalara dayanmamak keyfiyetidir.

İşte, Fransız realizminin bu ilk safhasını teşkil eden Balzac’ın durumu budur.”⁵⁹

Öte yandan Cevdet Perin, romantik unsurların varlığına rağmen Balzac’ı gerçekçiliğin habercisi olarak görür.⁶⁰ Bu konuya Suut Kemal Yetkin de benzer bir

⁵⁸ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul, Rıza Koşkun Matbaası, 1943, s. 143.

⁵⁹ A.g.e., s. 144.

⁶⁰ A.g.e., s. 146.

bakış açısıyla yaklaşır ve “romantizmin şiddetle hüküm sürdüğü yıllarda bile bir Balzac, bir Stendhal, romantik ve lirik taraflarına rağmen realisttirler” der.⁶¹ Georg Lukacs’ın Balzac hakkındaki değerlendirmesi de bu yöndedir. Balzac’ı büyük bir gerçekçi olarak nitelendiren Lukacs’a göre⁶² onu büyük yapan şey ise, “gerçeklik kendi kişisel düşüncelerine, umutlarına ve isteklerine karşı gitse de onu betimlemedeki sarsılmaz dürüstlüğüdür.”⁶³ Nitekim Balzac,

“bilgiçlik taslamaz yapıtında; kendinden sonra gelen romancıların tersine hiçbir zaman kuru bir ‘bilimsel’ tavır takınmaz. Yapıtlarında maddi sorunların gözler önüne serilmesi, daima, karakterlerinin kişisel tutkularından ortaya çıkan sonuçlarla sıkı sıkıya bağlıdır. Bu yaratı yöntemi –başlangıç noktası olarak yalnızca bireyi alıyor gibi görünse de- karşılıklı toplumsal ilişkilerin ve sonuçların daha derin biçimde anlaşılmasını, toplumsal gelişimin yönsemelerinin, daha sonraki gerçekçilerin bilgiçlik taslayan ‘bilimsel’ yönteminden daha doğru bir değerlendirmesini içerir.”⁶⁴

Balzac’ın çağdaşı olan Stendhal da tıpkı onun gibi romantizmle gerçekçiliğin kesişim noktasında durur. Cevdet Perin, Stendhal’i edebi mesleklerin dışında kalan muharrirlerden biri olarak ele alır. Ancak onun romantiklerden hoşlanmadığını ve romantik sayılamayacağını; bununla birlikte psikolojik tahlili çok önemseyerek tahlil romanının ilk örneklerini verdiğini söyler:

Chateaubriand’dan ancak beş yıl sonra doğan, Hugo’dan yirmi beş yaş büyük olan bu muharririn, romantizmin hüküm sürdüğü XIX. asrın ilk yarısında bu cereyanın tesirinin tamamıyla dışında kaldığını sanmak şüphesiz yanlış olur. Onun eserlerinde de, Balzac’inkilerde olduğu gibi, romantik, daha doğrusu romanesk bir hava esmektedir. Fakat Stendhal bir romantik değildir ve romantiklerin muhitinden de daima uzak yaşamıştır. Esasen bu muharririn mektuplarından romantizmin kurucuları olan Chateaubriand ve Madame de Staël’den hiç hoşlanmadığını anlıyoruz. Onun üslûbu, XVIII. asrın Büyük Fransız ihtilâlini hazırlayan muharrirlerinin biraz karışık, fakat coşkun, ihtilâlcî üslûbunu hatırlatmaktadır. Esasen üslûb meselesi Stendhal için hiçbir zaman bir endişe teşkil etmemiş ve o, vak’ayı ve psikolojik tahlili dâima birinci derecede addetmiştir. İşte bu muharririn romanlarının muasırları tarafından sevilmemesinin başlıca sebeplerinden biri de bu hususiyeti olsa gerektir. Fakat XIX. asrın son yıllarında Paul Bourget ile

⁶¹ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, s. 45.

⁶² Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği: Balzac-Stendhal-Zola-Tolstoy- Gorki ve Diğerleri*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 1987, s. 19.

⁶³ A.g.e., s. 32.

⁶⁴ A.g.e., s. 69.

doğacak olan *roman d'analyse* (tahlil romanı) tarzının ilk örnekleri için şüphe yok ki, Stendhal'ın *Le Rouge et le Noir* (1831) ve *La Chartreuse de Parme* (1839) adlı eserleridir.”⁶⁵

Emin Özdemir ise “eleştirel gerçekçilik” adını verdiği on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin üç büyük adından (Balzac, Stendhal ve Flaubert) biri olarak Stendhal'i görür:

“Balzac'ta gördüğümüz eleştirel tutumu ve gerçekçilik yöntemini Henri Beyle Stendhal (1783-1842) da sürdürmüştür yapıtlarında. Özellikle bir dönemi değişik boyutlarıyla bir kişinin yaşam serüveni içinde bütünleştirerek vermeyi amaçlamıştır. Çizdiği tipler (Julien Sorel, Mösyö de Renal, Fabrice del Dongo, Lucien Leuwen, Kont Mosca) bireysellikleri, sınıfsal katmanları yönünden birbirlerinden ayrılıklar gösterirler. Ancak bütün bu kişilerin ortak yanı, ilgili oldukları tarihsel kesitin (burjuva tarihinin kahramanlık günlerinin, devrim ve Napolyon çağıının) iğrençliğinden izler taşımalarıdır. İnsan açısından bir savaş alanı olarak görür Stendhal dış dünyayı. Yoksullarla varlıklar arasında sürüp giden savaşın ayırımına varmıştır. Tüm eleştirel gerçekçilerin ortak bir yanındır bu da. Nitekim *Kırmızı ve Siyah'ta*, *Parma Manastırı*'nda bu açıdan, insanla çevresinin ilişkileri açısından duyguların, tutkuların çözümlemesine girer. Savaşı, sevgiyi, kiliseye karşı duyulan nefreti yalın, açık ve aydınlık bir biçimde sergiler.”⁶⁶

Bu bağlamda Stendhal'i gerçekçilik akımının oluşumuna katkıda bulunan bir şahsiyet olarak kabul etmek yanlış olmaz. Nitekim o da Balzac gibi, romantizm akımının hâkim olduğu bir dönemde yaşamış ancak insanı toplumsal çevresiyle birlikte inceleyerek; kendi çağdaş toplumsal gerçekliğinin farklı kesimlerini sergileyerek gerçekçiliğin öncül isimlerinden biri olmuştur.

Bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin kuruluşunda önemli isimlerden birisi de Gustave Flaubert'dir. Flaubert Fransız gerçekçiliğinin kurucusu olarak tanınır ancak kendisi gerçekçi ve natüralist nitelendirmelerine karşıdır. Onun bu durumunu Cevdet Perin şöyle değerlendirir:

“Esasen Flaubert eserlerini tavsif etmek üzere kullanılan realist veya natüralist kelimelerine şiddetle muarızdı ve hatta bu kelimelerden nefret ettiğini birçok defalar bildirmiştir.

⁶⁵ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 162-163.

⁶⁶ Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, *Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 108.

Şu halde bu muharririn başlı başına bir sanat telâkkisi, muasırlarıninkilere uymayan bir edebî prensipi vardı. Şekil daha doğrusu üslûb bakımından klâsik denecek kadar styliste olan ve *Madame Bovary*'nin bir tek sahifesini yazmak için bazan bir hafta uğraşan, *Salammbô*'yu dört yıla yakın bir zamanda vücuda getiren ve nihayet fazla mesâiden ölen bu titiz muharrir, edebiyat sahasında her bakımdan mükemmeliyete az çok ulaşan nâdir muharrirlerden biridir.

Şu halde Flaubert, bir klâsik kadar styliste ve zengin bir lisan kullanan, marazî bir hassasiyetin tesiriyle bazan bir romantikten daha romantik, fakat dâima objektif kalmasını bilen, vakaların ve kahramanlarının arkasında emsalsiz bir sanat hüneriyle silinen realist, vesikalara kıymet veren ve hattâ *Salammbô* için yaptığı gibi mahallinde tetkiklerde bulunan (Kartaca'ya kadar gitmiştir) bir muharrirdir.”⁶⁷

“Madam Bovary”⁶⁸ gerçekçiliğin bir edebiyat eseri olarak oluşumunda, Flaubert'in kendisi gerçekçi nitelendirmesini kabul etmese de, kurucu bir eserdir. Flaubert bu eserde, Emma Bovary'nin trajik hayat hikâyesini anlatırken aslında 19. yüzyıl Fransız toplumuna ışık tutmuş, bu toplumun gerçekliklerini metin aracılığıyla yansıtmıştır. Nitekim Flaubert, başta “Madam Bovary” olmak üzere, eserlerinde kahramanlar ve onları çevreleyen fiziksel ve toplumsal gerçekliklerin ayrıntılı sunumuyla; çağdaş toplumsal gerçekliğin çözümlemesiyle gerçekçiliğin bir akıma dönüşüp yöntemselleşmesine katkıda bulunmuştur.

Gerçekçiliğin bir edebiyat akımı olarak oluşumunda önemli isimlerden ikisi Goncourt Kardeşler olarak anılan Edmond de Goncourt ve Jules de Goncourt'dur. Cevdet Perin, Fransız realizminin son safhasını Goncourt Kardeşler'in teşkil ettiğini söyler.⁶⁹ Ona göre, Goncourt Kardeşler gerçekçiliğe Flaubert'den daha mükemmel bir şekil vermeye çalışmışlar, gerçekçilik akımının kuramını harfî harfine tatbik etmekte ısrar etmişlerdir.⁷⁰

Perin, Goncourt Kardeşler'in bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe yöntemsel açıdan olan katkılarını ise şöyle özetler:

⁶⁷ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 148.

⁶⁸ Bernard Weinberg, “French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870” başlıklı kitabında Flaubert'i gerçekçilik açısından ele alırken “Madam Bovary” 1856 yılında yayınlandığında gerçekçilerin on beş yıldır mücadele etmekte olduğunu söyler. Bu süreçte Champfleury ve ressam Courbet kendi eserlerini ortaya koymaktadırlar. “Madam Bovary”nin yayınlandığı yıl ise Duranty “Réalisme” dergisini çıkartmıştır. Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, Londra, Oxford University Press, 1937, s. 159.

⁶⁹ Cevdet Perin, Edmon de Goncourt'un gerçekçiliğin son yazarlarından ve natüralizm akımının öncül isimlerinden biri olduğunu söyler. Ona göre bu yazar bazı edebiyat tarihçileri tarafından natüralist akıma dâhil edilmiştir. Ancak onu natüralizme bağlayan ve ayıran vasıflar vardır. Bununla birlikte Edmon de Goncourt'un Zola üzerindeki tesiri oldukça önemlidir. Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 157.

⁷⁰ A.g.e, s. 146.

Birbirine son derece bağılı iki kardeş. Babalarından kalan oldukça mühim bir serveti edebiyat uğrunda sarfetmeğe ve bu sayede hiç kimseye medyun olmadan, hiç kimsenin arzusuna uymağa mecbur kalmadan, sırf kendi düşüncelerine ve zevklerine tâbi olarak yazmağa karar veriyorlar. Ve muvaffak da oluyorlar. Yaratmak istedikleri eserin idaresini Edmond, yazı işini de Jules üzerine alıyor. Biri mevzu hakkında vesikalar topluyor, öteki bunları tertipliyor. Gördükleri, rastladıkları, okudukları mühim vakaları ve insanları, muntazaman her gün, her saat o meşhur Journal'lerine kaydediyorlar. Yazarken, herhangi bir şahıs hakkında malûmat aramağa hacet yok, defter hazır, açıyorlar ve ilk intibala yazdıkları notu derhal çıkarıyorlar. Bu suretle Fransız edebiyatında *impressionnisme* denilen tarz da doğmuş oluyor. Evlerinde hizmet eden kadının her gün biraz daha nasıl sukut ettiğini, arkasından takip ederek görüyorlar, sefahata, içkiye ve nihayet fuhuşa nasıl sürüklendiğine bizzat şahit oluyorlar ve bu müşahedelerden nim müstehcen, korkunç bir realist üslûbla yazılmış olan *Germinie Lacerteux* adlı roman doğuyor (1865). *René Maupérin* de bu metotla yazılmış bir romandan başka bir şey değildir.”⁷¹

Suut Kemal Yetkin de Goncourt Kardeşler'in gerçekçilik akımı içerisindeki yerini ele alıp değerlendirir. Önce onların günlüklerinde gerçekçiliği nasıl tanımladıklarını aktarır:

“Jules ve Edmond de Goncourt Journal'lerinde realizmi şöyle açıklarlar: ‘Tarih, yazılı belgelerle vücuda getirildiği gibi bugünkü roman da anlatılmış veya tabiatan çıkartılmış belgelerle vücuda getirilmektedir. Tarihçiler geçmişin anlatıcıları, romancılar da bugünün anlatıcılarıdır.’”

Yetkin'e göre bu tanımdan çıkarılacak sonuç realist romancının konusunu gerçekten almak, önemsiz vak'aları bile ya bizzat görmek veya itimada değer belgelere göre hikâye etmek zorunda” oluşudur.⁷² Nitekim bu husus Goncourtların konu seçiminde gerçekliğe sadık kalmak gerektiği şeklinde düşündüğünü ve gözleme verdikleri önemi ortaya koyar. Öte yandan yine Suut Kemal Yetkin'e göre Goncourtlar tasvire ve üslûba çok önem vermiş, eşyaların ve çevrenin maddi tasvirini salt tasvir için değil karakterleri tamamlamak için yapmış; dramı ve vakayı en aza indirmişlerdir.⁷³

⁷¹ A.g.e, s. 148-149.

⁷² Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, s. 46-47.

⁷³ A.g.e., s. 50-54.

Bu değerlendirmeler bağlamında Goncourt Kardeşler'in bir edebiyat akımı olarak geręekçilięin yönteminin oluşumuna önemli katkıları olduğunu; bu isimlerin akımın önemli temsilcileri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Öte yandan 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan geręekçilik akımının arka planında yer alan toplumsal ve bilimsel gelişmeler ile öncül ve temsilci isimleri göz önünde bulundurulduğunda, bu akımın edebiyat eserlerine yansıyan ilkelerinin varlığı ortaya çıkar. Çünkü bir edebiyat akımının kuramını oluşturanlar ile yazdıkları kurgusal eserlerle bu akımın çerçevesi içerisinde yer alan isimler birbirilerinden farklı niteliklere sahip olsalar bile, ortaklaştıkları bir takım edebi nitelikler, ilkeler vardır. Geręekçilik açısından düşünölürse bu ortaklıklar akımın edebiyata bakıştaki ilkeleri ve ayırt edici özellikleridir.

Bu özellikleri eserlerde ele alınan konunun seçimi ve kurgu; eserlerde yer alan karakterlerin çizimi; çevrenin ele alınış biçimi ve yazarın konumu açısından ele almak mümkündür.

Geręekçilik akımı çerçevesinde değerlendirilebilecek eserlerde ele alınan konu çağdaş toplumsal geręeklik içerisinden seçilir; bu seçimde yazarın gözlemi oldukça önemlidir; bu bağlamda somut geręeklik dışında kalan mit, efsane, masal vb. anlatılar metin dışı bırakılır, çirkinlik ölüm ve cinsellik gibi konuları işlemekten çekinilmez. Konunun işlenişi ve bu bağlamda kurguda ise şaşırtıcı tesadüflere, saf şansa yer verilmez, olayların akışında nedensellik bağı kurulur; olaylar zincirinde gereksiz ayrıntılardan kaçınılır ve sınırlandırmaya gidilir.

Geręekçi metinlere konu seçimi açısından yaklaştığımızda ortaya çıkan en belirgin özellik çağdaş toplumsal geręeklięin sunumudur. Wellek, geręekçilięi betimleme çalışmasında “geręekçilik çağdaş toplumsal geręeklięin nesnel bir sunumudur” der.⁷⁴ Bu özellik, Auerbach'ın da üzerinde durduğu bir özelliktir. Auerbach'a göre geręekçi romanlar,

“çağdaş konulardan söz eden romanlardır, okur ile aynı zamanda yaşayan ve onun çevresinden çok uzakta olmayan birisinin hikâyesini anlatırlar. Örneğin bir öğretmen, bir köylü, doktor, fabrikatör, asilzade bir sanatkarın öyküsü. Çok defa romanda kahramanın yaşamı izlenerek toplumun birçok kesiminden söz edilirdi; konu çağdaş olmak kaydıyla sıradan olabilirdi... Çağdaş,

⁷⁴ Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve ev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 241.

yalnız maddi olarak hemzamanlık anlamına gelmez. Bir konunun gerçekçi anlamda çağdaş olabilmesi için şimdi söylemiş olduğum gibi güncel olması ve okurun dünyasından çok uzak olmaması lazımdır.”⁷⁵

Bu durum, gerçekçi eserlerde seçilen konuların çağdaş toplumsal hayatın içerisinden olması gerektiği sonucunu ortaya çıkarır. Bu seçimde gözlem oldukça önemlidir. Nitekim gerçekçilik akımının en belirgin özelliklerinden bir tanesi de gözleme verilen önemdir. İsmail Çetişli gözlem meselesini,

“Gerçekçilik endişesi, realistleri tabîi olarak gözlem’e götürür. Zira sanatkârın masasında oturarak, hayaller kurarak toplum, insan, tabiat gerçeğini yakalaması mümkün değildir. Unutmamak gerekir ki, realist sanatkârın temel ilkesi; ‘*Hayale Kapılmamak, hakikatten ayrılmamak*’tır. Bu sebeple onlar dış dünyaya, topluma, insan açığırlar. Eserlerini inandıkları gerçek anlayışına uygun bir biçimde kaleme alabilmek için lüzumlu olan malzeme, bilgi, belge toplayabilmek düşüncesiyle gözlemde bulunur, araştırıp soruşturur, bilgi ve belge toplarlar. Zira başka türlü gerçeğe ulaşmak mümkün değildir.”⁷⁶

şeklinde değerlendirir.

Emel Kefeli de yazarın gözleminin işlevi üzerinde durur. Ona göre, gözlemlerini kaydeden gerçekçi yazar, gerçek olarak nitelendirdiği bu malzemeyi romanlarında kullanmaktadır.⁷⁷

Bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin gözlem ilkesine Jill Kelly farklı bir açıdan yaklaşır. “Photographic Reality and French Literary Realism: Nineteenth-Century Synchronism and Symbiosis” başlıklı makalesinde, fotoğrafın yaygınlaşması ile gerçekçilik akımı arasında bir ilişki kurar. Ona göre fotoğrafın etkisi nesnel gerçekliğin yakalanabilirliği görüşünü yaygınlaştırmak yönünde olmuştur. Böylece hakikat somut ve korunabilir bir şeye dönüşmüş, gerçekçiler tarafından doğanın doğru bir imgesini yaratmada kullanılan gözlem ve kayıt etme gibi yöntemler, yeni bir zihinsel yapının parçası olmuştur.⁷⁸

⁷⁵ Erich Auerbach, “19. Yüzyılda Avrupa’da Gerçekçilik”, *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, s. 244-245.

⁷⁶ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, s. 84.

⁷⁷ Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, s. 49. Emel Kefeli ayrıca yazarın gözleminin toplumsal çevrenin ve karakterin sunumunda da önemli bir rol üslendiğine değinir. Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, s. 95.

⁷⁸ Jill Kelly, “Photographic Reality and French Literary Realism: Nineteenth-Century Synchronism and Symbiosis”, *The French Review*, 65/2, Aralık 1991, s. 195-196.

Eserde konu seçimini çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde almak, bu gerçekliğin dışında kalan öğeleri konunun dışında bırakmak anlamına gelir. Rene Wellek bu duruma değinir ve gerçekçiliğin fantastiği, masalı, mitsel, alegorik ve sembolik anlatıyı dışladığını belirtir. Bu eserlerde olanaksız olanlara, saf şansa, sıra dışı olaylara yer yoktur. Ancak, aşağılanana, çirkin olana, cinselliğe hatta ölüme bile yer vardır.⁷⁹

Gerçekçiliğin özelliklerine konuların işleniş biçimleri – ve bu bağlamda kurgu – açısından da bakmak gerekir. Çünkü gerçekçi yazarların ele aldığı konuları şaşırtıcı tesadüflere, doğaüstü müdahalelere, inanılması güç olaylara başvurmadan ele alması bu akımın belirleyici özelliklerinden bir tanesidir. Pam Morris bu konuya değinir ve gerçekçi romanlarda olaylar ve karakterlerin doğaüstü ve ilahi müdahaleler olmaksızın doğal neden sonuç ilişkileriyle açıklandığını söyler.⁸⁰

Konunun işleniş biçiminin bir yönüyle olay örgüsüne denk düştüğünü kabul edersek gerçekçilik akımı içerisinde yer alan romanların olay örgüsünün neden sonuç ilişkilerine göre düzenlendiği sonucunu çıkartmak mümkündür.

Olay örgüsüne dair söylenmesi gereken bir husus da seçiciliktir. Bu konuda

“Hemen eklemek gerekir ki yaşamı ve yaşanılanı olduğu gibi, çarpıtmadan yansıtmak ayrıntılı bilgiler yığını oluşturmak değildir. İster istemez kendi bakış açısı doğrultusunda bir seçme yapacak, seçtiklerini yan tutmadan doğru ve anlamlı bir bileşimle güzelduyusal bir örüntüye dönüştürerek verecektir. Yazarın yaratma gücü de bu dönüştürümle ölçülür bir bakıma.”⁸¹

diyen Emin Özdemir olay örgüsünün kuruluşunda seçiciliğe dikkat çeker ve bu bağlamda İsmail Çetişli’ye yaklaşır. Çetişli kurguda “vak’ayı sınırlama”ya dair şöyle söyler:

“realistler, roman, hikâye ve tiyatrolarının vak’asındaki dramı ve vak’anın eserin bütünlüğü içindeki fonksiyonunu en aza indirmeye çalışırlar. Gerçekçilik ve objektiflik ilkeleri, onları, olay örgüsünü teşkil eden olaylar zincirinin günlük hayatın tabii ve alelâde olaylarından

⁷⁹ Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 242.

⁸⁰ Pam Morris, *Realism*, s. 3.

⁸¹ Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 105.

seçmeye zorlar. Tarihî veya geçmiş olan değil, hâl tercih edilir. Zira önemli olan içinde yaşanılan topluma ayna tutabilmektir.”⁸²

Gerçekçi eserler karakterlerin çizimi açısından da önemli özellikler taşırlar. Bu eserlerde karakterler toplumsal ve fiziksel çevresiyle etkileşim içerisinde ele alınırlar; tipik ve bireysel olanı bir arada içerirler; çok yönlüdürler; ruhsal ve fiziksel özellikleri ayrıntılarıyla tasvir edilir; karşılaştıkları durumlara göre gelişim gösterirler, bu bağlamda tipten çok karaktere yakındırlar ve sıradan insanlardır.

Gerçekçi eserde karakter çiziminde öne çıkan önemli bir özellik, kişilerin çevreleriyle etkileşim içinde ele alınmasıdır. Buradaki çevre, insanı çevreleyen toplumsal yaşam ve fiziksel mekân olmak üzere iki anlamlıdır. Bu açıdan kişiler hem onların “kişiliğini yönlendiren toplumsal ve siyasal koşulların bağlamı içinde ele alınmaktadır”⁸³ hem de fiziksel çevrenin, yani mekânın içinde tanımlanmaktadır. Bu açıdan “gerçekçi yazarlar çevrenin insan üzerindeki tesiri meselesi üzerinde ciddiyetle dururlar.”⁸⁴

Karakterlerin çizimi açısından ele alınması gereken bir diğer özellik de, gerçekçi eserlerde yer alan kahramanların hem tipik hem de bireysel olanı bir arada içermesidir. Necla Aytür “Amerikan Romanında Gerçekçilik” adlı kitabında bu konuya değinir:

“Yaratılan kişilerin tipik nitelikleri bulunması bunların aynı zamanda bireysel özelliklere sahip olmasını engellemez. Her romanda yazarın tipik niteliklerinden yararlandığı yalınkat kişilere gerek vardır. Bunların dışında yine tipik nitelikleri bulunan ama aynı zamanda bireysel özelliklerle belirgin bir kişilik kazandırılmış kişiler de bulunur.”⁸⁵

Yine Aytür’e göre, “gerçekçi eserlerde kişiler hangi yöntemle ya da hangi yöntemlerin karışımı ile tanımlanmış olurlarsa olsunlar çok yönlü yaratılmışlardır ve karşılaştıkları durumlara göre bir gelişme gösterirler.”⁸⁶ Bu bağlamda, karşılaştıkları durumlara göre gelişme gösteren kahramanların huy ve davranış özelliklerinin onların karakterlerini sergilediğini söylemek yanlış olmaz. Kişilerin çok yönlü olarak

⁸² İsmail Çetışli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, s. 87.

⁸³ Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 106.

⁸⁴ Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, s. 48.

⁸⁵ Necla Aytür, *Amerikan Romanında Gerçekçilik 1870-1900*, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları 356, 1987, s. 64.

⁸⁶ A.g.e., s. 65.

çizilmesinde huy ve davranış özelliklerinin yanı sıra dış görünüşlerinin de etkisi vardır. Gerçekçi eserlerde, bir karakterin bütünlüklü olarak çizilebilmesi için, önem atfedilen dış gerçeklik de hesaba katılır. Bir başka deyişle kahramanların dış görünüşleri nesnel bir tutumla sergilenir.

Kişilerin çok yönlü olması ve karşılaştıkları durumlara göre bir gelişme göstermesi, onları tipten çok karaktere yaklaştırır. Bu bağlamda gerçekçi eserlerdeki kahramanların tipik olan kimi unsurları yansıtmakla birlikte karakter olarak çizildiklerini söylemek mümkündür. Bu durum çelişkili gibi gözüke de değildir. Burada söz konusu olan gerçekçi yazarların tutumlarında görülen ikili bir çabadır. Gerçekçi yazarlar hem bireyi hem de bireyin taşıdığı tipik özellikler dolayısıyla toplumu anlatmak isterler. Gerçekçi yazarların hem bireysel hem de tipik olanı aynı anda sergileme çabasına değinen Emin Özdemir bu konuda şöyle söyler:

“Gerçekçiliğin yaratıcı bir yönteme dönüşmesinde önemli yeri olan gözlemlene ve gözlemlenenin doğru bir biçimde betimlenmesi insan ögesine bağlı olarak düşünülmelidir. Çünkü gerçekçilerin insanı algılayış ve yansıtışları hem genel ve belirleyici hem de bireysel boyutludur. Şu da söylenebilir, yazarın dış dünyaya tepkisi kişiler yoluyla olur. Bunun için de yazar, tipleştirme ve karakter çizme yöntemiyle roman kişilerinin, kişiliklerini oluşturan belirleyici ve ayırıcı özelliklerini sergiler. Bunların kişi olarak bireysel bir varlık kazanması öncelikle yaratıldıkları ortama, zaman ve toplumsal koşullarla sağlayacağı uyuma bağlıdır.”⁸⁷

Bununla birlikte karakterlerin sıradan insanlar olması da gerçekçi eserlerde rastlanan bir özelliktir. Nitekim Erich Auerbach bu konuyla ilgili görüşlerini “19. Yüzyılda Avrupa’da Gerçekçilik” başlıklı makalesinde dile getirir:

“Gerçekçi romanda karakterler sıradan olabilirler değil, olmalıdırlar... Zira Atatürk, Roosevelt, Einstein hatta örneğin önemli bir davaya karışmış olması sebebiyle herkes tarafından bilinen bir fırıncı, tarihte rol oynamış bir insan roman kahramanı seçilirse, o eser bir gerçekçi roman sayılamaz... Zannedersem gerçekçi romanın ne olduğunu anlamış bulunuyoruz. Çağdaş ve sıradan kimselerin hayatını anlatan romandır.”⁸⁸

⁸⁷ Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 105.

⁸⁸ Erich Auerbach, *19. Yüzyılda Avrupa’da Gerçekçilik*, “Yabanın Tuzlu Ekmeği”, s. 245-246.

Gerçekçilik akımı açısından önemli bir başka özellik ise edebiyat eserlerinde çevrenin ele alınışına ilişkindir. Çevre bir anlamıyla toplumsal diğer anlamıyla fizikseldir. Bu eserlerde toplumsal çevrenin ele alınışı karakterler ve onların ilişkileri bağlamında olurken fiziksel çevre yani mekân somut gerçekliğin metinde birebir yansıtılması çabasını taşır.⁸⁹ Bu bağlamda mekân gerçekçi olma çabasıyla ayrıntısıyla ve nesnel bir şekilde ele alınırken karaktere bütünlük kazandırma gibi bir işlevi de üstlenir.

Fiziksel çevre açısından bakıldığında, gerçekçi eserlerde olayların geçtiği mekânların ayrıntılarıyla betimlendiğini söylemek mümkündür. Gerçekçi eserlerde fazlaca yer tutan mekân betimlemelerinin iki yönlü bir önemi vardır: Dış gerçekliği gerçekçi ve objektif olma kaygısıyla yansıtma ve mekânın ayrıntılı betimlenmesiyle kahramanlara bir bütünlük kazandırma.

Bu konuda Emin Özdemir şunları söyler:

“Gerçekçiliğin bir başka özelliği de öykü roman, oyun gibi ürünlerde olayın geçtiği yeri ayrıntılarla vermesidir. Bu ayrıntılamada ana amaç hem olayı hem de insan ögesini bütünlüme, onların daha iyi algılanmasını sağlamadır. Ayrıntılamada betimleyici anlatım biçimiyle birlikte yürür genellikle. Ancak gerçekçilik geleneğinde betimleme süsleyici ya da anlatımı renklendirici olmaktan öte gerçekliğin bütünlük kazanmasını sağlayan bir işlevi vardır.”⁹⁰

Gerçekçi eserlerde mekânın ayrıntılarıyla ele alınışını, İsmail Çetışli de önemli bir özellik olarak görür. Ona göre,

“Realistlerin gerçekçilik ve bunun sonucu durumundaki gözlem endişesi, onların eserlerinde mekân unsurunun önem kazanması ve tasvir tarzı anlatımın daha yoğun bir biçimde kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Mekân unsurunun önem kazanması, tasvirin yoğunlaşmasının bir başka sebebi, mekân/çevrenin insan ruhu üzerinde tesiri olduğu inancıdır... Elbette ki, söz konusu tesir, tek taraflı değil, karşılıklıdır. Yani bizim de çevre/mekân üzerinde değiştirici tesirimiz vardır. O hâlde bir insanın gerçekçi bir biçimde anlatılabilmesi için, onun dış görünüşü

⁸⁹ Emel Kefeli, toplumsal çevrenin karakterler aracılığıyla ne şekilde aktarıldığını şöyle açıklar: “Realizmde romancı toplumu ‘olduğu’ gibi, idealize etmeden, olabildiğince objektif bir yaklaşımla tasvir eder. İnsan toplumun ürünüdür ve toplum insanların farklılıklarını belirleyen faktörleri barındırır. İnsan iç dünyasını dış görüntüsüne de yansıtmakta giyim, kuşam, yaşadığı mekân ve kullandığı dilde iç dünyasına özgü veriler gizlemektedir. Yazar toplumu gözlemlerken bu verilerden yararlanır ve bunları kurgulayacağı karakterlerde kullanır.” Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, s. 95.

⁹⁰ Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, *Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 105.

ve içinde yaşadığı mekan bütün ayrıntılarıyla tasvir edilmesi gerekir... Tasvir, o mekanda yaşayan insanın karakterini, kültürünü, ekonomik durumunu, iç dünyasını yansıtmada ciddi bir fonksiyona sahiptir... Bu noktada belirtilmesi gereken bir başka husus; realizmde tasvirin sübjektif değil, objektif olmasıdır.”⁹¹

Gerçekçiliğin bir diğer önemli özelliği ise yazarın eseri karşısındaki konumuna dairdir. Gerçekçi eserlerde yazar eseriyle kendisi arasına bir mesafe koyar ve kişiseliliğini metne taşımaz; ahlaki iletilerini metin düzleminde ele almaz ancak bu durum gerçekçi metinlerden ahlaki iletiler çıkartılamayacağı önermesini doğurmaz. Nitekim kimi gerçekçi metinlerde yazarın insanı ve onun hayat deneyimini sadece betimlemediği kimi zaman bu betimleme ile ilgili yargılarını da ortaya koyduğu görülür.

Gerçekçi yazarların eseri karşısındaki konumunu Wellek, nesnellik olarak adlandırır. Ona göre gerçekçiliğin önemli bir özelliği nesnelliktir. Nesnellik yazarın yokluğunu öngörür; kişisel durumları ve lirikliği dışlar.⁹² Bu bağlamda gerçekçi yazarların kendileriyle eserleri arasına mesafe koyduklarını ve eserlerine kişiliklerini, kişisel değer yargılarını, yansıtmaktan kaçındıklarını söylemek mümkündür.⁹³

Yazarın konumu açısından ele alınması gereken bir nokta da gerçekçi eserlerde ahlaki iletilerin var olup olmadığıyla ilişkidir. Eğer yazarın kişisel değerlerini, değer yargılarını eserine yansıtmaması gerçekçiliğin bir özelliği ise, o halde bu eserlerin ahlaki iletilerde bulunmamak gibi bir özellikleri de olacaktır. Ancak bu durum tartışmalı bir durumdur.

İsmail Çeşli bu konuyu ele alırken, gerçekçiliğin bir özelliği olarak “sanat gerçek ve güzellik içindir” yargısına yer verir ona göre:

“Realizmde sanat, gerçek ve güzellik içindir. Sanata bunun dışında dinî, ahlakî, sosyal bir fonksiyon yüklenemez. Sanatkar, gözlemlediği gerçeği, estetik bir biçimde ifade etme amacının dışında herhangi bir amaçla kullanamaz. Bu konuda objektif olmak mecburiyetindedir.”⁹⁴

⁹¹ İsmail Çeşli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, s. 86-87.

⁹² Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 246-247.

⁹³ Emin Özdemir gerçekçi yazarın konumuna, bir başka yönden, bakış açısı yönünden yaklaşmakta ve şöyle söylemektedir:

“Gerçekçiliği yaratıcı bir yöntem olarak seçmiş yazar, anlatıcı ya da insana bakış açısı yönünden kendisini Tanrısal bir konumda görmekten, ‘her yerde hazır ve nazır’ olmaktan özellikle kaçınır. Kişilerin ne yaptığını ne düşündüğünü ne yapacağını anlatmaya yönelmez. Anlatma yerine gösterme, sergileme yolunu yeğler.” Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 106.

⁹⁴ İsmail Çeşli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, s. 88.

Suut Kemal Yetkin ise yazarın ahlaksal bir amacı olmasa bile eserden ahlaki sonuçlar çıkartılabileceği üzerinde durur. Yetkin bu konuda, “realizm üzerine söylediklerimiz, san’atın ve dolayısıyla romanın ahlaki, dini, sosyal bir amacı olmadığını, bunlardan ayrı olduğunu göstermektedir”⁹⁵ demektedir. Ancak yine ona göre bu sözler gerçekçi sanat eserlerinden ahlaksal ve toplumsal sonuçlar çıkmaz biçiminde yorumlanmamalıdır. “Madam Bovary’i okuyup da bundan bir ahlâk dersi almamak imkânsızdır. Ama okuyucunun eserden çıkardığı ahlâk sonucu romancının hedefi değildir.”⁹⁶

Wellek ise bu konuya kuramda ve yapıtta farklı görünümeler olduğunu söyleyerek yaklaşır. Ona göre kuramda gerçekliğin tam temsili, propagandayı ve toplumsal amacı dışlar ancak pratikte her zaman böyle olmamıştır. Nitekim sosyalist gerçekçilik bunun bir örneğidir.⁹⁷

Bu bağlamda gerçekçi romanların insanı ve onun hayat deneyimini sadece betimlemediğini kimi zaman bu deneyimle ilgili yargıları da ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

⁹⁵ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, s. 53.

⁹⁶ A.g.e., s. 54.

Bu konu, Sevim Kantarcıoğlu’nun “Edebiyat Akımları ve Temel Metinler” adlı kitabında üzerinde durduğu konulardan bir tanesidir. Kantarcıoğlu bu konuyu gerçekçilik ile natüralizmi karşılaştırarak ele alır: “Gerçekçi roman, natüralist romanın aksine, insan tecrübesini yalnız tasvir etmekle kalmamış, aynı zamanda preskriptif (kuralcı) bir tavırla insana norm ve idealler göstermeyi de amaç edinmiştir. Bu bakımdan gerçekçi edebiyatta, klâsik edebiyat gibi, insan tecrübesinde hem normdan sapmaları tasvir etmiş, hem de gerçekleşebilecek idealleri vermiş, yönlendirici reformcu ve öğretici olmuştur. Sevim Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1993, s. 126.

⁹⁷ Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 242-243.

III. GERÇEKÇİLİK AKIMINDAN NATÜRALİZME

Natüralizm kavramı hakkında kuramsal bir çerçeve çizmek, tıpkı gerçekçilik kavramında olduğu gibi, zordur. Bunun nedenlerinden biri kavramın uzun süredir farklı alanlarda kullanılıyor oluşudur. İkinci neden ise gerçekçilik ile natüralizm akımları arasındaki ayrımı ortaya koymaktaki güçlüktür.

Lilian R. Furst ve Peter N. Skrine “Naturalism” başlıklı kitaplarında bu kavramın bir terim olarak uzun bir tarihi olduğunu söyler ve tarih boyunca hangi sahalarda ve hangi anlamlarda kullanıldığına değinirler. Terim ilk olarak Antik felsefede materyalizm ve Epikürcülük gibi düşünce sistemlerini ifade etmek için kullanılmış, bu kullanım terimin ilksel anlamı olmuştur. 16. yüzyılda Ambroise Paré, natüralizmi Epikürcü ateistlerin doktrini olarak görmüştür. Diderot natüralistlerin Tanrı yerine maddeye inandıklarını yazmıştır. Natüralizm, 18. yüzyılda Holbach tarafından evreni doğaüstü, metafizik ve tanrısal güçlerden bağımsız olarak gören bir felsefi sistemi ifade etmek için kullanılmıştır. 19. yüzyılda Saint-Beuve natüralistleri materyalizm ve panteizm ile aynı çerçeveye yerleştirmiştir. Bu ve buna benzer kullanımlar sözcüğün sanat alanından önce felsefe ve teoloji alanlarında kullanıldığını göstermektedir. Öte yandan doğa bilimlerinin gelişmesiyle bu terim öncekinden daha saygın bir anlam kazanmış; bugünkü anlamıyla natüralizm, önce güzel sanatlar alanında kullanılmıştır. Nihayetinde bu sözcük, Zola’nın “Thérèse Raquin”ın ikinci baskısına yazdığı önsözle 1867 yılında edebiyat alanına girmiştir.⁹⁸

Felsefedeki anlamını “metafiziğe karşıt olarak doğa dışında hiç bir güç tanımayan öğretilerin genel adı”⁹⁹ olarak özetleyebileceğimiz natüralizm, edebiyat sahasında bir edebi akımın adı olarak kullanılır. Natüralizm bir edebiyat terimi olarak “The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms”te şöyle tanımlanır:

“Natüralizm. Roman, öykü ve tiyatro alanlarındaki gerçekçiliğin, genellikle insanların doğal güçlerin ve sosyal çevrenin pasif kurbanları olduğu görüşünü içeren daha derinlikli düşünülmüş türüdür.”¹⁰⁰

⁹⁸ Lilian Furst ve Peter N. Skrine, *Naturalism*, Londra, Methuen and Co Ltd, 1971, s. 1-4.

⁹⁹ Orhan Hançerlioğlu, “Doğalcılık”, *Felsefe Sözlüğü*, s. 67.

¹⁰⁰ Chris Baldick, “Naturalism”, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, s. 167.

Natüralizme dair bir başka tanım ise, “Türk Dili” dergisinin Yazın Akımları Özel Sayısı’nda “Doğalcılık” başlıklı makaleyi kaleme alan A. Hamit Sunel tarafından şöyle yapılır:

“Yazın alanı açısından konuya yaklaşıldığında bu sözcük 1870-1880 yılları arasında Fransız yazınında, daha çok roman dalında, coşumculuğa karşı olan, ‘sanatın, doğadaki gerçeklerin aslına en uygun biçimde betimlenmesi olduğunu ve bu betimlemeye varabilmek için sanatçının hiçbir yapmacığa saptmadan ve kendi öznel evreninden hiçbir katkıda bulunmadan, doğa bilimleri ile uğraşanların uyguladığı deneysel bilimler yöntemini yazın alanına uygulaması gerektiğini’ savunan yeni bir estetik görüşü belirtmektedir.

Bir bakıma gerçekçilik akımının tanımına da uygundur bu tanım. Dahası kimi eleştirmenler gerçekçilik ve doğalcılık akımlarını ayrı ayrı değil, gerçekçi akımlar adı altında birlikte incelemekte; ‘Parnasse’ı da şiirde gerçekçilik olarak bu adın kapsamına almaktadırlar.”¹⁰¹

Yukarıda yer alan iki tanım da natüralizm ile gerçekçilik arasındaki ilişkiye işaret eder. Nitekim edebiyat eleştirisi sahasında bu ilişki ve gerçekçilik ile natüralizmin ayrımı konusu tartışıla gelen bir konudur.

Örneğin, Wellek, Zola’nın 1868’de *Thérèse Raquin*’in ikinci baskısına yazdığı önsözden sonra natüralizmin Zola’nın roman kuramıyla aynı anlamda kullanılmaya başlanmış olduğunu, ancak natüralizm ile gerçekçilik arasındaki asıl ayrımı modern edebiyat biliminin yaptığını söyler.¹⁰² Henry Levin, “What is Realism” başlıklı makalesinde gerçekçiliğin natüralizm tarafından sürdürüldüğünü söyler.¹⁰³ George J. Becker editörlüğünü yaptığı “Documents of Modern Literary Realism” başlıklı kitaba yazmış olduğu önsözde natüralizmi Zola’nın gerçekçiliğe verdiği ad olarak nitelendirir.¹⁰⁴ David Baguley “Naturalist Fiction (The Entropic Vision)” başlıklı kitabında gerçekçilik ve doğalcılığı birbirinden ayırmanın güç olduğunu belirtir.¹⁰⁵ Jill Kelly, “Photographic Reality and French Literary Realism: Nineteenth Century

¹⁰¹ A. Hamit Sunel, “Doğalcılık”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, s. 140.

¹⁰² Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 223.

¹⁰³ Henry Levin, “What is Realism?”, *Comparative Literature*, s. 198.

¹⁰⁴ George J. Becker, “Introduction”, *Documents of Modern Literary Realism*, ed. George J. Becker, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1967, s. 9.

¹⁰⁵ David Baguley, *Naturalist Fiction (The Entropic Vision)*, Cambridge, New York ve Melbourne, Cambridge University Press, 1990, s. 40.

Synchronism and Symbiosis” başlıklı makalesinde, gerçekçi ve natüralist yazarları tek bir edebi hareketin mensupları olarak ele alır.¹⁰⁶

Tüm bu nitelemeler ve tanımlar gerçekçilik ile natüralizmin aynı kaynaktan çıkmış yöntemsel olarak birbirine çok benzer akımlar olduğuna işaret eder. Her iki akımın da kaynağında yansıtmacı bakış, bir başka deyişle “mimesis” vardır. Lilian R. Furst ve Peter N. Skrine bu konuda şöyle söyler:

“Natüralizm gerçekçilikten farklı ama ondan bağımsız değildir. Bu iki akımı ifade edebilecek en iyi imge, belirli organlarını paylaşırken ayrı uzuvlara sahip olan siyam ikizleridir. Gerçekçiler ve natüralistler temel bir düşüncede ortaklaşırlar. Bu düşünce sanatın esasının mimetik ve metin dışı gerçekliğin objektif bir sunumu olduğu düşüncesidir.”¹⁰⁷

Gerçekçilik üzerine bir makale kaleme almış olan Emin Özdemir de benzer bir bakış açısına sahiptir ve natüralizmi doğalcı gerçekçilik olarak adlandırır:

Eski adlandırımıyla “natüralizm’ gerçekçiliğin ayrı bir türü olarak sayılabilir. Ne ki kimi yazın kuramcıları ve tarihçileri doğalcılığı başlıbaşına bir akım gibi görmüş ve göstermişlerdir. Ancak gerçekçilik nasıl çoşumculuğun toprağında boy atıp gelişmişse doğalcı gerçekçilik de (ayrı bir akım olsa bile) gerçekçiliğin toprağında oluşmuştur. Dahası gerçekçi akımın temel ilkeleri olan gözlemleme, nedenlere bağlama, akılcı bir yaklaşımla çözümleme, gerçeği çarpıtmadan, işin içine duyguları katmadan yaslanma...doğalcılığın ya da doğalcı gerçekçiliğin de ilkeleridir.”¹⁰⁸

Sonuç olarak natüralizm-gerçekçilik ilişkisinin keskin sınırlarla ayrılamayacak bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Bu doğrultuda yöntemsel benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymadan önce, natüralizmin düşünsel kaynaklarını ve temsilci isimlerinin kimler olduğunu değerlendirmek yerinde olur.

Natüralizm gerçekçilik akımıyla aynı toplumsal, siyasal, ekonomik ve edebi gelişmeler üzerinde şekillenmiş; 19. yüzyıldaki hızlı bilimsel gelişmeler önce gerçekçiliğin daha sonra onun estetiğini ileri bir boyuta taşıyan natüralizmin kuruluşuna

¹⁰⁶ Jill Kelly, “Photographic Reality and French Literary Realism: Nineteenth-Century Synchronism and Symbiosis”, *The French Review*, 197-198.

¹⁰⁷ Lilian Furst ve Peter N. Skrine, *Naturalism*, s. 8.

¹⁰⁸ Emin Özdemir, Emin Özdemir, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 112.

imkân tanımıştır. Natüralizm, gerçekçiliği besleyen düşünsel dayanakların yanı sıra ayrıca determinizm; Hippolyte Taine'in pozitivist ve determinist öğretiler üzerinden temellenen görüşleri; Claude Bernard'ın biyoloji ile ilgili düşünceleri ve Charles Darwin'in evrim kuramı gibi hususlar üzerinde temellenir.

Determinizm bilimsel bir görüştür. Bu bilimsel görüşü Türkçede “Gerekircilik” sözcüğü ile karşılayan Orhan Hançerlioğlu şöyle tanımlar:

“Gerekircilik. (Os. İcabiyye, *Fr. Déterminisme, Al. Determinismus, İng. Determinism, İt. Determinismo*). Nesne ve olgular arasındaki zorunlu bağlantıyı dile getiren bilimsel görüş... *Gerekircilik* (determinizm), nesnel ve evrensel nedenselliğe dayanır. ‘Evrenin şimdiki durumu daha önceki durumunun sonucu ve daha sonraki durumunun nedenidir.’ Güneşin yarın sabah da doğması *gerekir*, bunun böyle olması *gerektiğinden* kuşulanmıyoruz, çünkü her olayın bir nedeni bulunduğunu ve aynı koşullarda aynı nedenlerin aynı sonuçları doğuracağını, eşanlamda nesnel ve evrensel nedenselliği biliyoruz. Olaylar arasında bu zorunlu nedensel bağlantı olmasaydı, insansal bilim gerçekleşemezdi. (...) Terim olarak Latince *ölçmek* ve *sınır çizmek* anlamlarına gelen *determino* sözcüğünden türetilmiş, XIX. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmıştır.”¹⁰⁹

Natüralizmin gerçekçiliğin temelinde yer alan pozitivist, bilimsel bir görüş olarak determinizmi eklediğini söylemek gerekir. Determinizm, natüralizmin kurucusu olan Zola'nın estetiğini, Hippolyte Taine'in de etkisiyle şekillendiren önemli hususlardan biri olmuştur. Bu hususu Suut Kemal Yetkin şöyle anlatır:

“Determinizme göre, tabiatta geçen olaylar bazı zorlayıcı sebeplerin tesiriyle ola gelir. İlimde imkân ve tesadüfün yeri yoktur. Aynı şartlar altında aynı sebepler daima aynı sonuçları verir. Fizikî ilimlerin esas prensibi olan determinizm acaba ruh ve toplum olaylarını da kapsamakta mıdır? Hippolyte Taine'in şiddetli tesiri altında kalan Zola, tabiatta hüküm süren bu prensibin insan eylemlerini de içine aldığını, bunların dış çevreye, soydan gelme etkilere uyarak meydana geldiğini kabul etmektedir. Böylece Zola'ya göre bir insanın, fizyolojik bünyesini, aldığı eğitimi, içinde yaşadığı ve yetiştiği çevreyi bilmek birinci derecede önemlidir.”¹¹⁰

Burada Hippolyte Taine'in görüşlerine değinmek yerinde olur. Sanatı pozitivist ve determinizm gibi bilimsel yöntemlerle değerlendiren, bilimsel eleştiri yapabilmek

¹⁰⁹ Orhan Hançerlioğlu, “Gerekircilik”, *Felsefe Sözlüğü*, s. 113-114.

¹¹⁰ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, s. 56.

için, bu yöntemlerle açıklama çabası içinde olan Hippolyte Taine'in görüşlerini İsmail Çetişli şöyle özetler:

“Psikolojinin fizyolojiden ayrı düşünülmemeyeceğini savunan Taine, sanatın ve sanat eserinin doğuşu ve şekillenmesini üç temel faktöre bağlar. Bunlar; *ırk*, *ortam/çevre* ve *zamandır*. *İrk*'tan maksat, insanın doğuştan irsiyet yoluyla getirdiği değerlerdir. (Bunu millî karakter olarak da değerlendirenler de vardır.) Sanatkâr (dolayısıyla sanat eseri), çok büyük ölçüde içinde yaşadığı coğrafyanın, mensubu olduğu *toplumun* sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel ortamının eseridir. Her sanat eseri ve sanatkâr, tarih/edebiyat tarihi zincirinin halkalarından birisidir. Dolayısıyla kendiden önceki edebî gelenekle şöyle veya böyle bir göbek bağı vardır. Aynı şey gelecek için de geçerlidir. Söz konusu tavır, doğrudan doğruya insanın determine edilmesidir.”¹¹¹

Natüralist estetiğin şekillenmesinde Claude Bernard'ın görüşlerinin de tesiri vardır. Claude Bernard, “Introduction à l'étude de la médecine expérimentale” adlı eseriyle yeni bir bilimsel yöntemin temelini atmış, bu yöntem doğrultusunda natüralizmin kurucusu Zola'yı etkileyen isimlerden biri olmuştur. Zola onun yöntemini romana uyarlamış ve bu doğrultuda deneysel roman anlayışını oluşturmuştur. Bu hususu Suut Kemal Yetkin şöyle aktarır:

“Romanda geçen olayları çevrenin ve soyaçekmenin etkilerine bağlayan yani determinizmi edebiyata uygulayan Zola, romancının realistler gibi sadece gözlem ile yetinmeyeceğini, fizikî ve hayatî ilimlerin metodu olan deneyim (expérimentation) in de romana uygulanabileceğini kabul ediyor. O, bu görüşünü Claude Bernard'ın *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, (1865) adındaki eserinden esinlenerek, hattâ hekim kelimesini romancı kelimesine çevirerek ve onun başlıca yerlerini kopya ederek yazdığı *Le roman expérimental* (1886) da anlatmaktadır. (...) Cl. Bernard'ın *gözlem*, *deneyim*, *varsayım* ile neler anladığını kısaca hatırlatalım: gözlemek, sebepleri ve kanunları bulmak için olayları tabiatı geçtiği gibi incelemektir. Deneyim ise olayları tarafımızdan hazırlanan şartlara göre meydana getirmek ve gözden geçirmektir. Deneyimde bulunan kimse sadece tabîî bir olayı gözlemlemekle kalmaz, onun meydana çıkmasına da karışır. Gözlemci tabiatı gözler. Deneyimci sual sorar ve âdeta tabiatı cevap vermeye zorlar. Bütün deneysel araştırma bir varsayım ile başlar. Varsayım, sebep ve kanunu henüz bulunmamış bir olay hakkında deneyden önce kabul edilen geçici izahıdır. Cl. Bernard'a göre: ‘evvelce kabul edilmiş bir fikir, bir varsayım bütün deneysel akıl yürütmenin gerekli hareket noktasıdır.’

¹¹¹ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, s. 94.

İşte deneyimin görevi bu varsayımı incelemek ve denetlemektir.”¹¹²

Natüralist akımın estetiğinin kuruluşunda etkili olan bir başka düşünce sistemi ise evrim kuramıdır. Charles Darwin’in sistemleştirdiği ve “De l’origine des espèces par voie de sélection naturell” adlı eserinde ortaya koyduğu bu kuramı Necla Aytür “Amerika’da Doğalcı Roman” başlıklı makalesinde şöyle özetler:

“Lyell’in toprak katlarının yavaş oluşumunu inceleyen Principles of Geology’sinden etkilenen genç Darwin canlılar dünyasına bir başka gözle bakmaya başlayarak, bulduğu fosillerin de yardımıyla, evrim kuramını geliştirmiş, hayvan ve insan dünyaları arasındaki kesin ayrımı ortadan kaldırarak bütün canlıların kendilerinden ilkel başka canlıların geçirdiği evrim sonucunda bugünkü durumlarına geldiğini göstermiştir. Evrenin ve canlıların oluşumunda doğa yasalarının egemen olduğu böylece kanıtlanırken toplumsal devinimlerle zihinsel olguların da kendi doğalarına özgü yasalarla yönetildiğini gösteren bulgular doğalcı akımın güçlenmesine katkıda bulunmuşlardır.”¹¹³

Aytür’ün evrim kuramı ile ilgili üzerinde durduğu bir başka husus ise, bu kuramın natüralist romanda karakter çizimini nasıl şekillendirdiğidir:

“Doğal ve toplumsal çevre gibi, insanın kendi doğasından gelen istem dışı dürtüler de doğalcı romanlardaki kişilerin davranışlarını yönlendirir. Her insanda bulunan hayvansal içgüdülerle bireyin kendi atalarından aldığı kalıtsal özellikler, kişiliği, dolayısı ile davranışları ve yazgıyı belirleyen biyolojik gerekliliğin öğeleridir.”¹¹⁴

Düşünsel temellerini bilimsel gelişmeler ve bu gelişmeler doğrultusunda ortaya çıkan görüşlerden ve düşünce sistemlerinden alan natüralizmin kurucusu Emile Zola (1840-1902)’dır. Akımın temsilcisi kabul edilen isimler ise, Zola ile birlikte “Les Soirées de Médan” başlıklı ortak bir kitap yayınlayan ve “Médan Grubu” olarak adlandırılan yazarlar, bu grubun içinde yer alan Guy de Maupassant (1850-1893); Alphonse Daudet (1840-1897)’dir.

¹¹² Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, s. 50-60.

¹¹³ Necla Aytür, “Amerika’da Doğalcı Roman”, *AÜDTCF Dergisi*, 31/1.2, 1987, s. 26.

¹¹⁴ A.g.e., s. 35.

Eserlerinde 19. yüzyıl Fransız toplumunu yakından inceleyip çözümleyen Emile Zola, bu eserlere bir bilim insanının nesnelliğini yansıtmak istemiş; romanları ve kimi yazılarıyla natüralizmin kurucusu olmuştur.

Rene Wellek natüralizm teriminin edebiyat sahasında ve bugünkü anlamıyla ilk kez Zola'nın "*Thérèse Raquin*"ın ikinci baskısına yazdığı önsözde kullanıldığını söyler.¹¹⁵ Aynı hususa Cevdet Perin de değinir ve Zola'nın natüralizm sözcüğünü "*Thérèse Raquin*"ın 1868 yılındaki ikinci basımında benimseyip yavaş yavaş bir edebi cereyana mal ettiğini söyler.¹¹⁶ Perin, Zola'nın sanatını ve onun natüralizm akımındaki kurucu rolünü şöyle özetler:

"(...) Zola, Fransız cemiyetinin geçirmekte olduğu ahlâk buhranını tetkike koyulmuş ve irsiyet'in (*hérédité*) âdeta esrarlı bir tesir icra ederek her insanın mukadderatını tâyin ettiği fikrine varmış bulunuyordu. '*İrsiyetin de, arz câzibesi gibi, kendine mahsus kanunları vardır*' diyerek Balzac'ın *La Comédie Humaine* adı altında şahıslarından küçük bir cemiyet teşkil ettiği gibi, o da, *Rougon Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire* adı altında, şahısları birbirine bağlı olan yirmi ciltlik bir eser vücuda getirmeğe karar verdi. Üç yıl durmadan çalıştı, vesikalar topladı ve ilk eserini 1869'da yazdı. İrsiyet (*hérédité*) kanununun birer delili olan bu romanların yazılması yirmi beş yıldan fazla sürdü (1893). Bu müddet zarfında şüphesiz Zola'nın edebî düşünceleri istihale etti, fakat muharrir, natüralizmin esas prensiplerinden bu tarihe kadar inhiraf etmedi."¹¹⁷

Zola'nın, "*Rougon Macquart*" adlı yirmi ciltlik başyapıtının yedinci cildi olan "*L'Assommoir*" natüralizmin kurgusal eserlere uygulanması açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda akımının estetiğine yön veren önemli eserlerden biri olarak kabul edilir. Eserin natüralizmin bir edebiyat öğretisi ve uygulaması olarak ortaya çıkışını A. Hamit Sunel şöyle aktarır:

"*Rougon-Macquart*'ların yedinci cildi olan *L'Assommoir*'ın yayımına 1876 yılının Nisan'ında *Bien Public*'de başlanmış, ancak kısa bir süre sonra halktan gelen tepki ile bu yayım 7 Haziran'da kesilmiştir. Kitap olarak yayım tarihi 24 Şubat 1877'dir. Roman, Zola'nın belgesel roman denemesinin en yetkin örneklerinden biri olarak çıkar karşımıza. Anlatılan, kenar

¹¹⁵ Rene Wellek, "The Concept of Realism in Literary Scholarship", *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., s. 233

¹¹⁶ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 153.

¹¹⁷ A.g.e., s. 153.

mahallelerin pislği ve perişanlığı içinde yaşayan bir işçi ailesinde, yaşam koşullarının elverişsizliği, içki, tembellik sonucu aile bağlarının gevşemesi, aktörenin bozulması ve doğruluk duygusunun ortadan kalkmasıyla varılan utanç verici bir yaşam. Zola'nın değişik çevrelerle çalıştığı ilk gençlik yıllarında yakından gözlemleme olanağı bulduğu bir yaşamdır bu.

Her ne kadar yoksulluğa karşı çıkma, bunu yapıtlara aktarma yeni değilse de konunun seçiminde ve anlatım biçimindeki gerçeği yazıya olduğu gibi dökme tutkusundan gelen gözü peklik bir yandan sert tepkilere yol açarken, bir yandan da Zola'yı doğalcı yazın akımının öncüsü durumuna yükseltmiştir. Ve nasıl ki bu yüzyılda, 20'li yıllar ideologların, 50'li yıllar gerçekçilerin, 60'lı yıllar olguların yıllarıysa, 1880 yılı da doğalcı öğretinin kesin olarak üstünlüğünü kabul ettirdiği yıldır.”¹¹⁸

Emile Zola'nın natüralizmin kuruluşu açısından önemli olan bir diğer eseri ise 1886 tarihli “Le roman expérimental” adlı eseridir. Cevdet Perin bu eserle birlikte “Les Romanciers naturalistes” adlı eserin Zola'nın estetiğindeki yerini şöyle anlatır:

“Eserleriyle olsun, mücadeleleriyle olsun, Zola, natüralist mektebin şefi olarak addedilmeğe hak kazanmıştır. *Le Roman expérimental* (tecrübî roman) ve *Les Romanciers naturalistes* (natüralist romancılar) adlı eserleri, daha doğrusu müdafaanameleri Hugo'nun *Cromwell* mukaddemesindeki durumunu ve kat'i lisanını hatırlatmaktadır (1880, 1881). Zola, bu eserlerden birincisinde, tecrübî romanı şöyle tarif ediyor: “*Roman denilen şey icad edilmez; o, muharririn topladığı malzemeden kendiliğinden doğar.*” Bu malzeme, Zola'ya göre, insanlardan, hakikatin sinelerinden alınan varlıklardan ibarettir. Bu malzemeye muharrir biyolojik usulleri tatbik ederek ve âdeta bir laboratuvarda imiş gibi onları müşahedelerle, notlarını tasnif etmek, fişler, dosyalar tanzim etmek suretiyle tetkik edecektir. Edebî bir eser, yâni roman hakkında ortaya atılan böyle bir düşünce şüphesiz bir felsefe sistemine dayanmak mecburiyetinde idi.”¹¹⁹

Natüralizmin temsilci isimleri arasında “Médan Grubu” olarak anılan ve Zola'nın etrafında toplanmış yazarlardan oluşan bir gruptan da söz etmek gerekir. Lilian R. Furst ve Peter N. Skrine “Le Groupe de Médan” adıyla alınan bu grubun üyelerinin Paul Alexis (1847-1901), Henry Céard (1851-1924), Léon Hennique (1851-1935), Joris-Karl Huysmans (1848-1907) ve Guy de Maupassant (1850-1893) olduğunu söylerler. Bu isimler Zola'nın etrafında bir araya gelmiş ve içinde Zola'nın da bir öyküsünün yer aldığı “Les Soirées de Médan” adlı müşterek eseri yazmışlardır. İçinde

¹¹⁸ A. Hamit Sunel, “Doğalcılık”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, s. 144.

¹¹⁹ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 155.

yer alan öykülerin hepsinde 1870 yılında yaşanan savaşın anlatıldığı bu eser döneminde birçok tartışmaya yol açmış ancak “Médan Grubu” natüralizme kuramsal bir katkıda bulunmamıştır.¹²⁰

Bu grubun içerisinde özellikle Guy de Maupassant dikkati çeker. Cevdet Perin grubun ortaklaşa yazmış olduğu eserin asıl ününün Maupassant’ın yazdığı öyküden kaynaklandığını söyler. Ancak ona göre Maupassant Zola’dan çok Flaubert’in takipçisidir. Perin onun natüralizmle kurmuş olduğu ilişkiyi şöyle özetler:

“Maupassant, Zola’dan çok Flaubert’in tilmizi olmuştur. Gerçekten, çok sevdiği bir arkadaşının yeğeni olan Maupassant üzerinde yalnız bir üstad değil, aynı zamanda Normandiyalı bir hemşehri sıfatıyla Flaubert’in büyük bir tesir yaptığı muhakkaktır. *Boule de Suif* muharririnin üslûbundaki mükemmeliyet *Madame Bovary*’nin üslûbuna rakip addedilecek kadar değilse de, hiç olmazsa onu hatırlatmaktadır. Edebiyat sahasına ancak otuz yaşında atılan ve oniki yıldan fazla sürmiyen edebî hayatında durmadan çalışan, hatta akıl müvazenesini kaybederek asabî buhranlar içinde geçirdiği son yıllarda bile yazan bu muharririn ciltler dolusu hikâyelerinden başka üç tane de romanı vardır: *Un Vie* (1883), *Bel Ami* (1885), *Fort comme la mort* (1889).

Maupassant’ın eserinde o zamanki Fransız cemiyetinin tiplerine rastlamak mümkündür: Normandie eyaletinin köylüleri, taşralı veya Parisli burjuvalar, işçiler, patronlar, çiftçiler, vesaire... Bütün bu cemiyeti, muharrir, arasıra istihza ile sırtan bir üslûbla tasvir etmiştir. Sayısı üç yüzü bulan bu hikâyelerde Maupassant, cemiyeti, olduğu gibi, hiçbir *retouche* yapmadan canlandırmağa, muhitin renk, hava ve çizgilerine sadık kalmak suretiyle tasvir etmeğe çalışmıştır.”¹²¹

Emel Kefeli de Maupassant’ın estetik anlayışının gerçekçiliğe daha yakın olduğuna değinir. Ona göre, bilimsel olma iddiası olmayan Maupassant’ın estetik anlayışı realizme yakındır. Hikâyeci ve romancı olarak gözleme önem verir. Gördüğü yerleri, kişileri, doğduğu Normandiya bölgesinin köylülerini, burjuvaları, memurları, gelenek ve görenekleri işler.¹²²

Natüralizmin temsilcisi kabul edilen isimlerden bir diğeri Alphonse Daudet’dir. Cevdet Perin, Daudet’nin natüralizme az çok bağlı kalan bir yazar olduğunu söyler. Nitekim Daudet’nin natüralizmi biraz nazariyatta kalmıştır. Hatta Zola onun eserlerini natüralist olmaktan uzak bulmuştur. Roman alanında “Petit Chose”, “Lettres de mon

¹²⁰ Lilian Furst ve Peter N. Skrine, *Naturalism*, s. 27.

¹²¹ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 156.

¹²² Emel Kefeli, *Batı edebiyatında Akımlar*, s. 100-101.

moulin”, “Contes du Lundi”, “Tartarin de Tarascon” “Jack” ve “Fromont Jeune et Risler aine” gibi eserleriyle başarısını kanıtlayan Daudet’nin eserleri hakikatle hayal, duygu ile gözlem, hayat yolculuğunda alınmış notlar, portreler güzel bir üslupla bir araya gelir. Nitekim onun kalıcılığını sağlayan şey romantizm, gerçekçilik ve natüralizmin mükemmel bir şekilde karışmasıdır.¹²³

Tüm bu değerlendirmeler bağlamında natüralizmin bir edebiyat akımı olarak özelliklerinin neler olduğunu değerlendirmek yerinde olur. Bu değerlendirmeyi gerçekçilik akımıyla karşılaştırmalı bir biçimde yapmak, iki akımın yöntemsel olarak birbirlerine yakınlıklarını ortaya koyacaktır.

Bu bağlamda akımın özelliklerini, bir başka deyişle ilkelerini, konunun seçimi ve kurgu; eserlerde yer alan karakterlerin çizimi; çevrenin ele alınış biçimi ve yazarın konumu açısından ele almak mümkündür.

Natüralist romanlarda konu tıpkı bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliği ortaya koyan romanlardaki gibi çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden seçilir; kurguda ise şaşırtıcı tesadüflere, saf şansa yer verilmez, olayların akışında nedensellik bağı kurulur. Bu iki hususta yazarın gözlemi oldukça önemlidir. İki akımın yöntemi bu bağlamda ortaklaşır. Ancak natüralizm için söylenmesi gereken bir şey daha vardır. Natüralizm gözlem ilkesine deney ilkesini ekler. Nitekim Emile Zola, Claude Bernard’ın deneysel yöntemini oldukça önemli bulmuş ve bu yöntemi romana uyarlayarak; roman yazımında gözlemle yetinmediğini gözlem ilkesine deneysel yöntemi kattığını ortaya koymuştur. Zola, bu durumu “Le Roman expérimental”da şöyle aktarır:

“Ben sadece Claude Bernard’ın ‘Introduction á l’étude de la médecine expérimentale’ adlı eserinde güçlü ve olağanüstü açık bir biçimde ortaya koyduğu deneysel yöntemi uyarlıyorum. Bu çalışmanın sorgulanamaz gücü benim için güçlü bir temeldir. Konuyla ilgili meselelerin tümü orada. Ben burada yalnızca, çürütülmesi olanaksız kanıtlar olarak bana gereken bölümleri aktaracağım. Bu bir metin aktarımı olacak. Çünkü Claude Bernard’ın düşüncelerinin arkasına sığıyorum. Düşüncemi açık kılmak ve ona bilimsel gerçekliğin kesinliğini vermek için ‘hekim’ sözcüğü yerine ‘romancı’ sözcüğünü kullandığımı göreceksiniz.”¹²⁴

¹²³ Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 157-158.

¹²⁴ Emile Zola, “The Experimental Novel”, *The Experimental Novel and Other Essays*, çev. Belle M. Sherman, New York, Haskell House Publishers of Scholarly Books, 1964, s. 1-2.

Nitekim, şimdiye dek sadece gözlemin kullanıldığı edebiyatta bundan sonra deneyden yararlanmanın mümkün olup olmayacağını soran Zola,¹²⁵ romancının hem bir deneyci hem de bir gözlemci olduğunu söyler. Ona göre romancının gözlemci yanı olayları gözlemlediği gibi aktarır; ardından deneyci yan görünür olur ve deneyi yapar. Yani olayları determinizmin gerektirdiği bir biçimde kurgulamak için karakterleri hikâyenin içerisine yerleştirir.¹²⁶

İsmail Çetişli, natüralistlerin gözlemsel gerçekçilikle yetinmeyip deneysel gerçekliğe uzandıklarını böylece yöntemsel olarak daha ileri gittiklerini söyler. Bu durumu deneycinin gözlemciye göre aktif olan rolü üzerinden şöyle aktarır:

“Bilindiği gibi realistler, gerçeği yakalamak için gözleme büyük değer verirlerdi. Natüralistler gözlemci gerçekçilikle yetinmeyip deneysel gerçekliğe uzanırlar. Gözlem; olayların; -tâbi oldukları sebep ve kanunlarını bulmak için- tabiatta geçtiği/yaşandığı gibi incelenmesidir. Gözlemlerde olaylara dışarıdan müdahale söz konusu değildir. Bu sebeple gözlemci pasiftir. Hâlbuki deneyci aktiftir. O, gözlemci gibi olayları sadece dışarıdan seyretmez; olayların oluşumuna bizzat müdahale eder. Zira deney; olayların, deneyci (insan) tarafından hazırlanmış laboratuvar şartları altında yeniden oluşturulması/gerçekleştirilmesi ve bu çerçevede incelenmesidir. İşte natüralistler, pozitif bilimlerde gerçeğe ulaşmada başvurulan deney metodunu, sosyal bilimlere ve sanat/ edebiyata taşıyıp uygulamaya çalışırlar.

Bu noktada natüralizm tecrübî roman/deneysel roman türü ile karşımıza çıkar. Deneysel roman şudur: Sosyo ekonomik çevre ve biyolojik irsiyetin mahsülü olduğuna inandığı insan gerçeği peşinde olan yazar, öncelikle toplumu, insanı, tabiatı ve olayları ciddi bir gözleme tâbi tutar. Bu gözlemler onu, doğruluğuna şüphe edilmeyen kanaate, varsayıma, hipoteze götürür. Meselâ natüralist yazar, aç ve susuz bırakılan bir insanı gözlemler. Bu insan yavaş yavaş fizikî aktivitesini kaybeder; belli bir zaman sonra da ölür. Söz konusu yazar görmüştür ki, aç ve susuz bırakılan bir insan, belli bir zaman dilimi içerisinde ölmektedir. Yani bu insanın ölüm sebebi şu kadar zaman aç bırakılmış olmasıdır. Bu sonuç, onun için bir varsayım ve hipotezdir. Şimdi sıra bu hipotez veya varsayımın edebî eserde ispatına gelmiştir. Yine gerçekten hareket ederek sıkı bir sebep-sonuç ilişkisi ve mantık dokusunun hâkim olduğu itibarî bir dünya kurar ve bu dünyada yaşanan olaylar zinciri içinde kafasındaki hipotezi gerçekleştirir. Böylece eserin sonunda ulaşılan sonuç, eserin başındaki hipotezin aynısıdır. Bu noktada yazarın, laboratuvarı birtakım hipotezleri tekrar tekrar deneyen kimyacıdan farkı yoktur. Gözlenmesi zor olan olaylarda ilmî eserlerdeki sonuçlardan da faydalanılabilir.”¹²⁷

¹²⁵ A.g.e., s. 6.

¹²⁶ A.g.e., s. 8.

¹²⁷ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, s. 96.

Natüralist romanların özelliklerine karakter çizimi açısından bakıldığında karakter oluşturma yöntemlerinin gerçekçilik akımıyla örtüştüğü görülür. Natüralist romanlardaki karakterler de, tıpkı gerçekçilik akımı ışığında yazılan romanlardakiler gibi, toplumsal ve fiziksel çevresiyle etkileşim içerisinde ele alınırlar, bu nedenle çevre tasvirleri eserlerde çok önemli bir yer tutar; tipik ve bireysel olanı bir arada içerirler ancak tipten çok karaktere yakındırlar; çok yönlüdürler ve gelişim gösterirler; ayrıca sıradan insanlardır. Ancak natüralizm gerçekçilikle ortaklaştığı bu hususlara yeni bir ilke olarak soyaçekimi ekler. Darwin'in düşünce sisteminden etkilenen natüralistler için soyaçekim bir insanı oluşturan en önemli hususlardan biridir. Bu nedenle natüralist romancılar karakter çiziminde fizyoloji, soyaçekim ve çevreyi göz önünde bulundururlar. Karakterlerin ruhsal derinliklerinden çok genetik itkilerine ve temel içgüdülerine önem verirler.

Emel Kefeli natüralist romanların bu özelliğini “Thérèse Raquin” romanı üzerinden şöyle aktarır:

“Natüralizmde gördüğümüz insanı fizyolojik şartlar, çevre ve içinde bulunulan durum bağlamında inceleme eğilimi modern roman anlayışının da temelini teşkil edecektir. Ancak Zola insanın temel içgüdülerine çok fazla önem verir ve kahramanlarını genellikle kaba, içgüdülerine göre yaşayan kişilikler olarak çizer. Onun karakterleri hayatlarının her safhasında içgüdülerine göre yaşar, vücutlarının ihtirasıyla sürüklenirler. *Thérèse Raquin* romanını yayımladıktan sonra sert eleştirilere hedef olan Zola, romanına bir önsöz yazarak açıklamak ve yanlış anlamalara engel olmak ihtiyacını hisseder. Bu önsöze göre Zola; *Thérèse Raquin*'de karakterleri değil mizaçları işlemek istemiştir. Eserin merkezi bu düşüncedir. Thérèse ve Laurent kaba, ani kararların insanlarıdır. Tutkuların ağır hareketi onlarda açıkça izlenir. İki kahramanın aşkları tamamen bir ihtiyacın giderilmesi gibi basit bir temel üzerine kuruludur. Cinayet ise onların kaynayan kanlarının doğal bir neticesidir. (...)

Romanın her bölümü ilginç bir psikolojik fenomendir. ‘Güçlü bir erkek+tatmin olmayan bir kadın= Onlardaki hayvanî içgüdülerin ortaya çıkması.’ Denkleminde hareket eden Zola, kadavra üzerinde çalışan operatörler gibi, bu iki canlı vücut üzerinde çalışır, analitik bir inceleme yapar. İnsanın mekanizmasını inceler, araştırır. İnsandaki çürümüşlüğü gözlemler ve ortaya koyar. Eserdeki doğrulanacak hipotez ‘insanın çürümüşlüğü’dür.”¹²⁸

¹²⁸ Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, s. 98-99.

Natüralizm açısından bir başka önemli özellik ise çevrenin ele alınışına ilişkindir. Natüralist romanlarda çevre, tıpkı bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikte olduğu gibi, hem toplumsal hem fizikseldir. Toplumsal çevre karakterlerin içinde bulunduğu sosyal ilişkiler ağıdır. Bu ilişkilerin aktarılması oldukça önemlidir. Fiziksel çevre yani mekân ise somut gerçekliğin metinde birebir yansıtılması çabasını taşır. Bu bağlamda natüralist eserlerde çevrenin ele alınışı gerçekçilik akımının yöntemiyle örtüşür ve roman karakterlerini bütünleyen hususlar olarak ele alınır.

Natüralizmin bir başka önemli ve gerçekçilik akımıyla ortaklaşan özelliği ise yazarın eseri karşısındaki konumuna dairdir. Natüralistler de tıpkı gerçekçilik akımının yazarları gibi, eserleriyle kendileri arasına bir mesafe koyar ve kişiselliği metne taşımamak gerektiğini düşünürler. Bu husus, yazarın nesnelliği ilkesi olarak özetlenebilir. Düşünsel kaynaklarını pozitivizm ve determinizmden alan, bilimsel bakış ve uygulamayı ilke edinen natüralistler yazarın, eseri ve bu eserde yer alan olay ve kişiler karşısında nesnel olması gerektiğini savunurlar.

Tüm bu hususlar bağlamında sonuç olarak natüralizmin bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliği ileri bir safhaya taşıdığını, gerçekçiliğin gelişmiş bir biçimi olduğunu; her iki akımın yönteminin “gerçekçi yöntem” olarak nitelendirilebileceğini söylemek mümkündür.

IV. TANZİMAT'TAN SERVET-İ FÜNUN'A TÜRK ROMANI VE GERÇEKÇİLİK

Bir edebi tür olarak romanın Batı edebiyatında ortaya çıkışı, Batı'nın feodaliteden kapitalizme geçiş sürecine ilişkindir. Orta sınıfın ortaya çıkışı, birey olgusunun güçlenmesine yol açmış, böylesi bir toplumsal değişim sürecinin sonucu olarak da dönemin ruhuna uygun bir anlatı türü olarak roman ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte, Türk edebiyatında romanın ortaya çıkışına dair görüşler, bu türün Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma sürecinde, yazarların Batı edebiyatını tanınmasıyla Türk edebiyatına gelmiş olduğuna odaklanır.

Türk romanının, Batılılaşma sürecinin bir ürünü olduğu üzerine düşüncelerini ortaya koyan Ahmet Hamdi Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar I" adlı makalesinde bu konuda şöyle söyler:

Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lâzım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabî bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'anenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfietidir. Roman bize dışarıdan gelir. Bunu söylemekle nev'i doğuran evölüsyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmış olmadığını hatırlatmak istiyoruz."¹²⁹

Berna Moran da Tanpınar'la benzer bir bakış açısına sahiptir. Moran "Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunu" adlı makalesinde Türk romanının kuruluşuna dair şunları dile getirir:

"Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir tür olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı; yani Batılılaşmanın bir parçası olarak."¹³⁰

¹²⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 59.

¹³⁰ Berna Moran, "Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunu", *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 9.

Türk romanının kuruluşunun Batı kaynaklı olduğuna değinen isimlerden biri de Kenan Akyüz'dür. Akyüz'e göre Türk edebiyatında, Batılı roman 1860'tan sonra tanınmaya başlar. Önce çoğu tanınmış Fransız romanlarından çevrilen örneklerin tekniğini, kısa bir zaman sonra yerli yazarlar da kullanır.¹³¹

Öte yandan Türk romanının kuruluş sürecinde Batılı anlatılar kadar, klasik edebiyatın ve geleneksel anlatı türlerinin de etkisi vardır. İlk Türk romancıları eskiyle bağlarını koparmak, yeni insanı yeni bir edebi tür olan roman aracılığıyla anlatmak amacını gütmüşler ancak bu süreçte zaman zaman divan edebiyatının anlatım olanaklarına ve hayal dünyasına da yer vermişlerdir. Nilüfer İlhan'ın "Yeninin İçinde Eski: Tanzimat Dönemi Romanlarına Divan Şiirinin Yansıması" başlıklı makalesinde söylediği üzere,

"Tanzimat'la birlikte Batı medeniyetiyle tanışan Osmanlı devletinde, siyasal, sosyal ve kültürel sahada birçok değişiklik yaşanmıştır. Edebî sahada görülen değişiklik ise, öncelikli olarak yeni türlerin kabulüyle, sonrasında Divan şiirinin hedef gösterilerek yeni şekil ve muhtevaya uygun şiirlerin yazılmasıyla kendini hissettirmiştir. Bu süreçte, Divan şiirinin zamanını tamamladığını ve değişen hayatın ihtiyaçlarına cevap veremediğini başta Namık Kemal olmak üzere, diğer Tanzimat yazarları da ileri sürerek Divan şiirinin dilini ağır, hayal dünyasını mübalağalı ve sosyal hayattan da kopuk olduğunu ifade etmişlerdir. Bununla birlikte, roman gibi yeni türlerin içerisinde Divan şiiri kimi kez şekil, kimi kez de hayal dünyasıyla varlığını devam ettirerek toplumun diğer kesimlerinde olduğu gibi edebî sahada da bir düalizmin oluşmasına yol açmıştır."¹³²

Türk romanının kuruluş sürecinde ilişki kurulan bir başka kaynak ise geleneksel anlatı türleridir. Türk romanının geleneksel anlatı türleriyle ilişkisine değinen İnci Enginün bu konuda, "araştırmacılar romanın başlangıcında destan ve hikâye gibi anlatıları gördüklerine göre, aynı gelişmeyi Türk romanı için de geçerli saymak yanlış olmaz"¹³³ der.

¹³¹ Kenan Akyüz, *Modern Türk edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1995, s. 66.

¹³² Nilüfer İlhan, "Yeninin İçinde Eski: Tanzimat Dönemi Romanlarına Divan Şiirinin Yansıması", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7/4, Kış 2012, s. 2015.

¹³³ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007, s. 165.

Orhan Okay ise, Türk romanının kuruluş sürecinde Batı romanının doğrudan doğruya veya tercümeler yoluyla etkisi ile yerli-klasik geleneğin izlerinin bir arada bulunduğunu dile getirir.¹³⁴

Türk romanının kuruluşunun kaynağının Batı’da olduğunu söyleyen Berna Moran, ilk romanlarda geleneksel anlatı türlerinin varlığına değinirken meddah hikâyeleri ile âşık hikâyelerinin oynadığı role işaret eder.¹³⁵

Hülya Argunşah, ilk Türk romanlarında geleneksel anlatı türleri içerisinde daha çok meddah hikâyelerinin bulunduğu değinir. Bunun nedeni ise ilk romancıların gerçekçi tutumları ile meddah hikâyelerinin örtüşmesidir:

“Türk edebiyatına Batı’dan gelen bir tür olmasına rağmen ilk Türk romanlarının yazarları tercümeler kadar geleneksel anlatı türlerini de kendileri için kaynak görmüşlerdir. Aslında ilk örnekleri veren yazarların, yazmak için yola çıkarken akıllarında örnek olarak Batılı romanın bulunduğu muhakkaktır. Ancak anlatma süreci içerisinde ‘Nasıl anlatmalı?’ yerli birikimlerin – belki de bilinçdışı- ortaya çıkmasına ve anlatıları yönlendirmesine yol açmış olmalıdır. Yoksa yazarların, kararlılıkla ve içtenlikle akıl dışılığı benimseyen yerli anlayışın dışında kalmayı istedikleri açıkça ortadadır. Bu sebeple de yerli hayat sahnelerini anlatan ve daha gerçekçi bir anlatımı benimsemiş olan meddah hikâyelerinin daha şekillendirici oldukları görülmektedir.”¹³⁶

Türk romanının doğuşunda geleneksel anlatı türlerinin izlerini aramak bu romandaki gerçekçilik anlayışını ortaya koyabilmek açısından önemli olmakla birlikte bu anlatı türlerinin Türk romanının kuruluşunda ne türden bir rol oynadığı başka ve geniş bir araştırma konusudur.

¹³⁴ Orhan Okay, *Batılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 68.

¹³⁵ Berna Moran, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 23.

¹³⁶ Hülya Argunşah, “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Romanı”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4/8, İstanbul, 2006, s. 28.

Bu noktada, ilk Türk romanlarında var olan geleneksel anlatıların izi açısından değerlendirilmesi gereken bir husus da halk hikâyeleri ve bu hikâyelerde mevcut olan gerçekçi öğelerdir. Bu doğrultuda Pertev Naili Boratav’ın halk hikâyelerinde gerçekçi bir yan bulan görüşü yol gösterici olacaktır. Boratav, “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği” adlı eserinde halk hikâyelerinde gerçekçi bir yan bulur. Ona göre, halk hikâyelerinin ekseriyeti (yazıya geçirilmiş olan halk hikâyeleri de dahil olmak üzere) gerçekçi bir aşk teması işlemişlerdir. Bu hikâyelerde günlük hayatın “içtimai şartlarını” bulmak mümkündür ve ortaya bir gerçekçilik çıkar. Ancak buradaki gerçekçilik, “içtimai vakıanın sanat eserinde vâzıh bir ifade bulması mânasında realizmdir.” Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul, Adam Yayınları, 1988, s. 82.

Bu noktada ele alınması gereken konu ilk Türk romancılarının eserlerindeki gerçekçi tutumun nasıl olduğu ve bu tutumda Batılı anlatılar ile yerli geleneğin ne ölçüde etkili olduğudur.

Yeni bir tür olarak romanı kurmaya çalışan yazarlar hem geleneksel anlatı türlerinde ve klasik edebiyatta var olan gerçeküstü, inanılması güç ve hayali unsurlara karşı çıkmış hem de eserlerinde kimi zaman bu anlatıların bazı motiflerine yer vermişlerdir. Bir çeşit çelişki olarak görülebilecek bu durum, geleneksel düşünüş biçimindeki mistik anlayış ile Batılı düşünüş biçimindeki pozitivist anlayış arasındaki gerilimli yapının bir sonucu olarak değerlendirilmeli¹³⁷ ve ilk Türk romancılarının Türk romanında bir akım olarak gerçekçiliğe uzanan sürece kendilerine özgü gerçekçilik anlayışlarıyla katkılarda bulunmuş oldukları belirtilmelidir.

Türk romanının başlangıcı yukarıda da değindiğimiz üzere Batılılaşma sürecinin bir sonucudur ve roman yeni bir edebi türdür. Bu yeni edebi türün kuruluşunda eski edebiyatla bir hesaplaşma söz konusudur. Yeni ile eskinin hesaplaşması, klasik edebiyatın dilinin teşbih ve sec'ilerle örülü ifade biçimi, içerikten ve hayattan yoksun oluşu, eğitici ve öğretici yanının eksik oluşu gibi konular üzerinde yükselir. Türk romanının doğuş sürecinde eski anlatılara itiraz noktalarından biri de, yazarların kendilerine has gerçekçi tutumlarını göstermesi açısından oldukça önemli kabul edilebilecek bir noktadır: Yazarlar eski anlatı türlerinde var olan gerçeküstü, inanılması güç, hayali unsurlara karşıdır.

Handan İnci, “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı” adlı makalesinde bu konuya değinir ve Türk romanının başlangıcında, doğunun olağanüstü masalları mirasının reddi olduğunu söyler. Ona göre,

¹³⁷ Geleneksel düşünüş biçimindeki mistik anlayış ile Batılı düşünüş biçimindeki pozitivist anlayış arasındaki gerilime dair Güzin Dino şöyle söylemektedir:

“Tanzimat’tan sonra, bir taraftan mistik dünya anlayışından tamamiyle köklerini ayıramayan, diğer taraftan garba, yani ilime bağlı pozitivist görüşü benimsemeye çalışan ve bu iki temayülü birbirine uydurmaya çalışan sanat ve fikir tezahürlerini Osmanlı cemiyetinde müşahade etmek daima mümkündür. Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (I. Kısım)*, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954, s. 15.

“Türk romanı bir mirasın reddiyle başlar. Aziz Efendi’nin 18. yy sonlarında Muhayyemat ile son büyük örneklerinden birini vererek, üstelik türü modern romana taşıyacak birkaç ilmek de atarak kurguladığı anlatısında somutlaşan bir mirastır bu: Doğunun olağanüstü masalları...”¹³⁸

Bu durum hem yeni bir anlatı türü olarak romanın benimsenmesi ve bu türün içkin özelliğine dair hem de ilk Türk romancılarının benimsediği aydın rolüne ilişkin bir durumdur. Tezimizin “Gerçekçilik Kavramı ve Roman-Gerçekçilik İlişkisi” başlıklı bölümünde de değindiğimiz üzere, roman türünün Batı’da ortaya çıkış sürecini ele alan yazarların ortaklaştığı noktalardan bir tanesi romanın bir edebi tür olarak gerçekçi bir tutumu içerdiğidir. Nitekim, Türk romanının kuruluş sürecinde ortaya çıkan gerçekçi tutum bir yönüyle romanın yapısal özelliklerinden kaynaklanır. Bir diğer yön ise Türk romancılarının benimsediği aydın rolü ve bu doğrultuda romana yüklediği işlevdir. Toplumu eğitmek isteyen romancılar için gerçeklerle ilişki kuran, gerçekçi bir anlatı olan roman türü toplumsal amaca en uygun edebi türlerden biridir. Bu bağlamda yazarlar romana gerçekle ilişki kurabilecekleri, böylece halkı aydınatabilecekleri bir işlev yüklerler.

Nitekim Handan İnci de bu duruma değinir. Türk romanının kuruluş sürecinde ortaya konan gerçekçi tutumu romanın yapısal özelliği ile ilişkilendiren İnci, Türk romancısının gerçekçiliği sorunsallaştırmasının nedeni olarak romanın işlevini görür:

“ ‘Gerçekçilik’i yapısal bir ilke olarak taşıyan roman türünün, topluma Batı’nın rasyonel düşünce biçimini kazandırmaya çalışan yeni Türk edebiyatçısı için en cazip tür olmasına şaşırmamak gerekir. İlk dönem romancılarımızın gerçekçiliği bu kadar sorunsallaştırmasının altında yatan neden, romana yüklenen işlevdir aslında...”¹³⁹

Bu işlev İnci’ye göre, “okurunu toplumsal sorunlara karşı uyarmak ve onu belli bir tavır için harekete geçirmek”tir.¹⁴⁰

Ahmet Ö Evin de bu konuya değinir ve Tanzimat romanının kuruluş sürecinde aydınların gerçekçi bir tutumu benimsemesi ile romanın işlevi arasında bir ilişki kurar:

¹³⁸ Handan İnci, “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı”, *Kitap-lık*, 80, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2005, s.73.

¹³⁹ A.g.e., s. 74.

¹⁴⁰ A.g.y.

“Avrupa romanında içkin olan gerçekçilik de etkilemişti entelijansiya’yı; bu doğrultuda, romanın değerini, güncel sorunların ifade edilmesini sağlayan estetik bir araç olmasına bağlıyorlardı. Gerçekçi bir hikâye kişisel bilgiyi evrensel temelde taşıyabilirdi, fakat diğer edebi formlardan daha ayrıntılı olarak ve daha inandırıcı bir şekilde. Kaldı ki Avrupa romanı önlerine bir hikâyeden daha fazlasını koyuyor; bireyi ve toplumu insanı kendi gerçeklik algısı temelinde irdelemenin aracını sağlıyordu. (...) Fransız romanının temelinde yatan ampirizmin, ilerleme fikrine kafayı takmış bir aydınlar kuşağına çekici gelmesi son derece doğaldı: Bu ampirizm, çağdaş uygarlığı betimleme, analiz etme, eleştirme ve açıklamanın hayal gücüne dayalı ama yine de düzenli, güçlü ve sert bir yoluna işaret ediyordu.

Gerçekten de, on dokuzuncu yüzyıl sonundaki entelijensiya, model olarak neredeyse yalnızca Fransız romanına dikmişti gözünü. Nesir olarak kurmacanın en ileri formu da aynı sebeple Fransız gerçekçi ve doğalcı romanıydı. Ancak (gerçeğe benzeme şeklinde değerlendirilen) gerçekçiliğe yapılan vurgu, gerçekçi ya da doğalcı okulların keşfinden önce gelmekteydi. (...) Türk romanındaki ilk yenilikçiler kuşağı, Fransız romantik geleneğinin usta işi romanları dâhil olmak üzere bütün Avrupa kurmacasını (fiction) ‘gerçekçi’ kalıbına sokmakta ısrarcıydılar; öyle ki, onların gözünde, ‘roman’ ile ‘gerçekçilik’ eşanlamlı olmaya başlamıştı.”¹⁴¹

Tanzimat yazarlarının toplumu eğitme isteği ve gerçekçi bir tutumla yazma kaygısı, toplumsal değişimin sonucu olarak ortaya çıkan yeni düşünüş biçimlerinin bir getirisidir. Nitekim Tanzimat yazarları, Hülya Argunşah’ın söylediği üzere yeni hayat tarzının ve yeni edebiyat biçiminin ihtiyaçları doğrultusunda yazmışlardır:

“...ilk telif romanlar, yerli anlatı ile Batılı roman arasında bir yerde, fakat yeni hayat tarzının bir ifadesi olan yeni edebiyatın temel ihtiyacının bir getirisi olarak giderek daha gerçekçi ve insana yönelik bir anlayış içerisinde yazılmışlardır.”¹⁴²

Türk romanının kuruluşunda, başka bir deyişle Tanzimat romanının ilk neslinde görülen gerçekçilik anlayışı henüz bir edebiyat akımının yöntemine ulaşmamıştır. Ancak bu anlayış, hem romanın kendine özgü yapısal özellikleri hem de yazarların romana yüklediği işlev açısından gerçekçi bir tutum olarak nitelendirilebilir. Bu tutum daha sonra giderek bir akım olarak gerçekçiliğe ve bu akımın ortaya koyduğu kuralları

¹⁴¹ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 14-16.

¹⁴² Hülya Argunşah, “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Romanı”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4/8, s. 29.

doğrultusunda yöntemleşmeye evrilmiştir. Bu süreçte, yaratmış olduğu kuramsal tartışmalar dolayısıyla, Beşir Fuad çok önemli bir isimdir.¹⁴³

Handan İnci, Beşir Fuad'ın Türk edebiyatında gerçekçilik-natüralizm akımlarının gelişmesine yaptığı katkıya değinir. Ona göre Türk romanının kuruluş sürecinde bir tutum olarak görülen gerçekçi anlayış daha sonra bir yönetime dönüşmeye başlamıştır. Namık Kemal'in başlatmış olduğu gerçekçilik savaşının bir akıma, dolayısıyla yöntemsel bir uygulamaya dönüşmeye başlamasında 1885 yılı önemli bir yıldır:

“Beşir Fuad'ın Batı edebiyatındaki Realizm akımını ve Zola'yı genişçe tanıttığı Victor Hugo biyografisinden ve bu kitap etrafında çıkan hayal-hakikat tartışmalarından sonra yapılan roman tanımlarında Namık Kemal'in 'sahihlik' anlayışının çok üzerinde bir gerçeklik düşüncesi gözlenir.”¹⁴⁴

Bu bağlamda Beşir Fuad'a kadar süre gelen gerçekçi tutumu, geleneksel anlatılardaki sahih olmayan motiflerden kopuş, anlatıların inandırıcı olması gerektiği, metinlerin yaşanılan ve yaşanılmakta olana uygun olması gerektiği şeklinde özetlemek mümkünken; Beşir Fuad'dan sonraki gerçekçilik anlayışının artık bir edebiyat akımına doğru yöneldiği söylenebilir. Nitekim Beşir Fuad'ı Türk romanında bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin-natüralizmin ve bu akımların yöntemsel bakışının yerleşmesinde bir dönüm noktası olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır.

Nitekim Mehmet Kaplan'ın Orhan Okay'ın yazmış olduğu “Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti” adlı kitap için kaleme aldığı önsözde söylediği üzere,

“Beşir Fuad'ın o devirde çok tesirli olan bu tenkitleri sayesinde gözyaşı ve cerem edebiyatı ve onun dayandığı boş, şişkin ve süslü üslûp değerini kaybeder. Günlük hayatı anlatan, gerçeğe dayanan, mübalağasız, sade bir anlatış tarzına gidilir. Beşir Fuad'ın yapmış olduğu tenkitler, o devrin büyük şahsiyetleri olan Ahmet Midhat Efendi'ye, Muallim Naci'ye hatta bizzat üstad Ekrem'e yol ve istikamet değiştirir. Midhat Efendi başarılı bir eser olmasa da günlük hayatı

¹⁴³ Beşir Fuad'ın “Victor Hugo” biyografisini kaleme alması, romantizm akımını eleştirmesi ve Emile Zola'yı tanıtmasından sonra başlayan “hayaliyun-hakikiyun” tartışmasında bir akım olarak gerçekçilik ile natüralizmin yazarlar tarafından farklı akımlar olarak görülmediğini de belirtmek gerekir. Bu durum Beşir Fuad için de geçerlidir. O da gerçekçilik akımı ile natüralizmi birbirinden ayırmaz, dahası natüralizm akımının temsilcisi olan Emile Zola'yı gerçekçiliğin öncüsü olarak ele alıp tanıtır.

¹⁴⁴ Handan İnci, “Aziz Efendi'nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı”, *Kitap-lık*, 80, s.76.

aksettiren *Müşahedat* adlı romanını realist bir görüşle kaleme alır. Bir ‘hakikat’ havarisi kesilen Naci Thérèse Raquin’i tercümeyle kalker. Üstad Ekrem romantik ve hayalperest bir gencin alaylı bir tenkidi olan Araba Sevdası adlı romanını yazar. Fakat bizde asıl realist akımı Nabizade Nazım, Hüseyin Rahmi ve Halid ziya temsil ederler.”¹⁴⁵

Sonuçta, Beşir Fuad’ın gerçekçiliği yöntemsel olarak tanıtmasından sonra Türk romancıları gerçekçilik-natüralizm akımlarının doğrultusunda eserler vermeye başlamıştır. Bir akım olarak gerçekçiliğin, ayrıca ondan ayrı düşünmedikleri natüralizm akımının yöntemine uygun romanlar ortaya koyması çabası içerisinde olan yazarlar, asıl olgun örnekleri Servet-i Fünun romanında görülen gerçekçi romanın öncülleri olarak kabul edilmelidirler.

¹⁴⁵ Mehmet Kaplan, “Eser Hakkında Birkaç Söz”, Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008, s.12.

BÖLÜM 1: TANZİMAT DÖNEMİ ROMANINDA GERÇEKÇİ TUTUM

1.1. ŞEMSEDDİN SAMİ VE TAAŞŞUK-I TALAT VE FİTNAT ÖRNEĞİ

Şemseddin Sami, Türk edebiyatı tarihinde dil üzerine yaptığı çalışmalarla, sözlükçülüğü ve ansiklopediciliği ile tanınan bir yazardır. Bu bağlamda Türk romanının kuruluş sürecinde, kuramsal düzlemde, baskın bir isim değildir. Ancak 1872 yılında yayımlanan “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat” adlı eseri ilk Türk romanlarından biri kabul edilir. Bu eser, hem roman türünün ilk örneklerinden biri kabul edildiği hem de türe özgü gerçekçi tutumu tartışmalı bir biçimde de olsa barındırdığı için incelenmesi gereken bir eserdir.

Şemseddin Sami’nin edebiyatla ilgili kuramsal çalışmaları ise, dil ve edebiyatı ayrı düşünmeyen bir yazarın kaleme aldığı daha çok şiirle ve edebiyattaki yenileşme ile ilgili makalelerdir. Daha ayrıntılı söylemek istersek onun bu makalelerinde İran ve Arap şiiri ile ilgili bilgi ve görüşleri, Türk şiirinin tarihsel gelişimine dair aktardıkları ve kendi yaşadığı dönemde edebiyatta gerçekleşen yeniliklere dair olumlu görüşleri yer alır.

Makalelerinde romana dair tartışmalara ve bu edebî türün gerçekçi yanlarına yer vermeyen yazarın geleneksel anlatı motiflerinden ve klasik edebiyattan kopma çabasını gösteren ve bu nedenle Türk romanının kuruluş sürecindeki gerçekçi tutumla ilişkilendirilebilecek görüşünü “Dekadanlar Tartışması”na katıldığı ve Servet-i Fünun topluluğunu savunduğu “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz” adlı yazısında bulmak mümkündür. Adı geçen yazı 1898 senesinde “Sabah” gazetesinde yayımlanmıştır. Bu bağlamda hem Türk romanının kurulduğu ilk yıllardan hem de Şemseddin Sami’nin “Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat” adlı romanının yayımlanmasından uzun süre sonra kaleme alınmıştır. Ancak adı geçen yazı Türk romanının başlangıç yıllarından sonra kaleme alınmış olsa bile, Şemseddin Sami’nin gerçekçi tutuma dair görüşlerinin yer alması açısından önemlidir. Şemseddin Sami bu yazıda şöyle söyler:

“Onların lisanlarına vâkıf olanlar bilirler ve görürler ki onların eş’âr ve edebiyatına nispeten bizim eş’âr ve edebiyatımız pek noksan ve kabadır. Bir Avrupa lisanına âşina olup da Garp şuarasının eş’ârındaki tasvîr-i hissiyâta alışan Lamartine’in, Victor Hugo’nun eş’ârından lezzet alan bir Türk şairi artık kendi lisanında şiir söyleyeceği vakit muğbeçeden, pîr-i mugandan,

harabâttan, ay yüzlerden, servi boylardan, zincir veya şeb-i hicrân kadar uzun zülûflerden, hattâ sebzden bahis eş'âr söylemez. Shakespeare'in, Molière'in, Racine'in, Schiller'in, Goethe'nin, Alfieri'nin manzumelerini okuduktan sonra, leyleklerin Mecnun'un başında yuva yapmasından, Leyla'nın ay ile mukalesinden, Ferhad'ın dağları yarmasından bahis kaba ve çocukça hikâyeleri silk-i nazma çekmeğe tenezzül edemez. Bizim dahi ümem-i mütemeddine gibi hissiyât-ı rakiakayı musavver eş'ârımız, makul ve tabiiye şebih manzumelerimiz, müessir hikâyelerimiz, güzel tiyatro kitaplarımız olduğunu arzu eder. Tabiat-ı şî'riyyesinden bilistifade, edebiyatımızın bu noksanını ikmale kendisini tabiat ve hamiyet sevk eder. Bu saika-yı memdûha ile lisanımızda garp âsârına mümasil ve zevk-i selîm ve hüsn-i tabiat eshabı tarafından kemâl-i telezzüzle okunur âsâr vücuda getiren gençler taklitle ithama mı, yoksa iktidar ve hüsn-i tabiat ve hamiyetle takdir ve tahsine mi müstehaktırlar? İhsan buyurulsun!"¹⁴⁶

Şemseddin Sami'nin bu yazısı, Batı edebiyatı ile Türk edebiyatını karşılaştırması ve bu karşılaştırmanın sonucunda edebiyatta gerçekleşen yenilikten taraf olması açısından önemlidir. Aynı yazı bir başka bakış açısıyla ele alındığında yazarın geleneksel anlatı motiflerinden kopmaya dair görüşleri ortaya çıkar. Bu bağlamda Şemseddin Sami geleneksel anlatılarda yer alan motifleri kaba ve çocukça bulur. Türk romanının kurulduğu süreçte, roman yazarları bir yöntem ya da edebiyat akımı anlamında gerçekçi değildirler. Onların gerçekçi tutumu eski edebiyata itiraz ve roman türüne özgü anlatım biçimleri bağlamlarında değerlendirilebilecek gerçekçi bir tutumdur. Şemseddin Sami'den alıntılanan bu satırlarda onun geleneksel anlatılarda yer alan motiflerle ilgili görüşleri, ilk romanlarda yer alan tutumla, bu romanlardan daha sonra kaleme alınmış olsa da örtüşmektedir.

1.1.1. Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat

Şemseddin Sami'nin tek romanı olan "Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat" adlı eseri 1872 yılında "Hadîka" gazetesinde tefrika edilir. İlk roman denemelerinden biri olan eserin geleneksel anlatı türleri ile roman türünün kesişme noktasında yer alması Türk romanının başlangıcındaki gerçekçi tutum açısından ele alınması gereken bir durumdur.

Mehmet Kaplan, bu eserin Türk edebiyatı tarihine getirdiği yeniliği anlayabilmek için eski Türk edebiyatında roman nevinin bir çeşit benzeri olan mesnevi ve halk hikâyeleriyle karşılaştırılmasının doğru olacağını belirtir.¹⁴⁷ Bu bağlamda

¹⁴⁶ Şemseddin Sami, "Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 2530, 1979, s. 321-322.

¹⁴⁷ Mehmet Kaplan, "Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 67.

“... Türkçede ilk roman denemesi sayılan bu eserin Türk edebiyatına getirdiği yeniliği anlamak ve değerlendirmek için, eski Türk edebiyatında roman nevinin bir çeşit benzeri olan mesnevi ve halk hikâyeleriyle mukayese etmek daha doğrudur.

Vakası itibariyle ikna edici olmasına, devrin örf ve adetlerine uymamasına rağmen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, dili, konuyu ele alış ve hayata bakış tarzı açısından mesnevi ve halk hikâyelerinden çok ayrı hususiyetleri ihtiva eder... *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında yazar okuyucuda bir ‘gerçeklik intibar’ uyandırmaya çalışır. Dili, Divan şairlerinde olduğu gibi, edebî sanat yapmak için değil, bir eşya, bir duygu ve düşüncüyü anlatmak için kullanır. Bu yeni bir tavidir ve bize Batı edebiyatından gelir. Romanın daha ilk sayfasını okurken, mesnevi ve halk hikâyelerine hâkim olan şiir ve masal havasından çok farklı bir üslûp ve hayata bakış tarzıyla karşılaşırız.¹⁴⁸

diyen Kaplan, eserin Türk romanına Batılı romanın bazı temel unsurlarını getirdiğini söyler.¹⁴⁹

Berna Moran ise, bu eserin olay örgüsünün temelinde âşık hikâyelerinin kalıbının ve kişilerinin olduğunu söyler. Ona göre,

“Çok güzel bir kızla çok güzel bir gencin âşık olmalarının, ayrılmalarının ve sadakatlerinin birlikte ölümle biten bu öyküsü, sözünü ettiğimiz âşık hikâyelerinin yapısına göre kurulmuş ve romans motifleriyle işlenmiş bir roman denemesidir.”¹⁵⁰

“*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*”ta, özellikle konuşturmalarda, meddah hikâyelerinin etkisinin olduğunu da söylemek gerekir. Sonuç itibariyle eserde Batılı anlatı öğeleri ile âşık, halk ve meddah hikâyeleri öğeleri bir arada bulunur ve tüm bu öğeler eserdeki gerçekçi tutumun ne boyutta olduğunu anlayabilmek için önemli bir yer tutar.

Türk romanının kuruluşunda geleneksel anlatı türleri ile Batılı biçimler birlikte etkili olmuştur. Bu anlamda ilk Türk romanlarında yer alan gerçekçi tutumda, Batılı anlatı öğeleri ile geleneksel anlatı motiflerinin birlikte yer aldığını ve bu romanlardaki gerçekçi tutumunun bu ikili eğilimin geriliminden de beslendiğini söylemek yanlış

¹⁴⁸ A.g.e., s. 68.

¹⁴⁹ A.g.e., s. 82.

¹⁵⁰ Berna Moran, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 32-33.

olmaz. “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”ın kuruluşunda rol oynayan ikili eğilim de Türk romanının kuruluşundaki bu duruma işaret eder. “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”taki gerçekçi tutumu anlayabilmek için eseri konu seçimi ve kurgu, karakterler, mekân ve yazarın konumu öğeleri üzerinden incelemek yerinde olacaktır.

1.1.1.1 Konu Seçimi ve Kurgu

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinden olan “Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”ın konu seçimi ve kurgu açısından değerlendirilmesi, bu eserdeki gerçekçilik anlayışının ortaya konulması açısından oldukça önemlidir.

Esere bu açıdan baktığımızda konunun çağdaş toplumsal dönem içerisinde seçildiğini söylemek mümkündür. Eserin konusu toplumsal bir meseleyi ele alır ancak kurgusu, inandırıcılık ve gerçeklik izlenimini sağlama açısından yeterli güce sahip değildir. Şemseddin Sami romanında ele aldığı konuyu seçerken olağandışından, mit ve efsanelerden kaçınmış ve toplumsal çevreyi metne yansıtabilecek bir meseleye yönelmiş öte yandan eserinin kurgusunda şaşırtıcı tesadüflere, masalsı motiflere yer vermiş ve olay örgüsünü asıl konudan uzak ayrıntılardan ayıklamamıştır.

“Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”ın konusunu bir aşk hikâyesi teşkil eder. Annesi ve dadısı tarafından yetiştirilmiş Talat ile üvey babasının yanında büyümüş olan Fitnat arasında geçen bu aşk, aile engeli dolayısıyla faciayla sonuçlanmıştır.

Görücü usulüyle evlenmenin sakıncalarını ve acı sonuçlarını bir aşkın faciayla sonuçlanması özelinde anlatan bu eserin kız çocuklarının eğitim alamaması ve toplumsal hayatın içerisindeki konumu gibi meselelere de değindiğini göz önünde bulundurduğumuzda, konunun çağdaş toplumsal gerçekler içerisinde seçilmiş olduğu ortaya çıkar.

Şemseddin Sami’nin gerçekçilik akımına özgü bir biçimde gözlemlerde bulunduğunu ve bu gözlemlerini çağdaş toplumsal gerçekliğin bir sunumu olarak ortaya koyduğunu; bu bağlamda eserin gerçekçilik akımına dâhil edilebilecek bir eser olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak yazarın konu seçiminde olağandışı olandan, mit ve efsanelerden kaçındığı, toplumsal çevrenin yansımalarını taşıyabilecek bir konuya yöneldiği görülür. İnci Enginün Şemseddin Sami’nin konusunu gerçek bir olaydan hareketle yazdığını aktarır.¹⁵¹ Dolayısıyla yazarın, konusunu seçerken günün

¹⁵¹ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, s.188.

toplumsal sorunlarını göz önünde bulundurduğunu, kendi çağdaş toplumsal gerçekliklerinden uzak olmadığını söylemek yanlış olmaz.

Ancak konu seçimindeki bu tutum konunun işlenişinde bir başka deyişle olay örgüsünün kurgulanışında yeterince görülmez. Şemseddin Sami eserini kurgularken şaşırtıcı tesadüflere, masalsı motiflere, inandırıcılığı olmayan olaylara yer verir.

Bu konuda Mehmet Kaplan'ın

“*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanı vaka bakımından inandırıcı değildir. Kız kılığına giren Talat'ı o kadar yakından gören nakış hocasıyla Fitnat'ın onun erkek olduğunu fark etmemeleri imkânsızdır. Çok çekingen ve toy bir delikanlı olarak gösterilen Talat'ın da bu derece cesur ve pervasız olması, mizaç ve karakterine uymaz. Talat, Fitnat'ı sevdiğine göre, devrin örf ve adetlerine uyararak, annesi veya bir başkasını görücü olarak gönderebilirdi. Yazar o devir için tabî olan bir teşebbüsü bir yana bırakarak, Talat'ı genç kız kılığında Fitnat'ın odasına sokuvermiştir... Ali Bey'in ölen karısından bir çocuğu olabileceğini düşünmemesi, Zekiye'nin bir kızı olduğundan kocasını haberdar etmemesi, Hacı Baba'nın Zekiye'yi âdeta gözü kapalı olarak alması ve Fitnat'ı Ali Bey'e verirken, onun nasıl bir insan olduğunu araştırmaması, ne bu şahısların karakterine ne de bu hususlarda çok titiz olan eski Türk cemiyetinin davranışlarına uyar.”¹⁵²

şeklindeki görüşleri yol göstericidir.

“*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*” adlı eserde kurgu açısından neden sonuç ilişkisini ve dolayısıyla eserin uyandıracığı gerçeklik intibasını zedeleyen kimi şaşırtıcı tesadüfler ve masalsı motifler mevcuttur.

Eserdeki tesadüflerden ilki Saliha Hanım'ın kendi geçmişini ve Rifat Bey'le olan ilişkisini anlattığı bölümde karşımıza çıkar. Bu bölümde Saliha Hanım Rifat Bey'le evlenemeyeceğini düşündüğü için kendisini öldürmeyi planlamış ve bu durumu Rifat Bey'e yazdığı mektupta dile getirmiştir. Ancak mektubu Rifat Bey'e götürecek olan Gülzar tesadüf eseri Saliha Hanım'ın annesiyle karşılaşmış ve bu tesadüf sonucunda Saliha Hanım Rifat Bey'le evlenmiştir:

“Bu mektubu kapağa, zarfa koymağa mecâlim yok. Hemen bitirdiğim gibi, Gülzar'ın eline bıraktım. Biçare kız da acemî; mektubu elinde tutarak kapıdan dışarı çıkıyor... Lâkin şu kadere bak, şu bahta bak: Annem sofada bulunmasın mı, mektubu kızın elinden kapıp pederime

¹⁵² Mehmet Kaplan, “*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 67.

getirmesin mi?.. Ben Gülzar çıktıktan sonra, bulunduğum yerde donmuş gibi kalmışım, aklımı şaşırmışım... gözlerimi bir yere dikmişim. Bir dakika geçer-geçmez annem koşarak gelir... kapıyı şiddetle itiverir... Annem:

-Ah, kızım...kızım! kendine gel! Ah biçare ben, ah zavallı ben!.. az kaldı öksüz kalırdım! Ah şükürler olsun o dakikaya! Ne hayırlı dakikaymış o ki, ben odadan çıktım da Gülzar'a rastgeldim! Ah kızım, korkma...düşünme... muradın hâsıl olacak... senin için korkulacak bi şey yok artık.”¹⁵³

“Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat” ta kurguda yer tutan bir başka tesadüf ise Talat’ın her zaman gittiği tütüncüye değil de Fitnat’ın babası olan Hacıbaba’nın dükkânına gitmeye karar vermesi ve tesadüf eseri Fitnat’ı cumbada görmesidir. Eserde asıl olayı oluşturan aşk bu tesadüf sonucu ortaya çıkmıştır. Yazar bu olayı şöyle anlatır:

“..Talat Bey üç-dört seneden beri tütüne alışmış olup Lâleli kurbünde bir tütüncünün müşterisiydi ki, her gün kaleme giderken ondan tütün alırdı. Bir gün Ta’lat Bey, Hacıbaba’nın dükkânının önünden geçerken ‘Bir de şu tütüncüden kırk paralık tütün alayım bakalım bunun tütünü nasıldır ki herkes buna rağbet ediyor.’ diyerek, Hacıbaba’nın dükkânına yanaşır tütün ister. Hacıbaba nargileden daha bir-iki nefes çekince, kalkıp tütünü tartınca, Tal’at Bey aşağı yukarı bakarken, gözü dükkânın üstündeki cumbaya ilişir. Kafesin içinde bir güzel çehre görür.”¹⁵⁴

Kurgudaki bir diğer tesadüf okuyucunun, Fitnat’ın nakış hocası olan Şerife Kadın’ın Ali Bey’in cariyesi olarak yetişmiş olduğunu öğrenmesidir.¹⁵⁵ Bu tesadüf olay öyküsünde faciaya sebep olan daha büyük bir tesadüfün öncülü niteliğindedir. Şerife Kadın aracı olduğu için¹⁵⁶ Ali Bey kendi kızı olduğunu bilmeden Fitnat’la evlenmiştir. Bu tesadüfler zinciri neden sonuç ilişkisinden uzak bir kurgu ortaya koyar. Öte yandan Ali Bey’in Fitnat’ı ölen karısına çok benzettiği halde, ölen karısından bir kızı olma ihtimalini aklına getirmemesi¹⁵⁷ ise eserin inandırıcılığına, bir başka deyişle yaratmaya çalıştığı gerçeklik intibasına zarar veren bir başka durumdur.

¹⁵³ Şemseddin Sami , *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, haz. Sedit Yüksel, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964, 23.

¹⁵⁴ A.g.e., s. 26.

¹⁵⁵ A.g.e., s. 55.

¹⁵⁶ A.g.e., s. 57.

¹⁵⁷ A.g.e., s. 77.

Fitnat'ın ölüm anında Talat'ın kadın kılığında konağa gelmesi, onun ölüm anına şahit olması ve sonrasında kendisinin de ölmesi eserde inandırıcılığı bozan bir başka olaydır:

“Talat ise, Fitnat'ın son nefesine dek, gözlerini Fitnat'ın yüzüne dikip, öyle donmuş kalmış ve Fitnat'ın bütün bütün ruhsuz kaldığını gördüğü gibi, âniden bayılıp düşmüştü.. herkes Fitnat'ın cenazesiyle meşgul, kimse Talat'a kulak asmaz, ve belki, kimse görmez... Biraz sonra, kızın biri Talat'a yanaşır kaldırmak ister, kaldırmağa çabalarken birdenbire, sesi yettiği kadar bağırır:

- O ne?.. ölmüş!.. ölmüş!..”¹⁵⁸

Bu olay kurgunun inandırıcılığına zarar vermekle birlikte gerçekçi bir tutumu sergileyen roman türünde var olan neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsüne de uymaz.

“Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”ta inandırıcılığa ve dolayısıyla roman türüne özgü bir biçimde ortaya çıkabilecek olan gerçekçi tutuma kurgu açısından zarar veren kimi motifler de söz konusudur.

Bu motiflerden biri Talat'ın kadın kılığına girmesidir. Eserde kadın kılığına girme motifi “Tebdîl-i Kıyafet” başlığını taşıyan bölümde ayrıntısıyla anlatılmıştır.¹⁵⁹ Talat'ın Fitnat'ı tanıyabilmek ve onunla görüşebilmek için kılık değiştirmesinde okuyucu için inandırıcı olmaktan uzak durumlar söz konusudur. Talat'ın erkek olduğunu hiç kimsenin anlamamış olması, Fitnat'ın âşık olduğu ve her gün cumbadan izlediği halde onu tanımamış olması, nakış hocasının Râgıbe adıyla tanıdığı Talat ile Fitnat'ı bir araya getirmesi¹⁶⁰ gibi durumları olay örgüsündeki inandırıcı olmayan olaylara örnek göstermek mümkündür.

Ancak kurguda gerçekçi tutumdan uzak olan bu durum yazarın toplumsal çevreyle ve kadınların toplumsal yaşamdaki konumu ile ilgili görüşlerini aktarmada bir vesile olur. Bu görüşler kadın kılığına giren Talat'ın sokakta başına gelenlerden sonra aklından geçirdiği düşünceler aracılığıyla yansıtılır:

¹⁵⁸ A.g.e., s. 92.

¹⁵⁹ A.g.e., s. 35-36.

¹⁶⁰ A.g.e., s. 43.

“‘Ah biçare kadınlar, neler çekerlermiş! Biz erkekler onları kukla mesâbesinde kullanıyoruz. Yolda serbest ve rahat yürümelerine mâni oluruz. Bu ne rezalet! ne küstahlık! Bir erkek, tanımadığı bir başka erkeğe rastgelse yüzüne bakmaz, söz söylemez, lâkin tanımadığı ve hiç başka defa görmediği bir kadına rastgeldiği gibi, gülerek yüzüne bakmağa ve söz söylemeğe başlar, ve kavsalar bile yanından ayrılmaz. Demek oluyor ki biz karıları insan sırasına koymayız, kendimizi eğlendirmek için onların ruhunu sıkırız, serbest gezip seyr etmelerine ve eğlenmelerine mâni oluruz...’ ”¹⁶¹

Eserde konunun işlenişinde gerçekçi tutuma zarar verebilecek motiflerden diğeri muskadır. Fitnat’a annesi ölürken bir muska bırakmış ve bu muskanın on sekiz yaşına kadar açılmamasını tembihlemiştir. Fitnat’ın bu muskayı açmadan yıllarca boynunda taşıması okuyucuyu gerçekçi bir intibadan uzaklaştırmaktadır. Öte yandan bu muskanın olay örgüsünde oynadığı asıl önemli rol ise bir tesadüf eseri kopup Ali Bey’in elinde kalması ve bu sayede Ali Bey’in Fitnat’ın babası olduğunu öğrenmesidir.¹⁶² Bu durum neden sonuç ilişkilerinden uzak tesadüflerle kurulmuş olan olay örgüsünün bir göstergesi niteliğindedir.

“Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”ta söz konusu olan bir durum da kurgunun konu dışı olaylardan, ayrıntılardan yeterince arındırılmamış olmasıdır.

Örneğin Talat’ın annesi ve babası arasındaki aşk, esas konunun dışındayken, romanın olay örgüsünde oldukça önemli bir yer teşkil etmiştir. Saliha Hanım’ın romanda anlatılan geçmişinde, daha sonra eşi olacak Rifat Bey’le yaşadığı aşk, ikilinin mektuplaşmaları, kendi anne ve babasıyla ve Rifat Bey’in annesi Kamile Hanım’la olan ilişkisi gibi hususlar detaylıca anlatılır.¹⁶³

Saliha Hanım ile Rifat Bey arasındaki ilişki dolayısıyla Talat’ın ailesinin romanda oldukça geniş bir yer kaplamış olması, olay örgüsünün asıl konudan uzak olaylardan ayıklanmamış olduğunu gösterir. Ancak bu ilişkinin anlatıldığı olaylar dolaylı bir biçimde de olsa yazarın toplumsal bir gerçeklik olan görücü usulüyle evlenme meselesi hakkındaki görüşlerini yansıtır. Saliha Hanım’ın görücü usulüyle evlenmeyip çok mutlu bir evlilik yaptığını dile getirdiği sözleri, aynı zamanda yazarın görücü usulüyle evlenme hakkındaki olumsuz düşüncelerini de yansıtır:

¹⁶¹ A.g.e., s. 39.

¹⁶² A.g.e., s. 86-88.

¹⁶³ A.g.e., s. 7-24.

“...Koca karısıyla, karı kocasıyla ömür geçirecekler, ev idare edecekler; evlâtları olacak, büyütecekler, terbiye edecekler. Birbirleriyle sevişmedikçe; imtizâc etmedikçe nasıl olur? Bu bir gün değil, iki gün değil, bir ömürdür. Bir evde ki koca ile karı arasında muhabbet yok, o eve Allah imdat eyleye! Sonra evlâtları ne terbiye olacaklar, orasını düşünmeli artık... Hele hamd olsun, yüzbin kere hamd olsun o saate. Ah! ben de senin dediğin gibi evlenecektim, Dadı, ah!.. İşte onüç sene var ki merhum kocamı kaybettim, ol vakit ben kırk yaşında bir karıydım, lâkin bin kere şükür, yirmiüç-yirmidört sene beraber yaşadık...”¹⁶⁴

Görücü usulü evlilik meselesine paralel olarak kız çocuklarının okuyamaması meselesi de öne çıkar:

“... Anam daima bana yaşmak takmağı teklif ederdi. Ama ben ‘Hâlen ufağım.’ diyerek, istemezdim. Nihayet beni mektepten çektiler; mini mini bir ferâce, bir yaşmak hazırladılar. Ben babamın önünde ‘Mektepten nasıl çekileceğim... nasıl yapacağım?.. Ben cahil kalacağım.’ diyerek ağladım sızladım da fayda vermedi. Pederim ‘Ona merak etme kızım, ağlama kuzum. Bu âdettir: Kız on-onbir yaşını geçtiği gibi yaşmaksız, ferâcesiz sokağa çıkamaz. Biz âdetin haricinde nasıl hareket edebiliriz? Herkes sonra bize gülecek...Ama derslerini merak edeceksin. Senin derse sevdan olduğu vakitte kendi kendine de o bildiğini ilerletebilirsin. Ben de sana bazı defa ders verebilirim... Ne yapalım, işte hâlâ kızlar için mahsûs mekteplerimiz, kadın hocalarımız yok ki... Erkek mektebine onbeş yaşında bir kız nasıl gidebilir?’ diyerek bana teselli vermek istediye de benim asıl keder ettiğim şey Rifat Bey’in mufârakati olduğundan, hiçbir vech ile mütesellî olmadım.”¹⁶⁵

Bu bağlamda kurguda asıl olay dışında kalan ayrıntılara fazlaca yer verilmesi gerçekçi bir tutumun oluşmasına bir engel oluşturmakla birlikte, kimi ayrıntılar toplumsal gerçekliğe bir gönderme yapar. Gerçekliklerle kurulan bağı gösterir.

Sonuç olarak “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”ı konu seçimi ve kurgu açısından ele aldığımızda, konu seçiminde toplumsal gerçekliğin dikkate alındığını; gerçeklikle kurulan bu ilişkinin kurguya yeterince yansımadığını söylemek mümkündür. Eserin kurgusunda şaşırtıcı tesadüfler ve geleneksel anlatı motiflerinde var olan kılık değiştirme ve muska gibi motifler vardır; olay örgüsüne gerçekçi bir tutum olarak seçicilik hâkim değildir ancak eserde olağanüstü ve gerçek dışı olaylara yer verilmemiştir.

¹⁶⁴ A.g.e., s. 6.

¹⁶⁵ A.g.e., s. 14-15.

1.1.1.2 Karakterler

Şemseddin Sami'nin eserinde okuyucuya sunulan kişiler Talat, Fitnat, Ali Bey, Ayşe Kadın, Hacıbaba, Saliha Hanım ve Emine Kadın'dır. Karakter özelliklerinin nasıl yansıtıldığını incelemek eserde yer alan gerçekçi tutumun ne boyutta olduğunu anlayabilmek için oldukça önemlidir

“Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”ın, adından anlaşılacağı üzere iki ana kişisinden biri Talat diğeri ise Fitnat'tır. Talat eserin başlangıcında “onsekiz-ondokuz yaşında, yüzünde hâlâ tüy-tüs yok, gayetle güzel, gecelik esvabıyla giyinmiş bir nev-cevan” olarak tanıtılır.¹⁶⁶ Eserde Talat'ın fiziksel portresine dair başka bir aktarım yoktur. Onun kişilik özelliklerine dair, az da olsa bilgiyi, konuşmalar ve yazarın aktarımı aracılığıyla edinmek mümkündür. Babasını erken yaşta kaybetmiştir, usludur,¹⁶⁷ bir dairenin kaleminde çalışmaktadır, güler yüzlüdür, çapkınlık ve hovardalıktan bihaberdir, herkes tarafından çok sevilmetedir.¹⁶⁸ Âşık olduktan sonra mizacında bir değişiklik olmuştur; güler yüzlü hali gitmiştir, sürekli dalgındır.¹⁶⁹ Bu değişikliği, roman kişilerinin olaylara göre değişim göstermesinin basit bir örneği olarak değerlendirmek mümkündür.

Öte yandan, Talat'ın kişilik özelliklerine dair bu bilgiler onun canlı; çevresiyle etkileşimine ve olaylara göre gelişim gösteren; ayırt edici bireysel özellikleri olan bir karakter olduğunu söyleyebilmek için yetersizdir. Bir roman kahramanı olarak Talat somut gerçeklikle örtüşen, tikel bir bireydir ancak çevresiyle etkileşim halinde gelişen ve derinlikli bir iç ve dış portreye sahip olan bir roman karakteri değildir.

Nitekim Mehmet Kaplan Talat'ın çizimindeki eksik noktalara değinir. Ona göre “Talat Bey, romanın aslî kahramanlarından biri olmakla beraber, şahsî hususiyetleri olmayan toy bir delikanlıdır.” Yazar kahramanın çevresiyle olan ilişkisine önem vermemekte; âşık olmasıyla geçirmiş olduğu değişikliği çok basit bir şekilde anlatmakta; Talat'ın karakterini roman boyunca değiştirmemektedir.¹⁷⁰

Eserin diğer ana kişisi Fitnat ise, bir yaşında öksüz kalmış, Üvey babası olan Hacıbaba'nın yanında yetişmiş, dikiş ve gergefle meşgul olan ancak okuma yazmaya

¹⁶⁶ A.g.e., s. 1.

¹⁶⁷ A.g.e., s. 3-4.

¹⁶⁸ A.g.e., s. 24.

¹⁶⁹ A.g.e., s. 25.

¹⁷⁰ Mehmet Kaplan, “Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 75.

karşı çok istekli bir genç kızdır¹⁷¹ ve onun bir roman kişisi olarak çizimi Talat’a göre daha ayrıntılıdır. Fitnat’ın portresi eserde şu şekilde sunulur:

“Fitnat Hanım, cismi nârin boyu orta; gözleri, kaşları simsiyah; örme saçları, arkasından beline dek uzanmış; rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lâ’l gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişlerle tezyîn olunmuş, velhâsıl hüsn-ü mücessem denmeğe şâyan onbeş yaşında bir kızdı. Fitnat Hanım gayetle halîm olup, hiddet ve gazabın ne olduğunu bilmezdi. Nezâket ve letâfet ona mahsus şeyler... Pek az söyler, sesi gayetle ince ve güzel; hiçbir vakit kahkahayla gülmeyip tabiatın acâyibinden olan inci gibi dişlerini gösterecek kadar bazen tebessüm ederdi. Ahlâkını uzun uzadıya tarif etmektense, Hacıbaba gibi titiz ve hadîdü’l-mizâc bir adamla imtizâcedip, merkumu hiçbir vakit gücendirmedigini ve emr ü tenbîhi haricinde ebedî hareket etmediğini zikir etmekle kifâyet etsek daha iyidir zannederim.”¹⁷²

Yukarıda yer alan aktarımdan da anlaşıldığı üzere yazarın, dış görünüşte yer alan hokka gibi “ufak ağzı, lâ’l gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişler” benzetmelerinde divan edebiyatının güzellik anlayışının izleri vardır. Bu durum, Şemseddin Sami’nin klasik edebiyatın kimi anlatı motiflerini metnine taşıdığını ve romana özgü bir gerçekçi tutumda görülen kahraman tasvirlerinden kimi zaman uzaklaşmış olduğunun göstergesidir. Ancak bununla birlikte yazar, roman kahramanına gerçekçi bir derinlik katabilmek çabasıyla, Fitnat’ın dış görünüşüne ek olarak kimi kişilik özelliklerini de aktarır. Fitnat’ın kendine özgü bu özelliklerini eserde yer alan konuşmalar ve yazarın aktarımlarından öğrenmek mümkündür.

Nitekim Şemseddin Sami bu doğrultuda Fitnat’ın iç dünyasında yaşadığı bir duygusal karmaşayı da okuruna yansıtmak istemiştir. Bu duygusal karmaşalar Fitnat’ın kadın kılığına girmiş olan Talat’ı, Talat’ın kız kardeşi Râgibe sanması dolayısıyla yaşadığı çelişkilerdir. Fitnat hem Talat’ı hem Râgibe’yi çok sevdiğini düşünüp bu sevgiler dolayısıyla bir çelişki yaşar. Eserde Fitnat’ın yaşadığı karmaşayı en iyi yansıtan bölümlerden biri şu şekildedir:

“Fitnat Hanım dünyada iki adamı seviyordu: Biri Tal’at Bey ve biri Râgibe hanım. Fitnat Hanım’ın Tal’at Bey’e muhabbetinden daha ziyade değildi. Ancak, daha müessir, daha kuvvetli ve nev’amâ daha mukaddes idi. Râgibe Hanım ile isterdi ki daima beraber olsun, bir dakika

¹⁷¹ Şemseddin Sami , *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, haz. Sedit Yüksel, s. 30-31.

¹⁷² A.g.e., s. 31.

ayrılmasın. Tal'at Bey'e dair ise çok da serbest düşünemiyordu. Tal'at Bey aklına geldiği gibi, efkârı galeyen ederdi, a'sâbı ihtilâl ederdi. Bu farkı icâb eden ancak kıyafet idi.”¹⁷³

Bu duygusal karmaşa Fitnat'a bir roman kahramanı olarak, yetersiz de olsa, psikolojik bir derinlik katar. Yaşadığı iç çelişkiler Fitnat'ı tek boyutlu olmaktan uzaklaştırır ve Türk romanının başlangıcında ortaya çıkan gerçekçi tutuma işaret eder. Şemseddin Sami, kahramanı somut gerçekliğe uygun bir biçimde ve tikel bir birey olarak çizmekte ve bu kahramana gerçekçi bir psikolojik boyut katmaya çalışmaktadır.

Ancak onun kahramanına ruhsal bir yön katma çabası, tam anlamıyla gerçekçi bir karakter yaratmakta yeterli değildir; yine de kendinden sonra ortaya konacak romanlar için önemli bir başlangıç kabul edilebilir.

“Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”ta psikolojik yönüyle yansıtılan bir roman kişisi de Ali Bey'dir. O romanda kırk-kırk beş yaşlarında, çabuk öfkelenen ve darılan bir kişi olarak tanıtılır.¹⁷⁴ Yazar onun ayrıntılı bir portresine yer vermez ancak okuyucuya onun bir roman kişisi olarak duygularını ve çatışmasını vermeye çalışır. Romanda bu durumun görünür olduğu yerlerden biri Ali Bey'in karısıyla ayrıldıktan sonra gördüğü rüya sonrasında yaşadığı pişmanlığı yansıtan bölümdür:

“Vicdanı, tabiatın bu hazin sûretiyle birleşerek zavallıyı muâheze eder, ta'zîb eder. Kabahatin kendisinde olduğunu ve karısının hiçbir kabahati olmadığını anlar. O kadar sevdiği karısından ayrıldığına ve onun dahi o kadar hakaretle gönlünü kırdığına mütessif olur, pişman olur.”¹⁷⁵

Pişmanlık duygusu Ali Bey'in kendi duyguları ve davranışları üzerine düşündüğünün bir göstergesidir ve onun bir roman kişisi olarak bütünlüklü biçimde ortaya konmaya çalışıldığını gösterir. Ali Bey'in iç dünyasında gerçekleşen çatışması ise henüz kızı olduğunu bilmediği Fitnat'ın başkasını sevdiğini anladığı zaman yaşadığı duygularla aktarılır:

¹⁷³ A.g.e., s. 50-51.

¹⁷⁴ A.g.e., s. 52.

¹⁷⁵ A.g.e., s. 54.

“Ben bunların visâline mâni olamam...olamam..bilâkis, vasıta olurum...evet, vasıta olabilirim...Ben şimdi kırkbeş yaşında varım...bu kız bana lâıyk değil, ben bu kızın babası olabilirim...evet, zaten evlâdım yok...dediyse de, bu son kelimeleri tefevvüh eder-etmez, gözyaşları dökülür, ayak üzeri durmağa takati kalmaz, kanapenin üzerine atılır...Birkaç dakika ağlayarak düşündükten sonra: ‘Ah!..ne diyorum, ne diyorum! Kendi gönlüme böyle bir hıyanet nasıl edebilirim? Fitnat’ı başkasına teslim etmek..der.”¹⁷⁶

Şemseddin Sami, Ali Bey’e de -Fitnat’a olduğu gibi- bir roman kahramanı olarak psikolojik derinlik kazandırma çabası içerisinde. Yazar onun iç dünyasında olan bitenleri okuruna aktararak inandırıcılığı sağlamak ve bu bağlamda gerçekçi bir tutumu sergilemek yönünde hareket eder.

“Taaşuk-ı Talat ve Fitnat”ta yazar tarafından çizilen diğer kahramanlar Ayşe Kadın, Hacıbaba, Saliha Hanım ve Emine Kadın’dır.

Bu kişilerden Talat’ın dadısı Ayşe Kadın ve Hacıbaba yazarın sıradan hayatın içinden seçtiği ve canlı bir biçimde sunduğu kahramanlardır. Bu iki kahraman için romanın gerçeğe en yakın kişileridir demek yanlış olmaz.

Ayşe Kadın romanda “ne yaşta olduğunu fark edemem, lâkin ihtiyarca görünür bir arap karı oturup..” şeklinde tanıtılır. Ayşe Kadın’ın dış görünüşüne dair bu ifadeden başka ayrıntılı bir tasvir yoktur. Ancak Ayşe Kadın bir roman kişisi olarak konuşmalar aracılığıyla aktarılır. Bu konuşmalar onun geçmişi hakkında bilgi verir ve batıl inançlara sahip biri olduğunu ortaya koyar. Ayşe Kadın’ın kullandığı dil, onu canlı ve gerçeğe oldukça yakın kılar:¹⁷⁷

“-Aman büyük hanım, bu hakımlar! Baş agrisi hakım iyi yabmaz, okutmali ha? Baş iyi olmak ister, bas agrisi gıtmak ister, okutmali, ha ne ya hanım. Gaşan sene bana nasıl sitma galdi! Uş ay sitma...Hakım galir gıdar, hab verir, hem ne hab! Zehir! ...Hab adamı eyi eder mi? Hab sitmaya ne yabar? Sonra Allah razı olsun, bizim abla galdi, beni gordi, tanimadi; o kadar ben zaîf oldi. Benim boyum ip gibi oldi... Abla aldi habi, attı pencereden... beni aldi, Kocamustafabaşa’ya goturdi. Orada bir herif var, ammâ onun nefesi menşur!”¹⁷⁸

¹⁷⁶ A.g.e., s. 80.

¹⁷⁷ Mehmet Kaplan eserde konuşmaların sade ve doğal olduğunu söylemektedir. Ona göre yazar, dadının konuşmalarını taklidi bir üslupla verir. Bu durum, hayatı olduğu gibi anlatma yani gerçeklik intibai uyandırma düşüncesinin bir sonucudur. Mehmet Kaplan, “Taaşuk-ı Talat ve Fitnat”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 69.

¹⁷⁸ Şemseddin Sami, *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*, haz. Sedit Yüksel, s. 2.

Eserde gerçekçi tutuma en yakın çizilen kişilerden bir diğeri de Hacıbaba'dır. Hacıbaba'nın asıl adı Hacı Mustafa'dır. Eserde Hacıbaba'nın portresi şu şekilde sunulur:

“Bu Hacıbaba, altmış yaşını mütecâviz, boyu kısa, ve şişmanca, sakalı süt gibi bembeyaz bir zât olup, göğsünü daima açık ve kollarını dirseklerine dek sıvalı tutar ve bir iskemle üzerine oturup marpucu bir dakika ağzından bırakmazdı... Bu Hacıbaba gayetle tamahkâr ise de titiz ve hadîdü-l-mizâc olduğundan, müşterilere öyle çok iltifat filân etmez. Birisi dükkâna girip otursa Hacıbaba, kesesini önüne atar, bir Merhaba! der; bir-iki saatten bir lâkırdı ya söyler, ya söylemez. Müşterinin birisi ‘Tütün sertmiş, yavaşımış filân diyerek biraz mırıldansa, Hacıbaba cevap vermeksizin tütünü boşaltıp kutusunu ve parasını sokağa atar.”¹⁷⁹

Hacıbaba'ya ait bilgiler konuşmalar aracılığıyla da aktarılır. Talat Bey ile diğer tütüncüler arasında geçen konuşmalardan Talat'ın öğrendiklerine göre, Hacıbaba zenginliğini hangi yolla sağladığından şüphe duyulan, “müezzî”, “müseyyib”, “müzevir” biridir.¹⁸⁰

Eserin yukarıda yer alan bölümlerinden de anlaşıldığı üzere yazar, Hacıbaba'yı güncel toplumsal gerçeklik içerisinde gözlem yoluyla seçmiştir. Hacıbaba'nın bir roman kahramanı olarak çiziminde, yazarın gerçekçi izlenimler uyandırma çabası görünür olur.

“Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”ta yer alan kahramanlardan bir diğeri Talat'ın annesi Saliha Hanım'dır. Yazar Saliha Hanım'ı ayrıntısıyla tasvir etmemiş ancak kısa da olsa okuyucusuna tanıtmıştır:

“(…) yüzünde bir hüsn ü ânın harabeleri nümâyan, elli-elli beş yaşında bir kadın minder üstüne oturup bir şey dikiyordu. Gözü dikişte, eli iğnede, lâkin zihni başka yerde olup bir şey düşünüyor; düşündükçe mahzun ve mükedder olur gibi görünüyordu. Biçare ihtiyarlar geçmiş şeyleri hatırlarına getirdikçe mahzun olurlar. Çünkü ömürlerinde geçirmiş oldukları meserret günlerini andıkları vakitte o günlerin bir daha avdet etmeyeceğine teessüf ederler ve çekmiş oldukları kederleri yâd ettiklerinde gönüllerinin yaraları tazelenir.”¹⁸¹

¹⁷⁹ A.g.e., s. 26.

¹⁸⁰ A.g.e., s. 27.

¹⁸¹ A.g.e., s. 92.

Saliha Hanım'ın aktarımında dikkati çeken durum yazarın eserde yer alan kişi aracılığıyla bir genellemeye varmış olmasıdır. Yazar, Saliha Hanım'ın neden mahzun ve mükedder olduğunu belirtirken bir genelleme yapmış, Saliha Hanım'ın duygularının yaşlı kadınların genel bir özelliği olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda Şemseddin Sami'nin kişiye özgü bir durumu tipikleştirdiğini söylemek mümkündür.

Öte yandan Saliha Hanım'ın kişilik özelliklerine dair bilgileri, bu özellikler eksik de olsa, konuşmalar aracılığıyla edinmek mümkündür. Saliha Hanım'ın mektebe gittiği, kızlar için okul olmadığından genç kız olduğunda okumaya devam edemediği¹⁸² eski neslin batıl inançlarından uzak olduğu,¹⁸³ görücü usulüyle evlenmeye karşı olduğu¹⁸⁴ kendi konuşmalarından anlaşılmaktadır.

Saliha Hanım'a bu açıdan baktığımızda bir karakter olarak çiziminin oldukça eksik kaldığını çünkü eserde karakteri derinlemesine yansıtabilecek tasvirlerin olmadığını; kişilik özelliklerine dair aktarılan bilgilerin yetersiz olduğunu, derinlikli ve özgün bir karakter olarak değil tipik bir ögeyle ön plana çıkartılan bir roman kahramanı olarak sunulduğunu söylemek mümkündür.

Eserde portresi verilen bir roman kahramanı da Emine Kadın'dır. Eserde, “saçı bembeyaz, ve ağzında bir dişi yok, burnun ucu ağzını kapamış, gayetle zayıf bir kadın olup, pek çok masal bilir ve ekseriya cinlerden, cadılardan ve gulyabânîden bahs eder ve onlardan pek çok korkardı” şeklinde betimlenen¹⁸⁵ Emine Kadın, romanın ana kahramanlarından değildir ve romanda oldukça az bir yer tutar.

Sonuç olarak yazarının kişilerini çok yönlü ve derinlemesine verememiş olmasına rağmen, bu eser Türk romanında gelişecek olan gerçekçilik anlayışı açısından oldukça önemli bir başlangıç noktasıdır. Eserdeki karakter çizimi geleneksel anlatı öğelerinden kopuş çabasıyla yapılmış ve bu bağlamda kişiler mecazi sembollerle değil metin dışı gerçekliğe uygun bir biçimde, tikel bireyler olarak sunulmuştur. Bu bağlamda Şemseddin Sami kişilerini tek boyutlu olarak kurmaktan uzaklaşmamış ancak onları gündelik hayatın içerisindeki sıradan insanlardan seçmiş; duygu ve davranışlarını, çevreleriyle olan ilişkilerini verme çabası içerisine girmiştir.

1.1.1.3 Mekân

¹⁸² A.g.e, s. 15.

¹⁸³ A.g.e, s. 2.

¹⁸⁴ A.g.e., s.6.

¹⁸⁵ A.g.e., s. 30.

“Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”ta hâkim olan mekân evdir. Eserde Talât’ın annesi ve dadısıyla yaşadığı ev; Fitnat’ın üvey babası ve Emine Kadın’la birlikte yaşadığı ev ve Ali Bey’in konağı tasvir edilir.

Yazar, eserine kısa bir mekân betimlemesiyle başlar:

“Aksaray’da ufacık bir oda. Tantanalı değil, lâkin pek temiz döşenmiş bir odada...”¹⁸⁶

Bu mekân Talat’ın annesi ve dadısıyla yaşadığı evdir ve gündelik hayatın içerisinde sıradan kişilerin yaşadığı bir mekân olarak -iki cümleyle- tasvir edilir. Bu tasvir çok kısa olsa da romanda somut gerçeklikle kurulan bağ açısından oldukça önemlidir. Nitekim Mehmet Kaplan bu tasvir için, eski edebiyata hâkim olan “güzelleştirme”nin yerini varlığı olduğu gibi tasvir etme gayretinin aldığını söyler. Ona göre bu dekorda yaşayan insanlar, eski mesnevi ve halk hikâyelerinde olduğu gibi, padişah ya da şehzade değil orta halli kimselerdir.¹⁸⁷ Dolayısıyla Şemseddin Sami, çağdaş sosyal gerçekliği aktarma kaygısıyla, mekân tasvirini sıradan insanlar ve hayatlar üzerinden yapar.

Yazarın mekân tasvirinde ayrıntıya girmemiş ve objektif bir gözleme başvurmamış oluşu metindeki gerçekçi tutum açısından eksiklik teşkil etse de; somut gerçekliği olan bir mekânın seçilmiş olması ve ana kahramanlardan birinin bu mekâna yerleştirilmesi oldukça önemlidir. Şemseddin Sami geleneksel anlatı motiflerindeki soyut ve inanılması güç öğelerden mekân açısından koparak bir başlangıç noktası oluşturmuş; kendinden sonra ortaya konulacak olan romanlardaki gerçekçi tutumu ve daha sonra gelişecek olan gerçekçilik akımını ilk örneklerden biri olarak beslemiştir.

Talat’ın evini çok kısa bir şekilde tasvir eden yazar Fitnat’ın üvey babası ve Emine Kadın’la birlikte yaşadığı evi ise ayrıntılarıyla tanıtır:

“Hacıbaba’nın dükkânının bir köşesinde, yeşil çuhadan bir perde ile örtülmüş ufak bir kapı var; bu perde açıldığı gibi, önde ufak ve karanlık bir mutfak ve bir yandan bir dar merdiven görünür. Merdivenden çıkıldığı gibi, ufacık ve penceresiz bir sofa olup, merdivenin iki tarafında iki kapı var. Bu kapıların sağ koldaki açıldıkta, temizce döşenmiş bir oda görünür. Bu odanın bir

¹⁸⁶ A.g.e., s. 1.

¹⁸⁷ Mehmet Kaplan, “Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 69.

köşesinde, bir sepet sandık ve üzerinde daha bitmemiş, iğnesi üzerinde bir entari, ve diğer bir köşesinde, bir ince bezle örtülmüş bir gergef, ve duvarın bir tarafında bir ayna ve diğer bazı alâmetler görünmekle, vehle-i ûlâda bir kız odası fark olunur. Evet, yukarıda îâm olunduğu gibi, Hacıbaba'nın bir emeksiz kızı vardı. İsmi Fitnat'tı: işte bu oda, Fitnat Hanım'ın odasıdır... Bu odanın kapısının karşısındaki kapı açıldıkta ufacık bir oda görünür. Bir köşesinde bir çarşafıla örtülmüş bir sürü yatak, ve çivilere asılmış bazı eski kürkleri, entariler bulunmakla, bir ihtiyar kadının odası olduğu belli olurdu. Filvâkî, Hacıbaba'nın, yetmiş yaşını mütecâviz Emine nâmında bir analığı vardı. İşte bu oda ona mahsustu. Sofanın bir köşesinde yılankavi bir dar merdiven olup, yukarıya çıkıldığı gibi, bir ufak oda var. Bu odanın bir köşesinde katlanmış bir yatak, ve bir tarafında bir namaz seccadesi ve bir masanın üzerinde şamdan, bir kibrit, su ile dolu bir sürâhi, bir bardak, ve bir köşesinde, dayatılmış bir uzun çubuk, ve bir pencerede uzun marpuçlu bir nargile, ve duvara asılmış birkaç levha ve bir-iki eski kürk bulunmakla, bir erkek odası olduğu anlaşılır. Filvâkî, bu oda Hacıbaba'nın odası idi.”¹⁸⁸

Yukarıda yer alan mekân betimlemesinde gerçekçi tutum açısından dikkati çeken önemli durum, betimlenen odaların her birinin odada yaşayan kişilerle uyum içerisinde verilmiş olmasıdır. Yazar gerçeklik izlenimi uyandırma çabasıyla yaptığı betimlemelerini, roman kişilerini kişiliklerine uygun mekânlarla ilişki içerisinde vermek için kullanmıştır. Oda betimlemelerinde yer alan eşyalar ve kişiye özgü ayrıntılar gerçekçi bir gözlem izlenimini yaratmaktadır.

Eserde tasvir edilen mekânlardan biri de Ali Bey'in konağıdır:

“Üsküdar'da Toptaşı'nda bir büyük konak vardı (ve belki daha vardır). Bu konağın haremlik-selâmlık olarak yirmi-otuz odası var; her tarafı âlâ, müzeyyen, kıymetli mefrûşat ile döşenmiş. Gayetle geniş bir bahçesi var ki, içinde bir-iki bahçıvan daima çalışır; büyük ahır var, içinde beş-altı uşak var, ispir, seysis, bilmem ne de ayrı. Haremlikte beş-on cariye var, bazıları ihtiyar bazıları kız. Nihayet, büyük bir konak, oldukça büyük ve zengin bir adamın konağı vesselâm.”¹⁸⁹

Ali Bey'in konağının tasviri, Hacıbaba'nın evi kadar ayrıntılı ve roman kişileri ile ilişkili bir biçimde yapılmamıştır. Ancak burada Ali Bey'in zenginliğini gösterecek birkaç ayrıntı yer alır ve bu bağlamda betimlemede gerçekçi olma çabası yetersiz de olsa görülür.

¹⁸⁸ Şemseddin Sami , *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*, haz. Sedit Yüksel, s. 29.

¹⁸⁹ A.g.e., s. 52.

Sonuç olarak, “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”ta sunulan mekân Tanzimat’tan Servet-i Fünun’a uzanan bir süreçteki gerçekçilik anlayışında önemli bir yer teşkil eder. Bu eserde mekânların somut gerçekliğe benzetilme çabası ve roman kahramanlarının bu mekânların içerisine yerleştirilmesi adı geçen önemi sağlayan öğelerdir. Yazar eksik de olsa tasvir etmiş olduğu mekânlar ve bu mekânlara yerleştirmiş olduğu kahramanları ile gerçeğe uygun bir temsili sağlamaya çalışmıştır.

1.1.1.4. Yazarın Konumu

“Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”ta yazarın konumunu incelemek, bu eserin gerçekçi tutumunun ne boyutta olduğunu anlamak açısından önemlidir. Bu incelemeyi yaparken dikkat edilmesi gereken noktalar yazarın eseriyle arasına bir mesafe koyup koymadığı ve nesnel bir tutum takınıp takınmadığı hususları olmalıdır. Esere bu hususlar açısından bakıldığında Şemseddin Sami’nin romanın akışına müdahalelerde bulunduğunu dolayısıyla nesnellikten uzaklaştığını ancak, kimi müdahalelerini olay örgüsünün nedenselliğini sağlamak üzere yaptığını söylemek mümkündür. Yazarın konumu açısından dikkat edilmesi gereken bir başka husus ise eserde yer alan mektupların kahramanlara olayların aktarıcısı olma işlevi yüklediği, bu nedenle yazarın metinden uzaklaştığıdır.

Şemseddin Sami romanın bazı bölümlerinde, eseriyle arasına yeterince mesafe koymayıp, olayın akışına müdahale eder ve kendi görüşlerini sunar. Bu durumu örnekleyen bölümlerden biri romanın başlangıcında Saliha Hanım’ın kısaca tasvir edildiği yerdir. Yazar, burada eserine müdahalesini genelleştirme için kullanmış ve Saliha Hanım’ın duygularının yaşlı kadınların genel bir özelliği olduğunu belirtmiştir.¹⁹⁰

Yazarın eserine müdahalesini örnekleyen bölümlerden bir tanesi de eserin “Saliha Hanım’ın Hikâyesi – Aşk-ı Etfâl” adını taşıyan bölümünün başlangıcıdır. Burada yazar aşk hakkındaki görüşlerini sunar:

“Zirde zikr olunacak hikâyenin meâlinden anlaşılacağına göre âfitâb-ı aşk u muhabbetin henüz sinn-i rüşde varmamış sıbyânın kulûbüne dahi tulû edebildiği kaari’nin garâbet ve taaccübünü mücip olmasın. Çünkü aşk bir emr-i tabîîdir ki nev’-i benî Âdem’in her bir kısmında, yani erkeğinde dişisinde, ufağında büyüğünde, sabîsinde bâliğinde, gencinde ihtiarında, fakirinde zengininde, âkılinda gabîsinde, âliminde cahilinde, medenisinde bedevîsinde zuhur eder...”

¹⁹⁰ A.g.e., s. 1.

Şu mülâhazayı bırakıp saded-i kelâma gelelim...”¹⁹¹

Bununla birlikte yazarın eserine müdahalelerinin kimisi, neden sonuç ilişkisi kurma; bir başka deyişle gerçekleşen olayların nedenlerini açıklama çabasını gösterir. Eserde Fitnat’ın duygularının ve davranışının nedeninin müdahil bir yazar tarafından aktarıldığı bölüm bu durumu örnekler:

“Yukarıda dedik ki, Fitnat Hanım Râgıbe Hanım’ın yüzünde gördüğü tebeddüle ‘kıskanç’ ve ‘rekabet’ mânasını vermişti. Mâlûmdur ki, bir erkek, hemşiresinin birinin ma’şûkası olmasını çekemediği gibi, bir kız dahi, biraderinin bir diğer kızın ma’şûku olmasını daha ziyade çekemez. İşte, Fitnat Hanım burasını düşünmüştü. Fakat bilmezdi ki bu kaide Râgıbe Hanım’ın hakkında cârî değil. Bu sebepten dolayı, Tal’at Bey’e meftûn olduğunu Râgıbe Hanım’a bildirmek istemez. Çünkü zanneder ki Râgıbe Hanım bu sözden hoşlanmayacak ve belki, visâllerine mâni olacak.”¹⁹²

Eserde yazarın yukarıda yer alan parçadaki tutumunu örnekleyen başka bölümler de mevcuttur. Bu bölümlerden biri yine Fitnat’ın davranışına ilişkindir. Yazar, Fitnat’ın gelin gittiği konakta üzüntüsünün nedenini Serfiraz’a söylemeyi düşünmesinin nedenini “Çünkü, insanın bir derdi olduğu vakitte güyâ dermanını, çaresini bulacak gibi her kime ki karşısında tesadüf ederse hepsine derdini söylemek ister” diyerek açıklamıştır.¹⁹³

Yazarın bu tutumunu örnekleyen bir başka parça ise, Ali Bey’in Fitnat’ın boynundan kopan muskayı okumadan hemen öncesini anlatan şu bölümdür:

“Fitnat’ın boynundan kopup Ali Bey’in elinde kalan kaytan hâlâ Ali Bey’in elinde duruyordu. Çünkü insanın aklı başında olmadığı hâlde bir şey elinde bulunursa, bırakmağa yahut bir tarafa atmağa düşünemez, ne hâlde bulursa o hâlde kalır.”¹⁹⁴

Yukarıda yer alan alıntılardan da anlaşıldığı üzere Şemseddin Sami eserinde kimi kez, olayların ya da davranışların nedenini araya girerek ve genellemelere başvurarak açıklamaya çalışır. Onun eserin akışına müdahale ederek araya girmesi

¹⁹¹ A.g.e., s. 7-8.

¹⁹² A.g.e., s. 50.

¹⁹³ A.g.e., s. 75.

¹⁹⁴ A.g.e., s. 87.

yeterince nesnel olmadığını gösterse de özellikle olayların ve davranışların nedenini açıklama çabası gerçekçi bir izlenim uyandırma amacı olarak nitelendirilebilir.

Eserde yazarın konumu açısından ele alınması gereken bir başka husus ise yazarın bir anlatım tekniği olarak mektuplara yer vermiş olduğudur. Eserde Saliha Hanım ile Rifat Bey'in ve Talat ile Fitnat'ın mektuplaşmaları vardır. Saliha Hanım ile Rifat Bey'in aşkı esas olay örgüsünden ayıklanmamış, romanın konusu dışında kalan bir husustur. Ancak yazarın bu aşkı aktarırken mektuplara yer vermesi¹⁹⁵ aracısız bir ifade yolunu aradığını, bir yazar olarak eseriyle arasına kimi yerlerde mesafe koyma çabası içerisine girdiğini gösterir. Nitekim mektup tekniği romanın esas kahramanları Talat ile Fitnat'ın aşklarını aktarırken de kullanılır.¹⁹⁶

Emel Kefeli, “Anlatım Tekniği Olarak Mektup” kitabında, mektup tekniğinin kullanıldığı romanlarda işlenen temalara ve mektubun bir anlatım tekniği olarak üstlendiği işlevlere değinir. Şemseddin Sami'nin mektup tekniğiyle yapmaya çalıştığı aracısız anlatımı, Kefeli'nin değerlendirmeleri ışığında anlamak daha kolay olacaktır. Kefeli çalışmasında şöyle söyler:

“Türk edebiyatında mektup-roman ve hikâyelerde işlenen temalar iki ana başlıkta toplanır:

1. Sosyal tenkit: Toplumdaki çeşitli sorunların ‘samimi ve aracısız’ bir ifade aracı olan mektup ile dile getirilmesi.
2. Kadın ile ilgili temalar: Aşk kavramı ve değişik tanımları, kadın erkek ilişkileri, toplumda kadın, evlilik, evlilikte uyumsuzluk, ihanet, kendini anlatma-açıklama ihtiyacı.

Mektubun roman ve hikâyelerde, bir anlatım tekniği olarak üstlendiği görevler ise şunlardır:

1. İletişim -dışa açılma- aracı
2. İç monolog
3. Gerçeğin farklı görünümelerini ortaya koyan bir araç
4. Eğitici araç.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ A.g.e., s. 14, s. 16, s. 19-22.

¹⁹⁶ A.g.e., s. 71-73, s. 83.

¹⁹⁷ Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İstanbul, Kitabevi, 2002, s. 169.

Bu bağlamda “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat”ta yer alan mektuplarda olayların aktarıcısı roman kişileri olduğu için bu bölümler, üçüncü tekil şahıs anlatıcının olduğu bölümlere göre daha nesneldir. Dolayısıyla aracısız bir aktarımı sağlayan mektupların gerçekçi bir izlenimi uyandırma ve inandırıcılık gibi işlevlerinin olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak Şemseddin Sami’nin eserinde bir yazar olarak konumunun tek yönlü olmadığını söylemek gerekir. Onun yazar olarak konumu, eseriyle arasına yeterince mesafe koyamadığı için özneldir. Fakat bu öznellik romanın bazı bölümlerinde neden sonuç ilişkisi kurmak ve eserin olay örgüsüne nedensellik kazandırmak için kullanılmış; kahramanların mektupları aracısız bir anlatımı mümkün kılmış; bu durumlar romanın gerçekçi bir izlenim uyandırma çabasına katkıda bulunmuştur.

1.2. NAMIK KEMAL VE İNTİBAH ÖRNEĞİ

Namık Kemal, Tanzimat'tan sonra gelişen Türk edebiyatında edebi ve tarihi birçok eser vermiş, bunların yanı sıra edebiyatla ilgili eleştiri ve görüşlerini de kitap, makale ve mektuplarında dile getirmiştir. Onun edebiyat eleştirisi olarak kabul edilebilecek görüşlerinde hâkim olan iki unsur, eski edebiyata getirdiği eleştiriler ile yeni edebiyatı yaygınlaştırma çabasıdır.

Namık Kemal'in divan edebiyatının ve geleneksel anlatı motiflerinin karşısında yer alan tutumunun temelinde bu edebiyat ve motiflerin gerçekçi tutumdan uzak olması yer alır. Bu bağlamda o, Türk romanının kuruluş sürecinde ortaya çıkan gerçekçi tutumu kuramsal bağlamda tartışan en önemli yazarlardan bir tanesidir.

Namık Kemal kuramsal görüşlerinde eski edebiyatı hayal sistemi, dili kullanım biçimi, anlamın söyleyişe feda edilmesi, sosyal faydanın olmayışı gibi durumlar dolayısıyla eleştirir. Onun eleştiri noktalarından biri de eski edebiyatın gerçeklerle örtüşmeyen, abartılı ve inandırıcı olmayan motifleridir. Eski edebiyatı eleştirmesinin ekseninde gerçekçi olma kaygısı da yatar.

Nitekim Namık Kemal'in edebiyata dair görüşlerinin bulunduğu birçok eserinde yürüttüğü tartışmalar Türk romanının kuruluşunda romancıların eski edebiyattan inandırıcı olmadığı için kopma çabalarının özeti niteliğindedir.

Namık Kemal için yeni edebiyat anlayışı “edebiyat-ı sahiha” anlayışıdır. Bu anlayış geleneksel anlatı motiflerinden kopma ve yeni bir tür olarak romanda olanaklıyı anlatma anlamına da gelir ve yeni bir tür olarak romanın anlatım biçimlerinde kendini gösteren ve ilk Türk romancılarının ortaklaştığı gerçekçi tutuma işaret eder.

Namık Kemal'in eleştiri bağlamında ele alınabilecek yazılarından bir tanesi “Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” başlıklı yazısıdır. 1866 yılında “Tasvîr-i Efkâr”da çıkan bu yazı Namık Kemal'in eski edebiyata dair eleştirilerini ve yeni edebiyat hakkındaki görüşlerini içerir.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Kazım Yetiş bu makalenin Türk edebiyat ve fikir hayatında dil ve edebiyat meselelerinin ele alındığı hemen ilk makale olduğunu söyler ve önemini şöyle aktarır: “(...) bu neviden bir yazının daha sonra da yazılmadığını söylemek yanlış olmaz. Ayrıca yazarımız, bu makalede hem yeni edebiyatın prensiplerini vermiş hem de ömrü boyunca takip edeceği görüşlerinin özünü ortaya koymuştur. Bu makale bir mânâda kültür ve edebiyat hayatımızda yapılmak istenen bir ihtilâlin beyânâmesidir.” Kazım Yetiş, “Giriş”, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. XXXVII.

Namık Kemal adı geçen makalesinde eski edebiyatı tenkit edip yeni edebiyatın ilkelerini, niteliklerini ortaya koyarken eski edebiyatta anlamın söyleyiş uğruna feda edilmiş olmasını eleştirir. Ona göre anlam söyleyiş uğruna feda edildiğinde asıl vazifesi “hakikati temyiz etmek” olan “efkâr” da zarar görecektir:

“Edebiyatımızda mânâ san’at uğruna fedâ olunageldiğinden vüs’at-ı tasavvur o derece ifrâta varmıştır ki bazı kere tehayyülde eb’âd-ı mutlaka dâhiline bile kanâat olunmaz. Vazife-i aslîyesi temyiz-i hakikat olan efkâr ise böyle âsârın mazarrattan başka ne te’siri olabilir?”¹⁹⁹

Namık Kemal makalesinde edebiyatın halkın anlayabileceği ve aydının hoşlanabileceği bir dille ortaya konması gerektiğini savunur. Onun bu savunusunda yine eski edebiyatın “tabiattan” ve “hakikatten” yoksun oluşu vurgusu vardır. O eski edebiyattaki bu yoksunluğun sebeplerinden biri olarak Fars edebiyatının etkisini gösterir ve “tabiattan” ve “hakikatten” yoksun bir edebiyat anlayışından uzak kalınması gerektiğini düşünür:

:“...Bu ise lisanımızda İran şivesinin câri olan tesirine bir nihayet vermekle hâsıl olur ki âsârımızı düşman-ı hakikat ve menfûr-ı tabiat olan îzam ve ibnâm nakîsalarından kurtaracak vasıtâl dahi bulunur.

Erbâbına malûmdur ki ekser âsârında İran’ın tahriri tasvîrine benzer. Birinde elvân ne kadar dil-nişîn ise diğesinde elfâz o kadar rengîn olmakla beraber, biri menâzıra ve diğeri münâzaraya mutâbık olmadığı için ikisi dahi tabiatın hilafıdır. Hattâ acem’in levâyih-i mersûmesine nazar olursa bir pehlivanın bıyığı mızrağından uzun ve medâyih-i manzûmesine bakılsa bir mızrağın tûlu mâh ile mâhî beyinde olan bu’-i mücerreden füzûn görülür.

Marifetin sinn-i kemâli ıtlakına şâyân olan bu asr-ı medeniyette öyle bir takım heyâkil-i hâile meddahlarını, hüsn-i tabiat ahabî, nasıl nedîm-i efkâr edebilir? Dünyada hiçbir sahib-i rüşd var mıdır ki gulyabani hikâyelerini istimâdan mahzûz olsun?”²⁰⁰

Namık Kemal, Fars edebiyatını hakikate uygun bir temsil içermediği için eleştirir. Bu eleştiri Fars kültürünün resim sanatına da yönelir. Onun için ideal olan temsil, hakikate ve tabiata uygun bir temsildir. Dolayısıyla ideal olan edebiyat da bu

¹⁹⁹ Namık Kemal, “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhâzât-ı Şamildir”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, s. 7.

²⁰⁰ A.g.e., s. 15-16.

temsili içermelidir. Namık Kemal bu nedenle “heyâkil-i hâile meddahlarını”, “gulyabani hikâyelerini” yani geleneksel anlatı motiflerini eleştirir.

Bu noktada Namık Kemal için tabiat ve hakikatin ne anlama geldiğini ele almak gerekir. Ömer Faruk Huyugüzel, Namık Kemal için tabiat ve hakikat kavramlarının ne anlama geldiğini şöyle açıklar:

“Namık Kemal’in bu soyut ve genel ‘tabiat’ı, Romantiklerin tabiatından veya Abdülhak Hâmid’in *Sahra*’sındaki tabiatı elbetteki çok farklıdır. Tabiat burada insanoğlunun dışındaki güzellikler dünyası veya dış âlem değil, insanla birlikte varolan her şey, evrenin özü ve mahiyeti mânâsındadır. Bu açıdan Namık Kemal, batıdaki Klasik ve Neo-Klasik teorisyenlere yaklaşır. Öte yandan onu, ‘hakikat’ terimine verdiği mânâ bakımından da Romantiklere bağlamaya imkân yoktur. Onun tenkidî eserlerindeki ‘hakikat’, Romantiklerin ferdî diyebileceğimiz hakikatlerinden farklı olarak daha ziyade genel ve evrensel mahiyetteki hakikatleri, ‘iç gerçeklik’ sözüyle anlatabileceğimiz varlığın ruhuna, özüne ait fikirleri ifade etmektedir.”²⁰¹

Huyugüzel’in Namık Kemal’i tabiat ve hakikat kavramları bağlamında yakın gördüğü edebi akım klasisizmdir. Namık Kemal’i klasisizme yaklaştıran görüşe sahip bir yazar da Güzin Dino’dur. Güzin Dino Namık Kemal’in “vehemiyattan kurtulup, hakikati bulmak için makul olmak, mantığa uymak, akıldan hariç olmamak” gerektiği düşüncesini 17. yüzyıl Fransız estetiğine yani klasisizmin ilkelerine benzeter.²⁰² Dino’ya göre “N. Kemal’in hakikat dediği, tabiat harici olmayanlardır; “müstesnâ, fevkalâde, şaşırtıcı, çapraşık olaylar” gibi hayalinden geçen her şey tabiat harici olabilir.”²⁰³

Öte yandan Güzin Dino, sonraları 19. yüzyılda gerçekçilik akımı içerisinde ele alınacak olan gerçek ve gerçekçilik meselesinin 17. yüzyılda “vrai” ve “vraisemblable” olarak ele alındığına da değinir.²⁰⁴ Bu bağlamda gerçekçiliğin temel meselelerinin bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik oluşmadan önce de tartışıldığını ve bu tartışmaların gerçekçilik akımının yönteminin oluşmasına katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Benzer bir çıkarımı Namık Kemal için de söylemek yanlış olmaz. Namık Kemal’in tabiatı ve hakikati temsil eden edebiyatı ideal bir edebiyat olarak görüşü bir

²⁰¹ Ömer Faruk Huyugüzel, “Namık Kemal’in Edebiyat ve Edebî Tenkide Dair Genel Fikirleri”, *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları No: 468, 1988, s. 54-55.

²⁰² Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (1. Kısım)*, s. 4-5.

²⁰³ A.g.e., s. 7.

²⁰⁴ A.g.y.

edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin savunusu niteliğinde değildir. Ancak onun gerçekçi tutumunun göstergesidir ve Türk romanında gerçekçilik akımının yöntemine ulaşan edebi yoldaki bir aşama olarak kabul edilmelidir.

Namık Kemal “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir” başlıklı makalesinde mecaz ve mübalağa üzerinde de durur. Ona göre edebiyat eserlerini hakikatten ve tabiattan uzaklaştıran unsurlardan biri mecazdır:

“İfadede mecaz bir sûretle mücâz olmayacak kadar revâc bulduğu için âsârımız letâfet-i tabi’iyyeden mahrum olduktan başka ekseri hakikatten dahi âtıldır.”²⁰⁵

Namık Kemal tarafından üç kısımda ele alınan mübalağanın ise “gulüvv” adı verilen çeşidi akıl ve adetlere ters düştüğü için eleştirilir:

“Mübâlağa makbuldür. Eğer aklen ve âdeten vukûu kâbil ise, buna tebliğ tesmiye olunur.

Makuldür. Eğer aklen mümkün ve âdeten bâtil ise. Buna iğrak denilir.

Medhûldür. Eğer bir münâsib tevcîh ile iğrâk derecesine ircâi mümkün olamamak üzere akıl ve âdetçe imkândan âtil ise. Buna gulüvv nâmı verilir.

Üçüncü nevin bilâ-şart-ı cevâz istimâlîne, var ise tabiatın muhassehatı ile fıkâdân-ı kanaât âsâr-ı kudretin mâ-fevkini talebtir âsâr-ı kedretin mâ-fevkini taleb eden edib değil ne büyük bî-edebtir.”²⁰⁶

Namık Kemal’in akla ve adetlere uygun olmayan “gulüvv”ü eleştirmesinin altında onun akla ve gerçeğe uygun anlatımdan yana olan görüşü bir başka deyişle edebiyat metinlerinde gerçekçi bir tutumu savunan tavrı vardır.

Namık Kemal’in edebiyat eleştirilerini makale ve kitap bütünlüğü taşıyan eserlerinin yanı sıra mektuplarında da bulmak mümkündür. O mektuplarında yeni edebiyat türlerinin yaygınlaşması, yeni edebiyat anlayışının yerleşmesi geleneksel anlatı motiflerinden kopmak gerektiği gibi edebi meselelere değinir. Örneğin Kânî Paşazâde Rif’at’a yazmış olduğu 1866 tarihli mektupta “cemali, bahar-ı musavver; dehanı, hande-

²⁰⁵ Namık Kemal, “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazât-ı Şâmilidir”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, s. 11.

²⁰⁶ A.g.e., s. 6.

i mücessem, ve'lhâsıl serâpâ, hüsnü bir âlem-i diğeri idi ki, temâşâ eden değıl âlâm-ü gamı, belki bütün bütün âlemi unutturdu” diyerek eski edebiyatı, insanı dünya gerçeklerinden uzaklaştırdığı için eleştirir.²⁰⁷

Namık Kemal'in mektuplarında ortaya çıkan bir husus da Doğı edebiyatına getirdiğı eleştirileridir. Bu eleştiriler, eski edebiyata yönelttiğı itirazlarıyla paraleldir ve Doğı edebiyatının gerçekliğe ve akla uygun olmayan yönleri dolayısıyladır. Doğı edebiyatları içerisinde asıl eleştirdiğı edebiyat ise Fars edebiyatıdır. Onun bu bağlamdaki eleştirilerini içeren görüşlerini Recaizâde Mahmud Ekrem'e yazmış olduğı 1873 tarihli mektup örnekler. Namık Kemal bu mektupta Recaizâde'nin anlatımını İran üslubuna benzerliği dolayısıyla eleştirir ve çirkin bulur:

“75'inci sahifede Atala, *ben Okkon dağıının keçilerini gördüm; lâkin senin lakırdılarına ne o keçilerin güzelliğı benzer...* diyor. Bu keçi güzelliğınden illâ'llâh!.. Yâni çirkinlikte İran'ın mar-ı zülf teşbihinden aşağı kalmıyor.

Demek ki Atala, üçüncü Napolén'da o ma'nevi boynuzları, o nâzanin sakalı görse idi, dünya güzeli zannedecek idi!”²⁰⁸

Bu mektupta Recaizâde Mahmut Ekrem salt Fars edebiyatına benzeyen anlatımı dolayısıyla eleştirilmez. Namık Kemal'in eleştiri noktalarından biri de gerçeğe benzerlik ilkesine dairdir. Nitekim, Recaizâde'yi yazdığı eserin içeriğıne, yani vahşilere uygun sözler kullanmadığı için de eleştirir:

“Bunlardan başka oyunun bazı yerinde vahşî ağzına münasip söz aramakta ifrât etmekle beraber, birkaç yerinde de ta'yin ettiğim muhafız, falan gibi, medenilerin bile muhâverâtta söylemedikleri tabirler kullanmışsın.”²⁰⁹

Namık Kemal Hintli Şeyh Inayetullah'ın “Bahâr-ı Daniş” adlı eserini Farsçadan çevirmiş ve bu çeviriye önsöz niteliğinde bir mukaddime yazmıştır. 1874 yılında kaleme alınan ve “Bahâr-ı Daniş Mukaddimesi” başlığını taşıyan bu eserde de yazarın

²⁰⁷ Namık Kemal, “Kânî Paşazâde Rif'at'e”, *Namık Kemal'in Mektupları C. I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No:22, 1967. s. 59

²⁰⁸ Namık Kemal, “Recaizâde Mahmud Ekrem'e”, *Namık Kemal'in Mektupları C. I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, s. 287.

²⁰⁹ A.g.e., s. 287.

edebi eleştirileri mevcuttur. Bu eserde tıpkı “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” başlıklı yazıda olduğu gibi Fars edebiyatı ve bu edebiyatın etkileri eleştirilmiştir. Buradaki eleştirinin ana eksenini de Fars edebiyatının hakikate uygun bir temsil içermediği, tabiatın hilafında olduğu, mübâlagaların gerçeğe aykırı olduğu yönündedir:

“(…) lisanımıza şîve-i Acem galebe ederek tabiatın sırf hilâfında bulunan ve muntazam lisanların kâffesinde bedâyiden değil bilakis nekâyısdan ma’dud olan mübâlagalar, letafetsiz teşbîhler, cinas-ı lâfziler edebiyatımızın erkân-ı asliyesi hükmüne girmesidir. Şimdi efkâr-ı umûmiyenin havâs için yazılmış veya sırf kaba taslak tahrîr olunmuş veya tarz-ı tekellümden çıkarılmış veyahud mübâlagalar, filanlarla doldurulmuş şeyleri râğbetten iskât etmesine samîm-i tebrikden başka bir şey diyemeyiz. Şu kadar var ki bu nekâyısın bir çoğu İran edebiyatının tesirâtından bilinerek Fârisî’de her ne yazılmış ise Şefiknâme kadar muğlak, Şakâyık tercümesi kadar soğuk, medih ve zemmi şâmil olan kasîdelerimiz kadar mübâlagalı, Sünbülzâde Divanı kadar cinâsâ boğulmuş kıyâs olunur. Ve bu cihetle âsâr-ı kalemiyyeleri efkâr-ı umûmiyyenin mahbûb-ı kulûbu olan tarz-ı cedid üdebâsı arasında Fârisî’den lisanımıza bir şey nakli arzu olunmak memlekete bir illet-i sârîye girmek kabîlinden sayılır.”²¹⁰

Namık Kemal’in gerek Fars edebiyatını gerek eski edebiyatı eleştirisinde bu edebiyatların hakikatten uzak oluşu, tabiata uygun olmayışı, dolayısıyla insan ile dünya arasında yeni oluşmakta olan kültür dairesinin gerektirdiği ilişkiyi kuramaması gibi temel meseleler yer alır. Ahmet Hamdi Tanpınar bu konuya dair şöyle söyler:

“Nâmık Kemal’in eskiye hücum ettiği noktalar onu evvelâ hakikate, sonra da tabiata yahut tabiat-ı eşyaya uygun bulmamasıdır. O eskilerin edebiyat anlayışına ve hayal sistemine hücum eder. Ona göre eski edebiyat insanla hayat arasında tam bir münasebet kuramamıştır. Ufku dardır; ancak onun bittiği yerde duygularımızın kâinatı ve hayatın her türlü manzarası başlar.”²¹¹

²¹⁰ Namık Kemal, “Bahâr-ı Danış Mukaddimesi”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, s. 55.

²¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 379.

Namık Kemal eski edebiyatta eksik olan bu öğelerin yeni kurulmakta olan edebiyatta mevcut olduğunu düşünür.²¹² Onun Manastırlı Rif'at Bey'e yazmış olduğu 1874 tarihli mektubunda bu düşüncesini örnekleyen görüşü şöyledir:

“İnsan, gözüne yeni karalanmış bir kağıt göründükçe, Şinâsî'ye nasıl rahmet okunmaz, ki üdebâmızı altıyüz seneden beri enîn-ü ızdırap içinde tutan ve adına usû-i kalem, yâhut kâ'ide-i rabıt denilen zincir-i esareti, âhen-detâne bir darbe-i himmet ile paraladı.

Şimdi okuyoruz; hem de okuduğumuz şeylerde lezzet bulmak, yazdığımız şeylerde lezzet buldurmak için fikrin en vâs' meydanlarına, kalbin en hafî köşelerine girmeğe çalışıyoruz. Me'âl, elfazı; me'ânî bedî'i; selâset zîneti; rûh, kalıbı zincir-i tahakkümüne aldı. Bir şey yazmak istenilince, esvap gösterecek ağaç parçası gibi, lafza münâsîp mâna aranmıyor, gelin tezyîn edecek elbise gibi, mânanın latâfetini gösterecel elfâz aranıyor. Hakikatin nümâyîşe galebesine, bu bir mukaddime-i kübrâdır.”²¹³

Namık Kemal'in eski edebiyata karşı çıktığı, yeni bir edebiyat anlayışının yaygınlaşması çabasının görünür olduğu bir eseri de “İrfan Paşa'ya Mektup”tur. İlk kez Mecmua-i Ebuzziya'da 1880 yılında yayınlanan bu eser, İrfan Paşa'nın “Mecmua-i İrfan Paşa” adlı eserine yazdığı önsözde yeni edebiyat taraftarlarını eleştirmesi üzerine yazılmıştır.

Namık Kemal, İrfan Paşa'nın eserinde yeni edebiyat taraftarlarını eskilere karşı gelmesi nedeniyle kadir bilmez olarak nitelendirmesine karşı çıkar ve “tarz-ı cedîd-i edeb taraftarlarını kadir bilmemek ve meslek-i eslafa fuzûlî mu'âırız olmak gibi iki

²¹² Namık Kemal'in eski edebiyattan kurtulmak ve yeni edebiyatın yaygınlaşmasını sağlamak gerektiğine dair görüşünü örnekleyen birçok ifadesi mevcuttur. Örneğin 1879 yılında Rezaîzade'ye yazmış olduğu mektubunda, “Ya eski tarzı ihtiyâr edip meyyitlere karışmalı, yahut yeni bir yol açmalı, istikbâle hizmet etmeli. Açılan yolun yeni olduğu mâlûm, fakat içinde insan arasına karışmış cadılar da görünüyor” der. Namık Kemal, “Recâ'izâde Mahmud Ekrem'e”, *Namık Kemal'in Mektupları C II*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No: 22, 1969, s. 414.

Namık Kemal'in eski edebiyata karşı gelen ve yeni edebiyat tarafında yer alan tutumunu örnekleyen bir ifadesini de 1882 yılında Ahmet Midhat'a yazmış olduğu mektubunda bulmak mümkündür. Namık Kemal bu mektubunda yer alan ifadelerinde kızgınlığına sebep olan edebiyatçılardan eski edebiyat taraftarı olanlara oldukça sert bir üslupla hitap eder:

“Edebiyat bahsine ben de karışacağım. Allah cezanızı versin! Sen şöylesin, sen böylesin diye diye, beni edebiyatçı şâhid-i vâhid derecesine i'lâ ettiniz. Çâresiz, hüküm yolunda bir şey yazacağım. Hepinizi tedîb edeceğim; fakat edebiyat-ı cedîde tarafdârlarımı, hafif bir dokunmakla okşayacağım. Edebiyat-ı 'atfika tarafdârlarına da, kalem yerine bir süpürge sallayacağım.” Namık Kemal, “Ahmed Midhat'e”, *Namık Kemal'in Mektupları C III*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No: 22, 1969, s. 169.

²¹³ Namık Kemal, “Manastırlı Rif'at Bey'e”, *Namık Kemal'in Mektupları C I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, s. 317-318.

seyyie ile itham buyurmuş olmalarına nazaran taklîd-i eslâftan ‘ibaret olma tavr-ı ma’hûdu iltizâm ettikleri anlaşıyor” der.²¹⁴

İrfan Paşa’ya karşı çıkışını edebiyatın esasının hakikate uygun olması gerektiği görüşüyle destekler:

“Niyaz-ı ‘aff-ı devletlerini mukaddime-i makâl ederek şurasının beyânına cür’et ederim ki, daha dîbâceyi okur okumaz âsâr-ı asaânelerini şöhret-i şâyi’a-i fazîletleri ile mütenâsib bulamayacağıma ma’a’t-teessûf yakîn hâsıl eyledim, çünkü umûr-ı müsellemeden olduğu üzere edebiyatın esâsı hakîkate muvafık olarak, bir eserde o şart mevcut olmadıkça tezyînât-ı bedî’iyye ve hayâlât-ı şâirâne ile aksâm-ı edebden ma’dûd olabilmesine imkân yoktur.”²¹⁵

Namık Kemal adı geçen eserinde ayrıca daha önce “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” başlıklı yazısında da üzerinde durmuş olduğu mübalağanın üç çeşidini ele alır. Ancak bu eserinde “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” başlıklı makalesinden farklı olarak bu mübalağa türlerini örneklendirir ve yeni edebiyat taraftarlarının “sahih” tavrını mübalağa üzerinden açıklar:

“İşte nazar-ı istihfaf-ı âlîlerine mazhar olacak kadar olsun meydanda âmları söylenilen edebiyat-ı sahiha tarafdarları lisanımızda mübalaganın makbul ve ma’kûl olan hadlerden tecâvüz edip de medhûl olan gulüvv mertebesine vararak, müdrikât-ı beşeriyyeyi esâsında harab edercesine edebiyat nâmına bir cihân-ı vehmiyyâtın vücûduna meydan verilmemesi arzû-yı hâlisânesindedirler.”²¹⁶

Namık Kemal, edebiyatta gerçeğe uygun olmayan bir başka deyişle hakikate ters düşen anlatımı salt eski edebiyat ekseninde eleştirmez. O edebiyatta, daha dar anlamıyla da romanda, hayalden değil hakikatten yanadır. Bu tutumundan kaynaklanan eleştirel tavrı eski edebiyata olduğu kadar, yeterli miktarda gerçekçi tutumu göremediği yeni edebiyatçılara da yönelir. Örneğin gerçek adı bilinmeyen Mevlânâ isimli birine yazmış olduğu 1879 tarihli mektubunda Ahmet Midhat Efendi’nin “Yeryüzünde Bir Melek”

²¹⁴ Namık Kemal, “İrfan Paşa’ya Mektup”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, s. Haz. Kazım Yetiş, s. 205-207.

²¹⁵ A.g.e., s. 205.

²¹⁶ A.g.e., s. 210.

adlı eserini eleştirir. Bu eleştirinin ana eksenini adı geçen eserdeki tasvirlerin tutarsızlığı ve gerçekçilikten uzak oluşudur.

Namık Kemal Ahmet Midhat Efendi'nin tasvirlerini ayrıntılı bir biçimde ele alır. Adı geçen mektuptan aşağıda yer alan bölüm onun bu tasvirleri hayata uygun olmayışı nedeniyle eleştiren fikirlerini gösterir:

“Dünyâda yukarıya doğrulmuş kirpik olmaz ya; çünkü kirpik gözü muhâfaza için yaratılmış bir şey olduğu fennen müsbettir, amma sa’âdetlu Midhat Efendi tarih yazdıkları vakit a’sârı birbirine karıştırdıkları gibi, bir şekil tasvîr ettikleri vakitte her ü merc edebilirler. Burasına kim ne diyecek!

Mâdâm ki kendileri böyle buyurmuşlar. Farz edelem ki o hanımın kirpikleri edîb-i muşârün-ileyhin irâdesine imtisâl ederler, tabî’atin kânûnunu yıkarlar, aşağı inceklerine yukarı çıkarlar. (...)

(...) Baksanıza, kendilerinin tasvîr ettikleri cisim, ya’ni Hanımefendi, hiç bizim bildiğimiz ‘âlemlerin mahlûkatından değil.”²¹⁷

Namık Kemal’in edebiyatta, özellikle romanda, hayalden değil hakikatten yana olduğunu gösteren eserlerinden bir tanesi de “İntibah” romanına yazdığı mukaddimedir.²¹⁸ Bu mukaddimede değinilen konulardan biri hikâyenin görevleridir. Hikâye olarak adlandırılan yeni edebi tür romandır. Bu türün görevlerinden biri eğlendirerek öğretmek bir diğeri ise insanlığı tahlil etmektir:

“Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır. O da muhatabını islah etmek veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz, akla ağza ne gelirse söylemek tarz-i kudemapesendanesini terk ile tabiat-i beşeriyenin tahliline çalışmaktır.”²¹⁹

²¹⁷ Namık Kemal, “Mevlânâ”, *Namık Kemal’in Mektupları C IV*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No: 22, 1986, s. 656-657.

²¹⁸ Mustafa Nihat Özön, bu mukaddimenin Mustafa Reşit tarafından çıkarılan şark dergisinin Mart 1881 tarihli beşinci sayısında “Kemal Bey’in bir makalesi” başlığı altında basılmış olduğunu ve bu baskı ile adı geçen yazının asıl kendisine gönderilmiş olan Faik Reşat’ın 1908’e çıkardığı kitapta yer alan baskı arasında ufak tefek farklar olduğunu söyler. Mustafa Nihat Özön, “Birkaç Söz”, Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, Ankara, Akba Kitabevi, t.y., s. I.

²¹⁹ Namık Kemal, “Son Pişmanlık’ın Mukaddemesi”, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, Ankara, Akba Kitabevi, t.y., s. 6.

Buradaki açıklamayı bir roman tanımı olarak kabul etmek ve bu tanımda romanın gerçekçi bir tutumla ele alındığını söylemek mümkündür.

Öte yandan Namık Kemal'in adı geçen mukaddimede Batı edebiyatını aynı gerçekçi tutumla olumladığı görülür:

“Kuvve-i hayal şarkta bittabi garbe galip olduğundan ve avrupalılar –her fende olduğu gibi- edebiyatta dahi Hint'in, Yunan'ın, Arap'ın Acem'in mukallidi bulunduğundan bu tarz-i hassın mucidi olmak şerefi dahi bizim ecdadımıza kalır. Şu kadar var ki Avrupalılar taklit ederken bir şeyin hakikaten taklide şayan yerlerini ediyorlar. İşte o kabilden olarak kendilerine bir nümune-i edeb bulmak için arabin, acemin ve sair elsine-i kadîmenin âsar-ı muteberesini tercüme etmişler. Mantık ve âdaba mutabık gördükleri yerlerini misal-i imtisal etmişler, içlerinde akıldan hariç mübalâğa, hiçbir şeye benzemez teşbih görmüşler ise ona ittiba etmemişler, cinas-i lâfzî gibi zevzeklikleri de makbul tutmamışlar. Ona binaen biz daima Avrupa lisanlarının edebiyatça gerek intihap ettikleri kavaid-i külliye gerek ihtiyar eyledikleri tarz-i taklide tâbi olmak mecburiyetindeyiz. Çünkü gerek o kavaid-i külliye, gerek o tarz-i taklit avrupanın evham-i heveskârisinden çıkma birtakım hayalât değil sırf hakikat ve tamamiyle sevk-i tabiattır.”²²⁰

Namık Kemal'in edebi eleştiri ve görüşlerinin yer aldığı bir eseri de “Celaledin Harzemşah” başlıklı eserine 1884 yılında yazmış olduğu mukaddimedir. Mukaddimede eski edebiyata yöneltilen eleştiriler; eski-yeni edebiyat karşılaştırmaları; yeni edebi türler ve bu anlamda yeni oluşmakta olan edebiyatın anlatım araçları; tiyatro edebiyatı hakkında düşünceler ve “Celaledin Harzemşah”ın yazılışıyla ilgili bilgiler yer alır.

Bu bilgiler içerisinde Namık Kemal'in edebiyatta hakikate ve tabiata uygun olan anlatımı kullanmak ve olanaklıyı anlatmak doğrultusunda görüşleri de mevcuttur. Örneğin eski şiirin eleştirildiği bölümde bu şiirin hakikate ve tabiata aykırı oluşu ortaya konulmuş ve divan edebiyatının hayal dünyası eleştirilmiştir:

“Şi'rimiz ise -ekser münaca'ât ve na'tler ve birkaç ufak mesnevî ile birtakım güzel müfredler istisnâ olunduğu halde- hakikat ve tabî'at âlemlerinden hâriç bir cihân-ı evhâmdan iktibâs olunmuş birtakım nâ-merbut tasavvurlardan ibaretti.

Ekser şi'rlerimizin beyit ve belli mısraları beyinde olan mânâ televvünü, parça bohçalarındaki renk televvününden ziyâdedir.

²²⁰ A.g.e., s. 7.

Dîvânlarımızdan biri mütâla'a olunurken insan; muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını ma'den elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış Memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş; cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış; bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'sûkalarla mâl-a-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabanîler âleminde zanneder."²²¹

Namık Kemal'in divan edebiyatının hayal dünyasını eleştirmesinin temelinde bu edebiyatın gerçeğe aykırı anlatımları yer alır. O divan edebiyatının hayal dünyasına olanaklıyı ele almadığı, gerçeğe aykırı görüntüleri birer imge olarak kullandığı için karşı çıkar.

Adı geçen mukaddimede yeni bir tür olarak romana da değinilir. Bu türün yeni anlatım olanaklarını geleneksel anlatılarda yer tutan hikâyelerin anlatımlarıyla karşılaştırmalı bir biçimde ele alınır:

"Roman kısmını da millete nev-zuhur 'addettiğimize taaccüb olunmasın? Âsâr- kadîmde İbret-nümâ gibi, Muhayyelat gibi, Aslı ile Kerem gibi, Ferhat ile Şîrîn gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat kitabhane-i âdâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile romandan maksad güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan vak'ayı ahlak ve âdât ve hissiyât, ve ihtimâlâta müte'allik her türlü tafsilâtıyla berâber tasvîr etmektir."²²²

Namık Kemal'in yeni bir edebi tür olarak romanı tarif edişinde hem akla uygun olma çabası hem de "güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan vak'a" nitelendirmesi dolayısıyla gerçeğe uygunluk ilkesi ortaya çıkar. Bu ilkenin gerçekçi bir tutum içeren roman estetiğini işaret ettiğini söylemek yanlış olmaz.

Bu duruma Güzin Dino da değinir ve Namık Kemal'in "romandan maksat güzerân etmemişse bile, güzerânı imkân dâhilinde olan..." sözlerinin, gerçekçiliğin basit ama kati bir özelliğini içerdiğini söyler. Ona göre bu sözler Sorel'in "doğru veya doğru olması mümkün şeyler söylememiz gerekiyordu" sözüyle benzeşir. Bu açıdan Dino, Namık Kemal'in estetiğinin bir yandan akla uygun bir edebiyat yaratmak isteyen

²²¹ Namık Kemal, "Mukaddime-i Celal", *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, s. 342.

²²² A.g.e., s. 347.

Fransız klasisizmini hatırlattığını ancak gerçekçiliğin estetiğine de uzak olmadığını söyler.²²³

Öte yandan Namık Kemal'in adı geçen mukaddimede yer alan edebiyat anlayışının onun yeni insan tipi anlayışıyla örtüştüğünü söylemek gerekir. Şerif Aktaş "Namık Kemal ve İnsan" makalesinde Namık Kemal'in yeni insan görüşünde akla ve iradeye verilen önemin ortaya çıktığına değinir. Ona göre Namık Kemal'in teklif ettiği insan tipi uhrevi değil dünyevidir. Doğaüstü güçlere değil kendi gücüne inanmaktadır. Bu insan aklını, irade gücünü ve bilgisini kullanarak doğaya hâkim olabilecek bir insandır. Kaynağını akıldan ve kendi iradesinden alan yeni bir yaşama taliptir.²²⁴

Bu durumda Namık Kemal'in yeni edebiyat anlayışının ve bu edebiyat anlayışında önemli bir yer tutan gerçekçi tutumun onun dünya görüşünden ayrı düşünülmemeyeceğini belirtmek yanlış olmaz. Onun düşünce dünyasında ve hayat görüşünde akıl ve irade kavramları çok önemli bir yer tutar. O, bu iki kavramı merkeze alarak yeni bir hayatın, kültür dairesinin inşasına çalışır.²²⁵ Bu hayatı bir başka deyişle geleceği hazırlamak ise, geçmişin ideal dünyasına ait hayal ve masal öğeleriyle değil yeni edebiyatın gerçekçi anlatım olanaklarıyla olacaktır. Bu bağlamda Namık Kemal hayatın somut varlığını kabul etmiş, yeni insanın bu hayatı olumlu yönde dönüştüreceğini düşünmüş ve yeni insanın anlatım olanağı olarak yeni edebiyatın ve dolayısıyla romanın gerçekçi öğelerini ön plana çıkartmıştır

Namık Kemal'in edebiyatta akla, hakikate ve tabiata uygun olan anlatımın yanında yer alan görüşleri başka birçok eserinde de mevcuttur. Bu eserlerden bir tanesi Ziya Paşa'nın Harabat adlı antolojisine karşı yazdığı ve 1885 yılında yayımladığı "Tahrîb-i Harâbât" adlı eseridir.

Namık Kemal "Tahrîb-i Harâbât"ta Ziya Paşa'yı ve onun "Harabat" adlı eserini eski edebiyatı yeniden canlandığı için eleştirirken eski edebiyata itirazlarını ve edebiyatın hakikate ve tabiata uygun olması gerektiğine dair görüşlerini de dile getirir:

²²³ Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (1. Kısım)*, s. 3.

²²⁴ Şerif Aktaş, "Namık Kemal ve İnsan", *Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993, s. 11-12.

²²⁵ Nitekim Namık Kemal yeni bir düşünce biçiminin ve yeni bir hayatın kurulması yönünde edebiyatın sosyalleşmesinden yana bir aydındır. Abdullah Uçman onun bu yönünü şöyle değerlendirir: "Devrin siyasî ve sosyal fikirlerini tebliğde daima ön planda gelen Namık Kemal, sadece şiirleriyle değil, diğer edebî türlerde vermiş olduğu eserlerle de, yeni Türk edebiyatı tarihinde edebiyatın sosyalleşmesi, daha doğrusu politize olması konusunda akla ilk gelen isimlerden biridir." Abdullah Uçman, "Tanzimat'tan Sonra Türk Şiirinde Değişme ve Yenileşmeler", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, XIX, Bahar 2006, s. 485.

“Yoksa ma'lûm-ı âlîleri olduğu üzere ‘sabâh-ı ma’rifet ki mâhiyet-i eşyayı göstermek şânındandır; envârını her tarafa neşrettikçe hayâlât gibi hakikat ve tabiatın hâricinde olan öyle bir takım âsârın ma’kûl ve makbûl addolunması aklen kabul olunur şeylerden değildir.”²²⁶

Namık Kemal’e göre makul ve makbul olabilecek edebiyat akla ve tabiata uygun olan bir edebiyattır. Aksi bir edebiyat inanılması güç hayallerle örülüdür, akla ve tabiata uygun olan bir edebiyat kadar değerli değildir:

“Bir adama, meselâ zaman-ı devletinde ceylan yavrularının arslan südü emdiğine dâir insanların değil, tavşanların bile kolaylıkla inanamayacağı birtakım türrehât ile meddâh olmakta ise sâye-i ‘adlinde bir mülkün bahtiyâr olduğundan bahsetmek doğru olabilmesi ihtimâlden kat’ı-nazar, haddizatında daha parlak, daha şanlı değil midir?”²²⁷

“Tahrîb-i Harâbât”ta yukarıdaki alıntıların örneklemiş olduğu görüşler, eski edebiyatın akla ve tabiata uygun olmayan, hakikatten çok inanılması güç hayalleri öne çıkaran anlatım tarzını eleştiren görüşlerin özeti niteliğindedir.²²⁸

Namık Kemal’in benzer görüşlerinin yer aldığı eserlerinden bir tanesi de “Ta’lim-i Edebiyat” üzerine kaleme aldığı yazısıdır. Bu eser hem Recaizade Mahmud Ekrem’in eseri üzerine bir eleştiri niteliğindedir hem de yeni edebiyatın yaygınlaşması çabalarını içerir. Hoca ve öğrenci arasındaki diyaloglarla yazılmış olan metinde yeni edebiyatın gelişimi anlatılır. Eserde edebiyatı katı bir biçimde hakikate bağlayan tavrıyla, hayali merkeze koyan tavrın karşılaştırıldığı bölüm Namık Kemal’in edebiyat-hakikat ilişkisine dair görüşlerini göstermesi bakımından önemlidir:

“Edebiyat demek hayal-i beşerin ‘Dörtle dört sekiz eder’, ‘Müdevver müselles değildir’ gibi delâilden hârice çıkmaması demek değildir.

²²⁶ Namık Kemal, “Tahrîb-i Harâbât”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, s. 81.

²²⁷ A.g.e. s., 88.

²²⁸ Namık Kemal Harâbât’ı ve dolayısıyla Ziya Paşa’yı Zeynü’l-Abidin Reşid’e yazmış olduğu 1874 tarihli mektubunda da eleştirir ve şöyle söyler: “Harâbat, mülkümüzde, bir darü’l-fünûn-ı edep teşkiline çalışan Yeni Osmanlılar’ın mebnâ-yi teşebbüsâtına karşı âdetâ bir mey-hâne yapmak hükmünde olduğundan milleten, edeben, aklen, ahlaken, insâniyyeten öyle birtakım turrehatı câmi’ bir müntejabat tertibini, mecma’-i kemâlat olan câmi’-i Harabat’a layık görmediğim için mülâhazamı yazmak istedim.” Namık Kemal, “Zeynü’l-Abidin Reşid’e” *Namık Kemal’in Mektupları C. I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, s. 327.

İnsan mehtâb şeklinde temessül, şafak renginde teşekkül edebileceğini göstermek de değildir.

Ş.- Ya nedir?

H.- Büyüğü büyük, küçüğü küçük, güzeli güzel, çirkini çirkin göstermektir.

Ş.- Nasıl?

H.- Bir hurde-bin bir sineği bir fil kadar gösteriyor. Bir rasat dürbünü kameri altı sâatte önünden geçiyor. Düzgün, altmış yaşında bir kadını yirmi sekiz yaşında bir kız kıyâfetine koyuyor. Mezarlar dünyanın en güzel kızını toprak rengine tahvîl edebiliyor. Halbuki edebiyat hükmünce ne büyük küçülür, ne küçük büyür. Ne hurde-bin gözlerimize hakîkat gösterir, ne kamer rasat sâyesinde nazardan altı sâat sonra geçecek bir cesâmet-i manzar peydâ eder. Ne civadan, kunduz kanından mürekkeb olan eczâ îade-i hayata, husûsiyle îade-i taravete muktedir olur; hepimizin en sonraki ilticagâhımız olan mezar bir güzel kız kadar güzel olmamakla beraber, korktuğumuz gibi nefreti de mucibtir.”²²⁹

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Namık Kemal edebiyatın ele aldığı şeyleri olduğu gibi göstermesi gerektiğini düşünür. Nitekim onun edebiyatın ne olduğunu anlatırken “büyüğü büyük, küçüğü küçük, güzeli güzel, çirkini çirkin göstermektir” ifadesini kullanması gerçekçilik tartışması açısından oldukça önemlidir.

Namık Kemal’in özellikle geleneksel anlatı motiflerinden inandırıcı olmadığı, mümkün olanı anlatmadığı için kopma çabası, edebiyatta akla, hakikate ve tabiata uygun olan anlatımın yanında yer alışı Türk romanında gerçekçi tutumdan gerçekçilik akımına uzanan süreçte önemli bir aşamadır.

Onun bu tutumu bir edebiyat akımı olarak klasisizmi hatırlatır ancak Namık Kemal tam anlamıyla bir klasik değildir. Güzin Dino’ya göre o, klasisizmde var olan ve temellerini Aristoteles’ten alan hakiki ve hakiki olması mümkün mefhumlarını ayrı ayrı anlamamıştır. O sadece tabiat dışı olaylardan kaçınılmasını yeterli görmüştür. “ ‘güzerânı imkân dâhilinde’ demek, onun için klâsiklerin kaideciliği ve ölçücülüğü dışında, tabiat dışı olmayan her şey demektir.”²³⁰

Bu nedenle Namık Kemal’de bir akım olarak gerçekçiliğin yöntemini bulmak mümkün değildir. Ancak onun tabiat, hakikat ve olağan dışına açmış olduğu savaş Osmanlı aydınının ve ilk Türk romancılarının düşünce dünyasında gerçekçiliğin

²²⁹ Namık Kemal, “Ta’lim-i Edebiyat Üzerine”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, s. 282-283.

²³⁰ Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (1. Kısım)*, s. 6.

yerleşmesine katkıda bulunmuştur.²³¹ Dino'nun deyimiyle, "Fransız klasizmi nasıl gerçeği anlamağa ve ifade etmeğe doğru bir fikir merhalesine varmış bulunuyorsa, N. Kemal de yaşadığı devirde Osmanlı edebiyatında henüz hâkim olan mistik ve iptidâî bir dünya görüşüne karşı gerçeği sezmek ve sezdirmek için hakikat yolu ile bir fikir hamlesi yapmak istemiştir."²³²

Nitekim Namık Kemal hayal ile hakikat arasında bir karşıtlık kurmuş ve hakikat ile tabiat kavramlarını genellikle birlikte kullanmış, romanda bu kavramlara uygun bir temsili ve olanaklıyı anlatmayı esas almıştır. Bu tavrıyla Türk romanının kuruluş sürecinde ortaya çıkan gerçekçi tutumun gelişimine ve daha sonra bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe evrilmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

1.2.1. İntibah

Namık Kemal'in "İntibah" adını taşıyan romanı 1876 yılında Vakit Matbaa'sında basılmıştır. Mustafa Nihat Özön roman hakkında, " 'Son Pişmanlık' adında olan bu roman 'Maarif nezaret-i celilesi canibinden alınacak ruhsatla' basılabileceğinden oraya verildiği zaman birçok yerleri çizilip adı bile uygun bulunmayarak 'İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey'e' çevrilmiş, sürgün bir kimse olduğu için üstünde yazarın adı bulunmadan ortaya çıkarılmıştır" der.²³³

"İntibah" Türk romanının kuruluş sürecinde, eski anlatılar ile Batılı anlatılar arasındaki konumu açısından önemli bir yerde durur. Eserin bu konumuyla ilgili olarak Orhan Okay şöyle söyler: "İntibah eski hikâye geleneğimiz ile Avrupaî roman arasında ilk edebî metindir."²³⁴

Eserin eski anlatılar ile Batılı anlatılar arasındaki konumunu İnci Enginün şöyle değerlendirir:

²³¹ Namık Kemal'in edebiyat eleştirisi bağlamında ele alınacak fikirlerinde bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemine ve savunusuna dair görüşler bulunmaz. Ancak onun gerçekçilik akımının yazar ve eserlerini önemseydiğini Sami Paşazade Sezai'ye yazmış olduğu 1888 tarihli kısa mektubunda görmek mümkündür. Namık Kemal bu mektubunda Sezai'den oğlu Ekrem'e gerçekçilik akımı hakkında bilgi vermesini ister:

"Oğlum Ekrem İstanbul'a gidiyor. 'İrfânının meftunlarından olduğu' için bi't-tab gelip seni görecektir. Gurbetzedelik sâî' kasıyle tahsîli istediğim dereceye vâsıl olmadı; ma'amâfih zevk-ı edebden de bütün bütün mahrûm değildir. Realistler'le hiç arası iyi değil. Balzac'ın bir romanını tamâmiyle okuyamadı. Bak, merâm anlatabilir misin?" Namık Kemal, "Sami Paşazâde Sezâî'ye", *Namık Kemal'in Mektupları*, C IV, haz. Fevziye Abdullah Tansel, s. 587.

Öte yandan Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik'e yazdığı bir mektubunda Beşir Fuad'a ve onun gerçekçilik akımıyla ilgili görüşlerine onun adını anmadan itiraz eder. Kendi eserinin Almancaya çevrilmesi dolayısıyla gerçekçilik karşısında romantizmi savunan bir tavır sergiler. Namık Kemal, "Ebuzziya Tevfik Biraderime", Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310- 313.

Ancak bu mektuptaki görüşlerinin Namık Kemal'in "sahih edebiyat" anlayışını zedelediğini söylemek gerekir.

²³² Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (I. Kısım)*, s. 7.

²³³ Mustafa Nihat Özön, "Birkaç Söz", Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. I.

²³⁴ Orhan Okay, *Batılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 120.

“İlk roman denemelerinden olan eser, bir tarafıyla romantik Fransız romanlarını bir tarafıyla da on yedinci yüzyıl realist halk hikâyelerini, özellikle Hançerli Hanım hikâyesini andırmakla birlikte şahsî yaşantı yansımalarını da taşır.”²³⁵

Mehmet Kaplan’ın üzerinde durduğu nokta ise eserin bireysel bir yaşama ışık tutması ve dolayısıyla birey psikolojisine yaslanmasıdır. Kaplan eserle ilgili olarak “Ferdî bir hayat tecrübesini hikâye ve tahlil eden dramatik ve psikolojik bir eserdir” der.²³⁶

“İntibah”ın yeni bir tür olarak romanın kuruluş sürecinde kendinden önceki anlatılardan beslendiğini ancak Batılı anlatılarla da kesişme noktalarının olduğunu söylemek mümkündür. Henüz kurulmakta olan bir türün ilk örneklerinden biri olan “İntibah”, bireyi ve birey psikolojisini, henüz acemice olsa da, ele almasıyla ve yazarının kuramsal görüşlerinde yer alan “sahih” bir anlatı üzerinden kurgulanmış olmasıyla Türk romanının başlangıcındaki gerçekçi tutum açısından önemli bir eserdir.

1.2.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu

Namık Kemal, “İntibah”ın konusunu yaşadığı dönem içerisinde seçmiş ve seçtiği konu dolayısıyla eserini kendi çağdaş gerçekliği üzerinden kurguladığı olaylar, karakterler ve çevre üzerinden oluşturmuştur.

Yazarın eserine seçtiği konu deneyimsiz bir gencin yanlış bir aşkın peşinde hayatını mahvetmesidir. Romanda henüz hayatı tanımayan Ali Bey’in düşkün bir kadın olan Mehpeyker’e âşık olması; bu nedenle hayatının alt üst olması; yaptığı hatanın farkına vararak cariyesine dönmesi ve daha sonra Mehpeyker’in Ali Bey’den intikam almak için yaptıkları anlatılır.

Mustafa Nihat Özön esere yazmış olduğu önsözde romanın konusuyla ilgili olarak şöyle söyler:

“ (...) Kemal konusunu sade tuttuğunu söylemekle beraber bir cemiyet meselesi olarak aldığı hikâyesiyle insan ihtiraslarından birine dokunmuştur....

²³⁵ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, s. 231.

²³⁶ Mehmet Kaplan, “İntibah” *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 110.

Namık Kemal denemeye kalkıştığı öteki nevilerde olduğu kadar bu edebiyat nevinde de başarı göstermiş sayılabilir. Bir vaka romanından ziyade tahlil ve tasvir romanı olan eserde bu çeşidin en baş alâmeti sayılan ağır gidiş bunda da vardır.”²³⁷

Bu bağlamda yazarın, konusunu seçerken kendi çağdaş gerçekliğini ve bu gerçeklik içerisindeki bireysel ve toplumsal sorunları göz önünde bulundurduğunu söylemek yanlış olmaz. Bir başka deyişle, Namık Kemal’in konu seçiminde gerçekçi bir tutum ortaya çıkar. Bu tutum, gerçekçilik akımının öngördüğü bir yöntem olarak değil, çağdaş ve toplumsal sorunların anlatılmasını sağlayan bir tutum olarak gerçekçiliktir.

“İntibah”taki gerçekçi tutumu anlayabilmek için konu seçimi kadar, kurgunun nasıl işlendiğine de bakmak gerekir. Çünkü romanda yaşananı gerçeğe uygun ve inandırıcı bir biçimde aktarma; bu amaçla neden sonuç ilişkilerine önem verme ve ana konu dışında gereksiz olay ve ayrıntılara yer vermeme gibi hususlar gerçekçi tutumu işaret eden hususlardandır. Esere bu açıdan yaklaştığımızda kurguda olay örgüsünden bağımsız gereksiz olaylara ve durumlara yer verilmediği; vaka zincirinin nedenselleştirilerek aktarıldığı; roman kahramanı Ali Bey’in kimi davranışlarının eserin inandırıcılığıyla ters düşmesine rağmen kurgunun tümüne hakim gerçekçi tutuma zarar vermediği görülür. Bununla birlikte yazarın bölüm başlarına yazmış olduğu beyitler ile bahar ve Çamlıca tasvirleri de eserin kurgusunda gerçekçi tutum açısından ele alınması gereken bölümlerdir. Bu bölümler eski edebiyatın yeni bir edebi tür olarak romana aksettirilmiş olması bağlamında tartışmalıdır ancak yürütülecek bir tartışmada adı geçen bölümlerin romandaki işlevleri ve yazarın niyeti de göz önünde bulundurulmalıdır.

“İntibah”ta kurgu açısından öne çıkan önemli öğelerden bir tanesi, olay örgüsünden bağımsız durumlara ve olaylara yer verilmemiş olmasıdır. Namık Kemal de kendi eserinin bu yönüne değinir ve “Celaleddin Harzemşah” adlı eserine yazmış olduğu mukaddimede şöyle söyler:

“Ben deniz de Son Pişmanlık unvanıyla hikâye yazmış ve maarif tarafından namı İntibah’a tahvil olunduktan sonra neşrine muvaffak olabilmıştim. Hikâye mahiyet-i lisanın o yola olan istidadlarını tecrübe yolunda tertib olunmuş ise de tasavvur ve tasvirde bir suûbete düşmemek

²³⁷ Mustafa Nihat Özön, “Birkaç Söz”, Namık Kemal, *İntibah*, haz. Mustafa Nihat Özön, s. VII.

için mevzuunu gayet sade tuttuğum halde yine de fıkdan-ı istidad cihetiyle gönlümün istediği dereceye götüremedim.”²³⁸

İntibah’ın kurgusu açısından dikkat edilmesi gereken bir husus da yazarın olay örgüsünde nedensellik bağıını kurmuş olmasıdır. Nitekim Namık Kemal kurgunun temel eksenini olan bir olayı nedenselleştirerek aktarır. Bu olay, Ali Bey’in davranış alışkanlıklarına hiç de uygun değilken Çamlıca gezintilerine başlaması ve daha sonra bu vesile ile Mehpeyker’i tanınmasıdır.

Bir başka deyişle yazar, ana kahraman Ali Bey’in kendi halinde, terbiyeli ve seyir yerlerine hevesi olmayan biriyken nasıl olup da Çamlıca’ya gitmeye başladığını, daha sonra buradan ayrılamaz olduğunu neden sonuç ilişkilerine yer vererek anlatır.

Ali Bey’in annesi onun düşmüş olduğu melankoliden kurtulması için, Çamlıca’da hava almasının iyi olacağını düşünmüştür:

“Çocuğu düştüğü hüzn-i sevdaviden almak için bin türlü vesail düşündüğü sırda hanelerine yakın olan Çamlıca’yı hatırandan çıkarmadı. (...) Hanım hava ve sahranın bu letafetini görünce Ali Bey’i ricalar, niyazlar, ibramlarla Çamlıca’ya doğru çıkmaya ikna eyledi.”²³⁹

Ali Bey Çamlıca’ya böyle bir nedenle gitmeye başlamıştır. Onun Çamlıca’ya gittiği günler başlangıçta -kendi iç dünyasına da uygun olacak bir biçimde- seyir yerlerinin تنها olduğu iş günleridir. Ali Bey daha sonra Çamlıca’ya tatil günlerinde de gitmeye başlamıştır. Yazar Ali Bey’in nasıl olup da tatil günlerinde Çamlıca’ya gittiğini de nedenselleştirir. Ali Bey bir gün kalemde Çamlıca gezintilerinden bahsederken arkadaşları ondan bir ziyafet istemişler, o da onları bir iş gününde davet etmiştir. Ancak yazarın da belirttiği üzere kalemdeki konuşmalar doğrultusunda arkadaşlarını bir tatil gününde davet etmeye mecbur kalmıştır:

“Ekser kalem ihvanı arasında mutat olduğu üzere kendiyse zâhirde pek lâübalî, hakikatte pek külfetli görüşen nazik beylerden bazıları Ali Bey’in böyle bir تنها günü teklif ve teklifinde

²³⁸ Namık Kemal, “Mukaddime-i Celal”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, s. Haz. Kazım Yetiş, s. 347-348.

²³⁹ Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s.19.

ısrar edişini ziyafetten kaçtığına hamleder yollu birtakım kinayeli sözler söyledikleri için çocuk arzusundan değil hicabından daveti cumaya talik eyledi.”²⁴⁰

Çamlıca’ya bir tatil gününde böylesi bir nedenle giden Ali Bey Mehpeyker’i bu sayede görmüş, etrafındakilere uyum sağlamak çabasıyla Mehpeyker’in arabasına işaret etmiştir. Ancak eserde yer aldığı biçimiyle “bu biçare delikanlının da öyle arkadaş hatırı kırmamak için ihtiyar ettiği bir hareket sergüzeşt-i ömrünü bir facia-i cangüdaza tahvil eylemiştir.”²⁴¹

Namık Kemal, çizmiş olduğu kahramanın zaman içerisinde değişen davranış alışkanlıklarını ve bu değişimin olay örgüsünde tuttuğu önemli yeri neden sonuç ilişkileriyle ortaya koymak çabasıdır. Nitekim o, çizmiş olduğu karakterin tatil günlerinde Çamlıca eğlencelerine gidişini ve bu sayede Mehpeyker’i görüp yanlış bir aşka kapılışını nedenselleştirmiştir.

Bu nedenselleştirme eserin kurgusunun ana eksenini oluşturur çünkü eser Ali Bey’in Çamlıca gezmeleri sayesinde Mehpeyker’i tanınması ve bu nedenle felaketlere sürüklenmesi üzerine kuruludur. Sonuç olarak yazarın eserinin gerçeğe uygun bir temsil ve inandırıcı bir kurguya sahip olması doğrultusunda davrandığı söylenebilir.

Bununla birlikte eserde konunun işlenişinde Namık Kemal’in oluşturmaya çalıştığı inandırıcı kurguya ve bu kurgu dolayısıyla oluşacak gerçekçi tutuma zarar veren bölümler de mevcuttur. Örneğin, Ali Bey’in Çamlıca’da Mehpeyker hakkında konuşulanları duyması, konuşanlardan birinin arkadaşı Atıf Bey’in dayısı çıkması ve duyduklarına rağmen Mehpeyker’in düşmüş bir kadın olduğuna inanmaması eserin inandırıcı olma çabasına sahip bütünlüğüne aykırı durumlardır.²⁴² Çünkü aynı Ali Bey daha sonra kulak misafiri olarak duyduğu bir iftiraya hiç düşünmeksizin inanmış ve cariyesi Dilâşup’u duvara çarpıp daha sonra evden kovmuş, dahası ayak takımından oldukları söylenen bir eve satılmasına razı olmuştur.²⁴³

Ancak böylesi olayların varlığına rağmen Namık Kemal’in kuramsal görüşlerinde yer alan “sahih edebiyat” anlayışıyla ve gerçekçi tutumla ters düşmediğini; eserin olay örgüsünün geneline inandırıcı ve gerçeklik izlenimi uyandıran bir yapının hâkim olduğunu söylemek mümkündür.

²⁴⁰ A.g.e., s. 20.

²⁴¹ A.g.e., s. 22.

²⁴² A.g.e., s. 48-52.

²⁴³ A.g.e., s. 110-120.

“İntibah”ta kurgu açısından ele alınması gereken önemli bir nokta da yazarın bölüm başlarına yazmış olduğu beyitler ile ilk iki bölümün başlarında yer alan bahar ve Çamlıca tasvirleridir.

Eser numaralandırılmamış olsa da yirmi beş bölümden oluşur. Yazar bu bölümlerin başında birer beyit kaleme almıştır. Bu beyitlerin varlığını Namık Kemal’in eski edebiyata eleştirel yaklaşan bir yazar olmasına rağmen bu edebiyattan kopamamış olması ekseninde tartışmak mümkündür.

Eserde beyitlerin varlığını değerlendiren İnci Enginün bu durumu, Namık Kemal’in klasik şiir geleneğinden kopamamasının bir göstergesi olarak ele alır:

“Her bölümün başındaki Türkçe veya Farsça, durumu özetleyen beyitleri ve hiçbir araştırmacının gözünden kaçmayan başlangıcındaki Çamlıca tasvirinin bir kaside nesibini andırması, yazarın ne kadar karşı koyarsa koysun, klasik şiir geleneğinden kopmadığının da bir delilidir.”²⁴⁴

Orhan Okay ise, beyitlerin “İntibah”ın numaralandırılmamış yirmi beş bölümünün baş taraflarına konulmuş birer epigram niteliğinde olduğunu belirtir.²⁴⁵ Cevdet Kudret de benzer bir bakış açısına sahiptir. “Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman” adlı eserinde bu beyitler için şunları söyler:

“Kitap bölümlere ayrılmış değildir. Her bölümün ayrılışı o bölümün ana düşüncesine uygun gelebilecek birer beyitle bölüm başlarında işaret edilmiştir.”²⁴⁶

Nitekim, Namık Kemal’in eserinde divan edebiyatını bir anlatım aracına dönüştürdüğünü ve her bölümün başında bölümün ana sorunsalına uygun bir beyite yer verdiğini söylemek mümkündür. Yukarıda da değinmiş olduğumuz üzere bu durum, Namık Kemal’in eski edebiyata eleştirel yaklaşan bir yazar olmasına rağmen bu edebiyattan kopamamış olması ekseninde tartışılabilir. Ancak bu tartışmada gözden kaçırılmaması gereken nokta, eski anlatıların terk edilip yerine yeni bir tür olarak romanın kurulmaya çalışıldığı dönemin kendine özgü özellikleridir. Bu dönem bir geçiş

²⁴⁴ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, s. 232.

²⁴⁵ Orhan Okay, *Batılama Devri Türk Edebiyatı*, s. 120.

²⁴⁶ Cevdet Kudret, *Türk edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004, s. 98.

dönemi olarak değerlendirilmelidir. Geçiş, eski anlatılar ve bu anlatılardaki gerçeğe uygun olmayan yapıdan, yeni ve Batılı bir tür olarak romanın getirisi olarak gerçekçi tutuma doğrudur. Bu geçiş, her iki anlatının da kimi anlatım araçlarını ilk Türk romanlarına taşır. Namık Kemal'in eseri için de söz konusu olan durum budur. Namık Kemal, eserini kurgularken klasik anlatı geleneğinin bir anlatım aracına başvurmuş ancak bunu anlatısının bütünselliğini sağlayabilmek için yapmıştır. Beyitlerin, bölümlerin ana sorunsalıyla ilişkili olması bu durumu gösterir.

“İntibah”ta klasik anlatı geleneğinin izleri açısından tartışılması gereken bir husus da ilk iki bölümün başındaki tasvirlerdir. Eserin ilk bölümü baharı anlatan bir beyit ve bu beyitin hemen ardından gelen bir bahar tasvirinden oluşur.²⁴⁷ Namık Kemal'in,

“Gel ey fasl-i baharan mâye-i arâm ü hâbımsın

Enis-i hatırım, kâm- dil-i pür ısırtabımsın”²⁴⁸

beyitinden sonra kaleme aldığı tasvirde divan edebiyatı geleneğinin anlatım öğelerini metne taşımış olduğu görülür. Tasvirde okuyucunun karşısına çıkan soyut kavramlar ve klasik edebiyat geleneğinin hayal dünyasını hatırlatan imgeler dolayısıyla bu çıkarımı yapmak mümkündür. Ancak yazarın kendisi de bu durumun farkındadır. Nitekim tasvir içerisinde araya girerek şöyle söyler:

“Sebeb-i hayalâtı şarkıyye ile kesret-i itilâf mıdır, nedir? Ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vakıa güle âşık olmadığını bilirim.”²⁴⁹

Romandaki ikinci tasvir Çamlıca tasviridir. Namık Kemal ikinci bölümde önce Çamlıca Köşkü'nü daha sonra da Çamlıca Tepesi'ni tasvir etmiştir.²⁵⁰ Bu tasvirde de bahar betimlemesine benzer bir biçimde klasik edebiyat geleneğinin izleri vardır.

²⁴⁷ Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. 9-12.

²⁴⁸ A.g.e., s. 9.

²⁴⁹ A.g.e. s. 10.

²⁵⁰ A.g.e., s. 13-15.

Gerek bahar gerekse Çamlıca tasvirleri yeni anlatım olanaklarını arayan ve yeni bir tür olarak romanı kurmaya çalışan bir yazarın başarısızlığı ekseninde tartışılan bölümlerdir.

Bu konuda Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle söyler:

“(…) Bahar ve Çamlıca tasviri âdeta büyük mesnevilerin başındaki kasidelerin ‘nesib’ine benzer, hattâ bizzat muharrir burada ‘girizgah’ kelimesini bile kullanır. Hiçbir derin ve şahsî imajın bulunmadığı bu tasvir sadece eski şiir tabiatının bir *vulgarisation*’unu andırır. Hiç olmazsa üslûp eskinin bütün unsurlarını kullanmaya çalışır. Daha bahar tasvirinde gül deyince bülbülü hatırlamasından şikâyet eden Nâmık Kemal, eski hayallere az çok yeni bir ifade arar, daha iyisi, teferruat üzerinde duruşuyla onları yenileştirmek istediği ifadeye çevirir.”²⁵¹

Orhan Okay’ın bu konuya yaklaşımı Tanpınar’inkinden biraz daha farklıdır. O da değinmiş olduğumuz betimlemelerdeki klasik edebiyatın etkisinden bahseder ancak Okay’ın farklı olarak üzerinde durduğu nokta bu tasvirlerin romandaki işlevleridir:

“Nâmık Kemal’in ilk roman tecrübesi olan İntibah, eski kaside nesiplerini andıran ve kaside nesiplerinin birçoğunda olduğu gibi doğrudan doğruya konuyla ilgisi olmayan soyut bir bahar tasviriyle başlar. İkinci bölümde de aynı şekilde okuyucunun karşısına bir Çamlıca tasviri çıkar. Bununla beraber roman müellifi gibi kahramanı Ali Bey’in de tabiatı temaşa zevkine tutkun olduğunu gösteren bu bahsin son cümlesi, bu ilk iki bölümün, hikâyenin geçeceği zamanı ve mekânı belirtme arzusundan kaynaklandığını düşündürmektedir.”²⁵²

Sonuç olarak Nâmık Kemal bu iki tasvirinde klasik edebiyat geleneğine özgü hususları yeni kurulmakta olan bir türün içerisine taşımıştır. Ancak eserin bu bölümleri “İntibah”ın kurgusu açısından işlevlere de sahiptir. Nâmık Kemal tasvirleri romanının zaman ve mekân öğelerini aydınlatmak işleviyle kullanmıştır. Dahası bu öğelerdeki soyut hayal dünyasının, yukarıda da değinmiş olduğumuz üzere, kendisi de farkındadır.

²⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, s. 366.

²⁵² Orhan Okay, *Batılşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 121.

Ahmet Ö. Evin, “Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi” adlı çalışmasında bu konuya değinir ve Namık Kemal’in geleneğin etkisinde kaldığını söyler.²⁵³ Öte yandan Evin, Namık Kemal’in tasvirlerinde yer alan

“Sebeb-i hayalâtı şarkıyye ile kesret-i itilâf mıdır, nedir? Ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vakıa güle âşık olmadığını bilirim.”²⁵⁴

“Biz galiba sadaddan çıktık. Muradımız Çamlıca’nın tarifine evsaf-i bahardan bir girizgâh bulmak idi”²⁵⁵

sözleriyle konu dışına çıktığını ancak, bu konu dışına çıkışların klasik üsluba eleştirel bir yorum getirdiğini belirtir.²⁵⁶

Bu bağlamda eserde yer alan bahar ve Çamlıca tasvirleri, kopmaya çalışılan Doğu anlatılarının kendine özgü nitelikleri ile Namık Kemal’in de kurucusu olduğu ve Batıyı merkeze alan yeni anlatıların kendine özgü niteliklerinin bir arada yer alışı olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Namık Kemal’in eserini kaleme almış olduğu dönemin bir getirisidir. Bu dönemde Osmanlı aydınının ürettiği anlatılar dönüşmekte, yeni bir anlatı metodolojisi ortaya konmaya çalışılmaktadır. Henüz dönüşmekte olan anlatı türünün erişmesi gereken nokta ise Batılı bir anlatı biçimi olarak roman ve bu türün kendine özgü bir biçimde barındırdığı gerçekçiliktir.

Öte yandan Namık Kemal de, Handan İnci’nin söylediği üzere, sırtını aslında geleneksel anlatılara dayamak istemez:

“Yapı ve tema olarak geleneksel anlatıları romanına ne kadar sızdırmış olursa olsun, romanı ‘nev-zuhur’ yani yepyeni bir tür olarak kabul ederken Namık Kemal’in sırtını hiçbir şekilde bu anlatılara dayamak istemediği, ikisini birbirinden kesin olarak ayırdığı açıktır. Çünkü o *Celal Mukaddimesi*’nde *Muhayyelat* gibi hikâyelerin romanla hiç ilgisi olmadığını okurun çeviri romanlara bakarak da anlayabileceğini söylerken Batı romanının en ayırıcı özelliğini ‘mümkünü anlatmak’ olarak belirler. ‘Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp

²⁵³ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 88.

²⁵⁴ Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. 10.

²⁵⁵ A.g.e., s. 12.

²⁵⁶ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 88-89.

sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün tabiat ve hakikatin haricinde’ konulara dayandığı için bunlar roman değil tam bir ‘kocakarı masalı’dır.”²⁵⁷

Tüm bu tartışmalarla birlikte Namık Kemal’in eserinde ele aldığı konuyu işleyiş biçimindeki klasik anlatı motiflerine rağmen, yeni türün kuruluşundan vazgeçmediğini; kurulacak olan bu yeni türdeki gerçekçi tutumu önemsedğini söylemek gerekir. Onun bu görüşünü kuramsal düzlemde dile getirdikleri de destekler. Bir başka deyişle Namık Kemal iki farklı anlatı türünün bir arada yer aldığı bir dönemin yazarı olarak, gerçekçi tutumu önemser ancak bu tutumu sergilerken Doğu ve Batı anlatılarının metodolojilerinin kesişen alanlarını eserine taşır. Onun anlatısında ortaya çıkan gerçekçi tutumun roman türüne özgü bir gerçekçi tutuma işaret ettiğini; kendine özgü bir yapısının olduğunu ve Türk romanında ilerleyen zamanlarda ortaya konacak olan gerçekçilik akımına dair örnekleri besleyen önemli bir adım olduğunu söylemek mümkündür.

1.2.1.2. Karakterler

Namık Kemal’in “İntibah” adını taşıyan romanında olay örgüsü açısından temel kahramanlar Ali Bey; Mehpeyker, Dilâşup, Ali Bey’in annesi Fatma Hanım ve Abdullah Efendi’dir.

İntibah’ın ana kahramanlarından Ali Bey, romanın üçüncü bölümünde okuyucuya tanıtılır. Ali Bey, maddi durumu iyi bir ailenin, iyi yetiştirilmiş, iyi bir eğitim almış tek çocuğudur. Yirmi bir yirmi iki yaşlarındadır ve kalemde memurdur. Babasını kaybetmiştir.²⁵⁸ Ali Bey’in babası hayattayken, oğlu için endişe duyan bir babadır. Bu endişeler dolayısıyla Ali Bey’in huy ve davranış özelliklerine dair bilgi verilir:

“Fakat biçare pederi sağ oldukça çiğerpâresi için daima bir büyük endişe içerisinde idi. Çünkü çocuk sarı benizli, ziyade a’sabî, bununla beraber kanı da oynak bir şey olarak gördüğü hakîmane terbiyelerin, müşfikane muamelelerin tesiriyle tabiatın netayicinden olan hiddete galebe eder gibi görünürse de o mizacın bir diğer neticesi olan inhimak ve iptilâyâ esir ildüğü hemen her halinden anlaşılırdı: her neye merak ederse bütün dünyayı unutturcasına ona hasr-ı eşgal ederdi; bir şey arzu eder de husulünde bir mâniaya tesadüf eylerse maksadı ne kadar cüz’î olur ise olsun ele

²⁵⁷ Handan İnci, “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı”, *Kitap-lık*, 80, s. 74-75.

²⁵⁸ Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. 16.

getirmek için yolunda en büyük fedakârlıktan çekinmez idi: hattâ ufak bir emelinden meyas olunca günlerce hastalanır, gecelerce gizli gizli ağlardı.”²⁵⁹

Ali Bey’in huy ve davranış özelliklerine dair aktarılan bu bilgiler, onun romanın ilerleyen bölümlerinde nasıl olup da Mehpeyker’in peşinde perişan olduğuna, karakter özelliği olarak ışık tuttuğu için oldukça önemlidir. Nitekim, yazarın kahramanının davranışlarını karakter özellikleriyle nedenselleştirmesini gösterir.

Yazarın, kahramanında olaylar karşısında gerçekleşen dönüşümleri, onun iç dünyasındaki gidiş gelişlerle birlikte vermeye çalıştığını da söylemek gerekir. Böylesi durumlardan ilki Ali Bey’in Mehpeyker’i görme çabasıyla eve geç gittiği gün, annesine yalan söylemesi üzerine ortaya çıkar. Yazar bu durumu okuyucuya şöyle aktarır:

“(..) o vakte gelinceyedek asla irtikâp etmediği yalancılığa müracaat etmekten başka validesini iknaa bir çare tasavvur edemezdi. İndinde ise hem yalan söylemek, hem de en evvelki yalaniyle dünyada herkesten aziz bildiği validesini aldatmak ölümden beter bir azab-i elîm idi. Lâkin biçare ne yapsın! Doğduğu gündenbergi melûf olduğu hicabı birdenbire terk ederek muhadderattan bir kadına nasıl hakikar-i hali beyan etsin!”²⁶⁰

Namık Kemal roman kahramanının iç çelişkilerini yansıtmaya çabasıdadır ancak Ali Bey Mehpeyker’e âşık olur olmaz, davranışlarında meydana gelen değişiklikler çok hızlı bir biçimde gerçekleşir. Yazar da kahramanının dönüşümünün hızlı olduğunun farkındadır:

“Öyle ikdam, ifay-i vazife gibi mealıyî itiyat ederek insan arasında gerçekten insan gibi büyümüş bir delikanlı bir iki gün içinde karı arkasında gezmek, yalan söylemek, validesinde hırs-i ikbal görmek gibi üç garibeye birden tesadüf edince fikri bittabi birkaç şiddetli rüzgâr önüne düşmüş bir sefineye dönerek her tarafa meyil göstermiye ve fakat bir tarafa gidememeye başladı. Ancak akibet hevay-i muhabbet malûm olan galebe-i mutlakasını icra ederek geç gelmeye ve gece kalmaya ruhsatından dolayı o defa bey kendini tekzip edemedi.”²⁶¹

²⁵⁹ A.g.y.

²⁶⁰ A.g.e., s. 25-26.

²⁶¹ A.g.e., s. 27.

Böylesi bir dönüşüm karakterin gerçekçi portresine zarar verir gibi gözüксе de yazarın daha önce aktardığı “her neye merak ederse bütün dünyayı unutturcasına ona hasr-ı eşgal ederdi; bir şey arzu eder de husulünde bir mâniaya tesadüf eylerse maksadı ne kadar cüz’î olur ise olsun ele getirmek için yolunda en büyük fedakârlıktan çekinmez idi”²⁶² açıklaması bu dönüşümün nedenine ışık tutar.

Eserde karakter çizimindeki hızlı bir dönüşüm de, Ali Bey’in Mehpeyker’in sahteliğini birdenbire fark etmesidir. Ali Bey Mehpeyker’i evde bulamadığı bir gece, annesine ettiği hakaretin de etkisiyle Mehpeyker’in sahteliğine aniden kanaat getirmiştir.²⁶³ Ali Bey’in benzer bir tavrı Dilâşup’tan şüphelendiğinde de ortaya çıkmıştır. Ali Bey Dilâşup’u evden kovmuş²⁶⁴, kısa süre içerisinde içkiye ve kumara alışmış, düşkün bir hayat yaşamaya başlamıştır.²⁶⁵ Bu hızlı dönüşüm karakterin inandırıcılığı açısından bir sorun gibi gözüktür. Ancak romanda Ali Bey’in huy ve davranış özelliklerindeki dönüşümlerin ve yaşadığı çelişkilerin karşılaştığı olaylarla etkileşim içerisinde olduğunu gösteren bölümlerin varlığı, bir roman kahramanı olarak Ali Bey’in gerçekçi bir tutumla çizildiğine işaret eder.

Örneğin Namık Kemal, Ali Bey’in Mehpeyker’i gördüğü sırada yaşadığı, onun yüzüne bakmakla, utanç dolayısıyla, bakmamak arasındaki çelişkiyi iki mıknaatı arasına düşmüş bir metale benzeterek anlatır.²⁶⁶

Metindeki bu duruma bir başka örnek ise, Ali Bey’in Mehpeyker’in nasıl bir kadın olduğunu öğrendikten sonra bile ondan vazgeçememesi üzerine yaşadığı çelişkilerdir. Ali Bey Mehpeyker’in “iffetsizliği” ile Mehpeyker’siz yapamayacak oluşunu bir arada yaşamakta, bu nedenle kendini öldürmeyi bile düşünmekte, öte yandan düşündüğü her şeyin çaresiz olduğunu bilmektedir.²⁶⁷

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda Namık Kemal’in Ali Bey’i bir roman kahramanı olarak toplumsal hayatın içerisinden seçmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu karakter elbette ki bir akım olarak gerçekçiliğin öngördüğü gerçekçi bütünlüğe tümüyle sahip değildir. Ancak yazarın dönemsel gerçekliğinin içerisinden bir karakteri ele almış olması; onun huy ve davranış özelliklerini nedenselleştirmeye çalışması; iç çelişkilerine yer vermesi; olaylar karşısındaki dönüşümünü -kimi kez çok

²⁶² A.g.e., s. 26.

²⁶³ A.g.e., s. 89.

²⁶⁴ A.g.e., s. 110.

²⁶⁵ A.g.e., s. 125.

²⁶⁶ A.g.e., s. 31.

²⁶⁷ A.g.e., s. 56-57.

hızlı bir biçimde de olsa- verme çabası eserin gerçekçi yönelimine işaret eder. Bu yönelim Namık Kemal'in "sahih" edebiyat anlayışı ile uyum içerisindedir.

"İntibah"taki karakter çizimi açısından çok önem taşıyan iki kadın kahraman Mehpeyker ve Dilâşup'tur. Bu kahramanlardan Mehpeyker, yazarın anlatımıyla ahlak ve terbiye açısından Ali Bey'in tam tersi bir biçimde yetişmiş ve "reazilin envaında mürebbilerine üstat olmuştur." İstedığı bir adama tahakkümde çok maharetlidir.²⁶⁸

Karakterine dair böylesi bir açıklamayla okuyucuya sunulan Mehpeyker, Ali Bey'i baştan çıkartan, onu felaketlere sürükleyen bir kadın olarak çizilir.

Öte yandan, Mehpeyker'in okuyucunun karşına dış görünüşüyle ilk çıktığı yer, Ali Bey'in de onu ilk kez arabanın dışında gördüğü zamandır. Mehpeyker burada Ali Bey'in bakışından sunulur:

"(...) gözlerinin üst kapağını biraz yukarı kaldırmaya muktedir olunca karşısında ne görsün: Üstat elinden çıkma sanemlerden mütenasip yapılı, siyaha mail samurî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevçli koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı, (şiddet-i sheveti gösterir surette) ateşî kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklıyacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi manzuruna dikkatle bakar bir âfet duruyor."²⁶⁹

Bu sunuluştaki dikkati çeken nokta divan edebiyatı mazmunlarını çağrıştıran bir tasvirdir. Bu tasvirdeki klasik edebiyat çağrışımlarına rağmen Mehpeyker, canlı ve hayatın içerisinde bir kadındır. Ona bu canlılığı katan en önemli öğe Ali Bey'de yarattığı dönüşüm ve duygulardır.

Nitekim Jale Parla da "Babalar ve Oğullar" adlı çalışmasında bu konuya değinir ve Mehpeyker'in yapay değil doğal bir kadın olduğunu söyler:

²⁶⁸ A.g.e., s. 32.

²⁶⁹ A.g.e., s. 31. Romanda Mehpeyker'i dış görünüşüyle tasvir eden bir başka bölüm ise şöyledir: "Kızın cümle-i tedâbirinden biri de tezeyyün olduğundan yapma beyaz guncalarla işlenmiş bir beyaz tel entâri giyinmiş. Başının ön tarafına iki yıldız iğne ile saç bağına tırfilli bir beyaz karanfil, boynuna ortası elmaslı birkaç dizi inciden yapılma bir zarîf gerdanlık takınmış. Başındaki gâzî arkasındaki ferâceyi ellerinde eldiveni, ayaklarındaki botunu hep entârisinin renginde intihâb ederek bir hüsn-i mücessem gibi yukarıdan aşağı beyazlara gark olmuş ve çehresi ise hâsıl edeceği galebeyelâ itminânının meserretiyle gâyet parlak, gâyet tatlı bir renk bağlamıştı. Bir halde ki sîmâ ve endâmı bir subh-ı safâ-yı nev-bahâr içinde henüz şafaktan kurtulmayan âfitâbı andırırdı." A.g.e., s. 6.

“Burada, Mehmet Kaplan, Güzin Dino, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi eleştirmenlerin dikkatimize getirdiği üzere Divan edebiyatı mazmunları kullanmış olmakla birlikte, Mehpeyker yapay değil doğal bir kadındır diyoruz, çünkü bu Mehpeyker betimlemesi hemen Çamlıca betimlemesini izler ve birincinin öğelerini yineler. Çamlıca’daki renk cümbüşü Mehpeyker’e yansır. (...) Davranışı, (her karşısına geleni kucaklayan Çamlıca gibi) doğaldır.”²⁷⁰

Jale Parla, Ali Bey’in Mehpeyker nedeniyle felakete sürüklenmesini de Mehpeyker’in tutkusundaki doğallıkla ilişkilendirir. Parla’ya göre Mehpeyker’in tutkusu insanlıktan doğallığa, doğallıktan hiçliğe sürükleyen bir tutkudur.²⁷¹

Eserde Mehpeyker’in bir insanı nasıl sevdiğinin anlatıldığı bölüm Parla’nın bu görüşünü destekler:

“Bir güzeli, severdi, fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi!.. Mezar vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamaya çalışırdı; nasıl kucakladığına dünya yüzü göstermezse bu da öyle ihtisas etmek arzusunda olurdu.”²⁷²

Mehpeyker’i canlı bir insan portresine yaklaştıran hususlardan bir tanesi de kıskançlığı ile sevgisi arasında gidip gelmesi; bu anlamda bir çelişkiyi yaşamasıdır.

Nitekim o, Ali Bey’in öldürülmesini isteyip bunu Abdullah Efendi’den talep ettikten sonra, yazarın deyimiyle kendi teşebbüsü karşısında titremeye başlamış, kısa da olsa tereddütte kaldığı bir zaman geçirmiştir.²⁷³ Bu durum onun kıskançlığı ile sevgisi arasında gidip geldiğinin ve iç dünyasındaki bir çelişkinin göstergesidir.

Tüm bu değerlendirmeler bağlamında, Mehpeyker’in bir karakter olarak ortaya konulmasında gerçekçi bir tutumun payının olduğunu söylemek mümkündür. Bu gerçekçi tutum karakterin doğal yönlerinin ön plana çıkartılmasıyla; fiziki tasvirlerin yardımıyla canlı bir kahraman olarak çizilmesiyle ve Ali Bey’de gerçekleştirdiği dönüşümler dolayısıyla ortaya çıkar.

²⁷⁰ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, s. 89. Mehpeyker’in canlılığına ve somut gerçeklikle örtüşmesine Güzin Dino yazarın somut gerçeklikle kurmuş olduğu ilişki açısından değinir ve “Türk Romanının Doğuşu” adlı eserinde, yazarın, Mehpeyker karakterini canlandırırken kendi bilgi ve deyimlerinden faydalandığını belirtir. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul; Cem Yayınları, 1978, s. 78-79.

²⁷¹ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* s. 93.

²⁷² Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. 32.

²⁷³ A.g.e., 135.

“İntibah”ta ele alınan iki kadın kahramandan Dilâşup’un çiziminde ise Mehpeyker kadar canlı bir portreye rastlamak mümkün değildir. Bunu yazarın yarattığı iki kahramanın birbirinin tamamlayıcı olmasıyla açıklamak mümkündür. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar bu konuya dair şöyle söyler:

“Dilâşub’da – bütün çehre ayrılıklarına rağmen – Mehpeyker’in devamından başka bir şey göremezsiniz. Bu hemen hemen Titien’in gençlik tablosundaki ilâhî aşkla maddî aşk antitezi gibi bir şeydir. İşte bu hâl bizi romanın başlangıcına götürür. (Namık Kemal) Hakikatte kadını anlamayan bir erkeğin romanını yazmak istiyordu. Bu pişmanlık romanı Namık Kemal’e hiç şüphe yok ki Dumas Fils’in ‘La dame aux Camelias’ından gelmişti. Fakat Namık Kemal’in sünnî ahlakı, içtimaî hayatı evin ve aile bağlarının etrafında toplamak arzusu, düşmüş bir kadını haklı çıkaramazdı. O halde ne yapacaktı; kendisine ‘La dame aux Camelias’dan gelen Mehpeyker’in şahsiyetini ikiye böldü. O, biri müfteris, öbürü mazlum iki insan olacaktı. Bizi bu mülâhazaya götüren şey muharririn bütün isteklerine rağmen Mehpeyker’in şahsiyetinin romanın baş taraflarındaki birkaç çizgi yüzünden bir türlü bozulamamasıdır.”²⁷⁴

Dilâşup, Ali Bey’i düşmüş olduğu hayattan çıkartma umuduyla, Ali Bey’in annesi Fatma Hanım tarafından satın alınmış bir cariyedir ve eserin olay örgüsünde önemli bir işlevi vardır. Ancak Dilâşup bir karakter olarak bu işleve denk gelen bir derinliğe ve bütünlüğe sahip değildir. Dilâşup romanda okuyucunun karşısına ilk kez dış görünüşünün tasviriyle çıkar. Bu tasvir şöyledir:

“Dilâşup’un saçları sırma gibi parlak sarı, alını saffet-i vicdanın âyine-i in’itafı denilecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne nisbet biraz kumrala dail ve biraz kalın olmakla beraber biraz da mukavves, gözleri mutedil maî ve fevkalgaye tahrir-i sevda edecek yolda mahmur, çehresi âşıkane bir soluk beyaz üzerine gül-i ziyba pembeliğine mail bir renk ile müzeyyen, burnunun rengindeki saffet ile tenasübündeki letafet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncesine benzer, dudaklarının gerek rikkati ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri jale damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolurdu. Hele gerdanı-şeffaflığından dolayı damarlarının harice akseden reng-i lâtifîyle bir derece revnak ulurdu ki kamerin kurs-i mer’isi şekl-i mustatile girse ancak buna muadil olabilirdi. Boyu bir kadına yakışacak derecede uzun ve her erkeği meftun eyliyecek mertebede narin olarak beli oniki yaşından bir çocuğun koluyla tamamen derağuş olunacak kadar ince idi. Mamafih baştan ayağa vücudu bir hafif şahm ile mestur olarak sinetile omuzlarının hadd-

²⁷⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, s. 365.

i ittisalinde bile kemik eseri görünmez ve nazik parmaklarının her boğumuna bile büyücek birer inci tanesi sığabilirdi.”²⁷⁵

Bu tasvir ve tasvirdeki benzetmeler aracılığıyla Dilâşup’un güzelliğiyle idealize edildiğini söylemek mümkündür. O salt dış görünüşüyle değil huy ve davranış özellikleriyle de idealize edilir, Mehpeyker’in karşısında temizlik ve saflığı işaret eden bir kadın olarak yer alır. Dilâşup’u canlı bir kadın kahraman olmaktan uzaklaştıran en önemli husus da bu idealize etme durumudur. Çok güzeldir, güzel olmasının yanı sıra okuma yazma bilir, sesi güzeldir, piyano çalmayı bilir, Avrupa kızları kadar beceriklidir.²⁷⁶

Bununla birlikte Dilâşup’un çiziminde yazarın, Mehpeyker kadar canlı bir kadın oluşturmadığını ancak yine de gerçeğe uygun bir anlatı kurma çabasıyla ona sahipsiz bir görünüm kazandırmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Bu durumu gösteren bir unsur, eserin sonunda Dilâşup’un geçmişinin, yine karakterin iç dünyasının ışığında okuyucuya aktarılmasıdır:

“(…) beş on dakikadan ibaret olan bu zaman-i endişede üç yaşında iken kendisini validesinin kucağından gasbeden bînsafın pençe-i kahriyle kolunda hâsıl olan acıdan, validesinin feryad-ı mütehasiranesiyle kalbine gelen halecandan, İstanbul’a gelinceye kadar sandallar içinde, baskılar altında geçirdiği hastalıklardan ıstıraplardan, esirci elinde bulundukça gördüğü sefaletlerden, eski efendisini saye-i merhametinde birkaç yıl insanca ömür geçirdikten sonra gerek Ali Bey’in, gerek Mehpeyker’in yanında müptelâ olduğunu balâda tarif ettiğimiz felâketlerden hiçbirisi yok idi ki en cüz’î tafsîlâtıyla beraber tahattur ederek her biri için zaman-i vukuundan birkaç kat ziyade müteessir olmasın.”²⁷⁷

“İntibah”ta yukarıda değinmiş olduğumuz karakterler kadar önem taşımasa da söz konusu olan iki kahraman daha vardır. Bunlardan ilki Ali Bey’in annesi Fatma Hanım’dır. Fatma Hanım, biraz da yan karakterlerden biri olması dolayısıyla, yüzeysel çizilmiş bir roman kahramanıdır. Fatma Hanım eserde şöyle tanıtılır:

²⁷⁵ Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. 79-80.

²⁷⁶ A.g.e., s. 83.

²⁷⁷ A.g.e., s. 145.

“Beyin validesi behredar-i maarif olan milletler kadınları gibi danişli birşey değil ise de zaten zekâsı galip olduktan başka yirmi beş sene kadar beyinin terbiyesi altında kalarak gördüğü, işittiği hâdiselerden onun irşad-i hakîmanesiyle pek çok hakikatler istihraç etmiş bir kadın idi. Ona binaen kendini de ye’s ü keder önüne salıvermek lâzım gelse sevgili zevcinden dûr olduğu gibi bir de ciğerpâresini de gaip edeceğini ve gözlerini ölümlere ağıya ağıya dirileri görmeyecek bir hale getirmek dünyada olanlara muzır, ahrette olanlara faidesiz olduğunu bildiğinden merdane bir ikdam ile ne kadar hüznü, ne kadar kederi var ise gönlünde hıfz eder ve böyle zevcinin fıkdanına ağlamak gibi en Memduh olan bir halini kabahat yollu ketmetmiye mecbur olduğundan dolayı çehresine âriz olan acı acı tebessümleri hande-i neşat suretinde göstermek isterdi.”²⁷⁸

Fatma Hanım’a dair söylenmesi gereken önemli bir nokta, okuyucunun onun ismini romanın ilerleyen kısımlarında öğrenebildiğidir.²⁷⁹ Bu durum, daha önce Ali Bey’in validesi olarak adlandırılan Fatma Hanım’ın diğer karakterlere göre daha yüzeysel çizildiğinin bir göstergesidir. Çünkü bir kahramanın isimlendirilmesi hem romandaki karakter çizimi açısından hem de karakterleri somut gerçeklikle ilişkilendiren bir husus olarak oldukça önemlidir.

Romandaki bir diğer yan karakter Abdullah Efendi’dir. Abdullah Efendi, Mehpeyker’in, yazarın deyimiyle, haraçgüzarane takdim edegeldiği paraya inhisar” ettiği biridir.²⁸⁰ Mehpeyker’in her istediğini, ona meftun olduğu için yerine getiren bu adam, ona Ali Bey’in öldürülmesi planında da yardım etmiştir.

Abdullah Efendi, ticaret yoluyla kazandığı paralarla zengin olmuş biridir. Onun dış görünüşü ve davranış özellikleri eserde şöyle aktarılır:

“(…) çehresi pek ziyade çiçek bozuğu olmakla beraber rengi melezi addolunacak derecelerde esmer, gözleri birkaç defa çektiği remed-i Mıstî bekayasından olarak hem perdeli hem çipil, burnu hiçbir vakit âsarından kurtulamadığı frengî beliyyesiyle çürümüş Frenk inciri gibi hem iri hem çentik, birkaç çürük diş ile çirkinliği bayağı iğrençlik derecesinde vâsıl olan ağzı gayet geniş, bıyığı sakalı ise uyuz hayvan tüyü kadar seyrek bir şey olarak redaet-i ahlâkının üstat elinden çıkma bir tasvir-i mücessemi hükmünde olan o müstekreh kıyafetiyle para kuvveti dahi kadınlarca hüsn-i kabulüne kifayet edemediğinden musallat olduğu facireyi altınlara garketmekle

²⁷⁸ A.g.e., s. 18-19.

²⁷⁹ Okuyucu Ali Bey’in annesinin isminin Fatma Hanım olduğunu yazarın şu ifadesiyle öğrenir: “Fatma Hanım-ki Ali Bey’in validesidir- (...)” A.g.e., s. 94.

²⁸⁰ A.g.e., s. 85.

beraber her türlü eğlencesinde serbest bırakmak ve yalnız arasına birkaç saat iltifatıyla kanaat etmek meşreb-i diyasetini rahatlı görmüş idi.”²⁸¹

Abdullah Efendi, dış görünüşüne dair çirkinliğinin yanı sıra, kötüdür de. Yazar onun için, “tezyid-i servet yolunda ocaklar batırmayı yün kırpmak veyahut süt sağmaktan farklı gösterdiği gibi sefaheti uğurunda adam telef etmeyi de eğlence için ava çıkmak hükmünde addedecek kadar kuvvet-i kalbe malik idi” der.²⁸²

Abdullah Efendi eserin tamamına hakim bir kişi olmasa da, eserde huy ve davranış özelliklerine uygun davranan bir kişi olarak vardır. Bu durum onun bir roman kahramanı olarak inandırıcılığını arttırırken, yazarın gerçekçi tutumuna da işaret eder.

Tüm bu değerlendirmeler bağlamında Namık Kemal’in eserini oluştururken, karakter çiziminde inandırıcı bir hava sağlamaya çalıştığını söylemek mümkündür. O, roman kahramanlarının iç dünyalarına da değinmiş; onların olaylar karşısındaki dönüşümlerini yansıtmaya çalışmış; karakterlerine uygun davranmalarını sağlama çabasında olmuş; bu bağlamda da gerçekçi bir izlenim uyandıran roman kişileri oluşturmuştur.

Nitekim Orhan Okay “İntibah Romanı Etrafında” adlı makalesinde bu romanı gerçek tiplerin hikâye edildiği bir roman olarak nitelendirir.²⁸³ Onun bu nitelendirmesi de, eserdeki karakterlerin gerçekçi bir tutumun oluşmasında oynadığı önemli rolü anlamak açısından önemlidir.

1.2.1.3. Mekân

“İntibah”ta mekânın nasıl ele alındığını incelemek, eserdeki gerçekçi tutumun ne boyutta olduğunu anlayabilmek açısından önem taşır. Esere bu açıdan yaklaşıldığında ilk iki bölümde yer alan bahar ve Çamlıca tasvirlerinin klasik edebiyat geleneğinden izler taşıdığı ancak buna rağmen romanın zaman ve mekân öğelerini belirginleştirdiği; dış mekân betimlemelerinde kahramanların duygu durumuyla özdeşleşen tasvirlerin ve kişileştirmelerin yer aldığı ve bu hususların somut gerçeklikle kurulan bağlara zarar vermediği; iç mekân tasviri örneği olarak Mehpeyker’in köşkünün ise gerçeklik izlenimi oluşturacak bir biçimde anlatıldığı görülür.

²⁸¹ A.g.e., s. 86.

²⁸² A.g.e., s. 134.

²⁸³ Orhan Okay, “İntibâh Romanı Etrafında”, *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, s. 130.

Romanın ilk iki bölümünde yer alan bahar ve Çamlıca tasvirlerinde Namık Kemal, divan edebiyatının soyut hayal dünyasına yer vermiş ancak ortaya koyduğu bu kısa betimsel anlatılarla romanın hangi zamanda ve mekânda geçeceğine dair bilgi aktarmıştır. Bu betimlemelerde, duyular ve gözlemlerin yer alması, yazarın kuramsal bağlamda yer alan ve gerçekçi eğilimi destekleyen “sahih edebiyat” anlayışına ters düşen bir durum gibi gözüktür. Ancak, “İntibah”ın yazıldığı süreçte Türk romanının henüz kurulmakta olduğunu göz önünde bulundurmak, bu bağlamda eserlerde genellikle gözlemci bir bakışla soyut benzetmelerin bir arada bulunduğunu belirtmek gerekir.

Bununla birlikte eserin yazıldığı süreci, Türk romanını gelişimi ve bu gelişimde gerekçiliğin rolü açısından göz önünde bulundurduğumuzda, “İntibah”ın önemli bir yerde durduğunu söylemek mümkündür. Nitekim eserde yer alan diğer mekân betimlemeleri de bu görüşü destekler niteliktedir. Örneğin eserde, Ali Bey’in Mehpeyker’in nasıl bir kadın olduğunu öğrendikten sonra geçirdiği gecenin, bir dış mekân olarak, kahramanın duygu durumuyla ilişkili biçimde tasvir edildiği bölüm bu açıdan önemlidir. Eserdeki tasvir şöyledir:

“Gece bir fikr-i sevdegede gibi hem mağmum hem zulmanî idi. Yıldızlar- zalâm-i şübûhat arasına düşen barika-i hakikat gibi- parça parça bulutlar arasından kâh görünür, kâh görünmezdi. Karanlık içinde ve seçilir seçilmez derecede görünmekte olan ağaçların şekl-i dehşet nümünuna bakıldıkça bahçe bir takım hayalât-ı haile ile dolmuş zannolurdu. Göz önünde bir şekl-i garip ile tecessüm eden zulmet nur-i nazara mâni olmakta İstanbul ufkunu ihata eden kara dağları, lâciverdi dalgaları andırırdı.”²⁸⁴

Yukarıda yer alan gece tasviri kahramanın duygu durumuyla özdeş bir biçimde yapılmıştır. Bu kısa betimsel anlatıda doğa, Ali Bey’in hayal kırıklığını yansıtır. Bu bağlamda betimlemenin romantizm akımının doğa tasvirlerine benzediğini söylemek mümkündür. Mustafa Nihat Özön bu konuya değinir ve Namık Kemal’in romantik duyuş ve görüşünü olayın anlatılışında, tasvir ve benzetmelerinde gösterdiğini söyler.²⁸⁵ Öte yandan Namık Kemal’e hâkim olan romantik duyuş ve benzetmeler, gerçekçi bir eğilimin ortaya çıkmasına engel değildir. Aksine böylesi bir duyuş ve anlatım tarzı, soyut hayal dünyasından ve soyut mekân çizimlerinden uzaklaşma çabasının göstergesidir. Çünkü romantizm ayrıntılı betimleme ve çözümlemeleriyle gerçekçi

²⁸⁴ Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. 56.

²⁸⁵ Mustafa Nihat Özön, “Birkaç Söz”, Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. VIII.

eğilimin oluşmasını desteklemiş, dahası bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin ortaya çıkış koşullarını hazırlamıştır. Namık Kemal'i ve onun mekân betimlemelerini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Eserde kahramanın duygularıyla özdeş bir biçimde sunulan dış mekân tasvirine bir başka örnek ise Ali Bey'in Kuzguncuk'ta bir gazinoda otururken boğazı seyrettiği, daha sonra bir kayığa binerek Mehpeyker'le buluşmaya gittiği bölümdür. Bu bölümde Ali Bey önce oturduğu gazinodan denizi seyretmektedir. Denizin dalgalarında sevdiğinin gözlerini; Boğaziçi'nden gelen gemilerin hayal meyal gözüken yelkenlerinde ise saadettin bir işaretini görmüş gibi hissetmektedir. Buradaki tasvir de yukarıdakine benzer bir biçimde karakterin duygu durumunun doğaya yansımaları içerir.²⁸⁶ Bu tasviri gerçekçi eğilim açısından önemli kılan ise karakterin belli bir mekânda oluşu ve belli bir zaman dilimi içerisinde etrafıyla ilişki içerisinde verilmesidir. Nitekim tasvirin devamında Ali Bey'in kayığa binerek Mehpeyker'le buluşmaya gittiği kısım da bu durumu gösterir:

“Kendi kayığa girdiği sırada mehtap dahi ufuktan zuhûr etmişti. Tarih cümadiyel’ulânın on yedisine tesadûf etmekle kamerin tenakusa başlamış olan cirm-i mer’isi perişan saçlarının gölgesi cemaline aksetmiş beyzî çehreli bir güzele benzerdi. Deryaya in’itaf eden ziyası ise o küçük küçük dalgalar üzreinde çırpındıkça bir nurani cemalin havay-i muhabbetle heyecan halinde bulunan bir kalb-i sâfa düşen aks-i hayalini andırırdı. (...)”²⁸⁷

Eserdeki mekân çizimi açısından bir başka önemli kısım ise Mehpeyker'in köşkünün tasviridir:

“Gûya ki bir tendürüst dilberin reng-i vücudu gibi gayet açık pembeye boyanmış olan bu köşkü Örfi’ler, Şevket’ler görseler idi sahile kurulmuş bir malike-i deryaya ve önünde olan körfezciğin suyunu kenarı beline sarılmış ta sair yeri hiffeti cihetiyle sath-ı aba yayılmış bir ipek peştemala benzetirlerdi. (...) Kasrın ortasına tesadûf eden büyük pencereyi bir nuranî sineye, kenarında şehnişinvari harice uğramış olan iki ufak revzeni ise ay parçası gibi iki memeye teşbih etseler hayal biraz acemane olursa da bütün bütün letafetten berî sayılmazdı. (...)”²⁸⁸

²⁸⁶ Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, s. 66.

²⁸⁷ A.g.y.

²⁸⁸ A.g.e., s. 67-68.

Bu tasvir köşkün dıştan görünüşüdür ve köşk dış görünüşüyle kişileştirilerek aktarılmıştır. Ancak bu kişileştirmede bir soyutlaştırma söz konusu değildir. Bir başka deyişle duyularla algılanan, somut varlığı belirtilen bir köşk gözlemin de payıyla kişileştirilerek anlatılmıştır.

“İntibah”ta aynı köşkün içi de tasvir edilir:

“Odanın sandalye takımları beyaz zemin üzerine pembe çiçekler işleme canfesten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak yalnız üzerine çiçek yerine ötekinin pembesinden daha koyuca bir takım iri dallar nakşolunmuş, duvarındaki kâğıdın bilâkis zemini pembe, çiçekleri yıldızla karışık olarak beyaz olarak, tavanı ise alçıdan dondurma gayet musanna’ güldesteler, papağanlarla tezyin edilmiş idi.

Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden hali olan sağ duvarın bahçe tarafındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkla denize nazır olan pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pencerenin önünde endam aynasıyla, çifte fanuslu çalar saatiyle bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır iki penceresi olan duvarın deniz canibindeki köşesinde bir aynalı dolap, kapının iki tarafında cihetine nazır iki pencere görünürdü.

Pencerelerin beyaz bürümcük perdeleri yarı yerlerinden merbut ve binaenaleyh alt tarafları açık olduğundan endam aynasıyla mestur olan büyük pencereden başka hem denize ve hem de bahçeye nezaret olunurdu. (...)”²⁸⁹

Bu tasvir yaşanan, gerçeklik izlenimi uyandıran, varlığı duyulara hitap eden benzetmelerle gösterilmeye çalışılan bir evin betimlemesidir. Köşkün içinde yer alan eşyalar, bu eşyalara dair ayrıntılar, renkler ve bu iç mekânın karakterle, yani Mehpeyker’le uyum içerisinde olması gerçekçi bir tutumu ortaya koyması açısından oldukça önemlidir.

Öte yandan eserde önemli bir karakter olan Ali Bey’in yaşadığı mekân betimlenmemiş, bu kahramanın bir roman karakteri olarak çiziminde kapalı mekânlardan değil doğadan yardım alınmıştır.

Sonuç olarak “İntibah”a mekân ögesi açısından bakıldığında tasvirlerde hem somut gerçekliğe yönelen gözlemin hem de soyut betimlemelerin yer aldığını; yazarın mekân ögesini kahramanlarına bütünlük kazandırma amacıyla kullandığını ve tüm

²⁸⁹ A.g.e., s. 68.

tasvirler göz önünde bulundurulduğunda eserin Türk romanının gerçekçilikle kurmuş olduğu ilişkide önemli bir yerde durduğunu söylemek mümkündür.

1.2.1.4. Yazarın Konumu

“İntibah”ta Namık Kemal’in bir yazar olarak konumunu tartışmak eserin gerçekçi bir tutumu ne ölçüde barındırdığını anlamak açısından oldukça önemlidir. Romana bu açıdan bakıldığında Namık Kemal’in müdahil bir yazar olduğunu ancak bu müdahilliği kimi kez gerçekçi izlenimler uyandırabilmek amacıyla, kimi kez de kendisinin de anlatısında yer verdiği soyut hayal dünyasını eleştirebilmek için yaptığı söylenebilir. “İntibah”ta yazarın konumu açısından değinilmesi gereken bir diğer husus ise yazarın yaratmış olduğu roman kahramanları karşısındaki tavrıdır. Namık Kemal’in roman kahramanlarına karşı tarafsız bir tutum takınmadığını söylemek mümkündür.

Namık Kemal’in “İntibah” adlı eserinde müdahil bir yazar olduğunu örnekleyen kısımlardan biri romanın başında yer alan bahar ve Çamlıca tasvirlerinde yer alan sözleridir. “İntibah”taki gerçekçi tutumu incelerken “mekân” başlığında da belirttiğimiz üzere Namık Kemal,

“Sebeb-i hayalâtı şarkıyye ile kesret-i itilâf mıdır, nedir? Ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vakıa güle âşık olmadığını bilirim.”²⁹⁰

“Biz galiba sadaddan çıktık. Muradımız Çamlıca’nın tarifine evsaf-i bahardan bir girizgâh bulmak idi”²⁹¹

sözleriyle konu dışına çıkmakla birlikte bunu klasik üsluba eleştirel bir yorum getirmek ve gerçekçi tutumdan uzaklaştığının farkında olduğunu belirtmek için yapmıştır.

Bununla birlikte, eserde yazarın metnine müdahil olduğu ve okuyucusuyla doğrudan diyaloga girdiği başka bölümler de mevcuttur. Yazarın, Mehpeyker’in arabasından yaptığı işareti anlamayan Ali Bey için “o kadar tecrübesiz bir çocuk ismetli bir kadının öyle işaretlerden bittabi haberdar olamayacağını nereden idrak eylesin”

²⁹⁰ A.g.e., s. 10.

²⁹¹ A.g.e., s. 12.

demesi bu müdahaleleri örnekler.²⁹² Bir başka örnek ise yazarın okuyucusunu Ali Bey’le özdeşleştirmeye davet ettiği şu bölümdür:

“Ali Bey’in ahlâkını, terbiyesini, uğradığı endişeyi yukarda tarif etmiştik. Şimdi bir kere kendinizi onun yerine koyunuz. Bir de ikinci defa olmak üzere endişeden uykusuz kalınız.”²⁹³

Yazarın benzer bir müdahalesi de “O yaşta bir çocuk iffet nedir? İnsanlık ne türdür? Adam kendini nasıl muhafazaya muktedir olur? Nereden bilecek.”²⁹⁴ sözlerinde görülür.

“İntibah”ta yazarın konumu açısından önemli olan bir husus ise, yazarın karakterlerine karşı tutumudur. Esere bu açıdan yaklaşıldığında Namık Kemal’in çizmiş olduğu karakterlere karşı nesnel bir tutum takınmadığı, bir başka deyişle kendi roman kahramanlarına karşı tarafsız olmadığı görülür.

Namık Kemal eserdeki kadın kahramanlardan Mehpeyker’in kişilik özelliklerine karşı olumsuz tavrını, bir yazar olarak müdahil olarak, okuyucusuna gösterme çabasıdır. Bu çabanın getirisi olarak eserde birçok yerde Mehpeyker hakkındaki olumsuz yargılara rastlamak mümkündür. Yazar onun için kimi yerde “haccac dirayetinde bir iblis yaratılmış olsaydı istediği adama tahakkümde bu nazenin kadar ya maharet gösterir ya gösteremez”²⁹⁵ ve “Mehpeyker’in meyelânı cisim gibi lezaiz-i süfliyyeye, Ali Bey’in incizabı ruh gibi ezvak-i ulviyyeye ait idi”²⁹⁶ gibi sözlere yer verir; kimi yerde ise “meyl-i şehvani”²⁹⁷, “şeytanatkârane”,²⁹⁸ “iffetsiz”²⁹⁹, “habise”³⁰⁰, “fahişe”³⁰¹ gibi nitelendirmelerde bulunur.

Öte yandan yazar aynı müdahilliği Dilâşup için, ondan yana bir tavırla ortaya koyar. Eserde yazarın Dilâşup’u birçok kez, “biçare”³⁰², “zavallı”³⁰³, “melek”³⁰⁴,

²⁹² A.g.e., s. 22.

²⁹³ A.g.e., s. 29.

²⁹⁴ A.g.e., s. 61.

²⁹⁵ A.g.e., s. 32.

²⁹⁶ A.g.e., s. 47.

²⁹⁷ A.g.e., s. 40.

²⁹⁸ A.g.e., s. 41.

²⁹⁹ A.g.e., s. 53.

³⁰⁰ A.g.e., s. 62.

³⁰¹ A.g.e., s. 152.

³⁰² A.g.e., s. 95.

³⁰³ A.g.e., s. 97.

³⁰⁴ A.g.e., s. 99.

“mazlume”³⁰⁵ gibi sıfatlarla nitelendirdiği görülür ve “Balâda yazdığımız tarıfatıan da anlaşılacğı üzere Dilâşup, Mehpeyker’den kıyas kabul etmez derecelerde güzel olduğı gibi ismet ve sadakati hüsun ve cemalinin kıymetini kat kat tezin ettiğıyçin”³⁰⁶ gibi sözleriyle ondan yana bir tavır sergilediğı anlaşılr.

Eserdeki bu durumu, yazarın ahlaki tavrıyla birlikte değerdendirmek gerekir. Namık Kemal yeni bir tür olarak romanın kuruluş sürecinde bu yeni türün getirisi olan ve türe özgü olarak kabul edebileceğimiz gerçekçiliğı önemser ancak içerikte bu yeni türün ahlaki olması gerektiğı kabulünden vazgeçmez. Namık Kemal’in ahlaki tavrı ile roman biçimi arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurduğumuzda, yeni bir tür olarak romanın Namık Kemal’in yaşadığı döneme özgü kültürel koşullarla yeni biçimlerin bir aradalığını taşıdığını söylemek mümkündür.

³⁰⁵ A.g.e., s. 145.

³⁰⁶ A.g.e., s. 99.

1.3. AHMET MİDHAT EFENDİ VE FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ ÖRNEĞİ

Ahmet Midhat Efendi'nin kendine özgü bir gerçekçilik anlayışı vardır. Onun bu gerçekçilik anlayışını iki yönlü ele almak gerekir: Ahmet Midhat Efendi, bir yandan roman türüne özgü bir gerçekçilik anlayışına dair görüşlerini ortaya koyar diğer yandan da bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe farklı açılardan itiraz eder ve bu akımın yöntemini kendine özgü bir anlayışla yeniden yorumlar.

Ahmet Midhat Efendi, Tanzimat dönemi romanında gerçekçi bir anlayışın oluşmasına katkıda bulunan, roman türüne özgü bir gerçekçiliği tartışmaya açan çeşitli görüşleri ortaya koyar; anlatılanların gerçeğe uygun ve inandırıcı olması gerektiği yönündeki gerçekçi bir tutumu kendine has bir biçimde sergiler. Onun düşüncelerinde ortaya çıkan kendine özgülüğü anlayabilmek için bu konuya dair görüşlerini ele almak yerinde olur.

Ahmet Midhat 1873 yılında yayınlanan “Hikâye Tasvir ve Tahriri” adlı yazısında hikâye olarak adlandırdığı romanı dört tür olarak değerlendirmeye almış ve bu türlere dair hükümlerini anlatırken tesadüflere yer vermemek gerektiğini söylemiştir:

“Hikâyede tesadüflerin ya hiç olmaması veyahut mümkün olduğu kadar az olması şarttır. Meselâ firar eden biçarenin gece hanesinden çıkarken bît-tesâdüf kendisini kimsenin görmemiş ve deniz kenarında gece yarısı rastgele bir kayık bulmuş ve tesâdüfât-ı garîbeden olarak kayıkçı dahi vaktiyle iyilik ettiği bir adam bulunmuş olmasını tasvir ve tahrir etmek tesâdüflere pek ziyâde vüs'at vermek demektir.”³⁰⁷

Tesadüflerle inşa edilmiş bir olay örgüsünün gerçekçi bir anlatıya zarar vereceğini kabul ettiğimizde Ahmet Midhat'ın bu ifadesinin gerçekçi tutum açısından önemi ortaya çıkar. Onun bu görüşü, henüz bir akım olarak gerçekçilik oluşmadan önce gerçeğe benzerlik ilkesinden hareketle düşünen Türk romancılarının düşünceleriyle ortaklaşır. Nitekim tesadüflerle inşa edilen bir olay örgüsü nedenselliğe verdiği zarar dolayısıyla inandırıcı olmayacaktır.³⁰⁸

³⁰⁷ Ahmet Midhat Efendi, “Hikâye Tasvir ve Tahlili”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, haz. Mehmet Kaplan vd., s. 57.

³⁰⁸ Ahmet Midhat Efendi, kurguda tesadüfün yerini daha sonraki yıllarda kaleme aldığı başka yazılarda da tartışır. Örneğin 1886 yılında Paul de Kock'tan tercüme ettiği “Kamere Âşık” romanını “Tercüman-ı Hakikat”te yayınladığında inanılması güç tesadüflerin eseri roman olmaktan uzaklaştıracağına değinir. Romanın “tesadüfatı tabîi

Öte yandan Ahmet Midhat Efendi, aynı yazısında romanda anlatılanların gerçeğe uygun olması gerektiği üzerinde de durur. Bu bağlamda metin dışı gerçekliğe uygun bir anlatı ortaya koymada gözlemin rolüne atıfta bulunur:

“Musavvir ve muharririn bir hikâyeyi tasvir ve tahlil etmesi için hikâyenin zeminine göre her şeyi bilmesi lâzımdır. Hattâ Avrupa hikâye nüvisânından birtakımı hamallar kahvesine devamla onların oradaki hallerini tahkik meselâ bir doğramacı dükkânına müdâvemetle ıstılahlarını, tavırlarını sûret-i muameleleriyle tedkîk etmek derecelerine kadar cem-i malûmat ederler ki bu halde bir hamal kahvehânesinin halini vafettikleri zaman gûyâ muharrir on beş sene hamallık ederek o kahvehâneye devam etmiş zannolunur. Yoksa hikâye yazmak için iktiza eden şeyler yalnız hikmet, ahlâk, entrika gibi şeylere münhasır kalırsa bunlarla yazılan hikâyelerden ol kadar lezzet hasıl olmaz.”³⁰⁹

Nitekim Ahmet Midhat Efendi romanda anlatılanların gerçeğe uygun olması gerektiğini düşünür. Ancak o, gerçeğe uygunluk ilkesinden yola çıktığı halde hayali olanı dışlamaz. Ona göre anlatılanlar gerçekten olmak zorunda değildir ama yazar, okuyucularını okuduklarının gerçekten olduğuna ikna etmelidir:

“Netice-i kelam, hikâye okumak ne kadar tatlı bir şeyse, yazmak o kadar güç olup bir muharrir tasvir ve tahlil eylediği hikâye eğer sahihü’l-vuku değilse, onu sahihden daha sahih, gerçekten bir kat daha gerçek suretine ifrag edebilmek için pek çok tedkikata, pek çok malûmâta muhtaçtır.”³¹⁰

Benzer bir görüş yine aynı yazıda üçüncü tür olarak belirttiği ve “bu kabîl hikâyelerde erbâb-ı mütalaanın nazar-ı dikkati yalnız neticede zuhûr edecek garâbete davet edilmeyip, âzâ-yı vak’adan her birinin tavır ve istidadları nazar-ı erbâb-ı mütalaada tasvir edilir”³¹¹ olarak nitelendirdiği hikâye türüne dair söylediklerinde ortaya çıkar:

ve vakayii her günkü müşahadat-ı yevmiye ile müeyyed” olduğunda sade olacağına ve beğenileceğine değinir. Ahmet Midhat Efendi (çev.), “Kamere Âşık”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2439, 3 Ağustos 1886.

Onun bu husustaki görüşlerine bir başka örnek ise, 1889 tarihli “Nedamet mi Heyhat!” adlı eserin mukaddimesidir. Bu mukaddimede “Monte Kristo” romanındaki tesadüflere değinen Ahmet Midhat, eserdeki olağanüstü durumları “kudret-i beşeriye”nin “fevk”inde görmüş ve bu durumu sakıncalı bulmuştur. Ahmet Midhat Efendi, “Mukaddime Makamında Bir Hasbıhal”, “Nedamet mi? Heyhat!”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3205, 18 Şubat 1889.

³⁰⁹ Ahmet Midhat Efendi, “Hikâye Tasvir ve Tahlili”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, 57.

³¹⁰ A.g.y.

³¹¹ A.g.e., s. 55.

“İşbu üçüncü tabaka hikâyelerinde zaman ve mekân tayin olunmamak olmaz. Zaman ve mekânı tayin etmek ise tayin olunan zaman ve mekânın ahvaline dair pek mükemmel malumat iktisab etmek vâcibeden olup halbuki bu malûmatı tarifât-ı coğrafiye tarzında dahi zikretmeyerek âzâ-yı vakanın tavrı ve istidadları içinde tasvir ve işrab etmek lâzım gelir. Meselâ Osmanlı memleketine isnad edilen bir hikâyede bir âşğın rakibini düelloya davet eylediği görülürse, bunun ahlak ve âdât-ı osmaniyeyle tamamiyle tevafuk edemeyeceği der-kârdır.”³¹²

Ahmet Midhat üçüncü tür olarak nitelendirdiği bu hikâye türüne dair bilgi verirken zaman ve mekân öğelerinin önemi üzerinde durur. Bu öğeler için gözlem oldukça önemlidir. Tüm bunlar, anlatının gerçeğe uygun olması düşüncesiyle örtüşen görüşlerdir.

Ahmet Midhat Efendi’nin gerçekçilik anlayışını 1873 tarihli “Ölüm Allah’ın Emri” hikâyesinin mukaddimesinde de bulmak mümkündür. O bu mukaddimede kısa da olsa bir roman tanımını, olanaklıyı anlatmak üzerinden yapmış ve “roman, yani imkân dâhilinde hikâye tasvir ve tahriri” nitelendirmesinde bulunmuş³¹³; 1870 tarihli “Fırat” hikâyesinin mukaddimesinde ise olanaklının anlatımı üzerinde farklı bir açıdan durmuştur. “Bu gibi vakayii yalnız olmuş geçmiş bulunması da farz değildir a. Olabilmek ihtimali olan haller de vardır” diyen Ahmet Midhat için anlatılanlar gerçekten olmak zorunda değildir. Onun için önemli olan anlatının gerçeğe uygun olması, bir başka deyişle okuyucuda bir gerçeklik algısı yaratmasıdır:

“İşte insan bu gibi vakayı-i muhtemeliyeyi dahi sahihan vuku bulmuş gibi telakki eder. Sahihan vuku bulmuş gibi telakki eder de bir aralık o felaket-zedenin haline acıyarak adeta pek müteessir olur, teessüf eder, mustarip olur ağlar.”³¹⁴

Ahmet Midhat, Şark Mecmuası’nda 1880 yılında yayınlanan başlıksız yazısında da roman türüne özgü bir gerçekçiliğe işaret eder.³¹⁵ Asıl amacı romanların ahlaka uygunluğunu tartışmak olan bu yazıda, yazarın ifade ettiği görüşleri, onun romanı

³¹² A.g.y.

³¹³ Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul, Çağrı Yayınları, 2001, s. 195.

³¹⁴ A.g.e., s. 116.

³¹⁵ Bu yazıya *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III* ‘de “Romancı ve Hayat” başlığıyla yer verilmiştir. Ahmet Midhat Efendi, “Romancı ve Hayat”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, s. 63-69.

hayatın bir yansıması olarak değerlendirdiğini ortaya koyar. Nitekim romanların ahlaka aykırı olup olmadığını tartışırken, romanda yer tutan anlatıların toplumsal hayatın bir parçası olarak kabul edilebilecek genel ahlakla örtüşmesi üzerinde durur:

“Roman ve hikâyeler ahlâk-ı umûmiye için muzır mıdır değil midir? Buna bir hüküm vermek için evvel emirde roman ve hikâyeler ahlâk-ı umûmiye’nin aynı mıdır, gayrı mıdır, bunu tayin etmek lazım gelmez mi? Romanlar ahlak-ı umûmiyenin gayrı iseler, ona roman dememek iktiza eder. Zira roman denilen şey, bir cemiyet-i beşeriye içinde görülen ahvâlden birisini veya bazılarını kâğıt üzerine koymaktan ibarettir. Bu halde romanların ahlâk-ı beşeriyenin aynı olması lazım geleceği teslim edilirse, onların mazarrat veya menfaati bahsinde artık ihtilâfa hacet kalır mı?”³¹⁶

Ahmet Midhat Efendi’nin bu görüşünde ortaya çıkan durum, romanın toplumsal hayatın bir yansıması olduğudur. Bu husus yansıtmacı bir bakış olarak değerlendirildiğinde Ahmet Midhat’ın gerçekçi bir tutuma sahip olduğunu ortaya koyar.

Öte yandan onun bu yazıda üzerinde durduğu bir husus da yazarın gözlem yapması gerektiğidir:

“Beğendiğine imtisal, beğenmediğinden icnita b o romanları okuyanlara ait olup, eğer muharrir beyazı siyah ve siyahı beyaz olmak üzere tasvîr etmeye kalkışıp da irad eylediği berâhîn dahi yanlış olursa, işte yalnız bundan dolayı mesuliyet ve muahezeye duçar olur.

Romanların ahlâk-ı umûmiyenin aynı olduğunu veya olmaması lâzım geldiğini biz kabul eyledik, siz kabul etmemekte muhtarsınız. O halde ahlâk-ı umûmiyeden bir roman çıkarılması nasıl olacağını bize sual eylersiniz. Roman bazı vukuattan tereküp eylediğine ve o vukuat dahi ahlâk-ı umûmiye tarafından gösterilen suretten ibaret olacağına göre ahlâk-ı umûmiyeden bir roman çıkarmak için vukuat-ı umûmiyeye atf-ı nazar-ı tedkik eylemek lâzım gelir.”³¹⁷

Öte yandan Ahmet Midhat Efendi’nin gözlem ilkesini katı bir biçimde savunmadığını, onun için önemli olanın gerçeğe uygunluk olduğunu söylemek yerinde olur.³¹⁸ Nitekim ona göre yazar tasvir ettiği yerleri ve olayları görmüş olmasa bile çeşitli

³¹⁶ A.g.e., s. 64.

³¹⁷ A.g.e., s. 64-65.

³¹⁸ Bu husus, Ahmet Midhat’ın bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe itirazlarında da belirgin olan bir husustur. Tezimizin “Ahmet Midhat Efendi ve Müşahadat Örneği” başlığında değineceğimiz üzere o, bir edebiyat akımı olarak

kaynaklar aracılığıyla görmüş gibi tanımalı ve eserini ondan sonra kaleme almalıdır. Onun 1884 yılında yayınladığı “Cinli Han” adlı eserinde bir yazar olarak araya girerek söylediği şu sözler bu görüşünü örnekler:

“Vak’a Fransa’da gûzar eyliyor. Fransa’nın Lyon eyâletinde Pierie namında bir karyeden bed’ eyliyor. Ekser romancıların âdetleri olduğu üzere ‘Pierie karyesi şöyle güzel böyle lâtif olup şu mevkiinde bulunulursa enzâr-ı temâşâyâ şöyle bir manzara arz eder, bu tarafında bulunulursa şöyle görünür’ gibi tarifata girişemeyeceğiz. Vakıa bu yoldaki tarifât romanlara en ziyade çeşni veren şeylerdense de muharrer bir mahalli re’yü’l-ayn görmeli veyahut plânlar haritalar resimler tetkik ve tettebbu ile halli görmüş gibi tanımalı ki bu yoldaki tasvirata muktedir olabilsin. Bu şartlar bulunmadığı hâldeyse öyle ezberden edilen tasvirât’ı şâirânesinin dahi ehemmiyeti olmaz.”³¹⁹

Ahmet Midhat Efendi’nin gerçekçi tutumuyla ilişkilendirilebilecek görüşlerinden biri de “Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi” adlı çevirisine yazmış olduğu önsözde yer alır. Ahmet Midhat Octave Feuillet’den çevirmiş olduğu esere 1880 yılında “İfade-i Mütercim” başlığıyla bir önsöz yazmış ve bu önsözde içinde bulunduğu çağın akıl ve mantık dışı olaylara yer vermediğini belirtmiş; bizde de Avrupa’da da insanların artık cin, peri vb. hayal ürünü hikâyelerden hoşlanmadığını; “üssü’l-esası vukuat-ı sahiha-i yevmiye üzerine müesses olan” anlatılara rağbet ettiğini dile getirmiştir:

“Çocukluğumuzda dinlediğimiz masallar hep peri padişahlarının veyahut peri kızlarının dev analarının veyahut dile gelip söz söyleyen ve uçan ve göz yumup açincaya kadar maşrıkîn beyinde seyahat eden tayların vesair bu makule şeylerin fevka’l-tabiiye vukuat ve ahvaline dair olduğu için olmalıdır ki insana en evvel roman rağbeti geldiği zaman tesadüfat-ı fevkalâdenin tezyid-i garabetine yardım eylediği romanları insan pek güzel zanneyliyor. Halbuki böyle olmayacak şeylere sahihmişler gibi inanmak kendi kendimizi tahmîk demek olduğunu sonradan anlıyoruz.

Bu hal yalnız bizlerde hükmünü göstermiyor. Avrupa’da dahi bu hali görüyoruz. Zira oraca roman ve tiyatro meraklıları artık öyle ‘Elfü’l-Leyle ve’l-leyh’ tarzındaki muhayyelattan

gerçekçiliğin katı gözlemci tutumuna karşı çıkmış; hayatın bütün alanlarının gözlemlenmesine romancının ömrünün yetmeyeceğini ve romana konu olan hususların çeşitli belge ve kaynaklardan da öğrenilebileceğini düşünmüştür.

³¹⁹ Ahmet Midhat Efendi, “Cinli Han”, *Bütün Eserleri Romanlar IVX*, haz. Necat Birinci vd., Türk Dil Kurumu Yayınları 761, 2000, s.1.

lezzet alamayarak üssü'l-esası vukuat-ı sahiha-i yevmiye üzerine müesses olan şeylere rağbet ediyorlar.”³²⁰

Onun bu değerlendirmeleri geleneksel anlatı motiflerine ve klasik edebiyat öğelerine gerçeğe uygun olmadığı için karşı çıkan Namık Kemal'in düşünceleriyle benzerlik gösterir. Bu bağlamda Ahmet Midhat'ın gerçeklerle örtüşmeyen, abartılı ve inandırıcı olmayan motiflere bu yazısı bağlamında itiraz ettiğini “sahih” edebiyattan yana bir tavrı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.³²¹

Ahmet Midhat'ın 1881 yılında yayınlanan “Henüz 17 Yaşında” adlı eserine yazmış olduğu mukaddimede de onun gerçekçilikle kurmuş olduğu ilişki açısından önemli hususlar ortaya çıkar. Adı geçen mukaddimede Ahmet Midhat şöyle söyler:

“...işbu yeni hikâyede tertip ve tanzîm-i vukûatça bir mahâret-i hikâyenüvîsâne ile iftihar aramağa asla hacet görmüyorum. Bu hikâyenin en büyük meziyeti her vak'asının sıhhat-i kat'ıyyesidir. Bu hikâyeyi mücerret telezzüz için okuyanlar en büyük telezzüzü burada bulabileceklerse de bir hikâyeyi ahvâl-i umûmiyye-i beşeriyyenin ebniyesi olma üzere tedkikat-ı hakimâneleri için okuyanların, ziyade şâyân-ı tedkik gösterecekleri ahvali dahi bu hikâyede bulacaklardır.”³²²

Ahmet Midhat'ın burada ortaya çıkan görüşü, bir anlatıda asıl önemli olanın anlatıya konu olan olayın gerçek olması yönündedir. Bir başka deyişle, asıl önemli olan hikâyenin gerçekliğidir. Öte yandan onun bu görüşünün katı bir biçimde her eserinde var olduğunu söylemek mümkün değildir. Ahmet Midhat bir yandan yukarıda yer alan görüşünde olduğu gibi anlatıya gerçek olanın konu edinilmesini önemser öte yandan “Hikâye Tasvir ve Tahriri” adlı yazısında ve “Fırkat” hikâyesinin mukaddimesinde dile

³²⁰ Ahmet Midhat Efendi, “İfade-i Mutercim”, “Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 878, 27 Mayıs 1881.

³²¹ Ancak burada Ahmet Midhat Efendi'nin kimi zaman kendi düşünceleri ile çelişik gözüken açıklamalarda bulunduğunu söylemek gerekir. Örneğin o, adı geçen önsözde sahih bir edebiyat anlayışını savunup, romanı bu sahih anlayışın içine oturturken; Nabizade Nazım'la girmiş olduğu kalem münakaşasında 1890 yılında yazdığı “Ravi'ye Mukabele” makalesinde, “Elfü'l-Leyle ve'l-leyh” tarzındaki anlatıları roman kabul etmiş “Ravi ve Ahmet Midhat” başlıklı makalede ise bu görüşünü tekrar etmiştir.

Ahmet Midhat Efendi “Ravi'ye Mukabele”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3552, 7 Nisan 1890.

Ahmet Midhat Efendi, “Ravi ve Ahmet Midhat”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3554, 10 Nisan 1890.

Ancak bu çelişik gözüken durumun, bir başka deyişle, tüm kurgusal anlatılara aynı gözle bakmasının nedeni bu anlatıların çağa göre şekillenerek olgunlaştığını ve bugüne gelmiş olduğunu düşünmesidir. Nitekim o, tezimizin “Ahmet Midhat Efendi'de Gerçekçilik ve Müşahadat Örneği” başlıklı bölümünde ele alacağımız üzere, kurguya dayalı anlatının dolayısıyla romanın, kaynaklarını ilk çağ anlatılarına kadar götürür.

³²² Ahmet Midhat Efendi, “Mukaddime” “Henüz 17 Yaşında” *Bütün Eserleri Romanlar VII*, haz. Nuri Sağlam vd., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 757, 2000, s. 3.

getirmiş olduğu gibi anlatılanların gerçekten olmak zorunda olmadığını söyler; anlatıda hayali olana yer verilebileceğini, önemli olanın gerçeklik algısı oluşturmak olduğunu düşünür.

Onun bu çift yönlü görüşünü örnekleyen bir yazısı da 1884 tarihli “Cellât” adlı eserine yazmış olduğu mukaddimedir. Ahmet Midhat “Mukaddime Makamında İhtar” başlıklı bu önsözde şöyle söyler:

“ ‘Cellât’ serlevhasıyla karilerimize arz etmekte olduğumuz şu roman Avrupa asarından mütercem değildir. Muharrir-i âcizin kendi mahsûl-i hayâlinden ibaret olup fakat tarihe ve Arupa ahlâk ve âdâtına isnat olunan cihetleri kâmilen ve tamamen sahih ve vakıa mutabıktır.”³²³

Görüldüğü üzere, Ahmet Midhat için romanın konusu her zaman gerçekten vuku bulmak zorunda değildir. Onun için anlatının konusu hayali olabilir ancak hayali olanın da gerçeğe uygun olması gerekir.

Benzer bir tutum 1885 tarihli “Cinli Han” adlı eserin mukaddimesinde de ortaya çıkar:

“Bir Cuma günü Köprü’den Beykoz’a giderken şu hikâye-i garibenin esasını vapur içinde, bir dostumdan işittim ve esas-ı hikâyeyi hakikaten, karilerime arza şayan olacak derecelerde garip ve latif bulduğumdan, romancılık sanatı noktai nazarınca nevâkısını ikmal ederek, ber-vech-i âtî sevgili karilerime arz ve takdime cesaret aldım.”³²⁴

Yukarıda yer alan alıntıdan da anlaşıldığı üzere Ahmet Midhat için anlatıya konu olan olaylar gerçekten varsa bile bunlar roman olmak için yeterli değildir. Gerçek hayat, bir başka deyişle metin dışı gerçeklik anlatıya taşınmış olduğunda bu gerçekliğin eksiklikleri anlatı sanatıyla giderilmektedir.

Bu değerlendirmeler bağlamında Ahmet Midhat’ın romanda hayali olana yer verdiğini ancak hayalin gerçeğe uygun olması gerektiğini düşündüğü söylenebilir. Onun anlatıyı gerçeğe yaklaştırmak çabası gerçeğe uygunluk ya da gerçeğe benzerlik olarak

³²³ Ahmet Midhat Efendi, “Mukaddime Makamında İhtar”, “Cellât”, *Bütün Eserleri Romanlar IX*, haz. Nuri Sağlam, Ali Şükrü Çoruk, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 758, 2000, s.3.

³²⁴ Ahmet Midhat Efendi, “Mukaddimecik”, “Cinli Han”, *Bütün Eserleri Romanlar IVX*, s.4.

nitelendirilebilir. Bu husus çeşitli yazılarında ortaya çıkar. Örneğin Ahmet Midhat, 1888 tarihli “Haydut Montari” adlı eserine yazmış olduğu mukaddimede şöyle söyler:

“... şu roman (...) doğrudan doğruya bu muharrir-i âciz tarafından tahayyül ve tasavvur ile tasvir ve tahrir kılınmıştır.

Fakat bu yoldaki âsâr-ı âcizânemizin kâffesinde iltizam edildiği üzere hikâyemiz hangi memlekette ve hangi zamana isnat edilmekte ise, o zaman ve mekânın ahvâl-i tabiiyyesine hikâyenin havi olduğu vukuat tamamıyla mutabık düşmek için ziyadesiyle itina kılınmıştır.”³²⁵

Sonuç olarak Ahmet Midhat’ın hayali olanı dışlamayan bir gerçekçi tutumu vardır. O hayali olanı anlatının kurguya muhtaç olması bağlamında dışlamaz ancak romanda gerçeğe benzerliği de önemser. Bu bağlamda metin dışı gerçekliği olduğu gibi kopyalamayı kabul etmemekle birlikte anlatılanların gerçeğe uygun olması gerektiğini düşünür. Onun için gerçeğe benzerlik ya da gerçeğe uygunluk olarak adlandırılabilir gerçekçi tutum kültür ve toplumsal hayatın doğru bir biçimde aktarılması, olağanüstü yerine olağana yer verilmesi, bilgilerin gözlemle olmasa bile çeşitli kaynaklardan elde edilmesi anlamına gelir.

Tüm bunları Ahmet Midhat Efendi’nin bir akım olarak gerçekçiliğin yöntemine dair tavırları olarak nitelendirmek mümkün değildir. Onun gerçekçi tutumu yeni bir tür olarak romana ve bu türün kuruluş sürecine dair bir gerçekçi tutumdur ve yukarıda da değinmiş olduğumuz üzere kendine has özellikleri vardır.

Öte yandan Ahmet Midhat’ın gerçekçilik akımı karşısında nasıl bir yol izlediği ayrı bir başlıkla ele alınmalıdır.³²⁶ Onun bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik karşısında sergilediği tavrı, Beşir Fuad’ın yol açmış olduğu “hayaliyun-hakikiyun” tartışmasından ve bu tartışmanın da katkılarıyla Türk romanın gerçekçilik yöntemine doğru izlemiş olduğu yoldan bağımsız düşünmek yanlış olacaktır.

1.3.1. Felâtun Bey ile Râkım Efendi

Ahmet Midhat Efendi’nin “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” adlı romanı 1875 yılında Kırk Ambar matbaasında basılmıştır. Roman, Türk romanında uzun süre ele alınacak olan Batılılaşma sorununu mesele edinmesi açısından oldukça önemlidir.

³²⁵ Ahmet Midhat Efendi, “İfâde-i Mahsusa”, “Haydut Montari”, *Bütün Eserleri Romanlar XII*, haz. Erol Ülgen vd., Türk Dil Kurumu Yayınları 819, 2003, s.5.

³²⁶ Bu konu tezimizin “Ahmet Midhat ve Müşahadat Örneği” başlıklı bölümünde incelenecektir.

Berna Moran bu konuya değinir ve “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”yi “Batılılaşma sorununu alafranga züppe tipini sergileyerek ele alırken, Türk romanında uzun yıllar kullanılan bu tipi ilk işleyen roman olması” açısından ilginç bulunduğunu söyler.³²⁷

Romana hâkim olan bu sorun aynı zamanda yazarın metin dışı gerçekliği metne taşıırken takındığı tutuma ilişkindir. Çünkü yazar gerçek yaşamda önemli bulunduğu bir sorunu roman, yani kurgu düzleminde ele almış ve bu eserde kendine has bir gerçekçi tutumu sergilemiştir. Berna Moran’ın dile getirdiği üzere, bu romandaki düzenleyici ilke “yazarın gerçek yaşamda doğru bulunduğu bir görüş”tür ve “romanın öğeleri bu görüşü dile getirmek üzere kullanılmış”tır.³²⁸

Bu bağlamda “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”ye egemen olan Batılılaşma sorununun, gerek romanın kuruluşunu gerekse yazarın kendine özgü gerçekçi tavrını belirlediğini söylemek mümkündür.

1.3.1.1 Konu Seçimi ve Kurgu

Ahmet Midhat Efendi, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” adlı romanının konusunu yaşadığı dönem ve toplumsal çevre içerisinden seçmiştir. Eser, Doğu ve Batı medeniyetlerinin karşılaştırılabilmesi ve yanlış Batılılaşma sorununun ortaya konulabilmesi için birbirine zıt iki roman kahramanının karşı karşıya getirildiği bir romandır.

Abdullah Uçman, “Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtun Bey” başlıklı makalesinde bu konuya değinir ve şöyle söyler:

“*Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında, birbirinden çok farklı yaşayış tarzı ve dünya görüşüne sahip iki genç anlatılmakta ve çeşitli durumlar karşısında bunların mukayesesi yapılmaktadır. Romanın aslî kahramanlarından biri olan Felâtun Bey, esasen II. Mahmud devrinde başlayıp Tanzimat’tan sonraki yıllarda hız kazanan Batılılaşmanın yanlış anlaşılıp uygulanmasıyla ortaya çıkan ‘alafranga tip’ in romanımızdaki ilk örneğidir. Daha sonra başka yazarlar tarafından da benzer ve farklı yönleriyle işlenecek olan bu tip, alafrangalığı sadece giyim-kuşam, gösteriş, eğlence, ev düzeni, hesapsızca para harcama ve benzeri tarzda yüzeysel olarak anlar ve komik bir Batılılık sergiler. Romanda bu tipi Felâtun Bey temsil eder. Karşısında yer alan Râkım Efendi ise

³²⁷ Berna Moran, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 38.

³²⁸ A.g.e., s. 45.

Batı'nın gerçek değerleri ile içinde yetiştiği toplumun değerlerinin bileşimini yapmış, yazarın idealize ettiği bir tiptir.”³²⁹

Bu bağlamda eserin konusunu birbirine karşıt iki insan ve bu insanların huy ve davranış özellikleri oluşturur.

Mehmet Kaplan, romanı ayrıntısıyla incelediği tahlilinde eserin karakterler üzerinden kurgulandığına değinir ve şöyle söyler:

“Felâtun Bey’le Rakım Efendi” bir karakter romanıdır. Mithat Efendi burada, birisi gülünç, ötekisi takdire şayan ve örnek tutulmağa değer iki insan tipinin portrelerini çizer.”³³⁰

Eser, konu seçimi ve bu konu doğrultusunda ortaya konan karakterler aracılığıyla Batılılaşma sorununu ele alır ve yazarın bu soruna dair önerilerini içerir. Bu bağlamda eserin konu seçiminde yazarın gerçekçi bir tutuma sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Ahmet Midhat Efendi eserinde okuyucusuna yaşadığı dönemin gerçeklerini kendi süzgecinden geçirerek ve anlattıklarının gerçek olduğu intibasını uyandırarak sunar.

“Felâtun Bey ile Râkım Efendi” adlı eserdeki gerçekçi tutumun nasıl olduğunu anlayabilmek için konu seçimi kadar bu konunun işleniş biçimine yani kurguya da bakmak gerekir. Kurgunun temel eksenini iki roman kahramanının mukayesesi teşkil eder. Bu yüzden olay örgüsü oldukça basittir. Ahmet Midhat bu kurguyu işleyebilmek için yazar olarak yaptığı müdahalelerle iki kahramanını mukayese eder ve kimi tesadüflerle bir araya getirir. Bu müdahaleler ve tesadüfler romanın gerçekçi yönüne zarar verir gibi gözükse de, kurguya hakim olan genel atmosfer yazarın çağdaş gerçekliklerle ilişki kurduğunu ve bu gerçeklikleri eserine taşıdığını gösterir.

Ahmet Midhat Efendi eserini iki karakter üzerinden kurgulamış olduğu için olay örgüsüne de karakterlerin huy ve davranış özellikleri egemendir. Bu bağlamda esere hâkim olan girift bir olaylar zincirinden bahsetmek mümkün değildir. Yani eserin olay örgüsü oldukça basittir. Bu konuda Mehmet Kaplan şöyle söyler:

³²⁹ Abdullah Uçman, “Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtun Bey”, *Kitap-lık*, 54, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz-Ağustos 2002, s. 142.

³³⁰ Mehmet Kaplan, “Felâtun Bey’le Rakım Efendi”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 84.

“Felâtun Bey’le Rakım Efendi romanında, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ta olduğu gibi zaman içinde gelişen ve bir kriz noktasından sonra birdenbire bir facia ile sona eren bir vaka yoktur. Burada zaman ve vaka, gayet yavaş bir tempo ile ilerler. Romancının gayesi bir vakayı hikâye etmek değil, iki insan tipinin zihniyet ve davranışlarını göstermek olduğu için, zaman ve mekân birliğine riayet edilmez.”³³¹

Eserin olay örgüsündeki bu duruma Berna Moran da değinir ve iki karakterin karşılaştırılması amacının romanın kurgusunu belirlediğini belirtir:

“Bu iki adamı karşılaştırmak amacı yapıtın kurgusunu da belirler. Romanın olaylarını dizerken basit bir yöneme başvurur Ahmet Mithat. Felâtun ile Rakım’ı benzer durumlar ve olaylar içerisine yerleştirerek aralarındaki farkı belirtmek yöntemidir bu.”³³²

Nitekim yazar kurguda, kimi kez anlatıcının müdahalesiyle kimi kez de çeşitli tesadüflerle Felâtun Bey’le Râkım Efendi’yi bir araya getirir ve her ikisinin nasıl huy ve davranış özelliklerine sahip olduğuna dair anlatılara yer verir.

Örneğin romanın ilk babında Felâtun Bey’i tanıtan yazar, ikinci babında bir anlatıcı olarak araya girer ve anlatısında Râkım Efendi’ye yer verebilmek için şöyle söyler:

“Bab-ı sâbık bize hikâyemizi kendi isimlerine nispet eylediğimiz iki zattan birisinin ahval-i husûsiyesini epeyce öğretti. Burada dahi yine böyle mücmelen olsun Râkım Efendi’nin ahvâl-i husûsiyesini görmeğe muhtacız.”³³³

Bir başka örnek yine anlatıcının esere müdahil olarak anlatının merkezini Râkım Efendi’den Felâtun Bey’e yönlendirdiği şu kısımdır:

³³¹ A.g.e., s. 90

³³² Berna Moran, “Felâtun Bey ile Rakım Efendi”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 40.

³³³ Ahmet Midhat Efendi, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” *Bütün Eserleri Romanlar I*, haz. Kâzım Yetiş, vd., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 750, 2000, s.10-11.

“İşte ta ilkbahara kadar ahval hep böyle mürur eyledi. Ancak sair cihetlerce hikâyesi lâzım gelen bazı şeyler vardır ki, burada onları hikâyeye mecburuz.

Ezcümle:

Felâtun Bey’in pederi Mustafa Merakî Efendi oğlunun haber vermiş olduğu hastalığı onbeş gün geçtikten sonra hulûl-ı eceliyle irtihal eyledi. Mevlâ rahmet eylesin. Oğlu Felâtun Bey ne kadar olsa erkek olduğundan başının çaresini görebilirse de, kerimesi Mihriban Hanım kısa ayaklı olduğu için işte o biçareye acınır.

Adam sen de! Şehrî yirmi bin kuruş iradı olan bir familyanın öksüzleri, öksüz mü sayılır? (...)³³⁴

Râkım Efendi’nin düzenlediği Kâğıthane gezintisinden sonra, Felâtun Bey’in gezintisine değinmek ve bu sayede iki karakterini karşılaştırmak isteyen yazarın eserine müdahil olduğu şu bölüm de benzer bir örneği teşkil eder:

“İşte ahval-i umûmiye şundan ibaret olduğu cihetle, Râkımın icra eylediği Kâğıthane âlemi beğenilip, beğenilmediğini sual eyledik. Eğer onu beğenmedinizse şu suretle icra edilmiş bir Kâğıthane âlemini olsun bakalım beğenir misiniz?”³³⁵

Yazar böyle söyledikten sonra Felâtun Bey’in gezintisini aktarır ve bu aktarım aracılığıyla alafrangalığı yüzünden komik duruma düşen Felâtun Bey’i okuyucusuna sunar. Böylelikle olumlu özellikler taşıyan ile eleştirel bir gözle bakılan iki kahraman karşılaştırılır ve yazar toplumsal bir mesele ile ilgili tavrını yarattığı karakterlerle ortaya koyar.

Öte yandan romanda iki ana kahramanın karşılaştırılması sadece yazarın müdahaleleriyle olmaz. Yazar iki karakterini çeşitli tesadüflerle bir araya getirir ve bu tesadüfler sayesinde ideal olan kahramanıyla eleştirel gözle baktığı kahramanını karşılaştırma fırsatı yaratır. Bu tesadüfleri örnekleyen bir durum Râkım Efendi’nin kızlarına özel ders verdiği Ziklasların evinde Felâtun Bey’le karşılaşmasıdır.³³⁶ İki karakter Ziklasların evinde karşılaştıktan sonra yazar kurgunun akışı içerisinde bu

³³⁴ A.g.e., s. 51.

³³⁵ A.g.e., s. 96.

³³⁶ A.g.e., s. 22.

karakterleri mukayese etme imkânını bulmuş ve karakterlerin diyalogları aracılığıyla Felâtun Bey'in cahilliğini ortaya koymuştur.³³⁷

Romanda başka benzer tesadüfler de söz konusudur. Râkım Efendi'nin Bozahanebaşı'nda Felâtun Bey'e tesadüf etmesi³³⁸, yine Râkım Efendi'nin Taksim'de Felâtun Bey'le rastlaşması ve Felâtun Bey'in ona Polini'ye olan aşkını anlatması³³⁹, gibi olaylar bu durumu örnekler.

Eserde böylesi tesadüflerin çokça yer alışı olay örgüsündeki nedensellik bağıını zedeler gözükmektedir. Ancak bu tesadüfler, yazarın iki kahramanını karşılaştırmalı bir bakışla sunma ve toplumsal gerçeklerle ilişki kurma çabasının ürünüdür. Bir başka deyişle kurguda bir işleve sahiptir. Öte yandan bu karşılaştırmada yazarın yeterince nesnel olduğunu söylemek de mümkün değildir. Çünkü ortaya koyduğu anlatılardan anlaşıldığı üzere, Ahmet Midhat'ın sevdiği, sempati duyduğu ve idealleştirdiği kahramanı Râkım Efendi'dir.

Tüm bunlarla birlikte yazarın inandırıcı olma bağlamındaki gerçekçi tutumdan vazgeçmiş olduğunu söylemek mümkün değildir. Yazar, toplumsal bir meseleyi bir gerçeklik olarak ele almış ve bu metin dışı gerçekliği metin düzlemine taşıma çabasını göstermiştir.

1.3.1.2 Karakterler

Ahmet Midhat Efendi'nin "Felâtun Bey ile Râkım Efendi" adlı romanı, taşıdığı başlıktan da anlaşılacağı üzere iki roman kahramanı üzerine kuruludur. Romanda yer alan diğer kahramanlar bu iki temel kahramanın ilişkilerini ve toplumsal çevrelerini teşkil ederler. Nitekim yazar romanın ilk bölümünde Felâtun Bey'in toplumsal çevresini aydınlatmak üzere babası Mustafa Merakî Efendi'yi, kız kardeşi Mihriban Hanım'ı, uşağını ve bir gönül ilişkisi yaşadığı Polini'yi tanıtır ve Felâtun Bey'i toplumsal ilişkileri, geçmişi, kimi huy ve davranış özellikleri ve fiziki görünümüyle ortaya koyar.

Romanın ikinci babında ise Râkım Efendi tanıtılır. Bu tanıtımda kahraman toplumsal bir çevre ile birlikte ele alınır; geçmişi, aldığı eğitim; idealize edilen kimi huy ve davranış özellikleri ve toplumsal çevresinden dadı Fedayi, cariye olarak satın aldığı Canan ve Ziklas ailesi okuyucuya aktarılır.

³³⁷ A.g.e., s. 23.

³³⁸ A.g.e., s. 35.

³³⁹ A.g.e., s. 69.

Romandaki asıl kahramanlardan biri Felâtun Bey'dir. Felâtun Bey yukarıda da değindiğimiz üzere Ahmet Midhat Efendi'nin Osmanlı toplumundaki yanlış alafrangalaşma durumunu eleştirmek üzere yaratmış olduğu bir karakterdir. Eser Felâtun Bey'in okuyucuya tanıtılmasıyla açılır.

Yazar Felâtun Bey'i tanıtmaya onun babası hakkında bilgi vererek başlar. Bu durum romandaki gerçekçi izlenimi oluşturması açısından önemlidir. Çünkü yazar kahramanını ailesi, miras aldığı kültürel değerleri ve çevresi ile birlikte sunma çabası içerisinde. Yazarın dönemsel gerçekliğinin içerisinde bir karakteri ele alması ve bu karakteri çevresiyle birlikte sunması Ahmet Midhat Efendi'nin eserini oluştururken geleneksel anlatı motiflerinden farklı olarak tikel bireyler üzerine düşündüğünün bir göstergesidir. Bu bağlamda onun eserinde ele aldığı karakterleri sunuşu, gerçekçi bir eğilimi yansıtmaları açısından önemlidir.

Eserde okuyucu, Felâtun Bey'in toplumsal çevresinden öncelikle babası Mustafa Merakî Efendi'yi tanır:

“Mustafa Merakî Efendi Tophane'nin Beyoğlu'na civarca bir mahallesinde oturur. (...)

Kendisi kırk beşlik bir adamdır. Fakat babası bir çocuğu genç evlendirir ise yüzü gözü açılmadan dünya evine girmiş olacağından ırz ve edebini güzel muhafaza eder efkârında olmasıyla Mustafa Merakî Efendi'yi on altı yaşında iken evlendirmişti. Bu sebebe mebni idi ki Mustafa Merakî Efendi henüz kırk beş yaşında olduğu hâlde yirmi yedi yaşında bir oğlu bulunup o dahi Felâtun Bey'dir. Fakat Mustafa Merakî Efendi'nin evladı yalnız Felâtun Bey'den ibaret değildir. Bir de kızı vardır ki, ismi Mihriban Hanım'dır. Mustafa Merakî Efendi kırk beş yaşında olduğu zaman bu kız dahi on beş yaşındaydı.”³⁴⁰

Yazar Mustafa Merakî Efendi hakkında bu bilgileri verdikten sonra eşinin Mihriban Hanım'ı doğurduktan sonra öldüğünü bildirir³⁴¹ ve daha sonra onun “alafranga meşrep bir adam” olduğunu söyler:

“Hem de hangi alafranga meşreplerden biliyor musunuz? Hani ya bundan on beş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga meşrepler yok muydu? İşte onlardan. Hâl ve vakti pek yolunda hem de ziyadece yolunda olduğundan kendisi zaten Üsküdarlı olduğu ve orada güzel konağı, bağı

³⁴⁰ A.g.e., s. 3.

³⁴¹ A.g.y.

bahçesi dahi bulunduğu hâlde mücerret alafranga yani rahat yaşamak için cümlesini ucuza pahalıya bakmayarak satıp gelmiş Tophane'nin Beyoğlu'na civar bir mahallesinde müceddeden güzel bir hane inşa ettirip sakin olmuştu. Alafrangaya olan merakın derecesini şundan anlayınız ki, yaptırdığı hane mutlaka alfranga olmak için kâgir olarak yaptırılmıştı. Şimdi böyle bir semtte böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir adam artık hanesine arap çorap doldurur mu? Bahusus ki, aralıkta bir alafranga dostları dahi gelmekte olduğundan bunlar meyanında hizmet etmek için Rum ve Ermeni hizmetçilere ihtiyacı derkârdır.”³⁴²

Yazarın kahramanını tanıtırkenki tavrı okuyucuda gerçekçi bir izlenim uyandırma çabası açısından oldukça önemlidir. Ahmet Midhat Efendi, Mustafa Merakî Efendi'nin alafrangalığı gibi bir alafrangalığın bundan on beş yirmi sene evvel var olduğunu okuyucusuna hatırlatarak karakterini çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden seçtiğinin altını çizer. Bu tanıtımdaki bir diğer önemli husus ise, Felâtun Bey'in daha sonra okuyucuya sunulacak olan alafranga ve mirasyedi tavrının toplumsal ve kültürel alt yapısının ortaya konulmasıdır. Yazar Felâtun Bey'in öncelikle ailesini tanıtarak onun romanda yer bulan huy ve davranış özelliklerini nedenselleştirmiş böylece anlattıklarının sahil olduğunu ortaya koymuştur.

Eserdeki yan kahramanlardan Mustafa Merakî Efendi açısından önemli bir durum da Ahmet Midhat Efendi'nin adlandırmaya verdiği önemde ortaya çıkar. Yazar bu yan kahramanının neden Mustafa Merakî Efendi olarak anıldığını şöyle aktarır:

“Ha! Bak biz şunu ihtar etmeği unuttuk. Bizim Mustafa Merakî Efendi'nin ismi yalnız Mustafa Efendi'dir. Merakî lakabı kendisine sonradan verilmiştir. Zira bu adamın bazı garâib-i ahvâli olup meselâ kendi hanesinde mükemmel taamı dururken bazı akşamlar gidip Beyoğlu'nda bir bakkal dükkânında çiroz ve zeytin gibi şeylerle akşam taamı etmesine ahababı itiraz ettikçe ‘Ne yapalım merakımdır!’ (...) ‘Merak bu ya!’ gibi mukabelelerde bulunduğundan (...) sözleri kendisine “Merakî” lâkabını itaya sebep olmuştu.”³⁴³

Bu durum, yazarın nedenselleştirmeye verdiği önemi ortaya koyar. Zira Ahmet Midhat Efendi'nin bu eserinde kahramanları için seçtiği adlar hem onların huy ve davranış özelliklerine uygun durumları sergiler hem de bu kahramanların geleneksel

³⁴² A.g.e., s. 4.

³⁴³ A.g.e., s. 5.

anlatı motiflerinden farklı olarak tikel bireyler olduklarının altını çizer.³⁴⁴ Ahmet Midhat Efendi'nin adı geçen romandaki adlandırma çabasına Mehmet Kaplan da değinir ve şöyle söyler:

“Midhat Efendi kahramanlarına, şahsiyet ve karakterlerine uygun adlar verir. Mustafa Merakî Efendi'nin (Merakî) adını almasının sebebi, mizacını belirten bu kelimeyi sık sık tekrarlamasıdır. (...) Felâtun adı Felâtun Bey'e kendisini Eflatun kadar akıllı zannetmesinden dolayı verilmiştir. ‘Ölçülü’ ve ‘yazı yazan’ mânalarına gelen ‘Rakım’ adı, onun karakter vermesliğine uygundur.”³⁴⁵

Ahmet Midhat Efendi eserinin ana kahramanlarından Felâtun Bey'i okuyucusuna sunarken, onun toplumsal çevresi içerisinde kız kardeşi ve uşağını da okuyucuya tanıtır. Felâtun Bey'in kız kardeşi Mihriban Hanım tıpkı kendisi gibi iyi bir eğitim görememiş, alafranga bir çevrede Osmanlı örf ve âdetlerine uymayan koşullarda büyümüştür. Yazar bu duruma “Biraz da Mihriban Hanım hakkında malûmat alalım” diyerek yer verir ve Mihriban Hanım'ın dikişten, oyadan, ev işlerinden anlamadığını; alafranga adetlerinde okumak yazmak yer bulduğu halde Mihriban Hanım'ın öksüz büyüdüğü için bu konuda da muvaffak olamadığını; oldukça serbest bir kız olduğunu anlatır.³⁴⁶

Felâtun Bey'in toplumsal çevresinde yer alan roman kişilerinden biri de uşağıdır. Bu uşak alafranga hayat tarzına alışamamış; Felâtun Efendi'ye “Pantolon Bey”, Mihriban Hanım'a “Merdüvan Hanım” diyen, çalıştığı ailenin alafranga adetlerini bir türlü öğrenememiş bir roman kişisidir.³⁴⁷

Felâtun Bey'in bir roman kahramanı olarak sunulmasında öneme sahip roman kişilerinden biri de onun bir gönül ilişkisi yaşadığı Polini'dir. Felâtun Bey Polini'yi Râkım Efendi'ye şöyle tanıtır:

³⁴⁴ “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”de yazarın kahramanları için seçmiş olduğu adlar oldukça önemli bir husustur. Ahmet Midhat Efendi bu eserde kahramanlarının huy ve davranış özelliklerine ya da kurgudaki işlevlerine uygun adlar seçmiştir. Mustafa Merakî Efendi'nin yanı sıra Felâtun ve Râkım adları da bu kahramanların karakterlerine uygun olarak seçilmiştir. Ayrıca Râkım Efendi'nin dadısının adı Fedayi'dir. Fedayi adeta kendini Râkım'a feda edercesine çalışmış ve onu büyüttüştür. Râkım Efendi'nin daha sonra can yoldaşı olacak olan cariyesine Fedayi'nin taktığı isim ise Canan'dır. Tüm bu değiniler bağlamında Ahmet Midhat Efendi'nin kahramanlarını oluştururken onların tipik özelliklerini vurgulamak için böyle bir adlandırma seçmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda o gerçekçi bir tutum taşıyan eserlere uygun bir biçimde, hem kahramanlarının tipik yönlerini vurgular hem de tikel birer birey olarak varoluşlarını göstermeye çalışır.

³⁴⁵ Mehmet Kaplan, “Felâtun Bey'le Rakım Efendi”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 84.

³⁴⁶ Ahmet Midhat Efendi, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” *Bütün Eserleri Romanlar I*, haz. Kâzım Yetiş vd., s. 9-10.

³⁴⁷ A.g.e., s. 7-8.

“Sorar mısın ya? Ses bülbül, piyano emsalsiz! Hele ‘elökans’ edâ-yı kelâm! Ağzından ballar akar. Racine, Molière gibi şuarâ-yı benâmın âsârından birisini eline alır mı; insanı gaşyeder. Ben öyle okuyuş da görmedim ki. Hiç Fransızca bilmemiş olsan, yine anlarsın. (...) Bana en ziyade tesir eden şey, karının kendi okuyuşundan, kendisi dahi müteessir olarak hüngür hüngür ağlaması ve o halde boynuma sarılıp ve beni kucaklayıp göz yaşları içinde gark etmesidir. Bu kadar da ‘sentimentale’ hassas karı görmedim ki.”³⁴⁸

Oysa Polini Felâtun Bey’in aktardığından çok farklı bir karaktere sahiptir. Ağzı bozuktur³⁴⁹, Felâtun Bey’i kandırmış ve paralarını kendisi için harcattıktan sonra kayıplara karışmıştır.³⁵⁰ Eserde Polini’nin varlığı Felâtun Bey’in yanlış yetişmiş bir alafranga mirasyedi olduğunun ve kendisini giderek felakete sürüklediğinin gösterilmesi amacını taşır. Bir diğer önemli husus ise Felâtun Bey’in gerçekleri göremiyor oluşudur. Felâtun Bey yanlış Batılılaşmış bir birey olarak gerçekleri görmekten oldukça uzaktır ve yanlışlar dünyasında kendi kötü sonuna, parasızlığa sürüklenmektedir. Bu bağlamda yazarın toplumsal yaşamdaki bir itirazını kurgusal düzleme taşıdığını ve gerçek ile yalan arasındaki farkı algılayamayan Felâtun Bey aracılığıyla bu itirazını ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

Ahmet Midhat Efendi, Felâtun Bey’i bir roman kahramanı olarak huy ve davranış özellikleriyle de ortaya koyma çabası içerisindedir. Felâtun Bey, içinde yetiştiği aile dolayısıyla iyi bir eğitim alamamıştır. Bunun nedeni yazara göre babasının alaturkalıktan alafrangalığa birdenbire sıçramış olmasıdır. Yazar onun yetişme koşullarına şöyle değinir:

“Vakıa çocuk Mekteb-i Rüşdiye’ye verilmiş olduğunda her gün çantası elinde gider gelirdi. Bundan başka bir de Fransız hocası vardı ki haftada iki defa gelir giderdi. Lâkin Mustafa Merakî Efendi öyle tahsil görmüş bir adam olmadığı gibi çocuğunun tahsiline nezarete dahi vakti olmadığından oğlunun mektebe gidip gelmesini ve Fransız hocasının dahi eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için kâfi görürdü.”³⁵¹

³⁴⁸ A.g.e., s. 71.

³⁴⁹ A.g.e., s. 72-73.

³⁵⁰ A.g.e., s. 130.

³⁵¹ A.g.e., s. 5.

Ahmet Midhat Efendi'nin roman kahramanının geçmişini ve yetişme koşullarını ortaya koyması ağdaş romana özgü özellikler açısından da oldukça önemlidir. Mehmet Kaplan bu konuya değinir ve şöyle söyler:

“Felâton Bey iyi bir aile ve mektep terbiyesi göremez. Burada Midhat Efendi'nin ağdaş romanda çok önem verilen ‘sebeplilik’ fikrine ne kadar riayet ettiğini görüyoruz. Felâton Bey’le kız kardeşi Mihriban, işte böyle bir aile çevresinde Türk rf ve âdetlerine tamamen aykırı bir tarzda yetiştirilirler.”³⁵²

İyi bir aile terbiyesi ve iyi bir eğitim görmemiş olan Felâton Bey, bir kalemde memurdur. Ancak kalemdeki memuriyetini yeterince yerine getirmez; hatta haftada üç beş saat kaleme; buna karşın sık sık seyir mahallelerine gider. O da tpk babası gibi alafrangalığa düşkündür.³⁵³

Öte yandan eserde Felâton Bey’in dş görünüşüne de yer verilir. Felâton Bey orta boylu, sarca benizli, kaşları siyah, “saçları ağzı burnu filan hep bir karının ‘elverişli’ diyeceği kadar letafetli”dir.³⁵⁴ Yazarın roman kahramanının dş görünüşünü tasvir etmesi çok detaylı değildir. Bunun nedeni Ahmet Midhat Efendi'nin yaratmış olduğu kahramanında bireysel ve genel öğelere aynı anda yer veriyor oluşudur. Nitelim eserdeki bu tasvirin hemen öncesinde Felâton Bey’in nasıl göründüğü bir genellemeye başvurularak aktarılır:

“Felâton Bey’in kıyafetini sorarsanız tariften izhar-ı acz ederiz. şu kadar diyelim ki, hani ya Beyoğlu’nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birak yüz tanesi Felâton Bey’de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı. (...)”³⁵⁵

Yazar ayrıntılı bir fiziki tasvire başvurmamş ancak gerçekçi bir izlenim uyandırabilmek çabasıyla toplumsal yaşamdan seçtiği bir insan genel özellikleriyle aktarmıştır. Bu genellik aynı zamanda yazarın içinde yaşadığı dönemdeki yanlış

³⁵² Mehmet Kaplan, “Felâton Bey’le Rakım Efendi”, *Türk Edebiyatı zerine Araştırmalar* 2, s. 86.

³⁵³ Ahmet Midhat Efendi, “Felâton Bey ile Râkım Efendi” *Bütün Eserleri Romanlar I*, haz. Kâzım Yetiş vd., s. 5-6.

³⁵⁴ A.g.e.,s. 8.

³⁵⁵ A.g.y.

Batılılaşma olgusunun genelleştirilmesidir. Bu bağlamda yazarın bireysel ve tipik olanı bir arada sunduğunu söylemek mümkündür.

Romanın ana kahramanlarından diğeri ise Râkım Efendi'dir. Râkım Efendi yazarın nesnel olmayan bir tutumla sempati duyduğu ve toplumsal bir mesele bağlamında ele aldığı aydın kavramını somutlaştırdığı roman kahramanıdır. Eserin ikinci babında tıpkı Felâtun Bey gibi geçmiş ve toplumsal çevresiyle birlikte sunulur.

Yazar Râkım Efendi'nin geçmişine dair bilgileri şöyle aktarır:

“Râkım Efendi dediğimiz çocuk eski Tophane kavaslarından birisinin oğlu olup bundan yirmi dört sene evvel pederi vefat eyledikte validesi elinde bir yaşında yetim olarak kalmıştı. Bir kavas evlâdına ne bırakabilir? Bizim Râkım Efendi'nin babası Salıpazarı tarafında üç odalı bir çürük kümes ve bir de Arap cariyeden başka mal ıtlakına seza hemen hiçbir şey bırakmamıştı”³⁵⁶

Râkım Efendi yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere yoksul ve yetim büyümüş biridir. Bir süre sonra annesini de kaybeden Râkım Efendi için dadısı Fedayi annesi gibidir.³⁵⁷ Tüm bu yoksulluğa rağmen Felâtun Bey'in aksine Râkım Efendi iyi bir tahsil almıştır. Eserde bu durum şöyle dile getirilir:

“Râkım büyüdü. Beş yaşında Salıpazarı'ndaki Taş Mekteb'e verilip on bir yaşında İstanbul tarafında Valide Rüşdiye Mektebine alındı. On altısında oradan çıkıp Hariciye Kalemi'ne kabul ettirmeğe yol buldu.”³⁵⁸

Ahmet Midhat Efendi eserde Râkım Efendi'nin almış olduğu eğitimin ayrıntılarına da değinir:

“Lâkin Râkım Efendi'nin aldığı terbiye ve gördüğü tahsil öyle her hâl ü vakti yolunda adam evlâdına müyesser olamaz. Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teviki sayesinde Arabîden sarf u nahiv filandan mada Risâle-i Erbaa'yı, şerhleriyle beraber lâyıkiyle gördü. Hele mantık cihetini tasdikât-ı hitâmına kadar pek kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı. Fıkıhı dahi gözden geçirdi. Farisîden Gülistan ve Baharistan ve Büstan ve Pend-i Attâr ve Hâfız ve

³⁵⁶ A.g.e., s. 11.

³⁵⁷ A.g.e., s. 11-12.

³⁵⁸ A.g.e., s. 11.

Sâib'i tekmiil etmekten kat-ı nazar en münteha parçalarını ezber dahi eyledi. Fransızcaya gelince: Bir kere lisanda rûsûh peyda eyledi. Bade Galata'daki dostundan hikmet-i tabiye, kimya, teşrih-i menâfiü'l-azayı oldukça tahsil edip Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya, tarih, hukuk ve muahedât-ı düveliyyeye dair lüzum derecesinin fevkinde dahi malûmat topladı. Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro namelerinin ve eş'âr ve edebiyatının âdeta nihayeti yok gibiydi.”³⁵⁹

Râkım Bey'in almış olduğu eğitim onun iyi bir aydın olarak yetişmesine katkıda bulunmakla kalmamış; Doğu ve Batı kültürlerinin sentezini oluşturmasını da sağlamıştır. Bununla birlikte Râkım Efendi eserde çok çalışkan biri olarak çizilmiştir. Gece gündüz çalışmaktadır³⁶⁰, kalemdeki işine ek olarak tercüme yapmaktadır³⁶¹, İngiltere'den yeni gelen ve Asmalımescit'e yerleşen Ziklas ailesinin kızlarına özel ders vermektedir³⁶², adeta bir “iş makinesi”dir.³⁶³ Tüm bunlarla birlikte tok gözlüdür.³⁶⁴

Bu durumu, bir anlamda yazarın idealize ettiği bir insan tipini kurgusal düzlemde ortaya koyma çabası olarak adlandırmak mümkündür.

Nitekim Ahmet Midhat Efendi çizmiş olduğu roman kahramanlarına karşı yeterince nesnel değildir. Bu durum onun Râkım Efendi'yi ideal bir Osmanlı aydını olarak sunmasından ve kendi toplumunda gerçekleşmesini istediği tüm olumlu kabulleri onda somutlaştırmaktan kaynaklanır. Öte yandan Ahmet Midhat Efendi'nin nesnel olmayan tavrı nedeniyle yazarın kahramanını gerçeklikten uzak ve sahici olmayan bir izlenimle sunduğunu söylemek ise yanlış bir yargı olacaktır. Burada söz konusu olan durum, yazarın ideal olan ile sahih olan arasındaki gerilimi eserine yansıtmış olmasıdır. Nitekim Ahmet Midhat Efendi eserinde kahramanını salt ideal boyutuyla sunmakla kalmamış, onun ilişkilerine ve toplumsal çevresine çok güçlü bir biçimde olmasa da yer vermeye çalışmıştır.

Bu ilişkiler içerisinde yer bulan kahramanlardan birisi Râkım Efendi'nin dadısı Fedayi'dir. Fedayi eserde yeterince betimlenmemiş, daha çok Râkım'ı çok sevmesiyle ve fedakârlığıyla ön plana çıkartılmıştır. Bir anlamda Râkım Efendi'nin Osmanlı örf ve âdetlerine uygun bir yaşayışın hâkim olduğu evinde bu yaşayışın ve ev içi ilişkilerin okuyucuya sunulmasında bir işleve sahiptir.

³⁵⁹ A.g.e., s. 12-13.

³⁶⁰ A.g.e., s. 11.

³⁶¹ A.g.e., s. 13.

³⁶² A.g.e., s. 18.

³⁶³ A.g.y.

³⁶⁴ A.g.e., s. 14.

Râkım'ın çevresinde yer alan bir diğer roman kahramanı ise bir cariye olarak satın aldığı ve daha sonra dadının ona Canan adını verdiği³⁶⁵ Çerkez kızdır. Eserde Canan'ın dış görünüşü şu şekilde betimlenir:

“Uzun boylu, kara gözlü, kara kaşlı, ufacak ağızlı, güzel burunlu, hasılı mütenâsibü'l-âzâ bir şey idiyse de gayet zayıf ve hastalıklı, on dört yaşında olduğundan öyle olur olmaz müşterinin beğeneceği bir şey değildi. Fakat neydi kızda o baygın bakışlar? Neydi mahzumane tebessümler?”³⁶⁶

Râkım Efendi Canan'ı satın aldığında Canan hastadır.³⁶⁷ Ancak gerek Fedayi gerekse Râkım Efendi Canan'a çok iyi bakmışlar; Râkım Efendi verdiği derslerle ona okuma yazmayı öğretmiş³⁶⁸; Canan kısa sürede piyano çalmayı ve Fransızcayı öğrenmiş³⁶⁹; hatta Arapça ve Farsça bile öğrenmeye başlamıştır.³⁷⁰ Canan'daki bu hızlı değişim eserdeki inandırıcılığa ve bu bağlamda gerçekçi izlenime zarar veriyor gözükür. Bununla beraber Canan'ın eserdeki varlığı, Râkım Efendi'nin duygularının ve iç dünyasının okuyucuya sunulmasında önemli bir işleve sahiptir. Nitekim Râkım Efendi'nin özel ders verdiği İngiliz kızlar, Canan'ın piyano hocası Jesofino ve Canan hakkındaki duyguları aktarılırken bir roman kahramanı olarak iç dünyası göz önüne serilir. Böylece yazar, kahramanına gerçekçi bir bütünlük sağlamaya çalışır. Ahmet Midhat bu duruma eserinde şu şekilde yer verir:

“Vak'ıa sûret-i hikâyemizden dahi anlaşılmış olacağı vechile ta bu zamanlara kadar Râkım'ın zihnini hiçbir hiss-i manevî gıcıklaamamış olduğu hâlde, bu kere bir taraftan Jozefino'nun en şiddetli, ve bir taraftan Canan'ın ikinci mertebede bir tesirle ve diğer taraftan dahi İngiliz kızlarının hemen hissölünamiyacak bir mertebe havasını uyandırmaya başlamış olmaları, kendisini çalışmaktan menetmeğe başlamış zannedilmemelidir.”³⁷¹

Eserdeki benzer bir değini de şöyledir:

³⁶⁵ A.g.e., s. 17.

³⁶⁶ A.g.e., s. 16.

³⁶⁷ A.g.y.

³⁶⁸ A.g.e., s. 22.

³⁶⁹ A.g.e., s. 42.

³⁷⁰ A.g.y.

³⁷¹ A.g.e., s. 50.

“Jozefino’dan gördüğü muâmele-i garîbe, kızlarda gördüğü âşıkane bir takım etvar ile birleşip yolda Râkım’ı o kadar işgal ederdi ki, Tophane’den doğru gele gele kendi hanesini değil, hatta Fındıklı’yı dahi geçip âdetâ Kabataş’a yaklaşmış olduğu hâlde aklını güç hâl ile başına almıştı.

Acayip! Bu kadar dalgınlığa sebep!

Söyledik ya işte! Jozefino’nun hâliyle, İngiliz kızlarının etvarı arasına Canan meselesinin dahi inzılamıydı.”³⁷²

Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi’nin ideal bir karakter olarak sunmaya çalıştığı Râkım Efendi’nin iç dünyasının ve bu dünyada yaşadığı tek düze olmayan duyguların okuyucuya aktarıldığını söylemek mümkündür. Nitekim bu durum, yazarın geleneksel anlatılarda yer bulan genel kahraman tipolojilerinden farklı bir karakter çizimi sergilediğini gösterir.

Râkım Efendi’nin çevresinde yer alan yan kahramanlar açısından değinilmesi gereken bir durum da onun kızlarına özel ders verdiği Ziklas ailesidir. Bu aile eserde şöyle tanıtılmaktadır:

“Evet İngiliz oldukça kibardandır. Kibardandır ama öyle lord, düğ filan gibi zadegândan değil. Kâğıt ahz u itasıyla nakd-i mevcudunu beş yüz bin İngiliz lirasına iblağ eyledikten sonra terk-i ticaret ederek bakiye-i ömrünü rahatla geçirmek için İstanbul’a gelmiştir. Zira herifin evlad-ı zükûru olmayıp familyası halkı bir zevcesiyle iki de kızından ibaret olduğuna ve bu kadar servetle kızlarını herkes alabileceği gibi zevcesi dahi bunlar arasında saadetle yaşayacağını hesap eylediğine mebni artık İngiliz rahat rahat yaşamaktan hiçbir iş, hiçbir fikir, hiçbir mülâhaza menedememişti.

Ecdadından zaten kendisine intikal eden isim Ziklas olup zevcesi bittabi Mister Ziklas tesmiye olunurdu. Kızları dahi bu ismi alabilirler idiyse de hanesi içinde büyük kıza ‘Can’ ve küçüğüne dahi ‘Margrit’ namıyla nida olunurdu. (...)

Can ile Margrit hani ya şu ‘elmanın yarısı o, yarısı dahi bu demezler mi? İşte bu sözün mâvaka’aleyhası idiler. İkisinde dahi fidan gibi boy, nahif endam fakat kıpkırmızı çehre, masmavi gözler, beyaza yakın açık lepiska saçlar! İngiliz kızları vesselâm.”³⁷³

³⁷² A.g.e., s. 62-63.

³⁷³ A.g.e., s. 20.

Eserin kurgusunda Ziklasların tuttuğu işlev Râkım Efendi'nin ilişkilerini ve kimi kez de onun iç dünyasını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu ailenin bir diğer işlevi ise romandaki iki ana kahramanın karşılaştırılması için zemin sağlıyor oluşudur. Nitekim Felâtun Bey de Râkım Efendi de Ziklaslara gidip gelmekte ve bu evde karşılaşmaktadırlar. Bu bağlamda Felâtun Bey çoğu kez komik durumlara düşmekte, düştüğü durumlar dolayısıyla cahilliği ortaya çıkmakta öte yandan Râkım Efendi'nin ideal olan huy ve davranış özellikleri ise pekiştirilmektedir.

Tüm bu değerlendirmeler bağlamında Ahmet Midhat Efendi'nin roman kahramanlarını geleneksel anlatılarda yer bulan kahramanlardan farklı olarak tikel bireyler olarak sunma çabası içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Ancak o kahramanlarının tikelliklerinin yanı sıra tipik özelliklerini de ön plan çıkarmıştır. Bu durumda özellikle roman kahramanlarına seçtiği adlar oldukça belirleyicidir. Bir başka deyişle Ahmet Midhat Efendi kahramanlarında bireysel ve tipik olan öğelere birlikte yer vermiştir.

Roman kahramanları açısından söylenilmesi gereken bir durum da, yazarın kişilerini gündelik hayatın içerisindeki sıradan insanlardan, bir başka deyişle kendi toplumsal çevresi içerisinde seçmesi ve onları toplumsal çevreleriyle birlikte sunma çabasıdır. Tüm bunlar Türk romanının kuruluş sürecinde ortaya çıkan roman türüne özgü bir gerçekçi tutuma işaret eden hususlardır.

1.3.1.3. Mekân

“Felâtun Bey ile Râkım Efendi”de mekân betimlemelerinin nasıl olduğunu ve mekân kahraman ilişkilerinin bulunup bulunmadığını incelemek, bu eserde nasıl bir gerçekçi tutumun var olduğunu sorgulayabilmek açısından önemlidir. Esere bu açıdan yaklaşıldığında Ahmet Midhat Efendi'nin mekân öğesine yeterli derecede yer vermediğini söylemek mümkündür. Ancak yazar eserini kahramanlarının yaşadığı ve gezindiği semtler aracılığıyla İstanbul'da kurgulamış ve bu bağlamda somut gerçekliklerle ilişki kurmuştur. Bununla birlikte kahramanların kişilik özelliklerine uygun semt ve mekânlarda yaşaması, Râkım Efendi'nin evinin tasviri ve bu tasvirin onun kişilik özelliklerine uygun oluşu; Canan ve Fedayi'nin odalarının kişilik özellikleriyle örtüşmesi Ahmet Midhat Efendi'nin metin dışı dünyayı mekân öğesi olarak metne taşımaya çalıştığını gösterir.

“Felâtun Bey ile Râkım Efendi”de mekân ögesi yeterli ve bütünlüklü bir biçimde ele alınmamıştır. Bu duruma dair Mehmet Kaplan şöyle söyler:

“Felâtun Bey’le Rakım Efendi romanında bulunan en büyük eksiklik, duyularla idrak olunan dış âleme fazla önem verilmeyişidir. Midhat Efendi tabiat ve eşyayı tasvirde başarılı değildir. Rakım Efendi’nin evini, içinde yaşanılan ve hissî münasebet kurulan canlı bir mekân gibi değil, ev tutmak isteyen bir kiracı gibi tasvir eder. Romanda çok az olmakla beraber, bazı renkli duyu tasvirlerine rastlarız.”³⁷⁴

Esere Mehmet Kaplan’ın açıklamaları doğrultusunda yaklaştığımızda Ahmet Midhat Efendi’nin inandırıcı olmak bağlamındaki gerçekçi tutumunda mekân ögesinin eksik olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan yazar, bu eksiklikle birlikte, somut bir dış dünyanın metne taşınmasına ve kahramanların bu dünyayla ilişkilerine yetersiz de olsa yer vermeye çalışmıştır.

Bu durumun göstergesi eserin İstanbul’da geçiyor olması ve yazarın İstanbul’daki semtlere karakterlerin yaşadığı ve gezindiği yerler bağlamında değiniyor olmasıdır. Bu bağlamda, eserin somut bir dünyada geçen somut bir anlatı olduğunun altı çizilir ve geleneksel anlatılarda hâkim olan soyut mekânlardan kopuş, dönemin diğer romanlarında olduğu gibi “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”de de gözüktür.

Eserde Felâtun Bey’in babası Mustafa Merakî Efendi’den bahsedilirken, bu kahramanın alafranga merakı nedeniyle Üsküdar’daki konağını satıp, Tophane’nin Beyoğlu’na civar bir mahallesine taşındığı aktarılır³⁷⁵ ve roman kahramanın davranış özelliklerine uygun bir mekânda yaşadığının altı çizilir. Öte yandan Ziklas ailesinin evi Asmalımescit civarında³⁷⁶; Râkım Efendi’nin evi ise Salıpazarı taraflarındadır.³⁷⁷ Bu bağlamda eserin metin dışı gerçeklikte yer alan mekânlara, yetersiz de olsa, atıfta bulunarak gerçekçi bir eğilimi barındırdığını söylemek mümkündür.

Öte yandan eserde Râkım Efendi’nin evi ayrıntısıyla tasvir edilir:

“Evceğiz bir katlıydı. Zeminde mutfak, kiler, odunluk ve ev altı olup merdivenden çıkıldıkta ufak bir gezintiye varılır ve karşı gelen camlı kapı açılınca salona girilir. Eski

³⁷⁴ Mehmet Kaplan, “Felâtun Bey’le Rakım Efendi”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, s. 108.

³⁷⁵ Ahmet Midhat Efendi, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” *Bütün Eserleri Romanlar I*, haz. Kâzım Yetiş vd., s. 4.

³⁷⁶ A.g.e., s. 18.

³⁷⁷ A.g.e., s. 11.

hâlindeyken üç odanın üç kapısıyla bir de helâ kapısı salona açılır idiyse de muahheren gördüğü tamir esnasında Râkım birisi karşısına ve ikisi dahi sağ tarafa isabet eden oda kapılarının önüne bir buçuk arşın mesafeden bir bağdadî duvar çektirip şu suretle kapılar koridorun içinde kalmışlardı. Helâ ise karşıya gelen odanın sol cihetinde kalır ve bu hâlde gerek odalara ve gerek helâyâ yol veren koridorun yalnız kapısı sağ cihetten tamam salonun ortasına açılırdı. Salonun sağ ciheti dediğimiz taraf sokak üzeri tarafıdır ki bu vaziyet iktizasınca odalar ziyasını sokak tarafından alırlardı. Salonun ise sol cihete üç penceresi olup bunların vasatta bulunanı onun mukabilinde kalan kapıya mütenâsip olmak için ‘yırık pencere’ denilen camlı kapı gibi bir şey olup yanı başlarında bulunan diğer ikisi dahi adeta birer pencereydi. Bu pencerelerin açıldığı taraf dört yüz arşın kadar ufacak bir bahçe olup zemini sokak zemininden yüksek olmakla salonun camlı kapısından üçayak bir merdivenle bahçeye inilebilir.”³⁷⁸

Ahmet Midhat Efendi’nin tasviri oldukça ayrıntılı bir tarifi içerir. Bu ayrıntılar okuyucuya betimlenen mekânın gerçek bir mekân olduğu izlenimini uyandırma çabasının sonucudur. Nitekim yazar tarifinde okuyucuya tasvir edilen mekânın içinde olduğu intibasını edindirmek ister. Bu gerçekçi tutumun altını çizen bir durum da Ahmet Midhat Efendi’nin okuyucusuna seslenerek “Hanenin şekli ve taksimatını anladınız ya” demesi ve onu neredeyse Râkım’ın evinin salonuna davet eder bir tonla metnin içine buyur etmesidir:

“Hanenin şekli ve taksimatını anladınız ya! Şimdi bunun içini güzelce boyayınız, kâğıtlayınız, yerlere âlâ kilimler döşeyiniz, salonun içine yarım takım kanepe ve bir ayna ve bir konsol koyunuz. Aynanın iki tarafına iki güzel resim dahi asınız. İşte Râkım’ın salonunu teşkil etmiş olursunuz. Hele merdiven yanındaki camlı kapıya karşı duvara piyano dahi konulduktan sonra o mini mini salon ne kadar güzel olur!”³⁷⁹

Râkım Efendi’nin evinin tasvir edilişinde dikkati çeken bir husus da kahramanın evinin onun huy ve davranış özelliklerine uygun bir biçimde mütavazı olması ve ayrıca Doğu-Batı kültürlerinin çeşitli öğelerini dengeli bir biçimde bir arada bulundurmasıdır.

Râkım’ın odası da tıpkı yaşadığı ev gibi onun karakterine uygun ve mütevazı bir odadır:

³⁷⁸ A.g.e., s. 29.

³⁷⁹ A.g.e., s. 29-30.

“Rakım’ın odası sağ cihetinden en başta bulunan odadır. Kapısından girerseniz bittabi karşınıza pencereler isabet eder. Odanın sağ tarafı kütüphanedir. Sol tarafında Râkım’ın karyolası görülür.(...)”³⁸⁰

Eserde Canan ve dadının odalarının aktarımı ise şöyledir:

“Odaya girildiği zaman yine sol tarafında bir karyola, sağ tarafında ufak bir konsol üzerinde bir güzel ayna, yanında iki çiçeklik, kapı semtinde bir tuvalet takımı., pencereler semtinde dahi bir küçük masa üzerinde dikiş filân edevatı görülürdü.

(...) dadının odasına gelince: Bu odanın penceresi olmayıp koridorun oradaki müntehasında bulunan bir pencerenin bahçeden aldığı ziya ile Fedayi’nin odası dahi yarım yamalak ziyalanırdı. Bu da eski zaman odaları gibi yüklü dolaplı bir şey olup, dadı kalfa karyolada yatmadığından alaturka yatak takımı yükünde dururdu.”³⁸¹

Yukarıda yer verdiğimiz tasvirler doğrultusunda, Ahmet Midhat Efendi’nin Râkım Efendi’nin evini ve bu evin odalarını ev halkının karakterlerine uygun bir biçimde betimlediğini söylemek mümkündür. Tasvirlerde dikkati çeken bir husus da, yazarın okuyucuda gerçek izlenimi uyandırabilmek için onu bir muhatap olarak resmettiği mekânın içerisine davet edercesine bir dil kullanmasıdır.

Sonuç olarak eserde mekân betimlemelerine kurucu bir öge olarak ayrıntılı bir biçimde yer verilmemiş olsa da, kahramanların yaşadığı semtlere az da olsa atıf yapılmış ve bu eserin İstanbul’da, yani belli bir mekânda, geçiyor olduğunun altı çizilmiş böylece somut gerçeklikle bağlar kurulmuştur. Karaktere uygun mekân tasvirlerine çok boyutlu olmasa da yer verilmiştir. Bütün bunlar “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”nin gerçekçi tutumuna işaret eden hususlardır.

1.3.1.4 Yazarın Konumu

“Felâtun Bey ile Râkım Efendi”de yazarın konumunu incelemek bu eserdeki gerçekçi tutumu sorgularken incelenmesi gereken önemli bir husustur. Ancak bu hususu anlayabilmek için Ahmet Midhat Efendi’nin romanlarına hâkim genel üsluba bakmak yerinde olur.

³⁸⁰ A.g.e., s. 30.

³⁸¹ A.g.y.

Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında okur karşısındaki konumu genellikle Meddah hikâyelerinin üslubu gibi şimdi ve burada bulunan bir muhatapla söyleşir gibidir. Ahmet Hamdi Tanpınar "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi" adlı eserinde bu konuya değinir ve şöyle söyler:

"Üslûbu esnaf kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Hiç olmazsa o meşhur ve yorucu 'deyip de geçmeyelim'leri buradan gelir. (...)

Müellif bu üslûbu şüphesiz çok genişletecektir. Fakat okuyucu ile olan konuşmasını hiçbir zaman bu karşı karşıyalıktan dışarı çıkarmayacaktır. Onun hayatı aktar kalfasının mektep hocası ve bölük çavuşuna doğru genişlemesidir. İlk kitabının adının Hâce-i Evvel olduğunu unutmayalım.

Hattâ zihniyet itibarıyla da kendine bir ayna gibi seçtiği bu yol arkadaşından, yani ilk okuyucudan ayrılmaz."³⁸²

Mehmet Kaplan, bu konu hakkında Tanpınar'la benzer görüşlere sahip olmakla birlikte Ahmet Midhat Efendi'nin okuyucu karşısındaki samimi tavrına da değinir:

"Midhat Efendi romanlarında okuyucusuyla kendisi arasında samimi bir alâka kurar. Bunu kitabının daha ilk sayfalarından itibaren hissederiz. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat objektif bir hayat sahnesiyle başladığı hâlde, Midhat Efendi, romanına âdeta 'merhaba!' der gibi girer. (...)

Okuyucuyu daima karşısında hisseden Midhat Efendi, bütün roman boyunca bu samimi ifade tarzını muhafaza eder. Onda sun'î hiçbir taraf yoktur. Objektif olmaktan ziyade sübjektiftir. Kahramanlarına karşı aldığı tavrı bellidir. (...) Midhat Efendi'nin eserlerinde hoşâ giden taraf, okuyucunun kendisini yalnız hissetmemesi, beraberinde daima her şeyi bilen, gören, cana yakın, hoşsohbet bir insanı bulmasıdır. Romancı ile okuyucu âdeta beraberce roman kahramanlarının hayatlarını seyir ve tetkik ederler. Midhat Efendi zaman zaman roman kahramanları hakkında okuyucusundan fikirlerini sorar ve onların soracakları muhtemel suallere cevap verir. Bu davranış tarzı kitabı ortadan kaldırarak bizi hayata daha yakından iştirak ettirir ki, hakiki bir romandan beklenilen de budur."³⁸³

Ahmet Midhat Efendi'nin tavrında ortaya çıkan samimiliği ve okuyucu karşısındaki üslubunu, okuyucusunu hikâyeye buyur eden bir anlatım biçimi olarak

³⁸² Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, s. 410.

³⁸³ Mehmet Kaplan, "Felâtun Bey'le Rakım Efendi", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 2, 2006, s. 83.

yorumlamak mümkündür. O romanında bir anlatıcı olarak okurunu şimdi ve burada farz etmesi nedeniyle, anlatılanın gerçek olduğunun altını çizer. Bu durum onun kendine has gerçekçi tutumunu gösteren bir husustur.

Nitekim “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” romanına yazarın konumu açısından bakıldığında Ahmet Midhat Efendi’nin gerçekçi tutumunun kendine özgü yönleri görünür olur. Bu bağlamda eserde yazar okuyucusuna seslenen müdahil bir anlatıcı olarak kimi kez kahramanının gerçekte var olduğu izlenimini uyandırır. Kimi kez yazar okur ilişkisini eş düzeye çeker; kimi kez de roman kahramanları hakkında ayrıntılı bilgi verir. Yazar okuyucuyla söyleşen üslubunu bazen de olay örgüsüne müdahale ederek iki ana kahramanını karşılaştırmak ve dikkati bir kahramandan diğerine yönlendirmek için kullanır. Bu müdahaleler bazen olay örgüsündeki bir durum ya da olaydan diğerine geçmek için; bazen de nedensellik ilişkisini kurmak üzere yapılır.

Romanda yazarın okuyucusunu muhatap alıp onunla söyleşen bir üslubun ilk görüldüğü yer eserin henüz başlangıcıdır. Bu seslenmede önemli olan öge, yazarın anlatısının kahramanının gerçekte var olduğu izlenimini uyandırmasıdır:

“Felâtun Bey’i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizade Felâtun Bey! Galiba tanıyamadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur.”³⁸⁴

Okuyucusuna seslenerek gerçekçi bir izlenimi uyandıran Ahmet Midhat Efendi, az sonra anlatacak olduklarının gerçekten yaşanmakta ya da inanılması muhtemel bir olaylar zinciri olduğunun altını çizer ve okuyucusunu bu anlatının içerisine davet eder. Bu durum onun romanlarına hâkim olan genel atmosfere uygundur ve bu atmosferdeki gerçekçi tutumu işaret eder.

Eserde Ahmet Midhat Efendi’nin bu tavrını destekleyen ve okuyucusuna seslenen birçok sözü mevcuttur. Yazar kimi kez “biz meselenin asıl iç yüzünü biliyoruz”³⁸⁵ diyerek bir yazar olarak kendisiyle okurunu eşit bir düzeye getirir ve anlatılanlara olan hâkimiyetin iki taraf için de eşit olduğunun altını çizer.

Yazarın müdahil üslubu kimi kez de kahramanlar hakkında bilgi aktarmak için kullandığı görülür. Felâtun Bey’i toplumsal çevresiyle birlikte okuyucusuna sunmak

³⁸⁴ Ahmet Midhat Efendi, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” *Bütün Eserleri Romanlar I*, haz. Kâzım Yetiş vd., s. 3.

³⁸⁵ A.g.e., s. 28.

çabası içerisindeki yazar “Burada Felâtun Bey’in uşâğını zikreyledik de, hâlini birazcık olsun söylemedik” diyerek okuyucusuna hem uşâğı bir roman kahramanı olarak sunar hem de bu kahramanın Felâtun Bey’e bakışını aktarır. Böylece karakteri hakkında bilgi sunar.³⁸⁶ Ahmet Midhat Efendi, romanının diğer kahramanı Râkım Efendi için de benzer bir tutum sergiler ve onu tanıtabilmek; hayatın içinden gerçek bir insan olarak sunabilmek için okuyucusuna seslenir. Râkım’ın Josefino ile olan ilişkisine dair olan şu bölüm bu durumu örnekler:

“Evet Efendim! Biz burada bir meleğin ahvalini tasvir etmiyoruz dedik. Namusunun muhafazasını bilir insan gibi yaşar gerçekten alafranga ve alelhusus zamanımızda yaşayan bir genç adamın hakikat-i ahvalini tasvir ediyoruz. O akşam Râkım’ın bulunduğu mevkide bulunup da perhizkârlık edebilecek bize bir delikanlı daha gösterebilerseniz, bu hikâyeye onu derc ederiz.”³⁸⁷

Yazarın müdahaleci olan bu tavrı kimi kez de iki kahramanını karşılaştırmak üzere ortaya çıkar. Örneğin yazar iki kahramanından bahsettikten sonra okuyucusuna seslenip “Siz bu iki fikrin hangisini tasvip edersiniz? Hele biz Râkım’ı tasvip ederiz” deyip³⁸⁸ subjektif tavrını açıkça ortaya koyar. Bu bağlamda yine okuyucusunu doğrudan anlatının içerisine davet eder ve özdeşleşim yoluyla anlatının gerçek olduğu izlenimine kapılmasını sağlamaya çalışır.

Ahmet Midhat Efendi’nin müdahil üslubu bazen de olay örgüsünü yönlendirmek için kullandığı görülür. Bu müdahalelerin bir kısmı dikkati bir kahramandan diğerine çevirmek için yapılır. Örneğin yazar Felâtun Bey’i okuyucusuna sunduktan sonra “Burada dahi yine böyle mücmelen olsun Râkım Efendi’nin ahvâl-i husûsiyetini görmeğe muhtacız”³⁸⁹ der ve anlatısını bir kahramanından diğerine yönlendirir. Bir kısmı ise olay örgüsündeki bir durum ya da olaydan diğerine geçmek için kullanılır. Örneğin eserde “Sözü uzatmağa neden mecbur olalım?”³⁹⁰; “Canan bir tarafta tımar ve terbiye edile dursun, biz hikâyemizin şu cihetine bakalım”³⁹¹ ya da “Şu aşağıdaki vak’ayı da zikredersek, mevsim-i bahara kadar güzeran eden ahvali bitirmiş oluruz”³⁹² denilerek olay örgüsünde özetleme yoluyla yeni bir olaya geçilir. Yazarın olayların akışını

³⁸⁶ A.g.e., s. 7.

³⁸⁷ A.g.e., s. 44.

³⁸⁸ A.g.e., s. 76.

³⁸⁹ A.g.e., s. 10-11.

³⁹⁰ A.g.e., s. 15.

³⁹¹ A.g.e., s. 19.

³⁹² A.g.e., s. 69.

yönlendiren müdahaleleri bazen de olay örgüsünü neden ve nasıl kurduğunu okuyucusuyla paylaşmak için yapılır. Eserde bu durumu örnekleyen bir bölüm şöyledir:

“Şimdi biz Kâğıthane âleminin bundan ötesini “Akşama kadar pek âlâ eğlenip avdet eylediler” diye kesebiliriz. Lâkin nemize lâzım? Her şeyi kısa kesecek olduktan sonra koca bir ciltten ibaret hikâyeyi bir sahifede dahi zikredebilirdik.”³⁹³

Sonuç olarak Ahmet Midhat Efendi’nin “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” adlı eserinde yazar ile eserin anlatıcısının eş olduğunu, bu bağlamda yazarın eserine müdahil olmaktan kaçınmayıp okuyucusuyla bol bol söyleşi içerisine girmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Yazarın nesnel olarak nitelendirilemeyecek bu tavrının gerçekçi bir tutumu sağladığını söylemek çelişki gibi gözükmekle birlikte doğrudur. Nitekim Nüket Esen, “Ahmet Mithat’ta Anlatıcı ve Muhatabı” adlı makalesinde bu konuya ayrıntısıyla değinir ve Ahmet Midhat Efendi’nin genellikle okurunu anlattıklarına inandırabilmek için metindeki muhatabıyla samimi bir ilişki geliştirdiğini söyler. Bu durum paradoksal bir görünüm oluşturur. Esen bu paradoksu şöyle açıklamaktadır:

“Gerçekçiliğin nesnellığe gereksinim duyacağını düşünebiliriz; ne var ki, müdahil bir yazar da paradoksal bir biçimde gerçek etkisi oluşturabilir.”³⁹⁴

Dolayısıyla Ahmet Midhat Efendi’nin “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” adlı romanında bir yazar olarak konumunun müdahil olmakla birlikte inandırıcılığı sağlama ve gerçeklik intibası uyandırma işlevlerine sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda yazarın eseri karşısındaki konumu, onun romanlarında ortaya çıkan kendine özgü gerçekçi tutumunu destekler niteliktedir.

³⁹³ A.g.e., s. 93.

³⁹⁴ Nüket Esen, “Ahmet Mithat’ta Anlatıcı ve Muhatabı”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 34.

BÖLÜM 2: GERÇEKÇİ TUTUMDAN BİR AKIM OLARAK GERÇEKÇİLİĞE: BEŞİR FUAD ÖRNEĞİ

Beşir Fuad dönemi için önemli bir aydındır ve çağdaşlarından farklı bir düşünce yapısına ve bilgi temeline sahiptir. Ahmet Hamdi Tanpınar, onun dönemi içindeki bu konumunu ve çağdaşlarından farklı tavrını Namık Kemal’le bir karşılaştırma yaparak şöyle aktarır:

“Bugün çok unutulmuş olan bu muharrirle Namık Kemal arasındaki fark sadece bir edebiyat görüşünden ibaret değildir. Onunla edebiyatımıza müspet ilimlerin verimleri girer.

Namık Kemal, asıl kendisi ile başlayan gazetenin hayata zaferiydi. Beşir Fuad, memlekete yeni giren müspet ilim fikrinin hararetiyle taraftarıdır. Namık Kemal’in temsil ettiği romantizm yahut Namık Kemal edebiyatı düşünülürse, bizzat kendisinin de dediği gibi hayalciliğe karşı realizm ve natüralizm namına mücadele etmeği bir vazife edinmişti. Bu suretle hakikatin peşinde koşan bir edebiyat aradığını söylüyordu.

Beşir Fuad’ın *Volter* ve *Victor Hugo* adlı eserleri sadece Türkçede bir ecnebi edebiyatına dair çıkmış ilk etüdler (benzeri olmadığı için hâlâ da biraz böyledirler) olmakla kalmazlar, aynı zamanda hayal ve insanla sanat arasındaki muvazene ve alâkayı ciddiyetle araştıran tecrübeler olmak itibarıyla de ehemmiyetlidirler. Belki de irsi bir sinir bozukluğunun neticesi bulunan ihtiyarî ölümünün röportajını bizzat yapmak isteyecek kadar asrın farikasını veren ilmî tecrübeye meftundu. *Volter*’de Beşir Fuad’ı hurafelere karşı dolu dizgin mücadele hâlinde görürüz. Müspet ilim ve düşüncenin apolojisini yapar. Ayrıca insana hakikatler namına girilen mücadelenin zevkini tattırmaya çalışır. *Victor Hugo*’unda ise XIX uncu asır Fransa’sının bu gerçekten büyük şairinin sanatını Emile Zola ile karşılaştırır. (...) Böylece bugün realizm, natüralizm diye tanıdığımız edebiyat meslekleri Türkçede tanınmış olur.”³⁹⁵

Beşir Fuad’ın çağdaşlarından farklı olan fikir dünyasını oluşturan felsefi ve bilimsel etmenler onun bir akım olarak gerçekçiliği benimsemesinde belirleyici olmuş; nitekim o kurgusal bir eser kaleme almamış ancak kuramsal ve biyografik eserlerinde

³⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Tenkit”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, s. 77-78.

Beşir Fuad’ın çağdaşlarından farklı bir bilgi ve kültüre sahip olduğu hususunda Tanpınar’la benzer düşünen Orhan Okay, onun bu düşünce ve bilgilerinin temelini nereden geldiği sorusunu da cevaplar: “Beşir Fuad’ı o dönem Türkiye’inde çağdaşlarından birçoğunun seviyelerinden üstün tutan ve farklı kulan bilgi ve kültürünün temeli nedir? Bu sorunun cevabını bugün için ancak iki kaynaktan arayabiliyoruz: Biri öğrenim yıllarında devam ettiği çeşitli derecelerdeki okullardan almış olduğu bilgiler, diğeri de kendi yazılarında kaynak olarak gösterdiği, okuduğunu ifade ettiği veya karşısındakilere okumalarını tavsiye ettiği kitapların ve bunların müellifi olan yazar, bilgin ve filozofların kazandırdığı kültürdür.” Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, s. 29.

bir akım olarak gerçekçiliği tartışmaya açmış; bu akımın ve yönteminin Türk edebiyatında tanınmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda Beşir Fuad, Türk romanının başlangıcında yer alan gerçekçi tutumun bir akım olarak gerçekçiliğe doğru evrilmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Onun 1885 tarihli “Victor Hugo” adını taşıyan biyografik eseri; başta Menemenlizade Mehmet Tahir’le ve Recaizade Mahmut Ekrem’le olmak üzere dönemdaşlarıyla yürüttüğü tartışmalar; Muallim Naci ve Fazlı Necip’le yürüttüğü mektuplaşmalar gerçekçilik akımının Türk edebiyatında tanınması açısından önem taşır. Beşir Fuad, adı geçen metinlerde şiir ve fen; hayal ve hakikat; romantizm ve gerçekçilik; gerçekçilik akımının gelişimi; gerçekçilik akımının yöntemi ile ahlaki ve eğitici yönü konularını değerlendirmiş; hem adı geçen metinlerde hem de 1887 tarihli “Voltaire” başlıklı biyografisinde bu akımın felsefi ve bilimsel temellerini ele almıştır.³⁹⁶

Bu bağlamda, “Victor Hugo” başlıklı eserin yayınlanma tarihi olan 1885’i Türk edebiyatında realizmin tanınması açısından önemli bir tarih olarak kabul etmek mümkündür.³⁹⁷ O tarihe kadar kaleme alınmış romanlarda ve anlatılanların inandırıcı ya da bir başka deyişle sahih olması üzerinden yürütülen tartışmalarda yazarlara egemen olan gerçekçilik anlayışı ancak bir tutum ya da eğilim olarak adlandırılabilir. Bu şekilde kendini göstermişken; bu tarihten sonra bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik ve bu akımın yöntemi üzerine düşünölmeye başlanmış ve roman türünde gerçekçilik akımına dair ilk denemeler kaleme alınmaya başlanmıştır.

Tüm bunlarla birlikte, Beşir Fuad’ın birer edebiyat akımı olarak gerçekçiliği ve natüralizmi, bu akımların ilkeleri ve yöntemleri açısından birbirinden ayırmadığını belirtmek yerinde olur. Dahası ona göre gerçekçiliğin asıl temsilcisi Emile Zola’dır.³⁹⁸ Bununla birlikte Beşir Fuad, gerçekçilik hareketine çıkır açan düşünürler olarak D’alembert ve Diderot’u sayar ve “Victor Hugo” başlıklı eserinin on birinci bölümünde şöyle söyler:

³⁹⁶ Orhan Okay, Türkiye’de, bir felsefi akım olarak pozitivizmden ilk bahsedenin ve bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik ve natüralizmin ilk temel bilgilerini aşılamaya çalışan kişinin Beşir Fuad olduğunu söyler. A.g.e., s. 231.

³⁹⁷ Orhan Okay bu eser için şöyle söyler: “Bu eser edebiyat tarihimizde birkaç bakımdan önem taşır. Önce, bizde yazılmış ilk tenkitli biyografi olmasıdır. İkinci olarak Victor Hugo dolayısıyla romantizmi tenkit eden ve natüralizmi Türk okuyucusuna tanıtan ilk eserdir. Nihayet Beşir Fuad’ın edebî ve felsefî akîdesini, doktrinini göstermesi bakımından da kendisini en iyi tanıtan kitabıdır.” A.g.e., s. 124-125.

³⁹⁸ Orhan Okay, Beşir Fuad’ın gerçekçilik ve natüralizmi birlikte ele aldığını; o yıllarda romantizmin edebiyata dolayısıyla Stendhal ve Balzac gibi isimlerin eserlerine bir şekilde yansımış olması dolayısıyla bu isimleri gerçekçilik akımının öncüleri kabul etmediğini; romantizm akımının gerçek yıkıcısını Zola olarak kabul ettiğini söylemektedir. A.g.e., s. 132-134.

“D’Alembert gibi, Diderot gibi dâhileri yetiştiren on sekizinci asırda fûnûn ve ciddiyât kesb-i ehemmiyet eylemeye ve şu’le-i medeniyet gittikçe tezâyüd ederek etrafa ziyâ-pâş olmaya başladığından edebiyatın da bu halden istinâre ve istifâza eylemesi tabîî idi.

Ansiklopedi gibi muhît-i malûmat-ı beşeriye olan bir eser-i azîmi refiki D’Alembert’le birlikte vücuda getiren Diderot, evhâmat ve hayalâtta başka bir esası olmayan edebiyat-ı garbiyeyi ıslâh niyetinde bulunarak tabiatta vukuat ve eşya bize ne yolda zâhir oluyor ise, tagyîr ve tebdîl edilmeksizin o yolda onları tasvîr eder bazı romanlar te’lîf ederek Avrupa’da el-yevm ‘realizm’ nâmıyla ma’rûf ve müştehir olan meslek-i edebiye bir çığır açmıştı.”³⁹⁹

Beşir Fuad’ın adı geçen iki düşünürü gerçekçiliğe çığır açan isimler olarak kabul etmesinde, onun bilimden ve hakikatlerden yana olan bakışının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, Beşir Fuad, Aydınlanma Çağı düşünürlerine egemen olan aklın ve bilimin üstünlüğü ilkesine önem verir ve bu çağın ansiklopedistleri olarak anılan iki düşünürü hakikatlerden yana olan tavırları nedeniyle gerçekçiliğe çığır açan isimler olarak kabul eder.

Beşir Fuad’ın gerçekçi tutumunda ve bir akım olarak gerçekçiliği benimsemesinde felsefî ve bilimsel etmenler oldukça önemli rollere sahiptir. Bu etmenleri onun Aydınlanma Çağı düşünürlerine verdiği önem, pozitivizm ve materyalizmi tanıyıp benimsemesi ve bilimi insanlık tarihinin ilerlemesinin temelindeki öge olarak kabul etmesi gibi olgular örnekler.

Onun Aydınlanma Çağı düşünürlerine ve dolayısıyla akla ve bilimsel gelişmelere verdiği önemi “Voltaire” başlıklı bir biyografi kaleme almış olması kanıtlar. Beşir Fuad bu eserinin mukaddimesinde bilim ve fenni bir güneşe; Orta Çağ’ı ise bir güneş tutulmasına benzetmiştir:

“Târîh-i beşer, bir nazar-ı hakîmane ile tedkik olunur ise görülür ki, mihr-i tâbân-ı ilm ü irfân âsmân-ı efkârda tulû’ ve gittikçe terakkî ve te’âlî ederek neşr eylediği envâr-ı hakîkat tedricen tekessür eylemiş; yalnız bir kere kûsûf vâkî’ olmuştur.

Bu kûsûf -ki edvâr-ı muhtelifesi dâhil-i hesâb olduğu halde on dört asır kadar imtîdâd eylemiştir- tevîd eylediği zalâm-ı cehl ve ta’assubla Yunan-ı Kadîm ve Roma medeniyetlerini en müdhiş bir karanlıkta bırakıp, bunların âsârını gözden nihân eylemiştir.

³⁹⁹ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 120-121.

Bunun hikmeti ise, âlem-i Hristiyâniyyette yetişen ve cidden hakîm namına müstahak olanların tedlîm ve i'tiraf eyledikleri veçhile, intişâr-ı Nasrâniyyettir.”⁴⁰⁰

Ona göre karanlık Orta Çağ'dan sonra insanlığı kurtarmaya çalışanlar Aydınlanma Çağı'nın bilim ve düşünce insanları olmuştur:

“(…) Bir avuç adam her fedâkarlığı göze alarak âlem-i insâniyyeti papazların yed-i kahrından kurtarmağı kendilerince bir vazîfe-i mukaddese bilmiş ve tesâdüf ettikleri müşkilât ve mahâlikin hiçbirine iltifât etmeyip, ifâ-yı vazîfede devâm ederek hedef-i maksûda ermişlerdir.

Fırka-i müniciyye nâmını verebileceğimiz o birkaç kişi, acabâ nasıl adamlarmış ki, böyle muvaffakiyet-i azîmeye nâ'il olabilmişler? Acabâ kullandıkları silâh ne imiş?

O fırka-i sağîreyi teşkîl eden adamlar: Kopernik, Kepler, Galileo, Newton, Bacon, Descartes, Giordano, Bruno ilh. gibi muhibb-i hakikat olan âlimler, mütefenninlerdir.”⁴⁰¹

Beşir Fuad'a göre Voltaire de bu doğrultuda ele alınması gereken düşünürlerden bir tanesidir. O da ömrünü “hurafenin” karşısında olarak geçirmiştir.⁴⁰² Bu nedenle insanlık tarihinin gelişiminde oldukça önemli bir isimdir. Beşir Fuad için Voltaire'in önemi ayrıca, Voltaire'in skolastik düşüncenin yerine geçecek olan pozitif bilimlere benimsemesi ile Beşir Fuad'ın düşünsel dünyası arasında kurulabilecek koşutlukta görünür olur.

Orhan Okay bu konuya dair şöyle söyler:

“(…) Beşir Fuad, *Voltaire* ile de bir adım daha atarak skolastik zihniyeti yıkıp yerine pozitif ilimlerin yalnız müşahade ve tecrübeye dayanan hakikatlerini ortaya koymak istemiştir. ‘Vakt-i merhunu’ yani eşref saati gelince belki de önce dinî taassup aleyhindeki, sonra bizzat din aleyhindeki fikirlerini aleniyete çıkaracaktı. Nitekim Voltaire de aynı yoldan yürümüştü.”⁴⁰³

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Beşir Fuad'ı adı geçen biyografiyi yazmaya iten neden Voltaire'in insanlık tarihindeki bilimsel gelişmede oynadığı önemli

⁴⁰⁰ Beşir Fuad, *Voltaire*, haz. Erdoğan Erbay ve Ali Utku, Konya, Çizgi Kitabevi, 2011, s. 25.

⁴⁰¹ A.g.e., s. 27.

⁴⁰² A.g.e., s. 38.

⁴⁰³ Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, s. 170.

roldür. Bu, hayali olanın karşısına hakikati koymayı tercih eden Beşir Fuad için şaşırtıcı bir durum değildir. Nitekim o, hayalin karşısına hakikati koyarken hakikati pozitif bilimlerde arar; tarihin hakikat ve bilim merkezli düşünceler sayesinde ilerlediğini düşünür ve fikri varoluşunun temellerini pozitivizm ve materyalizme dayandırır.

Orhan Okay'ın değinmiş olduğu üzere Beşir Fuad'ın fikri temelleri, okumuş olduğu felsefeci ve bilim insanlarından gelir. Bu felsefeci ve bilim insanlarının çoğu pozitivist ve materyalisttir. Okay, Beşir Fuad'ın sosyoloji biliminin ve pozitivizmin kurucusu Aguste Comte'u okuduğunu⁴⁰⁴; onun doktrinini tıp alanına uyarlayan Claude Bernard'ı bildiğini ve hakkında bir kitap yazmayı tasarladığını⁴⁰⁵; Bernard'ın öğrencisi Paul Bert adlı fizyoloğun biyografisini yazmayı düşündüğünü⁴⁰⁶; yine Comte'un evindeki özel derslere devam eden Alman filoloğu Wilhelm Humboldt'u okuduğunu ve ona atıflarda bulunduğunu söyler.⁴⁰⁷ Beşir Fuad ayrıca, George Henry Lewes, Emile Litre gibi pozitivistleri de okumuş ve eserlerinde bu isimlere atıflar yapmıştır.⁴⁰⁸ Beşir Fuad'ın okuduğu ve düşünsel anlamda faydalandığı isimler arasında materyalizm felsefesinin düşünürleri de vardır. Okay, onun en çok takdir ettiği ve sık bahsettiği filozofun Ludwig Büchner olduğunu söyler.⁴⁰⁹ Beşir Fuad'ın okumuş olduğu materyalist filozoflar içerisinde Julien De La Mettrie de vardır.⁴¹⁰

Orhan Okay Beşir Fuad'ın pozitivist yönüne dair ayrıca şöyle söyler:

“(...) Beşir Fuad tek hakikatin tecrübeye olduğunu, tecrübe veya müşahade edilemeyen şeyin hayalden ibaret kalacağını kabul etmiş, metafiziği inkâr ve reddetmiş fakat din konusunda bir şey söylememiştir. Ancak Comte'u XIX. yüzyılın en büyük dâhisi olarak kabul etmesi ve onun din hakkındaki düşünceleri üzerine herhangi bir tenkidî değerlendirmeye girmeyişi pozitivizm doktrinini tam manasıyla benimsediğini göstermektedir.”⁴¹¹

Yine Okay'a göre Beşir Fuad'ın materyalist yönü ise Büchner'den ileri gelir:

⁴⁰⁴ A.g.e., s. 49.

⁴⁰⁵ A.g.e., s. 44.

⁴⁰⁶ A.g.e., s. 45.

⁴⁰⁷ A.g.e., s. 49.

⁴⁰⁸ A.g.e., s. 50.

⁴⁰⁹ A.g.e., s. 48.

⁴¹⁰ A.g.e., s. 49.

⁴¹¹ A.g.e., s. 164.

“Beşir Fuad’ın materyalist düşünceleri muasırı bir Alman filozofu olan Ludwig Büchner’den gelmektedir. Birçok yazısında açık ve kapalı olarak bahsettiği Büchner (1824- 1899) *Madde ve Kuvvet* adlı eseriyle kendi materyalist felsefesini vülgarize etmiştir. Ona göre hayat, maddede kendi kendine husule gelmiştir. Ayrıca bir hayat kuvveti yoktur. (...) Materyalist düşüncesini kısaca belirttiğimiz Büchner’den ve fikirlerinden Beşir Fuad pek çok yazısında bahsetmiş, hatta ölünceye kadar İslami inançlarından bir şey kaybetmeyecek olan Muallim Naci’ye bile Büchner’i okumasını tavsiye etmiştir.”⁴¹²

Beşir Fuad’ın materyalist yönüne değinen bir diğer yazar da Ahmet Midhat Efendi’dir. Ahmet Midhat Efendi 1887 yılında yayınlanan “Beşir Fuad” adlı eserinde, Beşir Fuad’ın materyalist yönünü şöyle anlatır:

“(…) Beşir Fuad’da vatanına, milletine en büyük hizmetler edebilecek bir muharrir olmak mahiyetini görmekle beraber, Avrupa’nın hikmet-i cedide namıyla şerait-i maişet-i beşeriyeye tatbiki buraca değil, Avrupa’ca bile kâbil olamayan ‘materyalizm’ mesleğine bir inhimak gördüğünden, cümle-i meziyyâtı içinden bu inhimakını selb için neler söylemek lazımsa, cümlesini söyledim.”⁴¹³

Tüm bu değiniler bağlamında Beşir Fuad’ın gerçekçilik akımının yöntemini tanıyıp, Türk edebiyatına tanıtmasında felsefi ve bilimsel temellerin eksik olmadığını, bu doğrultuda bütünlüklü bir bakış getirdiğini ve adı geçen akımın Türk edebiyatında yerleşmesinde bir dönüm noktası olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

⁴¹² A.g.e., s. 163-164.

⁴¹³ Ahmet Midhat Efendi, *Beşir Fuad*, haz. Ahmet Özalp, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1996, s. 14.

2.1. GERÇEKÇİLİĞİN FELSEFİ VE BİLİMSEL TEMELLERİNE DAİR

Beşir Fuad bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliği savunup bu akımı Türk edebiyatında tanıtmaya çalışırken aynı zamanda adı geçen akımın hangi bilimsel ve felsefî temeller üzerinde yükselip geliştiğini bilir.⁴¹⁴ Bu bağlamda eserlerinde pozitif bilimlere verdiği önemi gösteren açıklamalar yapar. Şairlerle bilim insanları; fen adını verdiği pozitif bilimlerle şiir arasında karşılaştırmalar yapar; fenni şiir kavramı üzerinde durur. Ayrıca gerçekçilik akımının temelinde yer alan felsefeye, bilimsel gelişmelere ve düşünürlere dair bilgiler verir. Bu bağlamda özellikle Aguste Comte'un ve Claude Bernard'ın kuramlarını tanıtır. Bilimsel bir bakış açısından yana olan tavrını ortaya koyar ve bu bakışın edebiyatta da geçerli olması gerektiğini savunur.

Beşir Fuad'ın pozitif bilimlere verdiği önemi gösteren açıklamalarına bir örnek "Victor Hugo" adlı biyografisinde bulunur. Beşir Fuad bu eserde Hugo'nun eğitim hayatından bahsederken onun eğitim hayatı sırasında matematik bilimine yeterince önem vermediğini dile getirir ve Hugo'nun bu nedenle hayali öğelerle ilgilendiğini söyler:

"Hugo'nun ulûm-ı ri'yâziyeye çok heves etmemesi şâyân-ı esef hallerdendir. Çünkü bu ilme layıkıyla heves göstermiş olsaydı, her şeyi doğru muhakeme etmeye alışır, hayalâta çok kapılmaz ve binâenaleyh bazı âsârında görülen vâhi fikirlere mahal kalmaz idi."⁴¹⁵

Öte yandan Beşir Fuad'a göre, Hugo sırası geldiğinde matematiğe karşı tamamen alakasız değildir, yeri geldiğinde matematikten bahsetmekten çekinmemiştir:

"Mamafih ulûm-ı ri'yâziyeden büsbütün bî-behre de değildi. Hele bir kara cümleyi doğru yapamayan bazı şairlere bakılırsa Hugo'ya şuarânın Newton'u nazarıyla bakabiliriz. Hayal-perestân indinde ulûm-ı müsbete şiire mânidir gibi bir zehâb-ı bâtlı cârî ise de Victor Hugo sırası düştükçe âsârında ri'yâziyeden bahsetmekten çekinmedi."⁴¹⁶

⁴¹⁴ Güzin Dino Beşir Fuad'ın bu özelliği için şöyle söyler: "B. Fuat'ın, N. Kemal'in Celâl mukkaddemesi ile aynı senelerde neşrettiği 'Hugo' isimli kitabında Hugo ile Zola arasında yaptığı mukayesede réalisme'i muayyen bir fikir sistemine ve bir metoda bağlı ve tarihi bir gelişmenin neticesi olarak anladığı görülür." Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (I. Kısım)*, s. 43.

⁴¹⁵ Beşir Fuad, "Victor Hugo", *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 49-50.

⁴¹⁶ A.g.e., s. 50.

Bununla birlikte şairlerin çoğunluğu pozitif bilimleri öğrenmediklerinden, şiir yazmak için bu bilimlerin öğrenilmesine gerek yoktur gibi bir fikre kapılmaktadırlar:

“Lakin fenne mutâbık fikir beyan etmek bir hayli tettebbua mütevakkıf olup şuarânın ekserisi öyle külfete girmekten hoşlanmadıklarından şair olmak için ulûm-ı müsbele bilmeye ihtiyaç yoktur gibi garib bir mütâlaada bulunuyorlar!”⁴¹⁷

Beşir Fuad’ın bilimi önemseyen tavrı şiir karşısında da görünür olur. O bu bağlamda şairlerle bilim insanları ve pozitif bilimlerle şiir arasında karşılaştırmalar yapar. Bu karşılaştırmalara “Victor Hugo” biyografisinde Arşimed ile Homeros’u karşılaştırdığı bölümü örnek olarak vermek mümkündür:

“Meselâ Homeros ile Arşimed’i ele alalım. Homeros bu âna kadar dünyaya gelmiş olan şairlerin en büyüklerinden ma’dûddur. Ancak bunun büyüklüğü bulunmuş olduğu hal, mevki ve zamana nazaran ortaya koymuş olduğu eserlerin fart-ı zekâsına delâlet eylediğinden istidlâl olunuyor, yoksa bugün bir şair Odysseia ile İlyada’ya bi-hakkın nazîre olacak derecede bir eser neşrecek olsa mazhar-ı takdir olmak şurada dursun mübâlâgatından dolayı tahtie olunur.

Halbuki Arşimed’in keşfettiği kanunlardan âlem-i insaniyet öteden beri müstefid olduğu gibi bundan böyle dahi istifâde eyleyecektir. Uskur vapurlarını bu dâhinin icad-gerdesi olan burgu sayesinde hareket ettirmeye muvaffak oluyoruz.”⁴¹⁸

Benzer bir karşılaştırma Menemenlizade Mehmet Tahir’in “Victor Hugo” adlı biyografiyi değerlendirdiği aynı adlı makalesine Beşir Fuad’ın cevap olarak kaleme aldığı “Gayret’in 3, 4, 5, 6, Numrolu Nüshalarında Munderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele” başlıklı 1886 tarihli makalesinde de görünür:

“ ‘Bir kısım şuarâ vardır ki gerek kudret ve gerek hizmet cihetleriyle Claude Bernard’lara, filânlarla nisbet kabul etmez, çünkü bahsettiğim ulema âlem-i maddiye, dediğim şuarâ âlem-i efkâra hükmeder, maddiyât ise efkâr-ı beşeriyenin mağlub-ı iktidârıdır’ buyuruyorsunuz.

Vâkıâ birtakım şairler vardır ki şiiri âlet ittihâz ederek cemiyet-i beşeriyeye büyük büyük hizmetler ederler, bu sûretle diğer şairlerden daha âlf bir mertebeyi ihrâz ederler. Victor Hugo da

⁴¹⁷ A.g.y.

⁴¹⁸ A.g.e., s. 97.

işte o hâdim-i insaniyet olan şairlerdendir; ancak yine Claude Bernard'lara tefevvuk edemez, çünkü düşünelim, bu şairler âlem-i insaniyete ne yolda hizmet ediyorlar? Kendi fikr-i mahsuslarını işâa ile mi, yoksa nimet-i fenden mütena'im olan hükemâ ve ulemâdan iktibas eyledikleri envârı neşr ile mi?

Fen bi-zâtihi münîr olduğu üzere güneşe, şiirin envârı muktebes bulunduğu cihetle kamere teşbih olunabilir.

Güneş olmayan yerde kamerin ziyâ-yı muktebesinden istifâde mümkün olabilir. Her şair fikrindeki hatâları fen sayesinde tashîh edebilir, fakat hiçbir mütefennin tasavvur edemiyorum ki şiire müracaatla ıslâh-ı fikr edebilsin!"⁴¹⁹

Beşir Fuad'ın bu açıklamalarından da anlaşıldığı üzere o, şiiri tümüyle yok saymaz ancak bununla birlikte bilimin üstünlüğü ilkesinden asla vazgeçmez. Onun bu tavrı bilimi güneşe, şiiri ise aya benzetmesinde çok net bir biçimde görünür.

Beşir Fuad'ın yazılarında yukarıda yer alan karşılaştırmasına benzer birçok bölüm bulunur. Örneğin Alî imzasıyla 1886 yılında kaleme alınan "Dezgir Kim Oluyor?" başlıklı yazıyla başlayan tartışmada cevap olarak kaleme aldığı yazılardan, Muallim Naci'ye gönderdiği "Âlî Meğer lâ-Yefhemundan imiş!" başlıklı ve 1886 tarihli olanında da benzer bir karşılaştırma vardır.

Beşir Fuad bu yazısında yer alan karşılaştırmasında, bilimi şiirden daha üstün görür ve şiirin bilime ihtiyaç duyduğunu belirtir:

"Erbab-ı fen kavâid-i aruzu bilmeye mecbur değildirler, binâenaleyh sanâyî'-i lâfziyeden bahsetmezler. Fakat fikir şiire tahsîs olunamayacağından bir fikrin hakikate muvâfık, menâfi'-i umûmiyeye hâdim olup olmadığını muhakeme edebilmekte daima hakları vardır. O hakkı onlara vukufları verir. 'Erbâb-ı fen aruzu bilmeye mecbur olamadığı sûrette şairler de fen tahsiline mecbur olamaz' fikrinde bulunur iseniz denir ki, fennin şiire ihtiyacı yoktur, lâkin şiir fenne muhtaçtır, çünkü vazifesi intişâr-ı maarife, terakki ve temeddüne hâdim olmaktır. Eğer şiirin bu vazifesi kabul olunmaz ise o halde şiire de lüzum kalmaz, binâenaleyh o halde inşa-i nazm ile işigal edenlerin mevkii pösteki sayanların derkesine tenezzül eder."⁴²⁰

⁴¹⁹ Beşir Fuad, "Gayret'in 3, 4, 5, 6, Numrolu Nüshalarında Munderic 'Victor Hugo' Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele", *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 187-188.

⁴²⁰ Beşir Fuad, "Âlî Meğer lâ-Yefhemundan imiş!" *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 298.

Beşir Fuad'ın bu tavrını örnekleyen bir değerlendirmesi de Zülfikar imzasıyla yazılan bir yazıya cevaben ve Muallim Naci'ye göndermiş olduğu 1887 tarihli “Aynen Varaka” başlıklı yazısında yer alır. Burada asıl üzerinde durduğu konu ise bilimsel bir makale kaleme almanın şiir yazmaktan çok daha zor olduğuna ilişkindir:

“Şairlere mebhas-ı cavidâna dair bir makale kaleme almalarını teklif eylediğimizden de anlaşıldığı vechle gazel söylemek bir makale-i fenniye yazmaktan kolay olduğunu iddia etmiştik, iddiamız savâb görülmüyorsa mu'teriz teklifimizi kabul ile aksini isbat etmeli idi. Hem ne hâcet, Haleb orda ise, arşın burada derler. Mu'teriz efendi veya kendisine güvenen herhangi bir şairimizi gelir ise gelsin; hokka, kalem ve kâğıt tedârik ederek bir odaya kapanalım, onun ta'yîn eylediği vezin ve kafiye ben gazel söyleyeyim; o da benim ta'yîn edeceğim bir fennî mebhasa dair bir makale kaleme alsın, bakalım hangimiz evvel bitiririz!”⁴²¹

Benzer değerlendirmeleri içeren örnekler Beşir Fuad ile Fazlı Necip'in mektuplaşmalarını içeren 1889 tarihli “Mektûbât” adlı eserde de vardır. Beşir Fuad, Fazlı Necip'e gönderdiği mektupların bir tanesinde Fazlı Necip'in “Mesele şiir ile fennin hangisi müraccah olduğu noktasından çıktı, tasfiye-i ahlâka hizmet eden edebiyat ile fen mukayesesi noktasına düştü. Hangisi mukaddemdir dersiniz?”⁴²² sorusu üzerine bilimin keşiflerinin ahlak açısından oldukça önemli olduğuna değinir ve şöyle söyler:

“Ahlakın ehemmiyet-i fevkalâdesi câ-yı inkâr değildir. Ancak keşfiyât-ı fenniye'nin âlem-i ahlâk ve maneviyata ne derece hizmeti olduğunu tedkik etmek ve ale'l usul meslek-i hakîmâne ve feylesofâne fenden ayrıldığı sûrette ne garibeler zuhûr eylediği taharrî edilmek icab eder”⁴²³

Beşir Fuad'ın şiirin karşısında bilimin üstünlüğüne dair üzerinde durduğu bir nokta da düşünce üretiminin asıl kaynağının bilim olduğu yönündeki görüşüdür. Bu bağlamda Beşir Fuad “Mektûbât”ta, düşünce üretimi için gerekli olan malzemeyi bilimin meydana getirdiğini söyler.⁴²⁴

Tüm bunlarla birlikte, Beşir Fuad'ın tümüyle şiirin karşısında olmadığını, ancak kendi düşünsel ve bilimsel temellerine uygun bir biçimde bilimi şiire göre daha fazla

⁴²¹ Beşir Fuad, “Aynen Varaka”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 340.

⁴²² Fazlı Necip, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 441.

⁴²³ Beşir Fuad, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 445.

⁴²⁴ A.g.e., s. 472.

önemsediğini söylemek yerinde olur. Bu duruma Beşir Fuad'ın kendisi de değinir ve Muallim Naci ile olan mektuplaşmalarını içeren 1887 tarihli “İntikad” adlı eserde şöyle söyler:

“Bendeniz esasen şiir aleyhinde değilim; şiirin mübâlâgata, evhâma, hayalâta hasrolunması aleyhindeyim.”⁴²⁵

Nitekim Orhan Okay da Beşir Fuad'ın şiirin tümüyle aleyhinde olmadığını belirtir:

“(…) Beşir Fuad ne doğrudan doğruya şiirin, ne de edebî sanatların aleyhindedir. Daha sonraları çıkan münakaşalarda hayallerin ve teşbihlerin mübalağalı ve gerçeklere aykırı olmasını eleştirmiştir.”⁴²⁶

Beşir Fuad'ın şiirin tümüyle karşısında olmadığını gösteren bir durum da onun fenni şiir kavramını tartışması ve bu şiirin nasıl bir şiir olduğunu açıklamış olmasıdır. O, 1886 yılında yazdığı “Yetmiş Bin Beyitli Bir Hicviye” adlı yazısında fenni şiir kavramını şöyle açıklar:

“Fennî şiir söylemek demek, bahsolunacak şeye âit malûmat-ı fenniye ve ciddiye hâiz olup o bâbda der-miyân olunacak fikirlerin mânidar ve muvâfık-ı hakikat olmasına itina eylemektir.”⁴²⁷

Görüldüğü üzere Beşir Fuad'ın bilimin üstünlüğü ilkesini benimsemiş olması onun şiire bakışında da etkilidir. Beşir Fuad şiire tümüyle karşı değildir ancak şiir sanatının bilimsel bir temele sahip olması gerektiğini düşünür.

Beşir Fuad, kaleme aldığı yazılarında gerçekçilik akımının temelinde yer alan felsefeye, bilimsel gelişmelere ve düşünürlere dair bilgiler de verir. Örneğin “Victor

⁴²⁵ Beşir Fuad, “İntikad”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 356.

⁴²⁶ Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, s. 142.

⁴²⁷ Beşir Fuad, “Yetmiş Bin Beyitli Bir Hicviye”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 248.

Hugo” adlı eserde Victor Hugo’nun sahip olduğu felsefeyi anlatırken pozitivizme değinir; bu felsefeyi ve Aguste Comte’u okuyucusuna şöyle tanıtır:

“Felsefe öteden beri hikmet-i ruhâniyeye (Spritualisme), hikmet-i işrâkiyeye (Panthéisme), tarîk-i maddiyûn (Matérielisme) nâmlarıyla başlıca üç kısımdan ibaret iken muahharen Auguste Comte, hakikati sâbit olan şeyleri kabul ile mertebe-i sübûta varmayan akvâl hakkında bir hükm-i kat’î vermekten tevakkî ve mücânebet eylemek mesleğinden ibaret olan, tarîk-i müsbetiyûnu (Positivisme) vaz’ ve te’sîs eylemiştir. Gerçi bu meslek birçok mebâhiste tarîk-i maddiyûn ile müttefik ise de bazı nikatta bunların beyinde ihtilâf mevcuttur. Binâberin Auguste Comte’un mesleği tarîk-i maddiyûna derc ve ilhâk olunmayıp ayrı bir tarîk olmak üzere telâkki olunduğundan, şu halde tarîk-i hikmet dörde münkasım oluyor.”⁴²⁸

Beşir Fuad aynı eserde ayrıca Claude Bernard’ın kuramına atıf yapar ve Bernard’a göre deney ve gözlemin ne olduğunu anlatır:

“Claude Bernard diyor ki ‘Âsâr ve hadisâtı, tebdîl ve tagyîr etmeksizin, yani tabiat bunları ne yolda arz ediyor ise ol vechle tedkik için vesâit-i teftişîye-i basite veya mürekkebeyi bunlara tatbik edene ‘müşahid’ ve herhangi bir maksatla âsâr ve hadisât-ı tabiyeyi tagyîr ve tebdîl etmek, yani tabiatın bize arz etmediği ahvâl ve suverde bunları zuhûr ettirmek için vesâit-i teftişîye-i basite veya mürekkebeyi isti’mâl edene ‘mücerrib’ nâmı verilir.’

(...)

Şu halde müşâhede ‘gösterir’ tecrübe ise ‘âgâh eder’ demek lâzım geliyor.”⁴²⁹

Emile Zola’nın Claude Bernard’ın kuramını romana uyguladığını ve “deneysel roman” kavramını ortaya koyduğunu düşündüğümüzde, Beşir Fuad’ın bu değerlendirmelerinin önemi ortaya çıkar. Beşir Fuad gerçekçiliğin temelinde yer alan bilimsel ve felsefi etmenlerle de yakından ilgilenmiş; kendi gerçekçi tavrını akımın temelinde yer alan kuramsal eserlerden beslenerek kurmuştur.

Beşir Fuad’ın gerçekçiliğin felsefesi ve bilimsel temellerine dair düşüncelerinde dikkati çeken bir durum da onun bilimsel bakış açısını önemsemesi ve bu bakış açısının edebiyatta da geçerli olması gerektiğini savunmasıdır. Onun bilimi ve bilimsel, nesnel

⁴²⁸ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 114.

⁴²⁹ A.g.e., s. 122-123.

bilgiyi önemsediyi gösteren yazılarından biri, Recaizâde Mahmut Ekrem'in "Gözyaşları'na Takrîz" başlıklı 1887 tarihli yazısına karşılık, aynı yıl yazdığı "Ağla Hey Gözlerim Ağla" adlı yazısında görülür. Beşir Fuad burada gözyaşından bahsetmek için fizyoloji bilmek gerektiğini söyler.⁴³⁰ Onun burada kastettiği edebi metinleri kurarken de bilimsel bakış açısından, hatta bilimin kendisinden faydalanılması gerektiğidir.

Nitekim o ayrıca, bilimsel yöntemin edebiyata uyarlanması gerektiği görüşünü "Menemenlizâde Tahir Beyefendi'nin Gayret'in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap" başlıklı, 1886 tarihli yazısında açıkça ortaya koymuştur. Beşir Fuad, adı geçen yazıda "Méthode objective" ve "Méthode subjective" adını verdiği nesnel ve öznel yöntemler üzerinde durmuş; öznel yöntemin tıp dilinde "hayali", nesnel yöntemin ise "hakiki" olarak nitelendirildiğini söylemiş;⁴³¹ nesnel yöntemi üstün görmüş ve bilimsel ne kadar yenilik varsa hepsinin bu yöntem temelinde ortaya çıktığını dile getirmiş;⁴³²

"Şimdi deniyor ki madem ki ulûm ve fûnûn bunca bedâyîi vücuda getirmek istidâdını hâiz iken hayal ve tasavvur usûlüne tebaiyet olundukça hiçbir müfid netice istihsâl olunamayıp bilakis terk olunduktan sonra birçok muvaffakiyât-ı azîme hâsıl oldu, zâten fâidesizliği bi't tecrübe sâbit olan bir usûle tebaiyet etmekte edebiyat taannüd ve ısrar edeceğine, terakkiyât-ı hâzıra gibi hüsn-i hâline şâhid-i âdil-i olan usûle tebaiyet etmelidir"⁴³³

diyerek bu yöntemin edebiyata da uyarlanması gerektiğine değinmiştir.

⁴³⁰ Beşir Fuad, "Ağla Hey Gözlerim Ağla" *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 332.

⁴³¹ Beşir Fuad, "Menemenlizâde Tahir Beyefendi'nin Gayret'in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap", *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 207.

⁴³² A.g.e., s. 208.

⁴³³ A.g.e., s. 207-208.

2.2. ROMANTİZM-GERÇEKÇİLİK KARŞILAŞTIRMASI

Beşir Fuad'ın gerçekçiliğin bir edebiyat akımı olarak savunusu ile romantizm eleştirisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü o bir yandan gerçekçiliği savunurken öte yandan romantizmi eleştirir ve bu eleştirilerine neden olan itiraz noktalarını yine gerçekçilik temelli bir tutumdan yola çıkarak oluşturur. Onun eserlerine iki akımın karşılaştırılması temelinde bakıldığında hayal kavramını romantizmle, hakikat kavramını gerçekçilikle eş tuttuğu; bu iki kavrama dair açıklamalar ve çeşitli bağlamlarda karşılaştırmalar yaptığı; hakikati hayalden üstün bulduğu görülür. Beşir Fuad ayrıca, Victor Hugo'nun eserlerine ve romantizm akımına hayali barındırdığı için itirazlar yöneltir; romantizmi ve gerçekçiliği hayal ve hakikat kavramları etrafında karşılaştırır. Ayrıca iki akımın karşılaştırılmasını bu akımın öncüsü olarak gördüğü Victor Hugo ve Emile Zola üzerinden yürütür. Victor Hugo ile Emile Zola'nın birbirlerine ve temsilcisi oldukları akımlara yöneltmiş olduğu eleştirileri aktarırken bu aktarımlar dolayısıyla kendi görüşlerine de yer verir.

Beşir Fuad'ın romantizm-gerçekçilik karşılaştırması hayal ile hakikat kavramlarının karşılaştırılmasıyla paralel ilerler. O romantizm karşısında gerçekçilikten yana bir tavır sergilerken hayal karşısında da hakikatten yana bir tavır sergiler ve bu kavramları çeşitli bağlamlarda karşılaştırır.⁴³⁴

Beşir Fuad "Victor Hugo" adlı eserinde bu kavramları karşılaştırırken hayalin geçici hakikatin ise kalıcı olduğuna değinir:

"Mezkûr netice ise âlem-i hayalde hiçbir şeyin bir karar üzerine sâbit olamaması keyfiyetidir. Meselâ bundan elli sene evvel alkışlanmış olan bir hayal şimdi külliye ragbetten sâkit olur ve ber-akis evvel fena halde muâhezeye dâcâr olan bir fikir elli sene sonra fevkalâde alkışlanır. Hayalâta müstenid olan şeylerde letâfet, ulviyet mer-i itibaridir. Mürûr-ı zamân şurada dursun bir anda küre-i arzın bir noktasında pek âlî addolunan bir hayal diğer noktasında şâyân-ı hande görülür. Bir şairin hayali bulunduğu mülkte cârî olan efkâra ne kadar mutâbakat eder, ekseriyetin mizacına ne nisbette hizmet eyler ise, o nisbette de âlî addolunur; efkâr ve zaman mevkiye göre tahallûf ve tebeddül eder. Karar ancak hakikate mahsustur. Hakikate müstenid olmayan bir şey için karar mümkün değildir, daima tagayyür zarûridir."⁴³⁵

⁴³⁴ Beşir Fuad'ın gerçekçiliği benimsemesinin temelinde hakikat kavramı yatar. Nitekim bu konuda "realistlerin mesleğini tasvib edişimiz romantiklerden ziyade hakikate itina ettikleri içindir" der. Beşir Fuad, "Victor Hugo", *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 145.

⁴³⁵ A.g.e., s. 71.

Beşir Fuad ayrıca hakikatlerin er ya da geç ortaya çıkacağını, doğruluğun mutlaka kabul göreceğini düşünür. Nitekim yine “Victor Hugo” adlı eserinde Galileo Galilei’yi örnek göstererek hakikatin er geç anlaşılacağını söyler. Ona göre Galileo Galilei, dünyanın döndüğünü söylediği için hor görülmüş, işkencelere maruz kalmış, af dilemeye mecbur edilmiş ancak iddiasındaki hakikat er geç ortaya çıkmıştır.⁴³⁶

Öte yandan ona göre “hakikatlerdeki “zevk, letâfet, ulviyet” başka hiçbir yerde yoktur:

“Hakikatte bulunan zevk, letâfet, ulviyet hiçbir yerde bulunamaz. En büyük şairlerin en parlak hayalâtını meselâ ilm-i heyetin mebâhisiyle yan yana getiriniz. Görürsünüz ki o hayalât-ı envâr hakikatin yanında pek soluk kalır, âdeta mihr-i münîre karşı yakılmış bir kandil zannolunur (...).”⁴³⁷

Asıl zevki hakikatlerde bulan ve hakikatleri bu anlamda da hayallerden üstün tutan Beşir Fuad’ın estetik değerlerinde de hayal değil, hakikat temelli bir düşünüş tavrı vardır. Güzin Dino “Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru” adlı eserinde bu konuya dair şöyle söyler:

“demek oluyor ki B. Fuat’ın hakikat anlayışı sadece akla uygun olmakla kalmıyor, o hakikati sanatta, ilim ve bilgi ışığı altında bulmak istiyor.”⁴³⁸

Estetik değerlerinde hakikat temelli bir düşünüşe sahip olan Beşir Fuad, edebi eserin değerini ölçerken de içerdiği hakikatleri dikkate alır. Beşir Fuad’ın bu bağlamda değerlendirilebilecek bir görüşü “Gayret’in 3, 4, 5, 6, Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele” adlı yazısında yer alır. Bu görüşünde Beşir Fuad, edebi eserlerin hakikatleri ne kadar içeriyorsa o kadar faydalı olacağını düşünür:

⁴³⁶ A.g.e., s. 144.

⁴³⁷ A.g.e., s. 145.

⁴³⁸ Güzin Dino, *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (1. Kısım)*, s. 44.

“Bence bir eserin fevâidi, hâvî olduğu hakayık mecmûunun, hakayık-ı mezkûrenin derece-i ehemmiyetleri mecmuıyla hâsıl-ı darbına müsâvî, mâhâzîri ise câmi’ olduğu bevâtıl ve hurâfâtın mikdar-ı ehemmiyetiyle mütênâsibdir.”⁴³⁹

Bununla birlikte ona göre hayal tümüyle gereksiz bir şey değildir. “Muhayyile” de tıpkı hakikatler gibi gereklidir ancak hakikatler hayale feda edilmemelidir:

“Ee! Kuvve-i muhayyile lüzumsuz zâid bir şey midir? Hayır lüzumsuz değil, bilakis gayet elzem bir şeydir. Ancak bunu hüsn-i isti’ mâl etmeli, hakikati hayale fedâ etmemeli; belki bu kuvveti meçhul olan bir hakikatin keşfine sarfetmeli. (...)”⁴⁴⁰

Beşir Fuad’ın hayal ve hakikat kavramlarını şiir düzleminde de çokça tartıştığı görülür. Onun şiirdeki tavrı yine hakikatlerden yana bir tavidir. Nitekim o Muallim Naci ile olan mektuplaşmalarını içeren “İntikad” başlıklı eserde, asıl şiir nedir sorusuna “Bendenizce asıl şiir cemiyet-i beşeriyenin tehzîb-i ahlâkına tenvîr-i efkârına hizmet eden manzumelerdir” cevabını verir ve topluma bu bağlamda en iyi hizmet eden şiirlerin hakikatleri yayan ve halkı doğru yola sevk eden şiirler olduğunu söyler.⁴⁴¹

Onun şiirden beklediği hakikatten ayrılmamasıdır. Şiir hakikatlerden ayrılmadığı takdirde o şiiri herkes beğenecektir:

“Hulâsa bir şiir hakikatten ayrıldığı gibi derhal şairler beyinde ittifak hâsıl olur.; kimi beğenir, kimi beğenmez. Halbuki bir hakikati, bir fikr-i hikmeti câmi’ olan şiiri yalnız şairler değil herkes beğenir.”⁴⁴²

Benzer bir biçimde “Hakikate muvâfık, tabîî, mübalağadan ârî eş’ârı ise herkes sever, herkes takdir eder”⁴⁴³ diyen Beşir Fuad’ın şiir düzleminde de hayalin değil hakikatin yanında bir tavır sergilediğini söylemek mümkündür.

⁴³⁹ Beşir Fuad, “Gayret’in 3, 4, 5, 6, Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele” “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 179.

⁴⁴⁰ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 145.

⁴⁴¹ Beşir Fuad, “İntikad”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 357.

⁴⁴² Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 209.

⁴⁴³ A.g.e., s. 213.

Ona göre şiirin hakikatlerden ayrılmaması ise ancak şairlerin bilimden anlayan, feni bilen insanlar olmalarına bağlıdır. Beşir Fuad Muallim Naci'ye cevaben yazdığı mektubunda bu bağlamda şunları söyler:

“Ulûm ve fûnûna vâkîf olmakla bir adamın şair olmak lâzım gelmeyeceği tabiidir; yalnız şiirde değil her yerde istidâd şarttır. Bendeniz âlim ve mütefennin olanların şair olabileceklerini iddia etmedim; şiirin tenvîr-i efkâr, neşr-i hakikat yolunda isti'mâli lüzumunu der-miyân ettim. Bu ise şairlerin hakayık-ı eşyâyâ vâkîf ve binâenaleyh ulûm ve fûnûndan behre-mend olmalarına men'üttür.”⁴⁴⁴

Beşir Fuad hayal-hakikat kavramları ve bu kavramların karşılaştırılması etrafında dile getirdiği görüşlerinin bir kısmında, Victor Hugo'nun eserlerine ve romantizm akımına -hayali barındırdığı ve hakikatlerle örtüşmediği için- eleştiriler yöneltir. Victor Hugo'nun eserlerindeki “hayal”, “evham” ve “mübalağa” gibi ögelere değinir ve onu eleştirir. Örneğin onun Hugo'nun “Han d'Islande” romanı için ortaya koyduğu düşünceler şöyledir:

“Muharririn henüz tecrübesi noksan idi. Nefis bir eser husûle getirecek zaman daha gelmemişti. Maamâfih bu roman birtakım mübâlâgat ve evhâmı hâvî olmakla beraber muharririnin vüs'at-i karîhasını ciyâdet-i fikriyesini göstermekte idi.”⁴⁴⁵

Beşir Fuad Victor Hugo'nun bir diğer eseri “Les Orientales” için de benzer bir eleştiri dile getirir ve bu eserde onun “evhamât” ve “hayalât”a kapıldığını belirtir:

“(…) Bu eserin muhteviyâtında Hugo o derece evhâmat ve hayalâta kapılmıştır ki pek çok yerleri hezeyan mertebesine vâsıl olmuştur.”⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Beşir Fuad, “İntikad”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 369.

⁴⁴⁵ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 58. Beşir Fuad Hugo'nun “Ruy Blas” isimli oyununu da bu doğrultuda ele alır ve oyunun pek çok eksiğinin ve hatasının Emile Zola tarafından ortaya konmuş olduğunu söyler. Fakat o bu oyunun, bütün eksik ve hatalarına rağmen, giriş ve üçüncü perdenin ikinci bölümlerinin toplumsal bağlamda önemli tetkik ve düşünceler içerdiğini “pek âlî efkâr ve tab-ı beşer ve ahvâl-i milel hakkında pek mühim tedkikat ve mütâlaat mevcut olduğu gayr-i münkerdir” diyerek belirtir. A.g.e., s. 84.

⁴⁴⁶ A.g.e., s. 88.

Victor Hugo'nun çocukluğunda zihnini dolduran batıl düşüncelerden bu eserde kurtulmaya başladığına, ömrünün sonuna kadar kendini büsbütün hayallerden kurtaramamış olsa bile bu kadarının hoş görülmesi gerektiğine de değinir.⁴⁴⁷

Bir başka değerlendirmesinde Victor Hugo'nun toplumsal hayattaki gerçekleri “az çok tagyîr” ettiğini söyler.⁴⁴⁸ Bu bağlamda onun Hugo'yu eleştirdiği nokta, eserlerinde gerçeğe uygun olmayan, hakikatle örtüşmeyen bir ayıklamaya gitmesi ve hoşla gitmeyecek manzaraları okuruna sunmamasıdır.

Beşir Fuad Hugo'nun romanlarını değerlendirirken de hayal-hakikat kavramları etrafında düşünür ve onun eserlerine bu bağlamda eleştiri yöneltir:

“Victor Hugo'nun romanlarının muhtevî olduğu parçalar tedkik olunacak olur ise hakikate muvâfık ve tab'-ı beşeri bihakkın tasvîr eder pek çok yerlere tesadüf olunacağı gibi hayal-i muhâl olan yerleri de bulunur. Binâberin heyet-i umûmiyesi teftiş olunacak olur ise hakikat ile hayal-i muhâl imtizâc edemeyeceğinden, bunlar ihtimalât dairesinden çıkar ve Zola'nın bir romanın tertîbinde lüzum gösterdiği kavâide tamamiyle riâyet olunarak te'lîf olunmuş hiçbir romanı bulunamaz.”⁴⁴⁹

Onun Victor Hugo'yu hayale kapıldığı için eleştirmesi şaşırtıcı değildir. Çünkü hayal, hakikate zarar verir; romantizm akımının temsilci olarak kabul edilen Victor Hugo ise hayal temelli anlatılar kurar ve hakikatin gözetilmesini mecbur görmez. Nitekim Beşir Fuad, “Gayret'in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele” başlıklı yazısında romantizmin temsilcisi olan Hugo'nun bu akımın kabullerine uygun bir biçimde hakikati gözetmeye mecbur olunmadığına dair düşüncesine yer verir ve Hugo'nun görüşleri dolayısıyla akımın bu yönünü eleştirir:

⁴⁴⁷ A.g.y. Burada Beşir Fuad'ın Victor Hugo'yu değerlendirirken onu gerektiğinde takdir etmekten geri durmadığını ancak Hugo'nun değerinin hakikatlere mütâbık kaldıkça arttığını söylemek yerinde olacaktır. Nitekim Beşir Fuat, Hugo'ya dair “hayâlât-ı şairâneye inhimâk-ı kendisini ciddiyâttan mahrum etmemiştir; asıl Victor Hugo'nun büyüklüğü bu meziyetindedir” der. A.g.e., s. 98.

Bu konuya Orhan Okay da değinir ve Beşir Fuad için şöyle söyler: “O, Hugo'nun zekâsına, dehasına hayrandır, ancak değerlendirilecek tarafı şairliği değil, şöhretinin aksine olarak bir miktar hakikat söylemişse odur.” Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, s. 130.

⁴⁴⁸ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 82.

⁴⁴⁹ A.g.e., s. 139.

“Emile Zola, Alphonse Daudet gibi realizm mesleğinin ser-âmedanı, tasvîr-i hakikate hasr-ı a’mâl etmeli, tabiat ve tabâyi’-i beşeri tedkik edip netice-i tedkikatı meydana koymalı, diyorlar.

Muhallif mesleğin reisi olan Hugo ise aksini iltizâm edip bir muharririn hakikati gözetmeye mecburiyeti olmadığını ve indî hayalâtını hakikate tercîh edebilmekte muhtar olduğunu iddia ediyordu. Hattâ bir şairin keyfinden mâadâ hâkimi yoktur derecelerine kadar iddiasını ilerletmiş ve tagyîr-i hakikati müstelzim olacak bu maksadın bir sebep-i mücbirin vücuduna bile lüzum göstermemiştir.”⁴⁵⁰

Beşir Fuad romantizmin hayalle kurduğu ilişki dolayısıyla romantik romanlar ile gerçekçi romanları da karşılaştırır. Gerçekçilik akımının yöntemiyle roman yazmanın romantik usulle roman yazmaya göre daha zor olduğu sonucuna varır:

“Bir hikâye-nüvis âlem-i hayalde kemâl-i serbestî ile hareket edebilir, sıkıntı çekmez Çünkü hayalin mizânı olmadığından şöyle tahayyül etmek lâzım gelirken böyle tevehhüm etmişsin denemez. Halbuki vak’a hakikat edilmek lâzım geldiği vakit herkes muharririn vaadini ifâyâ muktedir olup olmadığını muvâzene ve muhakeme edebilir. Binâenaleyh realizm yolunda roman yazmak her halde romantik usûlünde hikâye tasvîrinden güç, daha ziyade vukuf ve iktidâra muhtaçtır.”⁴⁵¹

Ayrıca “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap” başlıklı yazısında Menemenlizade Mehmet Tahir’e cevaben

“Romantik usûlünde yazılan romanlar ile realist usûlünde te’lif olunan hikâyeleri mukayese için diyorsunuz ki ‘Le Misérables’ bir hurdebîndir. Zola’nın romanı cam gözlüğe benzer. Hurdebîn ile teferruat tedkik edilerek umûmi bir fikir peydâ edilir. Fakat bir adam gözlük ile her tarafa nazar ettiği halde hususi bir fikir ancak peydâ edilebilir!”

Bu teşbihiniz nefsü’l-emre muvafık olsa yani romantiklerin âsârı bir hurdebîn gibi mahiyet-i eşyayı tagyir etmeksizin fûrûat ve dakayıkı hakikat-i hâle muvâfık bir sûrette göstermiş olsaydı bu bâbdaki hakkınızı teslim ederdim; halbuki kaziyye öyle değildir. Asıl hurdebînlik vazifesini ifâ eden Zola’nın romanlarıdır; çünkü tasvîr edeceği âlem hakkında tedkikat-ı amîkada

⁴⁵⁰ Beşir Fuad, “Gayret’in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Munderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele” *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 178.

⁴⁵¹ A.g.e., s. 185.

bulunarak bu âlemin sathî nazarâta görünmeyecek vakayi' ve ahvâlini enzâr-ı âmmeye koyuyor; halbuki romantikleri âsârî tedkikat-ı ciddiye mebnî olmayıp az çok indîyât ile mâlî olduğundan bunların mütâlaasından hâsıl olacak vukuf, vücudu yalnız şairin hayalhânesinde bir âlem-i muhayyele vâkîf olmaktan ibarettir”⁴⁵²

diyen Beşir Fuad, Menemenlizade Mehmet Tahir'in Hugo'nun romanlarını mikroskoba, Zola'nınkileri ise gözlüğe benzetmesine itiraz eder. Çünkü romantizm hakikati değiştirerek aktarır. Nitekim onun itirazının temelinde yine romantizmi, hayalle; gerçekçiliği, hakikatle bir tutması yatar.⁴⁵³

Beşir Fuad'ın, romantizm-gerçekçilik karşılaştırmasına dair değinilmesi gereken bir durum da bu karşılaştırmanın Victor Hugo-Emile Zola karşılaştırması ile iç içe geçmiş bir biçimde yürütüldüğüdür.⁴⁵⁴ O bu karşılaştırmalarında romantik akımın temsilcisi olarak Victor Hugo'yu; gerçekçilik akımının temsilcisi olarak da Emile Zola'yı ele alır. Bu iki ismin birbirlerine ve temsilcisi oldukları akımlara dair söylediklerini aktarır ve bu konular hakkındaki kendi görüşlerine de yer verir.

“Victor Hugo” başlıklı biyografi Victor Hugo-Emile Zola karşılaştırmalarını, onların birbirlerine ve temsilcisi oldukları akımlara yöneltmiş olduğu eleştiriler üzerinden anlayabilmek için temel bir kaynak niteliğindedir. Eser Victor Hugo üzerine ele alınmış biyografik bir eserdir ancak bununla birlikte on dört bölümlük bu eserde adı geçen karşılaştırmalar önemli bir yer tutar. Bu durum esere romantizm eleştirisi ve gerçekçilik akımı savunusunun kuramsal bir metni niteliğini kazandırır.

Beşir Fuad, bu eserde romantiklerin gerçekçileri ve akımın öncüsü Zola'yı eleştirdiğine değinir ve klasiklerin romantiklere karşı gösterdiği tavrı, romantiklerin de klasiklere karşı gösterdiğini söyler.⁴⁵⁵ Klasiklerin romantiklere itiraz noktalarının ahlaki ve edebiyatı bozmak temelinde olduğunu belirten Beşir Fuad, Victor Hugo'nun gerçekçilere yönelttiği eleştirileri klasiklerin romantiklere yönelttiği eleştirilere benzetir.

⁴⁵² Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi'nin Gayret'in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap” *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 224.

⁴⁵³ Beşir Fuad'ın romantiklere yönelttiği itirazlardan biri de onların eksik bilgiyle yetiniyor oluşudur. Bu bağlamda, bilimi önemseyen tavrını hiç terk etmeyen Beşir Fuad şöyle söyler: “Realistler bir şey hakkında söz söylemek için tedkikat-ı ciddiye ve amîkaya lüzum görüyorlar; halbuki romantikler bu lüzumu kabul etmiyorlar. Şu halde bu iki meslek beynindeki fark birinin vukuf üzere bir meseleden bahseylemesi, diğerinin olsa olsa nakıs malûmat ile iktifâ eylemesidir. İlmin cehle rûchanı ise tereddüt götürmez.” A.g.e., s. 227-228.

⁴⁵⁴ Bu bağlamda, Beşir Fuad'ın gerçekçilik ile natüralizmi birbirinden ayırmadığını; iki akımı kuramsal düzlemde ve kurgusal eserleri açısından birlikte ele aldığını ve romantizmin karşısında realizm adını vererek konumlandığını yinelemek yerinde olacaktır.

⁴⁵⁵ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 126.

Victor Hugo'ya göre, gerçekçilerin asil sınıfları değil alt sınıfları eserlerine taşıması ve toplumsal yaşamdaki sefaleti çıplak bir biçimde göstermesi yanlıştır. Kendisi de “sefillerin” dertlerini göstermekten çekinmemiştir, romanına bir kürek kaçkını ve bir fahişeyi almıştır. Ancak eserini her zaman alt tabakadan olan bu insanları yükseltmek düşüncesiyle yazmıştır. Kendisi de düşmüş insanların dünyalarına girmiştir, ancak bu dünyalara kayıtsız bir biçimde girilmesine karşıdır. Yine Hugo'ya göre alt tabaka dilinin bütün esere hâkim olması yanlıştır.⁴⁵⁶

Beşir Fuad, Hugo'nun görüşlerine yer verdikten sonra, onu gerçekçiliğe yönelttiği itirazlar bağlamında eleştirir ve Zola'yı gözlemlediği gerçekliklere nesnel bir biçimde yaklaştığı ve somut gerçeklikleri metne de bu şekilde taşıdığı için savunur:

“Hugo Courbet fıkrasında ehemmiyetsiz birtakım müzeyyifâne sözler söyledikten sonra *L'Assommoir* nâm romana nakl-i kelimeler ederek hüsn-i niyetle yazıldığını itiraf ile yine eseri beğenmiyor; buna da sebep olarak avâm takımının dîcâr olduğu zillet ve sefâleti teşhir etmesi bu sınıfın düşmanı olan sunûf-ı sâriye âlet olacağını gösteriyor. Eğer Zola daima fukaraların zillet ve sefâletini tasvîr etmiş, sunûf-ı sâireyi alkışlamış olsaydı belki böyle bir itiraza hedef olabilirdi; amele âlemini ne kadar hakikî bir sûrette tasvîr etmiş ise diğer âlemleri de o yolda tasvîr etmiş ve onların fena hallerini de meydana koymuştur. Zola'nın *La Curée* vesâire gibi romanlarını Hugo görmemiş mi? Zola insanların ahvâlini ne yolda müşâhede ediyor ise o yolda tasvîr etmiş, yalnız kötü cihetlerini meydana koymayıp iyiliklerini de yazmıştır.”⁴⁵⁷

Beşir Fuad adı geçen eserinde Emile Zola'nın Hugo'ya getirdiği eleştirilere de yer verir. Eserin on ikinci bölümü Zola'nın Victor Hugo'nun tiyatro, şiir ve roman eserlerine getirdiği eleştirilere ayrılmış durumdadır. Tiyatro eserlerine yönelik eleştiriler içerisinde, Zola'nın “Ruy Blas” adlı tiyatro eseri hakkında söyledikleri gerçekçilik akımının ilkeleri bakımından dikkat çekicidir. Beşir Fuad Zola'nın bu eser hakkındaki görüşlerini şöyle özetler:

“Hugo'nun tasvîr eylediği vak'anın vukuat-ı tarihiye ve câriyeye tamamîyle münâfi olduğunu delâil-i lâzimesiyle ityân ve şairler kendilerine mahsus bir imtiyâz edinip işlerine gelmediği vakit tarihi tahriften ictinâb eylemediklerini beyan ettikten sonra diyor ki (...)”⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ A.g.e., s. 128-129.

⁴⁵⁷ A.g.e., s. 130.

⁴⁵⁸ A.g.e., s. 136.

Bu eleştiride gerçekçilik akımının yöntemi açısından dikkati çeken nokta, edebiyat metinlerinin gözlemlenen gerçeğe ya da esere konu olarak seçilen olaylara uygun olması gerektiği kabulüdür. Bu bağlamda Beşir Fuad'ın Zola'nın eleştirisini aktarması, onun Zola'nın düşüncelerini önemsemesi ve bir edebiyat akımının temel nitelikleri olarak kabul etmesini işaret eden bir durumdur.

Beşir Fuad Zola'nın Hugo'nun şiirleriyle ilgili eleştirilerine de, kısa da olsa, yer verir⁴⁵⁹ ve asıl olarak roman türüne yönelik eleştirileri aktarır.

Bu eleştiriler içerisinde “Notre-Dame de Paris” ile ilgili olanlar gerçeğe uygunluk hususunda önem arz eder. Zola adı geçen eserin ele aldığı konunun gerçekliğine uymadığını düşünmektedir. Zola'nın bu eser hakkındaki görüşleri Beşir Fuad'ın aktarımıyla şöyle verilir:

“Bugünkü günde hiçbir kimse yoktur ki mezkûr eserdeki gerek vukuatın, gerek eşhâsın ve gerek tavsîfat ve tarifâtın sıhhatini iddia edebilsin. Bunlar hepsi karikatürden, indî şeylerden ibarettir. Hemen her ciheti şâyân-ı itirazdır. Bunda garib bir on beşinci asır tasvîr olunuyor ki rivâyetleri mu'teber olmayan bazı muharrirlerin hurâfâtlarıyla vücuda getirilmiştir. Şair nikat-ı esasiyeyi nazar-ı itinaya almayıp ehemmiyetsiz olan fûrûatı lüzumundan ziyade mübâlâga ediyor. Bu ise tasvîr olunan levhanın heyet-i umûmiyesine bir ekşi çehre veriyor.”⁴⁶⁰

Bu eleştiriler içerisinde dikkati çeken bir nokta, Zola'nın romantik eserlerin yazımında itici bir güç olarak hayal ögesinin varlığına değinmesidir. Zola'ya göre romantikler roman yazacakları zaman ele alacakları konuyu hayal güçleri ile geliştirirler. Oysa gerçekçiler bir ortamı tasvir etmeyi düşündükleri zaman öncelikle betimleyeceği ortamla ilgili bilgi toplarlar. Bu yeterli olmazsa ele alacakları konu ile ilgili eserlere başvurur ve tasvir edecekleri ortamları bizzat katılarak gözlemlerler. Gerçekçi romanlar gerçek bir dünya içerisinde gerçek karakterler yaratmak ve toplumsal hayatın bir bölümünü okuyuculara sunmaktan ibarettir.⁴⁶¹

Beşir Fuad'ın aktarımıyla Zola'nın bu görüşleri gerçekçilik akımının yönteminin Türk edebiyatında tanınması açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda Beşir Fuad

⁴⁵⁹ A.g.e., s. 141-142.

⁴⁶⁰ A.g.e., s. 138-139.

⁴⁶¹ A.g.e., s. 139-140.

gerçekçilik akımını ve bu akımın yöntemini aktarırken birincil metinlerden yararlanmış ve okurlarını Emile Zola'nın kuramsal ve eleştirel düşünceleriyle tanıştırmıştır. Bu bir edebiyat akımının tanınması ve kimi yazarlar tarafından benimsenmesi açısından oldukça önemli bir husustur. Nitekim Beşir Fuad, daha önce de değindiğimiz üzere Türk romanında önceleri bir tutum olarak beliren gerçekçi tavrın bir akımın yöntemine dönüşmesi açısından oldukça önemli bir isim, dahası bir dönüm noktasıdır.

2.3. GERÇEKÇİLİK AKIMININ AHLAKİ VE EĞİTİCİ YÖNÜ

Beşir Fuad, Türk edebiyatında gerçekçiliğin bir akım olarak tanınmasında önemli bir yere sahip olan kuramsal yazı ve tartışmalarında bu akımın ahlaki ve eğitici yönlerine çok sık olmasa da değinir. Bu akımı savunurken ahlaki yönden ve eğitcilik açısından romantizme göre daha üstün olduğunu düşünür.

Nitekim eserlerinde Victor Hugo'nun karakterlerinin hayali öğeler barındırdığı için okuyucular üzerinde olumsuz; Zola'nın romanlarının ise hakikate uygun olduğu için olumlu etkiler bırakacağına; romantik eserlerdeki fikirlerle terbiye görmüş kişilerin gerçek hayatta bu eserlerde yer alan durumlarla karşılaştığında perişan olacağına değinir. Milletin düşünce ve ahlakını yansıtan asıl eserlerin gerçekçi metinler olduğunu söyler ve gerçeğin edebi metinlere olduğu gibi aktarılmasının toplumsal bir yarar sağlayacağını dile getirir.

Örneğin, Menemenlizade Mehmed Tahir'e cevaben kaleme aldığı "Gayret'in 3, 4, 5, 6, Numrolu Nüshalarında Münderic 'Victor Hugo' Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele" adlı yazısında Victor Hugo ile Emile Zola'yı karşılaştırırken, Hugo'nun karakterlerinde söz konusu olan hayali öğelerin onun eserlerini okuyan tecrübesiz gençler ve belki çocukların üzerinde olumsuz etkiler bırakacağına değinir. Ona göre Hugo, bir fahişe ile bir caniyi eserine alırken bu karakterleri gerçeğe uygun bir biçimde çizmeyip olduklarından daha yüksek değerlere sahip olarak göstermeye çalışmış bu nedenle bu karakterleri bambaşka kalıplara sokmuştur. Bu durumda hayali öğelerle çizilmiş bu karakterlere dair uyanacak merhamet duygusu hakikatlerle örtüşmeyeceği için olumsuz etkiler bırakabilecektir.⁴⁶²

Romantizm ve gerçekçiliği edebiyatın işlevi ve edebi metinlerin okur üzerinde bırakacağı etkiler açısından karşılaştırdığı bir başka değerlendirmesinde de benzer bir durumu dile getiren ve Menemenlizade Mehmet Tahir'e cevaben,

" 'Bir insan zanneder misiniz ki Zola'nın kitaplarını okur da hakkıyla istifâde eder? Bilakis sathî nazarâtın yaptığı gibi âlem-i fuhşun güzel güzel tasvîrlerini görerek, okuyarak ona kendinde bir meclûbiyet hissederek' buyruluyor. Halbuki Zola'nın romanlarının mütâlaasından böyle bir meclûbiyet hâsıl olmaz, olsa olsa nefret hâsıl olur. Romantik fikirlerle perverde olan bir adam

⁴⁶² Beşir Fuad, "Gayret'in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic 'Victor Hugo' Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele", *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 182-183.

faraza öyle bir âleme düşse gafil olur, başı bin belâya uğrar. Halbuki Zola'nın âsârını okuyanlar vâkıfâne hareket ederler. Şehvet-engîz tasvîratı yine romantiklerde bulabilirsiniz”⁴⁶³

diyen Beşir Fuad, Namık Kemal'in Ebuzziya Tevfik'e yazdığı mektuba karşılık 1887 yılında yazdığı “Yine Şiir ve Hakikat Meselesi” başlıklı yazısında da aynı tutumu sürdürür. Adı geçen yazıda Namık Kemal'in milletin düşünce ve ahlakını gösterecek edebi eserlerin meydana getirilmesi gerektiği düşüncesine katılır ancak bu bağlamdaki eserlerin gerçekçi eserler olacağına vurgu yapar:

“Bir de efkâr ve ahlâk-ı milliyeyi gösterecek yolda âsâr-ı edebiyenin meydana gelmesi lüzumunu beyan ediyorsunuz; pekâlâ! İşte böyle bir eser vücuda getirmek için bir edîb efkâr ve ahlâk-ı milliyeyi tedkik edip netice-i tedkikatını bi-hakkın tasvîr etmek iktizâ eder ki realizm kavâidinden başlıca biri de budur. Halbuki vücuda getirilecek eser indiyât ile mâlî veya netice-i tedkikat evhâm ve hayalât ile mütegayyir bulunur ise efkâr ve ahlâk-ı milliyenin mir'ât-ı sahîhi olamaz.”⁴⁶⁴

Beşir Fuad'ın gerçekçi eserleri ahlaki açıdan da savunuyor olmasının temelinde gerçeğin edebi metinlere olduğu gibi aktarılmasının toplumsal bir yarar sağlayacağı kabulü vardır. Onun Fazlı Necib'e yazdığı mektuplarının birinde bu durumu örnekleyen bir görüşü yer alır. Beşir Fuad bu mektupta sefaleti gerçeğe uygun bir biçimde betimlemenin sağlayacağı yararı Fazlı Necib'e şöyle anlatır:

“Zarûret ve sefâleti üryan ve müthiş bir sûrette (yani hakikatte olduğu gibi) göstermekten hâsıl olacak fâide ise bu zarûret ve sefâleti hangi sebepler tevlîd eylediğini düşünecek olur isek meydana çıkar.

Malûm-ı âlileri olduğu üzere bir hastalığa karşı en müessir en mühim tedbir o hastalığın husûlüne meydan vermemektir. Bunun için de o emrâzı tevlîd eden esbâbı lâıykıyla bilip ondan tevakkî ve ictinâb etmek lâzım gelir. Bu sebebe mebnîdir ki hıfzü's-sıhha kitaplarında kavâidi sıhhiyeye adem-i riâyetten tevellüd edecek netâyic-i vahîme tamamîyle tafsîl ve tefsîr olunur; insan ise ihtiyârî olarak fenalığını istemeyeceğinden bir hareketin neticesi ne derecede müthiş olduğunu anlar ise o nisbette o harekette bulunmaktan çekinir. İşte Assommoir'ı okuyan ameleler

⁴⁶³ Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi'nin Gayret'in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 230-231.

⁴⁶⁴ Beşir Fuad, “Yine Şiir ve Hakikat Meselesi”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 317.

de tembellik ve işrete inhimâkın tevlîd edeceği netayicin vahâmetini ne derecede anlarlar ise tabî o nisbette o gibi ahvâlden tevakki eylemeye mecbur olurlar.”⁴⁶⁵

Beşir Fuad için gerçekçi metinlerin okuyucular üzerinde ahlaki açıdan bırakacağı etki, romantik metinlerin bırakacağı etkiye göre daha üstündür. Bu durumda Beşir Fuad’ın edebiyatın okur üzerindeki etkisi ve ahlaki yönü tartışmalarında dönemdaşlarıyla ortaklaştığı bir durum ortaya çıkar. O, Tanzimat dönemi aydın ve yazarlarının edebiyatın eğitici ve ahlaki yönünü önemseyen tavırlarıyla benzeşen bir tavırla edebiyat metnlerinin eğitici ve ahlaki yönlerini tartışmaya açmış ve gerçekçi metinlerin ahlaki açıdan önemine ve üstünlüğüne dikkati çekmiştir.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Beşir Fuad, “İntikad”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 431.

⁴⁶⁶ İnci Enginün bu durumla ilgili olarak şöyle söylemektedir: “Beşir Fuad bu konuda yazdıklarıyla edebiyatın etkisinin farkında olduğunu ve bundan fen alanında yararlanmak istediğini açıkça göstermektedir. Edebiyatı müstakil bir sanat olarak görmektense ona, toplumu eğitecek bir görev yüklemek Tanzimat yazarlarının ortak tavrıdır.” İnci Enginün, İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, s.794.

2.4. GERÇEKÇİLİK AKIMININ TANIMI VE GELİŞİMİ

Beşir Fuad gerçekçilik akımının Türk romanında tanınmasına ve bu akımın kimi roman örneklerinde uygulanmasına yol açan yazılarında bu akımın tanımını ve tarihsel olarak nasıl geliştiğini de ele alır.

Beşir Fuad'ın eserlerine bu yönden bakıldığında, gerçekçiliği Emile Zola'nın kuramıyla eş tutarak tanımladığı, tarihin hep iyiye doğru ilerlediği görüşüne sahip olduğu görülür. Ona göre insanlar yeninin karşısında olmuş ancak yeniliğe karşı çıkamamışlardır. Nitekim klasikler romantizmin karşısında yer almış ancak o dönem için yeni olan bu akımın mevcudiyetine engel olamamışlardır. Benzer bir biçimde romantikler ve bu akımın temsilcisi olan Victor Hugo da gerçekçiliğin karşısında yer almış fakat gerçekçilik romantizme üstün gelmiştir. Edebiyat tarihinde var olan bu gelişim metinlerde de kendini göstermiş edebi metinler giderek hayalden ve hakiki olmayan öğelerden ayıklanmıştır. Öte yandan Beşir Fuad'ın eserlerinde gerçekçilik akımını başlattığı tarih on sekizinci yüzyıldır. Ona göre bu çağın düşünürleri bilimden ve hakikatlerden yana olan tavırlarıyla gerçekçiliğe yol açmış; Stendhal ve Balzac gibi isimler bu akımın ilerlemesi yolunda eserler ortaya koymuş; akımın asıl temsilcisi ise Zola olmuştur. Beşir Fuad'ın gerçekçilik akımının gelişimine dair aktardığı bir başka husus ise bu akımın Fransa dışındaki ülkelerdeki gelişimidir.

Beşir Fuad'ın gerçekçilik akımına dair tanımını “Victor Hugo” adlı eserinde bulmak mümkündür. Burada gerçekçilik akımını kısaca, “meslek-i hakikiyûn Emile Zola'nın iltizâm eylediği tarîktir ki edebiyatı fenne tatbik etmekten ibarettir” diye tanımlayan Beşir Fuad,⁴⁶⁷ bu akımı Zola'nın kuramıyla eş tutarak okuyucusuna şöyle tanıtır:

“Zola'nın nazariyesi şudur: ‘Hayattan başka elimizde bir nümûne yoktur, çünkü havâsımızın haricinde bir şeyi idrak edemeyiz. Binaberin hayatı tagyîr etmek sehv ve hatâyâ mahâl bırakmak olacağından bu yolda vücuda getirilen eser fena olur.’”⁴⁶⁸

Öte yandan Beşir Fuad çeşitli eserlerinde, gerçekçilik akımının nasıl geliştiğine ve tarihine dair bilgiler de verir. Bu bilgilerde onun ilerlemeci ve yenilikten yana bakışı

⁴⁶⁷ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 64.

⁴⁶⁸ A.g.e., s. 121.

belirgin bir biçimde görülür. Ona göre tarih nasıl iyiye doğru ilerliyorsa, edebiyat ve edebi metinler de o doğrultuda iyiye doğru ilerlemektedir. Ona göre ilerlemenin edebiyatta bugün geldiği safha ise gerçekçiliktir.

Bu konuya Orhan Okay da değinir ve Beşir Fuad'ın yeniliğe dair söylediklerinin gerçekçiliği savunması için bir zemin hazırladığını söyler:

“Beşir Fuad'ın Hügo Mukaddime'sinde, yeniliğe muhalefet düşüncesi üzerinde durması, görünüşte Victor Hugo'nun gençliğinde takdir edilememesi, kıymetinin anlaşılabilmesi sebebiyledir. Gerçekte ise o bu tezi kitabının sonunda Zola hesabına kullanmak için ileri sürmektedir. Zira o anda yeni olan, yani toplumun muhalefetine uğrayan Victor Hugo değil, Emile Zola ve natüralizmdir.”⁴⁶⁹

Orhan Okay'ın da eğinmiş olduğu üzere Beşir Fuad'ın ilerlemeci ve yeniliklerden yana olan bakışı “Victor Hugo” biyografisinin giriş bölümünde görülür. Beşir Fuad burada insanlığın genelde yeni olanın karşısında yer aldığını anlatır:

“Teceddüde muhalefet, yani ülfet olunmayan bir şeyden tevakki ve ictinâb meselesi o kadar tabiidir ki bu hal yalnız yetişmiş adamlarda değil, yeni doğmuş çocuklarda, hattâ hayvanatta bile mevcuttur. Vikaye-i nefis keyfiyeti ekseriyetle bu hal sayesinde. Meselâ bir köpek veya kediye bilmediği bir yiyeceği verecek olsak evvel emirde arz ü amîk koklamadıktan ve birkaç defalar dilinin ucuyla dokunmadıktan sonra ekl etmek istemez.

İnsanlarda teceddüde menfaat-ı zâtiye mâni olmasa bile yine de ‘Dimyat’a pirince giderken evdeki bulgurdan olurum’ korkusuyla mahiyeti lâıykıyla takdir olunmayan bir şeyi kolaylıkla kabul etmemek tabîi ve müdebbirâne bir harekettir.”⁴⁷⁰

Onun bu yenilikçi bakışı klasisizmle romantizmi ele aldığı kısımlarda da görülür ve klasiklerin yeni olana karşı çıkışı şöyle aktarılır:

“(…) on yedinci ve on sekizinci asırlardan sonra Fransa üdebâsı tedennî etmiş ve kendi mahsûl-i fikirleri olarak ortaya bir eser koyamadıklarından eski Yunaniler ile Romalıların âsârını taklit ile iktifâ eylemekte bulunmuşlar idi. ‘Klasik’ nâmı verilen bu muharrirler beyninde âsâr-ı

⁴⁶⁹ Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, s. 127.

⁴⁷⁰ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 37.

kadîmeyi taklid etmek düstûrî'l-amez ittihâz olunduğundan bu bâbda muhalefete cür'et eden bir muharrir tarz-ı atîk mürevvicleri tarafından tabiatsız, hayâsız bir muharrir, âdeta zincir ile bağlanmaya şâyân bir mecnun olmak üzere telâkki olunurdu.

Victor Hugo'nun te'sîs eylediği tarz-ı cedîde 'romantizm' ve bu mesleğe ittibâ eden muharrirlere 'romantik' namı verilir."⁴⁷¹

Bununla birlikte, romantizm akımı ile klasisizm akımının taraftarlarının çatışmasını,

"Romantikler klasiklere galebe çalınca kadar bir hayli zahmet çektiler. Âdeta meydan muharebeleri verdiler. Bu muharebe yalnız lisanen ta'rîzden ibaret değil idi. Âdeta yumrukla, tokatla vuku buldu. Hattâ birkaç düelloyu bile tevîd etti.

(...)

Klasikler cevaptan âciz kalınca kanun-ı münâzaraya riâyet etmemeye, bir takım muamelât-ı vahşiyâne ve dessâsaneye müracaat ettiler. Romantikler de kendilerini müdafaaya mecburiyet gördüler.

Sanâyi-i nefîsenin terakki ve tevessüünü arzu eden ne kadar hünerver, ressam, heykeltıraş, şair var ise hepsi Victor Hugo'nun tarafını iltizâm edip klasiklerin muhâcemât-ı şedîdesine şecîâne göğüs gerdiler"⁴⁷²

diyerek dile getiren Beşir Fuad romantizmin klasisizme üstün gelişini aktarırken yenilikçi bir tavırla hareket eder ve tarihsel olarak yeninin kabulünün zor olduğunu ama eskiye er ya da geç üstün geldiğini düşünür. Nitekim bu düşüncesi bağlamında Victor Hugo'nun gerçekçileri eleştirmesine de değinir ve "Gariptir ki bu derecede muharririn istiklâliyetini talep eylediği halde sonraları daire-i hakikatten çıkmamayı kendilerine meslek addeden hakikiyûna karşı Hugo müsaadekarane davranmamıştır" diyerek⁴⁷³ şu hususlara değinir:

"Zola'nın kaderini tenzilde bir menfaati olmayanlar eserlerini takdir etmemişler ise de romantikler, hasbe'l-rakebe, Zola'yı terzile kalkışmışlar ve klasiklerin kendi haklarında gösterdikleri tecavüzâtı bunlar da realistler hakkında icra etmişlerdir."

⁴⁷¹ A.g.e., s. 61.

⁴⁷² A.g.e., s. 64-65.

⁴⁷³ A.g.e., s. 66.

(...)

“Romantikler klasiklere karşı muharririn müstakil olmasını dava ettikleri halde realistlerin müşâhedâtlarını doğru tasvîr etmekteki haklarını kabulden istinkâf ettiler. Ahlâkı ifsâd ediyorsunuz, edebiyatı berbâd ediyorsunuz yolunda klasiklerin kendilerine vâki olan itâblarını romantikler Zola hakkında sarfettiler.”⁴⁷⁴

Tarihsel olarak yeninin eskiye er ya da geç üstün geldiğini düşünen Beşir Fuad için romantizm nasıl klasisizme üstün gelmişse gerçekçilik de romantizme üstün gelmiştir. Çünkü tarihsel olarak geline çağ bunu gerektirmektedir.

“Realizmin romantizme rüchânını kabul” etmek gerektiğini düşünen⁴⁷⁵ Beşir Fuad’a göre artık geçerli olan akım gerçekçiliktir. Edebiyattaki gelişmenin ulaştığı nokta bu akımdır. Nitekim Menemenlizade Mehmet Tahir’e cevaben söylediği şu sözler bu görüşünü ortaya koyar:

“Bugün hiçbir kimse yoktur ki terakkinin ehemmiyetini takdir ile o halde tevakkuf etmeyerek daima ileri gitmek esbâbını istihzâr eylemek lüzumunu teslîm etmesin. Bu delâlet eder ki her şeyde olduğu gibi edebiyatta dahi halkımız taharri-i hakayıkla iştigal ederek edebiyat-ı sahîhaya bir meyl-i umûmi görülecektir” demek taht-ı itirafınızdadır ki fikirler daima terakki edecek ve edebiyatta bile hakikat taharrî olunacaktır.”⁴⁷⁶

Beşir Fuad burada, Menemenlizade Mehmet Tahir’in “Garib Bir Terakki” adlı makalesinde söylediği sözlerden yola çıkarak Menemenlizade Mehmet Tahir’in düşüncelerinde de, aslında ilerlemenin gerçekçiliğe doğru olduğu yolunda bir ifade olduğunu hatırlatmış, düşünsel ilerlemenin edebiyattaki yansımasının gerçeği aramak olacağını dile getirmiştir.

Beşir Fuad ayrıca edebiyatın tarihsel olarak gelişmesi sürecinde hayal ve mübalağadan gittikçe arındığını düşünür. Bu bağlamda o, edebiyat tarihinde geleneksel anlatı motiflerinden gittikçe kopan bu nedenle gerçekçi tutuma yaklaşan metinlerin meydana getirildiğini belirtir ve insanlık tarihindeki bu gelişmeyi bir çocuğun büyümesine benzetir:

⁴⁷⁴ A.g.e., s. 126.

⁴⁷⁵ Beşir Fuad, “Gayret’in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 178.

⁴⁷⁶ Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 234-235.

“Bir vakitler sırf mübâlâgat ve hayalâtın ibaret olan edebiyat -ki *Şahnâme* gibi *Odyseia* gibi *İlyada* gibi âsâr ile isbat-ı vücud ediyordu- hâlen ma’mûre-i ciddiyât ve hakikatte hatve-endâz-ı terakki olmaktadır. Edvâr-ı muhtelif-i edebiyat göz önünden geçirilir ise vehmiyât ve muhâlâtın günden güne âlem-i edebiyattan tard olunmakta olduğu müşâhede olunur. Âvân-ı tufûliyetimizden şu âna gelinceye kadar geçirmiş olduğumuz edvârı gözümüzün önünden geçirir isek edvâr-ı muhtelif-i edebiyenin küçük mikyâsta bir nümûnesini müşâhede ederiz.

Küçüklüğümüzde kadın nine hikâyelerini, kurt ve tilki mesellerini dinlemekten müteazz olur ve sonraları kahraman katilleri, *Tahir ile Zühre*’leri, *Arzu ile Kanber*’leri *Ferhad ile Şirin*’leri, *Âştık Kerem*’leri daha bilmem neleri kemâl-i şevk ve huzûz ile okurduk; hattâ bir sûrette müteessir olurduk ki bazı acıklı yerlerinde dökmüş olduğumuz eşk-i teessürleri şimdi en meşhur bir muharririn en fecî eserini mütâlaa ederken tamamiyle bulamayız. Pek olsa olsa gözümüz dolar, bir veya iki damla yaş dökülür. Halbuki şimdi o kitapları okumayı teklif etseler bu teklifi mâ-lâ-yutâk addederiz.”⁴⁷⁷

Öte yandan ona göre gerçekçiliğin tarihi on sekizinci yüzyılda başlamıştır. Onsekizinci yüzyıl ansiklopedistlerinden D’Alembert ya da Diderot gibi dahiler gerçekçiliğe çığır açan isimlerdir.⁴⁷⁸ Beşir Fuad’ın bu görüşünün temelinde edebiyatın on sekizinci yüzyılda gerçekleşmiş olan bilimsel ve felsefî gelişmelerden etkilenmiş olması kabulü vardır. Yine Beşir Fuad’a göre Stendhal ve Balzac gibi isimler de bir önceki yüzyılda kalem oynatan dâhilerin yolundan ilerlemişlerdir:

“Muahharen on dokuzuncu asır evâilinde Stendhal ve Balzac bu çığırını pek çok tevsî eylemiş ve birincisi psikolojiyi ve ikincisi fizyolojiyi esas tutarak tabayî’ ve vukuat-ı beşeriye hakkında birçok tedkikat ve hakayıkı câmi’ hikâyeler vücuda getirmişler idi. Ancak o devirde romantiklerin parlak ibareleri halkın gözünü kamaştırmakta olduğundan bu mesleğin meziyeti layıkıyla takdir olunamamıştı.”⁴⁷⁹

Stendhal psikolojiye Balzac ise fizyolojiye önem vermiş, bu nedenle gerçekçilik yolunda önemli eserler ortaya koymuşlardır. Ancak onların yazdığı dönemde romantizm hâlâ etkilidir. Gerçekçilik akımının asıl temsilcisi ise, kendi kuramının karşıtlarının

⁴⁷⁷ Beşir Fuad, “Gayret’in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 179-180.

⁴⁷⁸ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 120-121.

⁴⁷⁹ A.g.e., s. 121.

eksik ve hatalarını ortaya çıkardığı ve yetkin edebi örnekler ortaya koyduğu için Emile Zola'dır:

“Esası daire-i hakikati tecavüz etmemek ve mübalagat ve tagyîrattan tevakki ve ictinâb eylemekten ibaret olan bu silkin kavâid ve mevzuunu şerh ve tefsîr ve muârizlerinin hata ve efkârlarındaki sakameti tenkidât-ı şedîdesiyle meydana koyan Emile Zola gerçi bâlâda zikrelediğimiz muharrirlerden sonra gelmiş ve topu beş on seneden beri âlem-i matbuata dâhil olmuş ise de mesleğinin tervîci yolunda herkesten çok ziyade uğraştığı; gerek mücâhede-i kalemiyesi ve gerek vücuda getirdiği âsârda ibrâz eylediği itidâr-ı edebisi sayesinde meslek-i hakikiyûnu tanıttırmaya muvaffak olduğu cihetle meslek-i mezkûrun bânisi sayılabilir.”⁴⁸⁰

Tüm bunlarla birlikte Beşir Fuad gerçekçilik akımının Fransa dışındaki ülkelerdeki görünümünü de, kısa da olsa, ele alır. Bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin, İtalya, İspanya, İngiltere, Amerika gibi ülkelerde de rağbet gördüğünü dile getirir:

“Hele realizmin romantizme rûchânı Fransa haricinde daha vâzıh bir sûrette teslîm olundu. İtalya’da realismo (realizmin İtalyancası) üzerine tekevvün eden mebâhis yeni bir İtalyan edebiyatı vücuda getirdi.

Hattâ Maarif Nezareti’nde bulunan Mösyö Santini bile bu meslek hakkında uzun uzadıya tedkikatta bulunup bu bâbda birçok eser vücuda getirdi, fazla olarak Napoli’de Emile Zola hakkında aleni cemiyetlerde konferans kabilinden nutuklar irâd etti. İspanya da, İtalya’ya peyrev oldu. *Nana* nâm romanın tiyatrosu İşret ünvânıyla İngilizceye tercüme olunup Londra’da beş yüz defa oynandı. Amerika’ya gelince Philadelphia tâbî’lerinden biri *Nana*’nın İngilizceye tercümesinden yüz bin nüsha sattı. Lahey’de darülfünûn muallimlerinden Jan Ten Brink nâm zât realizm ve Zola hakkında koca bir cilt neşretti, Almanya da diğer kavimlerden geri kalmadı; hele Rusya Zola’yı en evvel takdir etmişti (...).”⁴⁸¹

Onun bu bilgileri aktarması gerçekçiliğin romantizme üstün gelişini ispatlamak çabasıyladır. Ancak Beşir Fuad’ın bir akım olarak gerçekçiliği kaynakları ve etkileriyle birlikte bütüncül bir bakışla ele aldığına da göstergesidir.

⁴⁸⁰ A.g.y.

⁴⁸¹ Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 235-236.

2.5. GERÇEKÇİLİK AKIMININ YÖNTEMİ VE GERÇEKÇİ ROMAN

Beşir Fuad gerek “Victor Hugo” adlı eserinde gerekse diğer kuramsal yazı ve tartışmalarında bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemini ele alıp tartışır ve gerçekçi romanlarla ilgili bilgiler verir.⁴⁸² Beşir Fuad’ın eserlerine bu doğrultuda bakıldığında gerçekçilik akımının temelini Emile Zola’da bulduğu; bu doğrultuda gözlem ve deney kavramlarını tartıştığı; bu tartışmayı Emile Zola ve Claude Bernard’a yapılan atıflarla yürüttüğü görülür. Beşir Fuad ayrıca gerçekçi romanın yönteminde hayalin ve hakikatin yerinin ne olduğunu tartışır; karakter çiziminin nasıl olması gerektiğine dair bilgiler verir. Karakter çiziminde çevre ve soya çekim kavramlarıyla ilgilenir. Romanın dili hususu üzerinde durur.

Beşir Fuad bu değerlendirmelerinde gerçekçilik ve natüralizmi iç içe geçmiş bir yöntem olarak ele alır, iki akımı birbirinden ayırmadan sunduğu yöntemi kimi zaman “hakikiyun” kimi zaman da “realizm” olarak adlandırır.

“Hakikiyun” ya da “realizm” olarak adlandırmış olduğu bu edebiyat akımının kuramının temelini Emile Zola’da bulur.

Zola’nın ve dolayısıyla kendisinin edebiyat görüşünü “Victor Hugo”da,

“Bir şey ki tamamıyla hakikate muvâfık değildir, aslı mütegayyirdir, yani galat-ı tabiaten ma’düddur. Şu neticeyi kabul eyledikten sonra hayalâta müstenid olan edebiyatın galatattan başka bir şey vücuda getirmedigine hükmetmek uzak bir şey değildir.

Binâberin, Zola’nın kavlince, yalnız hakikat âsâr-ı sînâiye husûle getirilebilir. Demek olur ki tahayyül etmemeli; bakmalı, tedkik etmeli ve gördüğünü bi-hakkın tavsîf ve tarif etmeli.

Şurasını da ilâve edelim ki tabâyi’ ve emzice muhtelif olduğundan her muharririn tarif ve tavsîf edeceği eşya kuvve-i akliyesinin hilkatine nazaran bu ihtilâftan müteessir olur. Zola mesleğini ‘Tabiatı bir mizâc arasından görmekten ibarettir’ diyerek tarif eylemiştir.”⁴⁸³

şeklinde açıkladıktan sonra gerçekçi romanın yönteminde önemli bir yere sahip gözlem ve deney kavramları üzerinde durur. O bu açıklaması doğrultusunda “bir muharririn vazifesi fotoğrafçılıktan ibaret gibi kalıyor ise de Zola yalnız müşâhede ile

⁴⁸² Ahmet Ö. Evin, Beşir Fuad’ın gerçekçi yöntemin Türk edebiyatında tanınmasına yaptığı katkısı şöyle aktarır: “(...) Bütün Türk romanları gerçek olması imkânsız olayların tasvir edilmesinden kaçınan bir temsiliyet düşüncesiyle yetinirken, Beşir Fuad onları kalın çizgilerle tanımlanmış, gerçekçilik sorununu tamamen yeni bir odağa oturan bir metodoloji ve yaklaşımla sunuyordu.” Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 127-128.

⁴⁸³ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. S.122.

iktifâ etmeyip müşâhedatı tecrübe ile mecz ederek muharririn karîhasına vâsi bir meydan bırakıyor”⁴⁸⁴ diyerek; “müşâhede” olarak adlandırdığı gözlemin üzerine “tecrübe” olarak adlandırdığı deney yöntemini katan romancının bir fotoğraf makinesinden ibaret kalmayacağını düşünür. Ona göre Emile Zola’ya gelinceye kadar yalnız gözleme başvurulmuş, kimi yazarlar gözlemlerini tasvir etmiş kimileri ise gözlemlerini hayalleriyle birleştirmiş; Zola ise gözlemin üzerine deneyi katmıştır.⁴⁸⁵

Beşir Fuad bu açıklamaları doğrultusunda Zola’nın Claude Bernard’ın “Introduction à l’étude de la Médecine Expérimentale” başlıklı makalesini romana uyarladığını söyler. Bu fikrini ortaya koyarken romanı sosyolojinin bir kolu olarak kabul eder:

“Bu usûlün -insanların ef’âl ve harekâtını esbâb-ı mûcibe-i tabisiyle şerh ve tefsîr ederek halka bir ders-i ibret vermekten ibaret olan ve âdeta hey’at-ı ictimâiye-i beşeriyenin tekevvün ve teşekkülünden bâhis sosyoloji (sociologie) fenninin bir şubesi denilebilen- romana da tevîk ve tatbiki mümkünâtan olduğunu, Zola meydana koyduğu âsâr ile isbat eyledi.”⁴⁸⁶

Beşir Fuad ayrıca Zola’nın bu makaledeki “tabib” sözcüğünü “hikâye-nüvis” sözcüğüyle değiştirdiğini söyler.⁴⁸⁷ Bu doğrultuda Claude Bernard’ın adı geçen makalede ortaya koyduğu gözlem ve deney kavramlarını tanıtır. Gözlemci ve deneyci arasındaki farkı ortaya koyar:

“Claude Bernard diyor ki, ‘Âsâr ve hadisâtı, tebdîl ve tagyîr etmeksizin, yani tabiat bunları bize ne yolda arz ediyor ise ol vechle tedkik için vesâit-i teftişîye-i basite veya mürekkebeyi bunlara tatbik edene ‘müşâhid’ ve herhangi bir maksatla âsâr ve hadisât-ı tabiiyeyi tagyîr ve tebdîl etmek, yani tabiatın bize arz etmediği ahvâl ve suverde bunları zuhûr ettirmek için vesâit-i teftişîye-i basite veya mürekkebeyi isti’âm edene ‘mücerrib’ nâmı verilir.’

⁴⁸⁴ A.g.y.

⁴⁸⁵ A.g.y.

⁴⁸⁶ A.g.e., s. 124. Romanı sosyolojinin bir kolu olarak gören Beşir Fuad ayrıca, romanın tıpkı tarih bilimi gibi toplumsal hayatın bir haritası olduğunu söyleyerek roman-tarih ayrımını şöyle yapar: “Gerek tarih ve gerek roman için tab’ ve ahvâl-i beşerin âdeta haritasıdır denebilir. Tarih küçük mikyâsda bir haritadır; başlıca mühim noktaları ve bunların beynindeki münâsebâtı gösterir. Roman ise büyük mikyâsda bir plan olup nikat-ı muhtelifenin ahvâl-i hususiyelerini daha mufassal ve muzavvah bir sûrette irâe eder.” Beşir Fuad, “Gayret’in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nûshalarında Munderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 173-174.

⁴⁸⁷ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. S.122.

Binâberin ilm-i heyet müşâhede müsteniddir, çünkü râs-ı ecrâm-ı semâviye üzerine bir tesiri mümkün ve mutasavver değildir; halbuki kimya ulûm-ı mücerribedendir, çünkü kimyager mevâddı kalıb-ı âhire ifrâğ ve tab'ını ta'dîl eder.

Bir takım âsâr müşâhede olunduktan sonra bunları tevlîd eden esbâbın ne olduğunu düşünmek tabîidir. Şu halde fikre tebâdü' eden faraziyâtın hakikate muvâfık olup olmadığını tedkik için tecrübeye müracaat olunur.

Şu halde müşâhede 'gösterir' tecrübe ise 'âgâh eder' demek lâzım geliyor. Claude Bernard 'Mücerrib tabiatın müstantikidir' diyor."⁴⁸⁸

Beşir Fuad Bernard'ın ve Zola'nın kuramlarından yola çıkarak gerçekçi yazarların yalnızca çevresinde olan bitenleri gözlemlemekle yetinmediğini, gözlemlediklerinin nasıl meydana geldiğini kavrayabilmek için deney yoluna da başvurduğunu düşünür. Onun bu düşüncesi bir insanın davranışlarını gözlemlemek üzerine söylediklerinde görülmektedir:

"Ale'l-husus insanlar da yek-diğeri hakkında tecrübeye bulunmaktan fârif olmazlar. Kendi ef'âl ve harekâtımızı muhakeme ettiğimiz vakit elimizde bir delil vardır; çünkü düşündüğümüzde hissettiğimiz şeylere âgâhız. Halbuki bir şahs-ı âhirin ef'âl ve harekâtını muhakeme etmek istediğimiz vakit iş değişir. Vâkıâ biz o adamın ef'âl ve harekâtını görüyoruz ki bunların hissiyât ve irâdesinin alâmet-i zâhiriyesi olduğundan şüphemiz yoktur. Bundan fazla olarak ef'âl ile bunları tevlîd eden sebep beyinde zarûrî bir taalluk ve münâsebet bulunduğunu da kabul ediyoruz. Ancak o sebep nedir? Biz onu nefsimizde vâki olduğu gibi hissetmiyoruz. Esbâbına vâkıf değiliz; binâberin gördüğümüz harekâta, işittiğimiz sözlere nazaran onu tefsîr ve farzetmeye mecburuz. Şu halde o adamın ef'âl ve harekâtını yek-diğeriyle mukayese ederek zannımızın sahîh olup olmadığını tedkik ve teftiş etmek lüzumu bizce tahakkuk eder ki bu da tecrübe usûlüne mürcaattır."⁴⁸⁹

O bu söyledikleri neticesinde daha önce ifade ettiği yargıya yeniden ulaşır; gözlemle birleşen deney yöntemi yazarları birer fotoğrafçı olmaktan kurtarır:

"Tecrübe fikri ta'dîl fikrini tevlîd eylediğinden hikâye-nüvisin vazifesi yalnız fotoğrafçılıktan ibaret kalmaz. Vâkıa bir hikâyenin te'lîfinde vukuat-ı sahîha ve muhakkaka esas ittihâz olunursa da vukuatın sûret-i cereyanını göstermek için âsâr ve hadisâtı husûle getirmek,

⁴⁸⁸ A.g.e., s. 122-123.

⁴⁸⁹ A.g.e., s. 123.

idare etmek icab eder. İlte muharririn vüs'at-ı karîhasına, iktidar ve maharetine ait olan cihetleri burasıdır.”⁴⁹⁰

Beşir Fuad, “müşâhede” adını verdiği gözlemin nasıl yapılacağına dair bilgiler de verir. Ona göre romancı romanına seçtiği konu hakkında bilgi toplayacak, araştırmalar yapacak, çeşitli eserleri okuyacak böylece roman kendi kendine oluşacaktır:

“Hikâye-nüvisin evvel emirde en ziyâde itina ettiği şey tasvîrini murad eylediği âlem hakkında mümkün olduğu kadar malûmat toplamaktır. (...) Sonra keşfe çıkıp bu bâbda vukuf-ı tâmmesi olanları söyletir; kelimât ve tabirâtı, hikâye ve fıkraları vesâireyi toplar. Bu kadarla bitmedi; bu âlem hakkında yazılmış olan âsâra müracaat eder, kendisine nâfi’ olacak her ne bulur ise okur, (...). Bu âleme mahsus olan havayı teneffüs eder. İşte bu sûretle senedât ikmâl olunduktan sonra roman kendi kendine teessüs eder.”⁴⁹¹

Beşir Fuad’ın gerçekçi romanın yöntemine dair üzerinde durduğu bir konu da bu romanlarda hayalin ve hakikatin yerinin ne olduğudur. Muallim Naci’ye yazmış olduğu bir mektubunda “Emile Zola’nın romanları muhayyel olduğu halde bunlarda hakikate mugayir bir şey bulundurmamak iltizâm olunmuştur”⁴⁹² diyen Beşir Fuad, gerçekçi romanlarda yer alan hayalin hakikate aykırı olmaması gerektiğini düşünür. Onun bu düşüncesi Ahmet Midhat Efendi’ye yazmış olduğu mektubunda da vardır:

“Zola’nın Romanları da muhayyeldir. Olmasa tarih olur. Ancak bu hayaller tabiidir. Bir şeyin tabii olup olmadığını bilmek için, kitab-ı kâinatı veya meseleye taalluku olan sahifesini tetkik edip tasvir olunan şeyin ona mutabık bulunup bulunmadığı taharri ile meydana çıkar.

Hugo’ların, Şekspir’lerin, Götelerin asârında muvafık-ı hakikat pek çok şeylere tesadüf olunur. Benim tarizatım, mugayir-i hakikat olanlarıdır.”⁴⁹³

⁴⁹⁰ A.g.y. Beşir Fuad’ın bu fikrini değerlendiren Orhan Okay, ona göre romanın sadece dış dünyada görüleni tespit etmekten ibaret olmadığını belirtir: “Böylece yazılacak olan roman sadece dış dünyadan görüleni tespit etmekten ibaret değildir. (...) sanatkar ona kendisinden bir şeyler katar. Bu kattığı şey olayların akış tarzıdır, kombinezonudur. Yoksa bütün olaylarda gerçeğe uyma zarureti vardır.” Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, s. 134.

⁴⁹¹ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. S.138.

⁴⁹² Beşir Fuad, “İntikad”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 371.

⁴⁹³ Aktaran, Ahmet Midhat Efendi, *Beşir Fuad*, haz. N. Ahmet Özalp, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, s. 38.

Zaten “Asıl dikkat olunacak şey romanlarda hakikati mi yoksa hayali mi iltizâm olunmalıdır mesele buradadır. Birincisinin rûchânı ise öteden beri zikrettiğiniz delâil ile sâbittir zannederim.”⁴⁹⁴ diyen Beşir Fuad’a göre romanda asıl önemli olan hakikatlerdir.

Beşir Fuad’ın romanda hayalin ve hakikatin yerini tartışırken önem verdiği hususlardan birisi romanın gerçeğe uygun bir anlatıma sahip olması gerektiğidir. O Muallim Naci’ye yazdığı bir mektubunda bu konu üzerinde durur ve şöyle söyler:

“Benim asıl maksadım bir roman yazıldığı, bir âlem tasvîr olunduğu vakit o romanı okuyan o âlemde yaşamış gibi olmalı; bir balık için su ne kadar lâzım ise tasvîr olunan eşhâsın yaşayabilmesi için şairin hayalhânesi o kadar elzem olmamalı; o eşhâsın nümûneleri âlemde görülebilmeli; aynı bunlar şair keyfine göre icad eylediği acîbeler olmayıp tabîi olmalı. (...) Bir şair bir mevkii ya da vak’ayı tasvîr eylediği vakit kari’leri o mevkii mühâhede ediyor, o vak’ada hazır bulunuyor gibi olmalı (...)”⁴⁹⁵

Beşir Fuad’a göre tasvirler de hakikate uygun olmalı, okuyucu romanı okuduğu zaman kendini anlatılanların içinde gibi hissetmelidir. “Herhangi âlemi tasvîr murad olunur ise onun hâline, efkârına, etvârına, meşrebine, lisanına tamamiyle muttali ve âgâh olmak icab eder”⁴⁹⁶ diyen Beşir Fuad için okuyucuda gerçekçi algıyı oluşturan şey, yazarın tasvir edeceği âlem hakkında bilgi ve haber sahibi olmasıdır.

Beşir Fuad’ın bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemine dair tartıştığı bir husus da karakter çizimidir. O romanda karakter çiziminin, savunduğu edebiyat akımına uygun bir biçimde, gerçekçi bir biçimde yapılması gerektiğini düşünür ve bu konuda “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüşhalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap” başlıklı yazısında şöyle söyler:

“Nümûne-i imtisâl olarak tasvîr olunan harikulâde ‘tip’ler ya emsâli meşhûd olan şeylerdir veya muhayyeldir. Emsâli meşhûd olan harikalar dühât olacağı cihetle bunların ahvâli ne yolda tasvîr olunmak icab eder? Oldukları gibi mi, yoksa tagyîr ederek mi? Oldukları gibi tasvîr edecek olur isek realizm dairesinde kalırız; yok tagyîri tecvîz eder isek kudret-i fâturanın özenip vücuda getirdiği bir eseri beğenmemek, ondan daha mükemmeline vücuda getirmeye hayalimizin muktedir olduğunu iddia etmek gibi bir garabet-i hod-bînâde bulunmuş oluruz. Muhayyel ise ya

⁴⁹⁴ Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüşhalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 238.

⁴⁹⁵ Beşir Fuad, “İntikad”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 389.

⁴⁹⁶ Beşir Fuad, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 389.

hakikatte mevcut olanları kopya ederiz; bu halde yine realist oluruz veya başka sûretle tasvîr ederiz, bu halde yine ma'hûd garabeti iltizâmından kurtulamayız.”⁴⁹⁷

Beşir Fuad’a göre gerçekçilik akımının yöntemine uygun olan, roman karakterlerini gerçekte oldukları gibi çizmek, tasvir etmektir. Bununla birlikte o, roman karakterlerindeki gerçekçiliği yaratmada “istidad-ı fıtrî” adını verdiği soya çekim ve “terbiye” ve “içinde yaşanan âlem” olarak adlandırdığı çevre hususlarına da önem verir. Nitekim Fazlı Necib’e yazmış olduğu mektubunda gerçekçi yazarların bu iki hususa da dikkat ettiklerini söyler:

“Realistler bir roman yazdıkları vakit bu iki tesiri [istidad-ı fıtrî ve terbiye] de nazar-ı itinaya alır. Mesela, eşhastan birine fitraten şu ve şu evsâf ile muttasıf olduğunu farzettikten sonra içinde yaşadığı âlemin bu evsâf üzerine olabilecek tesîratını gözeterek vukuatı ona göre yürütürler.”⁴⁹⁸

Beşir Fuad gerçekçi karakterlerle ilgili görüşlerinden bir diğerini “Gayret’in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele” adlı makalesinde Hugo ile Zola’yı yaratmış oldukları karakterler bağlamında karşılaştırırken ortaya koyar. Burada gerçeğe uygun karakterler çizmek gerektiği üzerinde durur. Romancı karakterini gerçeğe uygun bir biçimde vasıflandırdığında okuyucuda uyandırdığı merhamet de gerçekçi olacaktır:

“Zola Gervaise’i olduğu gibi tavsif ediyor. Bunların ikisi de ibtidâ birer münâsebeti gayr-i meşrua peydâ eyledikleri halde bilahare ikisi de sokağa düşüyorlar. Fantine bir şekl-i mevhûm, Gervaise ise bir şahs-ı hakikî; ikisi de merhameti celbediyor. Ancak biri hayalî olduğu için celbettiği merhamet bir hedef-i hakikiye isabet edemiyor.”⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 228.

⁴⁹⁸ Beşir Fuad, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 501. Beşir Fuad’a göre soya çekim ve çevrenin karakter üzerindeki etkisi roman yazarken göz önünde bulundurulması gereken hususlardır. Bununla birlikte romanda bu hususlara göre düzenlenecek olan öge sadece karakter değildir. O “vukuat”ın kuruluşunda da bu hususların etkisinin belirleyici olması gerektiğini düşünür. Nitekim bu konuya dair “Victor Hugo” adlı eserinde ayrıca şöyle söyler: “Vukuatı idare hususunda iki şeye ziyadesiyle itina olunmak icab eder ki biri istidâd kutru ‘Influence héréditaire’ diğeri içinde yaşanan âlemin tesiri ‘Influence milieux’ dir.” Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. S. 123-124.

⁴⁹⁹ Beşir Fuad, “Gayret’in 3, 4, 5, 6 Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 182.

Nitekim “Zola’nın Gervaise hakkında celbettiği merhametten o gibi zillet-i sefâlete dûcâr olanların kâffesi istifâde edebilir”⁵⁰⁰ diyen Beşir Fuad için “Zola vukuatı olduğu gibi tasvîr eylediğinden hâsıl eylediği tesir sâbittir.”⁵⁰¹

Beşir Fuad’ın gerçekçilik akımın yöntemine dair üzerinde durmuş olduğu bir diğer husus da romanlardaki dil kullanımına dairdir. Ona göre bir romanın gerçekçi olabilmesi için “herhangi âlemi tasvîr murad olunur ise onun hâline, efkârına, etvârına, meşrebine, lisanına tamamiyle muttali ve âgâh olmak icab eder.”⁵⁰² Bu nedenle de romanda tasvir edilen toplumsal kesime uygun bir dil kullanılması gerekir. Nitekim Zola da bunu yapmış ve gerçekçi romanda üslup açısından bir çıkır açmıştır:

“Zola, yazdığı romanda üslûb-ı tahrîrce de bir çıkır açtı. Romanların eşhâsı mensub oldukları sınıfa mahsus olan lisan ve tabirâtı kullandıkları gibi amele âlemini tasvîr eden *Assommoir* nâm eserini dahi baştan âhire kadar amele lisanıyla yazmıştır.”⁵⁰³

Bu bağlamda onun gerçekçi yazarların, özellikle Zola’nın, kullandığı dili savunduğunu söylemek yanlış olmaz. O, romanı gerçekçilik akımının ilkeleri doğrultusunda yöntemselletirdiği için romanda kullanılan dilin de gerçekçiliğin oluşmasına katkıda bulunmasını ister. Bu nedenle de toplumun alt kesimlerinin kullandığı dilin ve argonun romanda yer alması gerektiğini düşünür. Bu doğrultuda “realistlerin âsârında lüzum üzerine isti’mal olunan tabirât-ı avâm-pesendâne bu eserlerin kadrini tenzîl ve tenkis edemez” der.⁵⁰⁴ Çünkü gerçekçiler “bu tabirleri bir lüzum-ı hakikî üzerine kullanıyorlar”dır.⁵⁰⁵ Bir başka deyişle, gerçekçiliğin yönteminden uzaklaşmamak için romandaki karakterlere uygun bir dil kullanmak gerekir:

⁵⁰⁰ Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 229.

⁵⁰¹ A.g.y.

⁵⁰² Beşir Fuad, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 415.

⁵⁰³ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. S.125.

⁵⁰⁴ Beşir Fuad, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, s. 413.

⁵⁰⁵ A.g.y.

“Üslûb-ı beyan hususunda realistlerin mesleği bir romanın eşhasına, mükerreren arzolunduğu vechle daire-i hakikatten çıkmamak için, lisan-ı tabiilerini söyletmek cihetini iltizâmdır.”⁵⁰⁶

Bu bağlamda romandaki gerçekçiliği sağlayan unsurlardan biri de kullanılan dildir. Romancı romanında tasvir ettiği kesime uygun bir dili kullandığında ele aldığı dünyayı gerçeğe uygun bir biçimde resmetmiş olacaktır.

⁵⁰⁶ A.g.e., s. 429.

BÖLÜM 3: TÜRK ROMANINDA BİR AKIM OLARAK GERÇEKÇİLİK: İLK DENEMELER

3.1. AHMET MİDHAT EFENDİ VE MÜŞAHEDAT ÖRNEĞİ

Tezimizin “Ahmet Midhat Efendi ve Felâatun Bey ile Râkım Efendi Örneği” başlıklı bölümünde belirtmiş olduğumuz üzere Ahmet Midhat Efendi, yeni bir tür olan romanın kuruluş aşamasında ortaya çıkan gerçekçilik tutumunu kendine has bir biçimde ortaya koymuştur. Öte yandan gerçekçilik akımına hem edebi hem de edebiyat dışı kimi nedenlerle itirazlar yöneltmiş ve bu akımın yöntemine yine kendine has bir yorum getirmiş; bu yorumunu uygulamak amacıyla 1891 yılında basılan “Müşahadat” adlı eserini yazmıştır.

Onun bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik karşısındaki tavrına dair öncelikli olarak söylenmesi gereken, çağdaşı diğer yazarlara benzer bir biçimde gerçekçilik-natüralizm ayrımını yapmıyor oluşudur. Ahmet Midhat kimi zaman natüralizm terimini kullanmış olsa da iki akımın yöntemini birlikte ele almıştır.

Nitekim onun 1887 yılında kaleme aldığı “Romanlar ve Romancılık” başlıklı makalesinde gerçekçilik akımının öncüsü olarak Zola’yı görmesi ve “realizm mektebi denilen hakikî roman yazmakta şimdi Emil Zola en ileriye gitmiştir”⁵⁰⁷ demesi gerçekçilik ile natüralizmi birbirinden ayırmadığının; edebiyatta gerçekçi yöntemi öneren bu akımların ikisini birden ele aldığının göstergesidir.

Öte yandan adı geçen makalede Ahmet Midhat’ın romantizm ile gerçekçiliği karşılaştırması ve gerçekçi bir romanın özelliklerine değinmesi dikkat çeker. Ona göre bir romanın gerçekçi olabilmesi için eser ait olduğu toplumun özelliklerini, ahlâkını ve yaşayışını yansıtmalı; roman kişileri insanüstü vasıflara ya da şeytani kötülöklere sahip olmamalı; olay örgüsünde ise inanılması güç tesadüfler bulunmamalıdır. Nitekim bu özellikleri taşıyan bir roman hakiki bir roman olacaktır.⁵⁰⁸

Ahmet Midhat’ın hakiki romanların ilkelerini ele alması, onun bu roman türüne yöntemsel bir bakış açısıyla yaklaşma çabası olarak değerlendirilebilir. Ancak onun yöntemsel bakışı kimi zaman bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemine yaklaşıp da, temelde kendine özgü bir takım nitelikler taşır. Gerçekçiliği kendine özgü bir biçimde yorumlayışında dikkati çeken bir husus, yukarıda adı geçen yazıda da ortaya

⁵⁰⁷ Ahmet Midhat Efendi, “Roman ve Romancılık”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2847, 5 Kânun-ı Evvel 1887.

⁵⁰⁸ A.g.e.

koymuş olduğu gibi, gerçekçiliğin yerel kültürü, toplumsal yaşayışı ve ahlaki yansıtması gerektiğine yaptığı vurgudur. Bu onun ahlaki merkeze alan düşünce yapısıyla ilintili bir durumdur. Ahmet Midhat Efendi bu yazıda, “romandan maksad hakikî kari’lerin ezhânını tenvîr ve ahlâkını tehzîb ederek ulüvv-i cenâbını inbisâta getirmek”⁵⁰⁹ diyerek kendi roman anlayışını ortaya koyarken; romanın asıl işlevini okuyucuların ahlakını ve düşünsel dünyalarını geliştirmek olarak görür. Onun gerçekçilik akımını yorumlayışını, roman anlayışında ortaya çıkan bu durumdan bağımsız düşünmemek gerekir. Yeni bir tür olarak romandan yüksek ahlaklı yeni okur kitlesinin yaratılmasını bekleyen Ahmet Midhat için gerçekçilik akımının yöntemiyle yazılan romanlar da bu işleve sahip olmalıdır.

Onun gerçekçilik akımının yöntemini yorumlayışında dikkat çeken bir başka husus ise hayali öğelerden kopmuyor oluşudur. Bu bağlamda,

“Roman yazmakta realizm mektebi yeni güşâd olunmuştur demektir. Fakat o da her hâlde hayâlîdir”⁵¹⁰

diyen Ahmet Midhat için gerçekçilik yöntemi temelinde oluşturulmuş metinler bile hayali öğeler içerir. Onun hayali öğelere yapmış olduğu bu atfı kurguya ilişkin bir düşünce olarak değerlendirmek mümkündür. Ahmet Midhat, gerçekçi metinlerde bile hayalin yer aldığını söylerken roman sanatının ortaya konulması için gerekli olan kurguyu kast ediyor gibi gözükür.

Ahmet Midhat’ın gerçekçilik akımı karşısında nasıl bir tavır sergilediğini görünür kılan yazılardan bir tanesi de 1890 tarihli “Romanlar ve Romancılık Hakkında Mütalaamız” başlıklı makalesidir. Bu yazı Ravi adıyla bir yazı yazıp gerçekçiliği savunan Nabizade Nazım’a verilen bir yanıt niteliğindedir ve bu yazı doğrultusunda bir kalem münakaşası meydana gelmiştir.⁵¹¹ Ahmet Midhat bu yazıda, Ravi’ye itirazları

⁵⁰⁹ A.g.e.

⁵¹⁰ A.g.e.

⁵¹¹ Himmet Uç “Roman ve Romancılık Münakaşası” olarak adlandırdığı tartışmaya Ahmet Midhat Efendi’nin vesile olduğunu söyler ve bu tartışmayı şöyle özetler:

“Roman ve Romancılık Münakaşası’nda Ahmet Mithat Efendi, Nabizade ve İsmail Hakkı vardır. Romancımız [Nabizade Nazım] iki makale yazarak çekilir. Mithat Efendi ilk mukabil yazılarını yazar. Arkasından İsmail Hakkı, münakaşaya pek de ölçülü olmayan bir şekilde girer. Mithat Efendi’ye karşılık yazdığı makalede ‘Bir de acizleri kendi aczini ve noksanını herkesten iyi bilip, öyle Aleksandra Duma, Emile Zola gibi bir kaç Fransız muharririn ismini öğrenince garp edebiyatına tamamen vakıf sanan ve şiir namına birkaç satır yazabilince, artık Victor Hugo oldum zannıyla, en muktedir udebamızı tenkid etmeğe kalkışan zevat gibi hodşinas olmadığım’ diyerek Nabizade’yi alaycı ifadelerle kınar.

temelinde aslında gerçekçilik yöntemine ve “realist yani hakikiyun denilen ve sahib-i varakanın arzusu veçhile yazacakları romanları âlem-i maddiyâttan yani vaka-i câriyeden ahzeden sınıfın pîri-eğer sahibi varaka daha lâyıkmı irâe edemezse Emile Zola’dır” diyerek yöntemin öncüsü olarak gördüğü Zola’ya itirazlarını dile getirmiştir.⁵¹² Ahmet Midhat Efendi’nin bu itirazlarında ahlaki merkeze alan bir bakış ortaya çıkar ve bu bakış Zola’nın eserlerine hâkim olan toplumsal çevreleri eleştirirken belirgin olur:

“Emile Zola acaba menâzır-ı hayatın kâffesine vukuf peyda için âlem-i hayatın her köşesine, her bucağına girip çıkmış mıdır? Bu suale ‘evet’ cevabını vermek için Emile Zola’nın âsârında ise fuhuş âlemiyle bir de Paris’in ve bir dereceye kadar Fransa vilâyetlerinin esâfil-i ahâlisi âlemlerinden başka menâzır-ı hayat göremiyoruz.”⁵¹³

Bu makalede Ahmet Midhat’ın gerçekçiliğe itiraz ettiği hususlardan biri de bu akımın yöntemine hâkim olan gözlem ilkesine dairdir. O Ravi’nin ortaya koymuş olduğu, dolayısıyla gerçekçilik akımının bir ilkesi olan, gözleme katı bir biçimde bağlı kalmaya karşı çıkmış; hayatın bütün alanlarının gözlemlenemeyeceğini; buna bir romancının ömrünün yetmeyeceğini ve bu anlamda metin dışı gerçeklikle metinde kurulan gerçekliğin bire bir örtüşemeyeceğini dile getirmiştir:

“Menazır-ı hayatın kâffesine vukuf peydâsı için bir ömür kafi midir ki, roman yazabilmeyi bu vukufun husûlüne vabeste edebilelim.

Realist romancıyı romancılıkta mükemmelen yetiştirmek için bachelier és science ettikten ve ‘bil-cümle hıref ve sanayie kabataslak olsun kesb-i vukuf uğrunda ömrünü sarf’ ettirdikten

(...)

Mithat Efendi verdiği cevapta, İsmail Hakkı’nın tedkikine, roman düşüncesini yalnız Zola’ya inhisa etmiş Ravi karşısında teşekkür eder. Fakat Ravi’nin romancının nasıl olması lazım geldiği hakkındaki makaleleriyle memleketimizde roman türünün gelişmesine büyük hizmet ettiğini söylemekten de çekinmez.” Himmet Uç, *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, İstanbul, Kitabevi, 2007, s. 58.

Ahmet Midhat Efendi’nin bu tartışma bağlamında değerlendirebilecek yazıları şunlardır:

“Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız” *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3547, 2 Nisan 1890.

“Ravi’ye Mukabele”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3552, 7 Nisan 1890.

“Ravi ve Ahmet Midhat”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3554, 10 Nisan 1890.

Orhan Okay’a göre, “bu münakaşa sonrasında Ahmet Midhat, Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar başlığı ile önce tefrika halinde daha sonra kitaplaştırdığı eserini yayımlar.” Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, s. 182.

Nabizade Nazım ise bu münakaşada iki makale kaleme almıştır. Bu makaleler şunlardır:

“Roman ve Romancı”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3546, 1 Nisan 1890

“Ravi’nin Bir Varakası Daha”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3551, 7 Nisan 1890.

⁵¹² Ahmet Midhat Efendi, “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, s. 58.

⁵¹³ A.g.y.

sonra bir de ‘iktidarı varsa umumî yoksa behemahal kendi memâliki dâhilinde hususî seyahatlere çıkartıyoruz. Hem de öyle seyahat ki, ‘her mevkiin mahsusatından olan suret-i taayyüş ve hissiyata vâkıf olmak şartıyla.’

Şimdi doğru düşünelim ki doğru söyleyelim. Romancı olarak bîçare fâniyi mekâtib-i iptidaiye ve rüştiye ve sultaniyeden çıkardık. Yaş mutlaka yirmiye geçti. Menâzır-ı hayatın kaffesinden baktırmak için âlem-i maddiyâtın ve hissiyâtın her köşe ve bucağına girdirdik çıkardık. Bunun için kaç sene sarfı lâzım geldiğini karilerimiz düşünse dursunlar da (...)

Ya acaba bundan sonra adamcağız mezarda mı roman yazacak?”⁵¹⁴

Ona göre hakiki roman gerçeğe uygun olmalıdır. Ancak bu uygunluğu sağlayacak olan şey her zaman gözlem değildir. Nitekim yazar konu edindiği gerçeklikleri haritalardan, planlardan, seyahatnamelerden de öğrenebilecektir:

“Bir romancı için yazacağı vak’ayı isnad edeceği mahal hakkında muktedir olabildiği kadar tettebbu şüphesiz ki şarttır. Yoksa bu noktaya dair sahib-i varakanın sözü doğru düşünülerek söylenen sözlerden ma’dûd olur. Fakat tettebbu, mutlaka o mahalle seyahati icap etmez. O mahallin hususât-ı ahvâlini coğrafyalardan, haritalardan, planlardan, seyahat rehberlerinden, seyahatnâmelerden, mükemmelen tettebbu edebilir.”⁵¹⁵

Adı geçen makalede dikkati çeken bir nokta da yazarın daha sonra da çeşitli yazılarında ele alacağı tarih-hikâye ayrımıdır. O bu yazısında,

“Allah aşkına olsun doğru düşünelim ki, doğru söyleyelim? Esası tarih üzerine mebni olan hikâyâtın tarih ve coğrafyaya ait kısmı sâhib-i varakanın dediği gibi ‘hakikî’ ve yalnız aza ve eşhâs-ı vak’aya isnâd olunan hikâyât esasen yine tarihten ba’îd olmak üzere hayalîdir”⁵¹⁶

diyerek roman metinleri ile tarih metinleri arasında hayal ve hakikat ekseninde bir ayrım yapmış; tarihi hakikatle, romanı ise hayalle birlikte düşünmüştür. Nitekim roman sanatını hayalden bağımsız bir biçimde düşünmeyen Ahmet Midhat Efendi’nin bu ayrımı yapması şaşırtıcı değildir.

⁵¹⁴ A.g.e., s. 59.

⁵¹⁵ A.g.e., s. 60.

⁵¹⁶ A.g.e., s. 61.

Ahmet Midhat Efendi “Ravi” ile girdiği kalem münakaşasında iki makale daha kaleme almıştır. Bu makalelerden ilki 1890 yılında yayınlanan “Ravi’ye Mukabele”; ikinci ise yine aynı yıl yayınlanan “Ravi ve Ahmet Midhat” başlıklı makaledir. Ahmet Midhat, “Ravi’ye Mukabele” başlıklı yazısında Nabizade Nazım’ın sürekli Batı edebiyatını örnek göstermesine karşı çıkmış; yeni yeni başlamakta olan Türk romancılığını kudreti derecesinde “şayan-ı takdir” bulmuş ve roman yazmak için gerekli gördüğü “tettebbu” kavramına değinmiştir.⁵¹⁷ Böylece romanda anlatılanları araştırıp inceleme hususunu ele alan Ahmet Midhat’ın bu değinisinde “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız” makalesine benzer görüşler ortaya çıkmıştır. Romancının romanı yazmadan önce araştırıp bilgi toplaması gerektiğini düşünen Ahmet Midhat, seyahat yani yerinde gözlem yapma durumunu tamamen reddetmez. İmkân varsa seyahati faydalı bulur ancak seyahatname ve rehber gibi kitapların da romancıya fayda sağlayacağını savunur. Bu konuda,

“Lakin yüzlerce seyyahların gest u güzar etmiş oldukları yerler hakkında yazılan rehberler vesaire Ravi’nin Anadolu hakkında beyan eylediği noksanla ma’yub değildir. Bir tecrübe buyururlar ise anlarlar ki muntazam rehberleri filanları olan yerlerde bir ehl-i tettebbu için on beş günde müyesser olan tettebbuat sadece seyahat edenler için bir buçuk senede müyesser olamaz. Bu halde seyahat eder ise tettebbuat-ı vakıasını bir de reyu’l-ayn tatbik etmiş olur. Hele Ravi seyahatleri de ‘hin-i hacet’ kaydıyla takyit eyledikten sonra artık bu bapta aramızda hiçbir mubayenet kalmaz. Öyle ya Yörüklerin ahvalini onlar nezdinde misafir kalarak, görerek, öğrenerek yazmak ile İstanbul’da belki göçebe Kıptileri bile görmemiş olan bir romancının yazması musavi olur mu?”⁵¹⁸

diyerek tıpkı “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız” makalesinde olduğu gibi gözleme katı bir biçimde bağlı kalınmasına karşı çıkmış olur.

“Ravi’ye Mukabele”de dikkati çeken bir husus Ahmet Midhat’ın kendi görüşleriyle ve gerçeğe uygun bir roman anlayışıyla çelişir gibi gözükmektedir. Makalede,

“Ya bizde Âşık Garip’lerin, Kerem’lerin filanların vücuduna ne buyurulur? Bunlar birer roman değil midirler? Ulum ve fûnun intisar eyledikten sonra mı yazılmışlardır? Ya Elf’ul-Leyl ve

⁵¹⁷ Ahmet Midhat Efendi, “Ravi’ye Mukabele”, Tercüman-ı Hakikat, nr. 3552, 7 Nisan 1890.

⁵¹⁸ A.g.e.

Leyle nedir? Ne zaman yazılmıştır? Haydi bakalım koca münsif Ravi! Asıl insafı bu nokta-i uzma-yı hakikatte gösteriniz!”⁵¹⁹

diyen Ahmet Midhat Efendi, geleneksel anlatı motifleriyle kurulan Doğu hikâyelerini birer roman kabul eder.⁵²⁰ Bir sonraki makalesi “Ravi ve Ahmet Midhat”ta da aynı tavrı sürdürür. Nabizade Nazım’ın itirazlarına karşı, görüşlerinde ısrar eder ve bu hususa makalesinde şöyle yer verir:

“Ravi – Romancılığın kıdemini ispat için Cervantes’leri, Kerem’leri filanları delil göstermek bana garip göründü. Ahmet Midhat Efendi bile bu gibi eserlere roman namını çok görek bunların ‘hayalat-ı ham’ üzerine mübtenî olduklarını itiraf etmektedirler ki şu itiraftan dahi anlaşılacağı üzere ispat ve ikâme buyurmakta oldukları edille-i tarihiyenin derece-i zaafından kendileri de haberdar olmuşlardır.

Midhat – Yok! Bu iftirayı kabul edemem. Bu gibi asara roman namını nasıl çok görebilirim ki roman demek asıl bu gibi asar demektir. (...) Ahmet Midhat öyle hezeyanlarda bulunamaz.”⁵²¹

Ahmet Midhat Efendi’nin açıklamalarında çelişik gibi görünen bu durumu anlayabilmek için adı geçen kalem münakaşasının devamında 1890 yılında yayınladığı “Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar” adlı eserini incelemek yerinde olur. Zira Ahmet Midhat, bu kitapta romanın tarihini anlatırken, onun kaynağı olarak ilk kurgusal anlatılara kadar gider. İlk kurgusal anlatılardan kendi çağına kadar geçen süreci aktarır. Böylece romanın bu süreçte olgunlaşarak bugünkü halini almış olduğunu ortaya koyar. Nitekim onun tüm kurgusal anlatılara aynı gözle bakmasının nedeni, bu anlatıların hepsinin kurmacaya dayandığını ve çağa göre şekillenip olgunlaşarak bugüne geldiğini düşünmesi olabilir.

⁵¹⁹ A.g.e.

⁵²⁰ Makalede çelişik görünen bir başka husus ise Ahmet Midhat’ın Emile Zola’yı eleştirirken dile getirdiği düşüncelerinde mevcuttur. Bir yandan, “Emile Zola’yı bize karşı müdafaa ve himaye etmeye Ravi’nin hiç mecburiyeti yoktur. Biz Emile Zola’nın hasmı değiliz. Bilakis onu ziyadesiyle takdir edenlerden, temessük eyleyenlerdeniz.” diyerek Emile Zola’yı takdir ettiğini söyleyen Ahmet Midhat öte yandan Zola’yı ve eserlerini ahlâki açıdan eleştirmiş ve şöyle söylemiştir:

“Emile Zola’yı ‘tasvir-i fevahis ve rezail’ hususunda misal gösterişimiz bizim kendi ihtiramımız değildir ki Ravi bu ayıptan mumaileyhi tecrit için ihtiyar-ı külfet buyuruyor. Bizim irad eylediğimiz misal yine Emile Zola’nın kendi sözü üzerine mebnidir. Kendisine bazı ihtaratta bulunan dostlarına demiş ki: Beni tasvir-i fuhşiyata alıştırırlar hep rağbet-i amme, hep karilerimdirler. Hangi şeyin para ettiğini gördüm ise onu yazdım. Yoksa ben romancılığa bu vadiden mi süluk eyledim.” A.g.e.

⁵²¹ Ahmet Midhat Efendi, “Ravi ve Ahmet Midhat”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3554, 10 Nisan 1890.

Adı geçen eserde Batı’da romanın tarihini ilk kurgusal anlatılara kadar götüren Ahmet Midhat, romanların nasıl başladığını anlattığı “Romanların Aslı” başlıklı ilk bölümde kurgusal anlatılar ile tarih arasında hayali-hakiki ekseninde bir ayırım yapar:

“Danyel Hüe ‘hikâye’ denilen şeyin ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olacağından işe girişerek şey-i mevcudu tarife ‘tarih’ ve şey-i muhayyeli tasvire de ‘masal’ denildiği esasını tesis eyledikten sonra bizce kudemanın en ziyade mucib-i istifade bulunanları demek olan nezd-i Yunaniyanda mevcuttan evvel muhayyeli yani tarihten evvel masalı bulmuş olduğumuzu nazar-ı dikkatimize arz eyler. Çünkü ebulhayalat Homer’e milad-ı İsa’dan on asır kadar mukaddem bir kıdem verildiği halde ebutarih Herodot’a dört buçuk asır kadar bir kıdem veriliyor. Daha ziyade latif olan ciheti Homer’in kendisi dahi roman gibi muhayyel olup pek çok erbab-ı tetkik bu zatın vücuduna kail olmadıkları halde Herodot’un tarih gibi muhakkak olmasıdır.”⁵²²

Ahmet Midhat Efendi’nin bu ayırımı hem masal hem roman sözcüklerini kullanması terimsel bir karışıklık gibi gözüktür. Ancak bunun nedeni, yazarın romanı doğuran şeyin insanın harika hikâyeler dinlemek isteği olduğunu düşünmesidir. Nitekim Ahmet Midhat insanın harika hikâyeler dinlemek isteğinin doğurduğu romanın ilk örneklerinin Homeros ve Hesiodos olduğunu belirtir. Bu bağlamda romanın birincil kaynağı olarak masal dediği ilk kurgusal anlatıları gördüğünden iki sözcüğü eş anlamlı olarak kullandığı olur:

“Roman denilen şeyin menşe-i asliyesi insan oğlunun hikâye-i havarıkı istimaya rağbet-i mecbulesi olup işte bu cibillet ilk eserini Homer ve Heziyod’a isnad olunan şu masallarda göstermiş olduğuna Hüe gibi, Kurten gibi müntekidler kail olduktan başka tarih-i umuminin bu kısım ezmineyi asıl ezmine-i tarihiyeden ayırıp ‘masal devri’ diye tayin etmiş olması da bunu müeyyedir. Bu sebebe mebnidir ki meşhur şansöliye Bakon ‘Roman insanlar tarafından icat olunmuş ve tarih ve suret-i icadı muayyen bulunmuş şeylerden olmayıp belki insanlar nezdinde her zaman mevcut idi de sonra bu mevcudiyet keşf olunmuştur,’ diyerek romanın tarihe takaddümünü katiyen hükmeyleyor.

Ama biz ‘roman’ denildiği zaman Emil Zola’dan başkasını hatıra getiremeyerek ‘roman’ lafzından dahi ‘realizm’den başka mana çıkarmaya muktedir olamaz isek böyle işi ta mebdeinden tutarak romanın suret-i asliyesi ‘hikâye-i havarık’ olduğunu da kabul etmemekte ısrar ederiz. Binaenaleyh her biri ait oldukları asrın roman vadisinde enfes-i asarı olarak vücutlarıyla bütün

⁵²² Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, haz. Nüket Esen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 28.

alem-i medeniyetin müftehir bulundukları *Elf Leyle* gibi asar-ı kadime-i şarkiyeyi de romandan saymamak isteyerek enzar-ı istiğrabı kendi üzerimize celbeyleriz.

Romanların aslı işte Homer ve Heziyod'da görüldüğü üzere insan evladının harik-i ade şeyleri dinlemeye rağbet-i mecbulesi olduğunu ele almayacak olursak romancılık denilen şeyin ne tarihini yazabiliriz ne de mahiyetini tayin eyleyebiliriz.”⁵²³

Ahmet Midhat Efendi, yukarıda da değinmiş olduğumuz üzere, romanın kaynağı olarak ilk kurgusal anlatılara kadar gider. Bu nedenle, tarihsel süreçteki tüm kurgusal anlatılara, belki de kurgu temelinde ortaklaştıkları için, aynı gözle bakar. Hepsine birden roman dediği olur. Ancak kurgusal anlatıların tarih boyunca geliştiğini, kendi çağına kadar geldiğini düşünür. Nitekim,

“Romanların aslı havarık-ı hayalat-ı istimaya nev-i beşerin meftuniyet-i mecbulesi olup bilahare bu hayalatın taklid-i hakikate doğru nasıl tahavvülata nail olduğunu görüvermekte hiç acelemiz yoktur.”⁵²⁴

diyen Ahmet Midhat’a göre insanlığın olağanüstü hayalleri dinleme isteğiyle doğan roman, daha sonra hayallerin hakikati taklidine doğru bir değişim geçirmiştir.

Bu bağlamda o adı geçen eserinde romanın başlangıcı olarak Homeros ve Hesiodos’u, yani tarih öncesini, gösterdikten sonra⁵²⁵; Orta Çağ anlatılarını ele almış ve Orta Çağ romanının şövalye romanları olduğunu söylemiş⁵²⁶; romanın Yeni Çağ’da geldiği yeri ele alırken bu çağın anlatılarının halk diliyle yazıldığını ve sıradan insanı konu edindiğini belirtmiş⁵²⁷; bu gelişimde en son aşama olarak ise siyasi romanları görmüştür.⁵²⁸

Ahmet Midhat için, her çağın bir eğilimi vardır ve o çağın metinleri bu eğilim doğrultusunda şekillenmiştir:

⁵²³ A.g.e., s. 31.

⁵²⁴ A.g.e., s. 33.

⁵²⁵ A.g.e., s. 31.

⁵²⁶ A.g.e., s. 42.

⁵²⁷ A.g.e., s. 51.

⁵²⁸ A.g.e., s. 61.

“İşte daha evvelce denildiği vechile her asrın bir meyli, bir hali olup romanlar dahi o meyl, o hal üzerine muharririn emel edindiği şeyi tervic için yazılırlar.”⁵²⁹

Nitekim onun roman tarihini olağanüstüden olağana; gerçekçi olmayan hayallerden, hakikatin taklidi olan hayallere doğru olgunlaşan bir süreç içerisinde aktarırken dikkat ettiği husus bu olmuştur.

Ancak, romanın gelişiminde geldiği noktayı hakikatin taklidi olan hayaller olarak gören Ahmet Midhat’ın, kendi çağının romanlarını hayali-hakiki ayrımıyla tasnif etmeyi reddettiğini söylemek yerinde olacaktır. Ahmet Midhat bu konuda “Ahbar-ı Asara Tamimi-i Ensar”da şöyle söyler:

“Evet! Şimdiki romanların hayalilerinden hakikilerinden bahs etmeyeceğiz. Zaten bir dikkat ve ehemmiyet-i tilmizane ile kendilerine peyrev olduğumuz ve iktiza ettikçe isimlerini yad eylediğimiz esatize dahi romanların bu suretle inkısamına ehemmiyet vermiyorlar. İsmi roman mıdır? Mutlaka hayali olacak! Artık bunu tekrar ‘hayali’ diye tavsif lazım gelir mi? İsmi ‘şeker’ midir? Mutlaka tatlı olacak! Onu tekrar ‘tatlı’ diye tavsife ihtiyaç kalır mı? Hakikiye gelince iş daha ziyade garabet peyda eder. Zira ‘hakiki’ midir? O halde roman olmayıp ‘tarih’ olması lazım gelecek. Hatta Emil Zola romanlarındaki hakikiliği bir kat daha arttırmak için bir aralık bunların bazılarını ‘tarih-i tabii ve içtimai’ namını vermiş idi. Lâkin roman mıdır? Hakiki olamaz. Hakiki değil midir? Ne tabii, ne içtimai, ne siyasi tarih addolunamaz. Romanların ilk peydalarından bu asra kadar hangi suver ve meratibi geçerek gelmiş olduklarını tafsil eyledikten sonra artık karilerimiz nezdinde roman denilen şeyin hayalisi ile hakikisi aranmamalıdır. Tasnifin romanlar tabiatına daha ziyade muvafık olanı aranmalıdır.”⁵³⁰

Ahmet Midhat Efendi’nin roman tasnifinde hayal-hakikat ayrımına karşı çıkmasının nedeninin temelinde, romanı hayale dayalı bir anlatı olarak kabul etmesi yatar. Burada onun hayalden kastının kurgu ya da olay örgüsünün düzenlenişi olduğunu yinelemek gerekir. Nitekim Ahmet Midhat, gerçekçi yöntemle yazılmış romanlarda bile hayali öğeler bulur ve bu bağlamda Homeros ile Emile Zola arasında bir ortaklık kurar:

“Romanların aslı bizim ‘havarık’ diye tabir eylediğimiz (prodigieux merveilleux) şeylerin hikâyesini istimaya nev-i beşerin meftuniyeti kaziyesinden ibaret bulunduğunu besbelli muasırları

⁵²⁹ A.g.e., s. 46.

⁵³⁰ A.g.e., s. 72-73.

adem-i kabulde inat göstermiş olmalıdırlar ki Hüe ve Kurten bu esası tahkim için daha pek çok sözler söylemişlerdir. Bunlardan iktizasına göre daha bir takımını alıp irad eyleyeceğiz ya! Fakat (eğer hâlâ var ise) muannidini ikna için biz kendi tarafçığımızdan diyeceğiz ki: Romanların aslı bu olduğunu hayaliyundan kendilerini büsbütün ayıran hakikiyun bile nasıl inkâr edebilirler? Zaten onların tasvir-i hakikat yolundaki romanları içinde aradıkları şey havarık değil midir? Herkesin müşahadat-ı adiyeye neviden görüp bildiği ve hiçbir kimsenin istibad edemeyeceği hakayıkı yazıverecek olsalar eserlerini kim okur, kim dinler? Tarih kadar bile cazibiyetleri olmaz. Onlar dahi hakayık içinde karilerince mucib-i istiğrap ve istibad olacak ve fakat tahakkukunu görmek istilzam-ı hayret ve lezzet eyleyecek (prodigieux merveilleux) leri ararlar bulurlar, tasvir ederler. Mesela hakikiyun-ı muasriyenin pişvası olan Emil Zola’dan halkın beklediği şey bir fahişenin ikametgahını veya bir lokomotif veya furgon dâhilinde şömendöfer memurlarının ahvalini görmekten ibaret olamaz. Öyle olsa idi mahal ve ahval-i mezkureyı gidip maddeten görürler idi. Bu müşahade-i maddiye daha ciddi, daha hakiki olur idi. Halbuki bu haller, bu mahaller muharririn yazacağı (prodigieux merveilleux)ler için birer zarf-ı mekân birer zarf-ı zamandır. Muharririn asıl mahareti de o zarflara mazruf edeceği hayretferma vakayidedir. Demek oluyor ki ta Homer zamanında da insan oğlu havarıkın hikâyesini istima meftuniyetinde imiş, şimdi Emil Zola zamanında da!”⁵³¹

Ahmet Midhat’ın gerçekçilik akımının yöntemine itirazlarına devam ettiği bir başka eseri 1891 tarihli “Müşahadat” adlı romanının önsözüdür. Ahmet Midhat’ın natüralist bir roman yazma amacıyla kaleme aldığı bu eserin önsözü “Kariîn ile Hasbihâl” adını taşır. Bu önsözde Ahmet Midhat öncelikle, “Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar”da yapmış olduğu tarih-roman ayırımını, Emile Zola’nın eserlerine atıfta bulunarak yineler:

“Meşhur Daniel Huet’in dediği gibi hikâye ve rivayet denilen şey ya bir mevcudu tarif veya bir muhayyeli tasvir demek olup, şey-i mevcûdu tarife ‘tarih’, şey-i muhayyeli tasvire ‘roman’, yani masal derler. Asrımızda natüralist sınıfını teşkil eyleyen romancıların piri addolunan Emile Zola, romanlarına ‘bir familyanın tarih-i tabîi ve içtimaîsi’ namını vermiştir ki işte Daniel Huet’in bu hükmüne tevfiik harekette bulunmuş demektir.

Ya acaba natüralizm yani tabîi denilen surette yazılan romanlar böyle ‘tarih’ addolunabilecek kadar sıhhta-i kat’iyesi müselleme ahbârı mı câmi olurlar? O hâlde bunlara roman namı kat’iye gayr-i câiz olup tabîisinden, içtimaîsinden kat’i nazarla tarih demek lâ-büd ve lâ-cerem hükmünü alır.”⁵³²

⁵³¹ A.g.e., s. 35-36.

⁵³² Ahmet Midhat Efendi, “Kariîn ile Hasbihâl”, “Müşahadat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, haz. Necat Birinci, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 776, 2000, s. 3-4.

Ahmet Midhat mukaddimede “tabî” olarak adlandırdığı natüralist romanların özelliklerini de anlatır:

“Bu halde tabî denilen romanların müşahedât-ı yevmiyyeye muvafakat ve mutabakati o kadar tamam olması lâzım gelir ki, hâvi olacağı vak’ayı kat’iyen sahih olmayıp muhayyelse de vak’ayı-i mezkûrenin yegân yegân müşahedât-ı âdiyye-i yevmiye ile tamamen mutabakati derecesinde akla ve ihtimale karib olması lüzumu anlaşılr. Yani bu tabî romanlar öyle bir zamanın sırf hayal üzerine mebni ve cinler, periler, sihirler, tılsımlar ile memlû romanlarına müşabih olmak şöyle dursun, şövalye romanları, âşıkane romanlar, sefiyhâne romanlar, dinî ve tarihî ve fennî romanlar ve politik romanlar ve filozofik romanlardan bin türlü namlarla bin sınıfa ayrılan romanlara kat’a benzemeyerek cemiyyat-ı âide-i mütemeddinesinin ahvâl-i hakikiyyesi ve vukuât-ı sahîhası neden ibaretse romanların da ondan ibaret olması icap eder.”⁵³³

Onun bu anlattıklarından anlaşıldığı üzere Ahmet Midhat Efendi gerçekçi yöntemi tanır. Onun gerçekçi yöntemi tanımış olduğunu gösteren bir husus da gözleme verdiği önemdir. Nitekim natüralist bir roman yazma denemesinde gözleme oldukça önem vermiş ve bu önemi eserinin önsözünde de belirtmiştir:

“Zira ‘bakmak’ başka ve ‘görmek’ de başka olup, her etrafına bakınanlar etraflarındaki şayan-ı müşahade şeyleri göremezler. Her gören de bunları başkalarına irae ve tarif edemez. Romancı fikir ve nazar-ı beşeri bu seyahat-i manevviyede delâlet-i arifanesiyle irşat eylerse karilerine pek büyük hizmet eylemiş olur.”⁵³⁴

Bu bağlamda eserine seçmiş olduğu isim de onun gerçekçi yöntemle eser kaleme alırken gözlemin oldukça önemli olduğunu düşünmesinin göstergesidir. Öte yandan Ahmet Midhat Efendi, gözlemi önemser, gözlemin gerçekçi yöntemin önemli bir unsuru olduğunu bilir ancak bu unsuru kendine özgü bir biçimde yeniden yorumlar. Nitekim romanlarda ortaya konan anlatıların salt gözlemle elde edilmeyeceğini, yazarın bu konuda tarih, coğrafya gibi kitaplardan, haritalardan yararlanabileceğini düşünür ve bu düşüncesini “Romanlar ve Romancılık Hakkında Mütalaamız” ve “Ravi’ye Mukabele” gibi yazılarında ortaya koyar.

⁵³³ A.g.e., s. 4.

⁵³⁴ A.g.e., s. 6.

Onun gerçekçi yöntemi kendine özgü bir biçimde yorumladığını gösteren önemli hususlardan biri Emile Zola'ya yönelttiği eleştirilerdir. Bu bağlamda Ahmet Midhat'ın en önemli itirazı, gerçekçi yöntemle yazılmış romanlarda anlatılan çirkinliklere, ahlaka aykırı olay ve davranışlardır. Nitekim onun gözleme önem verdiğini ancak gözlemlenen her şeyin anlatılmasına karşı çıktığını söylemek mümkündür:

“Bu zamanın tabîî romancılarına bakılacak olursa dünyada ve bahusus dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa'nın da Paris denilen yerin fezâil-i beşeriyyeden hiçbir eser kalmamış olmak lâzım gelir. Meşgûliyyet-i umûmiyye fuhuştan ibaret olarak emrâz-ı şehvâniyye, ağrâz-ı siyâsiyyeye karışıp kabiliyet-i cinaiye dahi bunların rengini kızartmakla Paris'in dünya yüzünden vücudu kaldırılması ehem ve elzem bir şehir olması lâzım gelir (...)

Evet inkâr edemeyiz ki böyle cemiyet-i medeniye ve evsâf-ı insâniyyenin en müstekreh, en fena köşelerini teşrih dahi bir hikmettir. Okuyanlara ‘işte bu fenalıkları gör de ona göre tevakkî’ et demektir. Lâkin kalemdeki kudret-i tasvîriyyeyi mahza tasvir-i seyyiat ve nakş-ı ma'yûbat işinde kullanacaklarına biraz o ciheti ihmal ederek hüsniyyât tarafını iltizamda bulunsalar acaba hakikat-i tabîîyyeden büsbütün mü tebâut olurlar? Cihanda, Avrupa'da, Paris'te iyilik, güzellik denilen şey hiç mi kalmamıştır?”⁵³⁵

Ahmet Midhat'ın bu itirazı edebiyat dışında bir nedenden kaynaklanır. O gerçekçi metinlerde sadece çirkinlik, düşkünlük ve fenalıkları kaleme almayı yanlış bulur ve gerçekçi yöntemde asıl olarak güzelliklere yer açmayı ister.

Ahmet Midhat'ın gerçekçi yöneme ve bu yöntem doğrultusunda yazan yazarlara edebiyat dışında kalan bir itirazı da siyasi olarak nitelendirilebilecek şu görüşüdür:

“Bunlardan bazıları ‘sosyalist’ güruhuna tâbi olduklarından şerâit-i hâzıra-i medeniyyenin hedmine sâidirler. Romanlarını da o maksat üzerine yazarlar. Diğer bazıları mahza Nasraniyet kilisesinin düşmanı ve diğer bazıları, yalnız onun dostu olarak birinci sınıf halkı Nasraniyetten tenfire, ikinci bilâkis tergibe yarayacak masallar söylerler.”⁵³⁶

Buradaki temel karşı çıkış gerçekçi yöntem doğrultusunda yazan yazarların sosyalist oluşu ve kilise karşısındaki tavırlarıdır.

⁵³⁵ A.g.e., s. 4-5.

⁵³⁶ A.g.e., s. 6.

Tüm bu değerlendirmeler bağlamında Ahmet Midhat Efendi'nin adı geçen önsözde gerçekçi yöntemin kimi yönlerini eleştirdiğini ve bu eleştiriler doğrultusunda kendine özgü bir gerçekçi yöntem ortaya koymaya çalıştığını söylemek yerinde olacaktır. Onun bu kendine özgülüğünde öne çıkan bir durum da yerliliğe önem vermesidir. Bu durum onun mukaddimedeki şu sözlerinden anlaşılır:

“İmdi her milletin romanı, kendi istidâd-ı milliyesine göre yapılmak ve fakat ait olduğu asır tabîat-i gâlibesinden ayrılmamak lâzım gelip, bu hâlde ecanibten alınacak romanları da ona göre intihap eylemek ve ba'del-intihab yine tadilât-ı lâzîmede gaflet gösterilmemek lüzumuna dikkat edilebilecek olursak, bizim için romanı ve romancılığı, kendimize lâzım olacak kadar anlamış bulunduğumuz hükmolunur. (...) Binaenaleyh bu romanı ‘yerli’ olarak tasvir ettim.”⁵³⁷

Ahmet Midhat Efendi'nin bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik karşısındaki konumunu anlayabilmek için onun Emile Zola hakkında 1896 yılında kaleme aldığı makale dizisini de değerlendirmek gerekir. Bu makalelerin ilk dördü yazarın Emile Zola'ya yönelik eleştirilerini; diğerleri ise Emile Zola'nın “*Lourdes*” adlı eserinin özetini içerir. Bu makalelerden “*Makale-i İntikadiyye 1, Emile Zola'yı Niçin Okumuyorum?*” başlıklı olan ilkinde yazar, iki gençle Emile Zola hakkında yaptığı sohbeti anlatır; Emile Zola'nın eserlerini okumanın moda bir davranış olduğuna değinir. Ayrıca Zola'nın eserlerini genel ahlaka uygun görmediğini bu nedenle okumadığını ve beğenmediğini belirterek gerçekçi yöntemle yazılmış eserlere ahlaki yönden bir itiraz yöneltir.⁵³⁸ “*Makale-i İntikadiyye 2, Emile Zola'yı Kimler Beğenebilirler*” başlıklı ikinci makalesinde de Zola'ya olan itirazlarına devam eden Ahmet Midhat Efendi, Fransa'da Zola'nın birçok kesimin gözünde makbul olmadığını, onun fikirlerinin Fransız halkının çoğu tarafından beğenilmediğini söyler. Ayrıca onun eserlerinde yer alan ve sefaletlerini mübalağa içinde anlattığı fakir sınıfların Osmanlı toplumunda olmadığını; bu nedenle Zola'nın eserlerinin Osmanlı toplumuna yabancı olduğunu belirtir.⁵³⁹ Ahmet Midhat Efendinin yazı dizisinin üçüncü makalesi “*Makale-i İntikadiyye 3, Mesalik-i Edebiye ve Emile Zola*” başlığını taşır. Bu makalede “‘materyalizm’ denilen maddîliği ‘natüralizm’ denilen tabiiyetten ve bunu da ‘realizm’

⁵³⁷ A.g.e., s. 7.

⁵³⁸ Ahmet Midhat Efendi, “*Makale-i İntikadiyye 1, Emile Zola'yı Niçin Okumuyorum?*” *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5366-254, 15 Temmuz 1896.

⁵³⁹ Ahmet Midhat Efendi, “*Makale-i İntikadiyye 2, Emile Zola'yı Kimler Beğenebilirler?*”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5370-258, 7 Temmuz 1312/ 19 Temmuz 1896.

denilen hakikilikten bi-hakkın tefrîk ve temyîz isti'dâdı kimde gerçekten mevcûd ise ez-dil ü can tebrik eyleriz” diyen Ahmet Midhat; gerçekçilik ve natüralizmi birbirinden ayrı yöntemler olarak görmediğini gösterir. Daha önce de üzerinde durmuş olduğu hayal kavramını ele alır ve edebiyatın esasının hayal olduğunu söyler.⁵⁴⁰ Yazı dizisinin dördüncü makalesi “Makale-i İntikadiyye 4, Mukayese-i Mesalik”de ise daha çok, gerçekçi eserlerde, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya nedeniyle yer verilen çirkinlikler eleştirilmiştir. Ahmet Midhat Efendi’nin bu eleştirilerinin ahlaki temelli olduğunu söylemek mümkündür. Zira var olan durumu ıslah etmenin ayıp ve kusurları mı yoksa iyilikleri mi göstermekten geçtiğini soran Ahmet Midhat için, Zola insanlara kötü örnek olmaktadır.⁵⁴¹

Ahmet Midhat’ın bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe ve bu akımın yöntemine yaklaşımını özetlemek istersek, öncelikle ona göre gerçekçi ve natüralist eserlerin yöntemsel olarak birbirinden çok ayrı olmadığını yinelemek gerekir. Onun bir yöntem olarak gerçekçiliğe yaklaşımında ise kendine özgü bir yorum söz konusudur.

Ahmet Midhat, Zola’ya ve gerçekçi yönetime kimi itirazlar getirir. Bu itirazlarının bir kısmı edebi iken bir kısmı edebiyat dışı itirazlardır. Edebi itirazlarının temelinde hayali öğelere verdiği önem ile katı gözleme karşı çıkışı vardır. Ahmet Midhat Efendi için romanda gerçekler kadar bu gerçekleri işlerken, yani kurgu sürecinde, kullanılan hayaller de önemlidir. Bunun yanı sıra romanlarda gözlem önemlidir ancak gözlemlenen her şey metne taşınmamalıdır. Nitekim onun gerçekçi yönetime yönelttiği edebiyat dışı itirazların temelinde yer alan hususlardan biri de budur. O gerçekçi yöntemle kaleme alınmış eserlerde yer tutan çirkinlik, fenalık ve ahlaka aykırılıkları yanlış bulur. Ayrıca gerçekçi yazarları politik olarak beğenmez.

Öte yandan Ahmet Midhat’ın tüm bu itirazları doğrultusunda gerçekçi yöntemi yanlış anladığına dair bir hükme varmak doğru olmayacaktır. Bu hüküm yerine söylenmesi gereken, onun kendine özgü bir yöntem oluşturmaya çalıştığı, gerçekçi yöntemi kendine ve kendi kültürüne has bir biçimde yorumladığıdır. Bu bağlamda o, yerli kültürün metne taşınmasına ve yerli bir gerçekçiliğe önem vermiştir.

⁵⁴⁰ Ahmet Midhat Efendi, “Makale-i İntikadiyye 3, Mesalik-i Edebiye ve Emile Zola”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5375-263, 24 Temmuz 1896.

⁵⁴¹ Ahmet Midhat Efendi, “Makale-i İntikadiyye 4, Mukayese-i Mesalik”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5378-266, 27 Temmuz 1896.

Gerçekçi yöntemin dünya edebiyatında bulduğu farklı karşılıkları düşündüğümüzde, bu yöntemin tek geçerli biçiminin Fransız gerçekçiliği olmadığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Ahmet Midhat'ın gerçekçi yöntemi kendine özgü bir biçimde yorumlayışını, adı geçen yöntemin Türk toplumundaki karşılığının bir örneği olarak kabul edilebilir. Tüm bunlar dolayısıyla Ahmet Midhat'ı ve onun gerçekçiliği algılayış biçimini Türk romanında gerçekçi yöneme uzanan yolda önemli bir aşama olarak görmek mümkündür.

3.1.1. Müşahedat

Beşir Fuad'ın "Victor Hugo" biyografisini yayınlaması Fransa'da gerçekleşen edebi gelişime gerçekçiliğin yükselişi bağlamında ışık tutmuş; Emile Zola'nın kuramında ortaya konulan biçimde bir roman anlayışını ortaya koymuş; böylece bir akım olarak gerçekçiliğin ve natüralizmin yöntemi Türk edebiyatına tanıtılmıştır.

Adı geçen biyografinin yayınlanmasından sonra Türk romancıları gerçekçi yöneme örnek oluşturmak kaygısıyla romanlar ortaya koymuşlar, Ahmet Midhat Efendi'nin "Müşahedat" adlı romanı da bu örneklerden biri olmuştur.

1891'de tefrika olarak yayımlandıktan sonra aynı yıl kitap halinde basılan roman Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçi -ve iki akımı birbirinden net bir biçimde ayırmadığı için- natüralist yöneme dair yorumlarının somut bir göstergesi niteliğindedir. Onun bu yorumu kendine özgü bir yapıya sahiptir.

Ahmet Midhat Efendi gerçekçi yöntemle bir roman ortaya koymayı denerken kuramsal arka planda gerçekçilik akımının gözleme verdiği önemi ve gerçekçi yazarların gerçeği yansıtmaya çabasını önemser ancak bu yöneme sadece çirkinlikleri ve ahlaksızlıkları anlattığı için itirazlar da yöneltir. "Müşahedat" romanında gerçekçi yöntemi kendi yorumlayışı üzerinden ortaya koyar. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar da bu hususa değinir ve "Midhat Efendi bu romanını bildiğimiz gibi, beğenmediği Zola mesleğine karşı müşahedeye dayanan yeni bir realizm numunesi olsun diye yazmıştır" der.⁵⁴²

Öte yandan Berna Moran "İddialı Bir Roman: Müşahedat" adlı makalesinde Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçilik yorumuna dair şöyle söyler:

⁵⁴² Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, s. 450.

“*Müşahadat*’ın yazılmasının asıl nedeni doğalcı türü denemektir. Ahmet Mithat, belki de Beşir Fuad aracılığı ile Emile Zola’yı, doğalcı romanı tanımış ve bu konudaki düşüncelerini de yazmıştı. *Müşahadat*’a yazdığı önsözden anlıyoruz ki, doğalcı yazarları romanı ciddiye aldıkları, gözleme önem verdikleri, gerçeği yansıtmak istedikleri için beğeniyor, ama yaşamın sadece çirkinliklerini, toplumdaki ahlaksızlıkları, kötülükleri sergileyip, iyi güzel ve yüce olandan hiç söz etmemelerini doğru bulmuyor. Doğalcı romanlara bakılırsa diyor Ahmet Mithat, Fransa’da erdem denen şey kalmamış, fuhuş, sefahat ve sefaletten başka bir şey yok. Gerçek bu değil oysa; yazar eğer gerçekliği yansıtacaksa yalnız kötüyü, çirkinini değil iyiyi ve güzeli de anlatmalı. Ahmet Mithat insanın ve toplumun övülecek yönlerini yok saymanın, bunlara gözlerini kapamanın gerçekçilikle bağdaşmayacağı kanısında. *Müşahadat*’ı, iyiyi de kötüyü de anlatan böyle “tabii” bir romana örnek olarak yazmış.”⁵⁴³

Ahmet Ö. Evin ise Ahmet Midhat Efendi’nin “*Müşahadat*”ta Zola’nın deneysel yöntemini yüzeysel bir biçimde anladığına işaret ederek⁵⁴⁴ onun gerçekçi yöntemi kendine has bir biçimde yorumlayışını meşrulaştırmak istediğine değinir:

“Ahmet Midhat, Fransız doğalcı yazarlarının kaygılarını kendi yorumuyla Avrupa toplumunun ahlâki ve siyasal bunalımına bağladığından, önerdiği gerçekçi roman versiyonunu da Türk toplumunun değerleri ve gerçekliklerine oturtmaktaydı. Onun iddiası, Osmanlıların ‘ecnebilerin manevi hastalıkları’na henüz kapılmadıkları ya da kendi uygarlıklarının erdemlerini tehlikeye attıkları yönündeydi. Bu yüzden, ‘her milletin romanı kendi millî sanat zevkine göre yazılmak ve fakat ait olduğu asra hâkim sanat telâkkisinden ayrılmamak lazım gelir’ diyerek, doğalcılığa dair kendi yorumu ve uyarlamasını meşrulaştırmanın derdindeydi.”⁵⁴⁵

Ahmet Midhat Efendi’nin adı geçen romanda gerçekçi yöneme kendi kuramsal görüşleri bağlamında yeni bir yorum getirdiği söylenebilir. Bu yorumu belirleyen hususlardan biri, onun yerel olanı ve kendi kültürel etmenlerini önemseyen tavrıdır. Ahmet Midhat Efendi, Beşir Fuad sayesinde tanıdığı gerçekçi yöntemi yaşadığı çağın ve toplumun değerlerine uyarlamaya çalışmış, bu bağlamda yeniden yorumlamıştır.

⁵⁴³ Berna Moran, “İddialı Bir Roman: *Müşahadat*”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 49-50.

⁵⁴⁴ Ahmet Ö. Evin bu konuda şöyle söyler: Ahmet Midhat, *Müşahadat*’ı, gerçekçi ya da doğalcı romanın (dönemin Türk yazarları bu iki akım arasında herhangi bir ayrım yapmıyorlardı) üzerine görüşlerinin somut bir göstergesi olarak kaleme aldı. Nitekim, bu kitabın giriş bölümünde, sıradan okurun bilgilenmesi amacıyla gerçekçi romanı basit terimlerle açıklıyordu. Ona göre, doğalcı romanlar, günlük hayatta yapılan gözlemlere tam bir uygunluk sağlayacak bir tarzda kaleme alınmaktadır; yani, bu tür romanlarda anlatılan olaylar, gerçek olmaktan ziyade hayal ürünü olsalar bile, anlatılan toplumsal ortamda gerçekten meydana gelebilecek şekilde kurgulanmalıdır. Bu yüzden doğalcı bir romanın başlıca ölçütü, içeriğinin gözlemlere benzerlik derecesinde yatar. Bu tanım tabii ki doğalcılık kavramını gerçekliğin basit bir kopyasına indirir ve Ahmet Midhat’ın Zola’nın deneysel yöntemini ne kadar yüzeysel anladığını ortaya koyar.” Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, s. 129.

⁵⁴⁵ A.g.e., s. 131.

Onun ortaya koyduğu roman Fransız gerçekçiliği ya da natüralizminin somut bir uygulama örneği olmamıştır ancak yerli bir gerçekçi yöntemin ortaya konulma çabası açısından önem taşır.

“Müşahadat”ta dikkati çeken bir husus da yazarın gerçekçi yöntemi denerken eserinde daha güçlü bir gerçeklik duygusu uyandırmak için Türk romanı için yeni olan anlatım tekniklerini denemesidir.⁵⁴⁶ Bu hususta en önemli unsur Ahmet Midhat Efendi’nin bir roman kahramanı olarak romanın olay örgüsünde yer almasıdır.

Berna Moran Ahmet Midhat Efendi’nin denemiş olduğu bu anlatım tekniğine dair şöyle söyler:

“Üçüncü kişi ağzından verilen bir romanda anlatıcının, karakterlerin en gizli duygularını, düşüncelerini okuması, Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi, doğüstü bir yetenekle donatılmış olması demektir. Gerçek yaşamda olmayacak bir şey. Biliyoruz ki bundan kurtulmanın bir çaresi, anlatıcılık görevini roman kişilerinden birine yüklemektir. Daha ‘tabii’ olur böylesi. Ahmet Mithat, *Müşahadat*’ta denediği yeni teknikte, daha da ileri gidiyor ve ‘tabii’liği tam sağlamak için olacak, dediğimiz gibi, kendisi yazar Ahmet Mithat sıfatıyla romana giriyor. Batı’da bile denenmemiş bu yeniliği keşfetmiş olmaktan ötürü duyduğu sevinci dile getirirken romanın bir yerinde okuruna döner şunları söyler: (...)”⁵⁴⁷

Romanda kullanılan yeni anlatım tekniklerine dair bir diğer önemli husus ise romanın yazılış sürecinin romanda anlatılmasıdır. Berna Moran’ın değindiği üzere Ahmet Midhat Efendi, bir yandan romanına kahraman olarak seçtiği insanlarla kurduğu dostluğun ve tanık olduğu olayların gelişimini izlerken bir yandan da bu insanlar hakkında yazmaya başladığı romanın müsveddelerini okuyucuya sunar. Romanın içinde geriye dönüşlerle geçmiş anlatan kısımlar romanın müsveddesi olarak yer alırken biri şimdiyi biri geçmiş anlatan iki metin iç içe geçerek “Müşahadat”ı oluşturur.⁵⁴⁸ Esere bir üst kurmaca niteliği kazandıran bu durum Türk edebiyatında daha önce denenmemiş bir anlatım tekniği olmakla birlikte Ahmet Midhat Efendi’nin gerçek olanın yansıtılması gerektiğine dair görüşünün bir sonucudur. Nitekim o eserde vuku bulan şimdiki zamana

⁵⁴⁶ Berna Moran Ahmet Midhat Efendi’nin denediği yeni yöntemin özelliklerini üç noktada toplar: “Birincisi, kendisinin romandaki kişiler arasına karışması. (...)”

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

Üçüncüsü önemsemediği bir yenilik: Romanın yazılışını romanın konusu haline getirmek. Berna Moran, “İddialı Bir Roman: Müşahadat”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 55.

⁵⁴⁷ A.g.e., s. 50.

⁵⁴⁸ A.g.e., s. 51-52.

bizzat bir romancı olarak girmiş ve gözlemlerde bulunmuş; eserde yer tutan geçmiş anlatıları ise bilenlerden dinlemiştir. Bu bağlamda eserinin gerçekçiliğini sağlarken hem gözlemden hem de tarihten yararlanmışır.

Bu hususta

“Demek ki romanda Ahmet Mithat’ın tanık olduğu dönem hakkındaki anlatılanların doğruluğu gözleme dayanmalarından, geçmişe ait kısımların doğruluğu da bir tarihçi yöntemiyle bulunup çıkarılmasından ileri geliyor”

diyen Berna Moran, yöntem bakımından gözetilen bu nesnelliğin eserde doğalcılığı sağlayamadığına da değinir. Ona göre Ahmet Midhat roman kişileri hakkında beklenmedik açıklamalarla okuru şaşırtmak, gizemli kişilerin kimliğini son dakikada aydınlatmak, bazılarını yüceltmek, kötöleri cezalandırmak gibi romans türüne özgü yollara başvurmaktan geri kalmamıştır.⁵⁴⁹

Berna Moran’ın değinmiş olduğu bu hususları Ahmet Midhat Efendi’nin gerçekçi yöneme dair denemesindeki başarısızlıkları olarak kabul etmek yerine; yazarın bu yöntemi denerken kendi anlatılarına has üslubundan vazgeçmemesi olarak yorumlamak yerinde olur. Nitekim o romanın yöntemini nesnellik üzerinden kurmuş, bunu eserinde de sık sık dile getirmiş ancak bunun yanı sıra kendine has üslubunu da devam ettirmiştir. Onun roman kahramanları karşısında kimi zaman tarafsız olmaması, romanın sonunda kötölerin cezalandırılmış olması, gizlediği ipuçlarını beklenmedik bir biçimde okuruna sunması, eserinde merak unsurunu önemli bir öge olarak kullanması kendine has roman üslubunun “Müşahadat”ta da devam ettiğinin göstergesidir. Bu üslubu oluşturan önemli husus ise onun içinde yaşadığı kültürden edindiği değerler dünyasıdır.

Nitekim Fazıl Gökçek, Ahmet Midhat’ın gerçekliği çok önemseddiği halde eserlerinde gerçek hayattakine pek de uygun olmayan böylesi unsurlara neden yer verdiğini sorgularken bu konu üzerinde durur. Onun bu tavrının nedenini, mensubu bulunduğu din ve medeniyet dünyasının değerler bütününe bağlar:

⁵⁴⁹ A.g.e., s. 54-55.

“(…) Ahmet Mithat Efendi, bir romandan gerek olayın geçtiği zamanın fizikî ve beşerî gerçekliğine bağlı kalmak, gerekse hayatı iyi-kötü, güzel-çirkin bütün yönleriyle yansıtmak gerektiği konusunda ‘gerçekliği’ bu kadar önemseydiği hâlde niçin eserlerinde çoğunlukla -gerçek hayattakine pek uygun olmayarak- iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı mutlu sonlara yer vermiştir? Öyle sanıyorum ki onun bu Romantik tavrının arkasında temelini mensubu bulunduğu din ve medeniyet dünyasından alan bir tür değerler manzumesi veya bu değerler manzumesinin belirlediği bir zihniyet dünyası vardır. Onun romanlarının mahiyetini belirlediğini düşündüğümüz bu zihniyetin tezahürlerini eserlerinin hemen hepsinde görebiliriz.”⁵⁵⁰

Ahmet Midhat Efendi’nin, Fransız gerçekçiliğinin birebir kopyasını ortaya koymak gibi bir çabası olmadığını, bu gerçekçiliğin yöntemini yeniden yorumlamak istediğini bildiğimizde eserindeki bu unsurları başarısızlıklar olarak değerlendirmek yerine özgün bir yorum ve bu yorumdaki eksiklikler olarak kabul etmek mümkün olabilir. Eserdeki bu hususların nasıl işlendiğini, gerçekçi bir yöntemin hangi biçimde oluşturulduğunu anlayabilmek için “Müşahadat”ı konu seçimi ve kurgu; karakterler; mekân ve yazarın konumu açısından ele almak yerinde olur.

3.1.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu

“Müşahadat”a konu seçimi açısından bakıldığında yazarın çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde gözlemlediği bir olaydan yola çıktığı görülür.

Bu eserde Ahmet Midhat Efendi Beykoz’daki evinden işine gitmek için bindiği Şirket-i Hayriye vapurunda bir olayı gözlemler; vapurda ikisi genç biri yaşlı üç Ermeni kadının konuşmaları sırasında bahsettikleri mesele ve genç kadınlardan birinin bir başka yolcuyu dövmesi yazarın ilgisini çeker. Yazar vapurdan inince bu kadınları kaldıkları yere kadar takip eder, daha sonra onlarla tanışır. Natüralist bir roman yazma çabasıyla hanımlardan izin almak ve yazar karakteri olarak kendisini de dâhil etmek suretiyle bir eser ortaya koyar. Bu bağlamda eser konu olarak hem yazarın toplumsal çevresi içerisinde tesadüfen gözlemlediği bir olaydan hareketle, bu olaydaki karakterlerin yaşamlarını konu edinir; hem de yazar eserine bir karakter olarak girip roman yazma sürecini okuyucusuyla ve romanın diğer karakterleriyle paylaştığı için romanın yazılma sürecini romanın konusu haline getirir.

Esere seçilen konu hususunda dikkati çeken bir durum yazarın natüralist olma iddiasını romanına konu edindiği olayların gerçek olması üzerine kurmasıdır. Yazar bu

⁵⁵⁰ Fazıl Gökçek, “Ahmet Midhat Efendi’nin Hikâye ve Roman Anlayışı”, “Ahmet Midhat Efendi Kitabı, yay. haz. Mustafa Armağan, İstanbul, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2007, s. 44-45.

durumu eserinde de dile getirmiş; karşılaştığı kadınların birbirleriyle Fransızca yaptıkları “hasbîhâl”e kulak misafiri olunca yazmak istediği romanın karşısında maddi olarak belirdiğini,

“Hasbîhâlleri bize gösterdi ki, zihnimizde aramakta olduğumuz hayalî romanı maddî olarak karşımızda buluyoruz”⁵⁵¹

diyerek aktarmış ve dinlediği konuşmanın “tabî” romanların bir örneğini teşkil ettiğini” söylemiştir:

“Hoooo. Koca roman tamam da, pek çok roman meraklılarımızın ya hayalî veyahut sırf cinayat üzerine mübteni romanlardan usanarak, mucidi Emile Zola olmak üzere arzu eyledikleri tabî romanlardan birisi. Bir mükemmeli.

Roman yalnız şu işitilen sözlerden ibaret kalsa dahi, bir plân ittihaz olunarak ve noksanları ikmal edilerek yazılmaya lâıyk da, fazla bile.”⁵⁵²

Anlattığı olayların gerçek olduğunu; bu gerçekliğin seçiminde gözlemin önemli bir yeri olduğunu eserinin mukaddimesinde de,

“(…) ait olduğu zaman ve âleme göre tamamı tamamına tabî olduğunu kat’î olarak iddia edebilirim. Teşekkül eylediği vekayi müşâhedât-ı yevmiyedendir”⁵⁵³

diyerek bildiren Ahmet Midhat Efendi, konu seçiminde gerçekçi yöntemin sağlanmasına özen gösterilmiş olduğuna işaret eder. Nitekim, romanın konusunun yazarın çağdaş toplumsal gerçekliği içerisinden, gözlem yoluyla seçilmiş olduğunu; bu seçimin gerçekçi roman yönteminin oluşması açısından önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

“Müşahedat”a kurgu açısından bakıldığında ise eserin üstkurmaca niteliğinin önemli bir husus olduğu, bu niteliğin yazarın gerçekçi bir roman yöntemi oluşturma

⁵⁵¹ Ahmet Midhat Efendi, “Müşahedat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, s. 22.

⁵⁵² A.g.e., s. 24.

⁵⁵³ Ahmet Midhat Efendi, “Kariîn ile Hasbihaâl”, *Müşahedat, Bütün Eserleri Romanlar XIII*, s. 7.

çabasında önemli bir yeri olduğu görülür. Öte yandan eserde okuru şaşırtmak üzere kullanılan kimi vakalar, yeterince inandırıcı olmayan bazı olaylar ve kötü roman kahramanlarının kötü sonlarının olması eserde kurulmaya çalışılan gerçekçi yöneme aykırı gibi görünür. Ancak bu hususları Ahmet Midhat Efendi'nin kendine has roman tekniğiyle birlikte düşününce yazarın özgün bir gerçekçilik sergilemeye çalıştığı söylenebilir.

“Müşahadat”ta kurgu açısından önemli bir husus eserin üstkurmaca niteliğinde oluşudur. “The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms”te,

“kurgu hakkındaki kurgu; ya da daha spesifik olarak kendi kurgu durumu hakkında açıkça yorumlar içeren kurgu türü”⁵⁵⁴

olarak tanımlanan üstkurmada, yazılmakta olan eserin inşa süreci anlatılır. Yazarın bir roman kahramanı olarak romana girişi; yazdığı roman müsveddelerini kahramanlarla birlikte düzeltmesi; bu bağlamda roman kahramanlarını da birer muharrir olarak görmesi ve romanın oluşturulma hikâyesini anlatması “Müşahadat”a üstkurmaca niteliğini kazandırır. Eserin üstkurmaca niteliği dolayısıyla iç içe geçmiş iki ana hikâyeden oluştuğu görülür. Çerçeve hikâye adını verebileceğimiz üst hikâye Ahmet Midhat Efendi'nin romanını yazma sürecini anlatırken alt hikâye roman kahramanlarının hayatlarına dair parça parça birçok hikâyeden oluşur.

Ahmet Midhat Efendi'nin eserindeki üstkurmaca niteliğinin gerçekçi bir roman yöntemini oluşturma çabası açısından önemi vardır. Nitekim Ahmet Midhat, anlattıklarının gerçek olduğunu kanıtlamak istediği için bizzat kendisini de bir yazar olarak romanın içerisine dâhil etmiş olmalıdır ki, romanın üst hikâyesini gözlemlediklerini yansıttığı bir anlatı olarak sunmuştur. Benzer bir durum eserin alt hikâyesi olarak kabul edebileceğimiz parça parça anlatılarda da söz konusudur. Bu anlatılarda yazar, geçmişte vuku bulan olayları eserin kahramanlarının anlattıklarına yaslanarak kaleme almış; bu anlatılar üzerinde yine aynı kahramanlarla birlikte çeşitli düzeltmeler yapmıştır.

⁵⁵⁴ Chris Baldick, “Metafiction”, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001, s. 151.

Sonuç olarak eserin kurgusuna hakim olan üstkurmaca niteliğini, yazarın kendine özgü bir gerçekçi yöntemi denerken ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Yazar Fransız gerçekçiliğine kuramsal düzlemde edebi ve edebi olmayan itirazlar yöneltirken, bu gerçekçiliği kurgusal düzlemde “Müşehdat”ta yeniden yorumlamış, bu yorumlayışa özgün kabullerini ve denemelerini taşımış, üstkurmaca kavramının henüz bir anlatım tekniği olarak tartışılmadığı bir dönemde bu anlatım tekniğini gerçekçi bir yöntemi oluşturabilme çabasıyla kullanmıştır.

Öte yandan eserde okurun merakını ayakta tutmak ve onu şaşırtmak üzere kullanılan hususlar; inandırıcı olamayan bazı vakalar ve kötü kahramanların cezalandırılması durumu söz konusudur. Bunlar gerçekçi yönteme uymayan durumlar olarak gözükmemektedir.

Okurun merakını ayakta tutmak ve onu şaşırtmak üzere kullanılan hususları örnekleyen durumlar şunlardır: Ağavni’nin, Karnik’in üvey kardeşi olduğunu söylemesi⁵⁵⁵; yazarın Feride’nin Refet’e âşık olduğunu öğrenmesi buna kendisinin de çok şaşırması⁵⁵⁶ ve olayı birdenbire ortaya çıkan “müşkilat-ı muğlaka” olarak değerlendirmesi⁵⁵⁷; Ağavni’nin bir cinayet romanına benzer bir biçimde vapurdan düşerek ölmesi⁵⁵⁸; yazarın bir gün Seyyit Mehmet Numan’ın evrakı içinde bir zarf bulması ve zarfta bulunanların Siranuş’un babasının yadigarı olması⁵⁵⁹; Seyyit Mehmet Numan’ın Siranuş’un babasının arkadaşıyken bunu uzun zaman gizlemiş olması.⁵⁶⁰

Bununla birlikte eserde inanılması güç bazı vakalar Feride’nin Refet’e olan aşkı etrafında gerçekleşir ve şunlardır: Feride’nin Refet’e mektup göndermesi ve aşkını ilan etmesi⁵⁶¹ (nitekim yazar kendisi de hiçbir kadın bu minvalde mektup yazamaz deyip mektubu nakletmediğini söyler⁵⁶²); Feride’nin boynu bükük bir kızken birden hiddetli bir aşığa dönüşmesi (yazar da bu duruma şaşıır).⁵⁶³

Eserin gerçekçi yöntemindeki nesnelliğe aykırı duran bir husus da kötü kahramanların cezalandırılmasıdır. Yazarın Ağavni’yi öldürmek için bir Yahudi’yi tutmuş olan Feride’nin cinayetten sonra duymuş olduğu vicdan azabının da etkisiyle

⁵⁵⁵ Ahmet Midhat Efendi, “Müşahadat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, s. 132.

⁵⁵⁶ A.g.e, s. 218.

⁵⁵⁷ A.g.e, s. 224.

⁵⁵⁸ A.g.e, s. 268.

⁵⁵⁹ A.g.e, s. 330-331.

⁵⁶⁰ A.g.e, s. 331.

⁵⁶¹ A.g.e, s. 243.

⁵⁶² A.g.e, s. 248.

⁵⁶³ A.g.e, s. 262.

hastalanmasını adalet-i ilahiye olarak adlandırması⁵⁶⁴; Feride'nin bu hastalık neticesinde ölümü⁵⁶⁵; benzer bir biçimde romanın kötü karakterlerinden Karnik'in de "ilahi adaletin yakasına sarılıvermesiyle" yaptıklarının cezasını bulması⁵⁶⁶, Avrupa'da yargılanırken hakkında idam talebinde bulunulması⁵⁶⁷ Ahmet Midhat Efendi'nin olay örgüsünü kurarken iyi olarak çizdiği karakterlerden yana tavır aldığını, kötü davranışlarda bulunanların cezalandırıldığını gösterir.

Eserin kurgusunda merak ögesini kullanmak ve okuru şaşırtmak için yapılan kimi hususlar ve inandırıcılığı yeterli olmayan az sayıda olay ile Ahmet Midhat Efendi'nin olay örgüsünü kurarken iyi karakterlerden yana tavır alması yazarın Fransız gerçekçiliğinin bire bir uygulayıcısı olmadığını gösterir. Ancak tüm bu hususlar dolayısıyla "Müşahadat"ı gerçekçiliğin başarısız bir uygulaması olarak nitelendirmek yanlış olacaktır. Nitekim Ahmet Midhat Efendi, bu eseri besleyen Fransız gerçekçiliği ile Türk romanının kuruluş sürecinde görülen ve geleneksel anlatı motiflerinden gelen hususları bir arada kullanıp "Müşahadat"ı kendine has bir roman tekniğiyle yazmıştır. Bu durum yazarın gerçekçiliğin yöntemini kendine has bir biçimde yorumlamak istemesinden kaynaklanır. Nitekim o eserin kurgusuna hakim olan üstkurmaca niteliğini de kendine özgü bir gerçekçi yöntemi denerken ortaya koymuş, yeni anlatı olanaklarını bu eserinde gerçekçilik bağlamında yeniden değerlendirmiştir.

3.1.1.2. Karakterler

"Müşahadat"ta olay örgüsü açısından önemli olan kahramanlar Ahmet Midhat Efendi'nin kendisi, Siranuş ve Ağavni, Refet Bey ve Seyyit Mehmet Numan'dır.

Ahmet Midhat "Müşahadat" adlı eserine bir roman kahramanı olarak kendisini de dâhil etmiştir. Eser yazarın bir roman kahramanı olarak kendini tanıtmayıyla başlar:

"Malûm a, bu muharrir-i âciz Beykozlu'dur. Yaz kış, akşam sabah Beykoz'dan İstanbul'a gelir gider.

Kendimizi size bu suretle tanıttırmağa başlar başlamaz bizi de Şirket-i Hayriyye'nin en büyük müşterilerinden diye mi telâkki eylediniz? Vakıa sanatımızın bir ciheti de gazetecilik olduğundan Şirket-i Hayriyye hakkında pek çok şikâyetler bizim de kalemimizden çıkmıştır. Ama yalnız gazetecilik sıfatıyla muttasıf olup kalsaydık belki bizde dahi hiç insaf aranmamak lâzım

⁵⁶⁴ A.g.e, s. 301.

⁵⁶⁵ A.g.e, s. 327.

⁵⁶⁶ A.g.e, s. 301.

⁵⁶⁷ A.g.e, s. 307.

gelirdi. Lakin bizde sıfat bundan ibaret değildir. Gâh romancılık, gâh feylosofluk gibi tecelliyatla muttasıf olduğumuzdan, Şirket-i Hayriyye'den müşteki olduğumuz zamanlardan ziyade, müteşekkîr olduğumuz zamanlar da vardır.”⁵⁶⁸

Yazar kendisini metnin dışındaki bir gerçeklik olarak metnin içerisine taşır. Bu durum metnin gerçekçi etkisini arttırmada önemli bir unsurdur. Nitekim Ahmet Midhat Efendi, eser boyunca hem eserin bir kahramanı hem yazarı hem de bu metnin dışında da gerçek bir varoluşu olan bir muharrir olarak kendisinden bahseder.

Örneğin, yanındaki “kartdövizit”ten bahsederken bir roman kahramanının çiziminde oldukça önemli bir yer tutan adlandırmaya yer vererek kendi adını okuyucularına sunar. Yazar burada ayrıca mesleğinden de bahseder:

“Bereket versin ki yanımızda vizite kâğıdı bulundu. Vizite kâğıdımızın bir satırı Türkçe yalnız Ahmet Midhat diye yazılı olup, onun altında yine bu isim Fransızca harufuyla da muharrer olduktan fazla, üçüncü satır olarak, Fransızca bir de “puplissiste” yani ‘neşirci’ kelimesi yazılıdır.”⁵⁶⁹

Ahmet Midhat Efendi bir roman kahramanı olarak kendisini okuyucuya aktarırken mesleğine dair “neşirci”liğin yanı sıra “romancılık”a da değinir:

“Romancılık. Yirmi senedir iştiğal ettiğim sanat. Yalnız yazdıklarımı tamamen okuyan bir adam, çok roman okumuşlardan addolunur. Ben yazdığım kadarının belki otuz mislini okumuşum. Eserlerim sahâ-yifinde tasvir ve tahrir eylemiş olduğum hayalâtın belki üçyüz mislini tasavvur etmişim de, sırasını getirerek, safha-i tahrîrde tasvir edememişim. Yazdığım şeylerin bir çoğu cidden sahîhu’l vukû’dur. Birazı kendimde, bir çoğu da ahabbımda vaki olmuştur. Artık kartalmış bir romancı sayıldığım hâlde, bugün tesadüf eylediğim şu roman beni bu derecelerde teshir edebilmeli midir?”⁵⁷⁰

Ahmet Midhat Efendi’nin kendisini bir roman kahramanı olarak eserinin içerisine taşıması, eserinde kendine has bir gerçekçi yöntemi ortaya koyma çabasının getirisiidir. Nitekim eserde bir roman kahramanı olarak dile getirdiği kimi sözler, eser ile

⁵⁶⁸ A.g.e, s. 9.

⁵⁶⁹ A.g.e, s. 36.

⁵⁷⁰ A.g.e, s. 49.

metin dışı gerçeklik arasında bir bağ kurmaya yarar ve eserin gerçekçiliğinin altını çizer. Bu durumu örnekleyen bir bölüm yazarın roman kahramanlarından biri olan Seyyit Mehmet Numan’la ilgili düşüncelerinde görülür. Yazar,

“Diyebilirim ki ‘devda-yı sa’y ve amel’ ve ‘taksim ve teşrîk-i mesâî’ gibi âsâr-ı hikemiyye ile Tercümân-ı Hakikat’ta birçok bend-i mahsusâlarda beyan etmiş olduğum hissiyât-ı mesâî-perestâninin tohumunu zihnime eken Seyyit Mehmet Numan olmuştur.”⁵⁷¹

diyerek romanında ortaya koymuş oldukları üzerinden metin dışına, yani gerçek dünyaya bir atıf yapar ve metin ile gerçeklik arasında güçlü bir ilişki kurar. Yazarın kendi romanında canlı bir roman kişisi olarak varlık göstermesi de bu gerçekçiliği güçlendiren bir husustur. Berna Moran Ahmet Midhat Efendi’nin roman kahramanlığına dair,

“*Müşahedat*’daki Ahmet Mithat’ın kişiliği öbür romanlarının anlatıcısından farklı değil. Çalışkan, hoşgörülü, babacan tavırla dürüst bir adam. Gerçi olaylara tanık sıfatıyla karışır, ama gözlemci olarak kalmaz; öyküsünü anlattığı insanların dertlerini paylaşan, onlara yardımcı olmaya çalışan ve olayların gelişiminde rol oynayan bir dosta dönüşür. Onun için romanın en canlı kişisi kuşkusuz Ahmet Midhat’ın kendisidir ve okur bu halk adamıyla birlikte olayların içine girince, romanın öteki kişileriyle değil Ahmet Midhat’la özdeşleştirir kendini.”⁵⁷²

der. Bu bağlamda okurun Ahmet Midhat Efendi ile özdeşleşerek olayların içerisine girmesi okurdaki gerçekçi izlenimi güçlendiren bir öge olur. Nitekim yine Berna Moran’a göre “*Müşahedat*” yazarın kendi yaşamının birkaç aylık süresini kapsayan bir anı defteri ya da otobiyografi havasındadır.⁵⁷³ Bu bağlamda eserin gerçek yaşam kaynaklı anlatı türleriyle benzeşmesinin temel nedenlerinden bir tanesi, eserin yazarının bir roman kahramanı olarak kendi eserine dâhil olması ve yaşananların gerçek olduğunun altının çizilmesidir.

“*Müşahedat*”ın olay örgüsünde önemli bir role sahip olan kahramanlardan ikisi Siranuş ve Ağavnidir. Ahmet Midhat Efendi onlarla bir vapur yolculuğu sırasında

⁵⁷¹ A.g.e., s. 157.

⁵⁷² Berna Moran, “İddialı Bir Roman: *Müşahedat*”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 49.

⁵⁷³ A.g.e., s. 53.

karşılaşır. Bu karşılaşma eserin okuyucusunun da ana kahramanlardan ikisi ve yanlarında bulunan Vartov Dudu’yla ilk karşılaştığı andır:

“Taze kadınlar pek alafranga giyinmiş olduklarından, alafranga usulünce kendileriyle muarefemiz olmadığı hâlde bile, bir baş işareti ile selâmlamak lâzımdıysa da, yanlarındaki ihtiyar kadın gayet geniş bir siyah dibet fistan giyip, başına da bir siyah yemeni bağlamış olduğundan yerli oldukları anlaşıl原因arak, bu selâma da hacet görülememişti.”⁵⁷⁴

Ahmet Midhat Efendi daha sonra “birisi esmer, diğeri sarışın” olarak belirttiğı Siranuş ve Ağavni’yi dış görünüşleriyle tasvir eder. Siranuş’un tasviri şöyledir:

“Esmeri gereğı gibi iri yarı, geniş omuzlu, o dar kollu fistanın setrinden âciz kalacağı derecelerde kalın pazulu, fakat yaşça yirmiden ya biraz ziyade veyahut pek noksan tahmin olunacak kadar genç bir kadındı. Gözleri mikyas-ı tabisinden hayli iri olmasalar koyu kara olan hadekalar, bütün çeşmhaneyi istiap ederek, beyazına yer kalmazdı. (...)

Kaşlar gözlere mütenasip. Ama nasıl? Renkleri kara ise de rastık boyası değil. Çatık da değil. Fakat iki kaşın başlangıçları yekdiğerine karib. (...)

Burun gereğı gibi iri. Fakat burnun iriliğı çehre züğürtü olan bazı bedhahânda sakl görünebildiğı hâlde, çehre sahibi olan okurlar için bir zeynet-i mahsûsa-i âlîcenâbâne olduğu fizyonomistler, yani ilm-i kiâfet erbâbı nezdinde musaddaktır. (...)

Karşımızdaki esmer güzelinin çehresi, tamam o bîn-i zîbâya zemîn-i letâfet-efzâ olacak beyzî çehrelerden bulunduğı gibi, onun altındaki irice dudaklar ve yumruluğı, sivriliğıne galib çene, levha-i vechi gerçekten güzel bir hâle koyduktan maada, tabiatinde de fevkalhad bir metânet ve gerek dostluğunda ve gerek düşmanlığında sebat ve hele intikamında şiddet olduğunu bâhiren göstermekteydi.

Bu esmer kadın hakikaten güzeldi. Ama hüsn-i cemali, öyle karşısındaki erkeğı uzaktan yakından nice ümitlerle yıldıtırıp, münasit edecek cemallerden değildi. Onun karşısındaki erkeklerdense, o hüsn-i dil rübâyı, gönülleri rebûde etmekle beraber, bir de, bir tesir-i manevî ile mütedehhiş etmeğı kâfi vakarı metaneti gösterecek hüsunlerden bulunurdu.

Güldüğü nadir görüleceğinden ve hele bir zaman kadar karşındaki esmer dilber gülmediğı gibi, ondan sonraki ahval gülmeğı büsbütün muhale talik eylediğinden dişlerinin nasıl olduğu görülemedi. (...)⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Ahmet Midhat Efendi, “Müşahedat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, s. 14.

⁵⁷⁵ A.g.e., s. 17-19.

Eserde Siranuş'un tasvirinin hemen ardından sarışın olduğu belirtilen Ağavni'nin tasviri yer alır:

“Sarışın güzelse, esmerin büsbütün ma’kûsu bir dilberdi. Lepiska saçlar, kadınların ‘tahrirli maî’ dedikleri gözler ki maîsinin etrafı kalem-i kudretle bir hatt-ı siyah çekilerek tezyin olunmuş. Bu güzel gözler küçük hatta pek küçük, lâkin şiddet-i zekâya ve vefret-i şetârete delâlet etmek üzere, minimini çeşmhanelerinde fırıl fırıl dönerler.

Ten gayet beyaz. Hatta biraz solgunca bile! Burun küçücük. Ağız daha küçük. Çene yusyumru olduktan maada, müntehası bir de senehdan ile müzeyyen. Heyet-i umumiyesinde öyle bir hâl var ki gülmediği zaman dahi gülüyor zannolunur. En büyük hüzn ü elem bu çehreyi tağyir edemez. Ağlasa bile, gözyaşları o çehre üzerinde bir ziynet-i zâide telâkki olunur. Bir tebessüm-i dâîmi, ince solgun dudaklarını daima küşâde bulundurduğundan, taneleri küçük ve biraz da seyrek olan dişleri, belki ressamların zebân-ı intikadını tahrik edebilirse de, eğer tabir caizse kaide-i böyle olmasını iktiza eder.”⁵⁷⁶

Bu tasvirlerde dikkati çeken nokta Ahmet Midhat Efendi'nin ilk izlenimlerini yansıttığıdır. Eserine bir roman kahramanı olarak dâhil olan Ahmet Midhat adı geçen kahramanlarla olan ilk karşılaşmasına dair gözlemlerini hem bir roman kahramanı olarak hem de eserin muharriri olarak aktarmış, bu aktarımla kahramanların gerçekten var olduğunun altını çizmiştir.

Ahmet Midhat Siranuş ve Ağavni'yi ayrı ayrı tasvir ettikten sonra iki kahramanı birlikte de tasvir eder. Bu tasvirde kahramanların kılık kıyafetine dair ayrıntılar dikkat çekicidir:

“Bu sarışın güzelin sini otuzdan aşağı tahmin olunamaz. Muhammen biraz daha yukarıya doğru çıksa bile menedilemez. Fakat şöyle ilk bakışta on sekizden yirmiye kadar nevcivanlık, şenlik, şuhluk buna lâayk görüldüğü halde, esmerde otuz beşlik, kırklık kadınlarda bile ağılebiyetle görülemeyen kâmillik, vakurluk nazar-ı ehl-i dikkate derhal çarpar.

Bunların yüzlerinde taravet-i cildi muhafazaya biraz medar olmak istimâlinde beis görülmeyen pudradan maada, renkli renksiz hiçbir ilaç eseri görülemez. Ne yüzlerinde, ne kaşlarında, ne saçlarında (...)

Elbise cihetine gelince:

⁵⁷⁶ A.g.e., s. 19.

Bunların ikisi de libaslarını bir dikişçiye diktirmiş, bir moda mucibince bir ölçüde biçilmiş bir derecede garnitürlerle tezyin olunmuş. Fakat ikisi de bir sûret-i mahremânede ayrı ayrı istintak olunsalar, mutlaka itiraf ederler ki, bunların ikisi de şu elbise hususunda yekdiğerine fedakârlıkta bulunmuşlardır. Esmer, mutlaka o libâsı kendi tab'ına göre pek hafif-meşrebane bulmuş ve sarışının bilâkis pek acuzane olmak üzere telâkki eylemiştir. Zira, tabiatçe sarışın, çocuk ve esmerin kâmil olduğunu anlamıştık.

Fistanları gayet açık yeşil renkli grendindiler. Garnitürleri ondan biraz koyuca dantelelarla kadifeden intihab olunmuşlardı. Gündüzlük fistanlar dekolte olmazlarsa da boyunlarındaki madalyonlar birer çıplak sadr-ı sîmine doğru sarkıyorlardı. O zamanlar kısa kol modaysa da, bu fistanların kolları modadan daha kısaydı. Eldivenler dahi, lüzumundan pek çok kısa olarak, bilekler âdetâ bütün bütün çıplaktı. Şapkalar matmazellere mahsus kurdelesiz şapkalardan olup, fakat esmer için müteehhil kadınların takındıkları kurdelelerden birisi şapkaya merbut olmasını çeşm-i müdekkik arzu ediyordu da fıkâdânını nevâkısdan sayıyordu. Sarışın için bu kurdelenin fıkâdânını pek muvafık bulduktan maada 'brigan' denilen moda iktizasınca epeyce hafif-meşrebane olan bu şapkanın derece-i hiffetini de azımsıyordu.

İki şapkanın ikisi de gûna gûn yapma çiçeklerden birer kuş yuvası olup, ön cihetlerine birer de kuş oturtulmuştu.

İkisinin de şemsiyeleri, potinleri, fistanları rengindeydi.”⁵⁷⁷

Ahmet Midhat Efendi'nin Siranuş ve Ağavni'yi dış görünüşleriyle tasvir ederken bir karşılaştırmaya gitmiş, esmer olarak belirttiği Siranuş'ta “otuz beşlik, kırkılık kadınlarda bile ağlebiyetle görülemeyen kâmillik, vakurluk”un göze çarptığını; “on sekizden yirmiye kadar nevcivanlık, şenlik, şuhluk” un Ağavni'ye lâıyk görüldüğünü; “tabiatçe sarışının, çocuk ve esmerin kâmil olduğunu” söylemiştir. Onun bu tutumu roman kahramanları arasında bir ayrıma gittiğini, bir yazar olarak kahramanlarına karşı tutumunda yeterince nesnel olamadığını gösterir. Nitekim Ahmet Midhat Efendi, Siranuş'a dair sergilediği öznel bir tutumla onu kimi zaman idealleştirir. Örneğin,

“Ağavni'nin piyonaca kudreti Siranuş derecesinde olmadığını evvel dahi haber vermiştik. İkisi de bir pansiyondan çıkmışlarsa da, Ağavni Madam C...'nin pansiyonunda, bir aralık sadece kendi felsefiyatına hasr eylediğinden, tedrisat ve talimatın hiçbirisine ehemmiyet vermiyordu ki. En ziyade ehemmiyetle iştigal eylediği şey roman mütalâasından ibaretti. Siranuş'sa, bilâkis kendisine her ne tedris olunursa, olanca kudret ve gayretiyle onu hüsn-i telâkkiye çalışırdı.”⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ A.g.e., s.19-21.

⁵⁷⁸ A.g.e., s. 181.

diyerek Siranuş'u Ağavni'den daha başarılı ve daha gayretli gören yazar, onun "ahlâk cihetiyle" de "aferinlere mazhar olduğunu" söyler:

"Siranuş'un gerek sunûf-ı ibtidâiyede ve gerek sunûf-ı tâliye ve âliyyede derslerince gayet parlak imtihanlar vermesinden maada ahlâk ciheti de muallime ve mürebbiyelerinin daima tahsinlerine, âferinlerine mazhar olurdu. Hangi sınıfta bulunsa ders ve ahlâk cihetiyle sınıfın birincisi addolunmaktan maada, âdeta mürebbiyelerinin, muallimelerinin, refikasındanmış gibi mümtaz addolunurdu. Sofralarda riyaset mürebbiyelerin vazifesi olup, en küçük sınıfın sofrasında riyaset şerefi de Siranuş'a lââyık görünmüştü ki, sair şakirdandan hiçbirisinin, hiçbir zaman böyle bir şerefe nailiyeti mektepce vaki değildir."⁵⁷⁹

Bu durum nesnel ve gerçekçi bir tutumla çizilmesi planlanan karakterler için olumsuz bir etki oluşturur ancak bu noktada Ahmet Midhat Efendi'nin kendine has gerçekçi tavrı göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim Ahmet Midhat Efendi hem kahramanlarının dış görünüşlerini ayrıntılı ve gerçeğe uygun bir biçimde tasvir eder hem de edebiyatın eğitici işlevinden vazgeçemez ve örnek olabilecek roman kahramanlarına sempati duymaktan geri kalmaz.

Öte yandan, Ahmet Midhat Efendi Siranuş'un dış görünüşüne eserinde kimi vesilelerle tekrar değinir. Örneğin Siranuş'un sinirli bir hal sergilediği şu tasvir, duyguların bedene yansımaları gerçekçi bir biçimde aktarır:

"Esmer dilberde yeniden bir gazap peyda oldu. Burnunun kanatları olduğundan ziyade kabardı. Kalınca dudakları evvel daha kırmızıyken, şimdi solgunlaştı. Çehresi de evvelki kadar esmer değil. Binnisbe ağarmış gibi görünüyor. Evvelden de gereği kadar âteş-feşân olan gözleri, şimdi bir kat daha parlıyor. Ciğerlerini mutazammın eden sadrı, güya korsası içine sığmaz olmuş. Nefes aldıkça sadr evvelkinden ziyade şişip iniyor. Nefes sıklaştı bile."⁵⁸⁰

Bir başka örnek ise yazarın Siranuş'la ikinci karşılaşmasındaki gözlemlerini aktarmasıdır:

⁵⁷⁹ A.g.e., s. 207.

⁵⁸⁰ A.g.e., s. 25.

“Esmer güzeli vapurdayken lâbis bulunduğu şapkayı, eldivenleri ve hatta amazonu ve onun altındaki korsayı çıkarmıştı da, yalnız açık yeşil gron eteklik üzerine genişçe, paltomsu bir şey giymişti. Bu da kendisine pek yaraşmış ve hele şapkanın indifaiyla kol kalınlığında saç turrelerinin ense cihetinde büklüm büklüm meydan almaları ziyadesiyle nazar rübâ bir hâl peyda etmişti.”⁵⁸¹

Eserde Siranuş’un fiziki portresini sergileyen örneklerden biri de şöyledir:

“Ben merdivenden çıkarken Siranuş Hanım dahi odasından çıkarak beni karşıladı. Yukarıdan aşağı koyu mai bir rubadi kamara giymiş, saçlarını bir sûret-i kâmilânede taramıştı. Şu sadelik, dünkü külfetli süsten ziyade kendisine yakışmış olduğunu kabul etmelisiniz.”⁵⁸²

Ahmet Midhat Efendi, Ağavni’nin dış görünüşüne Siranuş’unki kadar yer vermez. Ağavni’yi dış görünüşüyle eserin başında bir kez tasvir ettikten sonra bir de öldükten sonra cansız bedeniyle betimler. Bu tasvir gerçekçi yöntem ve bu yöntemin güzel kadar çirkinini, iyi kadar kötüyü de anlatmak gerektiği ilkesi açısından önemli görünür. Yazarın burada bir ölünün nasıl görüldüğünü anlatması hayattaki farklı gerçeklikleri metnine taşıması açısından önem taşır:

“Naaş balıkhanedeymiş. Etıbbâ muâyenesini icra etmişler. Kolunda, gerdanında, çürükler varmış. Besbelli kurtarmağa atlayan Yahudi kendisi de can havlile kıza sıkıca sarıldığı için bu çürükler peyda olmuş.

(...)

Kızcağız çırpıplak olduğu için üzerine bir çuval atmışlar. Çünkü biraz şişmiş olduğundan vücudu elbisesine sığmayarak patlamış çıkmış.(...)

Bunlar âdetince cenazeyi ilbâs etmek lâzım geliyorsa da, bîçare Ağavni’nin esvap dolabında nadir olmayan fistanlarına o şişkin vücudu sığabilir mi?”⁵⁸³

Ahmet Midhat Efendi eserinde kahramanlarının geçmişlerine ve içinde yaşadıkları toplumsal çevreye yer vermiş, böylece karakterlerine gerçekçi bir derinlik kazandırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Siranuş’un ve Ağavni’nin geçmişlerini eserin

⁵⁸¹ A.g.e., s. 41.

⁵⁸² A.g.e., s. 51.

⁵⁸³ A.g.e., s. 279-280.

kurgusunda yer alan iç hikâyelerde ayrı ayrı aktarmış, bu aktarımlarda kahramanlarının çocukluktan şimdilerine değin içinde bulundukları toplumsal çevrelere de değinmiştir.

Yazar Siranuş'un geçmişini, nasıl büyüdüğünü, toplumsal ilişkileri içerisinde okuyucusuna aktarır. Siranuş Tunuslu bir zabitan kızıdır.⁵⁸⁴ Annesi onu bebekken Beyoğlu'nda bir Süryani Kilisesi'nin kapısına bırakmış,⁵⁸⁵ babası kilise zangocunun bir eve teslim ettiği Siranuş'u geri almış⁵⁸⁶ ve annesine teslim etmiş⁵⁸⁷; babası vefat ettikten⁵⁸⁸ iki sene sonra annesi de ölen Siranuş, bu ölümden bir süre önce devam etmeye başladığı "İeyli kız mektebi"ne on dört yaşına kadar gitmiş; daha sonra "Ermeni patrikhanesinin delâletiyle, yalnız Fransız lisan ve edebiyatında tekemmül için Madam C... 'nin pansiyonuna ithal olmuş"; bu pansiyonda Ağavni ile tanışmıştır.⁵⁸⁹ Siranuş bu pansiyondan çıktıktan sonra "yine patrikhanenin tensibi vechile Vartov Dudu ve kocası Boğuş Ağa'nın hanesine emânet" verilmiştir.⁵⁹⁰

Ahmet Midhat Efendi Ağavni'yi de tıpkı Siranuş gibi geçmişi ve geçmişinde yer tutan toplumsal ilişkileri içerisinde aktarmaya çalışır. Ağavni, ehl-i iffet bir kadın olan "Maryâm" ile Antuvan Kolariyo'nun çocuğu olarak dünyaya gelmiştir.⁵⁹¹ Önce babasını,⁵⁹² daha sonra on iki yaşında annesini kaybetmiş;⁵⁹³ on altı yaşına kadar rahibe mektebinde kalmış; "artık oraca tahsilin daha üst tarafı mümkün olamamakla bazı kibar ecnebi familyaları kızlarına edebiyat dersi veren ihtiyarca bir Fransız muallimesinin yanına pansiyoner" verilmiş,⁵⁹⁴ beş senesini burada geçirmiş;⁵⁹⁵ yirmi bir yaşına gelince babasının mirasını alarak bu pansiyondan ayrılmıştır.⁵⁹⁶

Bu aktarımlarla Ahmet Midhat Efendi Siranuş ve Ağavni'yi geçmişleri ve içinde yer aldıkları çeşitli toplumsal ilişkiler ile birlikte çizmeye çalışmıştır. Bu durum Siranuş ve Ağavni'nin bütünlüklü birer roman karakteri olarak çizilmek istenmesinin bir getirisi ve onlara gerçekçi bir derinlik katar.

⁵⁸⁴ A.g.e., s. 201.

⁵⁸⁵ A.g.e., s. 196.

⁵⁸⁶ A.g.e., s. 201.

⁵⁸⁷ A.g.e., s. 203-204.

⁵⁸⁸ A.g.e., s. 206.

⁵⁸⁹ A.g.e., s. 206-207.

⁵⁹⁰ A.g.e., s. 208.

⁵⁹¹ A.g.e., s. 112-114.

⁵⁹² A.g.e., s. 115.

⁵⁹³ A.g.e., s. 119.

⁵⁹⁴ A.g.e., s. 120.

⁵⁹⁵ A.g.e., s. 121.

⁵⁹⁶ A.g.e., s. 125.

“Müşahadat”ın olay örgüsünde önemli yere sahip kahramanlardan biri de Refet Bey’dir. Ahmet Midhat Efendi eserinde bu roman kahramanını ilk tanıttığı yerde ondan bir tacir çırağı olarak bahseder:

“Siranuş Hanım ile mülâkat ve hikâyesini istima eyledikten sonra, bazı tahkikat ve tetkikatın ikmalî için, bir tacir çırağı ile mülâkatımız lâzım geldi. Tacir çırağı dediğimiz zat, Galata’da bir ticarethane memurlarından, veyahut İstanbul’da mağaza tezgâhtarlarından olsa, yani ağleb-i erbâb-ı mesaî gibi gündüzleri çalışır, geceleri rahat eder takımından bulunsaydı, mülâkatta hiç külfet görülmezdi. Fakat bu adamcağızın hissesine ekseriya gece çalışmak isabet eylemiş olduğundan, arzu eylediğimiz mülâkat, bizim için epeyce külfeti mucib oldu.”⁵⁹⁷

Kahramanın adının Refet Bey olduğunu ise daha sonra söyler:

“Beni, bu gece, buraya celbeden şey, bir tacir çırağı ile mülâkat maksadı değil miydi? Aradığım zatın ismi Refet Bey’dir.”⁵⁹⁸

Refet Bey’in dış görünüşü ise şöyle tasvir edilmiştir:

“Bu delikanlı yirmi dört, yirmi beş yaşında tahmin olunabilir, orta boylu, tıknazca, kumral tüylü, koyu elâ gözlü, sevimli yüzlü bir gençtir.”⁵⁹⁹

Refet Bey Ahmet Midhat’la tanıştığında onu tanımaz, çünkü gazete okumuyordur.⁶⁰⁰ Ancak bir roman kahramanı olarak zaman içerisinde gelişme gösterir ve daha önce arzuhalci ile muharririn farkını bilmeyen Refet zamanla “muharrir, şair ve edebiyat, hikemiyat ne olduğunu pekâlâ” bilir.⁶⁰¹

Yazar,

⁵⁹⁷ A.g.e., s. 53.

⁵⁹⁸ A.g.e., s. 64.

⁵⁹⁹ A.g.e., s. 67.

⁶⁰⁰ A.g.y.

⁶⁰¹ A.g.e., s. 264.

“Efkârı, enzârı mahdût dediğimize bakıp da kendisini cühelâdan, bûlehadan zannetmemelidir. Fikri, nazârı yalnız umûr-müştağilesine münhasır kalarak kendine ait olmayan şeylere sarf-ı zihin etmediği için, zihninde bu mahdûdiyet vaki olmuştur”⁶⁰²

diyerek onda meydana gelen fikri değişimin hazırlığını yapar. Ahmet Midhat Efendi Refet’i okuyucusuna geçmişi ve toplumsal çevresiyle birlikte aktarır. Refet Bey “kibarzade” bir çocuktur.⁶⁰³ Ahmet Midhat Efendi’nin Siranuş’tan öğrendiklerine göre,

“Refet’in pederi vaktiyle Anadolu’da, Rumeli’de aşar iltizamı işlerinde bulunmuş bir Bedrettin Bey’miş. Bu adamın aslı Ekrât’tanmış. Bundan beş altı sene mukaddem vefat eyledikte bir kabiliyetsiz zevce ile iki kız, bir de oğul bırakmış. Kızlar Refet’ten daha büyükmüşler. Birisi, daha pederinin sağlığında ve diğeri vefatından sonra tezvîc olunmuşlar. Birisi kocasıyla pek bahtiyar ve diğeri bedbaht olmuş.”⁶⁰⁴

Öte yandan Refet’in babası onun eğitime önem göstermiştir:

“Refet’in babası, kendisini memuriyyet-i mülkiyye mesleğine sevk etmek arzusundaymış. Bu arzu ile oğlunu Mekteb-i Rüşdiyye’ye verdikten ammada, birisi Arabî ve Fârisî ve diğeri Fransızca tedris için hanesinde iki de muallim bulunduruyormuş. Bunlar sabahları mektebe gitmezden evvel ve akşamları mektepten geldikten sonra çocuğu müzakereye çekiyorlarmış.

Hatta Rüştiye Mektebi’nde tekmîl-i tahsil ederek, şهادetnamesini aldıktan sonra pederi kendisini kalemine çırak bile ettirmiş. O zaman dahi muallimleri hizmetlerinde devam eyliyormuş. Fakat Refet’in tahsil cihetinde meyli, hevesi olmadığından, bu kadar ihtimamla beraber, yine öyle şâyân-ı iftihar olabilecek bir tahsile muvaffak olamamış.”⁶⁰⁵

Refet Bey henüz ilk gençliğinde babasını kaybettikten sonra, çocukluktan kurtulur kurtulmaz mirasyedi bir hayat sürmüştür.⁶⁰⁶ Bu hayatta parasını tüketince tacir Seyyit Mehmet Numan’ın hizmetini kabul etmeye mecbur olmuştur.⁶⁰⁷

⁶⁰² A.g.e., s. 70.

⁶⁰³ A.g.e., s. 77.

⁶⁰⁴ A.g.e., s. 81.

⁶⁰⁵ A.g.e., s. 91.

⁶⁰⁶ A.g.e., s. 77.

⁶⁰⁷ A.g.e., s. 78.

Refet'in pek zeki bir adam olduğunu ilk mülâkatında anladığını söyleyen Ahmet Midhat Efendi, ahlakının da dürüst olduğunu düşünür.⁶⁰⁸ Ona göre Refet, ibret olacak mirasyedilerden değildir:

“Ben kat'iyen umarım ki Refet Bey böyle, başkalarına ibret olacak miras yedilerden değildir. Pederinden kalan serveti mahv dahi etmiş olsa, iki eliyle bir başına derman bulabilecek erbâb-ı kabiliyettendir. Zira parası kalmamış dahi olsa, henüz yirmi üç, yirmi beş yaşında bir adam olduğundan, bu yaşta aklını başına alabilmesi yine kabil olamazdı. Bir Seyyit Mehmet Numan'a hizmetkârlığa mümkün değil tenezzül edemezdi. Hüsn-i haline hüküm vermek için yalnızca bu suretle islâh-ı hâl etmiş olması bence kâfidir.

İşte, sözümü hulâsa ediyorum. Refet Bey soyzade bir gençtir. Güzeldir. Zekidir. Ahlâklıdır. Mirasyedilikle babasından kalan malı telef etmişse de, heva ve hevese karşı ettiği tövbe-i nâdimâne gerçektir. Şimdi pek iyi bir yola salıktır. Bu hâlde istikbâlden pek ümit münkâtı' değildir.”⁶⁰⁹

Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi, bir roman kahramanı olarak Refet'i okuyucusuna aktarırken onun geçmişine ve içinde yaşadığı toplumsal çevreye de yer vermiştir. Bu husus, yazarın bir roman kahramanı olarak Refet'i bütünlüklü ve derinlikli bir yapıyla çizme, dolayısıyla gerçekçi bir yöntemle oturtma çabasının sonucu olarak kabul edilebilir.

“Müşahadat”ta önemli kahramanlardan biri de Seyyit Mehmet Numan'dır. Seyyit Mehmet Numan meşhur bir tüccardır.⁶¹⁰ Yazar Ahmet Midhat Efendi, Seyyit Mehmet Numan'ı dokuz on sene önce tanıdığını söyler ve bu tanışma anındaki gözlemlerini şöyle aktarır:

“Bundan dokuz on sene mukaddem, ben kendisiyle mülâki olduğum zaman âdetâ sinni yetmiş beşi hayli tecavüz etmiş bir pirdi. Ancak ak Araplardan öyle metânet-i bedeniyeye sahibi bir ihtiyar ki, sakalında siyah kıllar hâlâ beyazlara galip, vücudu hâlâ kayış gibi kavi ve harekât ve sekenâtı hâlâ çevik ve zinde.”⁶¹¹

⁶⁰⁸ A.g.e., s. 77.

⁶⁰⁹ A.g.e., s. 79.

⁶¹⁰ A.g.e., s. 68.

⁶¹¹ A.g.e., s. 144.

Ahmet Midhat Efendi Seyyit Mehmet Numan'la tanışma anındaki gözlemlerini okuruna aktarırken onun dış görünüşüyle ilgili kısa bir bilgi verdikten sonra etnik kökenine uygun bir konuşma biçimi olduğunu anlatır. Bu bağlamda oluşturduğu roman kahramanını toplumsal gerçekliğe uygun bir biçimde ortaya koymaya çalışır:

“Şîve-i ifadesi ahâli-i Mısriyyenin söylediği yoldadır. Yani ‘canım’lar ‘ganım’ ve ‘pare’ler ‘fare’ veyahut dudaklarını biraz ziyadece zorlamak üzere ‘yare’ olarak telâffuz ediliyorlar. Ama söylediği sözlerin kaffesi mühim ve manidar.

(...) Seyyit Mehmet Numan, Türkçesi kaht olmakla beraber Türkçeden dahi nice mecazlar, kinâyeler ile tevîlât-ı zarîfâneye muvaffak oluyor”⁶¹²

Yazar, bu kahramanın işi dolayısıyla toplumsal ilişkileriyle ilgili bilgileri de aktarır:

“Umûr-ı ticâriyyeye vukûfu pek ziyade. Doğrudan doğruya zahireci, bağıcı filân gibi bir nevi ticaretle meşgul değil, her türlü ticaretle işigal eder bir nevi acenta. Mısır’dan Marsilya’ya, Triyeste’ye, hatta Londra’ya pamuk satar. İstanbul’a piriñç celb eder. (...)

Ahz ü itasının bu suretteki tenevvüü Seyyit Mehmet Numan’da bir nevi acentalık hâli hâsıl eder. Zira her nevi emtiyayı toptan alıp toptan satar. (...) Ama işte Seyyit Numan’ın en büyük eser-i fataneti olmak üzere müşkülât-ı mezkûrenin kâffesi iktihâm olunarak, işler dahi kronometre saat gibi muntazaman işler.

Seyyit Mehmet Numan’ın poliçeleri hep piyasada gayet muteberdir. Hatta pek zengin bir adam olduğu için değil. Refet’in ifadesine göre Seyyit Mehmet Numan ‘zengin’ unvanına ol kadar müstehak bile değildir. Meselâ Midilli zeytin bahçelerinin kendisine ettikleri kredi ile İzmir’deki kuru üzümçü veyahut meşe palamutçusunun hesabını görür veyahut Fiyome’dan İskenderiye’ye irsâl ettirdiği kağıt ve mukavvanın bedelini, Akka, Lâdikya, Antakya taraflarından toplayıp Triyeste’ye sevk ettirdiği yapağı esmaniyle tediye ettirirler. Bir mübadeledir gidiyor, bir dolaptır dönüyor ki değme bir metânet-i efkâr sahibi gençlerin bile apışacakları derkâr iken, Seyyit Mehmet Numan, o ihtiyar kafasıyla bu işlerin kaffesini hüsn-i idâreye muktedir oluyor.”⁶¹³

Ahmet Midhat Efendi, Seyyit Mehmet Numan’ı toplumsal ilişkiler içerisinde göstermenin yanı sıra onun geçmişini de okuyucusuna aktarır. Seyyit Mehmet Numan

⁶¹² A.g.e., s. 144-145.

⁶¹³ A.g.e., s. 145-146.

kırk, kırk iki sene önce Mısır'dan gelmiştir. Mısır'dayken “ricâl-i Mısıriyyenin tasarruf ve idare eyledikleri gayet vasi çiftlikleri umurunda müstahdem” olarak çalışan Seyyit Mehmet Numan, İstanbul'a geldiğinde kendisine teklif edilen memuriyetleri kabul etmemiştir.⁶¹⁴ Bir hayli çocuğu olmuş ama hiç biri yaşamamış, nihayet en son evlendiği hanımdan bir kızı dünyaya gelmiştir. Bu kız Ahmet Midhat Efendi'nin Seyyit Mehmet Numan'la mülakatı sırasında on yedi yaşında olan, cılız ve hastalıklı Feride'dir.⁶¹⁵

Bu aktarımın roman kahramanlarına derinlik ve gerçekçilik kazandırma çabasının ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan Ahmet Midhat Efendi'nin roman kahramanları karşısında kimi zaman öznel bir tutum sergilemesi durumu, Seyyit Mehmet Numan için de geçerlidir. Ahmet Midhat Efendi, Seyyit Mehmet Numan'ı bir anlamda idealize eder. Onun dürüstlüğüne ve çalışkanlığına vurgu yapar. Onunla ilgili olarak “her defasında da kendisinden, yeniden yeniye hikmetler istima eyledim” der.⁶¹⁶

Sema Uğurcan, “Yeni Türk Edebiyatında Önemli Bir İsim: Ahmet Midhat Efendi” başlıklı makalesinde, Seyyit Mehmet Numan'ın yazarın beğendiği ekonomi sistemini Osmanlı toplumunda uygulayan örnek bir şahsiyet olarak sunulduğu üzerinde durur. Ona göre,

“Ahmet Midhat'ın gözde kahramanlarından biri olan, *Müşahedât* (1892) romanının kahramanı Seyyit Mehmet Numan, yazarın beğendiği ekonomi sistemini Osmanlı toplumunda uyguladığı için örnek olarak sunulan bir şahsiyettir. Seyyit Mehmet Numan her türlü ticareti dener, tüccarlar arasında aracı görevini de üstlenir. O Türkiye'de turfanda ticareti yapan ilk tüccar olarak İstanbul'un sebze, meyve ve çiçeklerini Avrupa ve Rusya'ya ihraç eder. Yazar bu kahraman vasıtasıyla okuyucusuna başarılı bir insan örneği göstermek ister. Yazara göre o ve benzerleri, Türkiye'yi ekonomik refaha götürecektir.”⁶¹⁷

⁶¹⁴ A.g.e., s. 148-149.

⁶¹⁵ Ahmet Midhat Efendi Seyyit Mehmet Numan'ın kızı Feride'yi şöyle tasvir eder:

“Validesi güzelce bir Çerkez'se de, Feride babasına çekmiş olduğundan, çehresinin şekli-i umûmisi âdeta bir Mısırdır. Esmerce ten, kara gözler, yassıca burun, irice dudaklarla Mısırlılar miyanında bayağı güzeller bulunabilirse de bu hüsn, bu cemal bir ressamın nazar-ı ehemmiyetini celb edebilecek sanatkârâne güzelliklerden olmayıp, gayeti sebük-rûh olan Mısır güzelleri fevkalhadd işvebâzlıklarıyla celb-i nazar-ı râğbet edebilirler.

Hâsılı Feride güzel değildir. Çirkin bir şeydir. Bu malûmatı kendisinden aldığım Refet'in tarifine göre zayıf hâli ve babasının bir taneciği olmak hasebiyle talim ve terbiye için de hiç tazyik olunmamıştır.” A.g.e., s. 163.

Bu tasvirde dikkati çeken nokta, yazarın Feride'yi başka birinin aktarımıyla tasvir etmesidir. Bu bağlamda tasvirde yazarın birincil gözlemleri etkili olmasa da eserinde çirkin olanı tasvire yer vermesi güzel kadar çirkinini de anlatmak gerektiği düşüncesinin bir ürünü olabilir. Nitekim Ahmet Midhat Efendi eserinde daha sonra Siranuş'un ölü bedenini de tasvir etmiştir. A.g.e., s. 279.

Bu tasvir de göz önünde bulundurulduğunda yazarın Fransız gerçekçiliğinin birebir kopyası olmayan ama yine de belli bir yönetime oturtmaya çalıştığı bir gerçekçiliği oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

⁶¹⁶ A.g.e., s. 157.

⁶¹⁷ Sema Uğurcan, “Yeni Türk Edebiyatında Önemli Bir İsim: Ahmet Midhat Efendi”, *Edebiyatımız II: Yazarlar, Meseleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 17.

Bu durum Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçi yöntemi kendine has bir biçimde yorumlamasının getirisiidir. Ahmet Midhat Efendi bir akım olarak gerçekçilik ya da natüralizmi ortaya koyarken kendi anlatı biçimlerine ve içinde bulunduğu kültür dairesine has tutumundan vazgeçmeyen bir yöntemi oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda yazar, fikri zemininde yer tutan çalışkan ve ahlaklı olma kabulünü, karakter oluştururken kullanmış, karakterlerini derinlikli bir biçimde çizmek isterken bile bu kabulünden vazgeçmemiştir.

3.1.1.3. Mekân

“Müşahadat”a mekân açısından bakıldığında dış mekânların kapalı mekânlara göre daha çok yer tuttuğu görülür. Bu bağlamda eserde en temel mekân İstanbul'dur. Yazar İstanbul'u, roman kahramanlarının güzergâhı olan semtlere dair kimi bilgilerle sunar. Böylece eseri ile somut hayatın gerçeklikleri arasında bağlar kurar. Öte yandan dış mekânları anlatırken bu mekânlar aracılığıyla toplumsal yapıyı da aktardığı görülür. “Müşahadat”ta iç mekânlar ise yeterince işlenmemiştir. Yazar, Siranuş ile Ağavni'nin kaldıkları misafirhane ile bu misafirhanedeki odaları ve Seyyit Mehmet Numan'ın mağazasını ayrıntılı olmayan bir biçimde tasvir etmiştir.

“Müşahadat”ta söz konusu olan en temel mekân İstanbul'dur. Ahmet Midhat Efendi İstanbul'dan ilk defa, vapurda karşılaştığı ve konuşmalarına kulak misafiri olup meraklandığı Siranuş, Ağavni ve Vartov Dudu'yu takip ederken bahseder. Vapurdan inen kadınlar Galata tarafına giderken yazar onları takip eder. Bu sırada yol boyunca geçtiği semtlerden ayrıntılı bir betimlemeye girmeden bahseder:

“Kadınlar çıktılar. Esmerle sarışın kol kola vererek ve ihtiyar Dudu arkalarına düşerek Galata tarafını tuttular. İnkâr, ya itiraf lâzım mı ya? Tabii ben de arkalarından.

Köprü geçildi. Aziziye Karakolu önüne varıldı. Sağ tarafı Havyar hanı, sol tarafı Komisyon hanı ile mahdud olan Karaköy caddesine müntehî bulunan o kısa, güzel sokağa girildi. Fakat Galata cihetine, yani sağ tarafa dönülmeyip, sol tarafa dönülerek, Tünel'e doğru yüründü.

(...)

Malûm a. Çend dakikada Beyoğlu'na vardık. Ben bililtizam vagondan çıkmadım. Birinci sınıf yolcuları bile kâmilten çıktıktan sonra, ben, takip ettiğim kadınları önüme katıp yavaş yavaş yürüdüm.

O gün hava gayet müsait olduğundan kadınlar bir açık faytona bindiler. Ben bilâkis bir kupaya atlayarak, arabacıya:

-Şu öndeki üç kadını takip edeceksin.

(...)

Araba Rusya kançılaryası önünden dört yol ağzını bulup Beyoğlu büyük caddesini tuttu. (...) Gide gide Galata Sarayı önüne vardık. Hâlâ gidiyoruz. Nihayet mektep sokağına gelince, öndeki arabanın sola bükülüp Karnavulu'ya doğru indiğini gördüm.”⁶¹⁸

Ahmet Midhat Efendi bu aktarımında ayrıntılı bir tasvir vermez ancak İstanbul'da gerçekten var olan semtlerden bahsederek eseri ile somut gerçeklikler arasında bağlar kurar. Yazar İstanbul'u coğrafi bir mekân olarak eserinin başka kısımlarında da aktarır. Örneğin Ağavni ile Siranuş'un kaldığı misafirhaneden döndüğü sırada izlediği yolu şöyle anlatır:

“Siranuş'un hanesinden çıktım. Derhal bir araba bulamadım ki binip Köprü'ye kadar gideyim. Tünel'e doğru piyade olarak yürümeye mecbur oldum. Anlamalı bendeki dalgınlığı ki Tünel meydanına geldiğim hâlde, sağa sapacağım, Mevlevihane'ye doğru yürüyüvermişim. Koca yüksek kaldırım yokuşunu yukarıdan aşağıya kadar inmişim de haberim yok. Köprü başına kadar gelerek, para vermek mecburiyeti üzerine hâl-i bîdâriye avdet eylediğinde âdeta korktum. Neredeyim ne hâldeyim diye etrafıma bakındım.”⁶¹⁹

Bu bağlamda yazar İstanbul'u eserinin vuku bulduğu çağı ve sosyal gerçekliği belirlemek üzere kullanır. Bir başka deyişle “Müşahedat”ta İstanbul coğrafi nitelikte bir güzergâhtır ancak çağdaş toplumsal gerçeklikle kurulan bağlar açısından da önem taşır. Bu durum açık mekânların kullanılmasından kaynaklanır. Bu mekânlar roman kişilerinin kamusal alanda varlık göstermelerine olanak sağlar ve böylece toplumla ve çağdaş toplumsal gerçekliklerle ilişki kurulmuş olunur.

Nitekim yazarın bir roman kahramanı olarak geçmiş olduğu dış mekânları anlatırken bu mekânlar aracılığıyla toplumsal yapıyı da aktardığı görülür. Örneğin Ahmet Midhat Efendi Refet Bey'i bulmak için bir sebze kayığına binerek yola çıkmasına dair,

⁶¹⁸ Ahmet Midhat Efendi, “Müşahedat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, s. 34-36.

⁶¹⁹ A.g.e., s. 48.

“(…) ahvâl-i beşeriyye ve medeniyyenin bu kısımlarını görmek için pazar kayığı, su kayığı, sebze kayığı, balık kayığı filân gibi şeyleri ziyaret ve tahkik ve temaşa merakımdır, zevkimdir. Bu defa dahi, iltizamî olarak şu Hünkâr iskelesinden kalkan sebze kayığına binmişim.”⁶²⁰

diyerek, toplumsal yaşamı gözlemlemek amacının olduğunu belirtir ve bu yolculuk sırasındaki dış mekân gözlemleriyle çağdaş toplumsal gerçekliğe dair bilgileri iç içe geçirerek aktarır:

“Bir aralık reis ile kendi işlerine dair bir muhasebe açmak istedim. Halbuki bu kayıklarda en işe yaramayanı dümene oturtuyorlar. Bazılarında mevki-i riyâsette bir çocuk bulunuyor. ‘Riyâset’, umûr-ı sâirenin hemen kaffesinde en şerefli şeyken, bu kayıklarda en ehemmiyetsiz addolunuyor.

Kürek çeken üç kişinin yanlarına sokulup, onlarla konuşmak istedim. Zavallı adamlar mütehallik olabildikleri nezaket derecesinde bana cevap vermeğe de gayret gösterdiler. Lâkin çektikleri küreğin her defasında sarf eyledikleri kol ve beden kuvvetinden maada bir basamağa, bir de oturağa basarak, gâh ayağa kadar kalkıp, gâh arkaları üstüne yatmak derecelerinde hareket-ı mütetabî’ a ve mütevâzine ile zahmetleri mütezâyid olan adamların nefes mefese, tıkana tıkana alınlarından ve burun hizalarından bıyıkları üzerine inip, ağızlarına girmeğe çalışan terleri, birer kol darbesiyle silmeğe çalışa çalışa verdikleri cevaplarını müstefit etmekten ziyade müteezzî eylediler. Tâ baş üstüne çıkıp, kendi tasavvuratımla iştigali tercih eyledim.

Sarayburnu’na yaklaştığımız zaman bizim kayığa şebih birkaç kayığa rast geldik. Kayıkçılar birbirine aşinalık ederek, ufacık bir filo tertibiyle Eminönü’ne vardık. Ne bakalım. Bizden evvel elli altmış kayık oraya gelmişler. Bunların da başları, kıçları altlarında uyumakta bulunan bahçıvanlar, uyanmışlar. Her kayığa üçer beşer hamal girmiş. İskele cihetinde birçok küfecî. Birçok sebzecî. Birçok madrabâz.

Gümrüğün eşyâ-yı ayniyye mağazasıyla, Köprü arasındaki yetmiş seksen arşından ibaret sahil ile, tramvay vagonlarının durdukları yere kadar, o meydancıkta akall-i tahmîne göre iki bin kadar adamın, bir bahar gecesi, saat beşten sonra müctemi’ ve meşgul olduklarını hiç derhatır ettiğiniz var mıdır?

(...) Hamallar küfe kapmak gayretinde. Bahçıvanlar küfe kaybetmemek mecburiyetinde. Arkacılar, sebzeciler, madrabâzlar zavallı bahçıvanları boğmayacaya getirip, mallarını yok pahasına kapatmak kurnazlığında.

⁶²⁰ A.g.e., s. 61.

Yeni Cami'ye doğru yer yer, küme küme küfeler konulmuş. Her küme bir dükkân farz olunsun, fakat edilen pazarlıklar, pazarlıktan ziyade kavgaya müşabih şeyler.

(...)

Bu mahşerin içinde cabeca ve zaman zaman 'sıcak pideler' ve 'gözlemeci' ve 'sütlü çay' gibi avâzeler dahi işilir. Şu arada seyyar kahveci kendi etrafında, kimisi ufak iskemlelere, kimisi yerlere oturmuş bulunan bahçıvan ve hamal ve kayıkçı ve madrabâz mahlûtu cemaatlere kahve pişiriyor. Burada bir seyyar berber, yine bu mahlûttan birisinin ya kafasını, ya çenesini tıraş ediyor. Ya Lânga, Yedikule vesair taraflardan yük getirmiş, veyahut Aksaray, Bayezit, Fatih gibi semtlere yük götürecek olan bir takım beygirler kuyruk salladıkça, yanlarına ziyadece tekarrüb edenlerin yüzlerini kamçılıyorlar.

(...)

Koca bir memleket. Koca bir panayır. Henüz görmemiş olanlar için hakikaten görmek külfetini ihtiyara seza bir hâl."⁶²¹

"Müşahadat"ın hayatı yansıtmaya biçiminde dış mekânlar belirleyici bir husustur. Ahmet Midhat Efendi dış mekân tasvirleriyle bir yandan okuyucunun dikkatini kurmacının dışındaki gerçek dünya çizgisine yaklaştırır ve eserin gerçekçi bir yöntemle çizilme çabasını belirgin kılar; diğer yandan gözlemleyip anlattıkları aracılığıyla toplumsal yaşamın gerçekliklerini aktarır.

Ahmet Midhat Efendi eserinde dış mekânların yanı sıra iç mekânlara da, daha az da olsa, yer verir. Bu mekânlardan biri Siranuş ve Ağavni'nin kaldığı misafirhanedir:

"Merdivenin üst başı üç metre arzı, ve altı metre kadar tûlü olan müstafîl bir saha olup, sokak cihetindeki dört penceresi güzel perdeler ve pencerelerin önleri kanapeler, koltuklar ve zemini Uşak kalıçesi mefruştu.

Oda kapıları, ikisi de cenahlarda ve ikisi merdiven başının sağ ve sol taraflarında dört kapı idiyse de kararmış gözlerim ile kapılar üzerinde menkuş olan ufacık numaraları seçemediğimden dördüncü numarayı bulabilmek için biraz aramağa muhtâç kalmıştım."⁶²²

Yazar Siranuş ve Ağavni'nin bu misafirhanede olan odalarından da bahseder. Siranuş'un odası şöyle tasvir edilir:

⁶²¹ A.g.e., s. 61-64.

⁶²² A.g.e., s. 39.

“Bu oda hem yatak ve hem ikamet odası hâlini cem eyleyen mefruş odalardandır. Fakat yatak bir alkof içinde saklı olduğu ve önü mükellef bir perde ile mestur bulunduğu için, alafrangada yatağını göstermeği ayıp sayanları da mahcup etmez.

Oda, Beyoğlu’nda birinci derecelerde mefruş olan odalardandır. Bir kadını rahatlandırmak için lâzım olan şeylerin kâffesini camidir. Piyanoya varıncaya kadar. Bir tarafta da karmakarışık bir hayli kitaplar yığılmış.”⁶²³

Yazar Ağavni’nin ikametgâhı iç içe geçen iki odadan oluştuğu için burayı daire olarak adlandırır ve şu şekilde aktarır:

“Matmazel Ağavni’nin ikametgâhı birinden diğerine geçilir iki oda olup, iç taraftaki ufarak bir yatak odası olduğu halde, dış taraftaki ondan büyücek bir oda olarak, salın makamında kullanılmaktadır.

Bu oda dahi Siranuş’un odası gibi mükemmel ve mükellef döşenmiştir. Fakat bu akşamki hâli bir salondan ziyade, bir yemek odası hükmündedir. Zira odanın orta yerine dört kişilik, mini mini bir sofra kurulmuştur.”⁶²⁴

Eserde tasvir edilen bir diğer kapalı mekân Seyyit Mehmet Numan’ın mağazasıdır:

“Bu mağaza altı üstlü, iki katlı bir şey ise de, öyle Asmaaltı mağazalarına manifaturacı dükkânlarına filanlarına benzemez. Derununda emtiadan bir şey yok. Üst katta efendiye mahsus bir oda ve onun yanında kalem odası gibi bir yer ve alt katta mağazanın dibinde ayrıca bulunmuş bir oda gibi kasaphane ile onun sokağı kadar mütedd olan ve çıraklar ve hizmetkârlar mahalli addedilen, önü, yani mahall-i mezkûrun ahvâl-i umûmiyyesi nazar-ı muâyeneden geçirilecek olsa, ya bir ufacık bankaya teşbih edilmek veyahut bir acentahane olduğunu kabul eylemek lazım gelir.”⁶²⁵

Bu dört tasvir düşünüldüğünde yazarın kapalı alanlara çok fazla yer vermediği ve bu mekânların tasvirini ayrıntılı yapmadığı söylenebilir. Bu mekânlar roman

⁶²³ A.g.e., s. 51.

⁶²⁴ A.g.e., s. 93.

⁶²⁵ A.g.e., s. 70-71.

kahramanlarının yaşam ve iş alanları olması dolayısıyla onların yaşayış biçimleriyle örtüşür ancak ayrıntının eksik oluşu, mekân öğesinin karaktere katacağı gerçekçi bütünlüğü eksik bırakır. Bir başka deyişle eserde, roman kahramanlarının iş ve yaşam alanları olan kapalı mekânlarla etkileşimi yeterince verilmemiştir. Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi “Müşahadat”ta daha çok açık mekânları ele alıp tasvir etmiş ve bu mekânlar aracılığıyla eserine çağdaş toplumsal gerçekliği taşımıştır. Dolayısıyla onun eserinde kurmaya çalıştığı gerçekçi yöntemi sağlamada daha çok açık mekânlardan ve kamusal alanlardan yararlandığını söylemek mümkündür.

3.1.1.4. Yazarın Konumu

Ahmet Midhat Efendi romanlarında okur karşısında onunla söyleşir gibi bir üslup kullanır. Bu üslup onun bir yazar olarak konumunu da belirler. Okurunu anlatı sırasında karşısında farz eden Ahmet Midhat Efendi, bu üslubu dolayısıyla müdahil bir yazar olarak kabul edilebilir. Müdahil yazar tutumu, romanda gerçekçi yöntemin gerektirdiği nesnel yazar tutumuna aykırı gibi görünür. Ancak bu durum, Ahmet Midhat Efendi’nin kendine has gerçekçilik anlayışı ile birlikte düşünülmelidir. Ahmet Midhat Efendi eserlerinin genelinde müdahil bir anlatıcı olarak okuyucusuyla söyleşirken onlarda anlatılanların gerçek olduğu izlenimini uyandırır. Bunun nedeni Nüket Esen’in dile getirdiği üzere, kurmacayı bir eğitim aracı olarak görmesidir:

“(…) Ahmet Mithat romanlarında belirgin (overt) anlatıcı ve muhatap kullanımına, okurlarında bir inanç yanılsaması (mimesis of belief) oluşturmak için de başvurmuş olabilir. Ahmet Mithat, okurları onun gerçek olaylar ve gerçek kişilerden söz ettiğine inanırlarsa, onları etkileyebilecek ve eğitebileceğine inanmış gibidir. Daha önce de belirttiğim üzere, kurmacanın eğitim amacıyla kullanılması, bu kurmacanın gerçeğin yansıması olarak oluşturulmasını zorunlu kılar. Bu gerçeklik yanılsaması, özellikle Ahmet Mithat gibi sözüne güvenilir, tanınmış ve saygı gören bir gerçek yazarın varlığı ve gerçek yazarı temsil eden bir anlatıcının romandaki muhatabına açıkça kılavuzluk etmesiyle mümkündür.”⁶²⁶

Bu durum “Müşahadat”ta biraz daha farklılaşarak belirginleşir. Ahmet Midhat Efendi “Müşahadat”ta hem kurmacanın eğitici işlevinden vazgeçmez hem de gerçekçi bir yöntemi kurma amacını taşır. Bu romanda yazar eserine bir roman kahramanı olarak dâhil olarak eserinin hem bir kahramanı hem de yazarı olur, böylelikle anlattıklarının

⁶²⁶ Nüket Esen, “Ahmet Mithat’ta Anlatıcı ve Muhatap”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, s. 33-34.

gözlemlerine dayandığı için gerçek olduğunun, dolayısıyla “tabii” bir roman yazmış olduğunun altını çizer.

“Müşahedat”a yazarın konumu açısından bakıldığında, Ahmet Midhat’ın anlatının akışını müdahil bir yazar olarak sık sık kestiği görülür. O kimi kez akışı kesip okuruyla bir söyleşi havasına girerek toplumsal çevre ile ilgili bilgiler verir ve böylece eseriyle çağdaş toplumsal gerçeklikler arasında bağlar kurmak ister; kimi kez de anlattıklarının gerçek olduğunun altını çizmek için metin dışı gerçekliklere gönderimler yapar; kimi kez de gerçekçi veya natüralist romanla ve bu tarz romana ilişkin hususlarla ilgili bilgiler verir.

Ahmet Midhat Efendi “Müşahedat”ta birçok defalar anlatının akışını keser ve okuyucusuyla söyleşir bir üslupla ona çağdaş toplumsal gerçeklikle ilgili çeşitli bilgiler aktarır. Örneğin eserin başlangıcında yaptığı vapur yolculuğu dolayısıyla kendi vapur yolculuklarından, Şirket-i Hayriyye vapurlarından ve vapur yolculuğu yapan çeşitli toplumsal kesimlerden bahseder. Kaptanların ve mevki memurlarının pek çoğunun dostu olduğunu ve Şirket-i Hayriyye vapurlarını yolculukları sırasında bir çeşit tahrirhane olarak kullandığını söyler. Vapura binen “arap, mısırcı, susamcı, kıptî, yazmacı, dudu” ve “nihayet ikisi, üçü oldukça câlib-i nazar takımdan” kadınlardan ya da “modacı dükkânı başlarına takınmış, arkalarına giymiş demeye seza, bir takım süslü madamlardan” söz eder.⁶²⁷

Böylelikle eserin henüz başında kısa da olsa toplumsal yaşamdan bir panorama çizerek, çağdaş toplumsal gerçeklikle bağ kurar. Eserde buna benzer başka bölümler de vardır. Örneğin yazar anlatısının akışını kesip Beykoz’daki Hünkar İskeleyi’ni insan ögesiyle birlikte, çağdaş toplumsal gerçekliklerle bağlantı kurarak aktarır. Bu aktarım uzun ve zamanının akışını içeren hareketli bir tasvirdir. Yazar önce “saat dokuz veya on” diyerek bu saatte iskeleye yanaşmış duran bir kayığı tasvir eder. Sebzeyle yüklü kayığın içerisinde uyuyan üç dört kişi vardır. “Saat on buçuktan, on birden sonra” ise küfeleri sebze yüklü bir beygir gelir. Beygirin arkasından ise bir bahçıvan yürümektedir. Saat on birden sonra ise sebze küfesi getiren bahçıvanların sayısı bir hayli artar. Ahmet Midhat, bu bahçıvanların kendi aralarındaki sohbeti de toplumsal yaşamın bir parçası olan çalışma yaşamını okuyucusuna sunma gayretiyle aktarır. Bahçıvanlar kendi aralarında piyasanın kötü koşulları hakkında söyleşirler. Kimisi geçen seneki gübre parasını verememiş, kimisi bahçesinin kirasını ödeyememiştir. Yazar daha sonra yatsı

⁶²⁷ Ahmet Midhat Efendi, “Müşahedat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, s. 9-12.

sonrasını aktarır. Yatsıdan sonra kayıkçılar uyanmış, bahçıvanlar uykuya dalmıştır. Çalışma sırası kayıkçılardadır. Yazar bu kez de kayıkçıların iş koşulları dolayısıyla toplumsal yapıyı aktarır.⁶²⁸

Ahmet Midhat Efendi ayrıca, bir tacirin çırağı olan Refet Bey’le mülakat yapmaya karar verdiğinde Refet Bey’in gece çalıştığını söyler ve bunun üzerine gece çalışma ile ilgili bilgiler aktarır. Bu aktarımda dikkati çeken nokta yazarın okuyucularını “cemiyet-i medeniyyenin husûsiyati ahvâlî” hakkında bilgilendirmek istemesi, bu hususta şunları söylemesidir:

“Birer birer tadatları içinde yaşadıkları cemiyet-i medeniyyenin husûsiyati ahvâlîni öğrenmek hususunda lâkayt bulunan karilerimizi tasdi’ yerine geçerse de, hiç olmazsa umumî için bir söz olarak arza lüzum görürüz ki İstanbul ve hele bize nispetle daha pek çok müterakki olan milletlerin payitahtları bulunan Londra ve Paris gibi büyük şehirlerde gece uyanık ve sanâyi-i mahsûsasıyla meşgul olanlar, ahvâl-i âleme karşı lâkayt bulunan bî-haberânın kolay kolay tahmin edemeyecekleri kadar çoktur. Cemiyet-i beşeriyye ve medeniyyenin havâyic-i rûz-merresi hemen ekseriyet üzerine geceleri tehiyye edilir.”⁶²⁹

Ahmet Midhat Efendi’nin bu sözlerinde hem onun romanın eğitici işlevine dair fikirleri hem de çağdaş toplumsal gerçekliğin romana yansıyan yönü görünür olur. Yazar, romanın eğitici işlevine önem verir ve kurmaca aracılığıyla okurunu eğitmek ister. Bu durumda okurunu eğitmek istediği husus ise toplumsal yaşamın gerçekleridir. Böylece, romanı ile çağdaş toplumsal gerçeklikler arasında bağ kurarken okuyucusunu da bu konuda bilgilendirmiş olur.

Ahmet Midhat’ın müdahil yazarlığına dair değinilmesi gereken bir husus da onun anlatının akışını kimi kez metin dışı somut gerçekliklere gönderim yapmak için kestiğidir. Yazar bunu “Müşahadat”ta anlatılanlar ile metin dışı somut gerçeklikler arasında bir bağ kurmak ve anlattıklarının gerçek olduğu kabulünü güçlendirmek için yapar.

Örneğin okuyucularına kendi eserinden bahsederek metinlerarasılığı bir anlatı stratejisi olarak kullanır:

⁶²⁸ A.g.e., s. 56-61.

⁶²⁹ A.g.e., s. 53-54.

“Karilerimiz tahattur buyururlar ki Siranuş Hanım’ın dermiyan eylediği Râkım Efendi, bundan on beş sene kadar mukaddem, Rodos’ta yazmış bulunduğum romanlar meyanında ‘Felâtun Bey ile Râkım Efendi’ nam romanın kahramanıdır. Kezalik, gerek İslâmdan ve gerek Ermeniden olan karilerim derhatır ederler ki, bundan on onbir sene kadar mukaddem, yani Tercüman-ı Efkâr namıyla lisân-ı Osmânîce ve hurufu Ermenice olarak tesis edilen gazeteye tefrika yollu ilk basılan romanım da bu romandı ki, sonra kitap olarak dahi ayrıca basılıp Ermeni karilerim nezdinde bir rağbet-i mahsûsa ile telâkkî olunmuştu.”⁶³⁰

Yazar böylelikle metin dışı gerçekliğe yine kendi metinleri aracılığıyla bir atıf yapar.

Yazarın metin dışı gerçekliklere atıf yaparak, anlattıklarının gerçek olduğunu dolaylı da olsa okuyucusuna bildirmesinin bir örneği de yine kendisine dair bilgileri aktardığı şu bölümdür:

“İşin içine biraz da eğlence katalım. Bir kıştı ki, yine biraderin hanesine devamım ziyadeleşmişti. Hamdolsun o kış, şakirâne, neşeli gecelerim yekdiğerini takip ediyordu. Çoluğa çocuğa her gece boza in’amı mertebe-i mükemmeliyyetteydi. Nihayet biz, familyaca kendi evimize gideriz. Fakat bozacı alışmış. Saat-i merhûnesinde kapının önünden ayrılmak bilmez ki. ‘Ha boza’, ‘Mırmırık boza’, ‘Kaymak gibi boza’ nağraları yek diğerini takip ediyorlar. Cevdet’s e bozanın aduvv-ı ekberi. Oğlancağız nihayet kapıyı açıp, bozacıyı çağırarak ve o akşam alınabilmesi memul olan bozanın parasını Arnavuta bahş ederek ‘Hemşehri, boza merakında olan adam burada misafirdi. Gitti. Rica ederim artık bizim kapının önünde bağırıp durma’ diye zavallı bozacıyı tatmîr ederek gönderir.”⁶³¹

Yazar burada romanın dışında var olan Ahmet Midhat Efendi’den bahseder. Geçmişe bir atıfta bulunur ve böylece romanı ile gerçek hayat arasında bu romanın yazarı olarak kendisi aracılığıyla bir bağ kurar. Bu bağ kurar kurmaz da anlatının akışını kesmiş olduğunun bilinciyle “Bozaya kapılmayalım da sadede rücu edelim.”⁶³² der.

⁶³⁰ A.g.e., s. 47.

⁶³¹ A.g.e., s. 240.

⁶³² A.g.y.

Ahmet Midhat Efendi müdahil yazar tutumuyla kimi kez de gerçekçi-natüralist romanlar ve bu yöntemle yazılacak romanların bazı hususlarıyla ilgili bilgiler verir.⁶³³ Örneğin, “tabîi” roman adını verdiği romanların okunma amacıyla ilgili,

“Roman, hem tabîi de surette yazılan roman okumaktan maksat, yalnız bir adamın sergüzeştini tettebbu değildir. Asıl ahvâl-i âlemi tettebbudur. Ahvâl-i âlem ise hakikaten şâyân-ı tettebbudur.”⁶³⁴

diyen Ahmet Midhat gözlemin önemi üzerinde de durur. Gözlemin insana ne katacağını ise şöyle aktarır:

“İnsanın her şeyi görüp öğrenmesi, onları kendisi de icra için olamaz. Tettebbu başka, icra başkadır. Şöyle ki:

‘Gezmeğe çıkmak’ alemin her yerinde mutat olan ahvaldendir. Meselâ bugün işiniz yoktur, yahut işleriniz müsaittir de gezmeğe çıkarsınız. Meselâ semtiniz Hocapaşa ise şöyle Edirnekapısı’na, ya Fâtih’e veyahut Eyüb’e doğru alıp yürüyüverirsiniz. Yirmi otuz adımda bir kere, bir dükkânın önünde durup, ya orada satılan tuhaf tefâriki temaşa edersiniz veyahut bıçak bileyen, kitap ciltleyen, potin diken sanatkârı epeyce müddet seyreylersiniz.

Niçin bu sanatlara çırak mı olacaksınız? Hayır. Böyle gezmeğe çıkmaktan maksadınız ahvâl-i âlemi görerek, fikr-i hikmetinizi tenvirdir.”⁶³⁵

Ahmet Midhat Efendi ayrıca kendi gerçekçi yöntemine dair de bilgi verir. Bu bağlamda kurmaca yapıyı kesintiye uğratarak bu kurmacada nasıl bir yöntem izlediğinin bilgisini aktarır:

“Nasıl müteşevvik olmayayım ki, karilerime tabîyattan bir roman arz etmek için, bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum hâlde roman, hem de mükemmeli tasavvura sığamayacak kadar tabîlik ile filan ve maddeten ayağıma kadar kendi kendisine geldi. Daha garibi şu ki, güya ben de romanın eşhas-ı vak’asından birisiymişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de, velev ki yalnız temaşacı ve şahit suretinde olsun, romana karışması Avrupa’ca da emsali görülmüş

⁶³³ Ahmet Midhat Efendi anlatının akışını keserek müdahil olduğu bir bölümde ise geleneksel anlatı motiflerine karşı romanı savunur. Ona göre romanlar akılâne tertib olunmuştur ve toplumsal yaşamı göz önüne serdikleri için roman okuyanlar bu eserlerde anlatılanlardan ibret alırlar. A.g.e., s. 249-251.

⁶³⁴ A.g.e., s. 54.

⁶³⁵ A.g.e., s. 55.

şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman karilerim ne kadar beğenecekler, memnun olacaklar diye düşündükçe sevincimden cûş u hûrûşa geliyorum.”⁶³⁶

Ona göre izlediği yöntem romanın “tabîî” bir roman olmasını sağlamaktadır. Nitekim o, yine anlatısının akışını kesip okuyucusuna seslenerek bu hususta şöyle söyler:

“Bu asır, bu devir, romancılıkta ‘tabîî’ denilen tarzın mergubiyeti devridir. Vak’aları imkânına, hayalen bile yanaşılamayan hayalî romanlar nazar-ı rağbetten düşürülerek, âlem-i tabîîyyattan vekayi ve havâdis-i sahîhanın iktibasıyla roman yazılmasını istiyorlar.

Halbuki bir romancı için havâdis-i kâinâtı hariçten temaşa ve tettebbu’ ile yazmak ne kadar tabîî olabilirse, o romancının havâdis-i mezkûre içine girerek ve eshâb-ı sergüzeşte karışarak, ona göre tasvîr-i efkâra girişmesi daha ziyade tabîî düşmez mi?

Tabîî denilen romanlar, bu yola dökülecek olsalar, eşhâs-ı vak’adan ağılebi ber-hayat bulunarak, romanlarda kendi kendilerini görürler. Sırlarını ketm etmeyebilecekleri dostlarına da bu romanlarda ihraz etmiş oldukları mevâkii irae ve ahbar eyleyebilirler. Binaenaleyh, roman dahi bir hikâyelik hâlden çıkıp, âdeta cümlelerin müşterek olduğu bir hasbîhâl suretine girer.”⁶³⁷

Burada dikkati çeken durum gerçekçi yöntemi sağlayan hususlardan birinin, yazarın konumunun nesnelliğinin, tersine çevrilmiş olmasıdır. Gerçekçi bir yöntemle kaleme alınan romanlarda yazarın eseriyle arasına bir mesafe koyması, anlatının akışına müdahil olmaması beklenir. Ahmet Midhat ise eseriyle arasına bir mesafe koymaz, anlatının akışına müdahalelerde bulunur; bu bağlamda nesnelliği dışlar. Ancak kendi gerçekçi yöntemini de tam buradan kurar. Anlatının içerisine bir roman kahramanı olarak girer, kendi deyimiyle vakaları “hariçten temaşa” etmez, “havâdis-i mezkûre”nin içerisine girer.

⁶³⁶ A.g.e., s. 90.

⁶³⁷ A.g.e., s. 140-141.

3.2. SAMİ PAŞAZADE SEZAYİ VE SERGÜZEŞT ÖRNEĞİ

Tanzimat dönemi kültür ve edebiyat hayatında önemli bir yer tutan Sami Paşazade Sezai, bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemini 1888 yılında yayımlanan Sergüzeşt adlı eserinde denemiştir. Bu eserden uzun yıllar sonra kendisiyle yapılan bir tahkikatta edebi mesleğini gerçekçilik olarak belirten Sezai, 1919 yılında “Servet-i Fünun”da yayımlanan bu tahkikatta ayrıca, her güzelliğin bir edebi meslek olarak kabul edilebileceğini dile getirir:

“Sembolizm, realizm, romantizm mesâlik-i tahririyesinde hangisine sâlik olduğumu vukuf-ı edebiyenize benden ziyade eserlerim söyler. Burada sözü:

Münferit vâsıta-ı rü’yet iken

Göremez kendisini dide bile

Diyan üstat Kemal’e bırakıyorum. Esna-yı neşrinde kendisine gönderdiğim *Sergüzeşt* hakkında şöyle bir mütalaası vardı: ‘Eserinin en büyük meziyeti de tarifât ve tasvirâtın fevkalade şairâne olmasıyla beraber fen ve hakikat dairesinden çıkmamasıdır.’

Meslek-i edebiyem tamamen realizme aittir. Bununla beraber edebiyatta mektep yoktur. Her güzellik bir mekteptir.”⁶³⁸

Sami Paşazade Sezai, gerçekçilik akımına ve akımın yöntemine dair boyutlu ve bütüncül kuramsal değerlendirmelerde bulunmaz. Onun kurgusal eserlerinin dışında kalan çalışmalarından gerçekçilik açısından en çok dikkati çeken kısa hikâye türünün bir örneği olarak kaleme aldığı ve 1891 yılında yayınladığı “Küçük Şeyler” eserinin mukaddimesidir. Mukaddimede,

“Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-ı mühim addedilmesin?

Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebînî böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir.

En mufassal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki, o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti büyüktür.”⁶³⁹

⁶³⁸ Sami Paşazade Sezai, “Tahkikat-ı Edebiye Sütunları”, *Bütün Eserleri* 2, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 816, 2003, s. 181.

diyen Sezai, küçük ve önemsiz görünen şeylere ve ayrıntıya verdiği önemi ortaya koymuş olur. Bu durum hem kısa hikâye türüyle hem de gerçekçilik akımının yöntemiyle birlikte düşünülmesi gereken bir durumdur. Küçük şeylere ve ayrıntılara duyulan ilgi bir yandan kısa hikâye türüne özgü bir husus; diğer yandan gerçekçi yazarların sıradan insanların küçük dünyalarına gösterdiği ilgiye benzer bir durumdur. Nitekim Sezai, mukaddimenin devamında roman türünün gelmiş olduğu aşamayı - gerçekçilik akımının temellerine uygun bir biçimde- pozitif bilimlerle birlikte değerlendirir ve şöyle söyler:

“Bugün romanlar bâziçe-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acaib-i rivâyât şekl-i tıflânesinden çıkarak, serâir-i tabiata karşı ulûm ve fûnunun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insaniyete dair senelerce edilecek tetkikat ve teşrihâtın hâsıl ettiği tecrübelerle istinaden bir üslûb-ı âlî-yi şairâne ile yazılır.

Buna ‘ilm-i teşrih-i edebî’ tabirini kullanmak câizdir sanırım.”⁶⁴⁰

Sami Paşazade Sezai daha sonra yazdığı ve 1899 yılında “İkdam”da yayınladığı “Musahabe” adlı yazısında da aynı konu üzerinde durmuş ve “Küçük Şeyler” adlı eserinin önsözüne yaptığı atıfla edebiyatın bilime ihtiyaç duyduğunu dile getirmiştir:

“Hayat-ı insaniyet olan ulûma gelince, edebiyat ona ihtiyaçtan vâreste olamaz. *Küçük Şeyler*’in mukaddimesinde bu fikri ifade etmek için: ‘Bugün romanlar bâziçe-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acaib-i rivâyât şekl-i tıflânesinden çıkarak, serâir-i tabiata karşı ulûm ve fûnunun kazandığı muvaffakiyetlere ve kalb-i insaniyete dair senelerce edilecek tetkikat ve teşrihâtın hâsıl eylediği tecrübelerle istinaden bir üslûb-ı âlî-yi şairâne ile yazılıyor. Buna ilm-i teşrih-i edebî tabirini kullanmak câizdir, sanırım’ demiştim. Müddeiyât-ı ilm ü edebe ân-ı ibret bir derstir ki, Brunerièrè’in ‘ulûm ve fûnun ilân-ı iflas etti!’ kavli garîbinde, ‘ulûm ve fûnun hiçbir şey vaad ve taahhüd etmedi ki, iflâsına hükmolunsun. İlim çalışıyor, arıyor!’ cevab-ı âlimânesiyle mukabele etmişlerdir. Bu çalışan, bu arayan ilim ve edeb, bu malumat-ı muhtelif-i insaniye bir noktada içtima etmeli. Bir maksad-ı necâta hâdim olmalıdır (...).”⁶⁴¹

⁶³⁹ Sami Paşazade Sezai, “Mukaddime”, “Küçük Şeyler”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 813, 2003, s. 101.

⁶⁴⁰ A.g.y.

⁶⁴¹ Sami Paşazade Sezai, “Musahabe”, *Bütün Eserleri 2*, s. 24.

Sami Paşazade Sezai'nin gerçekçilik akımının yöntemiyle ilişkilendirilebilecek bir başka yazısı 1896 yılında "Servet-i Fünun"da yayınlanan "Musahabe-i Edebiye" başlıklı makaledir. Bu yazı gerçekçilik akımına dair bir yazı değildir. Ancak burada ortaya çıkan, yazarın nesnelliğini önemseyen ve tasvirde gerçekçi tutumdan yana olan tavır, gerçekçilik akımının ilkelerine benzer niteliktedir. Nitekim edebi eserde yazarın nesnel tavrını önemseyen ve "bir kavmin edebiyatı emin, müstakıl olmak için 'gayr-i şahsî' olmalıdır" diyen Sezai⁶⁴², "velhâsıl bir eser gerçekten güzel olmak için, onda müellif kendisini unutmali ve benim de kendisini unutmaklığıma müsaade etmelidir"⁶⁴³ şeklindeki görüşüyle edebiyat eserinin güzelliği için yazarın yokluğunu öngörür. Bu bağlamda Sami Paşazade, gerçekçilik akımının yazarın nesnelliğini isteyen ilkesiyle benzeşen bir görüş ortaya koyar.

Sezai aynı makalesinde ayrıca edebi eserlerdeki tasvirlerin gerçeğe uygunluğu üzerinde de durur ve bu konuda şöyle söyler:

"Bir şairin veya edibin hilka-i insaniye ve tabiat-ı eşyaya nüfuz etmesi lâzım gelen nazarı gördüğünü bize samimi, vâzih bir surette söylemelidir. Meselâ: Bir karanlık gecede ummanın kenarına gidin; isterseniz senelerce can kulağıyla dinleyin, ona dair yazdığınız şeyi okuduğum zaman, karanlık bir semanın altında derinden derine inleyen o ummanın, o dalgaların sesini işitmeliyim. Yoksa tanîn-endaz cümleler, tumturaklı sözler, kusurum anlaşılmasın diye insanı sersemletmeğe benzer."⁶⁴⁴

Yazarın bu sözleri gerçekçilik akımının tasvir anlayışıyla benzerlik gösterir. Buradaki görüş de tıpkı gerçekçilik akımının tasvir anlayışındaki gibi doğru gözleme ve gözlemlenenlerin gerçeğe uygun bir biçimde aktarılmasına işaret eder.

3.2.1. Sergüzeşt

Sami Paşazade Sezai 1888 yılında "Sergüzeşt"i yayımlar. Eser Türk romanının gelişiminde önemli bir aşamadır. Eserin önemine Sezai'nin bütün eserlerini yayıma hazırlayan Zeynep Kerman,

⁶⁴² Sami Paşazade Sezai, "Musahabe-i Edebiye", *Bütün Eserleri 1*, s. 253.

⁶⁴³ A.g.y.

⁶⁴⁴ A.g.e., s. 254.

“*Sergüzeşt* romanının Türk edebiyatında önemli bir yeri vardır. Halid Ziya Uşaklıgil’den önce ilk defa bu eserle roman, çeşitli unsurları arasında sıkı ilişki bulunan bir yapı, bir bütün hâline gelir.”⁶⁴⁵

diyerek değinir ve Hâlid Ziya Uşaklıgil’in mükemmel hâle getirdiği sanatkârâne gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki öncüsü olarak Sami Paşazade Sezai’yi görür.⁶⁴⁶ Kerman, Sezai’nin gerçekçiliğini şöyle açıklar:

“Sezai, aslında romantik mizaca sahiptir. Namık Kemal’i üstad olarak tanımasına rağmen, Beşir Fuad’ın tenkitleriyle başlayan realist akımın da tesiri altında kalır. Bu bakımdan o, son devir Türk edebiyatında romantizmden realizme geçişi hazırlayan bir yazar olarak telâkki edilebilir.”⁶⁴⁷

Sami Paşazade Sezai’de gerçekçilik akımının tesiri roman bağlamında “*Sergüzeşt*”te görülür. “*Sergüzeşt*”in ne ölçüde gerçekçi olduğu edebiyat eleştirmenleri tarafından tartışılan bir konudur.

“*Sergüzeşt*”i gerçekçilik akımına uygun bir eser olarak değerlendirenlerden Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai’ye bir mektup yazar. Bu mektupta eserin gerçekçi yönüne dair şöyle söyler:

“Eserinin en büyük meziyeti tasvirlerinin fevkalâde olmasıyla beraber fenn ü hakikat dâiresinden çıkmamasıdır.”⁶⁴⁸

“*Sergüzeşt*”in gerçekçilik akımının yöntemini ne derecede içerdiğini ele alan isimlerden biri de Güzin Dino’dur. Dino eseri yeterince gerçekçi bulmaz. Bu konuda şöyle söyler:

“Sezai Bey’in romanının kısmen realiste gözükmesi, yer yer konuşma dilindeki sadelik, aşkın doğuşunun makul izahı, bazı tasvirlerde, görülen eşyanın ismi ile tarifi gibi o gün için mevcut olmayan edebî bir yenilik tesis etmiş olmasındadır; fakat halâ bu güne kadar realiste

⁶⁴⁵ Zeynep Kerman, “Önsöz”, Sami Paşazade Sezai, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. VI.

⁶⁴⁶ A.g.e., s. IX.

⁶⁴⁷ A.g.y.

⁶⁴⁸ Akt. Sami Paşazade Sezai, *Bütün Eserleri 2*, s. 181.

romanın Türk edebiyatında, büyük realiste'lerin anlamı ve metodlarıyla mevcut olmadığını müşahade ettiğimize göre, realiste dünya görüşü ve sanat anlayışının sistematik bir idrakine sahip olmadan, bir romanın şurasında burasında gerçeğe temas etmekle gerçekçi bir roman çıkırtı açmanın mümkün olmadığı anlaşıyor.”⁶⁴⁹

Dino'nun görüşlerinin temelinde Fransız gerçekçiliğinin var olduğunu söylemek mümkündür. O, “Sergüzeşt”e Fransız gerçekçiliğinin yöntemi temelinde bakar ve bu gerçekçiliğin bire bir kopyası olmaması dolayısıyla eseri yeterli bulmaz. Nitekim bu durumu da Türk romanının doğuş sürecine ve çağın toplumsal zihniyetine bağlar:

“Fransa'da roman XIII. yüzyılda başlayıp çeşitli istihalelerden geçtikten sonradır ki ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında edebî nevi olarak özel şekil bakımından bir olgunluk çağına varabilmiştir. (...) Görülüyor ki bu geçirdiği istihale ve olgunlaşma devri içerisinde Fransa'da roman bizde olduğu gibi birden mistik bir dünya anlayışından aklî ve tarihî olmaya çalışan bir dünya anlayışına dayanan bir estetikle uygulanmamıştır; Orta Çağ'da mevcut olan mistik unsurlarla meydana gelen roman nevi, devirler boyunca düşüncenin, ekonomik sosyal gelişmelerin tedricen ortaya koyduğu gerçeklerden beslenerek estetiklerini kurmuşlardır. Muhakkak olan bir şey varsa o da roman nevinin, ilmî ve sosyal gelişmelerle, birleşik ve olgun bir şekil aldığıdır; böyle olunca, hiç bir romancılık geleneğine sahip olmayan üstelik de Orta Çağ sosyal bünyesinden henüz kurtulmaya çalışan, ilmî inançlardan mahrum Osmanlı cemiyeti içerisinde Sergüzeşt romanını yazan Samipaşazâde Sezai Bey, kendisini gerçekten bir sergüzeşte atmıştır denilebilir.”⁶⁵⁰

Ancak burada değinilmesi gereken durum, Türk romanının Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma süreci boyunca geçirdiği toplumsal ve kültürel değişimlerin sonucunda kurulmuş olduğudur. Bir başka deyişle Osmanlı toplumu Batılılaşma süreciyle birlikte köklü bir değişim sürecine girmiş, bu değişim edebi gelenekte de görülmüş; yeni edebi türler Osmanlı toplumunun anlatıları ile Batı edebiyatının anlatılarının geriliminden doğmuş, her iki edebi gelenekten de beslenmiştir.⁶⁵¹

⁶⁴⁹ Güzin Dino, “Samipaşazâde Sezai Bey'in Sergüzeşt İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı”, *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, Mayıs Haziran 1954, s. 151.

⁶⁵⁰ A.g.e., s. 152.

⁶⁵¹ Ahmet Ö. Evîn “Sergüzeşt”in bu bağlamda özgül durumuna değinir ve bu konuda şöyle söyler: “Önceki romanlar, daha önce tartışıldığı üzere esas olarak harekete, eyleme yoğunlaşırken, *Sergüzeşt*'te durumla ilgili canlı tasvirler ve karakterlerin ayrıntılı portreleri bulunabilir. Sezai, gözlem ve tasvir tekniğini, *Sergüzeşt*'i kaleme almadan önce onun

Bu bağlamda Güzin Dino'nun merkeze Fransız romanını alan görüşü ilk Türk romanlarının kendine özgü bir yapıya sahip olduğu gerçeğini göz ardı ettiği için Sezai'nin gerçekçiliğini eksik bulur. Oysa Sezai'nin ve çağdaşlarının romanları kaynakları açısından çok yönlüdür ve geçiş sürecinin ürünleridir. Bu husus, romanların gerçekçiliğini incelerken de göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim Sami Paşazade Sezai gerçekçiliği Fransız gerçekçiliğinin bire bir kopyası olarak uygulamamıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Sami Paşazade Sezai Türk romanını gerçekçilik aşamasına taşımak isteyen isimlerden biridir. Ancak çağdaşları gibi onun da eserinde "hissî"lik vardır. Tanpınar bu durumu şöyle dile getirir:

"(...) Sefalet, terkedilmiş kadın, ümitlerinde aldatılmış kız, hattâ veremli hasta, XIX. asır ortalarında, romantizmin serpintisi olan edebiyatlarda mühim bir yer tutar.

Nâbizâde Nâzım ve Sezai Bey gibi, Türk hikâyesini realizme doğru götürmek isteyenlerde bile bu cins kederli mevzularda ısrar ön safta gelir.

Sâmi Paşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*'inde bu hissî unsura henüz çok mütereddid bir 'realizm' arzusuyla, kibar ve sanatkârane, hattâ Avrupalıca bir hayatı aksettirmek endişeleri karışır. Yine bu romandaki konuşmaların bazılarında âdetâ Servet-i Fünûn edebiyatının o şairâne ve solgun hissiliği vardır."⁶⁵²

Fevziye Abdullah Tansel ise "Sergüzeşt"i gerçekçilik açısından başarılı bulur. Ona göre,

"*Sergüzeşt*, Türk edebiyatında realist romanın ilk muvaffakiyetli örneklerinden olduğu gibi, composition itibarıyla da bu nev'in hemen hemen kusursuz bir eseridir."⁶⁵³

Tansel'in üzerinde durmuş olduğu bir başka konu ise eserin Türk romanının kuruluş sürecinde bir dönüm noktası olduğudur:

eserlerini Türkçe'ye tercüme ettiği Alphonse Daudet'den kapmıştı. Son olarak Sezai, Namık Kemal'in düşüncelerine saygısından dolayı, Victor Hugo'ya çok itibar ediyordu. İşte *Sergüzeşt*, böyle bir dizi özgül etkiye bağlı olarak, kısmen romantik bir macera hikâyesi, kısmen gerçekçi bir roman gibi okunabilir; ayrıca, yüksek Osmanlı üslûbuyla kaleme alınmış pasajların yanı sıra geleneksel Türk kısa hikâyelerinden retorik öğeler barındırmaktadır." Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 199-200.

⁶⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, s. 270.

⁶⁵³ Fevziye Abdullah Tansel, "Sami Paşazade Sezaî", *Türkiyat Mecmuası*, XIII, 1958, s. 26.

“*Sergüzeşt* Ahmed Midhat’la Hâlid Ziya’nın romanları arasında bir geçit, Türk edebiyatında romanın inkişafında dönüm noktası teşkil eder.”⁶⁵⁴

Sami Paşazade Sezai’nin eserinde gerçekçiliğin payını inceleyen isimlerden biri de Güler Güven’dir. Güven, Sami Paşazade Sezai ile ilgili olarak yapmış olduğu kapsamlı çalışmasında eserdeki romantik ve gerçekçi hususları karşılaştırarak ele alır ve eserin gerçekçi yönünü şöyle aktarır:

“*Sergüzeşt*’in birçok yerinde romantik unsurlara rastlanır. Bizans harabelerine ve eski yapılarına gösterilen ilgi (s. 22, 23, 39), ürperti veren geceler, mistik korkular uyandıran baykuş ötüşleri (s. 35, 39-40), geceleri görülen hayaletler (s. 35, 40), mezar ve ona bağlı hikâye (s. 66, 78) eserin romantik özelliklerine birer örnektir.

(...)

Yukarıdaki romantik motiflerden başka, yazarın zaman zaman romandaki hayatın akışını durduracak araya girişi, kişiler arasında taraf tutuşu ve kendi düşüncelerini açığa vuruşu da romantiklere has bir tutumdur. Fakat *Sergüzeşt*’in asıl romantik yanlarını, yazarın toplum hayatımızda gelenek halini almış esirliğe itirazında, toplum düzenini tenkit edişinde, insan haklarını ve hürriyet idealini savunuşunda, kısacası eserin teklifler taşıyan yazılış gayesinde aramak gerekir.

Sergüzeşt’i inceleyen yazarlar arasında onun realist, hattâ müjdecî bir realist eser olduğunu söyleyenler de vardır. Roman hakkında verilen bu yargıyı, her şeyden önce eserin temlerindeki sosyal gerçeklik doğrular; çünkü esirlik, hürriyet kısıntıları, evlilik, nesiller arasındaki görüş ayrılıkları geçen yüzyıllık hayatımızın başlıca problemleridir. Eserin iç yapısındaki ayrıntılara gidilince karakter teşkilinde, dekorda ve imajlarda, duygularda, şüphesiz bazı istisnalarla olayların mantığında ve romanın bitişinde de bir realizm görülür. Fakat bu realizm çok defa imajlı ve süslü cümleler içinde örtüldüğü için birdenbire dikkati çekmez.”⁶⁵⁵

Bu değerlendirmeler bağlamında “*Sergüzeşt*”in Türk romanının kuruluş sürecinde önemli; bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin uygulanmasında ise kendinden sonraki eserlere kaynaklık eden bir eser olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu

⁶⁵⁴ A.g.y.

⁶⁵⁵ Güler Güven, *Sami Paşazade Sezai ve Eserleri*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2009, s. 111-112.

“Sergüzeşt”e konu seçimi açısından bakıldığında, yazarın eserinin konusunu kendi çağdaş toplumsal gerçekliğinin içerisinde seçtiği ve bu seçiminde gözlemlerinin payı olduğu görülür.

Sami Paşazade Sezayi “Sergüzeşt” romanını çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde seçtiği bir konu olan esaret temi üzerinden kurgulamıştır. Mehmet Kaplan’ın belirtmiş olduğu üzere eser,

“(…) Tanzimat devri Türkiye’sinde hâlâ devam etmekte olan esir ticareti aleyhinde yazılmış bir eserdir. Roman esirciler tarafından Batum’dan İstanbul’a getirilen sekiz-dokuz yaşlarında bir kızın satıldığı evlerde başından geçenleri, çevresinin ona karşı davranışlarını ve Dilber adı verilen esir kızın duygu ve düşüncelerini anlatır.”⁶⁵⁶

“Sergüzeşt”te konunun çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde seçilmiş olması bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemi ile örtüşen bir durumdur. Yazarın bu seçimi eserini gerçekçilik açısından güçlendirir. Konu seçiminde dikkati çeken bir durum da yazarın gözlemlerinin ve içinde yaşadığı toplumsal gerçekliğin etkisidir. Güler Güven, bu konu üzerinde durur ve Sezayi’nin esirlik meselesini ele almasının nedenlerini ortaya koyar. Güven’in ortaya koyduğu nedenlerden biri Sezayi’nin annesinin satın alınmış bir esir oluşu ve yetiştiği konakta kırk kadar cariyenin bulunmuş olmasıdır.⁶⁵⁷ Bu bağlamda Sezayi’nin konu seçiminde yaşadıklarının dolayısıyla gözlemlediklerinin payı vardır ki bu husus gerçekçi romanların gözlem ilkesiyle örtüşür. Güler Güven’in ortaya koyduğu nedenlerden bir diğeri ise Sezayi’nin istibdat devrinde yaşamış olmasıdır. Güven’e göre esareti kötüler görünen “Sergüzeşt” aslında hürriyet temini işler:

“(…) II. Abdülhamid devrinde, istibdatın kara bir duman gibi bütün aydın kafaları boğduğu tarihlerde, muhakkak ki Sezayi de bir bunalma duymuştur. Hafiyeliğin, jurnallerin ve sürgünlerin yarattığı korku havası içinde doğan bu eziliş, bunalış ve isyan duygusu, aydınlardan geniş kitleye ve İstanbul’dan Anadolu’ya doğru yayılıyordu. Bu genel iç huzursuzluğunun yarattığı özlemlerin başında, hürriyet duygusu vardı. Sezayi, romanında her şeyden önce, işte bu hürriyetin peşindedir. Dıştan bakılınca *esareti* kötüler görünen *Sergüzeşt*, aslında *hürriyet* temini

⁶⁵⁶ Mehmet Kaplan, “Sergüzeşt Romanı”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 322.

⁶⁵⁷ Güler Güven, *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, s. 91.

işler. II. Abdülhamid devri İstanbul’unda, doğrudan doğruya siyasî anlamda hürriyeti savunan bir eseri sansürden geçirmek imkânsız olduğuna göre Sezayi’nin hürriyet fikrini herhangi bir olayın arkasına saklaması gerekiyordu. İşte bunun için ve ayrıca bir sanatçı olarak o, hürriyet fikrini bir sosyolog veya bir siyaset adamı gibi düpedüz fikir olarak savunmamış, zıddı olan esaret temi arkasına saklamıştır. Nitekim, Dilber’in kişiliğinde savunulan hürriyetin; bir kişi hürriyeti olduğu kadar, bir toplum hürriyeti olduğu, yazarın ‘*Sergüzeşt*’e esaret aleyhinde başlamış ve *hürriyetine* diyerek nihayet vermişim’ cümlesinde de sezilmektedir.”⁶⁵⁸

Bu bağlamda Sami Paşazade Sezayi yaşadığı dönemin gerçeklerini eserine esir bir kızın hayatını konu edinerek taşımıştır.

“‘Sergüzeşt’ e kurgu açısından bakıldığında olay örgüsünün kronolojik bir sıra takip ettiği; romanın olay örgüsünün temelini ana kahraman Dilber’in yaşadıklarının teşkil ettiği; romanın kötü bir sonla bittiği, bu sondaki ölüm olgusunun romanın gerçekçiliğini güçlendirecek bir biçimde işlendiği görülür. Bununla birlikte yazarın kurguda olağanüstü olaylara ve şaşırtıcı tesadüflere yer vermediği de söylenmelidir.

Eserin kurgusunda olay örgüsü kronolojik bir sıra izler. Olay örgüsünün merkezinde ise ana kahraman Dilber ve onun başından geçenler vardır. Mehmet Kaplan bu durumu, romanın epizotlarının Dilber’in içine girdiği çevrelere göre sıralanması olarak değerlendirir:

“(…) Sami Paşazade Sezayi, romanında epizodları Dilber’in içine girdiği çevrelere göre sıralamıştır. Roman boyunca Dilber daima kaderin sürüklediği zavallı, masum bir esir olma hüviyetini muhafaza eder. Romanda değişen çevrelerdir. Bu çevreleri:

1. Esirciler ve Harputlu Mustafa Efendi’nin evi
2. Asaf Paşa Konağı
2. Mısırlı zenginin sarayı olmak üzere başlıca üç kısma ayırmak mümkündür.”⁶⁵⁹

Kurguda olay örgüsünün Dilber merkezli oluşturulması, eserin gerçekçi yönü açısından önemli bir husustur. Çünkü Dilber gerçekçilikle yöntemsel olarak aynı kategoride kabul edilebilecek olan natüralizme uygun bir biçimde, hayatının kötü gidişini durduramaz ve romanın sonunda kendi kötü sonuna ulaşarak ölür. Dilber’in

⁶⁵⁸ A.g.e., s. 91-92.

⁶⁵⁹ Mehmet Kaplan, “Sergüzeşt Romanı”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 323.

başına gelen olumsuzlukların ve ölüme sürüklenişinin nedeni içine girmiş olduğu toplumsal çevrelerdir. Bu hususu Mehmet Kaplan da eseri değerlendirdiği makalesinde ele alır ve şöyle söyler:

“Dilber’in yaşadığı dünya ölümden başka kurtuluş kapısı olmayan amansız bir dünyadır. Dilber’in kendisi âciz olduğu gibi, ona yardım etmek isteyen kimseler de âcizdir.”⁶⁶⁰

Nitekim romanın sonu eserin gerçekçi yöntemi açısından oldukça önemli bir sondur. Çünkü Sami Paşazade Sezai, gerçekçi roman yazarlarının tavrına uygun bir biçimde, ölümü konu edinmekten, eserini ölümle sonlandırmaktan çekinmez ve ana kahraman Dilber intihar eder:

“Şimşek gibi ani olarak güzar eden bir zaman içinde, Nil’in o soğuk, mühlik girdapları şarkın seması gibi safi muhabbet gibi masum olan Dilber’i, birkaç kere ka’rına doğru çektikten sonra artık sathına çıkarmıştı.

Sath-ı nehre arka üstü çıkararak, gecenin sükûneti içinde akıntılara peyrev olmuş Dilber’in uzun saçları suların üzerinde dalgalanmakta ve ayın ziyası o renksiz çehrenin her arzuyu, ümit ve emeli terk etmiş hutut-ı mânidarini tenvir etmekteydi.

Üzerinde mah-ı hüzn-efzanın donuk ziyasından başka renk olmayan o çehrede, bütün âlâm ve ızırabın sükûnet-yâb olduğu, bütün sevda ve emelin söndüğü görünüyordu.”⁶⁶¹

Dilber’in ölümünde gerçekçilik açısından dikkati çeken önemli bir husus da, ölüm anı ve sonrasında her şeyin somut gerçeklerden ibaret oluşudur. Mehmet Kaplan bu hususta şöyle söyler:

“Burada söz konusu olan unsurların hepsi maddî varlıklardan ibarettir. Dikkate şayandır ki yazar, ne Allah’ın adını anar, ne de bedbahtların mesut olabilecekleri bir öbür dünya hayaline yer verir.

Kendisini Nil’in sularına bırakan Dilber, boş bir dünyanın içinde dalgaların sürüklediği bir cesetten ibarettir.”⁶⁶²

⁶⁶⁰ A.g.e., s. 334.

⁶⁶¹ Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 78.

⁶⁶² Mehmet Kaplan, “Sergüzeşt Romanı”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 334.

“Sergüzeşt”in kurgusuna ait bu hususlar eserin gerçekçi yönünü kuvvetlendiren hususlardır. Bunlarla birlikte eserde gerçekçi yönleme kurgu açısından zarar verebilecek olağanüstü ve inanılması güç olayların mevcut olmadığını, yazarın olay örgüsünü nedensellik temelli kurduğunu ve şaşırtıcı tesadüflere yer vermediğini de söylemek gerekir.

3.2.1.2. Karakterler

“Sergüzeşt”in ana kahramanı Dilber’dir. Diğer kahramanlar Dilber’le ilişkileri nedeniyle romanda yer tutarlar ve onun toplumsal çevresini oluştururlar. Bu bağlamda eserin olay örgüsünde olduğu gibi şahıs dünyasında da merkezde Dilber vardır. İkinci önemli kahraman ise Celâl’dir.

Eserde Dilber dışında kalan şahısları, Dilber’le kurmuş oldukları ilişkiye göre ele almak mümkündür. Mehmet Kaplan bu konuda,

“Romandaki diğer şahısların hepsi ya ona eziyet eden veya onu koruyan ve seven kimselerdir. Bu sonuncuların sayısı ötekilere nisbetle çok azdır”

der ve şahıs kadrosunu Dilber’e kötü davrananlar ile onu korumaya çalışanlar olarak sınıflandırır.⁶⁶³

Sami Paşazade Sezayi’nin eserde Dilber’in çevresini oluşturanlardan portresini sunduğu şahıslar, esirci Hacı Ömer, Dilber’i satın alan mal müdürü Mustafa Efendi’nin karısı, Taravet; Dilber’e sokakta bayıldığı gece yardım eden yaşlı kadın ve Cevher Ağa’dır.

Romanın ana kahramanı Dilber romanın başlarında sekiz dokuz yaşında bir çocuktur. Henüz bir ismi yoktur. Yazar onun portresini okuyucusuna şöyle sunar:

⁶⁶³ A.g.e., s. 326-331. Güler Güven ise, romanın şahıs kadrosunu Dilber’in girip çıktığı çevrelere ve hayat görüşlerine göre gruplandırır ve şöyle söyler: “Dilber’in hayat çizgisinden ibaret olan romanın tek hatlı büyük kompozisyonu da bu grupların tanınmasıyla aydınlanmış olacaktır. Aşağıda sıralanan gruplar adeta birbirlerinin doğuşunu hazırlar ve böylece eserin kişiler dünyası ortaya çıkar:

1- Esirler: Hacı Ömer, Çerkes esirci, esirci kadınlar.

2- Esirler: Dilber, esir kızlar, Çaresaz, Taravet, Cevher Ağa.

3- Esirlere değer vermeyenler: Mustafa Efendi, karısı, kızı Atiye; Zehra Hanım, Âsaf Paşa, Münevver Bey, Tesliye ve İclâl Hanımlar, imam, Mısırlı tüccar.

4- Esirleri bir insan olarak görenler: Celâl, ihtiyar kadın, Latife, bir köylü.

5- Diğer anonim kişiler; yozlaşmış tipler; Fransız mürebbiye.” Güler Güven, *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, s. 98.

“(…) tahminen sekiz, dokuz yaşında bir küçük esir idi ki, saçlarıyla kaşlarının arası biraz yakınca, ağzı gayet küçük, yuvarlak olan omuzlarına nispetle beli incecik, hele o siyah gözlerde pertev-i zekâ bir letafet-i namütenahi gösterirdi. Bir dest-i üstadâne ile hutut-ı mütenasibesi çekilmiş fakat rengi verilmemiş bir tasvir idi. Zira küçücük dudakları pek renksiz, bakılmamaktan saçları seyrek, sefalet ve meşakk-ı seferin tesiriyle rengi uçuk, gözlerinin etrafı ince bir siyah daire ile çevrilmiş, nazarında kafesin içine konulmuş bir kuşun ara sıra semaya bakışını andırır surette hafî bir hüznün ve teessür meşhut idi. Bu küçük kızın üzerinde dar ve serapa ilikli bir Çerkez paltosu, başında bir küçük eski kalpağı vardı.”⁶⁶⁴

Burada yer alan portre ayrıntılı bir betimleme içerir ve yazarın gözlem ve tasvir gücünü görünür kılar. Sami Paşazade Sezai roman kahramanını fiziksel özellikleriyle tasvir ettikten sonra, onun diğer esir kızlardan ayrılırkenki duygu durumunu da dış görünüşüne yansıyan biçimiyle ortaya koyar:

“Koşarak beraber geldiği kızlardan birinin boynuna sarıldı. Birbirleriyle öpüşüp ayrıldıkları zaman çocuğun gözünde küçücük ruhunun ızdırabına delalet eden bir damla yaş gözüktü; sonra birdenbire hayatın bâr-ı ızdırabını hissetmeye başlayan adamlar gibi mini mini kaşlarını çatarak ciddi, müessir, mütefekkir bir çehre ile esircinin o cesim ellerinden tutarak evden çıktılar.”⁶⁶⁵

Dilber, esirci tarafından Mustafa Efendi’nin evine getirilir ve bu eve satılır. Ona Dilber adını da bu evdekiler koyar.⁶⁶⁶ Evde gördüğü eziyetler neticesinde bir gece bu evi terk etmek ister ve kaçar. Yazar, onun gece sokakta yaşadığı duygu durumunu okuyucusuna aktarırken iç dünyasını gözler önüne serer. Gece karanlık ve sessizdir. Dilber köpeklerin havlamaları ile rüzgârın Bizans harabelerinden yansıyıp gelen seslerini işitmektedir. Korku içinde bir yangın harabesinin önünde durur. Bu andaki duyguları şöyledir:

“Yaşamak için rıfk ve mülâyemete ve nevaziş ve himayete muhtaç olan bu mahlûkun küçücük kalbi o büyük gecenin mahuf sükûnetiyle harabelerden çıkan müthiş sedalardan durmaya

⁶⁶⁴ Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 4.

⁶⁶⁵ A.g.e., s. 4-5.

⁶⁶⁶ A.g.e., s. 7-8.

ve şimalin buzlu dağlarından dökülüp gelen o müessir rüzgâr en ince asabına kadar sirayet ederek, bütün vücudu titremeye başladığı zaman Taravet'in, hanımın hatırat-ı zulm ü gadri tesir-i bürudet ve şiddet-i havf ile hürriyet ameliyatını ve harekât-ı asayişkârânesini kaybettiği kalp ve zihnine hücum ederek, dehşet-i hayaliye ve kuvve-i vâhime istiklâl ve istibdat ile hüküm-ferma olunca, birdenbire bulunduğu yerde oturdu. Bî-tab olan gözleri meşhudatı rüya gibi gördüğü zaman tâ karşıda... bir siyah kadife ile mestur gibi görünen sema-yı muzlimin ufuklara karib köşesinde... sislere benzer bir ziya peyda oldu. Bu nur-ı nâgeh-zuhur-ı semavîye daha dikkatle bakınca, o ziyanın içinde valideciğinin çehre-i mütebessimesini gördü. İşte orada kendisine gülüyor! Lâkırdısını işitecek. Ah üzerine doğru geliyor... İktidarının talik edemediği şeyleri taşımaktan kadit olmuş kollarını valideciğini kucaklamak için semanın o cihetine doğru uzatarak 'Aman imdadıma yetiş' dedi, sonra şiddetli bir feryat ile arka üstü düştü, bayıldı."⁶⁶⁷

Burada Dilber'in iç dünyasında yaşadığı duygular, korkular ve tereddütlerin bir kısmı daha önce görmüş olduğu eziyetlerden; bir kısmı da içinde bulunduğu mekândan kaynaklıdır. Dilber geceleyin dışarıdadır, yalnızdır ve korkuyordur. Onun içinde bulunduğu fiziksel çevrenin iç dünyasına yansımalarının aktarıldığı bu bölümde romantik bir takım hususlar söz konusudur. Gece, harabeler, uzaktan gelen korkutucu sesler, Dilber'in annesinin hayalini görmesi romantik edebiyata bağlanabilecek unsurlardır.

Yazar kahramanını ayrıntısıyla ve dış dünyayla ilişki içerisinde sunmak istemiştir. Bu tutum bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemiyle örtüşen bir durumdur. Sezayi, kahramanın iç dünyası ile dış âlem arasındaki ilişkiyi sunmak istediği için, dış dünyanın kahramanın iç dünyasına nasıl yansıdığını da aktarmıştır. Ancak bunu yaparken, romantik hususlara başvurmuştur. Dahası, Dilber'in karakter özelliği olarak kabul edebileceğimiz çocuksu saflığında ve duygululuğunda romantik bir mizaç söz konusudur. Bu bağlamda Dilber ve ona dair yukarıdaki gibi aktarımlar yazarın gerçekçi bir yöntemi uygulama çabasıyla romantik etkilerin kesiştiği hususlardır.

Öte yandan eserin olay akışında Dilber, kaçtığı eve geri dönmek zorunda kalır. Bu evde önce bir dolaba kilitlenir. Cezası bitip de yatağına girdiğinde annesinin özlemiyle ağlamaya başlar ve uyuya kalır. Yazar onun bu halini tasvir ederken, dış görünüşüne yansıyan iç dünyasına dair değerlenilerde bulunur:

⁶⁶⁷ A.g.e., s. 12.

“Sükûnet... Uyuyor... Gözyaşlarıyla ıslanmış yastığının üzerinde dağınık saçlarının içinde görünen küçücük çehresi ve bir parça açılmış dudaklarının arasından tebessüm ediyor zannedilecek surette seçilen beyaz dişleri, eğer hayatta ise validesinin hayali, mezar-ı sükûnete çekilmişse ruhu tarafından bir melek-i müekkelin semadan sukut ederek teselli-bahş-ı ızdırab-ı etfal olan bir nevazîş-i maderâne ile dudaklarından öpmesini bekliyor gibi görünüyordu. Heyhat! Esaretin ezdiği, insaniyetin terk ettiği, ümidin ara sıra okşadığı bu mahluk-ı zaif gecenin âgûş-ı nisanında uyuyor.”⁶⁶⁸

Sami Paşazade Sezai Dilber’in dış görünüşünde zamanla meydana gelen değişimleri de tasvir eder. Dilber Mustafa Efendi’nin evinden bir esirciye satıldığı zaman on iki yaşındadır. Romanın başlarından o güne dek geçen üç dört yıllık zaman diliminde geçtiği eziyetler onu bedenen çok değiştirmiştir. Yazar bu değişimi şöyle tasvir eder:

“Vâkıa Dilber çirkinleşmişti. Reh-güzar-ı mukadderinde devam eden hayatının sinn-i nümüvvünde uğradığı sekteler, hâileler yüzüne gayet hafif bir nikab-ı zulmanî çekmiş, meşakkat ve sefaletler vaktinden evvel açılmış gül yaprakları gibi küçük küçük buruşukluklar hasıl ederek, yanakları seçilecek surette sarkarak on iki senelik vücudun üzerinde elli senelik bir çehre hasıl olmuştu.”⁶⁶⁹

Dilber’in dış görünüşündeki değişim Âsaf Paşa konağına satıldıktan sonra iyiye doğru olur. Yazar bu durumu şu tasvirle aktarır:

“Dilber vücuden gördüğü rahat ve asayişin tesiriyle haftalar, aylar geçtikçe güzelleşiyordu. Endam-ı dilrûbası fevkalâde bir intizam ile itilâ etmekte ve çehresindeki renkler kesb-i letafet ü teravet ederek nazar-rûba bir hâle girmekteydi.”⁶⁷⁰

Her iki tasvirde de kahramanın içinde yaşadığı koşullar nedeniyle bedenen değişimi söz konusudur. Yazarın Dilber’de bedenen gerçekleşen değişimleri zamana ve çevresel koşullara bağlaması, gerçekçi roman yöntemine, nedensellik bağlamında, uygun bir durumdur. Dilber’de zamanla meydana gelen gelişimi romanın bir diğer

⁶⁶⁸ A.g.e., s. 18.

⁶⁶⁹ A.g.e., s. 25.

⁶⁷⁰ A.g.e., s. 30.

kahramanı Celâl de fark eder. Celâl Dilber'deki bu değişimi ilk kez ona dilenci kıyafeti giydirerek resmine modellik yaptırdığı gün fark eder. Bu değişim ve Celâl'in resim yaparken hissettikleri, Dilber'e olan aşkını fark edip bu aşk üzerine düşünmesine yol açmıştır. Dilber'in bir dilenci kıyafetiyle modellik yaptığı sıradaki portresi yazar tarafından ayrıntılı bir biçimde tasvir edilir. Burada dikkati çeken önemli bir husus, tasvirin Celâl'in gözünden oluşudur:

“(…) Dilber, o fildişinden dökülmüş gibi lekesiz, kusursuz kollarını gösteren ve safha-i şafak gibi pembe-beyaz sine-i şeffafını setredemeyen o parça parça entarinin içinde, omzunun üzerine, vücudunun çıplak yerlerine, arkasına dağınık surette dökülmüş koyu siyah saçları olan başını (...) takatsizliği, mecalsizliği ifham eder bir surette o sütun-ı haraba dayamış, gayet sessiz, gayet yavaş bir hâl ile ağlıyordu. Ağlamak... Muvaffakiyet! Tasvir ve tasavvura numune ittihaz edilen bir dilenci kızın ağlaması ressamın fırçasından dökülen boyalar kadar temin-i muvaffakiyet eder esbab-ı sanatkârîden idi. Bu kollar... Bir subh-ı sefa-yı nev-baharîde sema-yı mîna-fama karşı ebvab-ı gülgûna sema-yı seheri küşad eder gibi görünen amud-ı nuranîleri andıran kollar... Aşağıya doğru meyli belli olur olmaz surette müdevverce omuzlar... Üzerinden geçen asırların sadematından kurtularak kemal-i revnak ü taravetiyle harika-nüma-yı bedayi olan Yunan'ın mermerden heykellerinde görülebilen bu göğüs... Hayret! İnsanın ve bil-husus genç kızların şekil ve simaca en büyük devr-i inkılâbı olan on beş ile on yedi yaşı arasında gûzar eden iki senelik bir ömr-i refahînin tesirat-ı füyuzatından olarak meâlî-i ruhaniye-i hüsnün bu derecelerde kesb-i iktidar ü imtiyaz edeceği nereden bilinecekti?”⁶⁷¹

Dilber ile Celâl arasındaki duygusal yakınlaşma anlaşılnca Dilber bir esirciye satılarak Âsaf Paşa'nın konağından uzaklaştırılır. Romanın son bölümünde Dilber, zengin bir tüccarın sarayındadır. Sami Paşazade Sezayi Dilber'in bu saray içerisindeki portresini çizer. Bu portrede Dilber'in iç dünyası, hüznü, kederi dış görünüşüne yansır:

“Peri hikâyeleri gibi bütün Avrupa'ya intişar ile revnak-bahş-ı her-hayal olan şarkın bu bezm-i neşatında en ziyade nazar-ı dikkati celp eyleyen, sazendeler arasında ut çalan bir kızın beyaz atlas gibi şeffaf reng-i cemalinde bir hafif gölge peyda eden uzun kirpikleri arasından – hıyat-ı şuaı zayıf bir hâlde yapraklardan gûzar eyleyen ahter-i seherî gibi- ara sıra fevkalâde mağmum bir surette açık pencerelerden bahçeye atf-ı nazar etmesi; herkesin meserret, neşe, şevk içinde bulunduğu esnada -hazana tesadüf etmiş bir gül yaprağının etrafında dolaşan beyaz

⁶⁷¹ A.g.e., s. 30-31.

kelebekler gibi- hassas bir kalbin ızdırabına delil olacak surette biraz açılmış rengi, uçmuş dudaklarının üzerinde gezinen hüzn-engiz tebessümü idi.

Bu kadar mehasin-i zî-hayat arasında uzaktan mevzun endam-ı hîred-fersasıyla tenayüz eden bu kızın renginin uçukluğunu mübalağakârâne surette gösteren koyu siyah saçlarının ağırlığına yahut gecenin rutubetiyle tezyid-i tesir eden çiçeklerin keskin, müteeffiz, sevda-perver rayihalarına hamlolunabilecek bir hâlde, o küçücük başı ikide bir de önüne düşüyordu. Daha yakından dikkat mümkün olsaydı, bir yuvadan işitilen kuş yavrularının sesleri gibi dudaklarının üzerinde dolaşan bir ismi gayet gizli bir ah takip ettiği işitilirdi.”⁶⁷²

Sami Paşazade Sezayi okuruna, Dilber’in iç dünyasını ve bu dünyadaki çaresizliği de aktarır. Dilber, zengin tüccara kendini teslim etmediği için bir odaya hapsedilmiştir. Bu odada, gözlerinin önünden eski anıları geçer, böylece Dilber’in iç dünyası gözler önüne serilir:

“Çeşman-ı mütefekkirânın önünden dest-i nisyan-ı mazi ile elvan-ı kâşifeleri silinmiş birtakım uçuk renkli hayalat güzar ederek, kâh çocukluğunda gecenin o müthiş âmâk-ı zalâmı içinde, boş yere valideciğini aradığı ve kâh esircinin kurun-ı vusta zindanlarını andıran evinde en son gece kendisine musallat olan mahlukat-ı muzlime-i leyliye ile geçirdiği zamanını yâd ve tahattur eylediği esnada, silsile-i vukuat, sergüzeştinin daha ileri taraflarına doğru arz-ı hayalat edince, Celâl Beyin kolunu hâlâ incecik belinde, ilk buse-i muhabbetin tesir-i âteşini hâlâ dudaklarının üzerinde hissederek, hilkatın hâlini, mevkiini düşünmeden kendisine verdiği bu kalb-i hassasında açılan cerihaların yavaş yavaş kanadığını duyuyordu.”⁶⁷³

Yazarın Dilber’in iç dünyasındaki çaresizliği aktardığı bölüm ise romanın son kısmıdır. Cevher Dilber’i hapsedildiği odadan bir merdivenle kurtarmış ancak kendisi düşerek ölmüştür. Gece yarısı Mısır’da, Nil kenarında, yalnız başına kalan Dilber’in düşündükleri onun yaşamla ölüm arasındaki çatışmayı yaşadığını gösterir. Yalnız başına İstanbul’a gitmesi mümkün değildir. Saray’a dönmesi ise “bir âgûş-ı şehvet”e düşmek demektir. Dilber böylece kucağında biraz önce ölmüş olan Cevher’in başı olduğu halde bir süre kalakalır. Daha sonra “yeis ve hırman” içinde Nil’e kadar yürür. Nil’in kenarında Celâl’den gelecek bir sesi umarsızca bekler. Çaresizliğin çözümünü ölümde bulur ve intihar eder.⁶⁷⁴

⁶⁷² A.g.e., s. 67.

⁶⁷³ A.g.e., s. 73.

⁶⁷⁴ A.g.e., s. 77-78.

Dilber, zaman içindeki gelişimi ve değişimi ile birlikte verilir. Bu değişiklik daha çok bedenen gerçekleşir. Yazar asıl kahramanını çocukluktan alıp çaresizce intihar ettiği ana kadar getirir. Ayrıca Dilber'in içinde bulunduğu toplumsal ve fiziksel çevrenin üzerindeki etkilerini de gösterir. Dış görünüşüyle birlikte iç dünyasını da okurlarına sunmaya çalışır. Tüm bunlar eserin gerçekçilik açısından önemli hususlarıdır. Yazarın eserinde karakter çizimi açısından gerçekçi bir yöntemi oluşturmaya çalıştığını ortaya koyar. Öte yandan Dilber'de saf, temiz ve duygulu mizacından kaynaklı romantik kimi hususlar da mevcuttur.

“Sergüzeşt”in ikincil derecede önemli kahramanı Celâl Bey'dir.⁶⁷⁵ Dilber'in satıldığı konağın sahibi Âsaf Paşa'nın oğlu Celâl Bey, Paris'te resim öğrenimi görmüş yirmi üç yaşında bir gençtir.⁶⁷⁶ Yazar onun portresini şöyle çizer:

“Kendi şişmanca, büyük elâ gözleriyle mizac-ı demevîsinin azim ve metanetini gösteren rengi çehresini boyadığı kırmızı renkle Romalıları andırırdı. Mükemmel bir sıhhatle hayatın daima nevazışını gördüğünden neşeli, şen bir tabiata malik olan üzerinden geçen memleketlerde çiçekleri açan bahar gibi, gûzar ettiği gönüllerde muhabbet uyandıran şebabetin en parlak bir devr-i galeyanında bulunduğu hâlde kalbinde aşk ve alâkaya bir istidat, bir temayül hissetmez sanat-ı âliyesinden başka bir güzel sevmediğini daima bir gurur ara sıra hafif bir yeis ile itiraf eylerdi.”⁶⁷⁷

Sezayi'nin çizmiş olduğu Celâl Bey portresinde fiziksel görünüşün yanı sıra sanatı önemseyen, neşeli ve rahat bir ruha sahip bir mizaç da görünür. Ancak Celâl, Dilber'e ait duygularını fark ettikten sonra değişir. Yazarın kahramanındaki değişimleri vermek istemesi, bütünlüklü ve gerçekçi bir kahraman yaratmak istemesinin sonucudur. Nitekim bu değişimi kahramanının iç dünyasındaki tereddütlerle, çelişkilerle birlikte sunar.

Celâl'deki değişim bir gün Dilber'e modellik yapması için bir dilenci kıyafeti giydirmesi ve bu esnada Dilber'in ağlaması ile başlar.⁶⁷⁸ Yazar kahramanın da meydana

⁶⁷⁵ Güler Güven, Sezayi'nin romana baş kişilerden biri olarak Celâl Bey'i seçişini, yazarın yakın çevresiyle açıklar: “Bu yakın çevrede yazarın kültürlü ve devrimci kişiliğine hayranlık duyduğu, yaşça kendinden büyük yeğeni, Âyetullah Bey, oldukça kabiliyetli bir ressamdır. Gerçekte *Sergüzeşt*'in ressam Celâl'i, biraz Âyetullah Bey'in biraz da carie Vuslat'la olan macerası yönünden yazarın kendisinin bir karışımı sayılabilir.” Güler Güven, *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, s. 103. Bu bağlamda yazarın karakter çiziminde metin dışı gerçekliklerden ve gözlemlerinden yararlandığını söylemek yanlış olmaz ki bu husus gerçekçi metinler açısından önemli bir husustur.

⁶⁷⁶ Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri I*, haz. Zeynep Kerman, s. 26.

⁶⁷⁷ A.g.y.

⁶⁷⁸ A.g.e., s. 31-32.

gelen değişim sırasında iç dünyasında neler yaşadığını, dolayısıyla âşık olduğunu fark etme sürecini şöyle aktarır:

“‘Bu oyuncak bana niçin dokundu?’ diyerek, yukarı kata çıkıyordu. Birdenbire uğradığı sadme-i hüsnün tesirat-ı şedidesini tadil ve tahfife ikdam ile bu mücadele-i hissiyat âsârından olarak bir, iki günü düşünmekle, birkaç geceyi uykusuzlukla geçirdi. Bu müddet zarfında Dilber’e tesadüf ettikçe evvelden ettiği latifelere, şakalara bedel hiçbir şey söylemeyerek, yalnız gizli bir nigâh-ı muhabbet-perverden sonra düşünüyordu; Dilber artık oyuncak değildi; Kleopatır Juliet’e tahavvül etmekte idi. Birbirini takip edip gelen eyyam-ı tereddüt içinde garip birtakım tefekkürat-ı istiğrak-amize peşrev olarak, gözünün önünde açılmakta olan bir ufk-ı nuranîye, bir âlem-i muhabbete doğru şıtab ediyordu. Garip bir tebeddül! Her şey nazarında değişti. Yalnız habgâh-ı ârâmına çekilip de tasavvurât-ı şairâne ve hayalât-ı âşıkane arasında dolaşan perilerin ayak sesleri işitilecek zannolunan leyâlî-i tenhayîde tereddüt ve hayretin sabahlara kadar bîdar ettiği gözlerine sükûnet-bahş-ı her-ıztırap olan uykunun girmemesi kendisini bizâr etmekteydi.”⁶⁷⁹

Sami Paşazade Sezayi, Celâl’in iç dünyasını aktararak ona psikolojik bir derinlik kazandırmak ister. Celâl, Dilber konaktan uzaklaştırıldıktan sonra hezeyanlar yaşamaya başlar, sonu ölüme giden bir sürecin içerisine girmiş olur. Yazar bu süreci de kahramanın iç dünyasında olup bitenlerle birlikte aktarır:

“Hasta mı idi? Hayır! Anasır-ı hilkatine târi olan izmihlâl ile iktidar, kuvvet, cesaret gibi esbab-ı mâbihülhayatı kendisini ölümden müthiş olan ademe terk ve teslim ederek etrafından çekildiğini hissediyor ve bu hâl-i nâ-tüvanî içinde yanındaki iskemlenin üzerine düşüp gözlerini bir noktaya dikerek zihni -bir mezarı tenvir eden kandil gibi- hazin fikirlere, mahv olmuş ümitlere taaluk (edince) içinden bir çocuk gibi ağlamak arzusu geliyor, fakat ağlayamıyordu. (...)

(...) Dilber!.. Şimdi kimbilir kimin?.. Bütün ümitler, hayal, metanet kendisini tesellisz, yalnız bırakıp çekilince hayatına gelen bir sekte-i ani ile birdenbire durarak, gözleri karşıdaki mesafenin safha-i hiçîsi içinde bir takım hayalat taharri ediyormuş gibi dalıp giderdi.”⁶⁸⁰

Celâl adeta çıldırmış bir vaziyette bir süre sokaklarda Dilber’i arar. Dilber’siz bir hayatı anlamlı görmez ve intiharı düşünür. “Etrafta en lüzumsuz bir şey olarak hayatını” görür.⁶⁸¹ O da tıpkı Dilber gibi yaşamak ile intihar etmek arasındaki çatışmayı yaşar.

⁶⁷⁹ A.g.e., s. 32-33.

⁶⁸⁰ A.g.e., s. 54-55.

⁶⁸¹ A.g.e., s. 60-61.

Kimi zaman, neredeyse yarı meczup bir şekilde kendi kendine konuşur.⁶⁸² En sonunda şiddetli bir beyin iltihabına yakalanır ve ölür.⁶⁸³ Yazarın tüm bu süreçleri anlatması roman kişisini yaratmada psikolojik boyuta önem verdiğini gösterir.

Sonuç olarak Celâl Bey'in bir roman kişisi olarak iç dünyasına ağırlık verildiğini, böylece ona bir derinlik kazandırılmaya çalışıldığını; onda meydana gelen değişimlerin iç dünyası aracılığıyla nedenselleştirildiğini söylemek mümkündür. Bu hususlar yazarın gerçekçi bir roman kişisi yaratmak istediğini gösterir.

Sami Paşazade Sezai, eserinde Dilber ve Celâl kadar öneme sahip olmayan kahramanlara da canlı bir portre çizer. Bu duruma dair Mehmet Kaplan, "Sami Paşazade Sezai, az yer verse de, roman dünyasında bulunan ikinci, üçüncü derecedeki insanların hayatına da nüfuz etmek istemiştir" der.⁶⁸⁴

Eserde okuyucuya portresi sunulan yan kahramanlardan ilki, bir esirci olan Hacı Ömer'dir. Hacı Ömer, kılık kıyafeti ve mimikleri ile canlı bir portredir. Yaptığı işe ve toplumsal çevresine uygun bir görüntüsü vardır:

"(...) Hacı Ömer isminde bir esirciydi ki, insan ticaretinin kalb-i bî-ruhuna verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik âsârından olarak, bakışı kaplana benzer, mâna-yı şümülû ile kendisinin de dâhil olduğu insaniyetin -menfaat-i şahsiyesinden başka- bir kısmına gelen felâketten müteessir olmaz; bir hanendenin sesiyle bir kızın ağlamasını, bir sazın sedasıyla bir hüsn-i bî-bahanın istirhamını tefrik etmezdi. Vazaif-i insaniyesinden iki şeyi takdis ederdi. Biri ticaretinin tazyîâne-i terakkisi olarak odasının duvarına asılan kırbacı, diğeri evine giren mahlukat-ı zaîfenin kimsesizliği idi.

Sandalın içinde iken o büyük yuvarlak gözleriyle Çerkez'e bakarak ve birer küçük yelpaze kadar büyük ellerini sallayarak esirleri pazarlık ediyordu. Pazarlık yolunda gitmeyince, kırk beş yaş ile elli arasında olduğunu gösteren ve siyahtan ziyade kirli bir renge mâil olan kır sakalıyla esmer çehresinde bir, iki kaba buruşukluğu şayan-ı nefret bir suret kesp ederdi."⁶⁸⁵

"Sergüzeşt"teki yan kahramanlardan biri de Dilber'in ilk satıldığı evin hanımı, Mustafa Efendi'nin karısıdır. Yazar bu hanımın portresini canlı bir biçimde aktarır. Mustafa Efendi'nin karısının portresinde kahramanın hem dış görünüşü hem iç dünyası

⁶⁸² A.g.e., s. 61.

⁶⁸³ A.g.e., s. 66.

⁶⁸⁴ Mehmet Kaplan, "Sergüzeşt Romanı", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 328.

⁶⁸⁵ Sami Paşazade Sezai, "Sergüzeşt", *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 3-4.

hem de yaşadığı koşulların mizacında bıraktığı etkiler mevcuttur. Tüm bu ayrıntılar kahramanın kısaca sunulmuş portresini canlı ve gerçekçi kılar:

“Bir baş örtüsüyle köşede duran hanım şişman, esmer, kaşlarına bir parmak enliliğinde rastıklar sürmüştü; kaba bir hilkat, çirkin bir kıyafete girmişti. (...)

(...) Hanım evin idare ve intizamını kemal-i dikkatle ifa eder, fakat çok bağırır, pek çabuk hiddetlenirdi. Kaşlarını çatarak sönük siyah gözleriyle bakışında bir çocuğu ağlatacak, bir adamı korkutacak kadar merhametsizlik görünürdü. Yalnız on iki yaşında Atiye ismindeki kızını mektepten avdetinde kucakladığı zaman nezaket-i hilkat, rikkat-i kalb gibi kadınlara mahsus olan hasâis garip bir surette kendisini gösterirdi.

Bu hasîse tamamıyla kızına mahsus ve münhasır olarak, yoksa zaten hiç çocuk sevmez, hiç kimseye acımazdı. Gençliğinde ara sıra kendisini döven kocasının muamelat-ı vahşiyasını görmüş ve en nazik yaratılan bir kadını bile en azgın hayvana tahvil edecek kadar müessir kıskançlığı çok çekmiş, hele bir zamandan beri su-i idare ve irtikâbindan dolayı hükümet-i seniye'nin hükm-i adaletiyle kocasının mazuliyet ıstırap ve kederini hissetmiş ve bunların cümlesi kalbine bir merhametsizlik, bir neşesizlik getirmişti.

Hayat-ı manevî olan işgalât-ı zihniyeden ve bir heyet-i içtimaiye içinde valide olmak lâzım gelen terbiye-i medeniyeden mahrum bulunduğu cihetle, daima halayıklarla uğraşır, merhametsizcesine döver, komşularının aleyhinde söylenir dururdu.”⁶⁸⁶

Eserde dikkati çeken bir başka yan kahraman ise Cevher Ağa'dır. Cevher Ağa, Dilber'in Mısır'da satıldığı sarayın harem ağası, Sudanlı bir siyahtır. Yazar onun portresini çizerken çehresine yansıyan iç dünyasını dile getirir:

“Salonun en ziyade kesb-i şâdi vü meserret eylediği bir zamanda harem ağasının -ismiyle söyleyelim- Cevher Ağa'nın zihninden bilmem ne türlü tasavvurat güzar ediyordu ki, çehresinin bir fırtınalı gece gibi müthiş, gözlerinin şimşek gibi parlak olduğuna bakılırsa, denilebilirdi ki, galiba siyah olduğu için tabiata, hadım olduğu için Sudanlılara lânet ediyor.”⁶⁸⁷

Cevher Ağa'ya dair değinilmesi gereken bir durum da ölüm anında iç dünyasından geçenlerin okuyuculara aktarılmasıdır. Yazar bu sahneyi şöyle aktarır:

⁶⁸⁶ A.g.e., s. 6-7.

⁶⁸⁷ A.g.e., s. 68.

“Galiba Cevher müddet-i ömründe bu kadar bahtiyar olmamıştı ki, Habeş zannolunacak derecede rengi uçmuş çehresini Dilber’in âgûşunda görerek, ölümün takarrübünden gelen zaaf-ı küllî içinde biraz açabildiği gözlerinin in’itaf-gâh-ı tahassürüne bakılınca denilebilirdi ki, uçmak üzere olan ruhu semayı değil, Dilber’in saçlarının içinde yuva yapmak istiyordu. Artık insaniyetin o mahûf ve müthiş son dakikası Cevher’in çehresinde görünmeye başladı. Sükûnet! Üç, dört dakikadan beri devam eden derin bir sükûnet bir asr-ı mazi mehip ve mümtet idi.”⁶⁸⁸

Öte yandan eserin yan kahramanları açısından önemli bir husus, onların portrelerinde genel olarak Dilber’in gözünden bir bakışın var olduğudur. Bu husus Sami Paşazade Sezayi’nin teknik anlamda bir başarısı olarak kabul edilebilir. Nitekim, Ahmet Ö. Evin bu konuda şöyle söyler:

“İkincil karakterlerin bazıları da, yazarın itirazlarını belirtmesine ve anlatıya karışmadan bazı karakterlerin adiliğinin sergilenmesine imkân sağlayan bir teknikle, kahramanın gözüyle anlatılır. Böyle durumlarda karakter, kendi yaptıklarına bakılarak değil, kahramanın karakterle ilgili izlenimleri aracılığıyla değerlendirilir.”⁶⁸⁹

Bu bağlamda Sezayi yan kahramanları ana kahramanının bilinciyle aktarır ve ana kahramanın toplumsal çevresiyle olan ilişkilerine de, müdahil bir yazar tavrı sergilemeden, ışık tutmuş olur. Sezayi’nin romandaki toplumsal çevreyi kahramanın gözüyle aktarması, bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin Türk romanında gelişimi açısından önemlidir. Çünkü yazar teknik anlamdaki bu başarısıyla kendisinden sonra yazacak olan romancılara yeni bir yol açmış olur.

Eserdeki yan kahramanlardan Taravet’in fiziksel portresi ayrıntısıyla verilmez ancak onun sunulduğu Dilber’in, yani bir çocuğun gözünden verilir. Mehmet Kaplan bu konuda şöyle söyler:

“Sosyal bakımdan Dilber ile aşağı yukarı aynı durumda olmakla beraber, Harput’lunun hizmetçisi Arap cariyeye Taravet de hanımı gibi çirkin ve merhametsizdir. Yazar onun statik değil dinamik bir tasvirle, Dilber’e karşı aldığı tavır ile tanıtır. (...)

(...)

⁶⁸⁸ A.g.e., s. 76.

⁶⁸⁹ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akınhay, s. 201.

Bu tasvirde işaret edilmesi gereken başka bir özellik Taravet'e, Dilber'in gözü ile bakılmasıdır. Kullanılan imajlar, korkunun uyandırdığı hayalleri ifade eder."⁶⁹⁰

Bu husus eserin teknik açıdan başarılı yanlarındanandır.

Eserde Dilber'in Taravet'e bakışı şöyle aktarılır:

"Taravet, ağacın aşağısından bakıp da yukarıdaki kuşları düşüren yılan gibi beyazları kan içinde ve yalnız o gözlere mahsus bir nazar-ı vahşiyane ile ocaktan bir yanar odun çıkararak Dilber'e doğru yürüyünce, çocuk üzerine bir yanardağ geldiğini veyahut elindeki topuzuyla yanında bir zebani dolaştığını görünce, rikkati en ziyade tehyic eden havf ve hırstan hasıl olma bir teslimiyet-i mutavaatkârâne ile hemen dışarı çıktı."⁶⁹¹

Eserde ana kahramanın bilincinden aktarılan bir başka yan kahraman ise, Dilber'i sokakta bayıldığı gece evine alan yaşlı kadındır:

"Bir derin uykudan uyandığı zaman kendisini bilmediği bir evin, bilmediği bir yatağın içerisinde buldu. Karşısında zamanın esnâ-yı güzârında bıraktığı izlerle buruşmuş bir ihtiyar çehre, bir ihtiyar kadın kendi nuru bitmeye fakat ruhun ziya-yı hafifi aksetmeye başlamış rikkat ve şefkatle memlu gözlerini çocuğa dikmiş titreyen elleriyle ilâç veriyordu."⁶⁹²

Sonuç olarak, "Sergüzeşt"ın roman kahramanlarına bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik açısından bakıldığında ana kahraman Dilber'in çiziminde ve mizacında kimi romantik hususlar görülmekle birlikte; karakterlerin genel olarak toplumsal çevrelerine yerleştirildiğini, kişilik özelliklerine göre davrandıklarını, dış görünüşleri ile mizaçlarının örtüşüğünü; okura sergilenen iç dünyaların kahramanlara psikolojik boyut kazandırmak çabasıyla aktarıldığını söylemek mümkündür.⁶⁹³ Tüm bu hususlar eserin bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe uygun bir roman olmasını destekleyen

⁶⁹⁰ Mehmet Kaplan, "Sergüzeşt Romanı", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 327.

⁶⁹¹ Sami Paşazade Sezai, "Sergüzeşt", *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 10.

⁶⁹² A.g.e., s. 23.

⁶⁹³ Güler Güven, Sami Paşazade Sezai'nin kişiler dünyasını yaratırken kimi özelliklere dikkat ettiğini söyler. Ona göre Sezai, çizdiği fizik portrelerde o kişinin psikolojisine, davranışlarına anlam verecek karakteristik tarafları bulmaya çalışır; kimi eşyaları kahramanların karakterini tamamlayan bir unsur olarak kullanır; jest ve mimik tasvirleri ile kişileri hareket halinde canlandırmaya çalışır; portresini çizdiği kişi yaşlı ise onu bir defada verir, çocuk ya da genç ise çizdiği portre zaman ve şartlara göre değişir; çevre ve hayat şartlarının beden ve ruh yapısı üzerindeki etkilerine dikkat eder; kişileri kendi sosyal çevrelerinde vermeye çalışır. Güler Güven, *Sami Paşazade Sezai ve Eserleri*, s. 105-106. Güven'in bu tespitleri eserin kahramanlarının gerçekçi yönünü destekleyen tespitlerdir.

hususlardır. Sami Paşazade Sezai bir roman yöntemi olarak gerçekçiliği, karakterler bağlamında Fransız gerçekçiliğinin birebir kopyası olarak uygulamamış ama ortaya koyduğu eserdeki başarılı hususlarla kendinden sonraki eserler için önemli bir kaynak olmuştur.

3.2.1.3. *Mekân*

“Sergüzeşt”te mekân ögesinin merkezinde eserin ana kahramanı Dilber vardır. Yazar eserinde mekânı kahramanının hayatında olan bitene, gerçekleşen değişimlere göre düzenler. Tüm bu mekânlar kahramanla ilişki içerisinde, kahramanı bütünleştiren hususlar olarak kullanılır.

Eserin mekân ögesinin kuruluşunda Dilber kadar olmasa da rol oynayan bir başka kahraman ise Celâl’dir. Eserde Celâl’in yaşadığı ev -Âsaf Paşa konağı- hem Dilber’in yaşadığı hem de Celâl’i ve toplumsal çevresini gösteren bir mekân olarak yer bulur. Bu konakta Celâl Bey’in odası, onun kişiliğine uygun bir biçimde, ayrıca tasvir edilmiştir. Celâl Bey’le ilişkilendirilecek mekânsal bir diğer öge ise onun Dilber’i ararken gezdiği sokaklardır.

Eserdeki mekân ögesinin Dilber’e göre düzenlendiğini gösteren ilk örnek, onun esirci tarafından satın alınmasından sonra yaptığı kısa yolculuğun aktarıldığı pasajdır. Dilber Tophane’ye yanaşan vapurun içindeki esir kızlardan biridir. Burada esirci Hacı Ömer tarafından satın alınır. Esirci onu önce diğer kızlarla birlikte evine götürür.⁶⁹⁴ Daha sonra bu evden çıkıp Dilber’in satılacağı Yüksek Kaldırım’daki eve doğru yola çıkarlar. Yazar eserinde Dilber’in esirciyle birlikte yaptığı bu kısa yolculuğu aktarır. Ancak bu aktarımda semtler ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmez.

Eserin bu bölümündeki açık mekânların gerçekçilik açısından önemi, aktarılanların kahramanın bilincinden oluşudur. Bu mekânlar Dilber’in gözünden verilir. Bu durum ayrıca mekânın kahramanda uyandırdığı duygu ve düşüncelerin göz önüne serilmesini mümkün kılar:

“Yürüyorlardı. Çocuk sokakta giderken etrafından geçen arabalara, tramvaylara hayran hayran bakıyordu. Tophane meydanına geldikleri zaman orada birçok çocukların gülüşerek, haykıraşarak oynadıklarını görür-görmez -güzergâh-ı hissiyat olan kalplerinden geçen arzulara hiç tetkik etmeden hemen tâbi olmak- hasâis-i etfalden bulunduğu cihetle kendisinden geçerek, yerde

⁶⁹⁴ Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 3-4.

koşuşan bu mahlukatın semada uçuşan kuşlara olan münasebeti olmalı, kendilerinden bir cemiyet gördükleri zaman iltihak etmek sevdasının sevkıyla hemen onların yanına doğru koşmaya başladı. Birden bire esircinin o büyük, o korkunç gözlerini açarak, ‘Gel buraya... Şimdi kırbacı çıkarırım’ dediğini işitir işitmez, yavaş yavaş geri döndü. Yanındaki gulyabaninin ellerini tutarak kendisinin nasıl bir dest-i âhenin-i esaret içinde olduğunu birinci defa olarak hissetti. Yürüyorlardı.”⁶⁹⁵

Hacı Ömer’in gulyabaniye benzetilmesi anlatıya Dilber’in bakışının hâkim olduğunu gösteren önemli bir ayrıntıdır.

Anlatının devamında Dilber’in geçmişine dair hatırladıkları kahraman-mekân etkileşimi aracılığıyla sunulur. Böylece mekânın kahramanda uyandırdığı duyguların aktarımına devam edilir:

“İkisi de hiçbir lâkırdı söylemiyordu. Köprü’nün üzerinden geçerken iki tarafa yanaşıp kalkan vapurlardan gözlerini ayıramıyordu. Birkaç adım daha ileri gidip de vapur düdüğünün sesini işitir işitmez bulunduğu yerde vücuduna titremek geldi. Zira memleketinden ayrılıp gelirken Batum’da duran vapurun düdüğünün aksi hâlâ kulağında kalmıştı. Karşı tarafta semanın mai gölgesi altında düş-berduş-ı itilâ olmuş dağların üzerinden dökülüp gelen bir rüzgâr saçlarını dağıtarak görmüş olduğu rüyayı, yani memleketini ihtar ile kalb-i mustaribine anlaşılmaz bir surette teselli-bahş oluyordu.”⁶⁹⁶

Sami Paşazade Sezayi eserinin başında yer verdiği bu tasvirde anlatı zamanı ile tasvir zamanını örtüştürmüş, bunu da kahramanının güzergâhını tasvir ederek yapmıştır. Bu tasvirlerde mekân ayrıntılı bir biçimde ele alınmamış olmasına rağmen; yazarın tasvir edebilmek için anlatının akışını kesmemesi ve kahramanın bilincine odaklanması gerçekçilik akımı açısından önemli bir husustur.

Anlatının devamında esirci ile Dilber yürümeye devam ederler. Önce “Yenicami” önüne gelirler. Daha sonra “Beyazıt” a varırlar. Burada “tramvay mevkiinin yanındaki bir kahvede” otururlar.⁶⁹⁷ Daha sonra ise mal müdürü Mustafa Efendi’nin evine ulaşırlar. Yazar bu evin dış görünüşünü şöyle tasvir eder:

⁶⁹⁵ A.g.e., s. 5.

⁶⁹⁶ A.g.y.

⁶⁹⁷ A.g.e., s. 5-6.

“Öğleye müsadif olan bu esnada şarkın parlak güneşi bu küçük, bu تنها sokağı tenvir ederek, kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri saçağın gölgesi altında kalır ve alt kat pencerelerinin kafeslerinden süzülerek giren şua-ı şems evin iç tarafına doğru nüfuz ettikçe sönüyor gibi görünürdü. Yine o esnada öteki sokaktan zuhur eden bir âmâ elindeki değneği fasıla ile bir usulde kaldırırma vurarak “Devr-i la’inde baş eğmem bâde-i gülfama ben’ gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir, iki kedi dolaşıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe, sükûnetine ve tanzim ve inşasına bakarak kendini kurkun-ı vustaya doğru seyir ve seyahat ediyor sanır.”⁶⁹⁸

Buradaki tasvirde dikkati çeken husus pitoresktir. Sami Paşazade Sezayi tasviriyle okuyucunun zihninde hareketli ve resimsel bir dekor çizer, böylece okuyucularda gerçekçi bir etki yaratır. Bu tasvir için Mehmet Kaplan şöyle söyler:

“Türk edebiyatında böyle göze hitap eden, gerçekçi resme has başarılı bir tasvire ancak Halid Ziya’nın roman ve hikâyelerinde rastlanır.

Işık, renk ve gölge oyunlarına dikkat edilerek yapılan, mahallî renk ve havayı veren böyle bir tasviri ancak resim terbiyesi almış bir yazar yapabilir. Bu üslûpta bir dekor tasvirine ne Nâmık Kemal’de, ne de Ahmet Midhat Efendi’de rastlanır.”⁶⁹⁹

Sami Paşazade Sezayi’nin bu tasviri, Kaplan’ın da değinmiş olduğu üzere ilk Türk romanlarındaki tasvirlerden oldukça farklıdır. Ahmet Ö. Evin, bu farklılığı şöyle açıklar:

“Bu pasaj, ilk Türk romanlarında karşılaşılan nesnelerin tasvirinden farklıdır. Yapılan tasvirde dikkatin ışığa ve gölgelere, ışığın niteliğine ve bunların yanı sıra hacim, perspektif ve harekete verilmesiyle, bir resim etkisinin sağlanması başarılıdır. *Sergüzeşt*’in pitoresk pasajlarıyla yalnızca Avrupa romancıları ve özellikle Balzac’ın usta işi portrelerinden beri inceltilen tasvir tekniklerinin etkisi sergilenmekle kalmaz, aynı zamanda, romancının Batı resmiyle yakınlığı da ortaya konmuş olur.”⁷⁰⁰

⁶⁹⁸ A.g.e., s. 6.

⁶⁹⁹ Mehmet Kaplan, “Sergüzeşt Romanı”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, s. 325.

⁷⁰⁰ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 205.

Eserde Dilber’le ilgili mekânlardan, onun ilk satıldığı evdeki odası ve gece kaçtığında kendisini baygın bulan yaşlı kadının evinde uyandığı oda tasvir edilmez. Sadece bu odalardaki birkaç eşyadan bahsedilir. Dilber’in ilk satıldığı evde Taravet’le paylaştığı odaya Dilber’in yatması için ince bir şilte, katı bir yastık, kirli bir yorgan koyulur.⁷⁰¹ Yaşlı kadının evinde uyandığı odada ise küçük bir minder, ötede beride birer küçük şilte, bir Çanakkale testisi ve bardağından başka bir şey yoktur.⁷⁰² Bu aktarımlarda tasvir eksiktir ancak mekâna yerleştirilen eşyalar kahramanların toplumsal durumlarına uygundur. Yazar bu bağlamda kahramanlarını toplumsal statülerine uygun mekânlara yerleştirmek istemiş ancak bu mekânların tasviri eksik kalmıştır.

Dilber mal müdürü Mustafa Efendi’nin evinden ikinci defa bir esirciye satıldığında, onu satın alan esirci kendi evine götürür. Edirnekapı civarındaki bu ev eserde şöyle tasvir edilir:

“Edirnekapısı civarında yetmiş, seksen sene evvelki Osmanlı usul-i mimarîsi üzere yapılmış ve en mamur kıtaları, en âli medeniyetleri bile matmûre-i tûrab eden zamanın müruruyla bazı köşeleri zemine doğru meyli meşhut olacak surette çökmeye başlamış mehip, mağmum, azim bir hanenin, birkaç bin sene mukaddemki mehabet ve vahşet-i mimarîyi andıran sağ cenahında esâs-ı beytiyeden olarak kıtğı çıkmış bir uzun minder, yüzleri çürümeye başlamış bir yastıkla mefruş bir büyük odasının açılan pencerelerinden tarihi malum olmayan ve ekser yeniçeri tahribat ve mezalimine isnat edilen muharip, müthiş bir ateşin hâkesteri olarak vâsi bir yangın harabesi; gerilmiş iki azim siyah kanatlar gibi ziya-yı şemsin nüfuzuna mümanaat eden uzun saçaklarla derûnunda müessir bir rutubet hissedilen ve yine o rutubetin tesiriyle sıvaları dökülmeye başlamış karanlık bir sofasından azim bir bostan; bostanın müntehasında kurun-ı vustanın vahşetinden olan dehşetli bir zindan görünür; ve bu mevki-i tenhayî içinde mücerret duran hanenin azim sebze bahçeleriyle muhat ve o bahçelerin içinden uzaktan uzağa eski Bizans harabelerine nâzır olan kısmındaki odalarının saçaklara yakın cihet-i haricîsinde baykuş gibi, atmaca gibi bazı vahşi kuşlar yuva yapmışlardı ki, bu hane-i kasvetin bir kat daha hüznünü arttıran gurup ile beraber avaza-i dil-hıraşları işitilirdi. Lodos bulutlarıyla muhat olan semanın bir cihetinden arz-ı çehre-i melâl eden ve insanlardan ziyade karşıdaki zindandan gece yarıları zuhur etmiş hayallerle meskûn gibi görünen bu eve, bir asır evvelki usul-i mimarînin bina ettiği tepe pencerelerinden giren ayın mağmum bir ziyası, içine bir, iki sahan vaz olunmuş bir tepsi ile merdivenlerden çıkan Dilber’in uçuk rengini gösteriyordu.”⁷⁰³

⁷⁰¹ Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 8.

⁷⁰² A.g.e., s. 13.

⁷⁰³ A.g.e., s. 19-20.

Buradaki tasvir, harabeler, baykuş sesleri, zindan gibi öğeler dolayısıyla romantik bir atmosfer içerir. Yazar mekân tasvirini ayrıntılı bir biçimde yapar ancak romantik hususları kullanmaktan da geri durmaz. Nitekim eserde yer alan bu gibi pasajlar yazarın romantizm ile gerçekçiliği kesiştirdiği bölümlerdir.

Dilber daha sonra Âsaf Paşa'nın konağına satılır. Âsaf Paşa'nın konağı Dilber'in yaşadığı bir mekândır. Ancak Dilber'den çok satıldığı aileyi tamamlayan ve çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumunu sağlayan bir öğedir. Bu bakımdan eserin bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikle kurmuş olduğu ilişkiyi kuvvetlendirir. Mekânın Dilber'le ilişkisi ise, Mehmet Kaplan'ın deyimiyle bir tezat ilişkisidir:

“Birçok dekoratif eşyası zikir ve tasvir edilen bu bina, Asaf Paşa ailesinin zenginlik, zevk ve zihniyetini aksettirir. Zavallı, fakir, kimsesiz kız ile bu binada yaşayan insanlar arasında tam bir tezat vardır.”⁷⁰⁴

Sami Paşazade Sezayi, konağı ayrıntısıyla tasvir eder. Bu tasvir dönemin yaşayış tarzı ile, konağın sahiplerinin toplumsal statü, zevk ve beğenilerini detaylıca yansıtır. Konak'ın tasviri şöyledir:

“(…) Moda burnu taraflarında bez-i nukud ile inşa ettirdiği Avrupa-kâri binasının deniz cihetindeki nezaretine mukabil kara tarafında çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve istiğrak içindeki hayale sema-yı lâciverdiyi gösteren yüksek ağaçlar güneşin ziyasını dalgalandırarak saye-i medid ü letafetlerini hiçbir tarafla irtibatı olmayan bahçeye ruhun aradığı bir sükûn ve asayiş ilka ederdi. Bahçeye nazır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tasvir-i esatirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı pötekisi, ortada On Dördüncü Louis zamanına mahsus ala âsâr-ı sinaiye vü zarifeden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yıldızlı iskemleler, yine o devr-i sınaat-perverin mahsul-i bediasından ufak bir yazıhane, küçük muhaverelere, mahrem mükâmelere müsait birbirine mukabil konularak yek diğerine raptedilmiş koltuklara benzeyen kanepeler; kanepelerin arkasında odanın köşelerinde, eski madenlere takliden yapılmış saksılar içinde Afrika ve Hint kuvve-i nâmiyesinin galeyan ve feyzini gösterir, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle, salonun zemini Anadolu sanayi-i nefisesinden olan kalıçelerle mefruş olmakla beraber, üzerinde en nadir hayvanatın pötekileri, yıldızlı koyu kırmızı kağıtlı duvarlarında Fatih'in İstanbul'a duhul-i muzafferanesini kemal-i mehabet ü azametle arz eder bir mükemmel levha, diğer tarafında Saint-Helene'in sisler, dumanlar

⁷⁰⁴ Mehmet Kaplan, “Sergüzeşt Romanı”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 325.

içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi nazar-ı istilâkâranesini Avrupa cihetindeki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napolyon'un tasvir-i mehibi... Bu yolda döşenmiş salondaki ocağın sağ tarafındaki köşesinde büyük bir piyano (...) salonun pencerelere yakın küçük kapısından bir sere girilir, serden de yukarıda bahsettiğimiz bahçeye çıkılırdı. Yine alt kattaki salonun hizasındaki yemek odasının zemine kadar inmiş büyük pencerelerinden uçları yerlere kadar sarkmış mai atlastan perdelerin bıraktıkları aralıklardan nazar, çiçekler içinde dolaşır, lac'ın kenarında düşünür, ağaçların tepelerinde dalar, ormanın yeşil karanlığı içine bîtap olarak nüfuz ederdi.”⁷⁰⁵

Yukarıda yer alan tasvir romanın bütünlüğü içerisinde, anlatının kuruluşu açısından, çok önemli bir işlevsel öneme sahip değildir. Ancak bu pasajla yazar, çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde bir kesiti sunar, bir başka deyişle dönemin Batılı anlayışını aksettiren bir yaşama biçimini gösterir. Ahmet Ö. Evin bu konuda şöyle söyler:

“Çizilen tablo belirli bir döneme özgü olmakla beraber, okuru belirli bir dönemdeki belirli bir sınıfın toplumsal ve ekonomik durumu hakkında fazlasıyla bilgilendirmeye de yarar. Bu arka planla, üst sınıflara ait bireyler gerçekçi bir zeminde tarif edilmişlerdir: Gerçek ortamlarda hayat bulurlar ve temsil ettikleri sınıfların usulleriyle hayat tarzını sergilerken, bireyler olarak farklı düşünceler taşırlar.”⁷⁰⁶

Nitekim bu hususlarla birlikte, yazarın güçlü gözlem ve ayrıntılı betimleme gücü eserin gerçekçi yönünü kuvvetlendirir.

Eserde Dilber'le ilişkili bir başka mekân ise Dilber'in son olarak satıldığı, Mısır'daki saraydır. Yazar bu sarayı ayrıntılı bir biçimde tasvir eder:

“Mısır'da, müsaade-i zaman ü talih ile kesb-i servet eden bir tacirin Elhamra sarayına takliden, sanayi-i nefisenin en âli derecesine handezen-i istihfaf olacak surette bahş ettiği neşe ve letafete doyulmayan Arap usul-i mimarîsinin saltanat-ı bedayiini her türlü nikât ve nukuşu ve meâl-i ulviyeti ile arz ve beyan eder surette inşa ettirdiği bir hanenin baş tarafında, abanoz üzerine çiçekler oyulmuş alçak bir serir-i sefası, köşelerinde fenn-i mimarî-i Arabın esâs-ı metin-i letafeti addolunmaya şayan somaki direkleri, kırmızı ile açık mai zemin üstüne som yaldız işlenmiş

⁷⁰⁵ Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 27-28.

⁷⁰⁶ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akinhay, s. 209.

duvarlarıyla tavanlarının kenarına Afrika bahçeleriyle Nil'in sitayiş ve medâyhini müş'ir ebyat ile müzeyyen olan bir salonu (...) rakkaselerle memlu idi.

Salonun azim bir riyaz-ı neşat-abada açılan pencerelerinden çiçekler içinde kalan portakal ağaçları, bahçenin yüksek duvarlarını yeşil bir perde-i taravetle setr edilmiş gibi gösteren gayet enli muz yaprakları arasından göze görünmez bir perinin nefesi gibi çıkarak heva-yı nesimînin içine hiffet ve nezaketle yayılan gayet latif rayihalar duhul ediyor ve akşamları bahçenin müntehasında olarak, birkaç bin senelerden beri sademat-ı tabiata karşı sebat-nüma-yı mukavemet olduğu gibi kâffe-i mahlukat ü mevcudatı mahv ve tahrip eden tufan-ı zamanın seylâbelerine bir sedd-i mümanaat olmak istiyor gibi görünen ehramların arkalarından yaprakları zemine doğru sarkarak, sahranın hüznü ve gamı vücutlarına sereyan etmiş zannedilecek derecede sûd-efz olan büyük hurma ağaçlarının tepelerinden, Afrika'nın o bütün etrafı gül rangine boyayan medid şua-ı gurubuna mir'at-i in'itaf olan bir lac'tan gecenin sükûneti içinde salona hafif ve katif bir serinlik geliyordu.”⁷⁰⁷

Yukarıdaki tasvirde okuyucuya aktarılan saray, doğu kültürüne has özellikler ile zenginliğin izlerini taşır. Tasvir edilen mekânı eser açısından önemli kılan husus ise, Dilber'in bu mekânda bulunuş biçimidir. Sarayda herkesin neşe içinde bulunduğu bir sırada Dilber beyaz yüzüyle ud çalmakta; ızdırabı çehresine yansıtmaktadır.⁷⁰⁸ Yazarın saray tasviri Dilber'in içinde bulunduğu fiziksel çevreyi aktarmakla birlikte; onun ruh durumu ile bu çevre arasında bir tezat ilişkisi de kurar. Bu bakımdan Sezai, bu tasviri de kahramanını bütünleyen bir husus olarak kullanmıştır.

“Sergüzeşt”in mekân unsurunun düzenlenişinde Celâl Bey de rol oynar. Yazar onun yaşadığı konağı ayrıntısıyla tasvir etmiş, böylece çağdaş toplumsal yapı içerisinde bir gerçekliği aktarmıştır.⁷⁰⁹ Âsaf Paşa'nın konağının tasvirinde Celâl'le ilişkili hususlar ise salonda asılı duran Celâl'in yapmış olduğu tablo ile onun yaşadığı odadır.

Konağın salonunda Celâl Bey'in Paris'te başarı kazanmış olan bir tablosu asılıdır:

“Ressamlık sanat-ı âliyesine olan istidad-ı fevkaladesi, medeniyetin terbiye-i icazkâranesi sayesinde namzet olduğu mevk-i mümtazı ihraz ile Boğaziçi'nin bir hüzn-i sevdavî içinde cereyan eden sularına peyrev olmuş üç çifte kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları,

⁷⁰⁷ Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, s. 66-67.

⁷⁰⁸ A.g.e., s. 67.

⁷⁰⁹ A.g.e., s. 27-28.

kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünür iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla mestur olan kayığın arkasında bir harem ağası tasvir ve tersim ederek “salona” takdim edilmişti.”⁷¹⁰

Salonda bu tablonun varlığı kahraman ile yaşadığı mekân arasında kurulan ilişkiyi gösterir. Celâl Bey’in odasının tasviri de kahraman ile mekân arasında kurulmuş olan ilişkiyi ortaya koyar. Yazarın tasvir ettiği oda, kahramana uygun, onu bütünleyen bir odadır:

“(…) mesai-i aliyesine tahsis ettiği odasının gayet koyu renkte perdelerle mestur pencerelerinin başında, üstadân-ı sanatın mehbî-i meâli olan nasiye-i irfanlarını gösteren yarım heykelleri, duvarlarda itmam olunmamış bazı resimleri, ortada odanın her cihetine hafif olmakla beraber latif olmayan rahiyasını neşreden boya takımları, tabir-i diğerle bütün bu esbab ve edevat-ı hayaliye arasında yarım saat kadar gezerek, zihninde hazırladığı eserine başlamak için mevzuun en hafî köşelerini, en muzlim cihetlerini, en müşkül mahallerini nazargâh-ı hüner-verânesinde tecsim etmekle uğraşıyordu.”⁷¹¹

Celâl Bey Dilber evden uzaklaştırıldıktan sonra sokaklarda onu arar. Yazar tıpkı Dilber gibi Celal Bey’i de sokaklarda seyrettiği güzergâhla birlikte resmeder.⁷¹² Bu aktarımda dikkati çeken husus, Celâl’in Dilber’i aradığı sokakların tasviri ile Dilber’in esaretinin başladığı sokakların tasvirindeki yöntem benzerliğidir. Sami Paşazade Sezayi daha önceki tasvirinde kullandığı resimselliği, burada da kullanır:

“Karşısında yarım asır evvelki dükkânlara mahsus kepenklerle kapanmış bir harap fırın; üzerinde -arkasından bir yeniçeri başını çıkarıp da bakacak zannolunan- renkli tepe camları kırılmış, içinde yuva yapan iki kırlangıcın kapılarından girip pencerelerinden çıktığı görünür, mâil-i inhidam bir ev; evin yanında metruk bir demirci dükkânı; müntehasında bir yarım zaviye teşkil eden yolun diğer sokağa iltisak ettiği görünen evin önünde sabır ve tahammülü eritir surette yağın bir yağmurun altında Celâl Bey, refakatinde bir ihtiyarca kadın bulunduğu halde, lâyenkatı kapıyı çalıyor, fakat hiçbir cevap alamıyordu.”⁷¹³

⁷¹⁰ A.g.e., s. 26.

⁷¹¹ A.g.e., s. 52.

⁷¹² A.g.e., s. 55-59.

⁷¹³ A.g.e., s. 59.

Bu tasvir, yazarın okuyucunun zihninde pitoresk bir dekor çizdiği, gerçekçi yönü güçlü bir tasvirdir.

Sonuç olarak “Sergüzeşt”te mekân ögesi eserin gerçekçiliğini destekleyen bir biçimde kullanılmıştır denilebilir. Yazar, mekân tasvirlerini kahramanlarına göre düzenlemiş; kahramanlarla mekânlar arasında ilişki kurarak kahramanlarına derinlik ve bütünlük kazandırmak istemiş; fiziksel çevreleri gerçekçi bir biçimde betimlemiştir. Bu hususlar eserin gerçekçi yönü açısından önemlidir. Nitekim Sezayi, kendisinden sonra ortaya konacak eserlerin mekânı ele alma biçimine gerçekçi yöntem açısından yeni bir yol açmıştır.

3.2.1.4 Yazarın Konumu

Sami Paşazade Sezayi, “Sergüzeşt”te bir yazar olarak varlığını hissettirmek istemez. Bir başka deyişle müdahil yazar tutumundan uzak durmaya çalışır.

Buna rağmen Sezayi’nin eserinde kimi kez kahramanlara karşı tutumunda taraflılığını belli ettiği; kimi kez kahramanının bilinciyle özdeşleştiği ve diğer kahramanlara ana kahramanının gözünden baktığı; anlatının akışını müdahil bir yazar olarak az da olsa kestiği ve kendi düşüncelerini aktardığı görülür.

“Sergüzeşt”te yazarın kahramanlara karşı tutumunda tarafsız kalamadığını, Dilber için “zavallı çocuk”⁷¹⁴, “zavallı esir”⁷¹⁵, “aferin bu küçücük Kafkasyalı’nın kalbi ulvî-i muztaribine”⁷¹⁶, “bî-çare Dilber”⁷¹⁷, “zavallı Kloepat”⁷¹⁸; Celâl Bey için “bî-çare genç”⁷¹⁹; Cevher Ağa için “zavallı cevher”⁷²⁰ demesi gösterir.

Öte yandan Sami Paşazade Sezayi anlatısını ana kahramanı Dilber’in bilincine yakın bir şekilde yapılandırmıştır. Bu husus gerçekçi roman tekniği açısından oldukça önemlidir. Çünkü olay örgüsünü ve kişileri roman kahramanının bilinç süzgecinden geçirerek aktaran yazarın, bu olaylar ve kahramanlar hakkında herhangi bir yargıda bulunmasına gerek kalmayacaktır. Ancak bu durum Sami Paşazade Sezayi açısından iki yönlü düşünülmesi gereken bir durumdur. Birincisi, Sezayi’nin anlatısını ana kahramanı Dilber’in bilincine yakın bir şekilde yapılandırması bir yazar olarak varlığını hissettirmek istememesinden kaynaklanır. İkinci olarak, Sezayi’nin bu tavrı yazarın

⁷¹⁴ A.g.e., s. 8.

⁷¹⁵ A.g.e., s. 11.

⁷¹⁶ A.g.y.

⁷¹⁷ A.g.e., s. 19.

⁷¹⁸ A.g.e., s. 31.

⁷¹⁹ A.g.e., s. 44.

⁷²⁰ A.g.e., s. 68.

nesnelliği bozan bir sonuca yol açar. O, bir yazar olarak, kimi kez kahramanının bilinciyle özdeşleşmekten geri duramaz. Eserde Hacı Ömer’in “gulyabani”⁷²¹; Taravat’ın merhametsiz Sudanlı;⁷²² mal müdürü Mustafa Efendi’nin ise “murdar vahşi”⁷²³ olarak nitelendirilmesi, Sezayi’nin kahramanının bilinciyle özdeşleştiği anları örnekler.

Sami Paşazade Sezayi’nin “Sergüzeşt”te anlatının akışını müdahil bir yazar olarak kestiği üç yer vardır. Bunlardan ilki yazarın acıma duygusuna yenik düşerek söylediği şu sözlerdir:

“Zavallı çocuklar! Sizin o mini mini elleriniz Asya vahşet-i kadimesinin istimal ettiği ve birkaç asırdan beri insaniyetin zîr-i bâr-ı tahakkümünde inlettği esaret zincirlerini kırmak için değil, belki kendiniz gibi küçük kuşları, güzel çiçekleri okşamak içindir.”⁷²⁴

Sami Paşazade Sezayi’nin anlatının akışını kesip kendi fikirlerini söylediği bir başka bölüm ise, çağın gençleri hakkında düşüncelerini aktardığı bölümdür. Yazar burada,

“Vücutları memleketimize şeref-bahş olmayan bir fırka-i şebab vardır ki, kanarya sarısı renginde boyun bağları, kenarları gayet kalın siyah şeritli açık renk ceketleri, mai pantolonlarıyla önlerine gelen kadınlara tabir-i diğerle ismet-i umumiyye bî-muhaba tecavüz ederler. Bunlar hiç tanımadıkları erbab-ı edebe nasıl musallat olurlarsa, hiç bilmedikleri edebiyata da öyle taarruzatta bulunurlar.”⁷²⁵

dediği yozlaşmış insanları uzun uzun anlatır ancak anlatının akışını bozduğunun kendisi de farkındadır. Nitekim “tamamiyle haricine çıktığımız sadede rücu ediyoruz” diyerek anlatının akışına geri döner.⁷²⁶

Sami Paşazade Sezayi’nin anlatının akışını kestiği bir başka yer ise, Dilber’in Mısır’daki sarayda bulunduğu sırada çizilen portresidir. Yazar burada kahramanın iç dünyasına yönelmiş ancak,

⁷²¹ A.g.e., s. 5.

⁷²² A.g.e., s. 9.

⁷²³ A.g.e., s. 16.

⁷²⁴ A.g.e., s. 14.

⁷²⁵ A.g.e., s. 35.

⁷²⁶ A.g.e., s. 36.

“Bir genç kızın hâline, bir genç kalbin sırrına hürmet ederek bundan ziyade tecessüs etmeyelim!”.⁷²⁷

diyerek kahramanın iç dünyasını daha ayrıntılı aktarmaktan geri durmuştur.

Sonuç olarak, “Sergüzeşt”te yazarın anlatısını kendi konumu açısından nesnel bir biçimde kurmak istediğini ancak kimi zaman tarafsızlığını kaybettiğini; anlatı içerisinde az da olsa müdahil yazar olarak söz aldığını söylemek mümkündür. Bu hususlar eserde bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yönteminin yazarın konumu açısından bire bir uygulanmadığını gösterir. Fakat yazarın gerçekçi yöntemi bire bir uygulamaması, eserin gerçekçilik akımının Türk romanındaki ilk örneklerinden biri olduğu ve yazıldığı süreç göz önünde bulundurulduğunda, anlaşılır olacaktır. Sami Paşazade Sezayi eserini Osmanlı toplumuna ait anlatı türlerinden Batılı edebi türlere geçiş sürecinde kaleme almış; bu sürecin farklı anlatı tekniklerini bir arada içeren kendine özgü koşulları, yazarın konumu açısından “Sergüzeşt”e de yansımış ancak eserin bütününe hâkim gerçekçi atmosferi tümüyle bozamamıştır. Bu bağlamda eser, kendinden sonra ortaya konan örneklerle kaynaklık eden bir eser olmuştur.

⁷²⁷ A.g.e., s. 68.

3.3. RECAİZADE MAHMUT EKREM VE ARABA SEVDASI ÖRNEĞİ

Recaizade Mahmut Ekrem Tanzimat edebiyatında, edebiyat eleştirisinin gelişmesine katkıda bulunan önemli yazarlardan biridir. Onun edebiyata dair görüş ve eleştirilerini “Tâlim-i Edebiyat”, “Zemzeme Mukaddimesi”, “Takdîr-i Elhan” gibi eserlerinde bulmak mümkündür. Öte yandan onun ağırlık verdiği edebiyat türü şiirdir ve çoğu kez edebiyat diyerek kastettiği de şiir olmuştur.⁷²⁸

Dolayısıyla asıl görüş ve eleştirileri şiir üzerinedir. Ancak kimi yazılarında romana dair değerlendirmelerini⁷²⁹ ve gerçekçilik akımıyla ilişkilendirilebilecek bazı görüşlerini bulmak mümkündür. Bu görüşler bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliği savunmak ya da yöntemselleştirmek üzere dile getirilmemiştir. Ancak içerdikleri düşünceler dolayısıyla bu akımla ilişkilendirilmeleri mümkündür ve “Araba Sevdası” adlı eser ile birlikte düşünüldüğünde, yazarın roman türüne dair tavrının gerçekçilikten yana olduğunu ortaya koyarlar. Nitekim şiirde romantizmden yana olan Recaizade Mahmut Ekrem, tek romanı “Araba Sevdası”nda bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin Türk romanındaki ilk örneklerinden biri olabilecek bir eser ortaya koymuştur.

Recaizade Mahmut Ekrem, Menemenlizâde Tâhir’in Elhan adlı şiiri münasebetiyle “Takdir-i Elhan”ı yazar ve 1886’da yayımlar. Bu eserde Recaizade’nin şiir üzerine düşünceleri ve tenkit anlayışı yer alır. Adı geçen eserde bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikle ilişkilendirilebilecek görüş ise, yazarın “edebiyat-ı sahiha”nın tanımını yaptığı şu bölümdür:

“Mâlumunuzdur ki, edebiyat-ı sahîha tesâvir-i hayat-ı insaniye ve temâsil-i meşhûdat-ı tabiiyedir. Onun için erbab-ı şiir ü inşa -yazdıkları şey insaniyete dair oldukça- tabiat-ı beşeriyeden

⁷²⁸ İsmail Parlatır bu konuda şöyle söyler: Edebiyatta şiirin başlı başına bir sanat olduğunu kabul eden şair, çoğu yerde, “...edebiyatta ve hususiyle şiirde...” gibi sözlerle edebiyat deyince şiiri, şiir deyince edebiyatı anlatmak ister.” İsmail Parlatır, *Recaî-zade Mahmud Ekrem*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 27.

⁷²⁹ Recaizade Mahmut Ekrem 1888 tarihli “Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi” adlı eserinin önsözünde, “büyük hikâye” olarak adlandırdığı romanın tanımını onu bir tabloya benzeterek yapar. Ona göre roman “bir ‘tableau’dur. Onu meydana getirecek hünerver, eşkâlî tersîm ettikten sonra boyalarını karıştırır... renkleri uydurur... fırçasını serbestâne idareye başlar. Levhanın her tarafı bir kere renk ile kapandığı gibi tasvîrin taslağı (ebauche) meydana çıkıverir. Sonra o taslağın her cihetinde musavvir istediği kadar uğraşarak tasvîrine muktedir olduğu derece-i mükemmeliyeti verebilir.” Ekrem bu tanım dolayısıyla roman-öykü ayrımı da yapar. Ona göre roman bir tablo iken “ufak hikâye” adını verdiği öykü, bir “miniature”dür. Recaizade Mahmut Ekrem, “Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalaa”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 2932, 1982, s. 41.

hariç şeylere mütehâkkimane kâil olmakla -meşhudât-ı tabîiye taalluk ettikçe- tabiatta bulunmayan evza ve etvârı iraye hod-serâne kalkışmamakla mükelleftir.”⁷³⁰

Recaizade yukarıda yer alan tanımıyla, gerçekçi edebiyatın toplumsal hayatın gözlemi ile bu gözlemlerin temsil ve tasviri olduğunu belirtmiş; gerçekçi yazarların gerçeklikte bulunmayan şeyleri eserlerinde göstermemekle yükümlü olduklarını söylemiştir. Bu tanım, bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin, çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumu, bu sunumda gözlemin payı ve doğru tasvir gibi ilkeleriyle örtüşür ve Recaizade’nin bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliği yöntem açısından tanımış olduğunu gösterir.

Öte yandan Recaizade Mahmut Ekrem görüşlerinin devamında, insan maneviyatının gizli yönlerini görüp gösterebilmenin önemi üzerinde durur. Ona göre, herkes tarafından gözlenen şeyleri taklit etmek daha kolaydır, pek çok şair bunu başarır. Ancak insan maneviyatının gizli yönlerini görebilmek ve gösterebilmek Shakespeare gibi pek az kimseye nasip olmuştur:

“Ancak lâ-yuadd bir takım serâir perdeleri altında mestur olan çehre-i insan-ı manevîyi görüp gösterebilmek dühat-ı şuarâ içinde Shakespeare gibi pek az kimseye nasip olmuş. Halbuki eşkâl ve elvân-ı dîfiribiyle herkese ıyânen manzur olan bedayi-i tabiatı mehma-emken taklide ekser şuarâda muvaffakiyet görülür.”⁷³¹

Böylece gerçekçi edebiyatın tanımını yapan yazar, bu akımı yöntem açısından tanıdığını ortaya koyar ancak bu hususa şiir açısından yaklaştığında sadece görünenle yetinmez. Görünenin ardındaki manevi gerçeklerle de ilgilenir ki, bu hususla ilgili açıklamasında şiir sanatı söz konusu olduğunda gerçekçi değil romantik yöntemi önemsediğini dolaylı da olsa belirtmiş olur.

Recaizade Mahmut Ekrem, bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin kaynağında yer alan edebiyat-bilim ilişkisine dair de düşünür. Bu konuya dair fikirlerini Mustafa Reşid’in “Gözyaşları” adlı eserine dair kaleme aldığı takrizde dile getirir. Mustafa Reşid, “Gözyaşları” adlı eserinin başında gözyaşının fizyolojik açıklamalarını

⁷³⁰ Recaizade Mahmut Ekrem, “Takdir-i Elhan’dan”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, haz. Mehmet Kaplan vd., s. 37.

⁷³¹ A.g.e., s. 37-38.

yapmıştır. Ekrem, eserin başında yer alan bu kısmı gereksiz bulur. Buna dair açıklamasında, edebi eserin içerisinde bilimsel meselelerin, bu tarz meseleler eser için gerekli ise, bir fikri aydınlatacaksa yer alabileceğini söyler.⁷³² Onun bu görüşleri gerçekçiliğin temelinde yer alan bilimsel düşünce ile edebiyat arasında nasıl bir ilişki kurmuş olduğunu gösterir. Recaizade Mahmut Ekrem için birincil olan edebi metindir; bilim, edebi metni tamamlayacağı ölçüde bu sahada var olacaktır.

Recaizade Mahmut Ekrem 1896 yılında yayınlanan “Araba Sevdası” adlı eserine “Erbab-ı Mütaleaya” başlıklı bir mukaddime yazar. Bu mukaddime yazar, öyküyü ve romanı bir aynaya benzetir:

“Hakikat veya imkân dairesinde tasavvur ve tasvir olunmakla meşrut olan büyük, küçük hikâyeler ise vekayi ve ahval-i beşeriyetin birer mir’at-ı ibretnümasıdır.”⁷³³

Bu benzetme, bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikle ilişkilendirilebilecek bir benzetmedir ve Ekrem ile Henri B. Stendhal’in romana bakışındaki ortaklığı ortaya koyar. Romantiklerle çağdaş olan ancak eserleriyle gerçekçiliğin öncülerinden biri olarak kabul edilen Henri B. Stendhal, “Kırmızı ve Siyah”ta romanı bir aynaya benzetmiş ve şöyle demiştir:

“Ne yapalım, bayım, bir roman uzun bir yol boyunca dolaşan bir aynadır. Kimi kez bu ayna gözlerinize göklerin maviliğini yansıtır, kimi an da yol arklarındaki çamurları. Torbasında aynayı taşıyan adam da sizin tarafınızdan ahlâksız olmakla suçlandırılacaktır. Aynası çamuru gösteriyor diye, siz de kalkıp aynayı suçluyorsunuz! Çamurun bulunduğu uzun yolu, daha doğrusu suyun birikmesine ve çamurun olmasına fırsat veren yol müfettişini suçlarsanız iyi edersiniz.”⁷³⁴

Bu bağlamda Recaizade Mahmut Ekrem’in ayna benzetmesi, gerçekçi yöntemin yansıtma kavramıyla kurduğu ilişkiyi hatırlatır. Bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin en önemli ilkesi çağdaş toplumsal gerçekliğin objektif bir biçimde sunumudur; bir başka deyişle yansıtılmasıdır. Nitekim, Ekrem’in böyle bir benzetme yapmış olması, eserinde ortaya koymaya çalıştığı gerçekçiliği destekler.

⁷³² Recaizade Mahmut Ekrem, “Takrizat’tan”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, haz. Mehmet Kaplan vd., s. 46.

⁷³³ Recaizade Mahmut Ekrem, “Erbab-ı Mütaleaya”, *Araba Sevdası*, haz. Mustafa Nihat Özön, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1940, s. 2.

⁷³⁴ Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*, çev. Vedat Gülşen Üretürk, İstanbul, Ak Kitabevi, 1961, s. 313.

Recaizade Mahmut Ekrem, şiir sanatı söz konusu olduğunda romantizmden yana bir tavır sergiler. Ancak daha sonra bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe olan eğilimi doğrultusunda “Araba Sevdası”nı kaleme alır.⁷³⁵

Bu eser gerçekçiliğin bir roman yöntemi olarak denenmesi; yazarın romantizmden gerçekçiliğe doğru yönelişinin bir göstergesidir. Ayrıca eserde ana kahramanın okuduğu romantik eserler dolayısıyla bir romantizm eleştirisi de söz konusudur. Tanpınar bu hususta, “kitabın bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile itham ettiğini”, yazarın bu kitabıyla “Beşir Fuad’la birlikte romantik şiirin aleyhinde” olduğunu söyler.⁷³⁶

Bu bağlamda Ekrem’in daha önce şiirlerinde ortaya koyduğu romantik tavrı “Araba Sevdası”nda yadsıdığını söylemek yanlış olmaz.

3.3.1. Araba Sevdası

Recaizade Mahmut Ekrem “Araba Sevdası”nı 1889’da yazmış ancak 1896’da tefrika halinde yayımlamıştır.⁷³⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, eserin yayımlanışındaki gecikmeyi şöyle değerlendirir:

“(…) *Araba Sevdası* (1896), bir örf ve âdet romanı olarak, dikkate değer. Yazık ki, Ekrem Bey bu kitabı yazıldığı zamanda neşretmemiştir (1889). Kitabın *Servet-i Fünûn*’un kendi manevî

⁷³⁵ Bu hususta Tanpınar, “Filhakika Ekrem Bey’i yalnız şiirlerinin çizdiği çehre ile görenler için, bu romandaki taarruz hâlindeki realizmin izahı daima güçtür” der. Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, s. 440.

⁷³⁶ A.g.e., s. 443-444. Bu konuya Zeynep Kerman da değinir ve “Ekrem’in şiirlerinde ve *Araba Sevdası*’ndan önceki eserlerinde romantizmin, *Araba Sevdası*’ndan itibaren de realizmin tesirinde kaldığını söylemek hiç de hatalı olmaz” der. Ona göre Ekrem, Beşir Fuad dolayısıyla tartışılmaya başlanan gerçekçiliğin tesirinin dışında kalamamış; eserinde sadece hayalperest Bihruz Bey’le değil, romantik düşünce tarzıyla da alay etmiştir. Zeynep Kerman, “Araba Sevdası”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998, s. 25.

⁷³⁷ Zeynep Kerman’ın aktardığı üzere eser Halil Paşa’nın konuya uygun olarak yapmış olduğu resimlerle basılmıştır. A.g.y.

Bu konu üzerine bir makale kaleme almış olan Pelin Şahin Tekinalp, “*Araba Sevdası*’nın resimlerinin büyük bir kısmı dönemin önemli ressamlarından Halil Paşa imzasını taşımaktadır” der. Tekinalp’in aktarımına göre “eser *Servet-i Fünûn*’da tefrika edilirken de roman olarak basıldığında da on iki resimle birlikte yayımlanmıştır” ve “resimlerin yedisi belirgin bir şekilde hem eski harflerle hem de Latin harfleriyle Halil, üçü D. Tchirakian imzalıdır. İki resim ise imzalı değildir. Ancak imzasız resimlerden biri *Servet-i Fünûn*’da yayımlandığında resim altı açıklamasında belirtildiği üzere Halil Paşa tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Olasılıkla ilk resim de Halil Paşa tarafından yapılmış gibidir.” Pelin Şahin Tekinalp, “Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Dergisi Güz (15), 2011*, s. 190-193.

Bu bağlamda Ekrem, resim sanatını romanında çizdiği atmosfere görsel hususlar eklemek; karakter çizimine katkıda bulunmak ve tasvirlerindeki ayrıntıları desteklemek için kullanmış olmalıdır. Nitekim Tekinalp eserin resimle kurmuş olduğu ilişkiyi değerlendirirken şöyle söyler: “Resimli el yazmalarından itibaren metni açıklayan resimler her dönem üretilmiştir. Ancak geleneksel kitap resimleri göz önünde bulundurulduğunda öykücü yaklaşım dikkat çekerken 19. yüzyılda olaylar örgüsünden çok romanın başkahramanının içinde bulunduğu anlara, ruhsal durumuna ve kişiliğine vurgu görülür. *Araba Sevdası* resimlerinde birkaç olay aktarımı dışında, Bihruz Bey’den yola çıkarak bireye odaklanıldığını söylemek gerekir. Bu durum, *Araba Sevdası*’nın resimlenmesinde geleneksel kitap resminden farklı bir yaklaşıma işaret etmekle birlikte 19. yüzyıl romanının birey eksenli anlatımına uygun düşmektedir.” A.g.e., s. 196.

nüfuzu altında, onu baş tanıyan gençler tarafından çıkarıldığı senelerde (1896), bu mecmuuda neşre başlandığı zaman ise, Türk romanı mühim bir merhale kaydetmiş bulunuyordu.”⁷³⁸

Eserin yayımlanışındaki gecikmenin Türk romanının gelişimi ve bu gelişimde gerçekçiliğin payı açısından bir eksiklik yarattığı kabul edilebilir. Nitekim aradaki zaman zarfı romanın gelişimi açısından oldukça hareketli geçmiştir. Tanpınar’ın söylediği üzere bu süreç, tekâmülün çabuk olduğu, beş senelik farkla yetişenlerin dili birbirinden başka türlü kullandıkları hızlı taklit ve yetişme dönemidir.⁷³⁹ Bu bağlamda “Araba Sevdası”nın yayınlanmasındaki gecikme eserde gerçekçilik akımı ve romanın gelişimi açısından oldukça önemli olan yeniliklerin daha geç tanınmasına yol açmıştır. Ancak “Araba Sevdası”nın geç de olsa, Türk romanında gerçekçiliğin gelişimine önemli katkılarda bulunduğu söylenmelidir.

Bu katkıları konu seçimi ve kurgunun düzenlenişi, karakter çizimi, mekân ve yazarın konumu başlıkları altında detaylıca incelemek yerinde olacaktır.

3.3.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu

“Araba Sevdası”na konu açısından bakıldığında, eserin çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumuna uygun bir husus etrafında şekillendiği; kurgu açısından bakıldığında ise olay örgüsünde gerçekçi bir biçimde seçici davranılıp gereksiz vakalardan kaçınıldığı, şaşırtıcı tesadüflere ve olağan dışı müdahalelere yer vermek yerine neden-sonuç ilişkisi kurulmaya çalışıldığı görülür.

Recaizade Mahmut Ekrem “Araba Sevdası”nda yaşadığı dönemin toplumsal gerçekliği içerisinden bir konuyu seçip işlemiştir. Eserin konusu mirasyedi, yanlış yetiştirilmiş ve yanlış Batılılaşmış bir kişi olan Bihruz Bey’in, servetini sakınmadan harcaması ve yanlış bir aşkın peşinden sürüklenmesidir. Recaizade Mahmut Ekrem seçmiş olduğu konu ve ana kahramanı Bihruz aracılığıyla toplumsal bir sorunu gözler önüne serer. Bu hususta Güzin Dino “Recaî-zade Ekrem’in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik” adlı makalesinde şöyle söyler:

⁷³⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Recâî-zade Mahmud Ekrem (Ekrem Bey) (1847-1914)”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, s. 254.

Ahmet Hamdi Tanpınar ayrıca, “Araba Sevdası”nın okuyucunun karşısına üç ayrı tarihten geçerek geldiğine değinir ve bu hususta şöyle söyler: “Araba sevdası bize üç tarihin arkasından gelir: Hikâyenin geçtiği 1810 [1870]-1875, yazıldığı 1886, çıktığı 1895 seneleri.” Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, s. 441.

⁷³⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Recâî-zade Mahmud Ekrem (Ekrem Bey) (1847-1914)”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, s. 254.

“Mevzu, Abdülaziz devrinin alafranga düşkünü, kibar Osmanlı tipi Bihruz Bey’in bir aşk macerasından ibarettir. Görünüşte Osmanlı cemiyetinin küçük bir zümresinde şahsî bir durumu incelemekle iktifa ettiği sanılan bu mevzu’da Bihruz Bey tipinin etraflı olarak, psikolojik ve sosyal durumu ve bu durum içerisinde çeşitli vaziyetlerde, çeşitli tiplerle münasebeti gösterilmiştir. Romanın terkiib ve tertibi, Cevdet Paşa’nın tâbiri ile, ‘sevet-i kâzibe’ devri diyebileceğimiz Abdülâziz devrinin müvazenesiz debdebesinin kofluğu içinde, âdeta sembolik bir ifade kudretidir.”⁷⁴⁰

Bu konuya Ahmet Ö. Evin de değinir:

“Roman, okurun dönemin iki saplantısının (para ve maddi konfor) bilincine varmasını sağlar; insanların nasıl yemek yiyip gevşediklerini, ne tür arabalar satın aldıkları ya da kiraladıklarını, yaptıkları harcamaların kaç mal olduğunu en ince ayrıntılarına dek tasvir eder.”⁷⁴¹

Nitekim Ekrem, seçmiş olduğu konuyu işlerken okuyucusuna gerek ana kahramanı gerekse bu kahramanı çevreleyen toplumsal çevre aracılığıyla 1870’li yılların İstanbul’unu, bu yıllardaki toplumsal hayatı, yanlış yetişmiş gençleri ve bu gençlerin Batılılaşma merakını da aktarır. Bu bağlamda eserin konusu dönemin toplumsal gerçeklerini yansıtır ki bu husus Ekrem’in eserinde kurmaya çalıştığı gerçekçiliği destekler.

Recaizade Mahmut Ekrem, seçtiği konu aracılığıyla sadece toplumsal hayatı yansıtmakla yetinmez. İşlediği konu, bir başka deyişle kahramanının yaşadığı aşk aracılığıyla hayal karşısında hakikatin; romantizm karşısında gerçekçiliğin yer aldığı bir tartışmayı da eserin anlam katmanlarına yerleştirir. “Araba Sevdası”nın ana kahramanı Bihruz Bey’in yaşadığı yanlış ve hayali aşkın temelinde, bu kahramanın okuduğu romantik romanlar vardır. Bihruz Bey romantik edebiyatın etkisiyle hayali bir aşkın, bir yanılmanın peşine sürüklenir. Gerçekleri olduğu gibi algılayamaz, bir hayal dünyasını gerçeklikmiş gibi yaşar. Bu bağlamda “Araba Sevdası”nın konusunu sadece

⁷⁴⁰ Güzin Dino, “Recaî-zade Ekrem’in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik”, *Türkiyât Mecmuası Cilt XI*, 1954, s. 57.

Dino ayrıca, Bihruz Bey’in dramında, bir cemiyet buhranının mikrokosmosunu bulmanın mümkün olduğunu söyler. Güzin Dino, “Araba Sevdası’nın Kuruluşu Hakkında Bir Deneme”, *AÜDTCF Dergisi*, IX/4, Aralık 1951, s. 387.

⁷⁴¹ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 225.

yanlış Batılılaşmış bir gencin aşkı değil, bu gencin yaşadığı aşk aracılığıyla romantizm parodisi de teşkil eder.⁷⁴²

“Araba Sevdası”nın kurgusu, tek bir ana olay etrafında şekillenir. Bu ana olay ana kahraman Bihruz Bey’in Periveş Hanım’a âşık oluşudur. Eserdeki diğer olaylar bu olay etrafında örüntülendirilmiştir. Güzin Dino, “Araba Sevdası’nın Kuruluşu Hakkında Bir Deneme” adlı makalesinde romanın kurgusunu yedi başlıca vaka ile özetler. Bu vakaların hangisinin temel hangilerinin temel vaka üzerinden gelişen olaylar olduğu üzerinde durmaz. Ancak o da ilk vaka olarak Bihruz Bey’in âşıklığını gösterir. Dino’ya göre birinci vaka Bihruz Bey’in Periveş Hanım’a âşık oluşu; ikincisi Bihruz Bey’in Periveş Hanım’a yazdığı mektup; üçüncüsü bu mektubun Periveş Hanım’a verilmesi; dördüncüsü Periveş Hanım’ın mektupta verilen randevuya gelmeyişi; beşincisi Bihruz Bey’in mektuptaki hatasını araştırıp özür dilemek istemesi; altıncısı Keşfi Bey’in Bihruz Bey’e Periveş Hanım’ın öldüğünü söylemesi; yedinci ve son vaka ise Periveş Hanım’a rastlayan Bihruz Bey’in tüm gerçeği öğrenmesidir.⁷⁴³

Eserin kurgusuna bu açıdan bakıldığında yazarın romanını kurarken vaka açısından seçici davrandığını söylemek mümkündür. Ekrem, kurgusuna temel teşkil eden olayları bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe uygun bir biçimde günlük hayatın sıradanlığı içerisinde seçmiş, bu olayları düzenlerken gereksiz tafsillata girmemiştir. Romanın kurgusunda gerçekçilik açısından dikkati çeken bir başka husus ise yazarın kurguyu teşkil eden olay örgüsünde nedensellik bağına gözetmiş olmasıdır.

Eserde Recaizade Mahmut Ekrem’in nedensellik bağına önem verdiğini örnekleyen bir bölüm Bihruz Bey’in Periveş Hanım’la Çamlıca’da karşılaşmasının nedenselleştirildiği bölümdür. Bu karşılaşma romanın kuruluşundaki merkez noktadır çünkü Bihruz Bey Periveş Hanım’a burada âşık olmuştur. Yazar olay örgüsündeki bu önemli vakayı inanılması güç bir tesadüf olmaktan uzaklaştırmak için, nedenselleştirerek gösterir.

Periveş Hanım aslında Çamlıca’ya gittiği gün önce “âdi bir yatak bağına bürünmüş” halde Çengi Hanım’ın evine gitmiş, burada zarif kıyafetlerini giymiş, iki hanım Samatya’ya gidecekken karar değiştirip Çamlıca’ya gitmişlerdir. Hanımlar,

⁷⁴² Bu konuda Ahmet Ö. Evin şöyle söyler: “*Araba Sevdası* yeni ortaya çıkan gerçekçilik akımlarının etkisini gözler önüne sermekle kalmaz, bunun yanı sıra, romantik romanın bir parodisini yaparak örtük bir şekilde gerçekçiliği de savunur. Bundan başka, dönemin Türk romanına egemen olan duygusallıktan kopmaya, hatta duygusallığı kötülemeye yönelik bir çabayı oluşturur.” A.g.e. s. 219.

⁷⁴³ Güzin Dino, “Araba Sevdası’nın Kuruluşu Hakkında Bir Deneme” *AÜDTCF Dergisi*, IX/4, s. 381-383.

vapurdan indikten sonra Beyoğlu'na dönecek olan boş bir “lândo”yu kiralamışlardır.⁷⁴⁴ Bihruz Bey Periveş Hanım'ı bu “lândo” ve zarif kıyafetlerle gördüğü için onu asil ve kibar zannetmiştir.

Nitekim bu tesadüfün ve tesadüf sonucunda Bihruz Bey'de meydana gelen etkilenmenin nedensiz olmadığı belirtilir:

“İşte Bihruz Beyin Periveş Hanım hakkındaki tahminat-ı zahirbinâne ve hissiyat ve telekkiyat-ı müşkülpesendânesine medar-ı mahz olan lândonun bu nazenini hamilen Bahçe-i Umumî seyrinde bulunması -pek o kadar nadir olmayan- tesadüflerden birisi idi. Maamafih bir tesadüfün mülâhaza-i imkânı Bihruz Bey'in hatırından bile geçmediğinden dolayı beyefendi lândoya izafetle hanımları ve hanımlara izafetle lândoyu -gördüğümüz derecelere kadar- ehemmiyetlendirmiş ve bu ehemmiyetin neticesi olarak bahçenin içinde Periveş Hanıma- bildiğimiz suretle- ek dolaş olmuş idi.”⁷⁴⁵

Recaizade Mahmut Ekrem'in romanda meydana gelen olayları nedenleriyle aktarma çabasını gösteren bir başka örnek Bihruz Bey'in Periveş Hanım'ın öldüğüne inanmasına ilişkin yapılan şu açıklamadır:

“Bihruz Bey -bir kaç zamandan beri tefekkürat ve tahassüratının kesbettiği tavr-ı ciddiyete nazaran- bir sevdakeş addettiğimiz halde yalancı Keşfi Bey'den işittiği kara haberlere inanıverdiğinden dolayı mazur görmekliğimiz iktiza eder. Bahusus Periveş Hanım'ın iki aydan beridir hiç bir mesirede görülmemesinden ibaret olan zâhir hal de Keşfi Bey'in ihbarındaki sıtkı müeyyit değil midir?...”⁷⁴⁶

Yazarın neden-sonuç ilişkilerine önem verdiğini gösteren bir başka dikkat çekici örnek ise Bihruz Bey'in annesiyle kurmuş olduğu ilişkiye dairdir. Romanda Bihruz Bey'in annesiyle neredeyse bir ilişkisi yok gibidir. Okur onların diyaloglarını ilk defa Bihruz Bey'in ateşlenip hastalandığı gece görür.⁷⁴⁷ Bihruz Bey'in aynı evde yaşadığı annesiyle ilişki içerisinde verilmemesi anlatı açısından bir eksiklik olarak görülebilir. Ancak Ekrem, bu durumun kahramanının yetişme biçimiyle alakalı olduğunu aktarır.

⁷⁴⁴ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*, haz. Mustafa Nihat Özön, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1940, s. 36-38.

⁷⁴⁵ A.g.e., s. 39.

⁷⁴⁶ A.g.e., s. 150.

⁷⁴⁷ A.g.e., s. 158.

Bihruz Bey bir vezirzâde olduğu için dayaların, dadıların ellerinde büyümüş, validesini nadiren görmüştür. Yetiştikten sonra ise sabahları ya da yatmaya giderken “valide hanımın oturduğu odanın kapısından bakarak -eğer hanımefendi orada ise- alafranga bir eda ile: ‘Bonsuvar’ veya ‘Ban nüi’ veyahut ‘Bonjour mer!’” deyip karşılık bile beklemeden çekilip gitmektedir. Üstelik Periveş Hanım’a âşık olduğundan beri annesine bu selamları bile vermez olmuştur. Annesi de bu durumdan dolayı ona kırgındır.⁷⁴⁸

Sonuç olarak Ekrem’in eserinin kurgusunu düzenlerken seçici davrandığını; nedensellik ilkesini gözettiğini; şaşırtıcı tesadüflere, doğaüstü müdahalelere, inanılması güç olaylara başvurmamış olduğunu söylemek mümkündür.

3.3.1.2. Karakterler

“Araba Sevdası”nın ana kahramanı Bihruz Bey’dir. Roman onun etrafında şekillenmiştir. Bu nedenle, eserde en ayrıntılı ele alınan karakter odur. Eserde Bihruz Bey’in yanı sıra kimi yan kahramanlar da mevcuttur. Bunlardan Periveş Hanım, Çengi Hanım ve Keşfi Bey yazar tarafından okuyuculara tasvir ya da aktarımlarla tanıtılır. Bunların dışında kalan yan kahramanlar ise Bihruz Bey’in çevresini oluşturan birer motiftirler ve eserde karakterlerini ortaya koyacak bir biçimde ele alınmazlar.

Eserde Bihruz Bey hem dış görünüşü, hem geçmişi ve toplumsal çevresi hem de psikolojik yönüyle aktarılır. Tüm bu hususlar romanın ana kahramanı olan Bihruz Bey’in dönemin toplumsal gerçekliklerinin bir parçası olarak gerçekçi bir üslupla aktarıldığını gösterir.

Bihruz Bey okurun karşısına ilk kez, dış görünüşüyle, ayrıntılı bir Çamlıca tasvirinden sonra, Çamlıca’daki insan kalabalığının içerisinde bir kişi olarak çıkar:

“Bu temaşacıların içinde takriben yirmi üç, yirmi beş yaşlarında top simalı, sarı benizli, elâ gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş bir bey görüldü ki, aşağıki kapıya yakın ve kapıdan her giren çıkanı görmeğe müsait bir mevki tutarak bir masanın iki yanındaki birer sandalyadan birisine kendisi kurulmuş, diğerine de -yakasının iç tarafındaki (Terzi Mir) markası yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan- (pardesü) sünü sanki gelişi güzel atmış idi.

Masanın üzerinde bir tepsi içinde görülen bir (arpa) suyu kadehi hemen bir saattenberi geldiği gibi dolu durmakta idi. Genç bey ise oturduğu yerde sol ayağı üzerine atmış olduğu sağ ayağını mızıkânın usulüne muvafık bir hareketle muttasıl oynatır ve o ayağı pek te küçük değil iken ziyadesiyle nazik, ziyadesiyle biçimli gösteren (Heral) işi parlak botinin sivrice burnuna

⁷⁴⁸ A.g.e., s. 157-158.

elindeki bağı saplı ve sapının üzerine M.B. harflerini irae eder gümüş markalı bastoniyle bir düzeye vurur ve en azı her beş dakikada bir kere uçları altınla bir siyah ipek şeride merbut mineli saatini beyaz yeleğinin cebinden çıkarıp baktıktan ve sabırsızlıkla yerinden fırlatarak kapı tarafına doğru beş on adım gittikten sonra sandalyesine avdetle evvelki vaziyetini alırdı.”⁷⁴⁹

Yazar buradaki tasvirinde Bihruz Bey’i dış görünüşüyle nesnel bir biçimde aktarır. Ayrıca, okuyucu buradaki fiziki portre aracılığıyla Bihruz Bey’in huy ve davranış özelliklerine dair bilgi edinir. Batı’dan gelen objelerin moda olduğu, Batı’yı taklidin ve özentinin alafranga tipler ortaya çıkardığı bir dönemde, Bihruz Bey dönemin özelliklerini kendinde taşır. Batılı tarzda eşyaların satıldığı ünlü mağazalardan aldığı markalı eşyaları gösteriş için kullanır. Buradaki portre yanlış Batılılaşmış bir tipin portresidir.

Nitekim romanda Bihruz Bey’in dış görünüşünün tasvir edildiği başka bölümlerde de onun alafranga merakı görünür olur:

“Mevsimin modasına göre bazan koyu, bazan açık renkte gayet dar elbisesi, bal renginde eldivenleri, ufarak fesi ile yan taraftan simasının bir nısfı frenk gömleğinin dim dik duran yüksek yakasıyla örtülmüş, bileğinden aşağı ellerinin yarısından ziyadesi gene o gömleğin uzun kolları içinde saklanmış olduğu halde Bihruz Bey arabanın ön tarafında bulunarak hayvanların terbiyesini tutar; parlak düğmesi, lâcivert setresi, malta renginde açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz, oradan aşağısı siyah çizmeleri ve beyinkinden daha açık büyücek fesi ile seyis te mevki-i mahsusunda oturarak beyefendinin harekâtına dikkat ederdi.”⁷⁵⁰

Bihruz Bey’in bu tasvirinde arabası da onun dış görünüşünü tamamlayacak bir biçimde betimlenmiştir:

“Araba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yaldızlı birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amirane bir tâbir ile kız gibi bir şey idi. Macar cinsinin en güzellerinden olan kır hayvanlara gelince,

⁷⁴⁹ A.g.e., s. 9-10.

⁷⁵⁰ A.g.e., s. 15.

bunların da gerek boyları, gerek renkleri araba ile mütenasip olduğu gibi, koşum takımı da tabî en âlâsından idi.”⁷⁵¹

Bihruz Bey’in fiziki portresinde dikkat çekici husus, yazarın herhangi bir yargıda bulunmadan onun karakterine dair bilgileri sunması ve Bihruz Bey aracılığıyla dönemin özentili ve abartılı davranışlarını bir roman kahramanında göstermesidir.

Bu konuda Güzin Dino, “bu kıyafet tasvirinde mübalağa yoktur, o devrin, zengince, kıyafetine düşkün, İstanbullu genç Osmanlı beyinin tasviridir” der. Yine ona göre “Bihruz Bey, kıyafeti ve tavırlarıyla bütün bir devrin müşahhas bir insanını hayalimizde canlandırır.”⁷⁵² Roman kahramanı ile dönemin toplumsal gerçeklikleri arasında kurulan bu ilişki bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin yöntemine denk düşen bir durumdur. Nitekim yazar, kahramanını sadece dış görünüşüyle değil geçmişi ve toplumsal çevresiyle birlikte çizerken de realiteyle kurulan ilişkiler görünür olur.

Recaizade Mahmut Ekrem Bihruz Bey’in geçmişi, nasıl yetişmiş olduğu ve edinmiş olduğu alışkanlıklarla ilgili bilgileri romanın anlatıcısı aracılığıyla sunar.

Bihruz Bey, eski vezirlerden bir paşanın oğludur. Paşa farklı illerde görev yaptığı için Bihruz Bey de onunla il il dolaşmış bu süreç içerisinde eğitim görememiş; on altı yaşındayken babasının İstanbul’a gelmesiyle bir rüştiyeye kayıt olmuştur. Ancak rüştiyeyi bitirmemiş kendi arzusu üzerine Babîâli kalemlerinden birisine yerleştirilmiştir.

Bundan sonra Bihruz Bey, Fransızca, Arapça ve Farsça öğrenmek için özel ders almış; ancak Arapça ve Farsçaya önem vermemiş, bu dersleri bırakmış, Fransızca’yı ise beş on kelimeyle yalan yanlış öğrenmiştir.

Bihruz Bey geçen süre içerisinde kaleme gitmeyi de seyrekletirmiş, gitmediği günlerde de saçlarını kestirmek, terziye elbise ısmarlamak, ayakkabıcıya ölçü vermek gibi işler için Beyoğlu’nda vakit geçirir; mesire yerlerinde gezinir olmuştur.

Kış ortasında süsüne zarar vermek istemediği için dar ve ince bir ceket ile Beyoğlu’nda, Kâğıthane’de araba kullanırken tiril tiril titreyen Bihruz Bey; yazın da otuz, otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca, Haydarpaşa, Fenerbahçe yollarında kızgın

⁷⁵¹ A.g.e., s. 14-15.

⁷⁵² Güzin Dino, “Recaî-zade Ekrem’in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik”, *Türkiyât Mecmuası Cilt XI*, 59.

güneşin altında araba kullanır ve bunu bir zevk sayar. Nereye giderse gitsin maksadı kendisini göstermektir.

Çocukluğunda babasıyla il il dolaşırken en büyük zevki sırmalı elbiseler içinde, midilli veya at üstünde sokak sokak gezmek olan Bihruz Bey, İstanbul’a geldikten sonra üç şeye merak sarmıştır: Araba kullanmak, alafranga beylerin hepsinden daha şık, daha süslü gezmek ve berberler, kunduracılar, terziler ve garsonlarla Fransızca konuşmak.

Bihruz Bey babasının ölümü üzerine yirmi sekiz bin liralık bir miras edinmiş, servetini tüketecek bir sefahate koyulmuş, bu uğurda dükkânları, Beyoğlu’ndaki önemli mağazaları, Galata’da bir hanı satmış; elinde Çamlıca’daki köşk ile Süleymaniye’deki konaktan başka bir şey kalmamıştır.⁷⁵³

Burada değinilmesi gereken husus, Bihruz Bey’in geçmişinin ve yetişme koşullarının onun karakterine yapmış olduğu etkidir. Bihruz Bey, yanlış yetiştirilmiş, iyi eğitim görememiş bir gençtir. Yetiştigi koşullar ve toplumsal çevresinin etkisiyle bir takım davranışları alışkanlık edinmiş; alafranga özentisi olan, mirasyedi bir kişi olmuştur. Bu bağlamda yazarın karakterini oluştururken geçmişine, toplumsal gerçekliğine ve yetişme koşullarına değinmesi, bu koşulları eserinde anlatıcı aracılığıyla sunması eserin gerçekçi yönünü güçlendirir.

Eserde Bihruz Bey’in sadece geçmişindeki değil şimdindeki toplumsal çevresi de aktarılır. Bu açıdan Bihruz Bey’in kalemdeki toplumsal çevresi ve ilişkileri dikkat çekicidir. Bu ilişkiler eserde çok ayrıntılı verilmemiş olsa da buradaki tiplerin Bihruz Bey’den farklı olmayışı, yazarın toplumsal bir gerçekliğe işaret ediyor olduğundandır. Kalemdeki beylerin hepsi Bihruz Bey gibi alafranga meraklısı ve cahil kalmış kimselerdir. Bir başka deyişle hepsi, Bihruz Bey’in temsilcisi olduğu tiplerdir. Aralarında “siyehçerde” sözcüğünün anlamı üzerinde yürüttükleri tartışma bunu gösterir.⁷⁵⁴

Bu konuda Güzin Dino şunları söyler:

“Bihruz tek bir tip olarak kalmıyor; kalemde bulunan yedi arkadaşı da kendisinden farksızdır; bir “siyehçerde” kelimesinin mânasını yedisi birden arayıp bulamayınca, 55 yaşlarında olan Naim efendiye müracaat ederler; Naim efendi kelimenin mânasını bulmakla kalmaz, şiirin bütününü ezbere bilir, hattâ Dede’nin bestesiyle söylemesini de bilir; bu sahne yukarıda

⁷⁵³ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*”, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 10-14.

⁷⁵⁴ A.g.e., s. 116-125.

bahsettiğimiz kültür buhranının iki tip arasındaki tezaadını canlandırır; fakat Naim efendi 15 senedir “defterci” likten daha ileri gidememiştir; işlerin çoğunu o gördüğü halde, daireleri dolduranlar bu yeni züppe beylerdir. Naim bey, şark kültürünü ve devrin icapları dolayısıyla, garbı da (lisanını öğrenmek suretiyle) anlamaya çalışan fakat hiç bir canlılık göstermiyen, şark kaderciliği içinde kendi âlemine kapanmış bir Osmanlı tipidir; bu halinden memnun, ilerisini düşünmeyen kalender tiple, Bihruz bey kalabalığının kuru gürültüsü arasındaki tezat, bugün bize Tanzimat sonrası Osmanlı cemiyetinin bir gerçeği gibi beliriyor.”⁷⁵⁵

Nitekim Ekrem’in kalem çevresini okuyucusuna aktarmasının nedeni eserin yazıldığı sıradaki toplumsal realiteyle kurulan ilişki, bir başka deyişle çağdaş toplumsal gerçekliğe yapılan atıftır. Yazar yarattığı kahramanı aracılığıyla Bihruz Bey gibi kişilerin pek de az olmadığı bir dönemin gerçekliklerini okuyucusuna sunmuştur. Güzin Dino’nun söylediği üzere:

“Bihruz beyin temsil ettiği tip Birinci Cihan Harbinin sonuna kadar devam eden ve ancak İstiklâl savaşından sonra tasfiye olan sathî bir alafrangalık hayranı tipidir. Memleketin gelenek ve gerçeklerinden habersiz Bihruz beyler, aynı zamanda esaslarını bilmedikleri yeniliklerle bir hayat tarzı kurmağa çabalamışlardır. Bu hayat tarzının, bu yeniliklerin, Türk cemiyetini salim bir yola götürüp götürmeyeceği meselesi, Bihruz beylerin düşünme ve anlama kudretini aşan bir keyfiyettir. Özü ve esasları kavranmayan bir fikir sisteminin, dünya görüşünün, dinî, felsefî, siyasî bünyesi tamamiyle ayrı esaslara dayanan cemiyetlerin yaşama tarzına getireceği değişikliklerin, sathi kalmaları ve buhranlar yaratmaları tabiidir. Bihruz beyin buhranı bunlardan biridir.”⁷⁵⁶

Recaizade Mahmut Ekrem, ana kahramanının iç dünyasını da ayrıntısıyla çizer ve böylece ona psikolojik bir derinlik kazandırır. Bunu kahramanın iç konuşmaları, rüyaları, okuduğu kitapların onda bıraktığı etkiler ve âşık olduğu kadına yazdığı mektuplarla ortaya koyarken, bir yazar olarak kahramanına karşı tarafsızlığını korur ve nesnel bir tutumu sürdürür.

Ekrem’in kahramanının iç dünyasını sunarken iç konuşmalara başvurması onun çizdiği karakterler karşısında tarafsız bir tutum takındığının göstergesidir. Çünkü bu teknikle kahramanın düşünceleri, yargıları, yanılgıları ya da yanlışları ile ilgili herhangi bir yargıda bulunmadan, tarafsızca okura iletme mümkün olacaktır. Recaizade

⁷⁵⁵ Güzin Dino, “Araba Sevdası’nın Kuruluşu Hakkında Bir Deneme” *AÜDTCF Dergisi*, IX/4, s. 385.

⁷⁵⁶ A.g.e., s. 387-388.

Mahmut Ekrem'in bu tavrı gerçekçi bir eser ortaya koymak isteyen bir yazarın tavrıdır. Ekrem böylece bir yazar olarak eseri karşısındaki nesnel konumunu korumuştur. Eserde iç konuşma tekniğinin ve Berna Moran'ın "Araba Sevdası" adlı makalesinde aktardığı üzere bilinç akışı tekniğinin kullanılması⁷⁵⁷ Türk romanının gelişiminde ve gerçekçilikle kurulan ilişkide önemli aşamalardır. Bu teknikler asıl olarak yazarın konumuna ilişkindir. Bu nedenle eseri incelerken "yazarın konumu" başlığı altında incelenmesi yerinde olur. Ancak burada bu tekniklerin karakter çizimine, karakterin iç dünyasının sergilenmesine yaptıkları katkıların üzerinde durulması gerekir.

Okuyucu romanın birçok bölümünde Bihruz Bey'in iç konuşmaları ile karşılaşır. Bu iç konuşmalarda Bihruz Bey'in kullandığı dil aracılığıyla onun alafranga özentiliğine, hakim olmadığı iki ayrı kültür arasında sıkışıp kalmış olduğuna ve âşık olduğu kadın karşısındaki duygularına dair bilgiler, yazarın herhangi bir yargısını içermeyen görünür olur. Bu durumu örnekleyen iç konuşmalardan biri Bihruz Bey'in Periveş ve Çengi Hanım'larla havuz kenarında konuştuğundan sonra içinden geçenleri aktaran şu bölümdür:

"Bu nasıl **bote?**.. Uzaktan güneş gibi görünüyor, gözleri kamaştırıyordu. Yakından ay gibi parlıyor da insanın baktıkça bakacağı geliyor! Ne kadar **poetik** bir **bote!**. Ya o **konservasyonun** güzelliği! (...) Lamartin! ah Lamartin! gelip de bu hali görmeliydin! Beş dakika içinde en parlaklarından beş yüz **ver** yazmak için ne şairane bir (tablo) idi!... Çengi Hanım...**Kel drol dö nom!** Çengi... mahut **dansözler**... lâkin bu lâfzı isim olarak hiç işitmedim. Orijinal. Şu **tuvalet**e bak! Şu yürüyüşe bak!... Gerçekten bir (Kalipso)... Sanki (Kalipso) yu adasından almışlar, yaşmaklamışlar, feracelemişler de şu bahçenin içine salıvermişler!..."⁷⁵⁸

Bu iç konuşma örneği yazarın karakter oluşturmada nesnel bir tavır sergilemek istediğini ve anlatım tekniklerini bu doğrultuda kullandığını gösterir. Eserde karakterin gerçekçi bir biçimde çizimine katkıda bulunan bir başka iç konuşma ise, Bihruz Bey'in mirasyediliğini aktaran şu bölümdür:

"Belâya bak ki ben de para yok... Keşki evelki müracaatında biraz para vermiş olaydım... ben o zaman bugünü düşünemedim. Ah! valide, ah! gideyim yalvarayım ama ne yüzle? Kadıncağızın on beş gündür semtine bile uğradığım yok... Yarın öbür gün Alber Gün de hesap

⁷⁵⁷ Berna Moran, "Araba Sevdası", *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 62.

⁷⁵⁸ Recaizade Mahmut Ekrem, "Araba Sevdası", haz. Mustafa Nihat Özön, s. 29-30.

gönderecek...(…) ah şu konağın hiç lüzumu yok, beyhude harap olup gidiyor. Tellâlin dediği gibi bir gün yanıverse ne olacak? Valde benim malıma ne karışıyor? Mutlak satmalı, kurtulmalı.”⁷⁵⁹

Burada da diğer iç konuşmalara benzer bir biçimde yazar herhangi bir yargıda bulunmaz. Okuyucu Bihruz Bey’in mirasyediliğini ve savurganlığını onun iç konuşmalarından öğrenir.

“Araba Sevdası”nda ana kahramanın ruh durumunu, iç dünyasında olup bitenleri okuyucuya aktarma araçlarından bir tanesi de bu kahramanın gördüğü rüyalarıdır. Bu rüyaların işlevi, kahramanın psikolojik yönüne ışık tutarak ona bütünlük kazandırmasıdır. Bihruz Bey rüyalardan ilkin Periveş Hanım’ı kiralık bir lândoda görüp âşık olduktan sonra görür:

“Periveş Hanım’ın landosu İstavroz’un üzerinden Beylerbeyi’ne doğru yokuş aşağı bir derecede süratle gidiyor ki, tekerlekler yere değmiyor! Lândoyu çekenler beygire asla benzemez bir çift mahlûk-ı acîp. Bunları kullanan mahut parlak düğmeli (koşe) değil, Keşfi Bey’in kendisi! Bihruz Bey yağız bir ata binmiş landoyu takip ediyorsa da bir türlü yetişemiyor; atı kırbaçlıyor, sürüyor, koşturuyor, tama lândoya yetişeceği vakit hayvan geri geri gitmeye başlıyor; Bihruz Bey bu halden fevkalâde müteazzi olduğu halde arkasına dönüp görüyor ki, (Madam Piyer) olması lâzım gelen bir ihtiyar madam hayvanın kuyruğuna yapışmış geri geri çekip duruyor! (...) Lândonun içinden bir çift kaplumbağa ile bir de fino köpeği zuhûr ediyor. Derken Bihruz Bey’in yağız atı beyin altından sıyrılıp ve büyük bir atmaca gibi havalanıp uçmaya, kaplumbağalar dans etmeye, fino köpeği de (Belle Hélène) operasından bir parçayı terennüm ederek havlımaya başlıyor.”⁷⁶⁰

Jale Parla, “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing” adlı makalesinde bu rüyanın Bihruz Bey’in kafa karışıklığını yansıttığını söyler. Ona göre, Bihruz Bey’in Periveş Hanım’a olan saplantısı, arabaya olan düşkünlüğünü tamamlar. Bu ikisi, Bihruz Bey’in aklında bir araya gelir.

Bu rüya, Bihruz’un aşırı Batı özentisinden daha saçma ya da daha patetik değildir. Nitekim, bu rüyada bir köpeğin havlayarak opera söylemesi, Bihruz Bey’in

⁷⁵⁹ A.g.e., s. 133-134.

⁷⁶⁰ A.g.e., s. 53-54.

yazmaya çalıştığı Türkçenin ve Fransızcanın komik bir karışımı olan aşk mektubundan daha absürd değildir.⁷⁶¹

Bir başka rüya sahnesi ise Bihruz Bey'in Periveş Hanım'ın öldüğüne inandıktan sonra gördüğü rüyadır:

“Bihruz Bey o geceyi pek rahatsız geçirdi. Yatağın içinde saatlerce bir taraftan bir tarafa döndükten sonra uğraşa uğraşa dalabildi ise de uykusu uykuya benzemez bir buhran hali idi. Bu buhranı içinde arasıra sayıklar, dişlerini gıcırdatır, uyanır, gene dalar, dalarken olduğu yerde sıçardı. Bunlara sebep de rüyasında Periveş Hanım'ı garip bir surette görmesi idi. Hanım kefenini yırtmış, sırma saçlarını iki yanından kara toprağın üzerine dağıtmış olduğu halde kireç gibi bembeyaz kesilen çehresiyle Bihruz Bey'e görünür ve iki solmuş gül yaprağına müşabih dudaklarını oynattıkça arasından fırlayan 'siyehçerde' lafızları simli birer ok gibi biçare gencin kulağından girip yüreğini delik delik ederdi.”⁷⁶²

Bihruz Bey'in iç dünyasında en çok yer tutan husus, Periveş Hanım'a olan aşkıdır. Bu aşk, hayali, gerçekte olmayan, yanılgılarla dolu ve romantik bir aşktır. Bihruz Bey'in iç dünyasında görülen bu duygularda okuduğu kitapların etkisi büyüktür.

Nitekim o Periveş'i ilk gördüğü sırada okuduğu romanların tesiri ile hareket eder:

“Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin düçar olduğu mevkı-i müşkile benzer bazı vukuat geçmiş idi. Bir aralık hatırına onlar geldi. Onları düşündükçe yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumağa başladı. Çünkü böyle ahvalde kadınlara karşı endiferans göstermekten başka müessir ve müfit bir tedbir olamıyacağı kaide-i tecrübiyesini o romanların kendisine bahsettiği fevait cümlesinden olmak üzere tahattür ederek olduğu gibi orada kalmağa ve (lândo) tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de vazifesizce başka bir tarafa bakmağa karar verdi.”⁷⁶³

Bihruz Bey'in kitap okuma eyleminde dikkati çeken husus, kaynağının romantik edebiyat oluşudur. Bihruz Bey hocasıyla “Paul et Virginie”i,⁷⁶⁴ “La Dame aux

⁷⁶¹ Jale Parla, “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”, *The South Atlantic Quarterly* 102:2/3, Spring-Summer 2003, s. 536-538.

⁷⁶² Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*”, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 156.

⁷⁶³ A.g.e., s. 22.

⁷⁶⁴ A.g.e., s. 48.

Camélias”yı,⁷⁶⁵ “Alphonse Karr’ın (İhlâmların altında) namındaki romanını”,⁷⁶⁶ “**le zavantür dö sövalye dö Foblas**”yı,⁷⁶⁷ “De Lamartine’in **Graziyella**’sını”,⁷⁶⁸ okumuş; hocasından Goethe’nin “meşhur Werther hikâyesini”,⁷⁶⁹ okuması tavsiyesini almıştır. Periveş Hanım’a mektup yazmak için yararlanmak üzere kütüphanesinden aldığı kitaplar Jean Jaque Rousseau’nun “Nouvelle Héloïse”i ve “(Secrétaire des Amants) namında” ufak bir kitaptır.⁷⁷⁰

Bihruz Bey okuduğu kitaplardan etkilenir, Berna Moran’ın söylediği üzere, romantik bir âşık kişiliğine bürünür ki bu da okuduğu Fransızca romanların etkisi sonucudur.⁷⁷¹ Nitekim Bihruz Bey kendisini bizzat bir roman kahramanı olarak düşünür ve bu yolda hayal kurar.⁷⁷²

Bihruz Bey okuduğu kitapların etkisiyle hayatına bir yön verir. Ancak bu hayat hayale dayalı, romantik ve yanılsama bir aşkın yaşandığı bir hayat olur. Bihruz Bey, romantik bir âşık, hayalci bir mirasyedidir. Berna Moran’ın değinmiş olduğu üzere,

“Don Kişot nasıl okuduğu romansların etkisinde kalarak ordaki yaşamı taklit etmeye kalkışmışsa, Bihruz da okuduğu romanların etkisi altında derin ve ıstıraplı bir aşka öykünerek bunun tadını çıkarmaktadır. Romanın sonunda, Şehzadebaşı’nda Periveş’i görüp de ölmediğini anlayınca sevinemez, kurduğu hayal dünyası yıkılır ve anlamsız bir boşlukta bulur kendini zavallı. Yazar bir yandan alafranga züppe tipiyle alay ederken, bir yandan da belli bir tür aşk edebiyatının ‘parodisi’ni yapmış olur.”⁷⁷³

Bu bağlamda Recaizade Mahmut Ekrem’in Bihruz karakteriyle hem romantik edebiyatın hem de hakikat karşısında hayalin eleştirisini yaptığını söylemek yanlış olmaz.

“Araba Sevdası”nda Bihruz Bey’in iç dünyasını, huy ve davranış özelliklerini tamamlayan bir öge de mektuplardır. Nitekim, Bihruz Bey’in Periveş Hanım’a âşık olduğunu ilan etmek üzere yazdığı mektup ve mektubun yazılış süreci onun yanlış

⁷⁶⁵ A.g.e., s. 49.

⁷⁶⁶ A.g.y.

⁷⁶⁷ A.g.e., s. 74.

⁷⁶⁸ A.g.e., s. 173-177.

⁷⁶⁹ A.g.e., s. 49.

⁷⁷⁰ A.g.e., s. 55.

⁷⁷¹ Berna Moran, “Araba Sevdası”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 57.

⁷⁷² Recaizade Mahmut Ekrem, “Araba Sevdası”, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 50.

⁷⁷³ Berna Moran, “Araba Sevdası”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 59.

yetişmiş, cahil ve alafranga özentisi bir kişi olduğunu ortaya koyar.⁷⁷⁴ O, ne Türkçeye ne Fransızcaya hakimdir. Üstelik kendi cahilliğinin de farkında değildir.

Mektubun başına bir şiir seçmeye çalışırken önce “Secrétaire des Amants”dan bir şiir çevirmeye çalışıp şiirin kimi sözlerini anlayamaz;⁷⁷⁵ daha sonra Enderunlu Vasıf’ın “Divan-ı Eş’ar”ını okur yine anlayamaz.⁷⁷⁶ Hatta okumaya bile muktedir olamayarak “Çince mi bunlar” diye söylenir.⁷⁷⁷ Anlamaya çalışırken kullandığı sözlüklere yanlış bakar ama yine eksikliğin kendinde olduğunu farkına varamaz. “Türkçede **poezi** yoktur” der.⁷⁷⁸

Bihruz Bey yazdığı mektubun başına hangi şiiri koyacağına karar veremez ve sonunda Vasıf’ın divanında beğendiği şarkılara numaralar vererek kura çeker. Kura çekiminde yanlışlıkla numara verdiği bir şiir çıkar:

“Bir siyehçerde civandır
Hüsnü mümtaz-ı cihandır
Aşkı gönlümde nihandır
Bunca dem bunca zamandır”⁷⁷⁹

“Bir siyeh” ve “çerde” kelimesinin anlamı için sözlüklere başvurur ve yanlış anlama sonucu bu sözcüğün sarışın kadın anlamına geldiğini düşünür.⁷⁸⁰ Ancak daha sonra kalemde yaptıkları konuşma sonucunda Defterci Naim Efendi ona “siyehçerde” kelimesinin kara yağız anlamına geldiğini söyler.⁷⁸¹

Bunun üzerine Bihruz Bey özür dilemek için ikinci bir mektup yazar.⁷⁸²

Eserde mektupların işlevi Bihruz Bey’in karakterine ışık tutmaktır.⁷⁸³ Bihruz Bey ne Osmanlı ne de Batı kültürüne yeterince hakimdir. Bir kültürle bağları kopmuş

⁷⁷⁴ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*”, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 57-62.

⁷⁷⁵ A.g.e., s. 62-63.

⁷⁷⁶ A.g.e., s. 65-71.

⁷⁷⁷ A.g.e., s. 66.

⁷⁷⁸ A.g.e., s. 69.

⁷⁷⁹ A.g.e., s. 71.

⁷⁸⁰ A.g.e., s. 72.

⁷⁸¹ A.g.e., s. 123.

⁷⁸² A.g.e., s. 128-129.

⁷⁸³ Eserde mektuba yer verilmiş hakkında, Emel Kefeli’nin “Anlatım Tekniği Olarak Mektup” adlı kitabında üzerinde durduğu aracısız anlatım hususunu burada yinelemek gerekir. Emel Kefeli, samimi ve aracısız bir ifade aracı olan mektubun roman ve hikâyelerde iletişim, dışı açılma, iç monolog gibi işlevlerinin olduğunu söyler. Emel Kefeli,

ötekini ise sathî bir biçimde tanımış, hatta tanıyamamıştır. Burada gerçekçilik açısından önemli olan ise yazarın kahramanının bu özelliklerini kahramanının kaleminden çıkan mektuplar ve bu mektupların yazılması sırasında sergilediği davranışlarla aktarması, böylece bir yazar olarak nesnel tavrını göstermesidir. Bunun yanı sıra dönemin gençliğinin yüzeysel kültürüne dolaylı da olsa yapılan bir atıf, çağdaş realiteyle kurulan bir ilişki söz konusudur.

Bu konuda Ahmet Ö. Evin,

“On sekizinci yüzyıl Türk ve Fransız edebiyatlarının birbirlerine tamamen zıt geleneklerinden rastgele alınmış cümlelerle satırların bir pastışı olan ve Bihruz’un kaleminden çıkan bayağı anlatıyla yüzeysel bir üslûpla tamamlanan bu mektup, Tanzimat sonrası kuşağın yüzeyselliği, cehaleti ve köksüzlüğünü ortaya serip, ana temayla bir paralellik kurar ve onu güçlendirir”⁷⁸⁴

derken, Güzin Dino karakterde ortaya çıkan hususların toplumsal yapıyla olan ilişkisine şöyle değinir:

“Ekrem beyin bu hususiyetler üzerinde durması sadece Bihruz beyle eğlenmek için değildir; bilhassa 1860 senesinden beri eklektik, sistemsiz ve sathî bir tarzda Fransız kültürü ile olan alış verişimizi burada, mizahi bir zaviyeden de olsa, bir hayli aksettirmiş oluyor; kültür geleneklerinden artık kopmak zorunda kalan nesillerin, esaslarını ve derinliklerine nüfuz edemedikleri yabancı kültüre bağlanma gayretlerinin zorluklarını ve bu sathî bilginin tehlikelerini, Bihruz beyin aşk macerası etrafında müşahede ediyoruz; başka Bihruz beylerin başka sahalardaki sathiliği, memleket ölçüsünde yayılmış bir krizin ifadesi idi.”⁷⁸⁵

“Araba Sevdası”nda yan kahramanlardan biri Periveş Hanım’dır. Bihruz Bey’in aşkı dolayısıyla romanda yer alır. Yazar onu bir roman karakteri olarak çizerken, dış görünüşü dışında, çok fazla ayrıntıya girmez. Çünkü Periveş Hanım eserde asıl olarak Bihruz Bey’in yanılgılarını, gerçeği göremeyişini ortaya koymak için vardır. Bununla birlikte Periveş Hanım’ın da bir roman kahramanı olarak çiziminde eserin gerçekçi

Anlatım tekniği Olarak Mektup, s. 169. Bu bağlamda eserde dolaysız ve nesnel bir aktarımın sağlanmasında mektupların da payı vardır.

⁷⁸⁴ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akınhay, s. 233.

⁷⁸⁵ Güzin Dino, “Araba Sevdası’nın Kuruluşu Hakkında Bir Deneme” *AÜDTCF Dergisi*, IX/4, s. 385.

yönüyle ilgili dikkat çekici hususlar vardır. Bunlardan ilki yazarın yaptığı fiziksel tasvirde divan edebiyatı benzetmelerinin bir parodi olacak şekilde kullanılmasıdır. Bir diğer önemli husus ise yazarın kahramanına karşı nesnel tavrıdır. Periveş Hanım düşkün bir kadın olmasına rağmen yazar tarafından eleştirilmez, Recaizade Mahmut Ekrem ahlakçı bir tutum sergilemez ve gerçekçi yazarlara benzer bir biçimde tarafsız tutumunu korur.

Periveş Hanım'ın fiziki portresi şöyledir:

“Sarışın hanım, kısıdan uzunca, uzundan kısaca, tamam orta boylu, narin yapılı, yürürken defaten durur, dururken birdenbire hareket eder döner döner arkasına bakar, hani şu:

Ahû zi tû amuht behengâm-ı deviden

Rem gerden-ü üstaden-ü vapes nigeriden

Kavl-i meşhurunda tarif olunan eday-ı dîlfiribe malik bir nazenin idi. Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil, gayet açık tabîî sarı; gözleri ise nakkaş-ı tabiatın bir sehv-i savabnümey-ı lâtifî olmak üzere mavi değil de tahrirli koyu sarı, kaşları kumral, siması vücudunun narinliğine nispeten dolgunca, burnu ise çehrenin dolgunluğuna nispeten incecik ‘çekme’ tâbir olunan biçimde, ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhume derecesinden beş on bin defa büyük, fakat gene alelâde küçüktü.”⁷⁸⁶

Buradaki tasvirde Ekrem, divan edebiyatının güzellik anlayışına Periveş Hanım'ın ağzıyla ilgili betimleme aracılığıyla bir atıfta bulunur. “Ağzı şairlerin tasavvur ettikleri nokta-i mevhume derecesinden beş on bin defa büyük, fakat gene alelâde küçüktü” diyerek yok denecek kadar küçük ağzı güzel sayan divan edebiyatı benzetmesini mizahi bir yolla eleştirir, bu tarz benzetmelerin bir parodisini yapar.

Recaizade Mahmut Ekrem, Periveş Hanım'ın kılık kıyafetini de tasvir eder:

“Nazenin ne kadar da güzel giyinmiş idi: O zamanın modasına pek de muvafık olamıyarak biraz darca kesilmiş süt-mavisi rengindeki atlas feracesi endamındaki tenasübü gizlemekten âciz olduğu halde araba içinde saatlerce üzerine oturulmaktan dolayı birçok kırıklar, bükümler peyda etmiş olması cihetile güneşe karşı gelince bir musavvir-i mahir için örnek ittihazına lâîk surette gayet lâtifî gayet dilpezir ışıklar, gölgeler içinde nazarrûba bir manzara-i temevvüçnûma arzetyemekte idi. En ince nevinden yaşmağı toz pembemsi rengindeki yanakları

⁷⁸⁶ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 23-24.

üzerinde yeni açmış bir güle pirâyebahş olan buhar-ı lâtif hükmünü verir ve yaşmağın iki yanından haylazcasına dışarıya sarkmış olan ve edna tahrik-i nesim ile hemen oynamaya başlayan sırma teller ise beyaz bir bulut parçasına in'itaf eden eşia-i âfitabı andırırdı. Başındaki hotuz da havaî mavi idi.(...) Eflûtunun açığı eldivenler içinde mahfuz ellerin ve tahminen otuz dört numarada iskarpin içinde ipek çorapla mestur ayakların derece-i tenasüp ve nezaketleri bilinemezse de nazar-ı iştiyakta bunlar da pek sevimli, pek nazik di.

Sarışın Hanım'ın şemsiyesine gelince öyle dantelli, saçaklı nevinden parlak renkli değil de (...) sade güzel ve yalnız sapına feracesinin renginde bir kordela merbut siyah ağır atlastan idi. (...)

Sarışın Hanım'ın yaşından benzetmedik, çünkü bilmiyoruz. Dişlerini vasfetmedik çünkü göremedik. Fakat tahminimizce nazenin olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiş olmalı. Dişler de elbette iki dizi incidir.”⁷⁸⁷

Yazar Periveş Hanım'ın geçmişi hakkında da bilgi verir:

“Kaşıkçı esnafından sakın Ağa namında namuslu bir adamın kızı ve arzuhalıcılıkla teayyüş eder Mağmum Efendi namında hamiyetli bir zatın zevcesi olan Periveş Hanım on altı yaşında pederini kaybettikten ve yirmi üç yaşında zevcinden müfarakat eyledikten sonra validesi Zaime Hanım'la birlikte Karabaş mahallesinde kâin dört odalı hanelerinden fakirane ve fakat mesture bir surette geçinir giderler idi. Gerçekten fevkalâde denecek güzellerden olan Periveş Hanımı bir su-i tesadüf Çengi Hanım denilen delle-i muhtale ile birleştirmiş ve bu suretle biçarenin az zaman içinde şöhet-i cemal ve zarafeti gereği gibi şayi ve fakat –hayfa ki!– cevher-i giran yanaşacak kıymet-i fazileti bütün bütün zayi olmuştu.”⁷⁸⁸

Recaizade Mahmut Ekrem Periveş Hanım'ın yanında bulunan Çengi Hanım hakkında da bir tasvir yapar. Ancak bu tasvir sadece dış görünüşten ibaret; Periveş Hanım'ın görünüşünü tamamlayan bir motiftir:

“Bu ötekinden boylu, ötekinden enli, ötekinden yaşlı, hem de çok yaşlı... Mavi gözlü, esmer yüzlü, fakat canlı canlı yürüyüşüne nazaran pek dinç, lâkırdıyı çok etmesine, lâtifeyi çok sevmesine, muttasıl gülmesine nazaran pek neşeli, yanlarından gelen geçenlere hemen bir şey söyleyecek gibi dikkatli dikkatli bakmasına nazaran serbestçe alışmış, sanki Kalpakçılar başındaki dükkânlardan çokça alışveriş etmiş olmasını hatıra getirir bir hanım idi.

⁷⁸⁷ A.g.e., s. 24-25.

⁷⁸⁸ A.g.e., s. 35-36.

Siyaha mail koyu yeşil canfesten feracesine söz yoksa da bunun arka eteğini daima sağ eliyle tutup kaldırmasında pek de zarafet yok idi. (Karamandola) dan botinleri eski değilse de yürürken feracenin etekleri kalktığından o botinlerin üst tarafından beyaz tire çorapların görünüşü pek güzel gelmiyordu. Sol elindeki beyaz şemsiye ipekli gibi parlıyorsa da büküm yerlerinin bir parçacık sararmış olması o kadar hoş görünmüyordu. Kalınca yaşmağı o yaşta bir hanım için pek münasip ise de bu yaşmağın ara sıra çenesinden aşağıya doğru düşmesi pek sevilir şey değildi. Maamafih bu iki hanımın yekdiğerine refakati ifrat ve tefriti hüsn-i tadil ederek bir güzel manzara husule getiriyordu.”⁷⁸⁹

Çengi Hanım’ın tasvirine dair söylenmesi gereken bir başka husus ise bu tasvirin oldukça gerçekçi ve yalın bir biçimde yapılmış olduğudur. Recaizade Mahmut Ekrem gerek Periveş gerekse Çengi Hanım’ın tasvirinde o dönemin giyim tarzı hakkında bilgi de vermiş olur. Nitekim bu tasvirler onun güçlü gözlem gücüne işaret eden bir durumdur. Ekrem, kendi döneminin günlük hayatını yakından gözlemlemiş olmalıdır.

“Araba Sevdası”nda karakter çizimi açısından ele alınması gereken bir başka roman kahramanı ise Keşfi Bey’dir. Yazar Keşfi Bey’i dış görünüşüyle tasvir etmez. Huy ve davranış özelliklerini aktarır, bu aktarımda dikkati çeken nokta Keşfi Bey’in yalancılığının nedenleri üzerinde durulmasıdır:

“Evet! Keşfi Bey -ki mütekaidin-i ricalden Şam defterdar-ı esbakı Sehabî Efendi’nin hâtıme-i evlâdı olan oğludur- rüfekası, ehıbbası beyninde kezzaplıkla nam salmış bir çelebıdır. Bu nam ise kendisine min gayr-i istihkak değil bihakkın verilmiştir. Zira Keşfi Bey yalanı hem çok söyler, hem de söylediği, uydurduğu yalanlara güzel şah-ü berkler verir meharetperverân-ı düruğperddazândır. Zekâsı halim.. mizacı ifrata meyilden mücanip olmak cihetiyle dünyada hiçbir fiil ve emelini merak derecesine vırdırmamış olan bu beyin yalan söylemeye bu mertebede iptilâsı ise tufuliyet ve sabavetinin bir yadigâr-ı hazinidir.

Keşfi Bey üç beş yaşlarında bir tıfl-ı heveskâr iken izhara başladığı masumâne arzuları terviç olunmaz veya olunamaz olduğu zamanlar çocuğun mahrumiyet vaveylâlarını bertaraf etmek için veli ve veliyeleri tarafından mürebbiyâne tevbihe bedel yalan söylemek ciheti ihtiyar olunur ve çocuk bilâhare muğfel olduğunu anlayıp da bundan dolayı bazı evza-ı garibe-i tıflâne izhariyle şikayetlere kalkışınca ya bir kakhaha-i hayretârâ veya daha büyük bir kizb-i hevesrûba ile mukabele edilirdi.

Çocuk büyüdükçe zekâsı da büyüdüğü, zekâsı arttıkça hevesatı da yavaş yavaş bir tavr-ı ciddî aldığı halde valideyni ve bunlardan örnek alan sairleri tarafından çocuğun iğfal ile idaresi

⁷⁸⁹ A.g.e., s. 25-26.

meslek-i muzırrı terk olunmadığından biçare sabi hergün nevi nevi, renk renk, (...) yalanlar işite işite kendisi de zihn-i mahdudunun müsaadesi derecesinde ve şaka tarzında ufak tefek yalanlar tertibiyle etrafında bulunanları aldatmaktan zevk almaya başlamış ve bu su-i itiyat git gide ahlâkında kökleşerek zekâsıyla mütenasiben büyüye büyüye temayülât-ı sairesine galebe etmiştir.”⁷⁹⁰

Keşfi Bey’in yalancılığının üzerinde durulması iki açıdan önemlidir. Birincisi, yazar Keşfi Bey’in alışkanlık haline getirdiği bir davranış olarak yalan söylemesinin nedenlerini toplumsal çevresine ve yetişme koşullarına bağlar. İkincisi, Keşfi Bey’in Bihruz Bey’e söylediği yalan -Periveş Hanım’ın öldüğü yalanı- romanın önemli vakalarından biridir. Bu bağlamda Keşfi Bey romana söylediği yalan ile dâhil olurken, yazarın onun yalancılığının toplumsal nedenleri üzerinde durması karakter oluşturma yöntemi açısından oldukça önemlidir.

Keşfi Bey’in bir roman kahramanı olarak önemli bir başka yönü ise, onda da tıpkı Bihruz Bey gibi çağdaş toplumsal gerçekliğin yansımalarının bulunuşudur.

Keşfi Bey, Bihruz Bey’e benzer bir biçimde atalete alıştırılmıştır. Tahsiline emek sarfetmek ağır geldiği için ne Türkçeyi ne Fransızca’yı öğrenebilmiştir. O da alafrangalık düşküner. “Frengâne süslü” gezer. Türkçe konuşurken araya Fransızca laflar sokar. Türkçeyi edebiyatsız kaba bir lisan olarak değerlendirir.⁷⁹¹

Güzin Dino, Bihruz Bey’in hayallere kapılıp bocalayışının bir benzerinin Keşfi Bey’de de olduğunu söyler:

“Sahte hayallere kendini kaptıran hissî ve özsüz Bihruz beyin etrafındaki diğer beylerden maada, bu bocalayışın başka bir tezahürünü de Keşfi beyde görüyoruz; Keşfi bey bütün diğerleri gibi sadece sun’i bir dünyada yaşamakla kalmaz, bu sun’îlik, tabiatının, mizacının özünü teşkil eder: Keşfi bey yalanla yaşar. Bihruz beyle Keşfi bey tek bir halin iki cephesidir: Bihruz, çıkmaz bir yola hayalleriyle çıkmıştır, budaladır; sözümler ona budala olmayan Keşfi, aynı yola yalanlarıyla çıkmıştır. Birinci Cihan Harbinin sonuna kadar temelsiz çarelere, hayallere, yalanlara kendini kaptıran, yıkılış safhasındaki Osmanlı cemiyetinde Bihruz’lar Keşfi’ler eksik değillerdir.”⁷⁹²

⁷⁹⁰ A.g.e., s. 145-146.

⁷⁹¹ A.g.e., s. 146-147.

⁷⁹² Güzin Dino, “Araba Sevdası’nın Kuruluşu Hakkında Bir Deneme” *AÜDTCF Dergisi*, IX/4, s. 385-386.

Bu bağlamda Keşfi Bey de tıpkı Bihruz Bey gibi, toplumsal gerçeklikte yer alan bir tipin romana yansımasıdır.

3.3.1.3. *Mekân*

“Araba Sevdası”na mekân açısından bakıldığında yazarın dış mekânları tasvir ettiği, eserinde detaylı bir biçimde işlediği görülür. Dış mekânlardan Çamlıca ve Beyazıt tasvirleri aynı zamanda şehrin kamusal alanlarıdır ve ana kahraman Bihruz Bey’i çevreleyen somut gerçeklikler olmakla birlikte onun etrafındaki toplumsal çevreyi de içerir. Yazarın dış mekân tasvirlerinde göze çarpan bir husus da doğa betimlemeleridir. Bu tasvirlerde Bihruz Bey’in doğaya bakışı, onu algılayışı hâkimdir. Eserde iç mekânlar ise tasvir edilmemiştir.

Eser mekân tasviriyle açılır. Bu tasvirde okuyucunun karşısına çıkan açık alan Çamlıca’dır. Yazar burayı ayrıntılı ve gerçekçi bir biçimde tasvir etmiştir. Çamlıca tasvirinde önce, romana konu olan olayların önemli bir kısmının geçtiği Çamlıca Bahçesi’ne giden yol betimlenir:

“Üsküdar’dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca’ya gidilirken Topanelioğlu’ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunur ise o vasi şosenin müntehay-ı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür.

Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun tamam nokta-i iftirakında vakidir.

Sağ ve soldaki yollardan hangisine gidilecek olsa taraf-ı muhalifi mahut ağaçlıkla mahduttur. Ağaçlığın yanındaki duvar alçacık olduğundan üzerinden hayvan ve bahusus insan aşamamak için boyunca teller uzatılarak muhafaza olunmuştur.

Mutedil bir yokuş üzerindeki bu yollardan seyr-i âdi ile dört beş dakika kadar gidilince daima duvar ile muhat olan ağaçlık bir meydancığa müntehi olur. Ağaçlığın burada da cepheye aşağıkine muhazı bir kapısı vardır. Yüksekten kuşbakışı bir nazarla bakmak mümkün olsa bir şekli mahrutide görünecek olan ağaçlık burada biter ise de iki yol gene birleşemez. Meydancığın bir otuz hatve ötesinde epeyce vasi ve mürtefi bir setr üzrinde -kâr-ı kadim binaları taklit yolunda yapılmış- enli saçaklı bir kattan ibaret bir bina ve bunun etrafında bazı büyücek ağaçlar mevcuttur. Onun üst yanında diğer bir set ile başlayan yer ise bir takım selvi ve meşe ağaçlarını ve vaktiyle kırılmayıp kalmış mevkiin -Sarı Kaya- ismiyle benâm olmasına sebep olmuş büyük büyük sararmış kayaları havi inişli yokuşlu metruk bir mezarlıktır ki geçtiğimiz meydancıktan buraya değin olan mesafe de gene bir beş dakikalık kadar tahmin olunur.

Bu mezarlık da geçildikten sonradır ki iki yol hem birleşir hem de düzleşir. Buradan gene bir beş dakika kadar ileri yürünürse artık Çamlıca dağının eteğinde Kısıklı köyünün kıyısına varılmış olunur.”⁷⁹³

Buradaki tasvirde anlatıcının bir kamera gibi yol boyunca ilerleyerek gözlemleyip, gözlemlediklerini aktarması dikkat çeker. Okuyucu da anlatıcının peşi sıra yolu takip eder gibidir. Nitekim burada kullanılan teknik, gerçekçi bir anlatımı ortaya koymuştur.

Recaizade Mahmut Ekrem bahçeye giden yolu bu şekilde aktardıktan sonra Çamlıca Bahçesi’ni tasvir eder. Ancak buradaki tasvir yazarın eserini kaleme aldığı zaman içerisinde bir tasvirdir. Esere konu olan olaylar ise daha önceki bir zamanda, 1870’li yıllarda, geçer. Yazar daha sonra bahçenin 1870’li yıllardaki tasvirini de yapacaktır. Çamlıca Bahçesi’nin yazarın bugününde yer alan hâli şöyledir:

“Burası (Çamlıca Bahçesi) namiyle İstanbul’da en evvel tanzim ve küşad olunmuş olan bahçedir. Birkaç zamandanberi rağbet- i ammeden bütün bütün mehur olduğu cihetle, ekser eyyamda kapıları kapalı durur.

Yazın ve bahusus baharlarda bu bahçeyi açıtırıp da aşağıki kapıdan içerisine girerseniz, beş on kadem ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve mamur bir ravza-i dilküşa içinde bulunduğunuza derhal kail olursunuz.

Bahçenin yalnız meydana geldiği tarihte güzel görünmesi fikri ile değil ileride yani zamanlar gelip geçtikçe ağaçların ormanların büyüyerek kesbedecekleri hale göre letafetlerini daima tezyiden muhafaza eyleyebilmesi mütala-i dürendişânesiyle icra olunan taksimat-ı dahiliyesine ve o büyüklü küçüklü tarhların tenasüb ve vaziyetlerine bakarak ibtida tanzimini der’uhde eden tabiatşinas-ı mahir kim ise sanatına tahsinhân olduktan sonra her tarafını birer birer nazar-ı dikkat ve istihsandan geçirmeye başlarsınız.

Haricin enzar-ı tecessüsünü kesmek için kenarlara bir tertib-i matbuda dikilip gereği gibi feyizlenmiş, dal budak salıvermiş salkım, aylando, at keşanesi gibi sâyedar ağaçlar ile orta yerlerde câbecâ mağrus çınar, kavak, manolya, salkımsöğüt misillü eşcar-ı gûnagûnun ve bazı yerlerde nur-ı nazarın değil, eşia-i şemsin bile içerisine kolaylıkla nüfuz edemeyeceği surette sıklaşmış ormancıkların etrafında dolaşır, bunları ziyadesiyle dilpesent bulursunuz.

Biraz ilerleyince bir düzlüğün vasatında üstü kapalı, etrafı açık kameriyemsi bir şey ve bazı kenar yollar üzerinde kulübe tarzında muntazam ve matbu ufak ufak binalar müsadif-i nazarınız olur. Bunlardan kameriyeye benzeyen şeyin -eyyam-ı mahsusada icray-ı ahenk için

⁷⁹³ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 3-4.

celbolunacak- çalgıcı takımına mahsus bir yer ve o kulübelerin de bahçe dâhilinde mekûlat ve meşrubat satmak için yapılmış (büfe) ler olduğuna intikal eder bunları da beğenirsiniz.

Azıcık daha ileri gidince bir büyük (lâk), onun ortasında dilnişin bir adacık, bu adayı kenara rabtirmek üzere suret-i gayrımuntazamada çitten yapılmış tabîî güzel köprüler ve adanın üzerinde gene işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk müşahede eder, bunlardan da aşırı hoşlanırsınız. En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mahut meydancığı mürur ve set üzerine suut ile evvelce gördüğünüz binayı da yakından temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz halde, bahçenin her suretle mükemmeliyetini tasdik eylesiniz.⁷⁹⁴

Yukarıda da değinmiş olduğumuz üzere bu parça yazarın anlatısını aktardığı zaman içerisinde yer alan bir tasvirdir. Bunu anlatıcının tasvirin hemen sonrasında, “Şu bir kaç sözle evsafı kabaca tarif edilmiş olan Çamlıca Bahçesi bundan evvel şimdiki gibi hüznü bir sükûnet abâd-ı tenhaî değil, hengâmeli bir sûrgâh şevk ve şegab idi”⁷⁹⁵ demiş olmasından anlarız.

Güzin Dino “Araba Sevdası”nda gerçekçilik payını incelediği makalesinde bu tasvirin yazarın kitabını neşr ettiği zamana ait bir tasvir olduğunu söyler. Ona göre bu tasvir romanın seyrinde lüzumsuz görünebilir ancak burada Recaizade Mahmut Ekrem maziye bir tezatla canlandırma usulünü kullanmıştır:

“Tasvirin bu kısmı romana tarihi unsuru, muayyen bir devri canlı bir şekilde tasrih etmek için yapılmıştır ve realist tasvir anlamına bu yönden de ayrıca uygundur. Brunetiére, Balzac’ın tasvirleri için ‘Balzac’ın tasvirlerinin daima bizatihi kendi varlıklarının dışında var olma sebepleri vardır... ve bu sebep -zamanın içinde mahlukları ve mekânları izah ettiği için- Balzac’ın tasvirleri sadece bu yönden de daima tarihi bir kıymet taşırlar demektir’ der.”⁷⁹⁶

Nitekim yazar, aynı mekânı iki farklı zamanda tasvir ederken romanının gerçekçi yöntemine bir katkıda bulunmuş olur.

Recaizade Mahmut Ekrem, daha sonra Çamlıca Bahçesi’nin halka açıldığı yıldaki tasvirini de sunar. Bahçenin bu hali, eserin ana kahramanı Bihruz Bey’in başından geçen olaylarla aynı zaman diliminde yer alır. Eserdeki tasvir şöyledir:

⁷⁹⁴ A.g.e., s. 4-6.

⁷⁹⁵ A.g.e., s. 6.

⁷⁹⁶ Güzin Dino, “Recaî-zade Ekrem’in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik”, *Türkiyât Mecmuası Cilt XI*, s. 66.

“Tesviyesiyle, tanzimiyle bir hayli zaman uğraşılan bu bahçenin 1286 sene-i rumiyesi mevsim-i baharında küşad edileceği havadisi İstanbul ile Bilâd-ı Selâse tâbir olunan mevaki ahalisi beyninde şayi olunca erbab-ı hava ve hevesten olan gençler ve bahusus böyle eğlenceleri erkeklerden birkaç kat ziyade aramaya tab’an mecbur olan hanımlar hulûl-i vakt-i merhuna intizaren elbiseye, süse müteallik hazırlıklara gereği gibi germiyet vermişler ve bizim memlekette emsali henüz meşhut olmayan bu (moda) nüzhetgâhtan her vakit ve belki mehtaplı gecelerde bile istifade maksadı kolaylıkla hâsil olmak için pek çok aileler Çamlıca, Bulgurlu, Kısıklı, Topanelioğlu, Bağlarbaşı taraflarında köşkler, haneler isticar ederek bahar gelir gelmez hemen nakle müsaraat göstermişler idi.

Nihayet o senenin mayıs ayı ibtidalarında (Bahçe) açıldı. İstirahat ve tenezzühe mahsus olan cuma ve pazar günleri Üsküdar, Kadıköyü, Beylerbeyi gibi Çamlıca’ya civar sayılan yerlerden başka İstanbul’un mahal-i baidesinden, Boğaziçi’nden ve sair mahallerden arabalar, hayvanlarla ve bazan yayan olarak gelen kadın, erkek binlerce seyircinin bahçeye tehacümü hakikaten görülecek temaşalardan idi.

Hududu bir çeyrek saatte ancak devrolunabilen bahçe o kadar vüsatıyla beraber o cemm-i gafîri istiab edemediğinden, halkın bir takımı girdikçe diğer bir takımını çıkmaya mecbur eder idi. Bu suretle gerek yukarıki gerek aşağıki kapıdan lâyenkati girip çıkan seyircilerin kesret-i izdihamiyle o koca bahçe -teşbih biraz kabaca ise de- azîm bir arı kovanını andırır idi. Fakat bu bir kovan idi ki, arıların bal alacakları çiçekler de içinde bulunurdu. İçeride kalanlardan -alafranga bir tâbir ile- taife-i lâtifeye mensup olanlar ezhar-ı bahariye rekabet eder gibi en parlak, en güzel renkler içinde ve üçü beşi bir yerde çiçekler gibi iki taraflarına salınarak gezinirler ve bunlardan bal almak hevesiyle bıkarak olan zenbur mizaç genç beyler de çiçeklerin arasında ikişer ikişer dolaşırlardı.

Bahçenin dışarısına gelince, o da bir başka âlem idi: Süslü hanımları, şık beyleri hâmil birkaç yüz kadar araba bahçenin etrafını kuşatarak bir zincir-i müteharrik gibi birbiri ardınca muttasıl ve müteselsil devrederler idi.

Vakıa o tarihte ağaçlar daha pek genç ve belki çocuk, ormanlar ise pek seyrek olmakla beraber sunuf-ı nebatat içinde hüsn-i manzaraya malik ve tezyin-i riyaza hadim eşcar ve ezharın ve çemenlerin her nev-i makbûl ve mu’teberi kendisinde mevcut bulunduğu için baharistan-ı tabiatın bir mecmua-i müntahabatı gibi manzur olmaya liyakat gösteren ve fazla olarak derununda lâk ve köşk gibi enzarı başkaca memnun edecek şeyleri ve alelhusus istirahat ve huzur arzu edenler için câbecâ sandalyaları, kanapeleri bulunan bu bahçe halkın sair seyir yerlerine olan rağbetini tamamiyle kendisine celbetmişti. (...)

O senenin haziranı evasıtına doğru sıcaklar günden güne şiddetini artırdı. Sıcaklar ziyadeleştikçe, bahçedeki germiyet noksan bulmaya başlamış idi. O esnada bir perşembe gecesi zuhur eden bir fırtınayı müteakib tâbesabah devam eden yağmur havayı tasfiye ve tadil ettiği ve

tozları kâmilten bastırıldığı gibi dağlara, bağlara da bir taravet-i cedide bahşeylediğinden bir gün sonraki cuma günü saat sekiz sularında bahçe emsali görülmedik bir kalabalığa mazhar olmuş idi.

Bu kalabalığın ekseriyeti -kadınlar başka erkekler gene başka olarak- üçer beşer bahçenin içinde aşağı yukarı gezinirler, diğerleri de tarhların arasındaki kanapelere, sandalyelere oturarak ve çalgıcıların o zamanlar İstanbulca pek (moda) olan (Belle Hélène) operasından çaldıkları havaları dinleyerek gezinenleri temaşa ile eğlenirlerdi.”⁷⁹⁷

Bu tasvirde Çamlıca Bahçesi salt fiziksel bir mekân olarak değil, toplumsal bir çevre olarak da aktarılmıştır. Bahçe kalabalıklarla doludur. İnsanların neler yaptığı, neler giydiği ve nasıl davrandığı ayrıntısıyla betimlenmiştir. Tüm bu hususlar dolayısıyla Çamlıca Bahçesi’nin tasviri 1870’li yılların toplumsal ve kültürel yönünü yansıtır ki bu durum esere gerçekçi boyut katan önemli bir öğedir. Ahmet Ö. Evin Çamlıca Bahçesi tasvirinin çağdaş toplumsal gerçekliklerle kurduğu ilişkiye dair şöyle söyler:

“Bu tasvirler, gerçekçi bir romanın mizansenini yaratmaktan öte bir işlev görmektedir; bir çağın hatıralarını canlandırıp, Kırım Harbi ile 1877 Balkan Harbi arasındaki Osmanlı başkentinin bütün sosyo-ekonomik resmini yansıtır. Bir zamanlar Tanzimat mimarlarınca çarpıtılıp siyasal bir zeminde değerlendirilen özgürlük fikrinin popülerleştirilip güdükleştirilmesi, burada kendini, cepleri başkente akan Mısır parasıyla dolu olan, yeni kavuştukları zenginlik ve statüyle başları dönmüş üst sınıfların gelenekten özgürleşmesi şeklinde dışa vurmaktadır. Köklü ailelere mensup genç erkeklerle kadınlardan oluşan yeni nesil, gün geçtikçe daha fazla Osmanlı evinin sükûneti ve mahremiyetinden kopmakta, kaygısız bir atmosferin hâkim olduğu herkese açık mekânlarda boy göstermektedir.”⁷⁹⁸

Recaizade Mahmut Ekrem Çamlıca Bahçesi’nin 1870’li yıllardaki bu halini tasvir ettikten sonra, ana kahramanı Bihruz Bey’i bu tasvir içerisine

“Bu temaşacıların içinde takriben yirmi üç, yirmi beş yaşlarında top simalı, sarı benizli, elâ gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş bir bey görülürdü ki, aşağıki kapıya yakın ve kapıdan her giren çıkanı görmeğe müsait bir mevki tutarak bir masanın iki yanındaki birer sandalyadan birisine kendisi kurulmuş, diğerine de -yakasının iç tarafındaki (Terzi Mir)

⁷⁹⁷ Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 6-9.

⁷⁹⁸ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akınhay, s. 222-223.

markası yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan- (pardesü) sünü sanki gelişi güzel atmış idi”⁷⁹⁹

diyerek yerleştirir. Böylece Ahmet Ö. Evin’in değinmiş olduğu üzere, daha önce kronolojik boyutta yapmış olduğu şeyi bu kez mekânsal anlamda yapar:

“Bir insan gözlemcisi olarak, aynı yere önce araya bir mesafe koyarak yaklaşır, sonra daha yakınına gelir ve nihayet içine girer; bu çabaya iki boyutta hem mekânsal hem de kronolojik boyutta girişir. Elde ettiği sonuç da daha sahici bir tasvir olur, böylece sosyal faaliyetler okura, sıradan hayat süren bir insanın zaten bir sürü şeyin meydana geldiği bir ortama yaklaşıp girmesiyle aynı çerçevede ve bakış açısıyla sunulmuş olur. Neredeyse sinemasal bir teknikle yazılan anlatı, bu noktada parktaki bayram kalabalığı içinde tek bir kişiyi merceğine alıp onun üstünde yoğunlaşır ve ‘tanınmış’ Bihruz Bey, bir sandalyede oturan ve yanındaki sandalyeye atılmış, sanki tesadüfenmiş gibi cebinin üstünde ‘Tailor Mir’ etiketinin görüldüğü, içine doğru katlanmış ceketıyla, kendi üst-sınıf tipine özgü kıyafetiyle boy gösterir.”⁸⁰⁰

Öte yandan eserde Çamlıca Bahçesi toplumsal çevreyi sunacak biçimde başka bir bölümde de tasvir edilir:

“O gün hava sümbülî, sıcak mütedil derecede, yollar ise üç gün evvelki yağmurlardan dolayı tozdan vareste olmak münasebetiyle Çamlıca seyri için en müsait günlerden ve fazla olarak pazara da müsadif olduğu için birtakımı midelerini birer küçük havuz gibi Çamlıca suyu ile bil’imlâ içerisine sardalya balığı salıvermek, diğer takımı da tavla oyunuyla vakit geçirmek, bazıları nargile safasına koyulmak, diğer bazıları da Çamlıca gibi İstanbul’un, Boğaziçi’nin her ciheti pâyimal-i nezareti ve büruc-i isnaaşerin on üçüncüsü addolunmaya liyakati olan bir nokta-i mürtefiadan bâlâ ve zire, yemîn ve yesare medd-i nazar-ı istiğrak ve hayret ve temaşa-yi tecelli-i hezerân gûne-i tabiatle terfih-i ruh ve cenan, tervih-i fikr-ü vicdan etmek maksatlariyle sabahdanberi fevcafevç gelen halk iskemleler, kaba hasırlarla cesegâhları kâmilten tutmuş ve bu karmakarışık kalabalığın gılgule-i mevaridat ve muhaveratına ve kahveci tâbillerinin ‘iki şekerli, bir sade, üç lokum!’ yollu haykırmalarına -muhallebici, dondurmacı, leblebici, ‘eğlencelik Şamfıstıkçı’, şekerçi, simitçi gibi- hiçbir mesireden eksik olmayan satıcıların mütenevvi sada ve edalarla bağırıp çağırımlarına bir fena keman âdî lavta, bir soğuk klarnete, bir de porsuk teften ibaret incesazın kaba takımı tarafından -mevcut halkın yüzde doksan dokuz üç çeyreği için bedava olarak- icra olunan âheng-i tenafürünün inzılamı ve öte tarafta maruf-ı sıgar ve kibar Çamlıca âb-ı

⁷⁹⁹ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*”, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 9.

⁸⁰⁰ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Çev. Osman Akinhay, s. 223-224.

hoşgüvarının membaı kurbunda haymeküşay-ı karar olan kebaçının kızgın ateş üzerinde mavi ve yağlı dumanları buram buram çıkıp etrafa yayılan köftesinden, kebabından, ciğer tavasından, piyazlı fasülye salatasından münteşir revayih-i iştihafersanın havay-ı pâk-i nesimîyi iktihamı o mevki-i müstesnayı tertipsiz, letafetsiz, zevksiz, liyakatsiz bir sûrgâha döndürmüş idi. Bihruz Bey o mükellef **ekipaj**’ıyla teşrif edip de Çamlıca’yı bu hal ve manzarada görünce fena **endinye** oldu, ziyadesiyle canı sıkıldı.”⁸⁰¹

Bu tasvir de tıpkı eserin başındaki Çamlıca Bahçesi tasviri gibi canlı, insanlı bir tasvirdir. Ancak burada tasvir edilen mekâna ana kahraman Bihruz Bey’in bakışı söz konusudur. Kemanın fena; lavtanın adi; incesazın kaba takımı olarak nitelendirilmiş olması; yemek kokularının müstesna bir mevkiyi letafetsiz, zevksiz, liyakatsiz kılmış olması Bihruz Bey’in gözlemlerine dair hususlardır. Metnin sonunda Bihruz Bey’in Türkçe Fransızca karışık konuştuğu dil kullanımı görünür olmuştur. Araya karışmış olan “ekipaj” ve “endinye” sözcükleri bunu gösterir. Sonuçta tasvir edilen mekân fiziksel ve toplumsal yönüyle ana kahramanı çevreleyen bir gerçekliktir ve çağdaş toplumsal gerçekliklerle kurulan ilişkiyi de görünür kılar.

“Araba Sevdası”nda dönemin toplumsal yaşantısını görünür kılan bir başka mekân tasviri ise Bihruz Bey’in “Beyazıt sergisi”nde dolaştıktan sonra Süleymaniye’deki konağa giderken yürüdüğü güzergâhın tasviridir. Ramazan ayında kalabalık bir halde tasvir edilmiş olan bu mekân belirli bir çağdaki belirli bir toplumsal gerçekliğe işaret eder. Bu tasvirde de çok kalabalık bir insan topluluğu vardır. Bu topluluğu “ellilik, elli beşlik, altmışlık efendiler”, “şık beyler”, “süslü hanımlar” oluşturur. Kalabalığı oluşturan insanların davranışları ve giyim kuşamları, tıpkı Çamlıca tasvirinde olduğu gibi dönemin üst sınıflarında görülen alafranga özentisini görünür kılar.⁸⁰²

Tüm bu açılardan Ekrem’in kamusal alan tasvirleri bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin mekân tasvirleri ile örtüşür; bu bağlamda kendinden sonra yazılacak olan eserlerdeki gerçekçiliği, tasvir açısından besleyen önemli bir dönüm noktasıdır.

Öte yandan Recaizade Mahmut Ekrem’in dış mekân tasvirleri sadece kamusal alanlara yönelik değildir. Yazar eserinde doğa betimlemelerine de yer verir. Bihruz Bey âşık olduğu Periveş Hanım’ı iki ay boyunca göremez. Periveş Hanım’ın düşüncesi

⁸⁰¹ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*”, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 97-99.

⁸⁰² A.g.e, s. 221-224.

Bihruz Bey için iki aydır sabit bir fikir haline gelmiştir.⁸⁰³ Bu sıralarda bir gün Fenerbahçe'ye geldiğinde “Kalamış cihetine nasb-ı enzar ederek mahzun mahzun” düşünür. Gördüğü doğa manzarası ise şöyle tasvir edilir:

“Lâtif poyrazın ianesiyle denizde biri biri ardınca yuvarlanan ufak ufak dalgaların sahile karip ve müteferrik kayalara gelip çarpmasından husule gelen hafif ve samianevaz çağlı cesim meşe ve dişbudak ağaçlarının ihtizaz-ı ağsan ve evrakından peydah olan vahşetengiz uğultu ve hışılta ile birleşince bir aheng-i garip vücuda getiriyor; bu aheng-i garip ise habâlûde hisleri uyandırmak, gizli dertleri aşikâr etmek, mahrum-ı didar kalmış gözleri ağlatmak, mağlub-ı sevda olmuş yürekleri inletmek için talip ve heveskâr atıyordu.”⁸⁰⁴

Yukarıda yer alan betimleme Bihruz Bey'in doğaya nasıl baktığını anlatır. Bir başka deyişle bu doğa parçası Bihruz Bey'in gözlemleri üzerinden aktarılır. Manzaranın “Mahrum-ı didar kalmış gözleri ağlatmak, mağlub-ı sevda olmuş yürekleri inletmek için talip ve heveskâr” oluşu bunu gösterir. Nitekim tasvirin devamında kuşların çayır üzerinde birbirini kovalayarak koşuşmaları betimlenir. Bu manzara Bihruz Bey'in dikkatini çekmez. Bakışları “Ruh-ı meyusunu, fikr-i müteellimini de beraber çekip” yine ufka doğru süzülür.⁸⁰⁵

Bu tasvirde mekânın işlevi diğer dış mekân tasvirlerinden farklıdır. Burada yazar mekânı karakterinin iç dünyasını, romantik mizacını; yanılsama bir aşkın yarattığı ruh halini tamamlamak için kullanmıştır. Nitekim Bihruz Bey âşıklığı neticesinde ve daha sonra Periveş Hanım'ın öldüğünü öğrendikten sonra تنها yerlerde bulunup gzmekten zevk almaya başlamış, “temaşay-ı tabiattan bir türlü fekk-i nazar-ı istiğrak edemez” olmuştur.⁸⁰⁶

Sonuç olarak, “Araba Sevdası”nın gerçekliğine mekân açısından bakıldığında, yazarın bu ögeyi gerçekçi yöntemi oluşturan bir husus olarak kullandığını söylemek mümkündür. Yazar iç mekânları eserinde ele almamış ancak dış mekânları kahramanı çevreleyen fiziki ve toplumsal ortamlar olarak işlemiştir. Dış mekân tasvirlerinin özellikle kamusal alanlara yönelik olanları, gündelik hayatın gerçekliklerine eğildiği için çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumu açısından başarılı birer örnektir. Diğer

⁸⁰³ A.g.e, s. 134.

⁸⁰⁴ A.g.e, s. 135-136.

⁸⁰⁵ A.g.e, s. 136-137.

⁸⁰⁶ A.g.e, s. 161-162.

tasvirler ise kahramanın bilincine odaklı bir gözlemi içerdği için karakteri bütünleyen hususlar olarak kullanılmıştır. Tüm bunlar bağlamında eserde mekânın kullanılışı bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin mekân tasvir yöntemlerini örnekler ve Türk edebiyatında gerçekçi eserlerin gelişiminde önemli bir merhalelerdir.

3.3.1.4 Yazarın Konumu

Recaizade Mahmut Ekrem “Araba Sevdası”nda eseriyle arasına mesafe koymuş, nesnel bir yazar konumundadır. Bunu sağlayan şey ise anlatım tekniklerinin gerçekçi bir roman ortaya koymak üzere kullanımıdır. Nitekim Ekrem eserinde iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerini kullanmış, bu sayede bir yazar olarak kendisinin herhangi bir yargısına yer vermeden kahraman ve olaylar hakkındaki bilgileri okura tarafsızca göstermiştir. Eserde yazarın konumuna dair değinilmesi gereken bir başka husus ise anlatıcının ana kahraman Bihruz Bey’in bilincine odaklandığı bölümlerdir. Bu bölümler de tıpkı iç konuşma ve bilinç akışı tekniklerinde olduğu gibi yazarın nesnel tutumunu gösteren bölümlerdir.

“Araba Sevdası”nda bir anlatım tekniği olarak iç konuşma birçok bölümde kullanılmıştır. Eserin ana kahramanı Bihruz Bey’in karakterine, iç dünyasına, davranış özelliklerine ışık tutan bu bölümlerden ilki Bihruz Bey’in Periveş Hanım’ı gördükten sonra aklından geçen şu düşüncelerdir:

“Ne münasebet?... Kadıköyü gibi **burjuva kartiyede** bu derece şık bir **ekipaj** bulunsun... Ne münasebet?... Orada olanlar hep mâlum. **Blondu** tanırım– demesi de ağız... Tanısaydı öyle mi dururdu?... **Oh! Kol bote divin! Sürtu kel gu ekselân!** Benim **ekipaj**’a ne kadar dikkatli bakıyordum!... Hüsn-i tabiatini bu da isbat etmez mi? Acaba kimdir bu?... Şüphesiz **ün jön fiy blond**. Lâkin şu Keşfi’yi nasıl savayım? ”⁸⁰⁷

Eserin henüz başlarında yer alan bu bölüm Bihruz Bey’in nasıl bir roman karakteri olduğuna, biraz da kullanılan dil aracılığıyla, ışık tutar. Bihruz Bey’in dil kullanımı Türkçe Fransızca karışıktır. Bu bağlamda iç konuşmaya hâkim bu husus onun alafranga özentisini görünür kılar.

Bir başka iç konuşma örneği ise Bihruz Bey’in yüzeyselliğini, kendi kültürünü tanımlıyor oluşunu gösteren şu bölümdür:

⁸⁰⁷ A.g.e., s. 18.

“Ah! Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki... yalnız Vâsîf isminde biri **şansonette** epeyce meşhur olmuş ise de bunun yazdığı şeylerinde ekseri **komik** nevinden. Sanki Türklerin (Molière) i olacak. ‘Sokak Süpürgesi’ filân gibi **inyobl** lâkırdıları da şiire sokmak, hem de bunu bir kadına karşı söylemek ne kadar bayağılık!...”⁸⁰⁸

Bir diğer örnek ise Bihruz Bey’in Periveş Hanım’a olan aşkını görünür kılar:

“Acaba küçük hanımın Keşfi ile gerçekten bir **rölasyon**’u mu var? Öyle ise yazık ona!.. Lâkin bana niçin baktı!... **No, no es possible**? Beni bahçeye çağırın, lâkın kenarında dursun, bana pırlantalar yuvarlasın, benden çiçek alıp göğsüne taksın, o kadar iltifatnameler filânlar etsin, sonra da... sonra da Keşfi’nin ‘Haset! Haset!...’ diye bağırması üzerine... işte burası fena. Ne kadar bozuldular, ne kadar çabuk lândoya girdiler, ‘- Cuma günü kaçta gelirsiniz?’ dedim de cevap bile vermedi. Giderken bir **adiyö**! demeli değil mi idi?.. Daha... daha... daha sonrası daha fena: çarçabuk nereye gittiler bunlar?... Aramadığım yer kalmadı... o aralık Keşfi de **file** etti. Demek ki.. ne münasebet!... Keşfi gibi bayağı bir **garsone**... **emposibl**! Ama bakalım yarın değil, öbür gün sözünde duracak mı? Bakalım Keşfi de gelecek mi?. Of! Ne kadar başım ağrıyor. Oh! Benim sevgilim! (...) Ah ne kadar semavî bir güzelsiniz, **allon: ön beze!**”⁸⁰⁹

Bu aşkın yanılsama, kahramanın hayallerinin ürünü olduğunu göstermek isteyen yazar yine iç konuşma tekniğini kullanır. Bihruz Bey’in Periveş Hanım’ın ölmüş olduğuna inanmasından sonraki düşüncelerini, kahramanın sevdasının dilinden sunar. Burada Bihruz Bey’in iç dünyasındaki kendi sevdası konuşmaktadır. Böylece yazar kahramanının romantik mizacını, hayali bir aşka esir oluşunu ortaya koyar:

“Evet! O sırma saçlı, elâ gözlü melek; o güneş yüzlü, ahu bakışlı güzel; o şirin sözlü dilber-i nazendehiram; o letafet-i mücesseme; o şerafet-i müşahhasa; o ruh-ı revan; o biçare duhter-i nevreside... ah! ne söyleyeyim?... İşte o **şer adore** gitti! Diriğ! diriğ! o yeni açmış sarı gül soldu. O on sekiz baharın revnakı taze fidan kurudu... O melâhat bürcünün bedr-i tâbendesi ebediyen münhasif oldu. O cihan-âray-ı hüsn ü cemel olan peyker-i nur heyetiyle mezara düştü!... Efsus! Efsus!...

⁸⁰⁸ A.g.e., s. 64.

⁸⁰⁹ A.g.e., s. 78-79.

Ya ben ne olacağım? Ah! ben de onun gibi can verip gidebilsem benim için ne büyük saadet olurdu. Halbuki ben ölemeyeceğim. Ben bir nez'i daimî içinde senelerce muhtarip olduktan sonra nimmürde ve perişan kalacağım.

Bundan böyle benim mesire-i ye's-ü melâlim تنها sahralar, bundan böyle benim karargahım karanlık ormanlar olacak, bundan böyle ruz-ı şep agul-ı dâyei matemde sakın sakın ağlamaktan bana yapacak başka bir şey kalmadı. Ya sen ne olacaksın? Sen de beni o talihsiz başından atıp o meyus ve mükedder kalbinden çıkarıncaya kadar benimle azap çekeceksin!. Halbuki ben senin yüreğinden kolay kolay çıkmayacağım! (...)

Ah! Uçtu, o piristuy-ı dilyuy-ı ümmit uçtu!... Ah! Söndü, o şems-i canefruz-ı emel söndü!... İşte ben ağlıyorum, senin gözlerin niçin yaşsız duruyor? Sen de ağla, ağla bakayım! Ha şöyle... Oh! ağla! ağla!...”⁸¹⁰

Eserdeki iç konuşmalardan bir diğeri, Bihruz Bey'in mirasyediliğini ortaya koyar:

“Lâkin taksit zamanı gelince paraları nasıl vereceğiz?.. Üç gün evvel (Mir) e yüz doksan lira verdim, (Heral) in hesabına bakmadık. (Alber) inki iki yüz otuz lira olmuş. Paris'ten gelecek eşya da gelmedi. Biz bu borçları nasıl ödeyeceğiz? Valide pek fena dargın. Yemin etmiş konağı sattırmayacak imiş. Elmasları da birer birer satıp konsolideye çevirdiğini iştiriyoruz. Elli yaşında kadın... bilmem daha ne kadar yaşayacak ki bu kadar para canlılık ediyor? Kulekapısı'ndaki mağazadan elime pek az şey geçti, Galatadaki hanın parasından kalan altı yüz lira ancak üç dört aylık cep harçlığım demektir. **Mon Diyô!** Bu borçları ödemeye çare bulamazsam ben ne yaparım **anfen?** İstanbul'daki eve dört bin lira veriyorlar ya!... Bir şey yaparız, artık valide hanım buna karışmasın. O benim babamdan kalan bir şey!... Bir dört bin lira daha elime geçerse bin lirasıyla borçları öderim, üç bin lira ile de konsolide alsam epeyce **entere** getirir.”⁸¹¹

Eserde yer alan bu bölümler eserin gerçekçi yöntemini gösteren önemli hususlardır. Çünkü yazar iç konuşmayı bir anlatım tekniği olarak kullanarak kahramanı ile ilgili bilgileri kendisinin herhangi bir yargısına yer vermeden sunar. Böylece okur Bihruz Bey'in alafranga özentisini, cahilliğini, yanılsama bir aşkın peşinden sürükleniyor oluşunu, mirasyediliğini yine Bihruz Bey'in kendisinden öğrenir.

⁸¹⁰ A.g.e., s. 150-151.

⁸¹¹ A.g.e., s. 85.

Berna Moran “Araba Sevdası”nda iç konuşma ve bilinç akımı tekniklerinin kullanılması üzerinde durur. Öncelikle iç çözümleme ve iç konuşma tekniklerinin nasıl teknikler olduğunu şöyle anlatır:

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

(...)

İç konuşmaya gelince, bu yöntemde yazar aradan çekilir; aktarma görevini bırakır; okura roman kişinin zihnini bir sinema gibi seyrettirir.”⁸¹²

Moran’a göre Recaizade Mahmut Ekrem iç çözümlemeyi de iç konuşmayı da kullanmıştır. Ancak onun iç konuşmaya verdiği önem ve bilinç akımını Türk romanında ilk kez kullanmış olması oldukça mühimdir. Ekrem’i ilgilendiren Bihruz Bey’in yalnızca dış görünüşü ve alafrangalığı değil, onun kendine özgü kafa yapısı, zihniyeti iç yaşantısıdır. Bu iç dünyayı yansıtabilmek için iç konuşmadan bilinç akımına doğru aşamalarla yollara başvurur. Eserde iç konuşma tekniğinin başarılı bir biçimde kullanıldığını örnekleyen bölümlerden biri ise Bihruz Bey’in sevdiği kadının öldüğüne inandıktan sonraki düşünceleridir.⁸¹³

Eserde bu bölüm şöyledir:

“Ah! povr fiy! Murir a dizvitan! Kom se trist! Kel pert enkonsolâbl pur muva!... ben ağlamayım da kim ağlasın! O **fines**, o **espri**, o güzellik, o gençlik hepsi mahvoldu. Evet bana büyük bir bir **sempati**’si olmasaydı ne mecburiyeti vardı ki benim için bahçeye insin, **lâk**ın yanında dursun, benimle lâkırdı etsin, verdiğim çiçeği alsın göğsüne taksın! Zavallı çiçek kimbilir ne oldu? İhtimal ki iki çiçek birbirine sarıldılar da öyle kurudular gittiler! Ağlayım! ağlayım!... Hığ! hığ!... Bari hiç olmazsa (siyahçerde) yi affettirmiş olaydım. O da olmadı... Bana ne büyük bir **römor**, ben bu **römor**’u konsiyans’ımdan nasıl çıkarabilirim? Mektubu alırken nasıl da mahzun

⁸¹² Berna Moran, “Araba Sevdası”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 59-60.

⁸¹³ A.g.e., s. 62.

mahzun bakıyordu! O bakışlar **adiyö! adiyö!** demek değil miydi? Tifo, ne münasebet!... Verem olmalı... Öyle nazik vücutlar hep veremden giderler... Ah! bundan sonra dünya bana haram olsun!”⁸¹⁴

Öte yandan Berna Moran eserde bilinç akımı tekniğinin de kullanılmış olduğunu söyler. Ona göre iç konuşma ile bilinç akımının birbirinden nasıl ayrılacağı tartışma konusudur ancak, iki ana özellik üzerinde anlaşma vardır. İç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun, sessiz bir konuşmadır; burada düşünceler arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden geçen düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur, daha çok çağrışım ilkesi hâkimdir; gramer kuralları gözetilmez. Ona göre “Araba Sevdası”nda Bihruz Bey’in Lamartine’in bir şiirini okumaya çalıştığı bölüm yazarın iç konuşmadan bilinç akımına doğru attığı bir adımı gösterir.⁸¹⁵

Eserde yer alan bölüm şöyledir:

“Birinci **rögre...** acayip! **rögre... jö rögret... tü rögret... il regret...** teessüf ederim, teessüf edersin, teessüf eder. Demek ki ilk yahut birinci teessüf... Güzel, çok güzel! Benim için ne kadar uygun. **Sonor, sonor...** Ses çıkaran deniz kenarında ki oraya **Sorrant** denizi mavi dalgalarını... portakal ağacının altında açar. Vardır... ne vardır? İnce yolun kurbünde (der kurb-ı Çamlıca-i Sagir gibi) kokulu çit duvarının altında vardır. Ne vardır? Bir adet ufak ve dar, yani ensiz ve yabancının dalgın ayaklarına **endiferan**, yani ilişiksiz bir taş vardır.

Oh ne güzel!... Ben bu lâtif **poezi**’yi nasıl olmuş da görmemişim. Çok şey... Ah! Dur bakalım alt tarafı nedir? Müsyü Piyer de gecikti.

Okuyalım:

(...)”⁸¹⁶

Yine Berna Moran’a göre Bihruz Bey’in sevdiğinin mezarını öğrenmek üzere Keşfi Bey’in evine gittikten sonra aklından geçenler, bilinç akımının çok derinlerine gitmeyen bir örneğidir.⁸¹⁷ Nitekim bu teknik batı edebiyatı için bile yeni bir tekniktir.⁸¹⁸

⁸¹⁴ Rezaizade Mahmut Ekrem, “Araba Sevdası, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 154.

⁸¹⁵ Berna Moran, “Araba Sevdası”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 63-64.

⁸¹⁶ Rezaizade Mahmut Ekrem, “Araba Sevdası, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 174-175.

⁸¹⁷ Berna Moran, “Araba Sevdası”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 64.

⁸¹⁸ A.g.e., s. 66.

Eserdeki bu bölüm şöyledir:

“Ne yalancı zevzektir bu Keşfi... Çok şey... Herif âdeta beni kovdu, öyle ya, kapıyı üzerime kapayıverdi, artık buna sükût edilmez, bir tarziye olsun almalıyım. Kimden tarziye istemeli? Mutlak birisini çiğnedi, bu herifi hapse tıktılar. Ne kadar münasebetsizlik!.. On altı yaş ölmek için pek erkendir. Ah, **malörü kö jö süi!..** Artık vapura gidemem. yazık!.. Hay terbiyesiz dağ adamı! Bu **ensült** doğrusu unutulmaz!.. Arabacı, sür be herif! Şu Andon’un yaptığı işi de görüyor musun? **Malör sür malör**, araba ne oldu acaba? Hayvanlar nerede kaldı? **Vui, el ave sez an se biyentö pur murir! Ah! Povr fiy!**”⁸¹⁹

Tüm bu değerlendirmeler bağlamında Recaizade Mahmut Ekrem’in anlatım tekniklerini oldukça yenilikçi bir biçimde kullandığını, bu hususun Türk romanının gelişiminde önemli bir adım olduğunu söylemek; bu yenilikçi adımın romandaki gerçekçi yöntemi gösteren önemli bir husus olduğunu yinelemek yerinde olur.

“Araba Sevdası”nda eserin gerçekçi yöntemini yazarın konumu açısından destekleyen bir durum da, anlatıcının ana kahraman Bihruz Bey’in bilincine odaklandığı bölümlerdir.

Eserde yer alan bu bölümleri örnekleyen bir pasaj şöyledir:

“Çamlıca bahçe-i umumîsinin açılacağını civariyet münasebetiyle bittabi herkesten evvel haber alan Bihruz Bey mart gelir gelmez validesini zorlaya zorlaya sayfiyeye nakle ırza etmiş ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen **jarden püblik**’e şıtap ile dâhil ve haricini muayene ederek buranın pek **alâmod** ve hususiyle kendi arzusu veçhile arz-ı ziynete pek **favurabl** bir **promenad** mahalli olacağını anlayınca **ekipaj**’ına biraz daha süs vermek için Beyoğlu’nda tedarik ettiği bazı vesaitle (Bender) fabrikası mamûlatından olmak üzere gayet hafif ve zarif bir araba ile mevcutlarına nisbeten ikişer parmak daha boylu bir çift muallem macar araba hayvanı ısmarlamış idi.”⁸²⁰

Bu örnekte anlatıcının Bihruz Bey’in bilincine odaklandığını gösteren unsur dildeki Fransızca sözcüklerdir. Burada kullanılan dil Bihruz Bey’in dilidir.

⁸¹⁹ Recaizade Mahmut Ekrem, “*Araba Sevdası*”, haz. Mustafa Nihat Özön, s. 184.

⁸²⁰ A.g.e., s. 14.

Bir başka örnek ise, Bihruz Bey'in Periveş Hanım'a mektup yazdıktan sonraki düşüncelerini gösteren şu bölümdür:

“Bihruz Bey muhabetnâmeyi bu suretle meydana çıkardıktan sonra bir iki defa okudu. Baş tarafındaki birkaç cümleyi, ortalarındaki bir iki lâkırdıyı Nouvelle Heloise'dan çarpmış olduğu için fena bulmadı ve kendi mahsul-i karihası olan sözlerden ‘sebebini mümkünü yok keşfedemedim’ cümlesindeki telmihi beğendi ise de mektubun **ansambl**'ını pek **kommün**, ziyadesiyle **fad**, aşırı **ensipid** göründüğünden tebyiz ve takdimini tensip edemedi, O zaman mektubun yazılışındaki letafetsizliği lisan-ı Türkînin kifayetsizliğine hamlederek biraz söylendikten sonra tekrar (Nouvelle Heloise) ı aldı.”⁸²¹

Burada da yazar kahramanın iç dünyasına eğilmiş, bunu yaparken kendisini anlatının dışında bırakmış, anlatılanlara Bihruz Bey'in bilincini hâkim kılmıştır.

Eserde bunlara benzer birçok bölüm vardır. Ancak bu bölümler içerisinde Bihruz Bey'in hayalini aktaran bir pasaj dikkat çekicidir. Bu kısımda yazar iç çözümleme tekniğini kullanırken Bihruz Bey'in bilincine odaklanmanın yanı sıra onun hayalindeki diyaloglara da yer verir:

“Beyefendi orta sed üzerinde büyük çınarın altında tenhaca sandalyasına kurulup kurulup, ayağını da ayağının üzerine atacak da perestide-i ‘siyehçerde’sini öyle bekliyecek, siyehçerdenin lândosu uzaktan görüldüğü gibi görüp görmemezliğe gelecek, siyehçerde lândosundan indikten sonra beyin bu vaz’ına dikkatle: ‘Acaba beyefendiyi beklettim de darılttım mı?’ diye meraklanıp telâşlı telâşlı bayırdan yukarı çıkarken beyin gözüne ilişecek, bey hemen yerinden fırlayıp ‘siyehçerde’ nin yanına gidecek, mükerrer **reverans**’lardan sonra birlikte tepeye kadar çıkacaklar, o zaman siyehçerde **korsaj**ından pembe renkli, zarif, muattar, ufacık bir zarf içinde bir mektub çıkaracak, Bihruz Bey’e: ‘Sizin mektubunuz gibi bu da **sufran** bir yüreğin fotoğrafıdır. Zat-ı âlinzinki **artistik** bir fotoğrafı olduğu için güzeldir. Bu onun yanında kabadır, **rötuşsuz**dur. Lâkin pek **egzak**’tır, pek **fidel**’dir. Onun için takdime cesaret ediyorum!’ deyip mektubu beye verdikten sonra: ‘Fotografyayı Pariste mi, Londrada mı, Viyanada mı öğrendiniz?’ diyecek. Bihruz Bey de ona: ‘Avrupaya gitmedim, fakat bir iki hafta sonra Parise gitmek istiyorum.’ deyince ‘siyehçerde’ nin benzi sapsarı kesilerek, vücuduna titremeler ârız olacak, gözleri yaşararak: ‘Beni bu hale getirdikten sonra kendiniz Parise gitmeyi düşünüyorsunuz. Mademki gidecekmişsiniz, benim gibi biçareyi divaneye döndürüp de buralara kadar niçin getirdiniz?’ yollu şikâyetlere, sitelere kalkışacak; Bihruz Bey de: Birinci **rankontr**’mızdan beri gözlerime uyku girdiği var mı? Bir dakika sizi düşünmediğim var mı? ‘Heyalimin’ parkında sizden başka bir dolaşan var mı?’

⁸²¹ A.g.e., s. 66.

cümlelerini irattan sonra: ‘Parise gitmekten meram yakında lâzım olacak bazı şeyleri kendim beğenip almak...’ kelimelerini tefevvüh ederken ‘siyehçerde’ ikinci defa olarak tekrar sarılığa uğrayacak, o zaman beyefendi: ‘Evet, efendim; sizden kaçmalıyım, sizi o kadarcık bile görmemeli idim, biliyor musunuz ki aşkınız beni harap ediyor? Biliyor musunuz ki ben sizi bir gün görmezsem çıldırıyorum? Mümkünü yok ben burada duramam!’ dediği gibi ‘siyehçerde’ **sanglote** ederek ağlamaya başlayacak, bunun üzerine artık beyefendi insana gelip hemen olduğu noktada zemin-i arz-ı perestişe zânûefken-i ubudiyet olarak iki taraftan: ‘Oh! seni nasıl seviyorum! Sen de beni seviyor musun?. - Oh! **mon adore!**. – Hayır! yalan söylüyorsun! - Ben yalan söylemeyi bilmem ki... Söyle bana gerçek yolculuk var mı? –**No! No!** bin kere **no!**. –Aklımı başımdan aldın hiyanet! -Ya sen beni ne hale koydun!. -Ben zavallı ne yaptım? -Bir daha ne zaman görüşeceğiz? - Ben bilir miyim?...’ tarzında artık senli benli sözler teati olunacak’’⁸²²

Bu bölümler bir yandan tıpkı iç konuşma tekniğinde olduğu gibi anlatıcı-yazarın metinden uzaklaşmasını; diğer yandan anlatının, kahramanın bakış açısından gösterilmesini sağlar.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında “Araba Sevdası”nın yazarın konumu açısından bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikle güçlü bir ilişki kurmuş olduğu söylenebilir. Nitekim Recaizade Mahmut Ekrem, eseriyle arasına mesafe koymuş, olaylar ya da kahramanlar hakkında herhangi bir değer yargısında bulunmamış; nesnel bir bakış açısını ortaya koyabilmek için iç konuşma ve bilinç akımı tekniklerini kullanmış; eserde kimi yerlerde anlatıcı aracılığıyla kahramanın bilincine girmiş ve olaylara bakışta bu bilinci hâkim kılmıştır.

⁸²² A.g.e., s. 99-100.

3.4. NABİZADE NAZİM VE KARABİBİK VE ZEHRA ÖRNEKLERİ

Nabizade Nazım Tanzimat dönemi edebiyatında ara nesil olarak adlandırılan kuşağın içinden bir yazardır. O, “hakîkiyyun” edebi mesleğini benimsemiş; kimi makalelerinde ve eserlerine yazmış olduğu önsözlerde gerçekçiliği bir edebiyat akımı olarak savunmuş; “Karabibik” ve “Zehra” adlı eserlerinde bu akımın yöntemini uygulamaya çalışmıştır. Ancak, Nabizade Nazım da dönemdaşları gibi, gerçekçilik ve natüralizmi birbirinden keskin çizgilerle ayırmamış, bunları yönetsel olarak aynı düzlemde görmüştür. Bu durumu 1885 yılında tek sayı olarak yayımlanan “Hanım Kızlara” adlı mecmuada Balzac ve Zola gibi yazarların tümünü birden “realist” olarak nitelendirmiş olması örnekler. Nabizade Nazım adı geçen bu mecmuada şöyle söyler:

“Aleksandr Dumazade’yi, Balzac’ı, Emile Zola’yı, Edmond Harkur’u Öjen Pelitan’ı velhasıl realist mektebine tabi olan ezkiya-yı müteahhirini pek severim.”⁸²³

Öte yandan o, yine aynı yazısında romantizm karşısında bir tavır alır ve Telemak ve Sefiller gibi “mürebberlerin”, “ateh getirmiş” olduklarını söyler.⁸²⁴

Nabizade Nazım, gerçekçilikten yana bir tavır alırken salt romantizme karşı durmaz. Ayrıca, geleneksel anlatı motiflerinde ve divan edebiyatında yer alan inandırıcı olmayan öğelere de karşı çıkar. 1886 yılında yayımlanan, “Yadigarlarım” adlı hikâye kitabının önsözünde “bu yakınlarda halkımız tabîliğe, sadeliğe ziyade ehemmiyet veriyor. Öyle esâtirî şeyler artık lezzetle okunmuyor”⁸²⁵ diyen Nabizade Nazım, anlatılanların tabii ve sade olması gerektiği üzerinde durur.⁸²⁶ Bu bağlamdaki görüşleri itibarıyla Namık Kemal’in “Celâl Mukaddimesi”nde yer alan fikirlerine yaklaşır, içinde yaşadığı dönemin edebiyattaki karşılığını gerçekçi bir anlatımda bulur. Ancak o, Namık Kemal’den farklı olarak gerçekçiliği bir edebiyat akımının yöntemi olarak görür.

⁸²³ Aktaran: Himmet Uç, *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, s. 43.

⁸²⁴ A.g.e, s. 42.

⁸²⁵ Nâbizâde Nâzım, “Yâdigârlarım”, *Hikâyeler*, haz. Aziz Behiç Serengil, Ankara, Dün-Bugün Yayınevi, 1961, s. 5

⁸²⁶ Nabizade Nazım’ın eleştiri yazıları üzerine bir makale kaleme almış olan Dilek Yalçın-Çelik bu konuya dair, “Yâdigârlarım” adlı eser ve bu eserin önsözü üzerinden şöyle söyler:

“Bir kimseden duyduğu yaşam tecrübesini hikâyesinde kullandığı için kendisini eleştiren kimseler bulunmuştur. Bu yanlış bir yaklaşım biçimidir. Çünkü roman ve hikâye, gerçek hayata benzemekle birlikte bir kurmacadır. Öyleyse bir okurun, kendi muhakeme gücüyle birlikte bu gerçeğe ulaşması gerekir.

Bu noktada dikkat edilmesi gereken şey, kurmaca metin oluşturulurken bir yazarın realist bir tavır içinde olması zorunluluğudur. Okur artık romantik eserler okumaktan yorulmuştur. Dünyayı ve yaşamı daha nesnel bir gözle görebilmek istemektedir. Henüz romanla yeni yeni tanışan bir toplumda, yaşam gerçeklerine daha uygun, kendi anlayacağı dil ile yazılmış romanların okunması gereklidir. Yazar bu düşüncüyü ısrarla vurgulamaktadır.” Dilek Yalçın-Çelik, “Nâbizâde Nâzım’ın Eleştirmen Kimliği ve Eleştiri Yazıları”, *Türkbiçliç* 2003/6, s. 139.

Nitekim onun 1891’de yayımlanan “Karabibik” adlı eserinin önsözü, bir edebiyat akımı olarak gerçekçilikle kuramsal bağlamda ilişki kurmuş olduğu yazılarından biridir.

Nabizade Nazım “Karabibik”in önsözünde “Hakîkiyyûn mesleğinde yazılmış roman mütalâa etmemiş iseniz işte size bir tane ben takdim edeyim” diyerek yazmış olduğu eserin gerçekçi bir yöntemle kaleme alınmış olduğunu beyan eder.⁸²⁷

Bundan sonra gerçekçiliğin gözlem ve tarafsızlık ilkesi üzerinde durarak Emile Zola ve Alphonse Daudet gibi yazarları ahlâki açıdan eleştirenlere itirazlarını yöneltir:

“Emile Zola gibi, Alphonse Daudet gibi realistlerin, yani hakikiyyûnun romanları hep fuşşiyat ile malîdir zannında bulunanlar şu Karabibik’i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım.

Bu gibi romancıların maksatları vukuat-ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyat ve harekâta kabil ise ona o hissiyat ve harekâtı isnat edip işi hadd-i tabîîsinden çıkarmamak, yani müstait olmadığı havassı insana isnat eylememek isterler.”⁸²⁸

Nabizade Nazım’ın bu itirazlarında yazarın tarafsızlığına ve gözlemlediklerini aynen yansıtması gerektiğine dair bir vurgu vardır. Ona göre gerçekçi yazarlar insana dair olayları yine insan açısından incelerler. Bunu yaparken de gerçek olan ne ise ona bağlı kalırlar; gözlemleri, gözlemlediklerinin “fevkinde” olmaz:

“Vukuata renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peyda edecekleri hükümler sırf zâtî, yani kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabîî ise âdetin, tabiatın fevkinde olamayacağından mâkul ve makbul bulunması dahi o kadar tabîîdir.”⁸²⁹

Nabizade Nazım adı geçen önsözde gerçekçi yöntemle kaleme alınmış eserlerin gerçeği olduğu gibi yansıttığına değindikten sonra “Karabibik”teki gerçekçiliğin başarılı olup olmadığı yargısını,

⁸²⁷ Nabizade Nazım, “Kariînime”, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, İstanbul, Özgür Yayınları, 2004, s. 177.

⁸²⁸ A.g.y.

⁸²⁹ A.g.y.

“Bilemem benim şu Karabibik'im ne dereceye kadar hakikî, yani makul bir roman olabildi. O hükmü siz vereceksiniz. Fakat zannederim ki onu şu hâliyle berâber ruhsuz bulmayacaksınız”,⁸³⁰

diyerek okurlarına bırakır. Ancak bu gerçekçi yöntemi sağlamak için ne yaptığını, gerçekçilik-natüralizmin ilkeleriyle ilişki kurulabilecek bir biçimde aktarır:

“Romanımın zemînini Anadolu köylerimizden intihapta bir mütalâam vardır ki, bu da köylülük, çiftçilik âlemlerinin yabancıları iseniz size o âlemler hakkında bir fikir vermiş olmaktır; vukuatıma zemîn-i cereyan olan yerlerde ahalinin sûret-i maişet ve meşguliyeti hakkında kâfi derecede malûmat bulacaksınız; lisanlarına da aşına olacaksınız.

Vukuata kendi hissiyat ve mütalâatını hiçbir vechle katmamak hakikî romancının vezaif-i esasiyesinden olmakla hikâye hep o surette yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütalâalar hep eşhâs-ı vak'anın kendi mallarıdır; benimle hiçbir irtibatları yoktur. Eşhas-ı vak'a kendi fikirlerince, kendi lisanlarınca söyletmek kavaid-i mevzuadan olduğu cihetle ben de mükâlematı o suret-i tabîyesinde zabt ve kaydeyledim; bu suretle lisanımıza, edebiyatımıza bir hizmet-i naçizde bulundum sanırım. Bazı kelimeler için bir lügatçe ilâve ettim.”⁸³¹

Burada aktardığı üzere, Nabizade Nazım eserine zemin olan mekânı Anadolu köylerinden seçmiştir çünkü okurlarına buralardaki yaşayışı sunmak istemiştir. Bu ise ancak gerçekçi bir yöntemle olabilecektir. Nitekim, bir yazar olarak tarafsız olduğunu bildiren Nabizade Nazım, eserdeki “hüküm” ve “mütâalaların” hepsinin vaka kişilerine ait olduğunu belirtir. Bu husus gerçekçi yazarların esas görevlerinden biridir. Bu doğrultuda o da kişilerini kendi fikirleri ve dillerince konuşturmuştur.

Nabizade Nazım'ın bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik-natüralizme dair görüşlerinin yer aldığı önemli yazılardan bir diğeri “Ravi” takma adıyla “Tercüman-ı Hakikatte” yayınladığı “Roman ve Romancı” başlıklı yazıdır.

Nabizade Nazım bu yazıda öncelikle anlatılanların gerçeğe uygun olması gerektiği üzerinde durur ve şöyle söyler:

⁸³⁰ A.g.y.

⁸³¹ A.g.e., s. 177-178.

“Romancının asıl mahareti hikâye ettiği vukuatı sahih ve vak’i zannolunacak surette taksim ve tasvir etmekten ibarettir. Fakat bu vukuatın zemininde terbiye-yi vicdaniyyeye hizmet edecek bazı ibretler bulunmak şarttır.”⁸³²

Onun bu değerlendirmesi, bir edebi tür olarak romanın gerçeklikle ve gerçekçilikle kurmuş olduğu ilişkiye dair düşündüğünü gösterir. Ona göre romanda var olan hayali unsurlar “fevkattabia” olmamalıdır:

“Roman hikâye-i muhayyile diye tarif olunmakta ise de, bu tahayyül fevkattabia olursa roman değil kont yani masal derecesine ineceğinden, romancı vukuat-ı muhayyilesini ve hiç olmazsa esaslarıyla tesirâtını âlem-i maddiyattan vakayi-i cariyeden ahz ve istinbat mecburiyetinde bulunur ki bu da vakayi-i cariyeye yakından kesb-i ıttılâa ve binaenaleyh menazır-ı hayatın kaffesine vukufa vabestedir.”⁸³³

Öte yandan o, anlatılanların gerçeğe uygun ve benzer olması gerektiği üzerinde durmakla yetinmez. Gerçeğe benzerlik ilkesini ileri taşır ve bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin gözlem ilkesiyle ilişki kurar:

“Romancının âlem-i hayatın her köşesine her bucağına girip çıkmış ve âlemi onların sahip ve müdâvimleri kadar tanımış olmasına mütevaffıktır ki hikâye ettiği vukuatın sıhhati yani kariinin bu vukuat üzerine teveccüh-i hissiyatı mümkün’ül-husul olsun.”⁸³⁴

Nabizade Nazım bu yazıda sadece gözlem ilkesine değinmez, gerçekçi eserlerin hangi ilkelerle yazıldığını kurgu ve yazarın konumu açısından da değerlendirir. Bu hususlara dair şöyle söyler:

“(…) romancımızın kayd-ı hayat şartıyla mukayyet olacağı şerait şunlardır: Tahlil edeceği vakayii esaslarını vukuattan almak, bu vukuatı cereyan-ı tabiisine tam mutabık olarak tasvir etmek, işin içine kendi hissiyatını asla katmamaktır. Tasavvurat ve tahayyülatında vukuata kuş

⁸³² Nabizade Nazım, “Roman ve Romancı”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3546, 1 Nisan 1890.

⁸³³ A.g.e.

⁸³⁴ A.g.e.

bakışıyla bakılmak ve tasvir ettiği âlemin hissiyatını taklit ve tağyire uğraşmamak vehleten tasviratında fevkalade iltizam-ı sadeği eylemek dahi bu şeraitin teferruatından addolunur”⁸³⁵

Onun bu değerlendirmeleri gerçekçiliği bir akım ve bu akımın belli ilkelere dayanan yöntemi açısından ortaya koymaya çalıştığını gösterir.

Adı geçen yazıda dikkati çeken bir başka husus ise yazarın, edebiyat ile bilim arasında bir ilişki kurmuş olmasıdır. Nabizade Nazım yazısında bir romancının yetişebilmesi için bilim yolunda ömrünü sarf etmesi gerektiğini söyler:

“[Romancı] Kimya, Fizik, nebatat, tarih, falan falan falan falan gibi hemen bilcümle ulûm ve fûnûnun hiç değil hiç makeddematında, başka olarak hemen bilcümle hıref ü sanayi’ e kabataslak olsun, kesb-i vukuf uğrunda ömür sarf edecektir. Bundan sonra imkânları varsa umumi yoksa behemehal kendi memaliki dâhilinde hususi seyahatlere çıkacaktır. Hem öyle bir seyahat ki her mevkiin mahsusatında olan suret-i taayyüş ve hissiyata vakıf olmak şartıyla.”⁸³⁶

Nabizade Nazım’ın bu değerlendirmesinde gerçekçiliğin bilimsel temelleri ile ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Ona göre bir romancı önce bilimsel bilgi açısından kendini geliştirmelidir ki yazacağı eserlerin gerçekçi olmasını sağlayabilsin.⁸³⁷

Yazarın burada üzerinde durduğu bir başka husus ise gözlemlerin gerçeklere dayanabilmesi için seyahat etmenin zorunluluğudur ki bu husus daha sonra Ahmet Midhat’ın “Ravi”ye cevaben yazdığı yazısında eleştirilen noktalardan bir tanesi olmuştur.

⁸³⁵ A.g.e.

Nabizade Nazım ayrıca olay örgüsünün sade tutulması üzerinde de durur: “Bir eser roman nam ve derecesini atlayıp da masal mertebesine varmamak için vukuatının sade ve basit olması lazımdır. Daha güzel ve sahih bir ifade olmak üzere, vukuatın tabii yani tabiaten mümkünü’l-tahakkuk olması şarttır diyelim.” A.g.e.

⁸³⁶ A.g.e.

⁸³⁷ Nabizade Nazım, edebiyat ile bilim arasındaki ilişkiyi sadece roman ekseninde yapmaz. “Şairiyet” başlıklı yazısında bilimsel bilgi ile şiir arasında da bir ilişki kurar ve şöyle söyler:

“Bir kere şâir olacak kimse muntazam mekâtib-i ibtidaiye gördükten sonra sırasıyla rüşdî ve âlî mekteplerde ulûm ve fûnûn-ı lâzimeyi -ta’mîken olmasa bile yakînen talim eylemeli. Bu temel üzerine bir muhkem bina kurmalıdır ki bu da tebâyi-i beşeriyeyi ta’mîk ile ondan birtakım neticeler çıkarılabilecek iktidarı hâiz oluncaya kadar seyahatler, ülfetler icra etmekten ibarettir.” Öte yandan Nabizade Nazım aynı yazıda düşüncelerini daha da ileri götürerek şiire, hayale dayandığı ve bu nedenle insana zarar verdiği için karşı çıkar:

“Biz şimdi şiir ihtiyacından kat kat ziyade olarak taallüm, tefennün, tenevvür ihtiyacıyla mukayyediz. Bundan başka gençlerin şu zamanları hengâm-ı tahsil ve terbiyeleridir. Bu nazik zamanı ‘zehr-i ş’ir’ ile tesmîm edersek yazık olur. Hakikat söylerim ki şiirimiz şimdiki hâliyle-bir semm-i katil addolunur, hem öyle bir semm ki şebâbı öldürür. Bunu da nefsimde tecrübe ettim. Çünkü şiir hayalî olduğundan kuvve-i mütehayyileyi fevkalâde yorar. (...) Zaten tahayyülün sıhhat ve hayat üzerine tesir-i belîği herkesin nefsinde tecrübesiyle de sâbittir. Tahayyül insanı zayıflatır, asabını yorar, en nihayet verem illetine uğratar bırakır.” Nabizade Nazım, “Şairiyet”, *Yeni Türk edebiyatı Metinler 3-Nesir 1 (1860-1923)*, haz. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 415-416.

Ahmet Midhat Efendi “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız” başlıklı yazısını “Tercüman-ı Hakikat”te yayımlamış; bu yazıda esasında “Ravi” özelinde olmak üzere bir akım olarak gerçekçiliğe ve Emile Zola’ya olan itirazlarını dile getirmiştir. Ahmet Midhat Efendi’nin “Ravi”ye itirazlarında dikkati çeken hususlardan ikisi “menazır-ı hayatın kaffesine vukuf” olmanın mümkün olamayacağı ve romana konu olan olayların geçtiği mekânlara seyahatin gerekli olmadığıdır.⁸³⁸

Bu yazı üzerine Nabizade Nazım da yine “Ravi” imzasıyla bir yazı yazmıştır. “Ravi’nin Bir Varakası Daha” başlığıyla “Tercüman-ı Hakikat”te yayınlanan bu yazıda Ahmet Midhat’la kalem tartışmalarındaki iki madde üzerinde durmuştur. Bu iki madde “menazır-ı hayatın kaffesine vukuf ve adem-i vukuf” ile “seyahatin lüzüm ve adem-i lüzumundan ibarettir” hususlarıdır. Nabizade Nazım önceki yazısında “vakayi-i cariyeye yakından kesb-i ittılâa ve binaenaleyh menazır-ı hayatın kaffesine vukufa vabestedir” şeklindeki düşüncesini bu yazıda “menazır-ı hayatın kaffesine az çok vabestedir” şeklinde değiştirir. Bu bağlamda gözlem ve araştırma ilkesinden ödün vermez ancak ilk yazısındaki katı tutumunu yumuşatmış olur. Ancak roman yazabilmek için seyahatin gerekli olduğu düşüncesinden ödün vermez. Bu doğrultuda seyahatnamelerle coğrafya kitaplarından, atlaslardan ve planlardan edilecek istifadenin yalnız umumi fikirler almaktan ibaret olacağını, roman yazmak için gerekli olan bilgiyi bu kaynakların hiçbir zaman veremeyeceğini söyler.⁸³⁹

Dolayısıyla Nabizade Nazım için gözlem, roman yazmanın önemli bir ilkesi, belki de ilk koşuludur. Seyahate verdiği önemin buradan kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz.

Nabizade Nazım’ın seyahatin gerekliliği üzerine verdiği örnekler de onun için bu hususun gözlemle birleştiğini gösterir. O yazısında önce Zola’dan örnek verir. Emile Zola “La Bete Humanie” romanını yazabilmek için bir lokomotif ile Paris’ten Havr’a kadar seyahat etmiştir. Bu roman,

“Paris’ten Havr’a kadar mümted olan şimendifer hattı üzerinde şimendifer memurin ve hademesi meyanında güzeran etmiş bir vaka-yı müsavvridir ki (...) böyle bir eserin

⁸³⁸ Ahmet Midhat Efendi, “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, s. 59-60

⁸³⁹ Nabizade Nazım, “Ravi’nin Bir Varakası Daha”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3551, 7 Nisan 1890.

şimendiferciliğe ve şimendiferlere dair bir vukuf-ı tam ve kâmil sayesinde ancak vücuda getirilebileceğine hükm olunur.”⁸⁴⁰

Nabizade Nazım aynı hususla ilgili olarak Osmanlı’da bir romanın nasıl yazılabileceğini de anlatır. Ona göre Yörüklerle ilgili roman yazmak isteyen bir romancı, buralara bir seyahat gerçekleştirip yazmak istediği romana konu edindiği olayları ve mekânı yerinde gözlemlemelidir:

“[Romancı] derhal mesela Konya vilayet-i celilesine kadar gidip Teke Sancağı dâhilinde birkaç hafta seyahat etsin, günlerce Yörük çadırlarında yatsın, saatlerce Yörük boylarıyla falan falan konuşsun, Yörüklerin çadırlarını, abalarını, köylerini, kıyafetlerini, ahlaklarını, hissiyatlarını, suret-i maişetlerini tafsilatıyla öğrensın de ondan sonra kaleme sarılsın.”⁸⁴¹

Nabizade Nazım’ın bu yazısında dikkati çeken bir husus da, “Roman ve Romancı” başlıklı yazısında olduğu gibi, bilim ile edebiyat arasında bir ilişkinin kurulmuş olmasıdır. Ancak burada kurulan ilişki Türk romanının oluşumuna dair düşünceleri de içerir. Nabizade Nazım “henüz romancılık ve roman ihtiyacını hissetmiş değil” derken⁸⁴² romanın belli bir toplumsal dönüşüm sonucunda ortaya çıkan bir edebi tür olduğunu düşünmüş olmalıdır. Nitekim, “bir halkın evvelâ ulûm ve fûnûnda terakkisi hasıl” olmalı diyen Nabizade Nazım, bizde de romancıların yetişebileceğini ancak bunun için önce “ulûm ve fûnûnca” ilerlememiz gerektiğini

“Bizde de romancılar ve romanlar yetişebilir. Ne zaman ki biz de ulûm ve fûnûnca ve sanayice devr-i kemalâta kadem basarız”

ifadesiyle belirtir.⁸⁴³

Sonuç itibarıyla Nabizade Nazım’ın bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin Türk romanında gelişiminde önemli, hatta öncü bir yazar olduğunu söylemek yanlış olmaz. O çağdaşı diğer yazarlar gibi gerçekçilik ile natüralizm arasında bir ayrıma gitmez ancak

⁸⁴⁰ A.g.e.

⁸⁴¹ A.g.e.

⁸⁴² A.g.e.

⁸⁴³ A.g.e

her iki akımın ortaklaşmış olduğu yöntemsel bazı ilkeleri kuramsal yazılarında ele alır. Bu bağlamda gözlem, kurgu, yazarın konumu ve nesnelliği gibi hususlar üzerinde düşünür ve roman düzleminde gerçekçi bir yöntemin oluşmasına katkıda bulunur.

3.4.1. Karabibik

Nabizade Nazım'ın “Karabibik” adlı eseri 1891 yılında yayımlanmıştır. Eserin hangi edebi türün kapsamı içerisinde yer alacağı tartışmalı bir konudur. Örneğin, Güzin Dino, eseri “uzun bir hikâye” olarak kabul ederken;⁸⁴⁴ İnci Enginün “köy romanı-uzun hikâye-” nitelendirmesini kullanır.⁸⁴⁵ Mehmet Kaplan ise, yazarın kendisinin eseri bir roman olarak takdim ettiğini belirterek eser için “roman” terimini kullanır. Ancak eserin romandan ziyade bir uzun hikâye sayılması gerektiğini söyler.⁸⁴⁶

Öte yandan Nabizade Nazım “Karabibik”in önsözünde,

“Romanımın zemînini Anadolu köylerimizden intihapta bir mütâlâam vardır ki, bu da köylülük, çiftçilik âlemlerinin yabancı iseniz size o âlemler hakkında bir fikir vermiş olmaktır; vukuatıma zemîn-i cereyan olan yerlerde ahalinin sûret-i maişet ve meşguliyeti hakkında kâfi derecede malûmat bulacaksınız; lisanlarına da aşına olacaksınız.”⁸⁴⁷

diyerek eserinin bir roman olduğunu belirtmiştir.

“Karabibik”in edebi türüne dair bir tartışma olmasına rağmen, eserin Türk romanının gelişiminde ve bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğin Türk romanında olgun örneklerini vermesinde önemli bir rolü olduğunu söylemek gerekir.

Nabizade Nazım için, “Ahmet Midhat’ın sıradan okur yararına kendi gerçekçi roman versiyonunu geliştirmesiyle ve Halid Ziya’nın gerçekçilerin metodolojisinin püf noktalarını entelijensiyaya açıklamasıyla yaklaşık aynı zamanlarda, gerçekçi romanın bir örneğini Türk edebiyatına sokmaya çalışan bir yazar daha ortaya çıktı” diyen⁸⁴⁸ Ahmet Ö. Evin “Karabibik”in Türk romanı için önemini şöyle aktarır:

⁸⁴⁴Güzin Dino, “Nabizade Nazım’ın (1865-1893) Karabibik İsimli Hikâyesi Üzerinde Bir Deneme”, *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, Mayıs Haziran 1954, s. 153.

⁸⁴⁵İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, s. 296.

⁸⁴⁶Mehmet Kaplan, “Karabibik”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 335.

⁸⁴⁷Nabizade Nazım, “Kariînine”, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 177.

⁸⁴⁸Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 247-248.

“*Karabibik*, en hararetli edebi tartışmaların Emile Zola’nın ahlâkı ve onun zararlı etkileri etrafında döndüğü bir zamanda fazla ilgi görmüşse benzemez, fakat 1950’lerden sonra modern Türk ‘köy romanı’nın atası olarak sık sık anılmaya başladığı da gerçektir. Bu hikâyeyle birlikte Türk romanına üç yenilik gelmiştir: bir köydeki hayatın anlatılması, halk ağzının baskın olduğu bir dil kullanılması ve cinsel dürtülerin erotik olmayan, oldukça klinik bir ağızla tasvir edilmesi. Bu yeniliklerden ilk ikisi 1890’lı yılların şehir romancılarını pek etkilememiş olsa da, daha sonraki gelişmeler açısından bir işaret fişeği işlevi görmüştür. Köy cemaati, yoksul çiftçiler ile yerel tüccarlar arasındaki ilişkiler, nefesine hâkim olamama ve aile hayatı, toprak kavgaları, tarımsal üretim yöntemleri, para bulma güçlükleri; kısacası, köylünün hayata bakışı, ekonomik durumu ve doğayla ilişkisi, *Karabibik*’in olay örgüsünü oluşturan gelişmeler aracılığıyla ustaca bir dille anlatılmıştır.”⁸⁴⁹

Mehmet Kaplan da eserin Türk edebiyatına yenilik getiren bir eser olduğunu düşünür ve bu hususta şöyle söyler:

“Nâbizâde’nin kitabı, küçük hacmine rağmen, bir köylünün hayatını çeşitli cepheleriyle gerçeğe uygun bir şekilde anlatması, tasvir gücü ve üslûbu ile başarılı, devrinin romanlarını aşan ve Türk edebiyatına yenilik getiren bir sanat eseridir.”⁸⁵⁰

Güzin Dino da eserin yenilikçi yönü konusunda Mehmet Kaplan’la benzer görüşlere sahiptir. Ancak o ayrıca eserin pozitivist dünya görüşünün şekillendirdiği gerçekçilik ve natüralizmin ilk uygulamalarından biri olması hususu üzerinde durmuştur:

“Fransa’da Realisme ile Naturalisme kısmen de ilme inanan pozitivist dünya görüşünün ışığı altında gelişmiştir, denilebilir; bu cereyanların yayılıp tutunması ilme tapınan bir devrin özellikleriyle de açıklanır; Berthelot’nun, ilimin gelişmesiyle insanlığın kurtulacağına inanması uzun seneler aydınlara ilham kaynağı olmuştur; bu fikirlere, 1880’den sonra Osmanlı cemiyetinde de az da olsa rastlanır; Nabizâde Nazım da edebiyatın ilmî olmasını isteyenlerdendir; fennî şiirler yazmağa çalıştığı gibi, ‘*Karabibik*’ hikâyesinde Fransız naturaliste’lerini taklide çalışarak, konu teknik ve dilde Osmanlı nesrinde eşine o güne kadar rastlanmayan yenilikler yapmış, realiste diyebileceğimiz ilk uzun hikâyeyi ortaya koymuştur.”⁸⁵¹

⁸⁴⁹ A.g.e., s. 250-251.

⁸⁵⁰ Mehmet Kaplan, “*Karabibik*”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 341.

⁸⁵¹ Güzin Dino, “Nabizade Nazım’ın (1865-1893) *Karabibik* İsimli Hikâyesi Üzerinde Bir Deneme”, *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, s. 153.

Nabizade Nazım'ın "Karabibik" romanıyla Türk edebiyatı sahasına getirdiği köyün ve köylünün anlatılması, halk ağzının kullanılması, kahramanın cinsel dürtülerine yer verilmesi, toplumsal ilişkilerin sergilenmesi, tasvir gücü gibi yenilikler onun gerçekçi bir roman yazma çabasının neticesindedir.

Eserinin önsözünde "bilemem şu benim Karabibik'im ne dereceye kadar hakikî, yani makul bir roman olabildi"⁸⁵² diyen Nabizade Nazım'ın eserinde gerçekçiliğin nasıl yöntemleştirildiğini anlayabilmek için, bu eseri konu seçimi ve kurgu, karakterler, mekân ve yazarın konumu açısından incelemek yerinde olur.

3.4.1.1. Konu Seçimi ve Kurgu

"Karabibik"e konu seçimi ve kurgu açısından bakıldığında, Nabizade Nazım'ın konusunu gerçekçilik yöntemine uygun bir biçimde çağdaş realite içerisinden seçtiği; eserinin kurgusunu sade tuttuğu ve gerçekçi bir biçimde örüntülediği görülür.

"Karabibik"ın konusunu Akdeniz'de Kaş'a bağlı bir köyde yaşayan Karabibik adlı bir köylünün hayatının belli bir döneminde yaşadıkları teşkil eder. Yazarın, eserine seçtiği konu çağdaş toplumsal gerçeklikler içerisinden, köyü ve köylünün hayatını anlatan bir konudur. Nabizade Nazım'ın eserinde çağdaş realitede yer tutan ancak o güne kadar işlenmemiş bir konuyu ele almasında, eserin önsözünde de belirtmiş olduğu üzere, gerçekçilik-natüralizm akımlarının etkisi söz konusudur.

Güzin Dino eserin bu yönüne dair şöyle söyler:

"Görülüyor ki, Nabizâde o güne kadar hiç ele alınmamış bir konuyu işlemek istemiştir; bu konu değil sade edebiyatçılar, hattâ o devir siyaset ve iktisat buhranını idrâk eden vatanperver aydınlar tarafından da müşahhas bir şekilde ele alınmış değildi. Nabizâde, Zola'nın ve onun sanatını etraflı bir şekilde bize tanıtmaya çalışan Beşir Fuat'ın tesiriyle ve sadece bir edebî mektep nazariyesine uymak gayesiyle böyle bir konuya ilgi göstermiştir, bir de kendi kitabının önsözünde işaret ettiği gibi naturaliste'lere karşı Osmanlı basınının dar görüşlü tepkisine mukabil, konusunu bu yolda seçmiştir."⁸⁵³

⁸⁵² Nabizade Nazım, "Kariîname", "Karabibik", *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, , s. 177.

⁸⁵³ Güzin Dino, "Nabizade Nazım'ın (1865-1893) Karabibik İsimli Hikâyesi Üzerinde Bir Deneme", *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, s. 153-154.

Eserinde, konu seçimi açısından gerçekçilik-natüralizm akımlarının yöntemine uygun bir yol izleyen Nabizade Nazım, kurguyu oldukça sade bir biçimde düzenlemiştir. Yoksul bir köylü olan Karabibik'i ve onun gündelik hayatı ile toplumsal çevresiyle ilişkilerini anlatan yazarın eserin düzenlenişinde bu hususlar dışındaki şeylere yer vermeyişi, kurgunun sadeliğini gösterir.

Öte yandan eser için söylenmesi gereken bir başka önemli nokta ise, kurguyu teşkil eden olayların örüntülenişinde inandırıcılıktan uzak ya da çağdaş gerçekliklere uygun olmayan hususlara yer verilmemiş olduğudur. Bu bağlam Nabizade Nazım, kurgunun düzenlenişinde de, konu seçimine benzer bir biçimde, gerçekçi yöneme uygun davranmıştır.

Mehmet Kaplan'ın belirttiği üzere, yazar bu sayede, “hem gerçeğe bağlı kalmış, hem de Ahmet Midhat Efendi'nin romantik, mübâlağalı vaka romanlarına karşı çarpıcı bir tavır almıştır.”⁸⁵⁴

3.4.1.2. Karakterler

“Karabibik”te asıl anlatılan Karabibik ve onun toplumsal çevresiyle ilişkileri doğrultusunda köy ve köylünün hayatıdır. Bu bağlamda eserin ana kahramanı Karabibik, fiziksel görünümüyle tasvir edilir; düşünceleri dolayısıyla köylü bir insanın psikolojisi sergilenir ve cinsel dürtüleri aktararak anlatı kahramanının tüm yönlerine ışık tutulmaya çalışılır. Öte yandan eserde Karabibik'in toplumsal çevresine de yer verilir. Toplumsal çevre içerisindeki kişilerin çoğunluğu köy hayatını ve bu hayattaki ilişkileri göstermek üzere birer motiftirler. Ancak bu çevre içerisinde Karabibik'in kızı Huri, Huri'nin nikâhlandığı Hüseyin ve köy hekiminin karısı Eftalya diğerlerinden daha ayrıntılı bir biçimde aktarılır.⁸⁵⁵

Eser, Karabibik'in hareketli bir fiziksel tasviriyle açılır:

“Karabibik bugün erken kalkmış idi. Tarlasına harım çevirmek için dün Matarlı tepelerinden kestiği pırnal fidan dalları, harman yerinde koca bir yığın hâlinde durmakta idi. Sağ elinde ağzı çentikli bir tahra bulunmakta olup geçen seneden beri nadaslı duran tarla içinde ağır

⁸⁵⁴ Mehmet Kaplan, “Karabibik”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 336.

⁸⁵⁵ Mehmet Kaplan, eserin ağırlık noktasının Karabibik'in günlük hayatı olduğunu belirterek eserdeki kişilerin tasvirine dair şöyle söyler: “*Karabibik* romanının ağırlık noktasını vaka değil, Karabibik'in günlük hayatı, içinde yaşadığı şartlar ve çevresi teşkil eder. Yazar bize kahramanını vücut yapısı, kıyafeti, iktisadî ve ailevî durumu, duygu ve düşünceleriyle, ayrıntılı olarak anlatır. Onun yanı sıra tembel, yaşlı, çirkin kızı Huri'yi, diğer köylüleri, faizci tüccarları, köy doktorunun karısı aşıfte Eftalya'yı çok canlı çizgilerle tasvir eder. Nâbizâde, bu insanların içinde yaşadıkları dünyayı tasvir etmekten zevk alır.” A.g.y.

ağır adımlarla, bu yığına doğru yürümekte idi. Ayağındaki iri, kalın pençeli, sökükle yemenileri kemal-i zahmetle sürüklemekte, lime lime, rengi cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğinin deliklerinden iç donunun toprak rengine mail olan rengi görünmekte, bir eski istibdal neferinin kim bilir kaç sene evvel hediyesi olmak üzere malik olduğu ceketini, tutar giyilir yeri kalmadığı hâlde ve bedenini ihatadan âciz kalmakla beraber yine sırtında bulunmakta; bu ceketin altında kirli gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert ve siyah olan vücudunun göğüs ve bağır kısımlarını hep açıkta bırakmakta idi. Çenesinde beyazlı siyahlı olmak üzere ispat-ı vücut eden tek tük kıllar, dik ve seyrek bıyıkların da inzimamıyla müdevver, gayet esmer, ufarak gözlü olan çehresinin heybetini artırmakta ve bu heyet-i acibe insanda tuhaf bir korku uyandırmakta idi.”⁸⁵⁶

Bu tasvirde dikkati çeken, dış görünümünün nesnel ve köylü bir insanın yaşayışına uygun bir biçimde betimlenişidir.

Öte yandan eserde Karabibik’in iç dünyasına da, yoğun bir biçimde olmasa da, yer verilir. Karabibik’in düşünceleri aracılığıyla ortaya çıkan bu dünya, fiziksel tasvire benzer bir biçimde, yine köylü bir insanın yaşayışına, isteklerine, psikolojisine uygun bir dünyadır. Karabibik’in Koca İmam’ın öküzlerini bedava kullanabilmek için kızını Sarı Simayil’e verme arzusu,⁸⁵⁷ bir çift öküz satın almayı kafasına koymuş oluşu,⁸⁵⁸ öküz hesabının bir türlü zihninden çıkmaması,⁸⁵⁹ yazarın kahramanının iç dünyasına ışık tuttuğu bölümlerdir. Bu bölümlerden özellikle Karabibik’in bir çift öküz almayı tasarladığı ve bunun hesaplarını yaptığı şu pasaj oldukça dikkat çekicidir:

“Karabibik bir çift satın almayı zihnine koymuş, karar vermiş gitmişti. Fakat şimdi mesele öyle bir çift bulmakta idi. Karabucak köylü Durali üç öküzden fazla olanını satmak istiyordu. Fakat bu da pek zayıftı. Bir deri bir kemik; hem de on iki mecit istiyordu.

Kadıkum köylü Sarı Ali kızı Ayşe’nin de satılık bir hayvanı vardı, ama bu da hasta idi. Temreli Andonoğlu’nun öküzleri ise pek yavuz ama pek tuzlu: çiftine otuz bir mecit istiyordu. Ni hal etmeli?

Karabibik bu meseleyi zihninde evirip çevirmekte ve fakat hiç bir hâl-i sahih bulamamakta idi. Bir taraftan da Anderya’daki çetelelerin yekûnunu toplamağa çalışıyordu. Bilemem bundan kaç gün evvel yarım okka yağ için Anderya’nın mağazasına gittiği zaman bilmem ne kadar çentik saymıştı, kırk mı, elli mi bilemiyorum gayrikim. Ah hocalar gibi yazıp okuma bilmemek ne

⁸⁵⁶ Nabizade Nazım, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 179.

⁸⁵⁷ A.g.e., s. 183.

⁸⁵⁸ A.g.e., s. 185.

⁸⁵⁹ A.g.e., s. 184.

kadar fena. Mah işte ne kadar borç vardır insan bilmez ki; keşke kızan iken mektebe gitseydi! o vaktin behrinde de köyde bir hoca varmıydı ya !”⁸⁶⁰

Bu bölümde Karabibik’in hayatını idame ettirebilmek için sahip olmayı istedikleri, toplumsal çevresiyle ilişkilerine dair bilgiler, iktisadi ilişkileri, cahilliği ve kendi cahilliği üzerine düşündükleri oldukça gerçekçi bir biçimde sergilenmiştir. Güzin Dino’nun söylediği üzere, burada Karabibik’in psikolojisi ortaya konmuştur. Ancak bu psikoloji herhangi bir yoksul köylünün psikolojisidir:

“[Burada] Karabibik’in psikolojisi ortaya konmuştur, bu sadece Karabibik’in şahsiyetine münhasır kalan bir psikoloji değildir, herhangi varlıksız bir köylünün psikolojisidir. İsrarla tek düşüncesine bağlı kalması, parasızlık yüzünden endişe ve tereddüt içinde olması konu komşunun her birinin öküzüne yakından kusur ve meziyetleriyle öz evlâdı gibi bilmesi, hiçbirine sahip olamaması; ve bütün bu düşünceleri ayarlıyan parasızlığı, borcu, alacaklı tarafından aldatılmak ihtimali, kendini korumak için hesap bilmemesi, cehaleti: ‘Keşke kızan iken mektebe gitseydim! vaktin bekrinde de köyde bir hoca varmıydı ya?’ bütün bunlar tipik bir köylüye teşmil edilecek özelliklerdir.”⁸⁶¹

Eserde Karabibik’in bir karakter olarak çiziminde dikkati çeken hususlardan biri onun cinsel dürtülerine yer veriliyor oluşudur. Eserin son kısmını oluşturan ve Karabibik’in cinsel duygularına yer veren bölüm, yazarın oluşturmaya çalıştığı karakteri tüm yönleriyle yansıtmaya çalıştığını sergiler:

“Karabibik’in murdar hastalığı yine azmış, bu gece sabaha kadar gözüne uyku girmemiş idi. Sabahleyin hekimin kapısını çaldı. Kapıyı Eftalya açtı; Karabibik’i görünce sevindi. İçeri aldı. Linardi hastalarını dolaşmaya çıkmıştı. Eftalya, Karabibik’e bir kahve pişirdi; geldi şöyle yanına oturuverdi.

Karabibik bu tombul vücudun hararetini hissetmeye başlamıştı. Tuvalet kokuları içinde bir zevk-i garip duymakta idi. Gözleri Eftalya’nın gözlerine tesadüf edince yüreği hoplamakta idi. Eftalya, Karabibik üzerinde bu tesiraty görünce onu daha ziyade tahrike başladı. Karabibik keskin lavanta kokularıyla gaşyolacak dereceye gelmişti. Eftalya’nın sıcak sıcak nefesi yüzüne vurmakta

⁸⁶⁰ A.g.e., s. 185-186.

⁸⁶¹ Güzin Dino, “Nabizade Nazım’ın (1865-1893) Karabibik İsimli Hikâyesi Üzerinde Bir Deneme”, *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, s. 155.

idi. Damarlarında bir ateş gezinmeye başladı. Boğazında tükürüğü kurumuş, gözleri önüne bir sis perdesi gerilmiş idi.

Asabî pençeleriyle Eftalya'yı yakaladı. Eftalya bir çığlık kopardı; şu müziç yükün altında çabalanmakta idi; nihayet silkinip kurtuldu; karşı duvara arkasını dayayarak hızlı hızlı nefes almaya başladı.

Karabibik'in vücudu zangır zangır titremekte idi. Eftalya şu ıstırabı güle güle temaşa etti. Karabibik yalvarmaya başladı; fakat ne söylediğinin farkında değildi. Taş yürekli karı bu dillere karşı kahkahadan bayılıyor idi. Karabibik kapıdan çıkarken Linardi diyor idi ki: 'Anladın? Bir kaşık akşam, bir kaşık sabah.'

Karabibik yüzünü gözünü buruşturarak çıktı gitti; arkasından Eftalya'nın sürekli bir kahkahası kulağına kadar vasıl oldu.”⁸⁶²

Bu bölümün eserde yer alışı gerçekçi-natüralist bir yöntemi romanda uygulama denemesinin getirisi. Ahmet Ö. Evin, bu bölümde cinsel dürtülerin erotik olmayan bir açıdan işlendiğini söyler. Ona göre burada sergilenen, ilkel dürtüler ve içgüdüsel tepkilerdir ve natüralist romanı yerleştirme çabalarının bir ürünüdür.⁸⁶³ Ona göre,

“Burada anlatılan, *hayvanlaşmış insan*'dan başka bir şey değildir: derin duygulardan yoksun ve psikolojik yorumla anlatılan ilkel dürtüler ve içgüdüsel tepkiler. Kuşkusuz, genel olarak insanın tepkisi irdelenmez, fakat dışsal belirtileriyle sergilenir. Anlatı, bu noktada, iki karakterin birbirlerine tepkilerini tam da bir zoologun bir hayvanat bahçesindeki gözlemlerini kaydetmesiyle aynı çerçevede ele alınır.

(...) Bu grotesk sahne, esas olarak kırsal toplumsal ve ekonomik hayata eğilen bir kısa roman denilebilecek kurguda pek yersiz gibi görünebilir. Uzunluğu bir sayfayı biraz geçen bu son bölüm, kitaba, ilk bakışta toplumsal gerçekçiliğin örneği diye tarif edilebilecek bir esere doğalcı bir boyutun katılmasını sağlayan bir ek gibi ilave edilmiş izlenimi vermektedir. Dolayısıyla, kahramana yön veren dürtüleri anlattığı kadar, yazarı doğalcı bir yaklaşım tutturmaya iten dürtüleri de çok iyi yansıtmaktadır.”⁸⁶⁴

Eserde Karabibik için söz konusu olan bir diğer husus da, toplumsal çevresiyle birlikte aktarılmasıdır. Tarlalarına gitmekte olan köylüleri tasvir eden şu bölüm, eserde Karabibik'in toplumsal hayatını ve köy yaşamını yansıtan bölümleri örnekler:

⁸⁶² Nabizade Nazım, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 206.

⁸⁶³ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 251-252.

⁸⁶⁴ A.g.e., s. 252-253.

“Bu sırada çiftçiler birer ikişer tarlalarına gelmekte idi. İki ötede Çetecioğlu Mustafa bu sene mahsulünü kaldırdığı tarlayı nadas etmekle meşgul idi; çiftini koşmuş, öküzlerin gayet batı olan yürüyüşlerini süratlendirmek, hayvanları doğru yürütmek için kaba, çatallı sesiyle arada sırada garip garip emirler vermekte idi. Daha öte tarafta Boduroğlu Ahmet harımının dün kim bilir hangi yezit tarafından bozulan tarafını yapraklı dallarla örtmekte idi. Sol tarafta Hatip’in yemyeşil duran tarlasına Kara Ömer’in eşiği girmiş, nazik yaprakçıkları yolmakta idi. Kara Ömer ise beri tarafta Koca İmam’ın tarlasını nadas eden Deli Ali ile lâkırdıya dalmış idi.”⁸⁶⁵

Eserde bu ve buna benzer bölümlerde, Çetecioğlu Mustafa, Boduroğlu Ahmet, Kara Ömer, Deli Ali, Karakâhyaoğlu,⁸⁶⁶ Karabucak Köylü Duralı,⁸⁶⁷ Deli Yusuf,⁸⁶⁸ Temre Köyü’nden köy hekimi Linardi⁸⁶⁹, Tüccar Barba,⁸⁷⁰ ve Anderya⁸⁷¹ gibi kişiler toplumsal ilişkiler içerisinde birer motif olarak gösterilir. Bu ilişkiler daha önce de değinmiş olduğumuz üzere köy hayatını, bu hayattaki iktisadi ve toplumsal yapıyı gözler önüne serer.

Öte yandan “Karabibik”te ana kahramanın toplumsal çevresini oluşturan kişiler içerisinde kızı Huri, Hüseyin ve köy hekiminin karısı Eftalya diğerlerine göre daha detaylı anlatılmışlardır. Bunlar içerisinde en ayrıntılı çizilen kişi ise Huri’dir. Yazar Huri’nin dış görünüşünü, huy ve davranış özellikleriyle birlikte şöyle tasvir eder:

“Akşamüstü Karabibik damın kapısından girdiği zaman kızı Huri tembel tembel uzanıp yatmakta idi. Huri’nin yaşı otuzu geçmiş olduğu hâlde henüz kendisine bir koca zuhur etmemişti. Gayet esmer gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı topal, dudakları küçük, vücudu etine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nazik, saçları kara ve dizlerine kadar uzun idi. Ahlâk cihetinde ise bazı fezailiyle beraber, birçok da nekayısı mevcut idi; mesela gayet tembel olduğu hâlde, gayet merhametli idi. Kibri epeyce ziyade, cahil, odun gibi kaba ve fakat çocuklara muhabbeti ziyade idi. Bu hâl ile bir dikkatli valide olmaya müstait ve kabil idi.”⁸⁷²

⁸⁶⁵ Nabizade Nazım, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 181.

⁸⁶⁶ A.g.e., s. 185.

⁸⁶⁷ A.g.y.

⁸⁶⁸ A.g.e., s. 186.

⁸⁶⁹ A.g.e., s. 196.

⁸⁷⁰ A.g.e., s. 198.

⁸⁷¹ A.g.e., s. 200.

⁸⁷² A.g.e., s. 187.

Huri'nin tasviri gerçekçi ve nesnel bir tasvirdir. Tasvirin devamında ise onun geçmiş ve beklentileri aktarılır. Bu aktarımda yazarın nesnelliğini kaybetmeden Huri'nin bilincine yaklaşması ve onun düşünce dünyasını merkeze alan bir anlatımı gerçekleştirmiş olması dikkati çeker:

“Karabibik’in ilk ve son evlâdı Huri’den ibaret kaldı. Huri’nin anası vaz-ı hamli müteakip bir humma-yı tifoididen gürleyip gitmişti. Çocuk o zaman pek cılız ve hastalıklı bir hâlde idi, Komşu Halil Hoca’nın karısı Gülsüm Hatun Huri’ye süt vermişti. Şimdi Gülsüm Hatun bunak kocasının birisidir, fakat Huri’yi öz vahit kızı gibi sever. Süt babası Halil Hoca’nın elli dönüm bir tarlası, bir çift öküzü, bir çift camisi, bir sıpası, birisi yaylada, birisi burada iki kârgir damı ve rivayete göre elbisesinin kimbilir neresinde sakladığı irkaç bin kuruşu vardır. Fakat hiç evlâdı yoktur. Huri’yi kendisine bir evlât, bir vâris olmak üzere sevmektedir. Kimbilir belki ölmezden evvel bu malların birazını Huri’nin üstüne çevirtir. Hatta geçenlerde Huri, Gülsüm’ün ağzından bu ümidi okşar bir kaç söz de işitmiştir.”⁸⁷³

Nabizade Nazım’ın Huri’yi bir roman kahramanı olarak çizisinde değinilmesi gereken bir durum da, onu hareket içerisinde, eylemleriyle birlikte betimliyor oluşudur. Aşağıda yer alan pasaj bu açıdan dikkat çekicidir:

“Huri açlık tesiratına mağlûp olanlara mahsus bir ihtiyaç saikasıyla yerinden kalktı, közlenmeye başlayan parçaları bir pırnal dalıyla bir tarafa çekip yaydıktan sonra üzerine sacayağı koydu. Bunun üzerine de tozlu yufka sacını yerleştirdi. Saç ısınıp kızmaktayken kendisi de küçük bir yufka tahtası üzerinde küçük bir el oklavasıyla yufka açmaya başladı. Bu sırada Karabibik dolu testi ile geldi. Huri taze su ile hamuru ıslata ıslata açmakta idi.

Fakat o kadar acemice hamur açıyordu ki açtığı yufkanın yenilebilip yenilemeyeceği şüpheli idi. Bir iki tane değirmi, büyücek yufka açmıştı. Bunlardan bir tanesini kızgın sacın üzerine yaydı, bir taraftan da açmakta devam etti. Saçtan ekşi ekşi hafif bir koku gelmekteydi. Bu koku biraz sonra yanık kokusuna tahavvül etti. O zaman Huri yufkayı altüst etti ki evvelce saca gelen taraftaki özler kabarmış, yanmış ve bazı taraftan delinmişti. Yufkanın öbür yüzü de bu suretle piştikten sonra diğer bir yufkayı serdi. Arkasından bir daha bir daha sekiz tane yufkayı pişirdikten sonra sacı kaldırdı. Yerine bir çukal koydu. Bu çukal ile bir pilav pişirdi. İşte akşam yemeği de hazırlanmış oldu.

Güneş batmış, damın içini karanlık bir duman basmıştı. Ocağın cansız parıltısı karşısında o yemeği kemal-i iştiha ile yediler. Hele Huri tembel olduğu kadar obur idi. Üç tane yufkayı peşkir

⁸⁷³ A.g.y.

gibi katmer katmer bükerek birbiri üzerinde önüne yığmış, pilav çukalını da kendisine doğru pek ziyade çekmişti. El kadar bir yufka parçasını avurduna tıkadıktan sonra iki kaşık kadar pilavı da birlikte yutmaya çalışırdı.”⁸⁷⁴

Bu pasajda Huri daha önce tasvir edilen huy ve davranış özelliklerine uygun bir biçimde, aksiyon içerisinde betimlenmiş; yazar gerçekçi yöntemle çizdiği karakterinin gerçekçi yönünü hareket ögesiyle desteklemiştir. Bununla birlikte, Huri ve Karabibik’in gündelik yaşamlarından bir kesitin ayrıntısıyla sunumu gerçekçi eserlerin tasvir özellikleriyle örtüşen bir düzeyde olmuştur.

“Karabibik”te Huri kadar ayrıntılı olmasa da tasvir edilen diğer iki kahramandan biri Hüseyin’dir. Yakışıklı bir babayiğit olarak nitelendirilen Hüseyin eserde şöyle tasvir edilir:

“Hüseyin yakışıklı bir babayiğit idi. Yüzü, elleri güneş altında kayış gibi sertleşmiş ise de tenasübü kaybolmamış idi. Bahusus kaşı gözü güzel idi. Huri’den nedense hoşlanmakta idi. Henüz gençliğinin galeyanlı çağında bulunmakta olup hevesatını memnun etmeye mecbur idi. Sarı Simayıl’ın nişanlısına yani Köşkarlı Yusuf Ağanın beslengisine göz koymuş idiyse de kız buna hiç yüz vermemiş idi. Koca İmam’ın kayınçası Sabire vakıa kendisine biraz meyletmiş ise de Koca İmam babasına hasım idi; kızı kendisine vermeyeceği malûm idi. Hevesini bir tarafa mutlaka tevcihe mecbur idi; tesadûf yolunun üzerine Huri’yi getirmiş idi.”⁸⁷⁵

Ayrıntılı olmasa da tasvir edilen ikinci kahraman ise Eftalya’dır:

“Eftalya gayet karihalı, terbiyesizce, saf-derun, gördüğü erkeğe hemen meylediverecek derecede şedid’üş-şehve bir kadındı. Linardi kendisini İzmir’de sokağın birisinde bulmuş, peşine takmış getirmişti. Üç seneden beri birlikte bulunmaktaysalar da hemen bir günleri dırıltısız geçmiyordu. Linardi karısının pençe-i tahakküm ü tehekkümü altında zebun kalmış ondan izinsiz bir adım bile atmamak derecesine kadar gelmişti. Köy delikanlılarıyla birlikte Akdam’da, Çayağzı’nda, Benlikuyu’da, Dalyan’da filânda bazı serbazane muaşakalarından haberdar olduğu halde bile sesini çıkaramamıştı.”⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ A.g.e., s. 190.

⁸⁷⁵ A.g.e., s. 205.

⁸⁷⁶ A.g.e., s. 197-198.

Sonuç olarak, “Karabibik”in roman kahramanlarına gerçekçilik açısından bakıldığında bu eserde karakter çiziminin nesnel ve ayrıntılı bir biçimde yapıldığını; karakterlerin ait oldukları toplumsal kesimlere uygun özellikler gösterdiğini ve toplumsal yaşam içerisindeki ilişkilerle sunulduğu görülür. Bu açıdan eser gerçekçi-natüralist eserlerin yöntemiyle örtüşen bir karakter çizimine sahiptir.

3.4.1.3. *Mekân*

“Karabibik”te mekân ögesine gerçekçilik açısından bakıldığında, yazarın açık alan-doğa tasvirlerine geniş bir yer ayırdığı, bu tasvirleri ayrıntılı ve gerçekçi bir biçimde yaptığı; kapalı alan olarak ise Karabibik’in evini gerçekçi yöntemle uygun bir biçimde betimlediği görülür.

Eserde okurun karşına çıkan ilk mekân tasviri Karabibik’in tarlasının sınırına doğru yürüdüğü sırada aktarılan doğa tasviridir:

“Güneş ufuk-i şarkıyı teşkil eden tarafta, güya denizden çıkıyormuş gibi Bahr-i Sefid’inin donuk, durgun sathından doğru yükselmekteydi. Temre ovası gecenin ayazı içinde uyuşmuş, çilenmiş kalmış iken güneşin henüz mail ve zaif olarak intişar eden şuaatının tesirâtı sayesinde ısınmaya başlamıştı. Arkada Mira silsile-i cibalinin sekiz yüz metre rakımı bile tecavüz eden sivri, çıplak tepeleri karla mestur bulunmaktaydı. Mevsim şubat ibtidaları olup Karabibik’ten evvel davranmış olanların tarlalarında yarım karış kadar yemyeşil ekinler başkaldırmıştı.”⁸⁷⁷

Yazar benzer doğa tasvirlerine eserinin başka bölümlerinde de yer verir ve Karabibik’in köyünü ve bu köyü çevreleyen doğayı, yukarıdaki pasajın da örneklediği üzere gerçekçi-natüralist akımın yöntemine uygun bir biçimde tasvir eder.⁸⁷⁸ Bu tasvirlerden biri Karabibik’in Temre Köyü’ne giderken izlediği güzergâh ve Hristiyan olan Temre Köyü’nü ayrıntısıyla betimlediği pasajdır. Aşağıda yer alan bölüm Karabibik’in köy yollarından yürüyüp, Temre Köyü’ne giren yola vardıktan⁸⁷⁹ sonra geldiği Temre’nin betimlemesini içerir. Bu betimleme yazarın güçlü bir gözlemci olduğunu ve eserdeki mekân tasvirlerinin gerçekçilik akımının yöntemiyle yapıldığını gösterir:

⁸⁷⁷ A.g.e., s. 180.

⁸⁷⁸ A.g.e., s. 184., s. 191., s. 192. Mehmet Kaplan, bu tarz tasvirlerde manzarayı seyredenin Karabibik değil, yazarın kendisi olduğunu söyler. Ona göre, “bundan maksat da okuyucuya Karabibik’in geniş varlık ortasında yalnızlığını hissettirmektir.” Mehmet Kaplan, “Karabibik”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 341.

⁸⁷⁹ Nabizade Nazım, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 194-195.

“Temre köyü Hristiyan köyü olup ekseri ahalisi ticaretle iştigal ederler.

Haneler hep kerpiçten veya toprak harcıyla moloz taşından olup cümlesinin de dâhilî ve haricî tertibatı hemen birbirinin aynıdır. Altları mağaza, üstleri ikişer oda. Bazen bu odaların ön tarafı bir dehlizden ibarettir. Pencereleler hep çerçevesiz ve camsız olacak. Çünkü bu mevkiin havası yazın nihayet derecede sıcak ve kışın gayet mutedildir. Sakfları adi oluklu kiremitlerle örtülüdür. Fakat yeniden yeniye bazı zenginler Marsilya kiremiti kullanmaya başlamışlardır.

Her evin de ayrıca bir küçük bahçesi olmak kaidedendir. Bu bahçelere herkes soğan sarımsak gibi bazı sebze ekerler. Sair sebzevat hep kilise bahçesinde yetiştirilir. Bu kilise Karabibik’in girdiği caddenin nihayetinde bulunmaktadır.

Köylüler bu kilisenin taa Hazret-i İsa zamanından kalma olmasını iddia ederler. Fakat kulağı delik olan Sarısimyanoğlu bunun daha eski bir bina olduğunu iddia etmekteydi. Bu civarı gezmiş olan bir İngiliz lordunun pederine verdiği malumattan naklen Sarısimyanoğlu bu kilisenin kadim Likya hükümeti zamanından kalma bir Apollon mabedi olduğunu rivayet eylemekteydi. (...)

Bu kilisenin, aksam-ı külliyesi zir-i zeminde muhtefî olan yontma kalker taşından mamul bir duvar ile mahsur bulunan yetmiş beş dönümlük bahçesi papazın himmetiyle güzel bir sebze bahçesi haline konulmuş olduğundan bütün Temre köylüleri bu bahçeyle idare olunabilmektedir.”⁸⁸⁰

Eserde mekân ögesi açısından değinilmesi gereken bir başka husus ise Karabibik’in evinin betimlenişidir. Bu betimleme şöyledir:

“Karabibik’in girdiği yer kerpiç şeklinde çamur parçalarından teşekkül etmiş dört duvar arasında sıkışmış sekiz arşın boy, beş arşın en ve üç arşın yükseklikten ibaret bir mahallin üstü hâl-i tabîisinde çam gövdelerinden mürekkep çatı üzerine bir karış kalınlığında yağlı toprak çekilmekten ibaret bir sakf ile örtülmüş ahır gibi yer odası idi. Pencere namına hiçbir deliği olmayıp hava ve aydınlığı sade duvarın birisinde ocak namiyle açılmış olan geniş, isli, kurumlu bir büyük delikten almaktaydı.

Bu ocağın güya bacası olan dört kerpicing irtifai hasıl olan dumanı çekemediğinden ve hele lodos havalarda şu karanlık, rutubetli, dar ahırın içi ocakta yanan pırnal ve çam dallarının kesif, pis kokulu dumanıyla boğulur kalırdı. Bu duman tavanın kütüklerini simsiyah etmiş, duvarın topraklı cidarlarını kalın bir kurum tabakasıyla setreylemişti.

Odanın zemini adi kuru toprak olup şurasına burasına Karabibik’in kim bilir kaçınıcı karın akrabasından beri tevarüs edegelen fersude, renksiz bir iki kilim parçası atılmış, bir köşeye bir iki

⁸⁸⁰ A.g.e., s. 195-196.

kırık, murdar toprak çukal, bir iki tahta kaşık, bir iki kırık tabak, diğer bir köşeye içi yayla unu ile dolu bir kavanoz, darı unu ile dolu bir yayık, bir yufka sacı, bir sacayak, yağ, bulgur gibi bazı erzak kapları filân yığılmıştı. Ocağın karşısındaki duvar tarafında da iki ot yatağı, iki yün yastık, iki yorgandan ibaret bir yığın üzerine Huri'nin iki kattan ibaret olan elbisesi darmadağınık bir surette atılmış idi.”⁸⁸¹

Yukarıda yer alan pasajdan da anlaşıldığı üzere yazar Karabibik'in evini, kahramanı çevreleyen bir fiziksel mekân olarak ele almış; evin tasvirine yer verdiği tek pasaj bile kahraman-çevre etkileşimini sergilemesi için yeterli olmuş; bir köy evi aracılığıyla sadece Karabibik'in değil herhangi bir köylünün yaşayışına ışık tutmuştur. Nitekim, Nabizade Nazım'ın gerek doğa-açık alan tasvirleri; gerekse burada sergilediği tasvir gerçekçi bir yöntemle oluşturulmuştur. Bu bağlamda eser Türk romanında gerçekçi-natüralist yöntemin gelişmesi ve uygulanmasına katkıda bulunmuştur.

3.4.1.4 Yazarın Konumu

“Karabibik”e yazarın konumu açısından bakıldığında, karakter çiziminde bir anlatım tekniği olarak iç konuşmalardan yararlanıldığı ve köylülerin kendilerine ait bir dille konuşturulduğu görülür. Eserdeki bu bölümler aracılığıyla anlatıcıya ait dil ile eserin kahramanlarına ait dil kullanımları ayrıştırılır. Nabizade Nazım, kullandığı bu tekniklerle kendi duygu ve düşüncelerini metinden uzaklaştırmayı sağlar.

Eserde ana kahraman Karabibik'in düşüncelerinin aktarımında iç konuşma tekniğinden yararlanır. Aşağıda yer alan pasaj anlatıcının dil kullanımından kahramanın iç konuşmasına yani Karabibik'in dil kullanımına geçişi içerir ve eserdeki bu tarz bölümleri örnekler:

“Tarlayı otlar bürümüştü. Karabibik burasını babası Koca Osman'ın mirası olmak üzere ele geçirmiş idi. Tarla o zaman on iki dönümken dört dönümünü Kara Durmuş'a satarak vaktiyle bedel-i nakdî vermiş idi. Şimdiki halde sekiz dönümden ibaret kalan bu toprak parçasına bile tarla komşusu olan Yosturoğlu göz dikmekte ve bu sebeple aralarında ara sıra münazaat vukua gelmekte idi. Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münasebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadcıkcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık çorba içecek kadar mal kaldırabiliyor, elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün? Zaten Yosturoğlu'nun babası da bu

⁸⁸¹ A.g.e., s. 187-188.

toprak hırsından ölmemiş miydi? O vaktin behrinde de babası, himdi kendisi gibi ötekinin berikinin damına, tarlasına göz koya koya herkesin canını yakmıştı.”⁸⁸²

Pasajda “Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münasebetsiz değil mi ya?” cümlesiyle birlikte iç konuşma tekniğine geçilir ve buradan sonraki kısım Karabibik’in diliyle ve onun bilincindendir. Bu cümleye kadar anlatıcının dili hâkimken buradan sonra kahramanın diline geçiş eseri gerçekçi yöntem açısından oldukça güçlü kılar.

Nitekim Güzin Dino eserin bu güçlü yönüne bir başka pasajı örnek göstererek değinir. Dino’nun örnek verdiği pasaj şöyledir:

“Karabibik bir çift satın almayı zihnine koymuş, karar vermiş gitmiş idi. Fakat şimdi mesele öyle bir çift bulmakta idi. Karabucak köylü Duralı üç öküzden fazla olanını satmak istiyordu. Fakat bu da pek zayıf idi. Bir deri bir kemik; hem de on iki mecit istiyordu.

Kadıkum köylü Sarı Ali kızı Ayşe’nin de satılık bir hayvanı vardı, ama bu da hasta idi. Temreli Andonoğlu’nun öküzleri ise pek yavuz ama pek tuzlu: Çiftine otuz bir mecit istiyordu. Ni hâl etmeli?”⁸⁸³

Dino’ya göre, burada kullanılan üslup gerçekçi ifadenin en kuvvetlilerindendir:

“(…) dikkat edilirse iki çeşit cümlelere rastlanır; bir yazarın ağzından, bir de Karabibik’in iç konuşmasını ifade eden cümleler. Meselâ başlangıçta: ‘*Karabibik bir çift satın almağı zihnine koymuş, karar vermiş gitmişti*’ diyerek bize doğrudan doğruya hitap etmekle başlayan Nabizâde, sonra bizi alıp Karabibik’in iç konuşmasına götürür: ‘*Andonoğlu’nun öküzleri ise pek yavuz ama pek tuzlu: çiftine otuz bir mecit istiyordu ni hal etmeli?*’

Okuyanı konunun içine kadar sürükleyen ve şahısların psikolojisiyle kaynaştıran bu üslup realiste ifadenin en kuvvetlilerindendir. O kadar işlenmiş olan Fransız nesrinde bile, ancak Flaubert’den sonra ve Flaubert’le gelişen bu yazı tarzını Karabibik’in neşir tarihi olan 1890’da o kadar az işlenmiş Osmanlı nesrinde bulmak bu esere ayrı bir önem verir.”⁸⁸⁴

⁸⁸² A.g.e., s. 179-180.

⁸⁸³ A.g.e., s. 185-186.

⁸⁸⁴ Güzin Dino, “Nabizade Nazım’ın (1865-1893) Karabibik İsimli Hikâyesi Üzerinde Bir Deneme”, *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, s. 156.

“Karabibik”te yazarın konumuna dair değinilmesi gereken bir husus da yazarın köylüleri kendi dillerince konuşturmasıdır. Mehmet Kaplan’ın belirttiği üzere Nabizade Nazım’ın köylüleri kendi dillerince konuşturması eserin en önemli yönlerinden biridir:

“Gerçekten de Nâbızâde’nin hikâyesinin en önemli yönlerinden birini köylüleri kendi dillerine göre konuşturması teşkil eder. Yazarın kendi hikâye üslubu ile köylülerin konuşması birbirinden tamamiyle farklıdır. Dilde kendisini gösteren bu fark, yazarın mensup olduğu sosyal tabaka ile Anadolu köylüsü arasındaki farkı kuvvetle hissettirir. (...)”

Hikâyesine kendi duygu ve düşüncelerini karıştırmamaya dikkat eden ve bunu önsözünde önemle belirten Nâbızâde, bu tutumu ile gerçekçilik ve bir sanat eserinde bulunması gereken çarpıcılığı birleştirir.”⁸⁸⁵

Aşağıda yer alan bölüm köylülerin kendi aralarındaki konuşmaları içerir ve “Karabibik”te yer alan bu tarz pasajları örnekler:

“Bu sırada çiftçiler birer ikişer tarlalarına gelmekte idi. İki tarla ötede Çetecioğlu Mustafa bu sene mahsulünü kaldırdığı tarlayı nadas etmekle meşgul idi; çiftini koşmuş, öküzlerin gayet batî olan yürüyüşlerini süratlendirmek, hayvanları doğru yürütmek için kaba, çatallı sesiyle arada sırada garip garip emirler vermektedir. Daha öte tarafta Boduroğlu Ahmet, harımının dün kim bilir hangi yezit tarafından bozulan tarafını yapraklı dallarla örtmekte idi. Sol tarafta Hatip’in yemyeşil duran tarlasına Kara Ömer’in eşeği girmiş, nazik yapraklıları yolmakta idi. Kara Ömer ise beri tarafta Koca İmam’ın tarlasını nadas eden Deli Ali ile lakırdıya dalmış idi.

Hatib’in ekin ortağı olan Karakâhyaoglu Ali çavuş öteden seğirterek elindeki kalın boynuz dalıyla eşeğe bir âlâ sopa atmaya, eşek de bu dayanın tesirinden can acısıyla tarla içinde koşmaya başladı. (...)”

Kara Ömer atıldı. Eşeğini öldürmek mi istiyor? Ekinini çok seven adam tarlasına harım etmeli. Hayvan bu! Akı mı var? Ali Çavuş hâlâ bağırıyor idi:

—Seni gidi kafir hayvan! Mah hoyrat olana hoyratlık!

Kara Ömer koşup Ali Çavuş’un karşısına dikildi. İki adam soluk soluğa bir müddet birbirinin yüzüne baktılar. Kara Ömer bir müddet sonra dedi ki:

—Tarlana ni şekil harım etmiyon?

Ali Çavuş, Kara Ömer’in yüzüne doğru bağırarak dedi ki:

—Ni hâl edelim? Mah! Alan hu yakada durup oturur.

⁸⁸⁵ Mehmet Kaplan, “Karabibik”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 335-336.

Kara Ömer temeshur ederek:

—Ni hâl edelim? Alan hu yakada durup oturur. Hele bunun kabadlığına bak.”⁸⁸⁶

Yukarıda yer alan alıntıya bakıldığında anlatıcının dil kullanımı ile köylülerin dili arasındaki fark açıkça görülür. Burada söz konusu olan bir başka durum ise Nabizade Nazım’ın köylülerin diyalogları aracılığıyla, yazarın herhangi bir yargısına yer vermeden, Karabibik’in içinde bulunduğu toplumsal çevreyi ve köylünün hayatını aktarmasıdır.

Tüm bu hususlar doğrultusunda “Karabibik”te yazarın konumunun gerçekçi-natüralist yönüme uygun bir biçimde nesnel olduğunu söylemek mümkündür. Eserde yazarın değer yargıları, duygu ve düşüncelerine yer verilmemiş; metin ile yazar arasındaki mesafe korunmuş; metnin konu edindiği çağdaş toplumsal realite aracısız bir biçimde aktarılmıştır.

3.4.2. Zehra

Nabizade Nazım’ın “Zehra” isimli romanı, yazarının ölümünden sonra 1895 yılında “Servet-i Fünun”da tefrika edilmiş, daha sonra kitap olarak basılmıştır. Nabizade Nazım, Beşir Fuad’ın “Victor Hugo” biyografisini yayımlamasından sonra Türk edebiyatında tanınan ve tartışılan gerçekçilik-natüralizm üzerine düşünmüş;⁸⁸⁷ bu konularda kuramsal değerlendirmelerde bulunmuş ve gerçekçi yöntemle yazılmış roman örneği olarak “Karabibik”ten sonra “Zehra”yı kaleme almıştır.

Nabizade Nazım’ın “Zehra”da savunduğu akımın yöntemini uygulamada ne derece başarılı olduğunu tartışan yazarlardan Robert P. Finn, bu eserde Beşir Fuad ile Namık Kemal’in etkilerinin açıkça görüldüğünü söyler ve eserin gerçekçiliğini Namık Kemal’in “İntibah” adlı romanıyla karşılaştırarak şöyle değerlendirir:

⁸⁸⁶ Nabizade Nazım, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 181-182.

⁸⁸⁷ Orhan Okay, Beşir Fuad’ın Nabizade Nazım üzerindeki muhtemel etkisi için şöyle söyler: “Mühendishane-i Berrî Hümayun’un idâdî kısmından ve Mekteb-i Harbiye’den mezun, böylece müspet ilimlerle ilgili bir öğrencilik hayatı olan Nabizade’nin, benzer bir öğrenimden geçmiş olan Beşir Fuad’la tanışıp tanışmadığı hakkında bilgimiz yoktur. Beşir Fuad’ın intihar ettiği yıl (1887) Nabizade bir kurmay yüzbaşı olarak Erkân-ı Harbiye sınıfından mezun olmuştur. 1880 yılından itibaren çeşitli dergi ve gazetelerde yazı ve şiirleri çıkmakla beraber Beşir Fuad’la bir kalem arkadaşlıkları da görülmemektedir. Bununla beraber Nabizade doğum tarihi, tahsili ve mesleği, edebiyatta gerçekçiliğe ve natüralizme eğilimi ve genç yaşta ölümüyle, birkaç yıl arayla adetâ adım adım takip ettiği Beşir Fuad’dan etkilenmemiş olması akla uzak görünüyör.” Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, s. 187.

“Yapıtta Beşir Fuad ile Namık Kemal’in etkileri açıkça görülür. Beşir Fuad’ın pozitivizmi ve Zola ile Balzac’ın edebiyat görüşlerini Türk entelektüel ortamına tanıtmaya yolunda gösterdiği çaba, Nabizade Nazım’ın romanında semeresini vermiştir. Namık Kemal’in örneklediği roman anlayışının da etkisi vardır *Zehra*’da; o kadar ki, Namık Kemal’in Çamlıca betimlemesiyle, *Zehra*’nın başındaki Boğaziçi betimlemesi arasında Namık Kemal’in romanını anlatım bakımından da çağrıştıran bir koşutluk görürüz. (...) Selim İleri’nin de belirttiği gibi, Nabizade’nin romanı, Namık Kemal’in yavan ahlakçılığına kapılmaz, okura üstünde düşünülecek daha karmaşık kategoriler getirir. Nitekim yapıt, parçalanış ve ölümle son bulur. Kişilerin her biri ayrı bir yazgıya sahip çıkmaya çalışmış, her biri yıkıma sürüklenmiştir. Hiçbiri utkuya ulaşacak kadar güçlü olamamıştır.”⁸⁸⁸

Kenan Akyüz, eserin “realizme” çok yaklaştığını belirtir ve “büyük bir gözlem ve araştırma gücüne sahip bulunan Nâzım, bir kıskançlık temasına oturtulmuş vakayı ve olayların geçtiği çevreleri tam bir realizmle tasviri başardığı gibi, karakterlerin tasvir ve tahlilinde de aynı başarıya ulaşır” der.⁸⁸⁹

Ahmet Ö. Evin, “*Zehra*”nın üslûp bakımından daha sonraki bir çağın gelişmelerini önelediğini ve ilk Türk romanları ile natüralizmin karmaşık formları arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışan bir potansiyele sahip olduğunu söyler.⁸⁹⁰

İnci Enginün bu eserin, yazarın savunduğu akıma uygun yazıldığını dile getirir:

“Yazarın ölümünden sonra basılabilen *Zehra* Nâbizade’nin savunduğu naturalist akıma uygun yazılmıştır. Kişilerin davranışları onların fizyolojilerine ve topluma göre oluşmaktadır. Yazar çevrenin ve yetişme şartlarının kişi üzerindeki etkilerinin sürekliliğine inandığı için eserinde bunları anlatmaya özen göstermiştir.”⁸⁹¹

Nabizade Nazım’ın kuramsal düzlemde tanıdığı ve çeşitli yazılarında tartıştığı gerçekçilik-natüralizmi, “*Karabibik*”ten sonra “*Zehra*”da da uygulamaya koyduğu çok açıktır. Bu uygulamanın yöntemsel başarısını anlayabilmek için eseri incelemek yerinde olur.

3.4.2.1. Konu Seçimi ve Kurgu

⁸⁸⁸ Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003, s. 112.

⁸⁸⁹ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, s. 81.

⁸⁹⁰ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 267.

⁸⁹¹ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, s. 298.

“Zehra”ya konu seçimi açısından bakıldığında, Nabizade Nazım’ın konusunu gerçekçilik akımına uygun bir biçimde çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde seçtiği görülür.

Eserin konusunu hırçın ve kıskanç bir kız olan Zehra ile Suphi’nin yaptığı evlilik; onların aile hayatı ve bu hayatın karşı konulamaz duygu ve ihtiraslar neticesinde dağılması ve roman kahramanlarının hazin sonlarına sürüklenmesi teşkil eder.

Nabizade Nazım eserine böyle bir konu seçmekle, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun son çeyreğindeki kentli toplumsal yapıyla bağlar kurmuş; insan ilişkilerini farklı yönleriyle derinlikli bir biçimde ele almış; Tanzimat dönemi insanının psikolojik yönünü, zaaf ve ihtiraslarını merkeze alarak anlatmıştır.

Esere kurgu açısından bakıldığında ise, yazarın eserini kurgularken eserin başında bir kasideye yer verdiği bölümün, eserinde kurmaya çalıştığı gerçekçi yöntemle uyuşmadığı görülür. Ancak eserin kurgulanışındaki diğer hususlar yazarın gerçekçiliğini destekler niteliktedir. Nabizade Nazım kurguda asıl olay dışında olaylara; inanılması güç tesadüflere yer vermemiş; neden-sonuç ilkesini gözetmiştir.⁸⁹² Kurguya dair değinilmesi gereken bir başka husus ise, yazarın eserinde gündelik hayatın tasvirine ayırdığı bölümlerdir. Yazarın güçlü gözlemine işaret eden bu bölümlere olay örgüsünün düzenlenişine katkıda bulunmak için değil, çağdaş realiteyle ilişki kurmak için yer verilmiştir.

“Zehra” bir açık mekân tasviriyle açılır. Nabizade Nazım bu tasvirde okuyucusuna Boğaziçi’ni betimler. Bu bölümün hemen ardından ise bir kasideye yer verir. Yazarın eserinde bir kasideye yer verişinin, kurgunun düzenlenişinde bir işlevi yoktur. Bununla birlikte “eşvak-ı vicdaniyenin resmi alınmak mümkün olmadığı gibi Boğaziçi’nin şu letafeti de kalemen tasvir olunabilmekten bâlâdır” diyen⁸⁹³ Nabizade Nazım’ın tasvir etmek istediği manzara karşısında, romanın anlatım olanaklarını eksik bularak klasik edebiyatın anlatım olanaklarına sığındığını söylemek mümkündür. Bu hususlar doğrultusunda eserde yer alan kaside, eserin gerçekçi yöntemiyle uyuşmaz. Ancak “Zehra”nın kurgusunda, bu kaside dışında gerçekçi-natüralist eserlerin

⁸⁹² Ahmet Ö. Evin, eserin olay örgüsünün karakterlerin ilişkilerine ve bu ilişkilerin bozulmasına göre düzenlendiğini belirtir: “Olay örgüsü her biri karakterlerin ve onların ilişkilerinin bozulmasındaki bir aşamayı yansıtan episod ve sahnelerden oluşmaktadır.” Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akinhay, s. 256. Olayların düzenlenişinin kurgudaki nedenselliği sağlamada önemli bir husus olduğu düşünüldüğünde, eserin kurgusundaki nedensellik görünür olur. Nitekim Nabizade Nazım, olayların neden ve sonuçlarını ilişkilere ve bu ilişkileri sürdüren insanların duygu ve ihtiraslarına bağlar.

⁸⁹³ Nabizade Nazım, “Zehra”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 30.

kurgulanış yöntemiyle uyuşmayan hususlar yoktur. Bir başka deyişle yazar eserini, genel olarak gerçekçiliğe uygun bir biçimde kurgulamıştır.

“Zehra”nın kurgusunda dikkat çeken bir husus, yazarın eserinde gündelik hayatın tasvirine yer verdiği pasajlardır. Bu pasajlardan ilki Zehra ile Suphi’nin evliliğinin hemen ardından yaşadıkları kısa ömürlü saadetlerinin anlatıldığı şu bölümdür:

“Sabahleyin tulûdan bir saat kadar evvel kalkarlar, köşkün önündeki bahçede kameriye altında sütü kahvelerini içerler, francalalarını yerlerdi. Bir saat kadar tabiatın şu ‘mahmuriyet-i lâtifesi’sini temaşa ettikten sonra yine yatarlar idi. Birde veya ikide yataktan kalkıp günlük tuvaletlerini yaparlardı. Bu tuvalet her zaman soğuk su banyosu yapmak, traş olmak, kendilerine çeki düzen vermekten ve bir hafif elbise giymekten ibaret idi.

Tuvaleti müteakip her ikisi de işinin başına çekilirdi. Suphi, bazı hatıratını kaleme alır, biraz fotoğrafla uğraşırdı. Zehra ya kaneviçe veya dantelâsıyla veyahut mûsikî dersini tekrar ile meşgul olurdu.

Haftada iki gün mûsikî hocası gelirdi. Bu günler saat üçten dört buçuğa kadar Zehra’nın mûsikî dersine hasr olunur, saat dört buçukta umumen öğle sofrasına oturulur idi. Eyyam-ı sairede dört buçuğa kadar olan zaman müştereken veya ayrı ayrı kitap, gazete okumakla geçirdi.

Öğle taamından sonra bir saat kadar mızganılır, yani hafif bir uyku çekilirdi. Bu uykuyu müteakip yine herkes işinin başına geçirdi. Saat sekizden dokuza kadar ya piyano ve kanun çalmak veya birlikte fotoğraf işleriyle veya resim yapmakla eğlenilir idi. Saat dokuzda hafifçe bir ikindi öğününden sonra kadınlar yeldirmelenip istedikleri tarafa gezintiye çıktıkları gibi Suphi de ya hayvanına biner veya yayan dolaşırdı. Saat yarım, sularında yine köşte toplanırlar, bire doğru akşam yemeğini yerler idi. Ondan sonra ev halkı ya büyük sofrada birleşip kitap ve gazete okumak, çalgı çalıp şarkı çağırmak ve dereden tepeden tatlı tatlı konuşmak suretiyle eğlenirler veya konuya komşuya giderler veyahut konudan komşudan gelen misafirlerle vakit geçirirler idi.”⁸⁹⁴

Burada Zehra ve Suphi’nin gündelik hayatları, alışkanlıkları ayrıntısıyla tasvir edilmiştir. Anlatılanlar kurguda çok önemli bir yer tutmaz, ancak yazarın hayatın gündelik ve sıradan yönlerini, toplumsal gerçekliklerle ilişki kurarak aktarması önemlidir. Bu husus gerçekçi yöntemin gözlem ve tasvir ilkeleriyle örtüşen bir husustur. Nabizade Nazım on 19. yüzyılın son çeyreğinden bir ailenin yaşantısını gerçekçi bir üslûpla anlatır, böylece çağının kentli insanların yaşam biçimi ve alışkanlıklarına

⁸⁹⁴ A.g.e., s. 51-52.

değınmiş olur.⁸⁹⁵ Nitekim Ahmet Ö. Evin yukarıda yer alan bölümde hayatın canlı ve inandırıcı bir dille yakalandığını düşünür. Ona göre, eserin bu yönü Türk romanının çağdaş hayatın temsiline eğilen bir anlatı formu haline geldiğine işaret eder:

“Anlatı gündelik hayatın sıradan yönlerini genel laflarla uzun uzun öyle bir sıralar ki hikâyenin kendisini neredeyse unutacak hale geliriz. Burada gördüğümüz, gündelik hayatın rutin akışının ayrıntılı bir dökümüdür, yine de hayatın canlı ve inandırıcı bir dille yakalandığını, gündelik varoluşun kaba niteliğinin dürüstçe ve gerçekçi bir yorumla yansıtıldığını söylemek gerekir. İşte, bu basit anlatımdan, mutlu bir aile resmi çıkar; evin gevşek atmosferi, gerilimsizlik, insanların tek başlarına ya da topluca kendi işleriyle uğraştığı günün doğal ilerleyişi ve hiç kimsenin başkalarına bir şey dayatmadığı ailenin gönüllü birlikteliği anlatıda eksiksiz biçimde yansıtılır.

Bu pasaj ayrıca, romanda anlatılan karakterlerin etrafındaki sosyal ortama ışık tutması bakımından önemlidir. Daha önceki Türk romanlarında, ortam fiziksel koşullarla, daha geniş kapsamlı toplumsal çevreyle birlikte tasvir edilmekteydi. Şemseddin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talât*’ındaki kısa pasajlar gibi birkaç istisnayı dışarıda tutarsak, romancılar esas olarak olay örgüsünü meydana getiren gelişmelerin birbiri ardı sıra dizilmesiyle ilgilendikleri, dolayısıyla olay örgüsünün gelişmesini sağlayan olaylarla duruma odaklandıkları için, ev hayatının sıradan yönleri göz ardı edilmişti. Yukarıda ele alınan türde bir pasajın olması, Türk romancılarının yaklaşımında temel bir değişime; romanın bir macera öyküsü olmaktan çıkıp, köklü bir dönüşüm geçirerek, esasen çağdaş hayatın temsiline eğilen bir anlatı formu haline gelmesine işaret etmektedir.”⁸⁹⁶

Eserde hayatın gündelik ayrıntılarının anlatıldığı bu bağlamda çağdaş realitenin yansıtıldığı başka bölümler de vardır. Bunlardan biri Suphi’nin mağaza işlerini idare etmesini anlatan bölümdür:

“Mağazada işler pek sıkışmış, siparişler hep birden hücum etmiş, depo hıncahınç dolmuş idi. Birçok çekler, açık bonolar, kasa başını doldurmuş, birçok kırmızı kağıtlar yığılmış idi. İki uşak bir kâtip bu kargaşalık içinde kendilerini şaşırmışlar, Suphi defterlerine dalıp gitmiş idi.

⁸⁹⁵Nabizade Nazım, eserinin ilerleyen bölümlerinde Suphi’nin Ürani ile girdiği gönül ilişkisi sonucunda kapıldığı “maişet-i kibarane” hayatı da aynen burada olduğu gibi gündelik hayatın ayrıntılarına yer vererek aktarır. Eserdeki bu kısım şöyledir: “Suphi, artık mağazaya da gitmemeye başlamıştı. Ürani’den bir dakika bile iftiraka tahammül edemiyor idi. Mağazasını Muhsin’e terk etmiş, kendisi ‘hay layf’a, yani maişet-i kibarane’ye koyulmuştu. Gündüzleri altıda filânda yataktan kalkarlardı, öğle yemeklerini yiyip, dokuzda, onda cevelâna çıkarlardı. Akşam birde filânda gelip, akşam yemeğini yerler, üçte, dörtte çıkıp gidecekleri yere giderler idi. Gidecek yerler ise mahdud değildi. Bazen Fransız tiyatrosuna, bazen Verdi’ye, bazen Tepebaşı’na, Konkordiya’ya, bazen Kristal’e, bazen rastgele bir konsere giderler idi. Balolardan, suarelerden de geri kalmazlardı idi.” A.g.e., s. 118

⁸⁹⁶ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 258.

‘İzmir’de Ahmet Efendiye sekiz bin dokuz yüz yirmi altı buçuk kuruş, fi 28 kânun sanî ile alınan Midilli zeytinyağı için.’ ‘Yüzde on beş iskontosu minha bakî yirmi dokuz bin üç yüz otuz beş kuruş on sekiz para min 16 kânun-ı sanî ilâ 30 Kânun-ı sanî...’

Uşaklar piring kazevîlerini şu tarafa, şeker fıçılarını bu tarafa, un çuvallarını öte tarafa ayırıp istif etmekte idiler: ‘Bir numara... üç çuval daha.’

Tepeleme dolu bir mangalın harareti, iş odasını hamama döndürmüş, Suphi ile kâtibi beş altı saattir muhasebe metaibinin de inzimamıyla buram buram ter dökmekte bulunmuşlar idi. Çeklerin tesviyesi, yekûnların tedkiki, hesapların kapatılması, telgrafların cevapları, öteden beriden olan siparişlerin ifası, mektuplara cevap gibi meşagil içinde bunalmış kalmışlar idi. Çünkü bugün ay başı olup, behemehal güzeşte hesabata niyetiyle şehir-i atı defterine geçmek lâzım idi.”⁸⁹⁷

Yukarıda yer alan bu pasajda toplumsal hayatın önemli bir unsuru olan iktisadi ilişkiler görünür. Bu ilişkiler bir yandan karakteri tamamlayan bir toplumsal çevreyi oluştururken öte yandan döneme ekonomik açıdan ışık tutar.

Eserde toplumsal hayata ışık tutan dahası bu hayatı yansıtan bir başka bölüm ise, Suphi’nin tulumbacılarla çalışma sürecinin anlatıldığı pasajdır. Oldukça ayrıntılı ve uzun olan bu bölümün aşağıda yer alan kısmı yazarın güçlü gözlemini;⁸⁹⁸ roman kahramanlarını kendi dillerinde konuşturma çabasını ve toplumsal realiteyle kurduğu ilişkileri görünür kılar:

“Artık Suphi’nin bundan sonraki yaşayışı tam serseriyane, tam bî-mekânane bir hâle münkâlib olmuştu. Firuz Ağa tulumbacı kahvelerine dadanmış, on beş yirmi gün içinde tulumbacılarla ‘hail ü hamur’ olmuş idi. Arkadaşlarının tazyiki üzerine ‘sandığa’ omuzdaş’ yazılmaya karar verdi. Reis İnce Hasan’a müracaat etti. Arnavut Hanı’ndaki yatağını orada birisine satmış, yani yataksız kalmış olduğu cihetle ‘kefaletsiz’ omuzdaş olamayacak idi. Arkadaşlardan üç kişi çapkınlık etmeyeceğine, münasebetsiz hâllerde bulunmayacağına kefil olarak hele Suphi’yi ‘koğuşa’ kabul ettirdiler. Suphi’ye bir kat yeni tulumbacı elbisesi verdiler. Gündüzleri kahvede hizmet ederek para kazanmaya başladı. Zaten kahve parası ‘sandık parasından’ çıkacak idi. Hasta olursa veya ezkaza ‘kodese’ girse ‘sandık parasından’ beslenip tütün içeceği de bir tesliyet idi.

⁸⁹⁷ Nabizade Nazım, “Zehra”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 97.

⁸⁹⁸ Mahmut Sadık, *Servet-i Fünun*’da yayınlanan “Nâbi-zâde Nâzım ve Zehrası” başlıklı yazısında Nabizade’nin “Zehra”yı yazarken tulumbacı kahvelerinde gözlem yaptığını söyler: “Nazım ‘Zehra’sını yazarken birçok defâ mübâhasede bulundu. Tulumbacıların ahvâlini tetkik için tulumbacı kahvelerine gittiği zaman benden hayli latîfeler işitti. Bir kadının kıskançlığını tasvir ederken hayli mübâhasede bulunduk. Nâzım sıkıldı. Romanımı bitireceğim, dedi. Bitirdi.” Mahmut Sadık, “Nâbi-zâde Nâzım ve Zehrası”, *Servet-i Fünun*, nr. 253, 14 Kanun-i Sani 1311.

Reis Suphi'yi 'artçı' ta'yin etmiş idi. Fakat daha ilk tecrübeye Suphi bu vazifenin uhdesinden gelemeyeceğini kestirdi. 'Öncülük' tecrübesi de muvaffakiyetsizlik gösterdi. İnce Hasan içinden kızmakta idi.

Suphi, cıvıllığı, çelimsizliği cihetiyle ne 'hortumcu' olabilecekti ne 'borucu'. Çar u naçar 'kökenci' Dursun'u artçılığa alıp Suphi'yi kökenci yaptı. Suphi'nin vazifesi ehvenleşmiş idiyse de tehlikesi artmış idi. Çünkü borucu ile birlikte damlara çıkmak, ateşe herkesten yakın bulunmak mecburiyetinde idi.

Bir gece koğuş ahâlisi bir idare kandilinin zayıf aydınlığı içinde horul horul uyumaktalar iken 'köşklü' narayı atarak uyandırdı. Tatavla'da yangın olduğunu haber verdi.

(...)

-Haydi bakalım kökenci. Fırla bakalım. Reize haber ver de sandık kaldıralım. Suphi, homurdanarak yemenileri çekip 'fırladı'. Hava gayet soğuk, rüzgâr şiddetli, sokaklar karanlık idi. Uyku sersemliğiyle reisin evini güç belâ buldu. Reize 'bir oğlu olduğunu' haber verip döndü.

(...)

İnce Haşan geldi. 'Hazır ol zeybek! Zeybek takımı alesta' diye bağırdı. Reis müteakiben 'Yakın gel!' emrini verdi. Takım kollara yanaştı. 'Al Zeybek!' kumandasında öncülerle artçılar bir elde sandığı omuzladılar. Fenerci öne düştü. Suphi, omuzdaşlar arasında gitmekte idi.

Sandık 'koyun ayağı' gitmekte, şuradan buradan 'misafir'ler gelmekte idi.

Fenerci 'Yalama var!' diye haykırdı. Takım dikkatli yürümeye başladı.

(...)''⁸⁹⁹

Nabizade Nazım, gerçekçi-natüralist yöntemi eserinde uygulamak çabası içerisinde. Nitekim eserinde yer alan, çağdaş realiteyle ilişki kurduğu bu tarz bölümler onun yöntemsel çabasına, bu çaba doğrultusunda eserini kurgularken uyguladığı gözlem ve tasvir ilkelerine işaret eder.

3.4.2.2. Karakterler

"Zehra" romanına karakter açısından bakıldığında, eserin olay örgüsünü Zehra, Suphi ve Sırrıcemal'in duygularının ve birbirleriyle olan ilişkilerinin yönlendirdiği görülür. Bu anlamda adı geçen üç karakter eserin ana karakterleridir ve okuyucunun karşısına daha çok, duygu ve düşünce dünyalarıyla ve bu dünyadaki gelgitleriyle çıkarlar. Bir başka deyişle onlar, psikolojik yönleri, zaaf ve ihtirasları merkeze alınarak oluşturulmuş birer roman kahramanıdır. Eserde yer alan bir başka roman kişisi ise

⁸⁹⁹Nabizade Nazım, "Zehra", *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 152-157.

Ürani'dir. Ürani; Zehra, Suphi ve Sırrıcemal kadar ayrıntılı bir portreyle ortaya konmaz. Öte yandan eserin kişi kadrosunda yer alan diğer isimler, karakter boyutunda çizilmezler ve asıl kişilerin çevresini oluşturan birer motiftirler.

Eserde adını veren Zehra'nın dış görünüşü Suphi'nin bakışından tasvir edilmiştir. Eserde yer alan tasvir şöyledir:

“Bahçede gördüğü vücut bir gül fidanının sararmış yapraklarını koparmakla meşgûl bulunuyor idi: Saçlarını külfetsizce bir deste-i perişan hâlinde toplamış, arkasına doğru atıvermiş. Kavuniçi renkli satenden bir hafif entari giymiş; entarinin kolları dirseklerini pek de tecâvüz etmiyor, beyaz kolları meydanda; entarisinin göğüs düğmelerinden iki tanesi çözülmüş, içindeki gömleğin göğsü açılmış, beyaz sinesi nim görünmekte. Dar entari, sînesini istiabdan izhar-ı acz edecek derecedeydi.

Kızla kendisini ayıran mesafe on on beş metreden ibaret olduğu cihetle simasını hemen tafsilâtıyla tedkîke muvaffak olabildi. Daima çatık duran kaşlarıyla enzar-ı cevvalinin tavır ve vaziyetinden kıskanç kızın ta kendisi olduğunu Suphi hükmetti. Hükmünde ise yanılmamıştı.

Harekât-ı bedeniyesi esnâsında Zehra'nın gözleri pencereye tesâdüf ediverdi. Bir müddet gözlerini buradan ayıramadı; bu müddetin gûzarından sonra gazal-ı vahşi gibi kemal-i telâş ile kaçıp gözden kayboldu.”⁹⁰⁰

Buradaki tasvir Suphi'nin Zehra'yı ilk görüşündeki izlenimlerini içerir ve onun Zehra'yı görmeden önce edindiği bilgilerin izlerini taşır. Suphi daha önce Zehra'nın babasından onun kıskançlığını dinlemiş, onu görmeden önce, “henüz yüzünü görmediği bir kızın tayin-i mahiyeti için it'ab-ı zihin etmekten mütelezziz” olmuştur.⁹⁰¹ Zehra okuyucuya bir başka roman kahramanının gözünden aktarılırken, fiziksel tasviri aracılığıyla onun kıskançlığı, bir başka deyişle psikolojik yönü de görünür kılınmıştır. Nitekim Zehra, eserde asıl olarak psikolojik yönüyle vardır.

Nabizade Nazım'ın, Zehra'nın psikolojik yönüne dair üzerinde durduğu husus, kıskançlığıdır. Zaten Zehra'nın davranışlarına yön veren de karşı koyamadığı kıskanç tabiatıdır. Zehra'nın kıskanç tabiatı romanın henüz başlarında, babası Şevket'in izlenimlerine de yer verilerek şöyle tasvir edilmiştir:

⁹⁰⁰ A.g.e., s. 36.

⁹⁰¹ A.g.e., s. 32-33.

“Zehra çocukluğundan beri gayet kıskanç idi. Hele kendisinden iki sene sonra doğan Bedri’yi o derece kıskanırdı ki, birkaç kereler çocuğu adeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cür’eti görülmüştü.

Kızın bu tabiatı Şevket’i cidden düşündürmekte idi. Bu tabiatla olanlar -bahusus kadın iseler- ilerde gayet feci’ vukuata sebep olacaklarını biliyordu.

Bir müddet belki mürur-ı zaman kızın şu tab’ı vahşiyanesini tadil eder ümidiyle intizarda bulundu. Zehra’nın yaşı ilerledikçe, kıskançlığı da artmakta idi. Kıskançlığı anasına kadar şamil idi. Bu tabiat onu da hayli mustarip etmekte idi. Talim ve hüsn-i terbiyeden imdat umarak çocuğa birkaç akıllı hoca tutulmuş ise de tabiatına galebe çalmak mümkün olmamıştı. Kızın kıskançlığı vakit geçtikçe kuvve-i inbisatıyesini artıran buhar gibi gittikçe kesb-i inbisat ve tevessü etmekte idi.”⁹⁰²

Buradaki tasvirde dikkati çeken husus, Zehra’nın kıskanç tabiatının annesinden geldiğine değinilmiş olmasıdır. Yazarın Zehra’nın karşı koyamadığı kıskanç tabiatını annesine bağlaması, natüralizmin düşünsel dayanaklarından soya çekim fikrine işaret eder ve bu açıdan önemlidir. Nitekim Zehra, kendi kıskançlığından muzdariptir ve engel olamadığı bu duygu, eylemlerini esir alır. Sadece kendisinin değil romanın diğer kahramanlarının da adeta bir trajediye sürüklenmesinin altında onun karşı koyamadığı duygular yüzünden uygulamaya koyduğu planlar yatar.

Zehra kendi kıskançlığı, eylemleri ve ihtirasları üzerine düşünebilen bir roman kahramanıdır. Nabizade Nazım’ın onu kendi duygu ve eylemleri üzerine düşündürmesi, yazarın karakter hakkında tarafsız bir tutum sergilemesine olanak tanır. Böylece, Zehra’nın psikolojik yönü, aracısız bir biçimde, karakterin kendi düşünce süreçleri ile aydınlatılmış olur. Bu husus Zehra’nın bir roman kahramanı olarak gerçekçi yönünü güçlendirir.

Nitekim, Zehra Suphi’nin hesapları tamamlamak üzere evlerine geldiği gün bahçedeyken onunla göz göze gelir. Sonra bu anın etkisinden kurtulamaz. Ne demek olduğunu anlayamadığı bir takım duygular yaşadıktan sonra⁹⁰³ kendi kıskançlığı üzerine düşünmeye başlar:

“Kızcağız hayat âlemindeki vaziyetini düşünmeye başlamıştı. Ahlâkıdaki seyyiâtı nazar-ı insafa aldı. Bu gidişle hâli neye müncer olacaktı? Âlemde bu ahlâk ile kendisi için bahtiyarlık

⁹⁰² A.g.e., s. 32.

⁹⁰³ A.g.e., s. 43.

nasip olamayacağını zekâsı sayesinde takdir etmişti. Bu hâlde tadil ve ıslah-ı ahlâka mecburiyet var idi. Fakat bu bapta ne gibi çareler mutasevver ve muhtemel idi? İşte kızcağız bu akabe-i suâle ne zaman vâsıl olsa ümitlerinin bilküllüye hebaya gittiğini görerek müteazzi olur ve bu ıstırap hiddetini celp ve davet ederdi.

Fakat şimdi bu akabeden kurtulmaya imkân görmüştü. Ah ümit, ümit! Sen insanlara ne büyük hizmetler edersin. İşte bugün zavallı kız biraz müsterih olmuştu. (...)

Evet bahtiyar olmak kendisi için mümkün göründü. Ah bir gün yalnız bir gün husul-i saadetine; bir söz, tek bir söz temin-i vicdanına kâfiydi.”⁹⁰⁴

Yukarıdaki pasajdan da anlaşıldığı üzere Zehra, saadetinin yolunu ve kötü tabiatından kurtuluş umudunu Suphi’de görür. Suphi ile nikâhlanırlar. Gerçekten de ahlakî düzelir.⁹⁰⁵ Ancak evlendikten bir süre sonra yeniden kıskançlığının esiri olur. Bir gün bir kadınla erkeği birlikte görünce, gördüğü erkeğin Suphi olduğunu zanneder. Onlara “Sizi gidi alçaklar” diye bağırdıktan sonra yanıldığını anlar. Ancak “tabiat-ı mühlikesinin şu surette her fırsatta başkaldırmaya olan istidadı her ümidini alt üst” eder.⁹⁰⁶

Zehra eve alınan güzel cariye Sırrıcemal’den sonra, kurtulmak istediği “tabiat-ı mühlikesi”ne yeniden esir olur. Onu gördüğü an “hem haset hem kıskançlık damarları” harekete geçer.⁹⁰⁷ O günden sonra tamamen değişerek evlenmeden önceki “tab’ı huşunetini daha ziyade şiddetle” ele alır. Kocasını kıskandığı, ondan ve Sırrıcemal’den kuşkulandığı için önüne kim gelirse haşlar, eline ne geçerse kırar.⁹⁰⁸ Ancak bu süreçte de kendi davranışları üzerine düşünür:

“İşte Zehra dahi hasedi, kıskançlığı ile beraber bu işte Sırrıcemal’in masum ve mazlûm olduğunu tasdik eylemekte idi. Vakıa kendisini ıstıabatında haklı göstermek için bu hükm-i vicdaniyesini mektum tutmaya çalışmakta idi!”⁹⁰⁹

Kendi davranışları üzerine düşünmesine rağmen kıskançlığının sonucunda bir takım davranışlarda bulunmaktan kaçınmaz. Sırrıcemal’i evden kovdurmak için

⁹⁰⁴ A.g.e., s. 44.

⁹⁰⁵ A.g.e., s. 47.

⁹⁰⁶ A.g.e., s. 53-54.

⁹⁰⁷ A.g.e., s. 56-57.

⁹⁰⁸ A.g.e., s. 58.

⁹⁰⁹ A.g.e., s. 61.

elinden geldiğince çalışır. Bu olanlar karşısında Sırrıcemal'e önce şefkat duyan ve acıyan Suphi, daha sonra ona âşık olur.⁹¹⁰ Zehra'nın, Suphi'nin Sırrıcemal'e olan aşkını fark etmesi sonrasında duyguları öfkeye dönüşür.⁹¹¹ Suphi'nin ona olan kayıtsızlığı iyice belirgin olduktan sonra, Zehra'nın duyguları, hayalleri ve hayal kırıklıkları üzerine düşündüğü şu bölüm oldukça etkileyicidir:

“Bu kış Suphi'nin hiçbir gece dışarıda kalmayışı da Zehra'nın şüphelerini, kıskançlığını büsbütün tahris etmekte idi. Geçen sene bazı geceler ateş-i intizar içinde geçirdiği demleri bu sene aramakta idi. O işkenceler ne kadar şedit olsa yine sevgili zevcinin bir buse-i iltifatıyla safalara münkalip olurdu. O intizarlar asab-ı tahammülüne ne kadar yorgunluk vermiş bulunsa yine sevgili Suphi'sinin bir hande-i dil-nüvazıyla mübeddel-i istirahat olur giderdi. Beklerdi ama bir ümit beklerdi. Daima da o ümidi der-aguş ederdi. Şimdi ise vakıa o intizarlardan, o yorgunluklardan eser yok, fakat çektiği azap daima azap olmak üzere sürüp gidiyor idi. Yeislerine karşı hiçbir tesliyet yüz göstermemekte, ağlayıp yandığı hâlde hiçbir el yaşlarını silmemekte idi.”⁹¹²

Ahmet Ö. Evin, bu pasajın Zehra'nın yalnızca duygusal halini değil, düşünme sürecini de anlattığını belirtir. Ona göre, Zehra'nın duygularının ve hayal kırıklığına dönüşen endişelerinin geçmişe dönük bir bakışla değerlendirilmesi, yalnızca kahramanın bakışıyla ve yazarın yargılarına yer verilmeden sergilenir.⁹¹³ Nitekim bu değerlendirme, yazarın gerçekçi karakterler oluşturma çabasına işaret eder.

Romanın olay örgüsü Zehra'nın kuşkularının gerçeklikte karşılığını bulmasıyla sürer. Sırrıcemal'in hamileliği belli olur,⁹¹⁴ Suphi ile Sırrıcemal ayrı bir eve yerleşirler,⁹¹⁵ Suphi Zehra'dan boşanır. Bundan sonra Zehra intikam arzusu içine girer. Ancak Suphi'yi hâlâ seviyordur.⁹¹⁶ Suphi'nin kendisine dönmesi için yaptığı planı uygulamaya koyar ve bu doğrultuda Suphi'nin aklını çelmek üzere Ürani'yi onun mağazasına gönderir.⁹¹⁷ Suphi'nin Ürani'ye kapılıp Sırrıcemal'i yüzüstü bırakmasından sonra Sırrıcemal intihar eder.⁹¹⁸ Zehra, olayların gelişiminden memnundur. Ancak, Suphi için Ürani aracılığıyla hazırladığı intikamı yeterli görmez. Muhsin'e varıp,

⁹¹⁰ A.g.e., s. 62-63.

⁹¹¹ A.g.e., s. 70.

⁹¹² A.g.e., s. 73.

⁹¹³ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akinhay, s. 261.

⁹¹⁴ Nabizade Nazım, “Zehra”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 76.

⁹¹⁵ A.g.e., s. 81.

⁹¹⁶ A.g.e., s. 91-92.

⁹¹⁷ A.g.e., s. 98.

⁹¹⁸ A.g.e., s. 117.

mağazayı ele geçirdiği takdirde Suphi'nin hem yıkılışını hem de kıskançlığını elde edeceğini düşünür. Teslim olduğu tabiatı artık onu iyice ele geçirmiştir. Muhsin'le evlenir.⁹¹⁹ Suphi'nin sürüklendiği trajediyi takip ettikçe, istediği noktaya geldiğini düşünür. Ancak son amacı, Suphi'yi ayaklarına kapanmış ağırlarken görmektir.⁹²⁰ Zehra'nın son amacına dair düşündükleri, hem ikilemlerini hem de kendi hakkındaki yargılarını içerir. Yazarın Zehra'nın düşüncelerine yer verdiği bu bölüm, kendi yargılarından uzaktır ve bir roman kahramanını okuyucusuna, kahramanın kendi gözünden sunar:

“Fakat Sırrıcemal'in su'-i akibeti, Münire'nin perişanîsi, Suphi'nin sefaleti yüreğine bir türlü su serpmiyor idi. Zehra, gittikçe ümit ve hesabında yanılmış olduğunu anlamakta idi. Rakibi gebermiş, sebep-i felâketi olan dilenmeye başlamış, muhakkiri hükmen telef olmuş iken bile gönlü hâlâ mutmain olamamış idi. Belki bu ahval iştiağını, hırsını daha ziyade tahrik ve teşdid eylemiş idi. İçini yakıp kavuran naire-i hased ve intikamı bir türlü teskin edememiş, belki daha ziyade alevlendirmiş idi.

Suphi'nin kendi ayakları altında yuvarlandığını görmek iştiağında idi. O lehib-i tahammül-sûz belki Suphi'nin sirişk-i nedametiyle sönecek idi. Zehra, düşüncesini bu noktaya getirince birdenbire ric'at göstermekte idi. Çünkü o noktada baş gösteren hakikatten ürkmekte idi. Evet, kalbindeki ateş Suphi'nin nedamet sirişkiyle sönecek de bundan ne çıkacak idi? Zehra, bu neticeyi 'tatmin-i intikam' diye tevile etmekte idiye de bu teville kendisi bile gülmekte idi. 'Kör olasıca kalp! Hâlâ onu seviyorsun!'"⁹²¹

Suphi cinayetle yargılanıp daha sonra Trablusgarb'a sürüldüğünde,⁹²² Zehra uygulamaya koyduğu planların trajik sonucunu yaşadığını fark eder. İntiharını düşünür ancak "salabet-i diniyesi yerinde" olduğu için intihar edemez. Bir gün Suphi'nin annesi Münire Hanım'ın sokak ortasında düşüp ölmüş olduğunu görür.⁹²³ O günden sonra üzüntüyle hastalanır ve bir süre sonra "bîtane" ve "meyusane" yattığı yatağında ölür.⁹²⁴

Kendi duyguları üzerine düşünen, eylemlerini muhakeme eden Zehra, bu duyguların esiri olmaktan ve eylemlerini gerçekleştirmekten geri duramaz. Bunun nedeni karşı koyamadığı mizacıdır. Bu mizac kendisini de diğer roman kahramanlarını

⁹¹⁹ A.g.e., s. 132-133.

⁹²⁰ A.g.e., s. 159.

⁹²¹ A.g.e., s. 160.

⁹²² A.g.e., s. 167.

⁹²³ A.g.e., s. 169.

⁹²⁴ A.g.e., s. 170.

da trajik sona sürükler. O gerek kendi mizacı üzerine düşünen, kendini değerlendirebilen bir roman kahramanı olmasıyla, gerekse ayrıntılı bir biçimde sunulan psikolojik derinliğiyle gerçekçi bir karakter olarak çizilmiştir.

Romanın ana kahramanlarından Suphi de daha çok psikolojik yönüyle ortaya konulur. Yazar onun fiziksel yönüne psikolojik yönü kadar ağırlık vermez. Romanın başında sadece genç ve güzel bir delikanlı olduğunu söyler;⁹²⁵ romanın sonlarına doğru ise sürüklendiği sefalet hayatını aktarmak üzere,

“Üstü başı henüz temiz ve düzgün idi. Gözünden tek gözlüğü de çıkarmamış idi. İçinde fanilesi yağlanmış, frenk gömleği kirlenmiş ise de bunlar kıyafet-i hariciyesinin şa’şaası içinde enzar-ı dikkatten tamamıyla gizli kalmakta idi.”⁹²⁶

şeklinde bir tasvir yapar. Eserde Suphi’nin fiziksel portresine dair başka bir tasvir yer almaz.

Suphi, gayet kibarane büyümüş genç ve güzel bir delikanlıdır. Babası birkaç sene önce vefat etmiştir ancak annesi Münire Hanım henüz sağdır. Suphi’nin talim ve terbiyesine özen gösterilmiş, ilk bilgilerini babasından aldıktan sonra mahalle mektebine gönderilmiştir. Suphi, oradan rüştiyeye geçmiş ve daha sonra diplomasını almıştır. Babası sağken onu Asmaaltı’nda namuslu ve zengin bir tüccar olan, Zehra’nın babası Şevket Bey’in yanına kâtip olarak yerleştirmiştir.⁹²⁷ Onun Zehra’yı uzaktan tanınması ve daha sonra âşık olması da bu vesileyle olmuştur.

Eserde Suphi’nin Zehra’ya karşı önce acılamakla başlayan duygularının nasıl olup da aşka dönüştüğü ayrıntısıyla anlatılır. Suphi’nin gönlünde, önceleri Zehra’ya, “mariz-i manevi” olan “bî-çare kıza” acımdan başka bir “hiss-i sabit” yoktur. Ancak henüz yüzünü görmediği bu kızın durumunu öğrenmek için saatlerce zihin yormaktan zevk alır. Bu sıralarda hayatın “bekâret devrinden devre-i şehvanîsine intikal etmiş” olan Suphi, bazen hissettiği merhametin “sebeb-i hakikisini” kendine sorar.⁹²⁸ Onun henüz Zehra’yı görmeden önce, kendi duyguları üzerine sorular sorup, düşünceye dalması şöyle aktarılır:

⁹²⁵ A.g.e., s. 31.

⁹²⁶ A.g.e., s. 148.

⁹²⁷ A.g.e., s. 31.

⁹²⁸ A.g.e., s. 33-34.

“Bazen bu merhametin sebab-i hakikisini kendisinden sorardı. Muhakemat-ı vakıası şu kız için kendisinde gaibane bir hiss-i garibin vücudunu ispat etmekle beraber bu hissin nev’ ve kuvvetini hâlâ takdir ve tahmin etmiş değildi.

Bazı defalar merhametin bu derecesinden usanarak nazar-ı tasavvurunun önünde gezinen ‘hayal-i müşevveşi’ hatırasından çıkarmaya çalışırdı. ‘Bir kıskanç kızla bu kadar iştigal etmek. Elverir, elverir!’ Halbuki bu baptaki icbar-ı vicdanîsi iştigal-i gayr-i ihtiyarîsini takviye ve tezyit etmekten başka bir netice göstermezdi.

Bir ‘hurşid-i ezeli’ fikrini Zehra’nın hayaline na-kabil-ı bir şu’a-yı lâtif ile rabt ü bend etmişti.

Suphi hâlâ hissiyatına bir isim vermekten âcizdi. Hâlâ sanki Zehra’ya acımdan başka bir şey yapmıyormuş gibi davranmakta idi.

Günler geçmekte idi. Zamanın şu suret-i müruru Suphi için Zehra’yı düşünmeye bol bol fırsat bırakmakta idi. Tesirinden kurtulmaya çalıştığı bu tahayyülâtın tesir-i ‘lezizi’ altında neşedar-ı safa olmakta idi.”⁹²⁹

Suphi Zehra’yı uzaktan gördükten sonra da duyguları üzerine düşünmeye devam eder:

““Bahtiyar etmek!’ Neden dolayı ise sebebini el’an bilmediği bir meyil ve arzu saikasıyla şu kız bir dakika olsun bahtiyar görmek istiyordu; ihtimal o yüzden kendi bahtiyarlığını da temin etmiş olmak için.

Kızı bahtiyar etmek, onu sevmeye, kendisini sevdirmeye ve bu muhabbet-i müteakabile neticesinde tehhüle muhtaç olduğunu hesaba koydu. İşte bu hesap Suphi’yi ikaz eyledi. Kızın bahtiyarlığını da arzu edişi behemehal onu sevişten ibaret etmekte. Bu hâlde Zehra’yı sevmiş mi idi? Bu neticenin sıhhatine hâlâ itimat etmek istemiyordu. Ne mecburiyetle, ne vesile ve bahusus ne hak ile sevebilirdi? Kızın yüzünü henüz birkaç saat evvel görmüştü, o da bir iki dakikaya münhasır bir şey. Bu tesadüf ne bir mecburiyet, ne bir kuvvetli vesile peyda edemezdi. Hele Zehra’yı sevmek için kendisinde ne hak vardı? Ya bunca zamandır bu kız hakkında beslediği ümitler hep hebaya mı gidecek? Bu muhakemat ile yarım saat kadar daldı gitti. Akşam serinliği havassını ikaz eylediği zaman karanlık içinde kendisinden geçmiş kalmış olduğunu anladı. Lambasını parıldatarak sabah için lâzım olan işlerine başladı. Güya iştigal ile gönlünü avutacak idi. Fakat daha ilk hamlede kalem elinden düştü, zihni yine müphem müphem hayalât içine daldı. Birkaç gayret-i nevmidane daha gösterdi, fakat her defasında hayaline mağlup oldu. İşten vazgeçti. Yine köşeye çekildi, tahayyülâtına daldı, Bu müşkül meseleyi hail için bir hile aramakta idi. Birçok

⁹²⁹ A.g.e., s. 34.

ihtimalâta, birçok faraziye müracaat etti; hiçbirisi gönlünü mutmain edemedi. Bu hal-i ıstırap içinde gece yarısını bulmuştu. Kendine gelince came-hab-ı istirahatine atıldı. Fakat uyku nerede!”⁹³⁰

Bu duyguların anlatıldığı bölümler, Suphi’nin psikolojik yönüne ışık tutar ve roman kahramanın âşık olma sürecini onun kendi duygu ve düşünceleri üzerinden anlatır. O, duyguları üzerine düşünen bir roman kahramanıdır. Bu husus yazarın, karakter hakkında nesnel bir tutum sergilemesine olanak tanır ve karakter çiziminde gerçekçi bir yöntemi izlemeye çalıştığını gösterir. Suphi, âşık olma sürecine dair muhakemede bulunur ancak buna rağmen aşka yönelmekten başka bir seçimde bulunmaz. Nitekim Suphi’nin yöneldiği aşklar, olay örgüsünde belirleyici hususlardır. Zehra ile evlendikten sonra bir süre mutlu yaşayan Suphi, daha sonra Sırrıcemal’a âşık olduğunu hisseder ve bu duygusunun peşine takılmaktan geri duramaz. Ardından Ürani’yi tanır ve ona kapılmaktan da geri duramaz. Bu aşk onu bir trajediye sürükler. Suphi, tüm bu süreçlerde kendi duygu ve davranışları üzerine düşünen, ikilemler yaşayan ancak felakete sürüklenmekten, bir suçluya dönüşmekten kaçamayan bir kahraman olarak belirir.

Suphi’nin ev işlerine yardım için eve alınan Sırrıcemal’e karşı hisleri de tıpkı Zehra’ya hissettikleri gibi acımakla başlar. Sırrıcemal’in Zehra’nın kıskançlıkları yüzünden, hiç hak etmediği halde, uğradığı eziyet ve hakaretlere üzülür. Onun mahzun hayali gözlerinin önünden gitmez. Duygularının akışına engel olamaz.⁹³¹ Gözlerini “bir buhar-ı sevda” bürür, “etrafını kesif bir sehab-ı heva” sarar.⁹³² Ancak ikilem içerisinde. Zehra’ya karşı olan hisleri de aklından çıkmaz.⁹³³ Sırrıcemal kendisinden Zehra ile boşanmasını istediğinde duygularında yaşadığı bu ikilik daha da yoğundur. Geçmişini, Zehra ile yaşadıklarını düşünür. Zehra ile yaşadığı saadetlere yüreği sızlar. İlk gördüğü gün Zehra’nın gül fidanı yanındaki vaziyeti gözünün önüne gelir. O günkü hisleri ve hayalleri üzerine düşünür. Onun zihninde o zamanki kıskanç, hırçın ama değerli kız, şimdi kimsesiz ve kederlidir. Ancak Zehra’ya dair düşüncelerinin, hayallerinin yanında, Sırrıcemal’in hayali belirir. “Suphi şu iki başlı yılanın, kemiklerini kırarak derecede vücuduna sarıldığını yabancı gibi seyredip durmaya mahkûm”

⁹³⁰ A.g.e., s. 38.

⁹³¹ A.g.e., s. 63.

⁹³² A.g.e., s. 74.

⁹³³ A.g.e., s. 79.

olmuştur. Zehra ile Sırrıcemal arasında bir mukayese yapar ve bu mukayesede Sırrıcemal üstün gelir. Zehra ile boşanır.⁹³⁴

Suphi'nin iç dünyasında yaşadığı ikilemler aktarılırken yazar herhangi bir yargı ya da düşünce belirtmekten uzaktır. Onun bu tavrı, karakterlerini çevrenin ve kahramanın kendinden kaynaklanan etkileri doğrultusunda ele alan; duyguların, tutkuların insanın psikolojik yönündeki seyrini neden-sonuç ilişkileri içerisinde sunan natüralist yazarların yöntemine benzer. Nabizade Nazım, Suphi'nin portresini çizerken yalnızca bir gözlemci olarak kalmaya çalışır.

Öte yandan, Suphi'nin ikilemleri Ürani'yi gördükten sonra yeniden söz konusu olur. Bu kez Sırrıcemal'in hayali, Ürani karşısında soluklaşmaya başlar.⁹³⁵ Ürani'nin evine ilk kez gittiğinde, önce şimdiye kadar tatmadığı “âlem-i ezvakın” içinde kendinden geçer. “Ateş-i müstehiyane” damarlarını sarar. Ancak ertesi sabah Sırrıcemal aklına gelir ve kendi kendisini taş yürekli olarak nitelendirir.⁹³⁶ Suphi, Ürani'ye kapılıp önce sefahat daha sonra ise sefalet âlemlerine sürüklenmesi sürecinde, zaman zaman kendi yaşadıkları üzerine düşünür, değerlendirmelerde bulunur. Henüz Ürani'nin evinde kaldığı ilk gecenin ertesinde bile yaşadığı maceradan bir ibret almıştır. “Ürani'nin hüsn ü cemalini bir nikab, bir deri gömlek addetmekte”dir. “Biraz uğraşsa o nikabı, o gömleği çekip çıkarabileceğine mutmain”dir. Ancak “böyle bir güzel ağızdan çıkan yalanlardan zevk almamak da mümkün değil”dir.⁹³⁷ Nitekim bir “zevk-i müphem” içinde “meshur olup” kalır.⁹³⁸ Yaşadıklarının bilincindedir ancak yine de yaşamaktan geri duramaz. Gittikçe değişir. Çalışmamaya, mağazaya gitmemeye başlar. Ürani'den bir dakika bile ayrılmaya tahammül edemez.⁹³⁹ Kimi zaman hayatını Ürani'nin hayatına bağlayacak “muazzez ve muhterem” bir neden bulamaz. Onun uğrunda malını mülkünü harap etmenin mantıksızlığını kavrar. Ancak bu düşüncelerini uygulamaya geçirmekten geri durur. Ürani'yi terk etmeye kalkar⁹⁴⁰ ama sürüklendiği yolun farkında olduğu halde ayrılmak için gönlünde bulduğu metanetini yitirir, Ürani'nin ayaklarına kapanır.⁹⁴¹ “Ürani'si ile zevk ve sefaya” yeniden dalar. Ürani ile yaptıkları bir sandal gezisi sırasında, gördüğü “mehtap âlemi” önce Zehra'yı sonra annesini hatırlamasına vesile

⁹³⁴ A.g.e., s. 89-91.

⁹³⁵ A.g.e., s. 99.

⁹³⁶ A.g.e., s. 101.

⁹³⁷ A.g.e., s. 102.

⁹³⁸ A.g.e., s. 105.

⁹³⁹ A.g.e., s. 118.

⁹⁴⁰ A.g.e., s. 129.

⁹⁴¹ A.g.e., s. 130-131.

olur. Annesi ilk kez aklına gelmiştir. Annesinin o yaşta kimbilir kimlere avuç açtığını düşünür ve vicdanından utanır.⁹⁴² Kendi hayatını mahvettiğini ve Ürani'den nefret ettiğini düşünür.⁹⁴³ Ancak duyguları yine Ürani lehine döner.⁹⁴⁴ Ürani onu terk edip evinden kovduktan sonra unuttuğu vicdanıyla yeniden yüz yüze geldiğinde ise, hemen Hocapaşa'ya annesini bulmaya gider ancak annesinin “bî-mekân güruhuna” karışmış olduğunu öğrenir:

“Bir iki gecedir otellerde barınmakta idiyse de servet-i bakiyesi kendisini uzun müddet barındırıp durmayacağını pek ra'na bilip görmekte idi.

Şu müzayaka, Suphi'ye her şeyden evvel validesini ihtar etti. Hemen Hocapaşa'ya koştu. Heyhat!... Zehra, Muhsin'e varıp da Münire'yi yalnız başına bıraktığı zamandan beri, bîçare kadın yalnız başına borç harç yaşayabilmiş ise de düyunun teraküm etmesi üzerine alacaklıların tazyikatı kemal-i şiddetle baş göstermiş ve kadıncağız bu tazyikatı ref ve teskine kudret bulamayıp; nihayet şuna buna avuç açmak zilletini irtikâba kadar mecbur olmuş idi. Konu komşu Suphi'ye bu macerayı an'anesiyle anlatıldılar. Validesinin şimdi bî-mekân güruhuna karışmış olduğunu, kim bilir nerede ve ne hâlde bulunduğunu kemal-i teessürle haber verdiler.

İşte bu vukuat, hayatı için bir ikinci darbe-i helâk demek olduğu hâlde, Suphi ondan bile müteessir olmadı. Güya kalbi katılaşmış, hissiyatı kaşarlanmış idi. Komşuların teessürlerine bir omuz silkemekle mukabele ederek dönmüş idi. Sirkeci'de bir otelde geceliği dört kuruşa olmak üzere bir yatak kiraladı. Bu otelin yanı başındaki pis aşçı dükkânından da karın doyurmaya başladı. Daracık, hava almaz, güneş görmez, rutubetli murdar, örümcekli, alçak tavanlı bir oda içinde paslı, kırk bir demir karyola üzerinde katı bir ot minder ile incecik bir yün şiltenin kirli bir çarşaflla örtülüp, bir tane yün yastık ve bir pis yorganla setr ve ikmal olunmasından vücuda gelmiş yatağı içine girip de hâliyle mazisini mukayeseye başladığı zaman Suphi'nin ağlayacağı gelmekte idi.”⁹⁴⁵

Ahmet Ö. Evin, Suphi'nin annesinden haber aldığı bu bölümde, onun kendisine yabancılaşmasının ve bu nedenle düşüşünün izlerini bulur. Ona göre, Suphi'nin düşüşü onun zaman içinde kendine yabancılaşması ve insanlıktan çıkmasıyla olmuştur:

⁹⁴² A.g.e., s. 136-137.

⁹⁴³ A.g.e., s. 139.

⁹⁴⁴ A.g.e., s. 141.

⁹⁴⁵ A.g.e., s. 146-147.

“[Bu bölümdeki] egoizm ve kendine acıma, tam yabancılaşmadan önceki aşamaya ait hallerdir. Daha sonra Suphi, serseri ve alkolik biri olup çıkarak daha diplere battıkça bütün insani duygularını kaybeder ve ilkel bir intikam tutkusunun yönlendirdiği bir katile dönüşür.

Zehra’da sergilendiği şekliyle bireyin yabancılaşması ve kişiliğin çözülmesi, esasen toplumsal ve ahlaki kategorilere eğilen on dokuzuncu yüzyıl Türk romanı açısından eşsiz bir değere sahiptir. Genel kabul gören ahlâk kalıbından saptılar diye Zehra’daki karakterlerin hiçbir cezalandırılmaz; onların yıkılışı, son tahlilde psikolojik buhranların, patolojik durumların sonucudur ve söz yerinde düşerse, bu olaylar için en ufak bir ahlâki yargıda bulunulmaz. Bu haliyle *Zehra*, doğalcı bir roman anlayışına en yakın noktada durmaktadır. Aslında Nabizade Nazım, Emile Zola’nın tanımladığı gözlem yöntemini uygulamaya aktaran ilk Türk yazardır, Onun Zola’nın eserlerinden derinden etkilenmiş bir yazar olduğu, Suphi’nin ilkel ve canavar bir suçluya dönüşmesi ve giderek sefilleşen hayatını oluşturan koşulların canlılıkla anlatılmasından çıkarılabilir.”⁹⁴⁶

Nitekim Suphi, kendine yabancılaşarak sefalet içerisine düşer,⁹⁴⁷ “Firuz Ağa tulumbacı kahvelerine dadanır”, “sandığa omuzdaş yazılmaya” karar verir.⁹⁴⁸ Yaşadığı “maîşet-i sefihane ve sefilâne, gün geçtikçe ahlâk ve hayatını da ziyade taglit ve ifsat” eder. Sertleşir, uçarılır, bıçkınlaşır. Kavga eder, dayak yer, hapse girer, hapisten çıktığında maneviyatça mahvolmuştur.⁹⁴⁹ “Zil zurna sarhoş olarak sokak ortalarında, çamurlar içinde yuvarlanmak, günlerce hapislerde sürünmek, şununla bununla mücadele etmek, ötekine berikine kama çekmek, şunun bunun cebinden para kesesini çarpmak, kendisi için vukuat-ı adiyeden ma’dud addederek nefy ü teb’i de karar vermiş”tir. Nitekim ondaki bu düşüşün sonu, bir katile dönüşmesine kadar varır. Beyoğlu’nda gördüğü Ürani’yi ve yanındaki adamı öldürmeye karar verir⁹⁵⁰ ve öldürür. Eserde bu cinayet, Suphi’nin cinayet sırasında neler hissettiği merkeze alınarak şöyle aktarılır:

“Vurmakla, vurulmakla ülfet peyda etmiş olan hissiyatı bu sefer kemal-i şiddetle Ürani aleyhine dönüvermiş idi. ‘Kahpenin vücudunu kaldırmalı’ kararını hemen, bilâ-helecan ve bilâ-muhakeme vermiş idi. Ürani’nin mahvına azmetmiş idi. Artık bu kararı ne muhakeme ediyor idi ne bir şey. Karıyı öldürecek, vesselâm.

Kendisi için bundan kolay ne var? ‘Solucanın’ bir kamada işi biter. İş onu ele geçirmekten ibaret idi, Suphi, bu işi kafasına koymuş idi. Akşama kadar şurada burada dolaştı.

⁹⁴⁶ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 263-264.

⁹⁴⁷ Nabizade Nazım, “Zehra”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 149.

⁹⁴⁸ A.g.e., s. 152.

⁹⁴⁹ A.g.e., s. 158.

⁹⁵⁰ A.g.e., s. 161.

Akşam üstü üç dört kadeh apsent yuvarladı. Bu ‘zehir zakkum’ kendisini çıldırtmış idi.

Dünyayı kan içinde görmekte, bir ateş cayır cayır vücudunu yakmakta idi.

Ürani’nin sokağında köşe başına gizlendi. Gözlerini kapıya dikti. Fakat hele candan bilküllüye hâlî değildi. Helecanı nail-i maksad olamamak havfından idi. Yoksa irtikâbına hazırlandığı cinayetten hiç perva etmiyor idi. Dakikalar geçtikçe ümidi azalmakta, aklı başına gelmekte idi. Lüzumu kadar sarhoş olamadığına kızmakta idi. Civar bir meyhanede dört beş kadeh sert konyak attı. Yine kendisinde matlûb derecede bir tesir göremedi. Güya beyninin harareti, ispiroyu birdenbire yakıp uçurmakta idi. İki kadeh ‘cin’ içti. İşte artık o hararet bu alevi söndüremedi. Cin, Suphi’yi bir vuruşta çarpmış idi. Gözleri fırlamış, içi tutuşmuş, asabı, gerilmiş, tüyleri kabarmış idi. Dünya gözü önünde fırl fırl dönmekte; ayağı altında kızgın bir kan deryası çalkanmakta idi.

Yine köşe başına geldi; fakat bu sefer karşısına ejderha çıksa yutmaya hazır idi. Saat üçe doğru gözetlediği kapı açıldı. Dışarıya bir kadın ile bir erkek çıktı. Suphi kamayı sıyırdı, bekliyor idi.

Gelenler tam kendi hizasına gelince bir kere canavar gibi haykırarak üzerlerine saldırdı. Beş darbe-i mütehevvirane ikisinin kârını itmam eylemişti.

Ayakları altında çırpınmakta olan Ürani’ye beş altı kere daha kama saplayarak cesed-i bî-ruh hâline koymuş idi.”⁹⁵¹

Nabizade Nazım, burada ahlâki bir yorum ya da tespitle bulunmadan gittikçe düşen ve sonunda katilleşen kahramanının bir cinayet anındaki psikolojik portresini çizmiştir. Nitekim bu pasaj, bir cinayeti, yazarın herhangi bir yargısına yer vermeden ve kahramanı merkezli bir bakışla anlatıyor olması ile gerçekçi-natüralist yöntem açısından oldukça önemlidir.

Sonuç olarak Suphi’nin bir roman karakteri olarak çiziminde fiziksel portresinin eksik kaldığını; ancak psikolojik yönünün, yukarıda değinilen hususlar doğrultusunda, gerçekçi-natüralist romanların karakterlerine benzer bir biçimde sergilendiğini söylemek mümkündür.

Eserin bir diğer önemli karakteri Sırrıcemal’dır. Sırrıcemal, Suphi’nin annesi Münire Hanım’ın ev işlerine yardımcı olması için eve aldığı cariyedir. Sırrıcemal’in fiziki portresi şu şekilde çizilmiştir:

⁹⁵¹ A.g.e., s. 162-163.

“Sırrıcemal bir ‘timsal-i cemal’ idi. Kafkas neslinin hüsn ü ân ile en ziyâde meşhur olan şubesi efrâdından olduğunu yek-nazarda en müşkül-pesend gönüllere bile teslim ve tasdik ettirmekte idi.

Endâmı gâyet levendâne olup ‘kadın’ denildiği zaman hatıra ne mana gelirse o mananın tamamen şekl-i mücessemi idi. Uzun boylu, iri yapılı olan bu vücudu öyle kaba saba bir şey sanmamalıdır. Bu iriyarılığı ile berâber bünyesi gayet nerm ü nazenin idi.

Beli ince, göğsü geniş, omuzları geniş, gerdanı uzunca, çehresi beyzî, kaşları, kirpikleri, saçları gür ve kara, rengi pembemsi beyaz, elleri, ayakları, ağzı ufak, reftarı dil-pesend, gamzeleri dil-firib, hâsılı bir dilber-i âram-şikâr idi.”⁹⁵²

Öte yandan Sırrıcemal de romanın diğer iki karakteri gibi, daha çok psikolojik yönüyle ele alınır. Sırrıcemal başlangıçta terbiyece “Zehra’dan aşağı olmadığı ve belki ahlâken ona faik bulunduğu hâlde bile yine kendisini hanımının bi çaker bendesi ve beyinin kemter bir hizmetçisi sayacak derecede ulüvv-i ahlâk ve hissiyat sahibi”dir.⁹⁵³ Ancak Suphi’nin aşkını ilan etmesinden⁹⁵⁴ sonra değişmeye başlar. Alçak gönüllü mizacı yerini gurura bırakır. Zehra’yı hakareti altında ezmek ister, ona olan öfkesini gösterir.⁹⁵⁵ Hamile kaldıktan sonra ise artık kendisinde bir “ikinci hanımlık” hakkı görür.⁹⁵⁶ Suphi ile ayrı bir eve yerleştikten⁹⁵⁷ sonra ise, kuşkular, şüpheler baş gösterir. Suphi’nin bir gün kendisini Zehra için terk edeceğinden korkar.⁹⁵⁸ Onun Zehra ile boşanmasının hayallerini kurar.⁹⁵⁹

Bu düşünceler içerisindeyken bir gün Suphi eve geç kalır. Bu sırada yaşadıkları, Nabizade Nazım’ın karakter çiziminde psikolojik yönü ayrıntılı ve gerçekçi bir biçimde ele aldığını gösterir. Eserde Sırrıcemal’in endişelerine yer veren ve oldukça uzun olan pasajın bir kısmı şöyledir:

“Bir türlü yerinde oturamıyor, odadan odaya geziyor, rast geldiği eşyayı karıştırıyor, dolapları açıp kapıyor idi. Salondaki sobanın başına oturdu, eline maşayı alarak ateşi karıştırmaya başladı. Fakat ne yaptığından haberi yok idi. Düşünmekte idi: Mutlaka Zehra Suphi’yi kandırması, yanına çekmiştir. Mel’un karı! Gazapla yerinden fırladı. Elinden maşa düştü. Ellerini sıkı sıkı

⁹⁵² A.g.e., s. 57.

⁹⁵³ A.g.e., s. 58-59.

⁹⁵⁴ A.g.e., s. 67.

⁹⁵⁵ A.g.e., s. 75.

⁹⁵⁶ A.g.e., s. 77.

⁹⁵⁷ A.g.e., s. 81.

⁹⁵⁸ A.g.e., s. 83.

⁹⁵⁹ A.g.e., s. 84.

yummuş, bir düşman-ı mevhumu doğru hiddetle kaldırmış idi. Tüyleri ürpermiş, gözleri dönmüş, rengi atmış, saçları dağılmış, azası titremeye başlamış idi. Pencereyi açarak parmaklığa abandı. Demiryoluna nasb-ı enzar eyledi. Hava kararmış, istasyonun fenerleri, yolun işaretleri yanmış idi. Gözünün önünden gürültülü bir katar geçti, vagonlarda parlak lambalar yakılmıştı. Bir vagon içinde birbirine sarılmış bir erkek ile kadın gözüne ilişti ki bunlar Suphi ile Zehra'ya pek benziyorlardı. Hiddetinden haykırınca aklı başına geldi. Pencereden uzaklaştı. Fırtına resmi önünde dikildi durdu. Levhayı temaşaya koyuldu. Şu kuş gibi uçup giden yelken gemisi, güya Zehra ile Suphi yi alıp götürüyormuş da onu tevkif edecekmiş gibi ellerini uzattı. Parmakları boyalı astar üzerine dokununca şu his dimağını buhran-ı istiğraktan kurtardı.

Hizmetçi kadını, mutfakta aşçıyı lüzumsuz yere haşladı. Önüne rast gelen şeyi kırmak, ezmek, mahvetmek istiyor idi.

Aynanın karşısına geçti. Birbirinin omzundan baş gösteren yüzlerce hayali de kendisini hiddetlendirdi. Bu hayaller başının, ellerinin her nev' hareketini hep bir dizi üzerinde aynen taklit etmekte idi. Bunları kendisiyle temeshur ediyormuş gibi telâkki eyledi. Az kaldı aynayı kıracak idi.

Salonda bir aşağı bir yukarı gezinmekte ve bu felâkete nasıl tahammül edeceğini düşünmekte idi. Suphi'den mahrum olduktan sonra nazarında hayatın hiçbir kadri kalmıyor idi. Fakat ölmek kendi elinde değil ya. Şu anda geberip gitmeyi cana minnet saymakta idi. Lâkin ya şuradaki çocuk?"⁹⁶⁰

Ahmet Ö. Evin, bu pasajda bir psikonevroz vakasının çarpıcı derecede ayrıntılı bir biçimde tasvir edildiğini söyler. Ona göre burada Sırrıcemal'in öfkesinin yoğunluğu sergilenirken, kederi ve korkuları da iç konuşma yöntemiyle anlatılır. Anlatı Sırrıcemal'in öfkesini gösteren hareketleri ile zihninin içerisi arasında gider gelir. Buradaki anlatı, mantıksal ifadeden yoksun coşkulu duyguları anlatmanın somut yollarını arayan bir tasvirdir. Nitekim soyut ve mantıksız âlemlere dalmaksızın bilinç akışının sınırlarına gelinir.⁹⁶¹

Sırrıcemal benzer bir duygu durumunu Suphi, Ürani yüzünden eve gelmediğinde de yaşar.⁹⁶² Suphi eve gelmemeye devam ettikçe buhranlar, üzüntüler iç sıkıntısı yeniden baş gösterir.⁹⁶³ O da Zehra gibi intikam planları yapar ama uygulamaya koyacak güçte değildir. Nitekim bebeğini kaybettikten sonra intihar eder.⁹⁶⁴

⁹⁶⁰ A.g.e., s. 84-87.

⁹⁶¹ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanlarının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s 262-263.

⁹⁶² Nabizade Nazım, "Zehra", *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 106-109.

⁹⁶³ A.g.e., s. 110.

⁹⁶⁴ A.g.e., s. 115-117.

Neticede, Sırrıcemal'in psikolojik yönü ön plana çıkan; bu yönü gerçekçi bir biçimde çizilen bir karakter olduğunu söylemek mümkündür.

Öte yandan eserde yer alan bir başka roman kişisi ise Ürani'dir. Ürani; Zehra, Suphi ve Sırrıcemal kadar ayrıntılı bir portreyle ortaya konmaz. Romanda iki yerde dış görünüşü tasvir edilerek fiziki portresi ortaya konulur. Ayrıca geçmişine ve huy ve davranış özelliklerine dair bazı bilgiler aktarılır. Ürani'nin dış görünüşü önce, Suphi'nin onu ilk gördüğü andaki haliyle betimlenir.

“(…) gayet güzel, etine dolgun bir nazenin idi. Başına büyük tüylü kadife şapka koymuş, şapkasına merbut olan beyaz tülü çenesine kadar indirmiş idi. Siyah, düz, sade bir zarif fistan giymiş, eline yine o renkte bir şemsiye almış, mini mini ellerini siyah eldivenler içinde saklamış idi. İri, kara gözlerinden nur-ı zekâ saçılmakta, küçücük dudakları üzerinde şuhane bir tebessüm gezinmekte idi.”⁹⁶⁵

Bir başka betimleme ise, Suphi'nin onu evinde ziyarete gittiği akşamki görünüşüne dairdir:

“Ürani, gayet açık saçık surette giyinmiş idi. Kolları hemen omuzlarına kadar açık, saçları perişan, arkasında beyaz bir yazlık fistan, lâvantalar, pudralar sürünmüş, iki büyük lâmbayı yakmış, cemalini daha ne yolda parlatmak kabil ise hiçbirisinde ihmal etmemiş. Suphi'yi gayet lâubaliyane ve işvebazane bir tavır ile karşıladı.”⁹⁶⁶

Ürani'nin dış görünüş tasvirinde dikkati çeken husus, Suphi'nin üzerinde bıraktığı etkilerin merkeze alınmış olduğudur. Nitekim bu tasvirde ortaya çıkan görüntü, “Suphi'yi odanın heva-yı sevda-bûyu içinde hapsedmiş”tir.⁹⁶⁷ Zaten Ürani'nin bir roman kahramanı olarak asıl işlevi, Suphi'nin kendi trajedisine sürüklenmesindeki aşamalardan biri oluşudur.

Eserde Ürani'nin geçmişine ve mizacına dair bilgiler de romandaki işlevine işaret eden bir biçimde aktarılır:

⁹⁶⁵ A.g.e., s. 98.

⁹⁶⁶ A.g.e., s. 100.

⁹⁶⁷ A.g.y.

“Ürani, beş yaşında iken anasından mahrum kalmış, on iki yaşında da babasını kaybeylemiş idi. Tek başına fakir ve sefil bir hâlde halası Fani’nin eline kalmış idi. Fani zaten kendisini beslemekten aciz bulunduğu hâlde, Ürani’nin cemel ve tenasübünden âtı için ümitlere düşüp kızcağızı yanına almış idi. Daha o yaşta iken münasebatta bulunduğu fuhuşhanelere birlikte götürür getirir, oraların merasim ve âdâtına alıştırrı idi.

Ürani, bu âlemlerden lezzet bile almaya başlamış, içinde bir heves-i müştehiyane uyanmış idi. İçi titremekte idi. Kendisine kalsa hemen o âlemin içine atılacak idi. Ürani, bir hayli rekabet uyandırmakta idi. Âdeta birkaç yerden müzayedeye konulmuş idi. (...)

Ürani, üç dört sene kadar bir iki ev değiştirdikten sonra, şimdiki 16 numaralı hanenin bir dairesini isticar ile kendi başına çekilmiş idi. İki seneden beri on on beş âşık değiştirmiş ve hiçbirisinde dikiş tutturamamış idi. Şimdiye kadar hiçbir erkek sevmiş değil idi. Herkesin teminat-ı âşikanesini bilâ-fütur dinler, içinden güler geçer idi. Bir iki aylık maişet-i âşikanedden sonra, iki sevda-zede birbirinden bilâ-helecan ayrılırlar idi. Yalnız, sokakta tesadüf ettikçe bir soğuk âşinalıkla iktifa ederler idi. Bazen bir âşığın bir kere daha avdet ve rücu’ ettiği vaki olur, birkaç ay muşakadan sonra yine bilâ-fütur yekdiğerinden ayrılırlar idi.(...)

Bu sefer Ürani’nin Suphi ile olan serencamı da eskilerinden hiç farklı değil idi. Bir kere Ürani, Suphi’yi hiç sevmiş değildi. Sade, Zehra’nın maksadıyla kendi istifadesine çalışmakta idi.”⁹⁶⁸

Bu aktarımda dikkati çeken husus, yazarın Ürani’ye dair olumsuz bir ahlâki yargıda bulunmamış oluşudur. Yazar, Ürani karşısında gerçekçiliğe uygun bir biçimde nesnel bir tavır takınmıştır.

Sonuçta “Zehra”nın karakterlerine gerçekçi-natüralist yöntem açısından bakıldığında, yazarın roman kahramanlarını daha çok psikolojik yönleriyle ele aldığı görülür. Nabizade Nazım karakterlerini yönlendiren tutkuları, duyguları, ihtirasları içsel bir gerçekçiliğe yaslanarak aktarmış; roman kişilerinin kendi kendileri hakkındaki muhakemelerine yer vererek onları okuyuculara aracısız bir biçimde sunmuştur. Böylece, onun karakterlerini herhangi bir ahlâki değere ya da kültürel norma göre yargılamadan oluşturduğu; bu doğrultuda nesnel bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Tüm bu hususlar doğrultusunda “Zehra”, karakterler açısından gerçekçi-natüralist romanların yöntemiyle örtüşür ve kendinden sonra yazılan gerçekçi romanlar için önemli bir kaynak olur.

3.4.2.3. Mekân

⁹⁶⁸ A.g.e., s. 120-121.

“Zehra”ya mekân açısından bakıldığında, yazarın eserinde dış ve iç mekân tasvirlerine yer verdiği görülür. Eserde yer alan dış mekânlardan Boğaziçi’nin tasviri coğrafi bir gerçekliğe işaret eder, ancak tasvirdeki kimi ifadeler ve sonuna eklenen kaside eserin gerçekçi yöntemiyle uyuşmaz. Eserde tasvir edilen bir başka dış mekân ise, Suphi ile Zehra’nın Bulgurlu’da Libade civarındaki köşklerinin ön cephesinden görülen manzaradır. “Zehra”da, Suphi’nin Sırrıcmal ile Zehra arasında bir ikilem yaşarken Sakızağacı’nda seyre daldığı manzaranın; Suphi ile Ürani’nin bir kupa kiralarak çıktıkları gezinin ve bir cumartesi gecesi yaptıkları mehtap gezintisinin anlatıldığı dış mekân tasvirleri ise karakterleri çevreleyen doğa ve kent betimlemelerini örnekler.

Eserde tasvirine yer verilen iç mekânlar, Suphi ve Zehra’nın Libade civarındaki kiralık yazlık köşkleri; Sırrıcmal ile Suphi’nin yerleştiği Makri Köyü’ndeki ev; Suphi’nin sefaletle sürüklendikten sonra yaşamaya başladığı, Sirkeci’deki ucuz otel odası ve “Handehane-i Osmanî” tiyatrosudur.

Eserde tasvirine yer verilen ilk dış mekân Boğaziçi’dir. Eser bu tasvirle açılır. Yazar bu tasvirde önce tarihsel ve coğrafi bir gerçekliğe işaret eder:

“1300 senesi içinde haziran ve temmuz ayları pek güzel geçmişti. Hava, hilâf-ı âdet olarak mart içinde tam ilkbahar letafetinde geçmiş iken nisan ve hatta mayıs ayları hemen kış hükmünü göstermişti.

İstanbul’da haziran ve hele temmuz, sair seneler yaz aylarından madud iken bu sene güya mevsim-i bahar bu iki aya atlamıştı.

Havadaki ciyadet ve küşayış hiçbir mevsime makis olamayacak derecede olup bahusus bu mevsimde Boğaziçi’nin letafetine kanmak mümkün olamamakta idi.

Tekmil Rumeli ve Anadolu sahilhaneleri boydan boya dolmuş, pek çok erbab-ı rağbet vaktiyle davranamayıp yalı veya hiç olmazsa bir evcik bulamadıklarından dolayı bi-hakkın müteessif olmuşlardı.

Gündüzleri güneş, tulûdan guruba kadar fevka’l-ufuk hemen hiçbir sehappareye tesadüf etmeksizin İstanbul üzerine mutedil hararetili bir ziya saçmakta, geceleri tamam ‘leyl-i mükevkeb’ vasfına şayan olarak geçmekte ve hele gurub ile tulûa yakın zamanlarda Göksu deresi gibi, Beykoz, Büyükdere limanları gibi, Balta limanı, Küçükusu, Kefeliköy, Beykoz, Sultaniye çayırıları gibi Sarıyer’in suları, Kavaklar’ın Sütluçe’siyle, Otuzbir Suyu gibi yerleri ve baştan başa teknil Boğaziçi o derece ruh okşayıcı, his uyandırıcı, şiir gıcıklayıcı levhalar, manzaralar göstermekte idi

ki, şehir-i şehirimizin bedayi-i tabiîyesinden haberdar olabilmek için bu levhaları bu manzaraları göğüs geçire geçire temaşa etmek lâzım gelir.”⁹⁶⁹

Daha sonra, Boğaziçi’nin nasıl görüldüğünü benzetmeler kullanarak anlatmaya devam eder. Bu anlatımda semt adlarına yer vererek yine somut gerçekliklerle ilişki kurar:

“Kim bilir kaç bin senelik bir cereyan tesiriyle aşınmış olduğu zannolunmakta bulunan bu yılankavi boğazın dört cesim havzasından her birisi letafet-i tabiîyeden madud ne kadar “bedayi” tasavvuru mümkünse, kâffesini camidir.

İrtifaları boğazın tûl ve arzıyla tamamen mütenasip olan bu iki sıra tepeler o kadar nazar-rüba münhanîler resmetmekte ve bu münhanîlerin yekdiğerine ittisalâtı o derece sanatkârane bulunmaktadır ki işte asıl enzar-ı hayret ve pesendi celp eden tenasüp ve şekl-i lâtif sırf bundan ibarettir.

Boğaz’ın şu şekl-i bedî-i jeoloji ve topografisine munzam olan diğer bir hassa-i dil-firib ise bu lâtif tepeleri şurada burada setr eden taab-fersa gölgeli ormancıklar, korular ve bahusus sahil boyunca uzayıp bazı koyuklar, vadıcıklar içine doğru serpilivermiş olan binalardır.

Boğaz, her noktasında letafet-i tabiîyesini muhafaza etmiştir. Sahilhanelerle köylerin vaziyet ve usul-i inşaları bile hep tabiidir.

Büyükdere, Tarabya ve bir dereceye kadar Yeniköy biraz tabiîlikten çıkar gibi olmuş ise de sanatın şu gayreti mehasin-i tabiîyeye galebe edememiştir.”⁹⁷⁰

Burada dikkati çeken husus, yazarın Boğaziçi’ni çok güzel bulmasıdır. Nitekim çok güzel bulduğu bu manzarayı daha iyi anlatabilmek için okuyucularından “İstanbul’u ilk defa görmeye gelen bir temaşager-i mütehassis tasavvur” etmelerini ister ve bundan sonraki tasviri bu “temaşager-i mütehassis”i merkeze alarak yapar:

“İstanbul’u ilk defa görmeye gelen bir temaşager-i mütehassis tasavvur ediniz. Meftun-ı mehasin-i tabiat olması lâzım gelen bu ziyaretçi, Fenerler hizasından boğaz dâhiline girmeye başladığı zaman, enzar-ı temaşası önünde öyle bir saha-yı dil-ara tecelli ediverir ki, bu sahanın iki tarafını vakıa imtidadı epeyce bir çıplaklık tahdit ederse de tam cephede enzar-ı hayretine zarif zarif yalılarla müzeyyen olan etekleri bir derya-yı lâtifin emvac-ı zemzeme-pîrasıyla ıslanmakta

⁹⁶⁹ A.g.e., s. 23-24.

⁹⁷⁰ A.g.e., s. 24.

bulunan ivicacılı yeşil tepeler tesadüf eder. Bu saha-i dil-rübanın zeminini teşkil eden derya-yı lâtifin gülmüş renkli suyuna semanın şurasında burasında serseriyane dolaşmakta olan kardan beyaz bulut kümecikleri aksedince ve bu inikâs deryayı gökyüzüne, gökyüzünü deniz sathına benzetince o temaşager-i mütehassisin hissiyatını tasvire imkân tasavvur olunamaz.

Büyükdere hizalarına yaklaşıp da İncirküğü'ne doğru sahile muvazi harekete başlayınca evvelce meftun olduğu levha büsbütün değişir. Sağlı sollu iki geçte tepeler arasından akıntı boyunca akıp gittiği sırada ne tarafa bakmak, ne tarafa daha ziyade hayran olmak lâzım geleceğini bir türlü tayin edemez. Zaten onun için olduğu yerde kalmak da mümkün olamaz ki. Her noktası mecma'-ı enva-ı bedayi bir panorama tavsifine şayan olan bu iki sahil üzerinde tesadüf ettiği bunca menazır-ı fevka'l-beşeriyenin maneviyetinde husule getirdiği helecan-ı şaikane sevkiyle güya kanatlanıp uçacakmış veya havalanıp bulutlara kadar çıkacakmış gibi çırpına çırpına oradan oraya koşmaktan kendisini alması mümkün ile değildir.”⁹⁷¹

Tasvirin bu son kısmında yer alan “meftun-ı mehasin-i tabiat”; “bu saha-i dil-rüba”, “o temaşager-i mütehassisin hissiyatını tasvire imkân tasavvur olunmaz”; “bunca menazır-ı fevk'al-beşeriyenin maneviyetinde husule getirdiği helecan-ı şaikane sevkiyle güya kanatlanıp uçacakmış veya havalanıp bulutlara kadar çıkacakmış gibi çırpına çırpına oradan oraya koşmaktan kendisini alması mümkün değildir” gibi ifadeler yazarın tasvir etmeye çalıştığı manzarayı koşulsuz olarak güzel kabul ettiğini ve bu manzara karşısında uyanacak olan duygulara yer verdiğini gösterir.

Nabizade Nazım tasvirin ilerleyen bölümlerinde, mehtaplı bir Boğaziçi gecesini insan kalabalıklarına yer vererek betimler:

“Evet! Hemen tekmi! Boğaziçi bu gece ‘kayıklanmış’ veya ‘sandallanmış’ idi.

Miktarı belki üç yüze varan irili ufaklı sandal, kayık, istimbote yekdiğerine merbut gibi bir cesim sal teşkil etmişti ki sırf akıntı şevkiyle Mirgün'dan Bebek Koyu'na doğru akıp gitmekte idi.

Ama bu akıştan ihtimal hiç kimse haberdar değildi.

Beş on ateş kayığında gayet mürettep âhenk takımları raks-aver besteler, şevk-efza şarkı-lar, ‘tahammül-çâk’ taksimlerle bütün mehtabiyunun şevk ve neşesini germ-a-germ eylemekte idi.

Bu sandalda bir sada-yı muhrik, titrek bir nağme ile bir beste okuyor; öteki kayıkta şirin sesli bir keman lâhutî bir taksim yapıyor, şu tarafta bir ‘takım’ nihavend peşrevi geçiyor, bir tarafta

⁹⁷¹ A.g.e., s. 24-25.

sermestan-ı muhabbetten birisi mütehassirane ahlar çekiyor; ötede bazı ‘hasret-keşan-ı vuslat’ise şevk-i ümit ile kürek çekiyor.”⁹⁷²

Bu kısa tasvirde yazar, dönemin eğlence hayatına uzaktan bir bakışla ışık tutar ve çağdaş toplumsal gerçeklikler içerisinde küçük bir kesiti aktarır. Bu aktarımın hemen ardından ise, çok güzel bulunduğu ve tasvir etmek istediği manzara karşısında, belki de romanın anlatım olanaklarını yeterli görmez,⁹⁷³ bir kasideye yer verir.⁹⁷⁴

Kasideden sonra ise, uzun uzadıya yaptığı bu Boğaziçi tasvirini romanın bütününe bağlamak ister. Bu doğrultuda

“Halkın ‘derya-pezir-i neşat’ olduğu bir anda, ... köyünde yalıların birisinde iki kişi ‘zanu-ber zanu’ oturmuşlar, gözleri önünde akıp giden ‘nehr-i merakibi’ temaşa etmekte, kulakları dibinden geçen ‘aheng-i mücessemi’ dinlemekte idiler.”⁹⁷⁵

diyerek, romanın ana karakterlerinden Suphi ve Zehra’yı bu manzarayı gözlemleyebilecekleri bir konuma yerleştirir.

Boğaziçi tasvirinde, betimlenen manzaranın koşulsuz olarak güzel kabul edilmesi; bu güzellikler karşısında uyanacak duygulara yer verilmesi; düz yazının tasvir olanakları yeterli bulunmayarak pasajın bir kaside ile sonlandırılması, eserin gerçekçi yöntemiyle uyumsuz. Ancak bu hususlara rağmen, Boğaziçi tasvirinin coğrafi gerçekliklerle ilişki kurduğu ve yazarın burada romanın yazıldığı tarihteki bir fiziksel çevreyi semt adlarına yer vererek betimlemek istediği görülür. Öte yandan Nabizade Nazım romanın bütününden ayrı bir yerde duran ve gerçekçi yöntemle uyummayan kimi hususlar barındıran bu bölümü, ana kahramanları aracılığıyla eserine bağlamak ister. Suphi ve Zehra’yı tasvir ettiği manzarayı görebilecekleri bir yalıda diz dize oturtur ve olayların akışını böyle başlatır.

Eserdeki dış mekân tasvirlerinden bir diğeri, Suphi ile Zehra’nın Libade civarındaki köşklerinin ön cephesinden görülen manzaranın anlatıldığı bölümdür. Yazar

⁹⁷² A.g.e., s. 26.

⁹⁷³ Nabizade Nazım’ın tasvir etmek istediği manzaraya dair, “Boğaziçi bir ‘dilber-i tabii’ kadar sevimlidir demiş olsak letafetini tasvir ve icmal etmiş olamayız. Uzun uzadıya tasvire çalışmaktan da, vaktin adem-i müsaadesine mebnî bir fayda yoktur.” diye düşünmesi, bu manzaranın güzelliği karşısında anlatım olanaklarını yetersiz bulduğuna işaret eder. A.g.e., s. 25-26

⁹⁷⁴ A.g.e., s. 27-29.

⁹⁷⁵ A.g.e., s. 30.

köşkün ön cephesinde bir pencereden görünen bu manzarayı, önce “Adalar”, “Katırlı ve Keşiş Dağları”, “Erenköyü”, “Kayışdağı Tepesi”, “Büyük Çamlıca Tepesi” gibi yerleri tasvirin içerisine yerleştirerek aktarır.⁹⁷⁶ Böylece metin dışı somut gerçekliklerle ilişki kurar. Daha sonra tasvir ettiği manzaranın içerisinde bulunan bir ovayı, kalabalıklara yer vererek aktarır ve Boğaziçi tasvirinde yer alan sandal eğlencelerine benzer bir biçimde, dönemin toplumsal hayatına dair bir kesiti uzaktan bir bakışla eserine taşır:

“Aman yarabbi! O koca ovayı şu zamanda görmeli! Tabiatı en mebzul olan yeşil renk, tasavvur olunabilecek çeşitlerinin kâffesini cami bulunan zemin-i mütemevvic içinde kıvrıla kıvrıla şu cihette bu cihette uzanıp giden yollar üzerinde sürüler, çiftçiler, bağcılar, öküz arabaları katar katar yerlerine yurtlarına doğru ağır ağır yürürler.

Kadın erkek, çoluk çocuk çayırlara, tepelere dökülür. Herkes rastgeldiği yere oturur. Ne zeminde rutubet, ne havada soğuktan eser bulunmaz.

Çocuklar ekin tarlaları, üzüm bağları kenarlarında koşuşurlar. Genç kızlar kelebek gibi çiçekten çiçeğe konarlar. Sevdalı delikanlılar bu letafeti uzaktan uzağa temaşa ile zevk-yab olurlar. İhtiyarlar ise gençlere mânidar tebessümlerle selâm verir geçerler. Herkes şen, herkes bahtiyar görünür.”⁹⁷⁷

“Zehra”da yer alan dış mekân tasvirlerinin bir kısmı karakterleri çevreleyen doğa ve kent betimlemeleridir. Suphi’nin Sırrıcemal ile Zehra arasında bir ikilem yaşarken Sakızağacı’nda seyre daldığı manzara bu tasvirlerin örneklerindendir:

“Hava gayet güzel idi. Yine o düşüncesine dalmış gitmiş olduğu hâlde, sakız ağacına doğru yürümekte idi. Yürüye yürüye sakız ağacına, ağacın altına vardı. Alçak parmaklığa dayanarak etrafı temaşaya başladı. Güneş Kız Kulesi hizasından doğru Haliç’e yükselmiş idi. Havanın rengi gayet parlak, deniz rakid, etraf mütebessim. Ta uzaktan Fenerbahçesi’yle Adalar ve bunların arkasından doğru da Katırlı Dağları koyu yeşil ile koyu mavi arasında bir renk ile arz-ı endam etmekte, sol tarafta Zeytinburnu’na doğru uzanıp giden açıklık içinde demir yolunun şerit gibi izi, İstanbul yolunu göstermekte idi.

Koca ağacın çıplak dalları sanki mahrumiyet-i taravetten ağlamakta iken, şu parlak güneşi şuaâtına karşı müştakanesine germekte idi.

⁹⁷⁶ A.g.e., s. 50.

⁹⁷⁷ A.g.e., s. 50-51.

Suphi, bu menazırın hemen hiçbirisinden tezevvur etmemekte, kendi tefekküratıyla meşgul olmakta idi.”⁹⁷⁸

Buradaki manzara roman kahramanın gözlemlediği manzardır ve onu çevreleyen bir uzam olarak gerçekçi bir biçimde tasvir edilmiştir.

Eserde bu tarz tasvirlerle gösterilebilecek başka örnekler ise Suphi ile Ürani’nin bir kupa kiralayarak çıktıkları gezinin⁹⁷⁹ ve bir cumartesi gecesi yaptıkları mehtap gezintisinin anlatıldığı pasajlardır.⁹⁸⁰ Suphi ile Ürani’nin bir kupa arabasıyla çıktıkları gezinin tasviri, araba kiralayıp Şişli’ye doğru yola çıkmalarıyla başlar. Daha sonra araba Şişli’yi geçip Kağıthane Caddesi’nden giderek yolun dirsek noktasında durur. Bu noktadan bütün Kağıthane vadisi seyredilebiliyordur. Yazar kahramanlarının gözlemlediği manzarayı okuyucularına da sunar. Kâğıthane Deresi ve derenin üzerindeki üç köprüyü; Kâğıthane Koyu’nu ve burada tepelere doğru yer alan çıplak ormanı; Maslak’ı ve Büyükdere Caddesi’ni tasviri bir anlatımla aktarır.⁹⁸¹ Bu tasvirle oluşturulan manzara bir fotoğraf karesinin nesnelliğini anımsatır.

Suphi ile Ürani’nin mehtap gezintisinin anlatıldığı pasaj ise hem kenti ve doğayı karakterleri çevreleyen bir uzam olarak betimler hem de dönemin eğlence hayatından bir kesit sunar:

“Hele bir cumartesi gecesi idi ki... Bir mükemmel saz takımı aheng-i şevk-engiziyle on on beş sandal ve kayık halkını başına toplayarak Pazarbaşı’nın önünde tevakkuf etmiş, ‘Hüseynî’ faslı yapmakta idi.

Pazarbaşı’nda da zaten Tatyos’un takımı icra-yı ahenk eylemekte idi.

Suphi ile Ürani bir sandal içinde yan yana, birbirine yaslanarak şöyle biraz açıkta durmuşlar idi.

Takım ‘Hüsnünde varken bu âb u tâbın’ şarkısını okumakta idi. Ürani, güfteden hiçbir şey anlamadığı hâlde besteye hayran olmakta idi.

Çal sen de mutrib çeng ü rebabın

Seyreyle oyunun gel betr ü nabın

⁹⁷⁸ A.g.e., s. 88-89.

⁹⁷⁹ A.g.e., s. 103.

⁹⁸⁰ A.g.e., s. 136.

⁹⁸¹ A.g.e., s. 103-104.

Nakaratına bir de oynak zil sadası karışmakta idi. Pazarbaşı'nda havaîler havalanmakta, çanak may tablaları yakılmakta, arayıcı fişekleri patlamakta idi. Sandallıların kimisi içiyor, kimisi hâllenerek bağılıyor, öteden 'Ooff oof!'lar, beriden 'Keman ya seydi!'ler, şuradan 'Nur ol!..'lar, öte taraftan naralar!..

Sütlüce'ye doğru uzakta bir sandaldan bir hazin mandolin sesi gelmekte idi. Ay, Yuşa Tepesi'nden beş on mızrak boyu yükselmiş, etrafına hafif, beyaz bulut parçacıkları üşüşmüş idi. Hava hemen hiss olunmayacak derecede müteharrik deniz de o nispette mütemevvic idi. Şu temevvicat-ı hafife serv-i sîmin su yüzeyine yansısıyla içinde güya altın balık yavruları çırpınıp oynaşır gibi görünmekte idi."⁹⁸²

Öte yandan "Zehra"da tasvir edilen iç mekânlardan ilki Suphi ile Zehra'nın Libade civarında kiraladıkları köşktür. Ancak köşkün içi doğrudan doğruya betimlenmemiş, burada ortaya çıkan mekân yaşanan yerin basit çizgilerle oluşturulmuş planı olarak kalmıştır:

"Libade civarında mini mini bir köşk tutulmuş ve aile halkı oraya nakletmişti. Köşkün bir cephesi Kayışdağı'yla Erenköyü cihetine, arka cephesi tamam Libade ve Çamlıca'ya müteveccih olup bir tarafını deniz, diğer tarafını Uzunçayır almıştı. Bina, beş altı dönümlük bir bağ içinde bulunup civarında da büyük bir ekin tarlası bulunmakta idi.

Köşk bir zemin katı üzerinde tek bir kattan ibaret ahşap bina olup beş oda, bir mutfaktan ibaretti. Binanın haricinde bir ahır ile bir arabalığa merbut hizmetçi odası vardı. Bu ahıra bir güzel Arap kırağıyla bir tek Çukurova bağlanmış ve arabalığa da tek koşulu narin bir Mylord çekilmiş idi."⁹⁸³

Bir roman mekânı olarak evi, hem karakterleri bütünleyen hem de dönemin kültürel ve toplumsal dokusunu sergileyen bir öğe olarak kabul etmek gerekir. Bu doğrultuda köşkün ayrıntısıyla betimlenmemiş oluşu, eserin gerçekçilik açısından eksik yönlerinden biri olarak görülebilir.

Eserde tasvir edilen bir başka ev ise, Suphi ile Sırrıcemal'in Makri Köyü'nde kiralamış oldukları evdir. Bu ev, Libade civarındaki köşke göre çok daha ayrıntılı tasvir edilmiştir:

⁹⁸² A.g.e., s. 136-137.

⁹⁸³ A.g.e., s. 49.

“Makri köyünde, hemen istasyonun burnu dibinde, beş odalı kullanışlı bir ev tutmuşlar, zarıfane bir surette döşeyip dayamışlar idi. Yatak odasını yaldızlı, geniş, tel yaylı bir karyola ile küçük fakat zarıf bir çini soba tezyin etmekte olduğu gibi, yere âlâ bir Uşak halısı serilmiş, yatak tarafında duvara kıymetli, büyük bir Fergana seccadesi gerilmiş idi.

Odaların en büyüğü salon tarzında tertip olunmuştu. İki karşılıklı duvara birer yüksek konsol dayatılmış, bunların üzerine iki cesim, billur endam aynası konularak önlerine de iki yüksek Japon lâmbası getirilmiş idi. Pencereleer cicim perdelerle örtölmüş ortaya yüksek bir porselen soba kurulmuş, duvarlara kalın yaldız çerçevele yağlı boya resimler asılmış idi.

Bunlardan bir tanesi Kadri'nin bele kadar bir resmi idi ki ressam Hakkı Bey'in fırçasından çıkmış idi. Buruşuk alınlı, uzunca ak sakallı, esmer renkli ufarak mavi gözlü, zuhaf [?] biçiminde ufak vişne çürüğü fesli, temizce giyinmiş olan bu adamın siması biraz ahmak simasını andırmakta idi. Onun yanı başında ise neresi olduğu pek malûm olmayan bir kır resmi bulunmakta idi; uzun, iki sıra kavak ağaçları arasında uzayıp giden bir tozlu yolun nihayetinde birkaç evin damları koyu yeşil ağaç kümeleri içinde ancak hayal meyal görünmekte idi. Onun alt tarafında, fırtınaya tutulmuş bir tekne resmi konulmuş idi. Dağlar gibi köpüklü dalgalar yelkenleri parçalanmış, ipleri kopmuş, grandi direği kırılmış bir ahşap tekne üzerine savlet göstermekte ve altı su, üstü sis bir hâlde naçar kalan bu tahta parçasını hemen hemen yutup gidecekmiş gibi görünmekte idi.”⁹⁸⁴

Burada dikkati çeken husus, yazarın evin içindeki eşyaları da tasvir etmiş oluşudur. Öyleki duvarda asılı tablolar bile ayrıntısıyla betimlenmiştir. Nabizade Nazım'ın bu tasvirinde amaç, dönemin zevkini, ev döşeme şekillerini ve yaşam biçimlerini yansıtmak olmalıdır. Ancak, ayrıntısıyla tasvir edilmiş olsa da, yaşanan bir mekân olarak bu evin karakterlerle etkileşimi üzerinde yeterince durulmamıştır.

Eserde tasviri yer alan iç mekânlardan bir başkası, Suphi'nin sefaletle sürüklendikten sonra yaşamaya başladığı, Sirkeci'deki ucuz otel odasıdır:

“Sirkeci'de bir otelde geceliği dört kuruşa olmak üzere bir yatak kiraladı. Bu otelin yanı başındaki pis aşçı dükkânından da karın doyurmaya başladı. Daracık, hava almaz, güneş görmez, rutubetli murdar, örümcekli, alçak tavanlı bir oda içinde paslı, kırık bir demir karyola üzerinde katı bir ot minder ile incecik bir yün şiltenin kirli bir çarşafle örtölüp, bir tane yün yastık ve bir pis yorganla setr ve ikmal olunmasından vücuda gelmiş yatağı içine girip de hâliyle mazisini mukayeseye başladığı zaman Suphi'nin ağlayacağı gelmekte idi.

⁹⁸⁴ A.g.e., s. 81-82.

Odada bir eski masa üstünde bir şişe şamdan ile ağzı kırık bir sürahi, çatlak bir bardak ve bir kirli havludan, bir de arkalı iskemleden başka mefruşat namına hiçbir şey mevcut değil idi. Hatta odanın tek bir pencereciğinde perde filân da yok idi. Bu pencere yan taraftaki aşçı salaşının kirli damından başka hiçbir tarafı gördüğü yok...”⁹⁸⁵

Gerçekçi bir biçimde yapılan bu tasvirde, odanın düzenlenişi ve eşyalar Suphi’nin içine düştüğü sefaleti yansıtır. Şerif Aktaş, “Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş” adlı kitabında, mekân tasvirlerinin roman kahramanlarının sunumunda yardımcı olduğunu söyler. Ona göre,

“Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini dikkatlere sunmaya da yardım eder. Bir odanın tefriş tarzı orada, günlerini geçiren insan hakkında bilgi verir. Anlatma esasına bağlı eserlerde mekâna ait görünüşle vaka kahramanının uyuşması kadar mahalle has hususiyetlerle ferdin yaşayış tarzı arasındaki çatışmalardan da yararlanılabilir. Kısacası vaka zincirinin muhtevası ve kahramanlarının psikolojik hali, mekân tasvirlerinden de anlaşılabilir.”⁹⁸⁶

Sirkeci’deki otel odası bu bağlamda ele alındığında, buradaki mekân tasvirinin karakterin içinde bulunduğu durumu yansıtmaya yardımcı olduğu söylenebilir. Burada çizilen mekâna ait görünüşle, Suphi’nin yaşayış tarzı uyuşmaktadır.

“Zehra”daki bir başka iç mekân tasviri, Suphi ile Ürani’nin “Bî-günah Kadın” adlı oyunu seyretmek üzere gittikleri, Şehzadebaşı’ndaki “Handehane-i Osmanî” tiyatrosudur. Eserde yer alan tasvir şöyledir:

“Bir cuma gecesi de Şehzadebaşı’nda “Handehane-i Osmanî” tiyatrosuna gelmişler idi. 22 numaralı locaya karşı karşıya kuruldular.

Saat üçe yaklaşmış, localar birer birer dolmaya başlamış, aşağı mevkiler ise hınca hınç dolmuş idi. Üç tane cesim asma lamba, sahnenin önündeki lambaların da muavenetiyle tiyatroyu lâyıkıyla tenvir etmekte idi.

Ön perde üzerinde, ortada bir tunç kürsü üzerine mevzu’ dört tane tunç aslanın başında, prinç kürelere müstenit duran bir tunç şadırvan arkasında, bir gece denizi ve bu denizin üzerinde karşı karşıya Ahırkapı Feneri de birlikte olarak Sarayburnu ile Fenerbahçesi resmedilmiş idi. Fenerbahçesi üzerinden doğru kamer, hilâl hâlinde ve fakat Fenerbahçesi’nin mikyasıyla asla

⁹⁸⁵ A.g.e., s. 147.

⁹⁸⁶ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991, s. 145.

mütenasip olmayacak surette arz-ı endam etmekte ve denizdeki aks ile birlikte bir şekl-i tam göstermekte idi. Perdenin ta üst tarafında sahnenin tavanında bulunan saat resmî üçe çeyrek göstermekte idi.

İzdiham zaten tiyatronun havasını teshin etmiş iken bir de küçük bir soba bu harareti âdeta tahammül olunmaz bir dereceye getirmiş idi.

Perdenin açılması gecikmiş, halkı bir sabırsızlık almıştı. İncesaz takımı uşşak bir şarkı geçmekte, Şemsi'nin kanunu tiyatro içindeki şematenin üstünde gezinmekteydi. Hele çingirak işitildi. Orkestra bir murakkas valse başladı.

Bu geceki oyun 'Bî-günah kadın' namında bir 'melodram' idi."⁹⁸⁷

Bu iç mekân, diğer iç mekânların tersine yaşanılan bir yer değil, kamusal bir alandır. Nitekim tasviri de, fiziksel bir mekânın toplumsal yaşamla, dönemin eğlence anlayışıyla iç içe geçmiş bir tasvirdir.⁹⁸⁸

Sonuç olarak "Zehra"ya mekân ögesi açısından bakıldığında açık mekân tasvirlerinde hem somut gerçekliğe yönelen gözlemlerin hem de gözlemlenen manzaralar karşısında hissedilen duyguların yer aldığı ortaya çıkar. Yazar dış mekân tasvirlerinde bir yandan gerçekçi yöntemi sağlamak amacıyla metin dışı gerçekliklerle ilişki kurar; diğer yandan kimi pasajlarda İstanbul'un güzelliği karşısında nesnel bir tasvir ortaya koymaktan vazgeçer. Eserin başında yer alan Boğaziçi tasvirinden sonra, romanın tasvir edici anlatım olanaklarından vazgeçerek bir kasideye yer verir. Öte yandan kimi dış mekân tasvirlerinin roman kahramanlarını fiziksel ve toplumsal olarak çevrelediği; bu bağlamda karakter çizimine ve çağdaş gerçekliği esere taşımaya yardım ettiği görülür.

Eserdeki iç mekân tasvirlerine bakıldığında, tüm tasvirlerin aynı yoğunlukla ayrıntılandırılmadığı görülür. Örneğin Libade civarındaki köşk bir ev taslağından ibaret kalmış; karakterleri bütünleyecek bir biçimde anlatılmamıştır. Makri Köyü'ndeki ev ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmesine rağmen; bu tasvirin karakter mekân etkileşimi açısından eksik hususları vardır. Eserde gerçekçi yöntem açısından başarılı kabul edilebilecek iç mekân tasvirleri ise, Suphi'nin sefil yaşayışını gösteren ve karakteri bütünleyen Sirkeci'deki ucuz otel odası ile fiziksel ve toplumsal çevreleri bir arada ve gerçekçi bir biçimde sunan "Handehane-i Osmanî" tiyatrosudur.

⁹⁸⁷ Nabizade Nazım, "Zehra", *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, s. 123.

⁹⁸⁸ Eserde tiyatro tasvirinin hemen ardından, sahnelenen oyun da uzun uzadıya anlatılır. A.g.e., s. 123-128.

Tüm bunlarla birlikte, mekân açısından yukarıda değinilmiş olan eksikliklerin eserin bütününe hâkim gerçekçi yapıyı bozmadığını söylemek gerekir. Nitekim Nabizade Nazım eserinde, karakterleri ve onların psikolojik gerçekliklerini merkeze almış; dönemin toplumsal gerçeklikleri ile ilgili gözleme dayalı çok önemli tasvirler yapmıştır.

3.4.2.4. Yazarın Konumu

“Zehra”ya yazarın konumu açısından bakıldığında, Nabizade Nazım’ın anlatısını kendi konumu açısından nesnel bir biçimde kurduğu görülür. O, olayların akışı ya da karakterler karşısında ahlaki değerlendirmeler yapmamış, bu bağlamda bir yazar olarak tarafsızlığını koruyarak gerçekçi yöntemin gerektirdiği biçimde bir tavır sergilemiştir.

Ancak eserde, yoruma dönüşmeyen, meddah anlatılarına benzer kimi yazar müdahaleleri vardır. Bu müdahaleler kimi kez “Bu babta da itab-ı kaleme çalışmayacağız”⁹⁸⁹; “İşte biz bu iki karı kocayı hikâyemizin iptidâsında yalıda bulmuştuk”⁹⁹⁰ gibi ifadelerle anlatının akışıyla ilgili bilgi verir. Bazen de “yukarıda anlattığım vechle”⁹⁹¹, “dediğim gibi”⁹⁹² gibi ifadelerle yazarın bir anlatıcı olarak varlığını hissettirir.

Yazarın varlığını hissettiren az sayıdaki başka kimi ifadelerde ise, Nabizade Nazım’ın olay örgüsünde meydana gelen bir vaka ya da karakterin mizacındaki bir husus hakkında bilgi verdiği görülür. Örneğin yazar boşanma hakkındaki düşüncelerini,

“Vakıa bazı ahval-i mübremede ‘tatlik’ insaniyet için elzem bir hareket ise de tatlikin mutallakat hakkındaki tesirat-ı müdhişe ve elimesine de her bir yürek tahammül edemez. Sade mutallakat hakkında değil, mutlik hakkında dahi envaî alâma bais olan bu çareye erbab-ı insaf öyle kolay kolay müracaat edemez. Bir ailenin sebep-i perişanîsi olmak, pek uzun düşünöldükten sonra ihtiyar olunabilecek bir felâkettir.”⁹⁹³

diyerek ifade ederken; kıskançlık hakkındaki görüşünü ise bir genelleme yaparak aktarır:

⁹⁸⁹ A.g.e., s. 30.

⁹⁹⁰ A.g.e., s. 55.

⁹⁹¹ A.g.e., s. 42.

⁹⁹² A.g.e., s. 45.

⁹⁹³ A.g.e., s. 64.

“Zehra gibi kıskanç, hırçın kadınlardaki his gayet nazik olur; onlar en ufak bir hareketten derhal bir hüküm çıkarırlar; bu hüküm ekseriya da muvafık-ı hâl çıkar. Kadınların gönlünü hassas bir teraziye benzetmek mümkündür.”⁹⁹⁴

Ancak az sayıdaki bu müdahalelerin yazarın konumundaki nesnelliği bozmadığını söylemek gerekir. Nitekim Nabizade Nazım, olaylar, karakterler ve bu karakterlerin birbirleriyle ilişkileri hakkında yargılarda bulunmamış, ahlâki kabullerini metne taşımamış ve tarafsız kalmıştır.

⁹⁹⁴ A.g.e., s. 67.

BÖLÜM 4: AVRUPA GERÇEKÇİLİĞİNİN İLK UYGULAYICISI: HİKÂYE VE AŞK-I MEMNU BAĞLAMINDA HALİD ZİYA

Servet-i Fünun edebiyatının önemli edebi şahsiyetlerinden olan Halid Ziya Uşaklıgil, edebi çalışmalarına bu dönemden önce başlamıştır. İlk edebi çalışmalarından itibaren Batı edebiyatıyla tanışmıştır. İnci Enginünün onun, yazarlığa çevirilerle başladığını söyler. Halid Ziya Batı romanıyla çok erken yaşta ilgilenmiş, özenli çeviriler yapmış ve romanın teknik özellikleri üzerinde de durmuştur.⁹⁹⁵ Halid Ziya Batı edebiyatıyla tanışıklığı dolayısıyla, realizm-natüralizm akımlarını ve bu akımlar doğrultusunda ortaya konacak roman yöntemini de Fransız kaynaklarından öğrenmiştir.⁹⁹⁶

Ömer Faruk Huyugüzel, Halid Ziya'nın Türk edebiyatında roman sanatı üzerine ciddi bir şekilde düşünen ve düşündüklerini eserlerinde bilinçli bir şekilde uygulayan ilk büyük roman yazarı olduğunu söyler. Edebi hayatına 1884'te "Nevruz"da bir roman çevirisiyle başlayan Halid Ziya, romanın tarihini ele aldığı ve realist-romantik yazarları karşılaştırdığı "Hikâye" adlı eserini 1887 yılında tefrika ettirmiştir. Onun "Hikâye"de ortaya koyduğu roman görüşünü hemen her hikâye ve romanında kimi unsurlarıyla bulmak mümkündür. Nitekim Huyugüzel, 1886 yılında tefrika edilen "Sefile"yi gerçekçi yöneme uygun bir roman kabul eder, 1887-1888 tarihli "Nemide"nin örnek alınan gerçekçi eserlere bağlı olarak kurulduğunu söyler. Huyugüzel ayrıca, Halid Ziya'nın özellikle İzmir çevresinde yazdığı roman ve büyük hikâyelerinde gerçekçi ama birbirinden çok farklı anlatım yolunu denediğini, roman sanatını her adımda olgunlaşarak devam ettirdiğini ve "Mai ve Siyah" ve Aşk-ı Memnu" gibi kompleks romanlarında da sanatının temel prensiplerini ortaya koyduğunu söyler. Bilhassa "Aşk-ı Memnu", öncekilerden daha üstün bir biçimde, ölmez eserlerden biridir.⁹⁹⁷

Öte yandan, Servet-i Fünun'dan önceki eserlerinde de gerçekçiliğin kimi unsurları bulunan, bu akıma ve akımın yöntemine dair kuramsal yazılar yazan Halid

⁹⁹⁵ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, s. 328-329.

⁹⁹⁶ Zeynep Kerman ve Ö. Faruk Huyugüzel, "Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası" başlıklı çalışmada, Halid Ziya'nın bütün hayatı boyunca Batı edebiyatlarına ilgi duyduğunu, Batı edebiyatına dair çok sayıda eser ortaya koyduğunu ve bu edebiyatın telif eserlerini çevirdiğini söylerler. Ayrıca, onun Batılı kaynaklardan faydalanarak bilimsel makaleler kaleme aldığını belirtirler. Onlara göre bu husus gerçekçi-natüralist akımların yazar üzerindeki etkisini gösterir: "Halid Ziya gençlik yıllarında, çeşitli Batılı kaynaklardan faydalanarak fennî mahiyette popüler kitaplar yazmıştır. Estetik ve ilmi bir değeri olmamakla birlikte, o yıllarda moda olmaya başlayan realist ve natüralist akımların yazar üzerindeki etkisini göstermesi bakımından bu kitaplar da önemlidir." Zeynep Kerman ve Ö. Faruk Huyugüzel, "Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-I/ 529, Ocak 1996, s. 164-166.

⁹⁹⁷ Ö. Faruk Huyugüzel, "Halit Ziya ve Roman Sanatı", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-I/ 529, s. 155-162.

Ziya'nın, bu yöntemin Fransız gerçekçiliğinden modellenen asıl örneğini 1899 yılında tefrika edilmeye başlanan “Aşk-ı Memnu” ile ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Berna Moran'ın ve Ahmet. Ö. Evin'in “Aşk-ı Memnu” ile ilgili değerlendirmeleri göz önüne alındığında, neden bu eserin yazarın gerçekçi yönteminin asıl örneği kabul edilebileceği anlaşılır olacaktır.

Berna Moran'ın aktardığı üzere, Halid Ziya “Sefile”, “Bir Ölünün Defteri”, “Nemide” ve “Ferdi ve Şürekası” gibi ilk eserlerinde okurda özellikle acıma duygularını uyandırmak istediği için, acıklı aşk konularını işlemiş, bu tarz eserlerinde olay örgüsü daha çok talihin getirdiği durumlara dayalı olarak gelişmiştir. “Aşk-ı Memnu”yu öteki eserlerden farklı kılan ise karakterlerin kişilikleri ile olaylar arasında nedensellik bağı olmasıdır. Bu husus Fransız gerçekçi yazarlarının ilkeleriyle örtüşen bir husustur.⁹⁹⁸

Öte yandan Ahmet Ö. Evin, Halid Ziya'nın olgunluk dönemi eserlerinden “Mai ve Siyah”ı değerlendirirken, yazarın bu eserde devrin toplumunun kapsamlı bir resmini çizme niyeti olduğunu ve bu niyetin Goncourt Kardeşler'in etkisini yansıttığını söyler.⁹⁹⁹ Ancak Evin'e göre, bu eser Türk romanında görülen, yazarın eseriyle arasına mesafe koyamaması; toplumun herhangi bir kesiminin, bu kesimle özdeşleşmeye kalkmadan bir portresinin çizilememesi gibi sorunları da taşır. “Aşk-ı Memnu”nun çıkışı ise, daha derinlikli bir gerçekçi roman formuna doğru yol alındığını gösterir.¹⁰⁰⁰

Halid Ziya, kaynağını Fransız gerçekçiliğinden alan gerçekçilik anlayışı ile Türk romanı için bir dönüm noktasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar onun Türk romanı tarihindeki bu yönünü, nesildashlarıyla birlikte ele alarak “olgunluk merhalesi” olarak adlandırır ve bu hususta şöyle söyler:

“Hâlit Ziya ve nesli, Abdülhamid'in ilk yıllarında yetiştiler. Daha 1300 sularında, Fransız realistlerinin tesiri altında Namık Kemal'den başka türlü bir üslup ve hayata bakış tarzı edebiyatımızda başlamıştı. Büyük dostluklara elverişli olan ve heyecanlarını saflıkla yaşayan Muallim Naci'yi bile peşinden sürükleyen, ona zorla *Thérèse Raquin*'i tercüme ettiren bu realizm aşkının asıl yazıcısı, bugün pek az hatırlanan Beşir Fuad idi. Onun *Victor Hugo* ve *Voltaire* eserleriyle, Namık Kemal edebiyatına hücum eden tenkitleriyle başlayan bu çığıra, Sami Paşazâde, şurasından burasından kıldığı, nazenin bir ifade vermeğe çalıştığı Namık Kemal üslubu ile katılır.

⁹⁹⁸ Berna Moran, “Aşk-ı Memnu”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 69-70.

⁹⁹⁹ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akinhay, s. 269.

¹⁰⁰⁰ A.g.e., s. 276.

Hemen o tarihlerde, Nâbizâde Nazım'ın hikâyeleri, hele *Zehra* ile bir nevi köylü realizmi yapan *Kara Bibik* çıkar.

Hâlit Ziya Uşaklıgil'in eseri, bütün Edebiyat-ı Cedide romanı ve hikâyesi gibi, gerçek mânası Namık Kemal'in mektebinden ve üslûbundan ayrılmak olan bu hareketin olgunluk merhalesini verir.”¹⁰⁰¹

Nitekim Türk romanında gerçekçilik anlayışı, bu türün kuruluş sürecinde gerçeğe uygun olma, inanılması güç olan olguları eserden uzaklaştırma ve Batı'nın pozitivist görüşle şekillendirdiği roman anlayışına sahip çıkma tavrıyla başlamış; Türk romancıları Beşir Fuad'ın “Victor Hugo” adlı eserinden sonra başlayan tartışmalar sonucunda gerçekçilik akımının yöntemini denedikleri eserler ortaya koymuşlardır. Bu doğrultuda gerçekçi-natüralist akımın Halid Ziya ile ulaştığı yer, onun Fransız gerçekçiliğini model alan gerçekçilik anlayışı olmuştur.¹⁰⁰²

Halid Ziya'nın gerçekçi-natüralist akımı nasıl yorumladığını ve Fransız edebiyatını kaynak alan yöntemini daha iyi anlayabilmek için henüz Servet-i Fünun kurulmadan önce yazdığı “Hikâye” adlı kuramsal eserini ve olgunluk dönemi eserlerinden “Aşk-ı Memnu” adlı romanını incelemek yerinde olur.

¹⁰⁰¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Hâlit Ziya Uşaklıgil”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 284.

Öte yandan Tanpınar, Namık Kemal'den ayrılan bu neslin de kendinden öncekiler gibi itibariliğin esiri olduğunu düşünür: “Aynı realizm iştiyâkı ile işe başlayan Namık Kemal nesli, eski edebiyatımızdan ayrılır ayrılmaz, nasıl bir itibarlık çerçevesine düşmüşler, kendi kendilerini aldatmışlarsa, Namık Kemal'den ayrılanlar da gerek dilde, gerek eserlerinin örgüsünde öylece yeni bir itibariliğin esiri olmuşlardır. Uzun zaman ‘alafranga’ sayılmalarının sebebi budur.” A.g.y.

Tanpınar'ın bu düşüncesinin nedeni Servet-i Fünun neslini “hayatın içinde idrâk eden” yazarlar olarak görmeyişidir. Nitekim ona göre Batı'yı taklitten öteye geçen bir dikkatle anlamayı öğreten Yahya Kemal'dir: “Hâlit Ziya kendi kendini hayatın içinde idrâk eden o pervasız yazarlardan, büyük yol açıcılarından değildir. Meselâ, Rus romanında olduğu gibi doludizgin hayata girmedir. Hattâ bu hayatın sar'asını duymadı bile, diyebiliriz. Bütün arkadaşları gibi, devrin moda olan Fransız romanında kaldı. Memleketin fikir hayatı bu örnekleri atlayıp geçmek imkânını verecek hâlde değildi. Yahya Kemal'e kadar edebiyatımızın garpla münasebeti bir nevi gümrük kaçakçılığı şeklinde olmuştur. Garbı, taklitten öteye geçen bir dikkatle anlamayı bize o öğretti. Nitekim, sokakta, evde konuşulan dili, asıl Türkçeyi de edebiyatımıza o getirdi. Fikrin gerçek değerini, memleket meseleleriyle okuduklarımızı birleştirmenin sırrını öğrendik. Hattâ yüz yıla yakın münasebette bulunduğumuz Fransız kültürünün asıl değerlerini bize tanıtan gene odur.” A.g.e., s. 286.

¹⁰⁰² Burada, Halid Ziya'nın da, dönemin diğer yazarları gibi, gerçekçilik ve natüralizm akımlarını ilkeleri ve yöntemleri açısından birbirinden ayırmadığını belirtmek gerekir.

4.1. HİKÂYE

Halid Ziya, romanın tarihini Fransız gerçekçiliğinin yazarlarını; kurgusal örneklerini ve düşünsel dayanaklarını ele aldığı “Hikâye” başlıklı eserini, Kasım 1887-Mart 1888 yılları arasında tefrika edip 1891 yılında kitap olarak yayımlamış; bu kitapta temellendirdiği kuramsal görüşlerini eserlerinde yöntemsel olarak uygulamaya koymuştur.¹⁰⁰³

¹⁰⁰³ Halid Ziya’nın gerçekçilik-natüralizm üzerine başka kuramsal yazıları da mevcuttur. Örneğin, “Hikâye” başlıklı eserinin tefrika edildiği dönemde “Nihal”de yayımlanan “Fransa’da Mesâlik” adlı mektubunda (Uşşâkîzâde Hâlid Ziya Bey, “Fransa’da Mesâlik”, *Nihal*, 2, 1303(Hicrî) / 1887, 39-45.) gerçekçiliğin tartışıldığı görülür. İpek Şahbenderoğlu, “Halid Ziya Uşaklıgil’in Edebî Tenkitleri” başlıklı yüksek lisans tezinde adı geçen mektubu aktarır. Bu mektupta Halid Ziya, klasisizm, romantizm ve gerçekçilik akımlarını tarihsel bir seyir içerisinde ele alır. Bu akımların bilimsel ve felsefi temelleri üzerinde durur. Ona göre “bir romantğin mutlaka idealist olması lazım geldiği gibi bir realistin de materyalist ya da pozitivist veyahut determinist vesaire olması iktizâ eder. Lakin bu meslekler bir realistin meslek-i hikemî ve fennîsi olabilir meslek-i edebîsi ise realizm, eksperimentalizmdir.” Halid Ziya ayrıca gerçekçi yöntemle yazılmış eserlere yöneltilen ahlâkî eleştirilere itiraz eder. Gerçekçilerin aksine romantiklerin, kötü karakterleri sempatik bir şahsiyete dönüştürdükleri için, ahlâktan yoksun olduğunu belirtir. Bu doğrultuda Victor Hugo’nun tiyatrolarını örnek gösterir. Gerçekçilerin gerçeği olduğu gibi gösterme ilkesini savunur ve gerçekçi yazarların topluma doktor sıfatıyla girdiklerini, “avam takımını içinde bulundukları zillet ve sefaletle müstehak” görmediklerini dile getirir. Ona göre, Zola’nın eserlerinde insanın “ikrah” edeceği sahneler vardır. Ancak “tıp kitaplarında kemâl-i ehemmiyetle okunan ve ayıp sayılmayan” bu sahneler Zola’nın eserlerinde de ayıplanmamalıdır. İpek Şahbenderoğlu, *Halid Ziya Uşaklıgil’in Edebî Tenkitleri*, Prof. Dr. Abdullah Uçman (Dan.), Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2010. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), s. 169-175.

Şahbenderoğlu’nun aktardığı Halid Ziya’ya ait makalelerden “Üstâd-ı Ekrem Saadetli Ahmet Midhat Efendi Hazretlerine” (“Üstâd-ı Ekrem Saadetli Ahmet Midhat Efendi Hazretlerine”, *Hizmet*, 110, 28 Teşrin-i sani 1303.) ve “Makale-i Mahsûsa: Hikâye”, (Uşşâkîzâde Halid Ziya, “Makale-i Mahsûsa: Hikâye”, *Hizmet*, 375, 19 Ağustos 1890/ 7 Ağustos 1306.) başlığını taşıyanlarda da, yazarın gerçekçilik akımına dair görüşleri bulunur. Halid Ziya, bu makalelerinden ilkinin Ahmet Midhat Efendi’ye hitaben yazmış ve burada Zola, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Balzac, Bourget, Daudet gibi natüralist ve realistleri tercih etmekle beraber, romantizme mensup Dumas Fils ve Octave Feuillet gibi yazarların da “kıymet-i fevkalâdeye mâlik” eserler verdiğini belirtmiştir. İkinci makalede ise, Ahmet Midhat Efendi’nin Nabizade Nazım’la olan kalem münakaşası sırasında Zola’ya yönelttiği ahlaki eleştirilerine itiraz etmiştir. A.g.e., s. 138-139.

Halid Ziya Uşaklıgil’in gerçekçilik-natüralizm akımına dair yazılarının örnekleri Servet-i Fünun döneminde de mevcuttur. O, bu dönemde de Batı edebiyatını tanıtan yazılar kaleme almış bu yazılarında gerçekçilik-natüralizm akımlarının öncü ve temsilcilerini değerlendirmiştir. Bilge Ercilasun, “Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit”, başlıklı kitabında, Halid Ziya’nın “Goncourtlar” başlıklı yazısını (Halit Ziya, “Goncourtlar”, *Servet-i Fünûn*, C. 11, S. 282, 25 Temmuz 1312, s. 343-347.) ve Alphonse Daudet üzerine yedi sayı devam eden yazı dizisini (Halit Ziya, “Alphonse Daudet”, *Servet-i Fünûn*, 15 Kânûn-ı Sâni 1313, C. 14, S. 359, s. 326-330; 22 Kânûn-ı Sâni 1313, S. 360, s. 340-346; 29 Kânûn-ı Sâni 1313, S. 361, s. 359-363; 5 Şubat 1313, S. 362, s. 376-380; 12 Şubat 1313, S. 364, s. 412-414; 27 Şubat 1313, C. 15, S. 365, s. 11-12.) değerlendirir. Halid Ziya, “Goncourtlar” başlıklı yazısında önce yazarların biyografisini aktarmış, daha sonra yaşadıkları muhitte ilgi kurarak onların eserlerini ve sanat anlayışlarını değerlendirmiştir. Bu yazıda üzerinde durduğu bir başka nokta ise gerçekçiliğin gözlem ilkesi olmuştur. Ona göre Goncourtlar gittikleri yerlerin felsefesini, fikrini, ruhunu incelemiş, inceledikleri şahıslarla ilgili her türlü kaynağa başvurmuş, topladıkları malzemeyi kendi nefislerine tatbik etmişlerdir. Halit Ziya, “Alphonse Daudet” başlıklı seri yazısında ise Daudet’in en önemli eserinin “Jack” olduğunu söylemiş, bu eserden bir sayfa tercüme etmiş ve eserdeki tasvirlerin ve hayat sahnelerinin çok canlı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Daudet’nin diğer eserleri hakkında bilgiler vermiş ve Emile Zola’nın Daudet hakkındaki kimi görüşlerini aktarmıştır. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 188-190. Halid Ziya’nın eleştiri yazılarının kapsamlı değerlendirmesi için ayrıca şu eserlere bakılabilir:

Bilge Ercilasun, “Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-İI 529, s. 122-133.

Bilge Ercilasun, “Halit Ziya’da Tenkit”, *Mehmet Kaplan İçin*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1988, s. 87-100.

Zeynep Kerman, *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008, s. 30-50.

“Hikâye”de Halid Ziya öncelikle bir edebi tür olarak romanı neden “hikâye” adıyla karşılamayı tercih ettiğini açıklar:

“Edebiyat-ı Osmanide mazharı olduğu mevki-i mühimi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zıkr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten ‘hikâye’ namını vereceğimiz kısım-ı edebidir.”¹⁰⁰⁴

Daha sonra, “Osmanlı hikâyesi”nin ne durumda olduğunu değerlendirir. Ona göre Batılıların “son derece ila ettikleri bu tarz-ı edeb bizde henüz hal-i sabavetinde” bulunmaktadır.¹⁰⁰⁵ Osmanlı’da adı anılması gereken romancı ise Ahmet Midhat Efendi’dir. Çünkü “‘Muhayyelat-ı Aziz Efendi’ tarzında hikâyelerden başka bir şey tanınmadığı bir sırada birinci defa olarak milli ve telifen hikâye yazan” odur.¹⁰⁰⁶ Ancak, Halid Ziya “Osmanlı hikâyesi”ne dair tespitlerinin on on beş sene öncesinin durumu olduğunu belirtir ve Türk romanının bu süre içerisinde gelişmemiş olduğunu ekler:

“Biz matbuat-ı Osmanide tarih-i hikâyenin bundan on on beş sene evvelki halini tasvir ediyoruz. Lakin bu uzun müddet zarfında pek çok hikâyeler tercüme ve hattâ bir iki tane telif bile olduğu halde ilk zuhurunda çok terakki edeceği zann olunan tarz-ı cedid-i hikâye o zamanki derecesinde kaldı.”¹⁰⁰⁷

Bu sorunun çözümü ise, “Hikâye”nin sonuç bölümünde belirttiği üzere, çevrilecek eserlerin doğru bir biçimde seçilmesi olacaktır:

“Şimdi mütercimlerimize karşı bir rica etmek isterim; eğer maksad-ı gayretleri sırf maddi değilse tercüme edecekleri hikâyeleri namlarını terakki-i efkâra hizmet edenler miyanında tadad ettireceklerden intihab etsinler.”¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁴ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan, İstanbul, YKY, 1998, s. 20.

¹⁰⁰⁵ A.g.e., s. 20.

¹⁰⁰⁶ A.g.e., s. 26.

¹⁰⁰⁷ A.g.e., s. 28.

¹⁰⁰⁸ A.g.e., s. 144.

Halid Ziya'nın eserinde bundan sonra ele aldığı konu ise “hikâye” adıyla karşıladığı roman türünün tarihsel gelişimidir. Halid Ziya “hikâye”nin başlangıcını Antik Yunan’a kadar götürür:

“Tarih-i edebiyata infaz-ı nazar-ı dikkat edilirse görülür ki bu kısım-ı edebi en evvel Yunanlılarda arz-ı didar etmiştir. İhtimal hemen Yunanlılara her şey de takaddümleri peyderpey isbat edilen Çinliler bu hususta da onlara mütekaddimdirler; lakin bunu isbat kabil olmayacağından tarih-i hikâyeye, Yunanlıların rivayat-ı milliye ve tarihiyeleriyle muhayyelat-ı mezhebiyelerini kasidelerde, temâşalarda nakl etmekle kanaat edemeyerek evvela meşhur Ezop’un efsaneleri tarzında şeylerle Prodikos’un ‘*Faziletle Zemime Arasında Herkül*’ nam eseri gibi muhayyelat-ı esatiriyelerini mebdde ittihaz etmek mecburiyetindeyiz.”¹⁰⁰⁹

Romanın diğer anlatılardan farklı bir edebi tür olduğunu bilen Halid Ziya’nın bu türün tarihini Antik Yunan anlatılarından başlatması dikkat çekicidir. Onun bu değerlendirmesinin nedeni, kurguya dayalı anlatıların ilk çağlardan beri var olduğunu; çağa göre şekillenip olgunlaşarak bugüne geldiğini; bugün aldığı formun ise roman olduğunu düşünmesidir.¹⁰¹⁰ Nitekim eserinde hikâyenin gelişimini Orta Çağ ve Yeni Çağ’da takip etmesi, bu gelişimin son merhalesine romantik yazarları ve gerçekçi yazarları yerleştirmesi, bu düşüncesine işaret eder. Halid Ziya, hikâyenin Antik Çağ’a uzanan başlangıcına değindikten sonra, Orta Çağ’dan örnekler verir. Orta Çağ’ın anlatıları için,

“(…) ezmine-i mutavassıta hikâyeleri şimdiki hikâyelere şebih olabilmekten pek uzaktır. Bunların bir dereceye kadar tarihe müstenid olanlarıyla şairane denebilecek bir kıymet-i edebiye malik bulunanlarını istisna edersek bizim şimdi kocakarı masalları namı altında yad ettiğimiz hikâyeler derecesine tenezzül ettiklerini görürüz.”¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁹ A.g.e., s. 32.

¹⁰¹⁰ Halid Ziya’nın bu değerlendirmesine benzer bir değerlendirmeyi Ahmet Midhat Efendi de yapar. Ahmet Midhat, teziminin “Ahmet Midhat Efendi ve Müşahadat Örneği” başlıklı kısmında belirtmiş olduğumuz üzere, “Hikâye”den sonra, 1890 yılında yayınladığı “Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar” adlı eserinde romanın tarihini anlatırken, onun kaynağı olarak ilk kurgusal anlatılara kadar gider. İlk kurgusal anlatılardan kendi çağına kadar geçen süreci aktarır. Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, haz. Nüket Esen, s. 31-66.

¹⁰¹¹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan, s. 38.

Halid Ziya’nın burada verdikleri örnekler arasında “Don Quijote”u farklı bir yere koyması dikkat çekicidir: “İspanyollar ise bu sırada vakayı-i garibe ile müzeyyen sergüzeştlerle iştigal ediyorlardı. Bu iştigalin semeresi olarak zuhur eden ‘Don Kişot’un tarih-i hikâyedeki ehemmiyet-i fevkalâdesi elan kıymeti takdir edildiği mülahaza olunarak taayyün edilebilir. Hatta muharriri olan Servantes için ‘Hikâyeye, Sokrat’ın felsefeye ettiği hizmeti gösterdi, yani yeniden hayata çıkardı’ sözü pek haklıdır.” A.g.e., s. 38-40.

der ve daha sonra Yeni Çağ'ın anlatılarını ele alır. “Hikâye”nin bu çağdan sonra memleketlere ve devirlere göre çeşitlilik kazandığını ve kendisinin bu çağın romanının izini sadece Fransa’da takip edeceğini belirtir.¹⁰¹²

Bundan sonra romanın izlediği seyrinde romantizmi,

“Viktor Hügo’nun ila ettiği liva-yı teceddüd-ı edebiyat altında hayaliyunun içtima ederek kudemaperestan-ı edebiyata hücum ettikleri bir sırada idi ki müteceddidlerin serfirazlarından madud olan Aleksandr Düma ‘*Monte Kristo*’, ‘*Üç Silahşörler*’, ‘*Kraliçe Margo*’ gibi hikâyat-ı tarihiyesi, Frederik Sulye ‘*Şeytanın Yadigârları*’, ‘*Fecayi-i Meçhule*’ gibi feci hikâyeleri; Öjen Sü ‘*Paris Esrari*’ yolundaki asarıyla hikâyeyi tamamen başka bir kalıba sokmuşlardır. Yine bu devrin hikâyenüvisleri arasında ‘*Sefiller*’ ‘*Nötr Dam dö Pari*’ vesair hikâyelerle aksam-ı edebiyenin bu kısmında dahi istimal-i kalem eden reis-i hayaliyun ile Lamartin, Alfred dö Müse, Sent Böv, Teofil Gotye, Şarl Nodye, Merime, Sando, Pol Feval vesair hikâyecilikte iştihar edenler veya bir iki hikâye ile bu kısım-ı edebiyata dahi mensubiyet-i kalemiyelerini gösteren büyük muharrirleri zikr etmek kifayet eder. Biz şimdi Aleksandr Düma’nın mevki-i serdarisini ihraz ettiği mekteb-i hayaliyun ile yine hayaliyuna mensub olmak üzere ve fakat başka bir tarzda teşekkül edip Jorj San, Arşen Hüsey, Alfons Kar, Aleksandr Düma Fis, Oktav Föyye gibi eazım-ı muharririni havi olan mekteb-i edebiyi mukayese etmek isteriz.”¹⁰¹³

diyerek değerlendirir ve romantikleri iki sınıfa ayırır:

“Hayaliyun için bir erkeği bir kıza âşık etmek kifayet eder. Nasıl seviyor?.. Ne için seviyor?.. Bunlar hayaliyun için pek ciddi, pek yüksek meselelerdir. İşte reisleri Aleksandr Düma olan sınıf-ı hayaliyun; hissiyata kalbiyeyi ihmal ederek kavgalar, tesadüfler, intikamlar, sirkatler ile müzeyyen, vakayice zengin, her babı kari’in tecessüsünü başka bir suretle müheyyic hikâyeler yazdıkları sırada Viktör Hügo’nun riyaseti altında teşekkül eden sınıf-ı diğer hayaliyun vakaca az fakat tedkik-i hissiyat cihetiyle mühim hikâyeler yazmaya başlıyorlardı.

Halid Ziya’nın bu esere roman tarihinde önemli bir yer veren tespiti, “Don Quijote”u roman türünün öncüsü, hatta ilk örneği olarak nitelendiren eleştirmenlerin tespitleriyle örtüşür. Nitekim “Don Quijote”un ilk örnek oluşu üzerine Jale Parla şöyle söyler: “Dünya edebiyatına *Don Quijote*’nin etkisi (...) derin ve geniştir. Bu konuda yazılmış kitapların başlıkları bile sayfalar tutar. Herkesin anlaştığı nokta, *Don Quijote*’nin roman türünün öncüsü olduğu, anlatı kuramlarının kalbinde yer aldığıdır. Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanı vardır. Buna şimdi Cervantes’in *Don Quijote*’sinin bir ilk roman olarak yalnız moderniteyi değil, bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir.” Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, s. 18-19.

¹⁰¹² Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan, s. 42.

¹⁰¹³ A.g.e., s. 46.

İşte şimdi hakikiyuna karşı duran hayaliyun bu ikinci sınıf hayaliyundur.”¹⁰¹⁴

Halid Ziya romanın bundan sonra gelmiş olduğu merhaleyi ise gerçekçilik akımının öncü isimleri olarak gördüğü, Balzac, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Emile Zola ve Alphonse Daudet üzerinden değerlendirir.¹⁰¹⁵ Eserinin ilerleyen kısımlarında “meslek-i hakikiyun” adıyla karşıladığı gerçekçiliği ve “hayaliyun” adıyla karşıladığı romantizmi ele alır¹⁰¹⁶; “Masalcılar” başlığı altında ne gerçekçilik ne de romantizm akımına dâhil edilemeyecek olan edebiyatçıları değerlendirir¹⁰¹⁷ ve sonuç kısmında gerçekçiliğin romantizme üstünlüğünü savunur.¹⁰¹⁸

Eserin bütününe bakıldığında Halid Ziya’nın gerçekçilik akımı ile ilgili görüşlerini, bu akımın yöntem ve ilkeleri ile romantizm-gerçekçilik karşılaştırması olarak iki grupta incelemenin mümkün olduğu görülür. Onun gerçekçilik-natüralizm akımlarının yöntemine ve ilkelerine dair ele aldığı konular, çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumu, gözlem ilkesi, karakterler ve çevredir.

Bilindiği üzere, gerçekçilik akımı çerçevesinde değerlendirilebilecek eserlerde ele alınan konu çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden seçilir ve bu gerçeklik yazarın eserinde sunulur. Yazarın konu seçimi ve bu konuyu aktarımında gözlem oldukça önemlidir. Halid Ziya da bu doğrultuda eserinde çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumu ilkesi üzerinde oldukça ayrıntılı durur. Bu ilkeyi incelediği gerçekçi yazarlar üzerinden aktarır. Balzac’ın sert kalpli bir cerrah gibi elindeki tedkik neşterini, toplumsal hayatın derinliklerine sokarak çağdaşlarının hayatını herkesin gözü önüne attığını söyler.¹⁰¹⁹ Balzac “Mudhike-i Beşer” adlı eserini, “bir tarihçe-i hissiyat-ı beşer ve hayat-ı zaman olmak üzere” yazmıştır.¹⁰²⁰ Aynı durum Flaubert için de geçerlidir. Halid Ziya’ya göre yalnız gerçeği tasvir etmeye hizmet eden Flaubert,¹⁰²¹ “Terbiye-i Hissiyatperestane” adlı eserinde bir devrin hayatını, duygularını ve fikirlerini incelemiştir:

¹⁰¹⁴ A.g.e., s. 48.

¹⁰¹⁵ A.g.e., s. 52-92.

¹⁰¹⁶ A.g.e., s. 94-132.

¹⁰¹⁷ A.g.e., s. 134-138. Halid Ziya masalcılar adını verdiği edebiyatçıları şöyle tarif eder: “Biz hakikiyun için hikâyelerine esas ittihaз ettikleri hikemi veya fenni bir zemin üzerinde idare ettikleri eşhası hakikat-i hayatiyelerinde tasvir eden muharrirler demiştik. Hayaliyunu da hakikat-i eşhast o kadar mukayyed olmamakla beraber edebiyat ve hikmet nokta-i nazarında haiz-i ehemmiyet eserler vücuda getirenler olmak üzere tavsiye ettik. Masalcılar bu iki tarifiñ ikisine de müstahak görülemez. Onlar ne hakikati tasvir ederler, ne de eserleri edebiyat nokta-i nazarından bir ehemmiyete maliktir.” A.g.e., s. 134.

¹⁰¹⁸ A.g.e., s. 140-144.

¹⁰¹⁹ A.g.e., s. 54.

¹⁰²⁰ A.g.e., s. 58.

¹⁰²¹ A.g.e., s. 64.

“*Madam Bovari*’den sonra neşr olunan ‘*Terbiye-i Hissiyatperestane*’nin esas vakası daha sade olmakla beraber dairesi daha vâsi’dir.

Bu eserde hikâyeyi yalnız bir şahsın hayatı imla etmiş, muharrir bu eserde on iki senelik bir devr-i tarihiyi ihata etmiştir.

Bunda Flober’in gösterdiği maharet-i tertibiye ve tedkikiye şayan-ı hayret bir derecededir.

İnkılabat-ı müteakibe-i tarihiye içinde yaşattığı adamların hayatını dakikası dakikasına takib eder zann olunur. İnsan bu hikâyenin mütalaasına istiğrak etse kendisini kalabalık bir sokakta bir cemm-i gafir içinde bulur. Hikâye nazarında birçok insanlara marız-ı hayat olmuş bir levha-i ziruh şeklini alır. Muharrir bu hikâyesinde yaşattığı insanların arzularını fikirlerini, suret-i hayatlarını tahlil etmekle bir devr-i tarihinin hissiyat ve efkârını tedkik ve tahlil etmiş olur. Hikâyenin asıl zemini koca bir milletin on iki senelik bir tarih-i ahlâkisi ve siyasisi hükmündedir. Aşk bu azim levhanın ufak bir noktasını işgal eder.”¹⁰²²

Toplumsal gerçekliklerle kurulan ilişki Goncourt Kardeşler için biraz daha farklıdır. Halid Ziya onların bakışlarını 18. yüzyıla da çevirdiklerini ve bu yüzyılın ahlakını ve yaşayışını meydana çıkardıklarını söyler:

“Gonkur Kardeşlerin nigâh-ı tedkiki zamanlarının insanlarını teftiş ettiği sırada bir asırlık sehab-ı feramuşi altından on sekizinci asra da infaz-ı nazar ediyordu. Gonkur Kardeşler cem ve telfik ettikleri müsveddat-ı tarihiye ile on sekizinci asrın ahlâk ve suret-i hayatını muhtelif eserlerde meydana çıkardılar; ölmüş; amak-ı ademe batmış bir asrı on dokuzuncu asır insanlarına en hususi hallerine kadar irae ettiler. Bu yolda cildlerle asar vücuda getirdiler.”¹⁰²³

Halid Ziya’ya göre Emile Zola’nın eserleri de hayatı yansıtır. Bu eserler “esaslarına nisbeten birer levha-i zihayattır.”¹⁰²⁴ Alphonse Daudet’nin “Nabab” adlı eseri de diğer gerçekçi eserler gibi hayatı gösteren canlı bir tablodur. Nitekim, “Paris’in hayat-ı kibaranesine vukuf kesb etmek,” bu şehrin hayatının tasvirini görmek için yalnız bu eseri okumak yeterlidir.¹⁰²⁵

“Hikâye”de üzerinde durulan bir husus da gerçekçiliğin gözlem ilkesidir. Halid Ziya gözlem üzerinde, “tedkik” ve “tecrübe” kavramlarını merkeze alarak durur:

¹⁰²² A.g.e., s. 70.

¹⁰²³ A.g.e., s. 74.

¹⁰²⁴ A.g.e., s. 84.

¹⁰²⁵ A.g.e., s. 90.

“Meslek-i hakikiyun maddiyat ve maneviyatı tedkik ve tecrübe üzerine ibtina ederek tasvir ve tahlilden ibarettir. Meslek-i hakikiyun yalnız hikâyede değil, tıbda, fünunda, sanayide, hikemiyatta dahi caridir; fakat biz bahsimizi daire-i esasımız olan hikâyeye hasr edeceğiz.

Bir hakiki için başlıca vesait tedkik ve tecrübedir, fakat bu iki vasıtanın istimali maddiyat hakkında ne kadar kolay ise maneviyat hakkında o kadar güçtür. Bir hakiki için piş-i nigâhında emvac-ı dehşetengizini sürükleyerek cereyan eden bir nehri, şemsin elvan-ı rengârenğiyle mülevven karla mestur bir dağı, yazın harareti güneşi altında kesif bir buhar içinde yanan bir tarlayı, semanın kevkepleriyle müşaşa bir denizi, velhasıl bütün menazir-ı tabiatı; bir genç kadının hayat-ı hususiyesine melce olan bir odayı, sefil bir ailenin mahzen-i gumumu olan bir evi, bir imalgâhı, bir seyir yerini, bir meyhaneyi, bir fuhşgâhı velhasıl insanların hayat sürdüğü mahall-i muhtelifeyi hakikat bin bir nazarla tedkik ve doğru bir kuvve-i efham ile tasvir eder; lâkin hissiyat-ı muhtelif-i ruhu tahlil için fırçasız bir ressam olmak kifayet etmez; muktedir, müdekkik, hassas bir hakîm olmalıdır.”¹⁰²⁶

Halid Ziya’ya göre insanın iç dünyasına dair gerçekliklerin “tedkik ve tecrübe” edilmesi metin dışı somut gerçekliklere göre daha fazla çaba gerektirir. Gerçekçi yazarlar fiziksel çevreyi gerçekleri gören bir bakışla incelerler ve doğru bir biçimde tasvir ederler. Ancak, insanın iç dünyasına dair gerçeklikleri incelemek için yazarın “muktedir, müdekkik, hassas bir hakîm” olması gereklidir. Halid Ziya bu değerlendirmesiyle roman kişileri arasındaki çatışmalara ve kişilerin iç gerilimlerine odaklanan bir gerçekçi bakışa işaret eder. Öte yandan o, gerçekçi yazarların “tahlil” ve “terkib” olmak üzere iki “tedkik” yöntemi kulladıklarına ve “tedkik”in “tecrübe” ve “mukayese”ye dayandığına değinir:

“Hakikiyun iki suret-i tedkik istimal ederler. Tahlil, terkib.

Tedkik dahi esasen iki şeye müsteniddir. Tecrübe, mukayese. Tecrübe tesirat-ı mevaki, terbiye, vukuat, tabayi gibi ahvalin verdiği malumattan ibaret olup mukayese bu malumat-ı mütenevviayı ahval-i muhtelifeye tatbik etmek demektir.

Esas vaka buna müstenid olduğu gibi teferruat-ı vaka da bunların icabat-ı tabiiyesinden olma üzere tertib edilir.”¹⁰²⁷

¹⁰²⁶ A.g.e., s. 94.

¹⁰²⁷ A.g.e., s. 100.

Halid Ziya romancının gözlemlediklerini nasıl tahlil etmesi gerektiğini de aktarır:

“Kuvve-i tedkikiyemizin derecesine göre (...) muhtelif insanları tedkik ederiz; mesela iki fahişe kadın tanırız, ikisi de bir suret-i hayatta yaşıyorlar; biri lâkayd, hissiz, vazifesizdir; diğeri mağmum, hüznengiz, mükedder... Ne için? Bu fark, muhakememizde büyük bir mesele-i hikemiye kesilir. Bizim birtakım tecarib-i ahval-i ruhiyemiz vardır; tedkikat ve muhakematımızı onlara bina ederiz, bu farkı husule getiren ahval-i müsebbibeyi tahlile başlarız. Bu farkı bulmak için bu iki kadının ahval-i maziyelerini, bulundukları suret-i hayatın esbabını, aldıkları suret-i terbiyeyi, yaşadıkları mevkileri, tesadüf ettikleri ahvali, tıb nokta-i nazarından teessüs-i maddilerini, fenn-i menafiü'r-ruh nokta-i nazarından ahval-i nahiyelerini tedkik ederiz. Gözümüzün önündeki meseleyi neticesinden tutturarak esbabını buluncaya kadar tamik-i fikr ederiz. Eğer kuvvetli bir muhakemeye, hassas bir kalbe malik isek bu iki vasıta-i tabiiye bizi neticeden esbab-ı tabiiyeye kadar sevk eder. Buna tahlil kaidesi derler ki hayattan gölge gibi geçmeyenlerin iştilalat-ı fikriye-i ruzmerresidir. Bu kaide bir hikâyenüvis için vasıta-i tedkik olamaz, zira bir hikâyenüvis neticeden esbaba değil, terkiib veya istintaç kaidesine istinaden esbabdan neticeye vasıl olmak ister. Maahaza hayatında gördüğü bir vakayı tasvir veyahut evvela neticeyi bulup o neticenin esbabını taharri etmek isteyen bir hikâyenüvis tahlil kaidesini istimala mecburdur. Fakat bu mecburiyet neticeye esir olmak değildir. Hikâyenüvisler için en ziyade istimali selil olan istintaç kaidesidir.”¹⁰²⁸

Bu pasajda, romancının gözlemledikleri üzerinden kuracağı anlatıda neden-sonuç ilişkisini gözetmesi gerektiği ön plana çıkar. Nitekim romancı sonuçtan nedenlere değil, nedenlerden sonuca ulaşmak ister. Bu nedenle de hayattan gözlemlediği bir olayı tasvir etmek istediğinde ilk önce sonucu bulup daha sonra o sonucun nedenlerini araştıracaktır.

Halid Ziya'nın gerçekçilik-natüralizm akımlarının yöntemine ve ilkelerine dair ele aldığı bir diğer konu da karakter çizimidir. Halid Ziya'ya göre eserlerde gerçekçi bir karakterin oluşturulabilmesi için,

“ (...) bir insan tasavvur edip o insana verilecek olan hissiyat-ı şahsiyeyi, ahval-i ruhiyeyi hayatının suret-i cereyanına göre tayin etmek; onu mevkiinde yaşatmak; o hayatın, o mevki'in hissiyatıyla mütehallik etmek ve mensubu olacağı vakada hissiyatıyla mütenasib halde istihdam

¹⁰²⁸ A.g.e., s. 96.

etmek velhasıl o insanın bütün harekât ve ahvalinin esbab-ı mucibe ve saikasını izah ve tefsir etmek”¹⁰²⁹

gerekir. Burada yazar, roman karakterlerini ait olduğu çevrede tasvir etmek, ruh durumlarını hayatlarının hareket tarzına göre saptamak ve karakterlerin huy ve davranış özelliklerini neden-sonuç ilişkisi içerisinde göstermek hususlarını ele alır. Nitekim bu hususlar doğrultusunda oluşturulan roman karakterleri gerçekçi olacaktır.

Halid Ziya’nın tasvir ettiği gerçekçi karakterlerin örnekleri gerçekçi yazarların romanlarında görülür. Örneğin Balzac’ın romanlarını teşkil eden karakterler,

“Hayaliyunun eşhas-ı muhayyilesi gibi bir hayalden, bir suretin gölgesinden ibaret değildir. Onlarla hemdem olan erbab-ı mütalaa piş-i nigâh-ı tedkikinde sahihden oynanır sahih bir vaka-i hayatın güzeranını hiss eder. Hayaliyunun eşhas-ı hikâyatı mermerden masnu heykeller gibi bir şekil gösterir, Balzac’ın hikâyelerinde eşhas-ı vakanın yaşadığı, sinelerinin altında bir kalbin çarptığı hiss olunur.”¹⁰³⁰

Flaubert’in karakterleri de birer gerçek kişiliğe sahiptirler:

“ (...) ‘*Madam Bovari*’yi okumalı, hissiyat-ı muhtelif-i garibe ile hareket eden bu kadının nasıl tasvir edildiğini, hissiyat-ı kalbiyesinin ne hayretfeza bir iktidar ile tedkik olunduğunu görmeli. ‘*Madam Bovari*’ hikâyelerde tesadüf olunan fahişeler gibi fuhuşlarından başka bir şeyleri görünmeyen kadınlardan değildir. Onu tedkik etmekle insan namuslu bir kadının kalbinde fuhşun nasıl tevessü ettiğini, nasıl birtakım ahval ile bir ejder kesilerek hissiyat-ı ismeti yuttuğunu görür, bedbaht bir zevcenin kalbinden çıkan feryadları, saf bir kadını çirkâb-ı fuhşa atan ye’sleri müşahade eder, piş-i nigâhında bir hayat döner, bütün o elvah hissiyat-ı nazarında tecessüm eder; bir kadının en hususi ahval-i hissiyatına, en amik garaib-i ruhuna vakıf olur.

‘*Madam Bovari*’de Emma gibi bütün eşhas birer hakikat-i fevkaladeye maliktir, muharriir intihab ettiği şahısları hayatta tesadüf ettiği nümuneler üzerine tersim, sahihten birer insan tasvir etmiştir. Hikâyenin her şahsı bir şahsiyet-i hususiyeye maliktir, onun mütalaasıyla insan kendisini onlarla hemdem zann eder; o rütbe tabii, o derece sahihtirler.”¹⁰³¹

¹⁰²⁹ A.g.e., s. 60.

¹⁰³⁰ A.g.e., s. 58.

¹⁰³¹ A.g.e., s. 68-70.

Halid Ziya'nın eserinde gerçekçi yönleme dair üzerinde durduğu bir başka husus ise çevredir. Yazar çevreyi fiziksel ve toplumsal çevre olarak görür. İki unsurun da gerçekçi eserlerde nasıl kullanıldığını anlatır.

Fiziksel çevrenin tasvirinde gözlemin önemine değinen Halid Ziya, gerçekçi yazarların romanların temelini oluşturan yerleri doğru anlatabilmek için bu yerlerde bir süre yaşadıklarına değinir.¹⁰³² Nitekim Zola, “‘Jerminal’i yazmak için kömür madeni kuyularına; ‘Yer’i yazmak için köylere, çiftliklere; ‘Assomvar’ı yazmak için amele güruhunun yaşadığı adi, pis mahallelere; ‘Paris’in Karnı’nı yazmak için pazarlara gitmiş, oralarda yaşayarak suret-i hayatlarını teftiş etmiştir.”¹⁰³³ Zola, okuyucularına maden kuyularını en vahşi ayrıntılarıyla göstermektedir. Onun maden kuyularında yaşayan işçilerin hislerini anlayabilmesi ve gerçekçi bir biçimde verebilmesi için bu kuyularda yaşaması gerekmiştir.¹⁰³⁴

Halid Ziya'ya göre Zola gibi, diğer realistler de karakterlerin yaşadıkları fiziksel çevrenin etkisi üzerinde ayrıntısıyla dururlar. “Zemin-i hikâyeye vaz’ ettikleri eşhasın yaşadıkları mevakiyi bir takayyüd-i mutaassıbane ile teftiş ve taharri ederler.”¹⁰³⁵ Konu edindikleri insanlar yoksul ya da zengin olsun fark etmez. Bu insanları çevreleyen fiziksel mekânları bir ressam gibi, mimar gibi tasvir ederler:

“Hakiki bir yarayı elleriyle bilaistikrah kurcalayan bir cerraha benzer. Hakikiyun cemiyet-i beşeriyenin yalnız sefaletgâhlarına girmezler, kibar âlemlerine de girerler. Zengin bir sarrafın hanesini, kibar bir kadının odasını, en ufak, manasız zann olunan tafsilatıyla beraber tarif ederler. Mesela bir odanın perdelerinin rengini, sedirlerinin kumaşını, duvarlarını tezyin eden aynaları, levhaları; odanın köşesinde muallak ufak bir hücrenin içindeki mevad-ı müteferrikeyi, uzun uzun tarif ederler. Fakat bu tasvirlerde muharrir adi bir nâkıl sıfatını bırakır. Her şeyi ait olduğu sanat nokta-i nazarından muayene eder. Bir levhayı muayene ederken bir ressam zann olunur, bir evin tafsilatını anlatırken bir mimar kesilir.”¹⁰³⁶

Halid Ziya'ya göre, gerçekçi yazarlar eserlerinde fiziksel çevre kadar toplumsal çevreye de önem verirler. Ona göre eserlerdeki karakterleri bütünleyen şey, “suret-i terbiye ve hayat” adıyla karşıladığı toplumsal çevredir:

¹⁰³² A.g.e., s. 106.

¹⁰³³ A.g.y.

¹⁰³⁴ A.g.e., s. 102.

¹⁰³⁵ A.g.e., s. 100.

¹⁰³⁶ A.g.e., s. 106.

“Mevakiden sonra ehemmiyet verdikleri nokta suret-i terbiye ve hayattır. Hakikiyun itikad ederler ki eğer teessüsat-ı bünyeviyede, suret-i terbiye ve hayatta ihtilaf olmasa idi bütün insanlar bir hilkatte, bir tabiatta bulunurlardı. Tabayi-i beşeriyedeki ihtilaf ya bulundukları mevakinin veya teessüs-i bünyevilerinin veyahut küçüklüklerinde aldıkları terbiye ile sürdükleri hayatın neticesidir. Binaenaleyh mesela şu adama şu yolda bir tabiat husule getirmek için ne gibi esbab hizmet etmiştir? İşte hakikiyunun hail ettikleri nokta budur. Eğer muharrir bize harikulade tabiatta bir şahıs gösterecek ise badi-i emrde bize hayret verecek olan bu tabiatı daire-i hakikate sokmak için esbab-ı müvellidesi olmak üzere o şahsın aldığı terbiyeyi tarif eder.”¹⁰³⁷

Ona göre, gerçekçilerin toplumsal çevreye önem vermeleri, “niçin” sorusuna cevap arama çabasından kaynaklanır. Halid Ziya bu hususu “Madam Bovary”i örnek göstererek şöyle aktarır:

“Bu adam ne için bu sirkati irtikab ediyor?

Ne için bu delikanlı intihar etti?

Bu genç kız ne için verem olup öldü?

İşte hakikiyun bu ne içinlere cevap vermek için balâda izah ettiğimiz gibi mevakinin, terbiyenin, suret-i hayat ve hilkatin tesirâtını izah ederler, hissiyat-ı kalbiye ve harekât-ı beşeriyeyi bunların tayin ettiği kanuna tevfikân anlatırlar.

Mesela Madam Bovari henüz teslim-i vücud etmemiştir. Kalbinde hiss-i ismet ile ihtiyacı aşk muhaceme etmektedir. Bu muhacemenin neticesine şiddetle muntazırsız. Muharrir bize bu kadının terbiyesini, suret-i hayatını iyice anlatmıştır; biz biliriz ki bu kadının kocası hülyasına asla muvafık değildir, yaşadığı mahal kendisini sıkıyor, bu kadının fuhşa düşeceğini zaten verilen tafsilattan tabii buluruz. Harekât-ı hissiyesini tafsilat-ı hayatına tatbik ederek vasıl olacağı neticeyi istihrac ettik.”¹⁰³⁸

Gerçekçi yazarlar karakterlerin eylemlerini, mizacını, olay örgüsünde meydana gelen vakaları niçin sorusuna verdikleri cevaplarla, yani nedensellik ilkesiyle temellendirirler. İşte Halid Ziya’ya göre toplumsal çevrenin etkisinin gösterilmesi bu cevapların verilebilmesi için oldukça önemlidir.

¹⁰³⁷ A.g.y.

¹⁰³⁸ A.g.e., s. 108.

Öte yandan, “Hikâye”de Halid Ziya’nın gerçekçilik akımı ile ilgili görüşlerinin bir kısmı romantizm-gerçekçilik karşılaştırması ekseninde ele alınabilecek görüşlerdir. O romantizm ile gerçekçiliği karşılaştırırken bu iki akımın ortak yönlerine değinir, gerçekçiliği romantizmden farklı kılan ilkeleri ele alır ve sonuçta gerçekçiliği romantizmden daha üstün bulduğu görüşü ortaya çıkar.

Halid Ziya romantik eserlerden bir kısmının “on dokuzuncu asır efkâr-ı müterakkisiyle mütenasib” olduğunu düşünür.¹⁰³⁹ Bu doğrultuda gerçekçi eserler ile insan davranışlarının derinliklerini anlatan romantik eserler arasındaki kimi benzerlikleri ele alır. Bu benzerliklerden ilki iyi eserlerin kurgusunun olay merkezli olmamasıdır. Ona göre Batılı ülkelerde “mazhar-ı rağbet olan hikâyeler”de olay oldukça azdır. Bu eserlerde az sayıda olaya yer verilir ancak insan ruhunun derinlikleri araştırılır:

“Geçenlerde zeki tanıdığım bir gençten şöyle bir söz işittim: ‘Herkes bilir ki hikâye bir vakanın tasviri demektir. Bir hikâyede en ziyade mahal tutacak şey vaka olmalıdır. Vaka az olur da tafsilat çok olursa muharririn kuvve-i muhayyilesinin teng, hikâyenin can sıkıcı olduğuna hükmetmek iktiza eder.’

Şimdi zekâvetine emniyetim berkemal olan bu zat milel-i Garbide en ziyade mazhar-ı rağbet olan hikâyelerin pek küçük bir vaka için pek vâsi’ tafsilat ile mali ve bu tafsilatın tedkikat-ı amika-i ruhtan ibaret olduğunu bilse idi veya Garb meşahir-i hikâyenüvisanının yazdıkları asar-ı nefiseyi mütalaaya muvaffak olmuş olsa idi bu yolda idare-i lisan eder miydi?

Hikâye bir vakanın tasviri imiş! Hayır değil... Şimdi hikâye bir vakanın tasviri olmaktan ziyade bir hissiyat levhası addolunuyor.”¹⁰⁴⁰

Halid Ziya’nın iki akımın benzerliklerine dair ele aldığı ikinci husus ise karakterlere ilişkindir. Ona göre,

“Gerek hayaliyundan olsun gerek, gerek hakikiyundan; hikâyenüvisanın eserlerine zemin ittihaz ettikleri tedkik-i ahval-i ruh esas-ı mühimi ancak tafsilat ile hall olunabilir. Müdekkikin-i hissiyat-ı beşeriyenin tasvir ettikleri insanlar en hususi hallerine kadar erbab-ı mütalaanın malumu olmalıdır. Yoksa her biri bir nümune-i beşer olan eşhas-ı hikâyenin kari’ce gayr-ı malum saikler, sebeblerle garib garib vakalar icra etmelerinden ne faide istihsal olunabilir? Bir caninin müdhiş bir

¹⁰³⁹ A.g.e., s. 22.

¹⁰⁴⁰ A.g.e., s. 24.

cinayet ika ettiği görülüyor, ne için bu adam mesela o caninin dehşetinden tehaşi eden kari'in irtikab edemeyeceği bir hunharlığı icra ediyor? İşte safsata-perdazânın meskut geçtikleri böyle mühim maddeleri meşahir-i hikâyentüvisan hail ve izah ederler. Bir caninin irtikab-kerdesi olan cinayetin saiklerini tayin için fenn-i menafiü'l-azanın fenn-i menafiü'r-ruh ile tatbikatını, münasebetini izah ederler.

Velhasıl onlar hikâyelerinde sahne-i temaşaya vaz' ettikleri insanları kemikten, etten mamul ve bir kalbe malik olarak tasvir ederler.”¹⁰⁴¹

Halid Ziya adı geçen iki akım arasındaki kimi benzerliklere değinir ancak bu akımları karşılaştırırken asıl üzerinde durduğu husus gerçekçilik ile romantizmin yöntemsel farklılıklarıdır. Nitekim, gerçekçi eserler ile romantik eserler arasında “hakikat” temelli bir ayrım yapar. Ona göre gerçekçi bir eser hayatın tercümesiysen, romantik bir eser sadece hayali bir hikâyedir. Gerçekçi bir yazar, bilim ve felsefenin yardımını alarak gerçeğin ışığını izler:

“Bir hakikin eseri bir tercüme-i hayat, bir hayalininki bir hikâyedir.

Birinde hakiki bir vaka, diğerinde muhayyel bir hikâye görürüz. Hakiki; fenni, hikmeti eline alarak nur-ı hakikati takib eder; hayali; bir esas-ı muhayyel; bir fikr-i mahsus tutarak tasavvur ettiği neticeye doğru yürür. Eğer hayaliyunda sanat-ı tasvir, meziyyat-ı lisaniye bulunmasa zümre-i üdebaya başka bir salâhiyet-i duhuliyeleri kalmaz. Bir de hayaliyunun eserlerindeki sathiyeti affettiren hakiki olmaya gayretleri ve amellerindeki hüsn-i niyetleridir.”¹⁰⁴²

Öte yandan gerçekçi yazarların eserleri, bu yazarlar gerçeğin izini sürdükleri için, romantiklere göre daha nesneldir. Gerçekçi bir yazarın romanı ele alındığında, “muharriri bir müverrih-i muntekid zannolunur.” Çünkü bu yazar olayları aktarırken çıkacak sonucu düşünmez. Sonuç o kadar doğaldır ki kendi kendine ortaya çıkar. Oysa romantiklerde böyle değildir. Romantik bir yazarın hangi amacı savunduğu her

¹⁰⁴¹ A.g.y.

Halid Ziya'nın romantizm ile gerçekçilik arasında benzerlik temelli bir bağ kurması, edebi akımların birbirinden beslenerek oluşması düşüncesine işaret eder. Nitekim Henry Levin'in “What is Realism” başlıklı makalesinde romantiklerin gerçekçiliği ile gerçekçilerin romantikliğinde diyalektik bir karşılık bulan görüşleri ile Emel Kefeli'nin “Batı Edebiyatında Akımlar” başlıklı kitabında gerçekçiliğin ilk kaynaklarını romantizmden aldığı yönündeki görüşü göz önüne alındığında Halid Ziya'nın düşünceleri daha anlaşılır olur.

Henry Levin, “What is Realism?”, *Comparative Literature*, III/III, s. 196.

Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, s. 90.

¹⁰⁴² Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan, s. 132.

tavrından anlaşılır. Bu yazarın “bütün naklettiği halleri o netice için hazırlamış, icad etmiş” olduğu görülür.¹⁰⁴³

Halid Ziya’nın ele aldığı bir başka yöntemsel farklılık karakter çizimine ilişkindir. Ona göre gerçekçilerin karakterleri canlı insanlarken, romantiklerinki güzel yapılmış resimlerdir. Gerçekçi karakterlerde kalbin vuruşları duyulurken, romantiklerde ressamın çizdiği “alaim-i vechiyeden başka bir şey” görülmez.¹⁰⁴⁴ Nitekim, romantikler okuyucularına karakterlerini bütün kişilik özellikleriyle göstermezler, yalnızca dıştan görünen hallerini sunarlar. Oysa okuyucu gerçekçi karakterleri beraber yaşamış kadar tanır:

“Hayaliyun eşhası bize bütün hususat-ı zatiyesiyle, çıplak olarak göstermez; onların yalnız ahval-i hâriciyesini arz eder; hayatını, ahval-i ruhiyesini meskût geçer. Onların eşhası bizim hususat-ı hayatiyelerini uzaktan takib ettiğimiz adamlara benzer. Onlar birtakım çehrelerdir ki muharririn fikrine hizmet etmek için bir renk-i mahsus ve ariyeti almışlardır. Hakikiyunda böyle değildir. Eşhası beraber yaşamış kadar tanırız. Bütün ahval-i ruhiyesi bize uzun uzun tarif edilir; hiç bir ciheti yoktur ki bize meçhul kalsın. Muharrir gözümüzün önünde eşhası teşrih eder, nazarımızda onlar o kadar tecessüm eder ki vaka etten kemikten adamlarla bilfi’l icra olunur zannederiz. Hayaliyunda eşhas bir merkasa gitmek üzere elbise-i resmiyelerini lâbis gibi bigânedir.”¹⁰⁴⁵

Halid Ziya bir başka karşılaştırmayı, gerçeğin aslına sadık temsili dolayısıyla ortaya çıkan ahlaki kaygılara ilişkin olarak yapar. O, gerçekçilerin gerçeği nasılsa öyle temsil etmelerini doğru bulur. Çirkinlikleri, ahlaki sorunları, yaşamın kötü yönlerini yansıttıkları için gerçekçilere yöneltilen eleştirilere karşı çıkar. Flaubert’in ahlaki bozanların değil insanlığın ruh durumunu inceleyen bilginlerin arasında anılması gerektiğini söyler.¹⁰⁴⁶ “Zola’da pislik var, ne için?” diye sorduktan sonra “o kabahat muharririn değil, esasındır” der.¹⁰⁴⁷

Romantizmi ve realizmi ahlaki açıdan karşılaştırdığında ise romantikleri, nefret edilecek bir karakteri seçkin bir topluluğa girebilecek hale soktukları, yani gerçeğe uygun çizmedikleri için, gerçekçilere göre daha zararlı bulur:

¹⁰⁴³ A.g.e., s. 130.

¹⁰⁴⁴ A.g.e., s. 136.

¹⁰⁴⁵ A.g.e., s. 130-132.

¹⁰⁴⁶ A.g.e., s. 67.

¹⁰⁴⁷ A.g.e., s. 84.

“Biz öyle düşünürüz ki en çirkin bir hakikat, en süslü bir hayale müreccaktır. Ekser erbab-ı mütalaayı hakikiyundan tenfir eden bunların insanları olduğu gibi göstermeleridir. Hayaliyun ise icad ettikleri eşhası, arzularına göre, erbab-ı mütalaaya kerih veya müstahsen göstermek; fakat eshaş-ı menfureyi bile bir cemiyet-i müntehabeye girebilecek bir hale sokmak sahtekârlığını ihtiyar ederler.

Hakikiyunda bir cani görürüz, bu bir canidir veya teessüsat-ı bünyeviyesinin bir kurbanıdır; fakat o cani olmaktan başka bir şey değildir. Hayaliyun bize bir cani gösterir. Eğer o mültezim ise, haklı bir müntakim, galip bir mağdurdur.

Hakikiyunda her şey ciddi, her şey doğrudur. Hayaliyunda her şey hayali, her şey sahtedir.

Hakikiyun birçok adamları, iyi kötü, meydan-ı vakaya atar, onlar hareket eder, muharrir sükût. Hiç biri mültezimi değildir. Eşhas mihver-i tabiiyesinde müteharrik birer seyyare gibi esas vakanın etrafında döner, bittab takib ettikleri hattan bir parça inhiraf ettirmez. Muharrir bu adamı beğeniniz, bunu reddediniz demez. O hakikati nakl eder, siz hüküm verirsiniz.

Hayaliler öyle değildirler. Bir şahsı müdafaa veya itham için birer dava vekili kesilirler.”¹⁰⁴⁸

Sonuç olarak Halid Ziya’nın “Hikâye” başlıklı eserine bakıldığında, yazarın gerçekçilikle natüralizm arasında bir ayrıma gitmeden, romantizm karşısında gerçekçilikten yana bir tavır aldığı görülür. Yazar eserinde, “hakikiyun” adını verdiği gerçekçilik ile “hayaliyun” olarak adlandırdığı romantizmi karşılaştırmalı bir bakışla ele almış ve gerçekçiliğin esaslarını, yönetsel ilkelerini, gerçekçi yazarlardan örnekler vererek ve kimi eserlerin özetlerini aktararak değerlendirmiştir. Bu doğrultuda “Hikâye” hem Türk roman sanatının gelişimine katkıda bulunan hem de Fransız edebiyatını model alan bir gerçekçiliğin oluşumuna hizmet eden bir eserdir.

Nitekim yazarın “Aşk-ı Memnu” romanı da, bir yandan bu gerçeklik anlayışının bir uygulaması olarak bir yandan da roman kuramı üzerine ayrıntısıyla düşünen bir yazarın eseri olarak Türk roman tarihindeki dönüm noktalarından birisi olmuştur.

¹⁰⁴⁸ A.g.e., s. 140-142.

4.2. AŞK-I MEMNU

1899-1900 tarihinde “Servet-i Fünun”da tefrika edilen, kitap olarak ilk basımı 1901’de yapılan¹⁰⁴⁹ “Aşk-ı Memnu”, Türk romanının gelişiminde önemli dönüm noktalarından bir tanesidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk romanının asıl olarak Halid Ziya ile başladığını söyler.¹⁰⁵⁰ Ona göre, “Aşk-ı Memnu” gerçekçi teknikler ve psikoloji açısından bakıldığında, her zaman için mükemmel sayılabilecek bir eserdir. Ancak, mükemmel bir teknikle yazılmış olan bu roman “bovarizm ve estetizmde mahpus”tur. Küçük hikâyelerinde hayatı yakalamasını bilen Uşaklıgil, romanlarında kendi hayal ettiği bir realitenin peşinde gerçekçi bir üslûp makinesi kurmuştur.¹⁰⁵¹ Tanpınar’ın bu düşüncesinin nedeni Halid Ziya’nın romanlarında toplumsal hayatın yansımalarını bulmayı, onun “kendisini hayatın içinde idrâk eden o pervasız yazarlardan” olmayışıdır.¹⁰⁵² Ancak Tanpınar’ın tespitleri, Halid Ziya’nın romanında kurmak istediği gerçekçiliğin nasıl bir gerçekçilik olduğu sorusuyla birlikte düşünülmelidir.

Nitekim, Berna Moran “Aşk-ı Memnu” başlıklı makalesinde Halid Ziya’nın birtakım insanların neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekçiliğe dayanan, sağlam yapılı bir roman yaratma peşinde olduğunu söyler.¹⁰⁵³ Ona göre bu roman bireylerarası ilişkileri işler ve bu ilişkilerin yoğunluğunu sağlamak için roman kişilerini dış dünyadan soyutlar.¹⁰⁵⁴

Bu bağlamda “Aşk-ı Memnu”da eksik gözüken toplumsal gerçekliklerin nedeni, bir yandan çağın baskıcı ortamının devrin hayatı hakkında yazmayı zorlaştırmasıyken; diğer yandan yazarın uygulamaya koyduğu, bireylerin psikolojilerine dayalı bir gerçekçilik anlayışıdır.

Bu gerçekçilik, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın değindiği üzere Fransız edebiyatının gerçekçiliğini kaynak alır:

“Aşk-ı Memnu, muharririnin örnekleriyle olan münasebetlerini en iyi gösteren eserlerdendir. Üslûp, küçük teferruata dikkatleri ve ‘écriture artistique’i ile daima Goncourt

¹⁰⁴⁹ Halid Ziya eserinin 1939 tarihli Latin harfli ilk baskısında tanınmamış kelimeler ve terkipleri Türkçeleştirerek sadeleştirmeye gitmiştir.

¹⁰⁵⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Hâlit Ziya Uşaklıgil”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 284.

¹⁰⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 121.

¹⁰⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Hâlit Ziya Uşaklıgil”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 286.

¹⁰⁵³ Berna Moran, “Aşk-ı Memnu”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 71

¹⁰⁵⁴ A.g.e., s. 72.

Kardeşler'e ve Daudet'ye bağlıdır. Seçilmiş kelimeler üzerinde ısrarla elde edilen atmosfer yaratma arzusu, kahramanlarına garip bir şefkatle bağlanan muharririn insan işleri karşısında davranışını gizlemeğe çalıştığı hafif bir alay çeşnisi yine Daudet'ye, buna mukabil dış âlem üzerindeki ısrarı, ruhî sityasyonları uzun tahlile rağmen, Goncourt'lara bağlanabilir.

Hakikatte Zola hâriç, bu virtüözün üzerinde bütün realistlerin az çok tesiri vardır.”¹⁰⁵⁵

Ahmet Ö. Evin de Tanpınar'la benzer bir bakış açısına sahiptir. Ona göre Halid Ziya'nın gerçekçiliği Emile Zola'nın ortaya koyduğu kısıtlayıcı klinik metodolojiden değil, Goncourt Kardeşler'in sanatsal yazısından beslenir. “Halid Ziya, Goncourt kardeşlerin doğru ayrıntıyı bulmayı başarabilen keskin gözlerinden ve nesneler aracılığıyla bir ortamın ‘özünü yakalama’ yeteneklerinden derinden etkilenmiştir”.¹⁰⁵⁶

Öte yandan Gül Mete Yuva, “Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları” adlı kitabının Halid Ziya'yı incelediği bölümünde, Halid Ziya'nın Osmanlı mirasından koparak Fransız gerçekçiliğini tek model olarak benimsediğini söyler.¹⁰⁵⁷ Yuva “Aşk-ı Memnu”yu, çalışmasında ortaya koyduğu bu savı destekleyecek bir biçimde, “Fransız edebiyatıyla kurduğu benzerlikler ve metinlerarasılık bağlamında inceler. Ona göre, “Aşk-ı Memnu” ile Flaubert'in “Madam Bovary”si arasında, ana karakterler Bihter ile Emma'nın benzerliği kadar önemli olan bir başka benzerlik, moderniteyi romana taşımadır. Bu bağlamda, “Aşk-ı Memnu”daki mekânlar, karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ve kimi davranışları, Fransız referanslara dayanılarak oluşturulmuş bir modernliği temsil eder.¹⁰⁵⁸ Eserde Bihter dışındaki kimi kahramanlar da Flaubert'in kahramanlarını andırır. Beşir, Emma Bovary'nin gizli hayranı Justin'i hatırlatır.¹⁰⁵⁹ Mille de Courton, Flaubert'in “Sade Bir Yürek” isimli uzun öyküsündeki Félicité'yi andırır.¹⁰⁶⁰ Öte yandan “Aşk-ı Memnu” Goncourt Kardeşler'in “Renée Mauperin”i ile de ilişkiler kurar.¹⁰⁶¹ İki eser yasak aşk konusunda benzeşirler; Nihal, bu eserdeki Renée karakterine,¹⁰⁶² Behlül ise Denoysel karakterine benzer özellikler gösterir.¹⁰⁶³ Bihter'in

¹⁰⁵⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Hâlit Ziya Uşaklıgil (Mâi ve Siyah ve Aşk-ı Memnu)”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 290.

Burada, Emile Zola meselesinin, Halid Ziya'yı gerçekçilik akımının yorumlanışında Beşir Fuad'dan ayıran bir husus olduğunu belirtmek gerekir. Beşir Fuad'ın gerçekçiliğe dair kuramsal tartışmalarının merkezinde Emile Zola vardır. O Zola'yı bu akımın öncüsü olarak görür. Halid Ziya ise Zola'nın edebiyata yaptığı katkıları anlatmakla birlikte asıl önemi Alphonse Daudet ve Goncourt Kardeşler'e verir.

¹⁰⁵⁶ Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, s. 287.

¹⁰⁵⁷ Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, İstanbul, YKY, 2011, s. 255.

¹⁰⁵⁸ A.g.e., s. 299-303.

¹⁰⁵⁹ A.g.e., s. 306.

¹⁰⁶⁰ A.g.e., s. 309.

¹⁰⁶¹ A.g.e., s. 310.

¹⁰⁶² A.g.e., s. 321.

bir roman kahramanı olarak çiziminde Goncourt Kardeşler'in "Manette Salomon"unu hatırlatan öğeler de vardır. Bihter aynada Flaubert'in Emma'sı gibi yüzünü değil, Goncourt'ların Manette'si gibi bedenini seyreder.¹⁰⁶⁴

Yuva'nın ortaya koyduğu benzerlikler dolayısıyla "Aşk-ı Memnu"yu Fransız gerçekçilerin bir kopyası ya da taklidi olarak düşünmek yanlış olacaktır. "Aşk-ı Memnu"da ortaya çıkan bu durumu metinlerarası ilişkiler bağlamında değerlendirmek doğru olur. Nitekim Halid Ziya, Fransız gerçekçiliğini kendi gerçekçi yöntemi için model almış; bu bağlamda model aldığı kaynakla metinlerarası ilişkiler kurmuştur.

"Aşk-ı Memnu"da ortaya konulan gerçekçiliği inceleyebilmek için eseri, konu seçimi ve kurgu, karakterler, mekân ve yazarın konumu başlıkları altında incelemek yerinde olur.

4.2.1. Konu Seçimi ve Kurgu

"Aşk-ı Memnu"ya konu seçimi açısından bakıldığında, Halid Ziya'nın eserine bireylerarası ilişkileri işleyebileceği bir konuyu seçtiği görülür. Eser, belli bir tarihsel devirde, Batılılaşmış zengin bir ailenin evlilik dolayısıyla bir başka aileyle iç içe geçen yaşamını ve bu aileleri oluşturan bireylerin birbirleriyle ilişkisini konu edinir.

Berna Moran bu eserin neyi anlattığı, temasının ne olduğu ve bir tezi olup olmadığı hakkında edebiyat eleştirisi düzleminde bir anlaşmazlık olduğunu belirtir. Ona göre "Aşk-ı Memnu" hakkında yazarlar, bu eseri ya ahlaksal bir bildirisi olan ya da İstanbul'daki Türk toplumunun bir kesiminin yaşamını yansıtan bir roman olarak yorumlamaktadır. Eserde Batılılaşmış zengin bir ailenin yaşamı vardır ancak romanın bu yaşamı ortaya koymak ya da eleştirmek amacıyla yazıldığını söylemek doğru olmayacaktır. Bu eser bireye ve bireylerarası ilişkiye dönük romanlardandır. "Uşaklıgil, somut ve tek olan bir evliliğin belli koşullar altında nasıl işlediğini, belli insanların arasındaki ilişkiler örgüsünün niteliğini ve gelişimini anlamaya ve anlatmaya çalışır."¹⁰⁶⁵

Sonuç olarak, "Aşk-ı Memnu" konusu itibariyle çağdaş toplumsal gerçekliklerden çok, birey gerçekliğine odaklanır. Bu bağlamda eser konu seçimi açısından bireylerin psikolojilerine dayalı bir gerçekçi anlayışı yansıtır.

¹⁰⁶³ A.g.e., s. 338.

¹⁰⁶⁴ A.g.e., s. 317.

¹⁰⁶⁵ Berna Moran, "Aşk-ı Memnu", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 69-70.

“Aşk-ı Memnu”ya kurgu açısından bakıldığında eserde gerçekçilik akımına uygun bir kurgusal yapının var olduğu görülür. Bu bağlamda eserin kurgusal örüntüsünde tesadüflere, inanılması güç olaylara; vaka sınırlandırılmasını bozacak gereksiz olaylara yer verilmemiştir. Eserin kurgusuna dair değinilmesi gereken bir husus da, gerçekçi yönleme uygun bir biçimde, nedensellik bağının kurulmuş olmasıdır.

“Aşk-ı Memnu”nun kurgusundaki nedensellik bağını sağlayan husus, Halid Ziya’nın romanını karakterleri temele alarak kurgulamış olmasıdır. Eserin kurgusu karakterlerin birbirleriyle ilişkisi üzerine temellenir ve roman kişilerinin mizaçları ile olaylar arasında bir nedensellik bağı kurulur.

“Aşk-ı Memnu”nun kurgusunu karakterlerin ilişkileri teşkil eder. Bu bağlamda zengin bir ailenin babası olan Adnan Bey’in “Melih Bey takımı” olarak adlandırılan bir ailenin kızı olan Bihter’le evlenmesi kurgunun temelindeki olaylardan ilkidir. Böylece yaşama tarzı, hayata bakışları farklı olan iki aile bir araya gelmiş, bu bir araya geliş kahramanların birbirleriyle ilişkilerine zemin sağlayarak romanın kuruluşunu belirlemiştir.¹⁰⁶⁶

Eserin bundan sonraki ilerleyişi Adnan Bey ile Bihter; Bihter ile Behlül; Adnan Bey ile Nihal ve Nihal ile Behlül’ün uzaklaşıp yakınlaşan ilişkileri üzerindendir. Berna Moran “Aşk-ı Memnu”da kişiler arasında gerçekleşen bu yaklaşma ve uzaklaşmaların bir baleyi andırdığını düşünür. Ona göre, romanın hareketi kişilerin yaşadıkları ilişkilerin ve çatışmaların gelişimi biçiminde belirmektedir:

“Bireysel ilişkilerin ve sorunların işlendiği romanlar başta da söylediğim gibi, toplumla ve yaşamla genel bağlar kuran bir anlam taşımadığı için, yazar, bu eksikliği biçimsel güzellikle gidermeye çalışır. *Aşk-ı Memnu*’nun özentili dili bir yana, sanatsal açıdan doyurucu olmasının bir

¹⁰⁶⁶ Şerif Aktaş, “Aşk-ı Memnu”da yaşama tarzı ve hayat telakkisi açısından birbirinden farklı iki ailenin olduğunu belirtir ve bu ailelere esere vücut veren iki kahraman olarak bakar. Ona göre, eserde her şeyi belirleyen, hatta kahramanların psikolojik gelişmesini sağlayan, onların ruh hallerini açığa vuran bu iki aile arasındaki ilişkidir. Bu ilişkiyi ailelerin temsil ettiği zihniyeti göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir: “Melih Bey takımı, gösterişli yaşamayı en üstün değer olarak kabul etmektedir. Bu, paraya ihtiyaç gösterir. Adnan Bey, maddî imkânı temsil eder. Melih Bey takımı, Adnan Bey’e erkek, hatta insan olarak bakmaz; onu kullanılmaya müsait para çantası görür. Adnan Bey’in, genç ve güzel Bihter’e yalısını süsleyecek, bir boşluğu dolduracak bir obje olarak baktığı sezilmektedir. İki aile ilişkisinin temelinde, sahip olduğu maddî imkânla, arzuladığı her şeyi gerçekleştirmek, her istediğini elde etmek sözleriyle ifade edeceğimiz bir anlayışla, gösterişli yaşamak için her türlü fedakârlığa hazır bir zihniyetin karşı karşıya gelmesi yatmaktadır. (...) Sözü ettiğimiz karşılaşmada maddî imkân-maddî imkânsızlık çatışmasının esas olduğu açıktır. Roman boyunca bu çatışma, olayların gelişmesini, kahramanların davranışlarını idare eder. Çünkü Bihter, sözü ettiğimiz karşılaşma sonucu Adnan Bey yalısına girmiş, her türlü maddî imkâna kavuşmuştur. Ancak bu noktadan sonra o, kadın olduğunu fark edecek, sahip olduğu maddî imkânların hazırladığı muhit içinde ruhî tatmini arayacaktır.” Şerif Aktaş, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Tema”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-II/ 529, s.111-112.

nedenini, yaptın iç hareketinde aramak yerinde olacaktır sanırım. Çünkü, romanda kişilerin arasındaki duygusal yaklaşma ve uzaklaşmaların bir baleyi andırdığı söylenebilir. Gerçi her romanda böyle yaklaşma ve uzaklaşma vardır, ama *Aşk-ı Memnu*'da, zaman içseldir, yani romanın hareketi fiziksel olarak değil, kişilerin yoğun yaşadıkları ilişkilerin ve çatışmaların gelişimi biçiminde belirir. Bu durumda, *Aşk-ı Memnu*'nun kapalı mekânı içinde, etrafı boşaltılmış ve böylece yalıtılmış ilişkilerindeki yaklaşma ve uzaklaşmalar sahnede oynanan bir baleyi hatırlatacak kadar belirginleşiyor ve görünürlük kazanıyorlar. (...)

Nihal ile babası Adnan Bey başta birbirlerine çok yakinken yavaş yavaş uzaklaşırlar ve sonunda tekrar birleşirler.

(...)

Bihter ile Behlül ikilisi bunun tersi bir figür yaratırlar, başta ayrıken zamanla birleşir, sonra uzaklaşırlar.

(...)

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

(...)

Bu çizgiler, kesinlikleriyle, romanın geometrik yapısını destekleyen niteliktedirler. Bale benzetmesini sürdürecek ve bu başbalerinlerin yanı sıra Bülent'i, Matmazel Courton'u ve hizmetçileri de işe katacak olursak, bir aradaki bütün yalı halkının bir dağılma ve sonra yeniden toplanma figürü çizdiklerini söyleyebiliriz. Açılıp kapanma ya da dağılıp toplanma gibi dansı andıran biçimsel örüntülerin estetik bir duygu uyandırması, *Aşk-ı Memnu*'nun başarısında hesaba katılacak bir özellik olsa gerek.¹⁰⁶⁷

Öte yandan Halid Ziya, Adnan Bey ile Bihter; Bihter ile Behlül; Nihal ile Behlül ve Adnan Bey ile Nihal'in uzaklaşıp yakınlaşan ilişkilerini anlatırken bu karakterler ile olaylar arasında bir nedensellik bağı kurar. Berna Moran, eserdeki bu durumun Fransız gerçekçilerinden öğrenilen bir husus olduğunu düşünür. Ona göre “Aşk- Memnu”dan önceki romanlarda karakterlerle olaylar arasında böyle bir bağ görünmez:

“Uşaklıgil'in Balzac, Zola ve Flaubert gibi gerçekçilerden öğrendiği bir şey vardı: karakterlerin kişilikleriyle olaylar arasındaki nedensellik bağı. Romanda olayların gelişimi karakterlerin kişiliklerine bağlı olmalıydı ve karakterler de bu olayların üzerlerinde yaptığı etkiye göre değişmeliydi. Uşaklıgil bu ilkeyi titizlikle uygular. *Aşk-ı Memnu*'dan önceki romanımızda karakterlerle olaylar arasında bir bağ görmeyiz. Örneğin Rakım Efendi'nin, *İntibah*'taki Ali

¹⁰⁶⁷ Berna Moran, “Aşk-ı Memnu”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 84-85.

Bey'in, *Sergüzeşt*'deki Dilber'in başından birtakım olaylar geçer, ama *Aşk-ı Memnu*'dakilerin başından gelişigüzel birtakım olaylar geçmez, olayları onların kişilikleri yaratır daha çok. Yazar, olay örgüsünü önceden bilmez demek istemiyorum. Tersine, Uşaklıgil belki en ince ayrıntısına kadar kişilerin davranışlarını, nasıl değişeceklerini hesaplamıştır. Ne var ki, olay örgüsünü belirleyişi öbür romancılardan farklıdır, çünkü birtakım insanlar arasında kurulmuş bu ilişkiler denklemi ortaya konulduktan sonra üst tarafı matematik bir zorunlulukla gelişecektir. Uşaklıgil de olay örgüsünü kurarken bu zorunluluğu göz önünde tutacaktır."¹⁰⁶⁸

Karakterlerle olaylar arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve nedensellik bağıını ortaya koyabilmek için Adnan Bey ile Bihter; Bihter ile Behlül; Nihal ile Behlül ve Adnan Bey ile Nihal'in uzaklaşıp yakınlaşan ilişkileri temelinde bir değerlendirme yapmak yerinde olur.

Adnan Bey ile Bihter'in ilişkisi evlilikleriyle başlar. Romanın kuruluşunda oldukça önemli bir yer tutan bu evlilik eserde nedenselleştirilerek verilmiştir. Bihter, yetiştiği çevre ve mizacı gereği kibar yaşamı seven bir genç kızdır. Annesinin eğlence hayatının kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir evliliğe engel olacağını düşünür.¹⁰⁶⁹ Bu nedenle Adnan Bey'in kendisiyle evlenmek istediğini öğrendiğinde bu haber onun üzerinde sihirli bir tesir bırakır.¹⁰⁷⁰ Onun için Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarının biri¹⁰⁷¹ ve bu yalının “yegâne hâkimesi olmak” demektir.¹⁰⁷² Tüm bunlar Bihter'i evliliğe yönlendiren nedenlerdir. Adnan Bey'i Bihter'le evlenmeye yönlendiren neden ise yalnız kalmak istemeyişidir. Çocuklarına hem annelik hem babalık yapmış olan Adnan Bey çocuklarının kendisinden yavaş yavaş ayrılacağını ve yapayalnız kalacağını düşünür.¹⁰⁷³ Evlilik teklifi hakkında aylarca süren tereddütler yaşamıştır¹⁰⁷⁴ ancak tereddütlerin sonunda yalnızlık kaygısı onu evliliğe yönlendirmiştir. Böylece nedenselleştirilen bu evlilikle iki karakterin ilişkileri başlamış olur. Bu ilişki ve evlilik dolayısıyla bir araya gelen iki aile romanda yer tutan diğer ilişkilerin de temelidir.

Adnan Bey ile Bihter'in ilişkisi yakınlaşmayla başlayan ancak uzaklaşmayla devam eden bir ilişkidir. Bu uzaklaşmanın nedeni ise Bihter'in iç dünyasından

¹⁰⁶⁸ A.g.e., s. 71.

¹⁰⁶⁹ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Özgür Yayınları, 2010, s. 45.

¹⁰⁷⁰ A.g.e., s. 43.

¹⁰⁷¹ A.g.e., s. 44.

¹⁰⁷² A.g.e., s. 43.

¹⁰⁷³ A.g.e., s. 62.

¹⁰⁷⁴ A.g.e., s.61.

kaynaklanır. Bihter evlilik sürecinde, bu evliliğin genç bir kadın olarak kendisine yetmediğini fark eder. Yazar bu durumu da nedenselleştirerek verir:

“Genç kızlık hayatında hiç böyle bir şey hissetmemiş, aşk hummasının cismaniyetini sızlatacak bir ıstırabını duymamış idi. Hatta genç kızlık hayatında bütün sevda rüyaları, müphem hatlarla çizilmiş bulutlardan ibaretti; fakat izdivaç hiçbirini tatmin etmemeksizin o vakte kadar mektum kalan emellerini uyandırmış, hiçbirine çare getirmiş olmaksızın ruhunun sevda ihtiyaçlarını tutuşturmuş idi. Demek izdivaç bunlardı ve onun izdivacı bunlardan biri değildi.

Oh’ Ne yanılmış idi!... Ona sevmek, sevmek lazımdı, sevemeyecek olursa ölecekti. Fakat nasıl sevecek? Sevmek, bu artık kendisi için memnu muhal bir şey değil miydi?”¹⁰⁷⁵

Bu nedenselleştirme, Bihter-Behlül ilişkisinin başlamasının da temelidir. Bihter iç dünyasında uyanan duyguları nedeniyle Behlül ile yakınlaşmış; ikisi arasında bir yasak aşk ilişkisi başlamıştır. Bu ilişki zamanla yaklaşan ve sonra birbirinden uzaklaşan iki kişinin ilişkisidir. Uzaklaşmanın nedeni ise Behlül’ün duygularıdır:

“Yavaş yavaş bu kadın Behlül’ün elinde ezilecek, hırpalanacak, sonra en mülevves heveslere alet edilecek sefil bir mahluk oluyordu; muaşakalarına bile bir sefalet rengi geliyordu, Behlül bu güzide sevdanın mümtaziyetini muhafazaya itina etmez olmuş idi; Bihter kollarının arasında her defa bir parça daha onlardan biri oluyor ve ara sıra irkilmek isteyen haysiyeti isyanda devam etmek için kuvvet bulamıyordu.”¹⁰⁷⁶

Behlül ile Nihal’in ilişkisi de zamanla yaklaşan ve sonra birbirinden uzaklaşan iki kişinin ilişkisidir. Behlül ile Nihal, birbiriyle sık sık tartışan iki amca çocuğudur. Behlül, Bihter’e karşı duygularında bir değişiklik yaşadıktan sonra Nihal’e karşı ilgisiz olmadığını fark eder. Aradığı şiirsel aşkı Nihal’de bulabileceğini düşündüğü olur:

“— Kim bilir? Belki aranılıp bulunamayan şiir ve sevda bundadır.

O zaman ihtiyarsız aşk hayatını tahlil eder, bütün eski hatıralarını birer saniye tekrar yaşar, nihayet Bihter’in parlak siyah saçlarıyla Kette’nin beyaza benzeyen sarı saçları birbirine dolanarak iki çehreden mürekkep bir müşevveş sima tersim ettikten sonra bu hatıra silsilesini son

¹⁰⁷⁵ A.g.e., s. 218-219.

¹⁰⁷⁶ A.g.e., s. 409-410.

bir düğümle bağlardı. Nihayet? Evet, nihayet ne olacaktı?.. Bunların hepsinde bir şiirsizlik, hatıralarının bu çiçeklerinde bir kuruluk, bir cansızlık buluyordu. Kim bilir? Belki, sevdanın ruhu, hayatın şiiri, böyle henüz açılmamış bir goncanın saf sinesinde gizliydi.

Nihal’le münasebetlerinde her vakit kendisini idare edemiyor, her gün ağabeylik sıfatından bir zerre kaybolarak Nihal’i bir genç kız sıfatıyla görmeye başlıyordu. Nihal’i ince omuzlarından tutmak, yüzünü saçlarının sarı dalgalarına sokarak, onun taze ruhunu bir narin çiçeğin müphem rayihası kabilinden teneffüs etmek için çılgınca bir heves duyuları olurdu. Sonra kendi kendisini takdir ederek Nihal’e günlerce kayıtsız kalmak için çalışırdı. O zaman izdivaç latifesinin, ikisinin arasında gülmeye yeni bir vesile teşkil eden bir oyundan ibaret kalmasına dikkat ederdi.”¹⁰⁷⁷

Bir gün, Behlül Nihal’e onunla evlenmek istediğini söyler.¹⁰⁷⁸ Nihal’in mizacında var olan sevilme ihtiyacı onu bu evliliği kabul etmeye yönlendirir:

“Sevilmek! Sevilmek! Mariz ruhunda yalnız bu feryad vardı. İşte şimdi onu seven biri vardı, dizlerinin dibinde bu tekrar olunuyordu ve kendisinden, buna mukabil yalnız bir parça sevilme isteniyordu.”¹⁰⁷⁹

Bu bağlamda Behlül ile Nihal’in yakınlaşmaları, karakterlerin huy ve davranış özellikleri temele alınarak nedenselleştirilir. Ancak Nihal, Bihter’in Behlül’le ilişkisi olduğunu anlar¹⁰⁸⁰ ve bu yakınlaşma uzun sürmez; Nihal ve Behlül birbirinden uzaklaşırlar.

Adnan Bey ile Nihal’in ilişkisi ise, başta yakınken uzaklaşan sonra tekrar birbirine yaklaşan baba kızın ilişkisidir. Baba-kız, Adnan Bey Bihter’le evlenene kadar çok yakındır:

“İkisinin arasında böyle sürür ve saadetle geçen saatler ne tatlı saatlerdi! Onun babasına bir iptilası, bir meftuniyeti vardı ki hiçbir zaman tatmin edilmiş olmazdı. Daima sevilme, her vakitten ziyade, saniyeden saniyeye teşeddüt edecek bir muhabbetle sevilme için ruhunda asla teskin edilemeyen bir ihtiyaç vardı. Babasının yanında pek ziyade şımarır, geveze bir kuş, yaramaz bir kelebek olurdu. Sonsuz bir lakırdı sermayesi vardı: Derslerinden, gördüklerinden,

¹⁰⁷⁷ A.g.e., s. 411-412.

¹⁰⁷⁸ A.g.e., s. 417.

¹⁰⁷⁹ A.g.e., s. 453.

¹⁰⁸⁰ A.g.e., s. 464.

işittiklerinden bir küçük esas sebep olurdu, babasına birbiri ardınca sualle irat ederdi. O, yorulmayarak hatta eğlenerek, ara sıra Nihal'in bir şeytanet ve istihza fikriyle üzerine bir parça neşve serptiği muhaverelerden gülerek, çocuklaşır aralarında bir yaş seviyesi hasıl olurdu.”¹⁰⁸¹

Bu yakınlıkta Nihal'in sevilme ihtiyacının payı önemlidir. Ancak Nihal babası evlendikten sonra ondan uzaklaşır. Bunun nedeni Nihal'in hassas ve kıskanç mizacıdır. Babasını ve Bihter'i bir arada görmeye tahammül edemeyen Nihal¹⁰⁸² ile Adnan Bey'in arasında eski samimiyet kalmaz.¹⁰⁸³ Ancak baba-kız, Bihter ile Behlül'ün yasak aşkının öğrenilmesinden sonra yeniden yakınlaşır. Yaşadıkları acılardan sonra, biri daha ihtiyar biri daha çocuk olmuş; birbirlerine yeniden yaklaşmışlardır.¹⁰⁸⁴ Yazar bu ilişkideki tüm süreçleri de, diğer ilişkilerde olduğu gibi karakterlerin mizaçlarını temel alıp nedenselleştirerek aktarmıştır.

Sonuç olarak, Halid Ziya'nın eserinin kurgusunu karakterlerin birbirleriyle kurmuş olduğu ilişki ile yönlendirdiği; bu bağlamda gerçekçiliğin nedensellik ilkesine uygun bir yapıyı, kahramanlarının mizaçlarını merkeze alarak gerçekleştirdiği söylenmelidir.

4.2.2. Karakterler

“Aşk-ı Memnu”nun kahramanları, bir yalıda bir arada yaşayan aile bireyleridir.¹⁰⁸⁵ Toplumsal yaşamla sıkı bağları yoktur, toplumsal ve fiziksel yönlerinden çok psikolojik yönleriyle öne çıkarlar. Berna Moran'ın belirtmiş olduğu üzere psikolojik gerçeklikleriyle yaşayan kahramanlardır:

“Aşk-ı Memnu”daki insanlar toplum içinde değil, yalıda kendi başlarına yaşarlar ve başlarından geçen serüven, Türkiye'nin toplumsal gerçekliğinden bağımsız bir serüvendir. Bu bakımdan, örneğin, *Sergüzeşt*'in öyküsü ve kişileri daha yerlidir, çünkü toplumsal gerçeklik üzerine temellendirilmiştir. *Aşk-ı Memnu*'daki kişilerin ise toplumla ilgili yanları törpülenmiş ve geriye, toplumsal değil psikolojik gerçeklikleriyle yaşayan bireyler kalmıştır. Romanın başında anlatılan Melih Bey takımı durumu değiştirmez; yerli bir hava ile başlayan *Aşk-ı Memnu*, Bihter'in yalıya gelmesiyle bu niteliğini yitirir. Böylece, toplumsal gerçeklik yerine bireylerin psikolojik

¹⁰⁸¹ A.g.e., s. 101.

¹⁰⁸² A.g.e., s. 139.

¹⁰⁸³ A.g.e., s. 144.

¹⁰⁸⁴ A.g.e., s. 511.

¹⁰⁸⁵ Zeynep Kerman bu eseri “aile ve ev içi romanı olarak nitelendirir. Zeynep Kerman, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, s. 92.

mekanizmasına eğilen *Aşk-ı Memnu*, Batılılaşmış bir aileyi konu edinmekle beraber, Batılılaşma sorunun işleyen romanlardan farklı bir türe girer.”¹⁰⁸⁶

Bu bağlamda eserin karakter çiziminde psikolojik gerçekliğe dayanan bir yöntem izlendiğini söylemek mümkündür.

“*Aşk-ı Memnu*”nun asıl roman kişileri Bihter, Adnan Bey, Nihal ve Behlül’dür. Eserde bu karakterlerin dışında, Bihter’in annesi Firdevs Hanım, ablası Peyker; Nihal’in mürebbiyesi Mlle de Courton; ayrıca bu karakterler kadar ayrıntılı işlenmeyen, esas kahramanların çevresini oluşturan Bülent ve evdeki hizmetkârlar vardır.¹⁰⁸⁷

“*Aşk-ı Memnu*”nun esas kahramanlarından Bihter’in asıl olarak iç dünyası ve psikolojik yönü üzerinde durulur. Dış görünüşü psikolojik yönü kadar ayrıntılı işlenmez. Bihter gerçekçilik-natüralizm akımlarının yöntemine uygun biçimde kurgulanmış bir roman karakteridir. Halid Ziya, Bihter’in ailesine, onun mizacına ışık tutacak biçimde geniş bir yer vermiş; onu tek boyutlu değil, değişim içerisinde bir karakter olarak sunmuştur. Bihter’in Adnan Bey’le evlenmesi; bu evliliğin onu aşk açısından tatmin etmemesi ve yasak bir aşka sevk etmesi; en sonunda terk edildiğinde her şeyi yıkabilecek bir karaktere dönüşmesi neden-sonuç ilişkileriyle desteklenmiştir.

Berna Moran Bihter’in bir roman karakteri olarak bu durumunu şöyle değerlendirir:

“Romanın en önemli kişisi Bihter, genellikle yanlış anlaşılmış ve gereğinden fazla suçlanmış bir kadındır. Oysa yazar, Bihter’in nereden başlayıp nereye geldiğini, düşüşünün psikolojik nedenlerini iyi açıklamak için çaba gösterir. Bir roman kişinin değişimini, belli bir zaman süresi içinde meydana gelen bir gelişme olarak sunmak da, *Uşaklıgil*’den önceki yazarlarda görülen bir yöntem değildir. Hele kadınların, zamanın rol oynadığı koşullar altında değiştiğine hiç tanık olmayız. Gerçi bazı roman kişileri değişir, hem de birdenbire yüz seksen derece değişir, ama bu değişmeyi ya olay örgüsü gerektirmiştir ya da ahlak dersi vermek amacı. Hovarda, serseri, akılsız Felâtun romanın sonunda aniden ‘islah-ı nefis’ eder, namusu ile çalışmaya kararlı, aklı

¹⁰⁸⁶ Berna Moran, “*Aşk-ı Memnu*”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 84-85.

¹⁰⁸⁷ Zeynep Kerman, “*Aşk-ı Memnu*”nun karakterlerini şöyle tasnif eder:

“On üç aslî ve bir o kadar tâlî şahıstan vücuda gelen kadroyu başlıca dört ana çevrede incelemek mümkündür:

1- Firdevs Hanım ve kızları

2- Adnan Bey ve çevresi

3- Yabancılar ve Beyoğlu çevresi

4- Hizmetkârlar.” Zeynep Kerman, *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış*, s. 92.

başında bambaşka bir adam oluverir. Bu değişimin nedeni zaman değil, yazarın vermek istediği derstir.

Bihter başta namuslu bir kadındır ve namuslu kalmak için çırpınır; ne var ki içinde bulunduğu koşullar ve yaratılışındaki bir eğilim, onu önüne geçilmez bir zorunlulukla, kocasını aldatan bir kadın yapar. Bu gelişim hep, neden-sonuç ilkesine göre yürütülür ve Uşaklıgil özellikle psikolojik nedenler üzerinde durarak bu kaçınılmazlığı belirtmeye çalışır. Üç aşamadan geçer Bihter: 1) Genç kızlık emellerine kavuşacağı umuduyla zengin Adnan Bey ile evlenen ve görevini yapmaya çalışan Bihter. 2) Hayal kırıklığına uğradığı için mutluluğu yasak bir sevgide bulan Bihter. 3) Bıkıldığını ve terk edildiğini anlayarak kıskançlıkla boğulan ve intikam için her şeyi yıkıp intihar eden Bihter.”¹⁰⁸⁸

Dış görünüşü eserin başlangıcında annesi ve ablasıyla birlikte çıktığı sandal gezintisi sırasında,

“(…) Bihter, beli son derece sıkılmış, vücudu daradar sararak ta arkasında iki tarafa dalga vuran etekliğiyle, belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından biri ipek ihtizazı ile titreyerek akan harmanisi beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğini etekliğine rapteden siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış, sağ elinden çıkardığı eldiveniyle beraber kavranılarak tutulan şemsiyesiyle, alçak ökçeli sarı potinlerinin üstünde, yere basmıyormuşçasına bir sekişle, yürüyordu.”¹⁰⁸⁹

şeklinde betimlenen Bihter, “Melih Bey takımı” olarak adlandırılan bir aileden Firdevs Hanım’ın kızıdır. “Melih Bey takımı” olarak adlandırılan bu aile eserde ayrıntılı bir biçimde aktarılır:

“Melih Bey takımı!.. Bu takımın İstanbul hayatında mertebesinin tayini metin bir kaideye müstenit olamaz. Tamamıyla kibar âlemine mensubiyet iddia edecek kadar sağlam bir asalet sahibi olmayan bu ailenin yarım asır evveline kadar mevcudiyeti meşuk ve müphemdir. Aile efradı içinde kibar hayat sicilinde tanınmış isimler bırakanlara uzaktan yakından -biraz karışık olmakla beraber- tesadüf etmek nesiller şecereleri mütevaggıllarına belki mümkün olur. Asıl takımın hususi hayat tarihi işte bu aileye namını terk eden Melih Bey’den iptida eder. «Melih Bey takımı» unvanı ailenin bütün ruhi tarihini rumuz ve şümülüyle telhis ve icmal eder bir ifade vüsatine maliktir.

Melih Bey kimdir?

¹⁰⁸⁸ Berna Moran, “Aşk-ı Memnu”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 73.

¹⁰⁸⁹ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya, s. 37.

Bu suale sarıh bir cevap vermek külfetine lüzum görülmemiştir. Melih Bey vefatından sonra devam edebilecek bir hatıra bırakmamıştır. Anadolu kıyısında bir yalı ile bu yalıdan İstanbul'un hemen her tarafına yayılarak bugün «Melih Bey takımı» unvanıyla bir temayüz noktasında birleşen kadınlar...

Melih Bey'in yalısı yarım asrın inkılap silsilesinden geçmiştir. Bugün kim bilir kimindir? Fakat ne zaman önünden geçilse Boğaziçi'nin hususi hayatına vâkıf olanların kalplerinde gizli bir parmak uzanarak orasını gösterir ve müphem fakat zengin manalar vererek:

- Melih Bey'in yalısı der...

(...)

Bu yalı şehrin tarihinde mümtaz bir nevi çiçek yetiştiren bir camekân hükmünde hizmet etmiş ve İstanbul'un kibar hayatına bu mümtaz mahsulden numuneler serpmiştir. Bunlar yarım asırdan beri bu büyük şehrin muhtelif noktalarına dağılmakla beraber birbirinden ayırmayan, bütün bu muhtelif çiçekleri bir rabıta ile toplu bir demet şeklinde bağlayan bir şey vardır ki, ailenin unvanıdır. Bu, aileyi, cereyanının dalgaları içinde sürükleyip götüren inkılap nehrinin üstünde, batmaz bir tahta parçası şeklinde yüzmekte devam etmiştir.

Melih Bey takımında garip bir isticnas hassası vardır: Hangi aile ile nispet peyda eylerse o aile için Melih Bey takımından olmak muhakkaktır. Melih Bey takımından bir kız –galiba bu ailenin temayüz esbabının vikayesi kadınlara müvekkel olduğundan kaderin hususi bir müsaadesiyle takımdan hemen bütün kız evlat çıkmıştır- bir diğer aileye intisap etmekle manevi hüviyetinin bu yeni ailenin hamiresinde massolmamasını o isticnas hassası emniyet altına alır.”¹⁰⁹⁰

Bütün mesirelerin zarafet ruhu olan,¹⁰⁹¹ giyinmeye ve eğlenmeye çok düşkün Melih Bey takımının¹⁰⁹² ve zarif giyimlerini inanılmayacak bir ucuzlukla meydana getiren¹⁰⁹³ Firdevs Hanım ile iki kızının yaşam biçimlerinin uzun uzadıya anlatılmasının nedeni, gerçekçi yönleme uygun bir karakter çiziminin ortaya konma çabasıdır. Nitekim Melih Bey takımının ve Firdevs Hanım ile iki kızının yaşama biçimlerinin anlatıldığı pasajlar, Bihter'in çevresine, yetiştirdiği aileye ışık tutar. Onu Adnan Bey'le evlenmeye yönlendiren itkileri görünür kılar. Mecmuaları karıştıracak, hikâyeler okuyabilecek kadar Türkçe, Beyoğlu dükkânlarında sarf olacak kadar Fransızca, hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilen; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalan; kendi kendine öğrendiği uduyla kendi şarkılarına eşlik eden Bihter, meziyetlerinin kendisini iyi bir

¹⁰⁹⁰ A.g.e., s. 21-23.

¹⁰⁹¹ A.g.e., s. 31.

¹⁰⁹² A.g.e., s. 29.

¹⁰⁹³ A.g.e., s. 34.

evliliğe sevk edebileceğini, ancak annesinin hayat tarzı ve ailesinin şöhretinin onu böyle bir evlilikten uzaklaştıracağını düşünür.¹⁰⁹⁴

Bihter'in Adnan Bey'in evlilik teklifini kabul etmeye yönlendiren de kendi aile çevresi üzerine düşündükleri ve asıl kibar hayatına ulaşma imkânı olur. Onun için Adnan Bey'le evlilik demek asıl kibar hayatı demektir:

“Bu izdivaçta onu ne çocuklar, ne de Adnan Bey'in elli senesi korkutuyordu, bunlar öyle küçük şeyler kabilinde idi ki asıl meselenin şaşkınlığıyla hemen örtülüveriyordu. Eğer Adnan Bey herkese benzer bir adam olsaydı, eğer çocuklar her vakit babalarının yanında görülen güzel giyinmiş o güzel bebekler olmasaydı, bu mesele çıkar çıkmaz omuzlarını silkecek, eniştesinin yüzüne bir kahkaha savurarak kaçacaktı. Lâkin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri iri kalpaklı lambaları, yıldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak mütehasşir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu.

Bihter pek iyi biliyordu ki validesinin unutulamayacak derecede süren eğlence hayatı kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak bir izdivacı meneden kavi bir sebep idi. Firdevs Hanım'ın kızlarına, Melih Bey takımının artık sönmeye yaklaşmış hatıra şaşaasının bu son çiçeklerine nihayet eniştesine, şu Nihat Bey'e benzer bir talip çıkabilirdi.”¹⁰⁹⁵

Zeynep Kerman'ın söylediği üzere, Bihter hayalini kurduğu yalıya gelin gitmekle, “hem özleyip de asla sahip olamayacağı şeylere kavuşacaktır, hem de, çocukluğundan beri korktuğu, bir kâbusa benzettiği annesi gibi bir kadın olmaktan kurtulacaktır. Bu yüzden, Adnan Bey'in yaşını, iki yetişkin çocuğunu ‘önemsiz, teferruat kabilinden ileri sürülmüş bahaneler’ olarak değerlendirir.”¹⁰⁹⁶

Bihter bu tarz muhakemelerinin sonucunda Adnan Bey'le evlenir. Ancak, evlenirken hayal ettiği gibi bir hayat süremez. Adnan Bey'e âşık olmayan Bihter,

¹⁰⁹⁴ A.g.e., s. 47.

¹⁰⁹⁵ A.g.e., s. 44-45.

¹⁰⁹⁶ Zeynep Kerman, “Halid Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s. 123.

yaşadığı evliliğin ruhunun sevda ihtiyaçlarını tatmin etmediğinin, bu ihtiyaçları daha da tutuşturduğunun farkına varır.¹⁰⁹⁷

Bihter'in süreç içerisindeki bu değişimi neden-sonuç ilişkileri gözetilerek, karakterin iç dünyası merkeze alınarak aktarılır. Bihter'in kocasına karşı hissettiklerine ve evlilik sürecine dair düşündüklerine yer verilen şu pasaj, yazarın karakterin psikolojisine dayanan bir neden-sonuç ilişkisi kurduğunu gösterir:

“Bu gece şu dakikada ona âdeta bir ıstırap vererek tahakkuk eden bu hakikat ta izdivacının mukaddemesinde başlamış idi. Bu adamın ilk buse temasında, bütün gençlik garamının emellerini almak için haris buselerle yüzüne gözüne sürünen dudaklarında cismaniyetinin bir isyanıyla titremiş, bir asap lerzişi içinde bu izdivacın kendisi için hep böyle titretecek dakikaları olacağını hissetmiş idi. Bunlar öyle dakikalar idi ki her türlü muhakeme metanetine, kalp azmine karşı mağlup eder, gittikçe haşın manası teyyüt eden lerzîşlerle vücudunu sarsardı. Onun kollarının arasında gözlerini kapamak, kendisini ve onu görmemek, bu muaşaka saatlerini onunla beraber yaşamamak isterdi. Hayır istemezdi, bunun tersine isterdi ki ona vücudunu gençliğiyle beraber kalbinin emellerini de versin. Fakât kendisini bundan meneden bir şey vardı, öyle bir şey ki onun kollarının arasında iken bütün vücudunda bir kaçınmak, bir erimek, hemen orada o dakika için ölmüş bulunmak ihtiyaçlarını uyandırır. Buna galebe edemiyordu. Bir müddet bu hissi tahlil etmemek, bu titreyişlerin altında saklanan müthiş hakikati görmemek istedi. Bu muaşakalardan kırılmış, güya tazeliğinden bir şey eksilmiş, hayır, öyle de değil, daha doğrusu kirlenmiş bir çiçek pejmürdeliği duyarak çıktıkça düşünmemek için vücudunu, zihnini susturmaya çalışırdı. Lâkin onun buselerinden kalan tırmalayıcı eserler, hele dudaklarının yanında bir köşe vardı ki sanki sızlardı. Sonra bu muaşakaların hummaları arasında verilmiş buselerden, kendi dudaklarının aşk sadakasından onda günlerce üşüyen bir şey kalırdı.

Bu muaşaka ezasını burada, bu odada hissederdi; buradan başka yerlerde teati edilen buseler onun için bir dostluk samimiyeti manasından başka bir şey kesp etmezdi; lakin burada onunla yalnız kalıp da ona; sade bir dost değil hayatının bütün aşk kitabı beraber okunacak bir koca nazarıyla bakmak lazım gelince ürkerdi: Onun dostuydu, evet, bu adam için kalbinde derin bir hürmet, hatta bir muhabbet vardı. Lâkin onun bütün ruh teslimiyetiyle karısı olamıyordu. Bu odadan başka yerlerde onu seviyordu. Beraber gezerken, aşağıda o küçük odada otururken, hatta onun odasında, evet, şu yanı başlarındaki odada, Bihter'de bir sokulmak, onun mümkün mertebe yakınında bulunmak hevesleri uyanırdı. Arada bir başını omuzuna kor, ya bir çocuk sokulganlığıyla dizine yatardı. Bütün izdivaç hayatı böyle geçseydi, onu lekesiz, arızasız bir muhabbetle sevecekti, mesut olacaktı. Lâkin ondan fazla bir şey, muhabbet değil, aşk isteniyordu ve kendisini tamamıyla haksız, insafsız bulmakla beraber bu aşkı veremiyordu. O zaman bu aşk, bu verilmeyen, verilemeyen aşk, kendisinden mukavemet olunamayan bir hakla alındıkça,

¹⁰⁹⁷ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya, s. 218-219.

vücudundan, kalbinden bir şey gasp edilmiş zanneder, ağlamak, feryat etmek, ıstırabından kıvrانmak isterdi. Demek kendisi için izdivaç bu idi, aşk bundan ibaret olacaktı; her zaman, her zaman, ondan böyle cebir ile aşk alınacaktı ve o, ruhunun asıl aşkını vermiş olmayacaktı; asıl ruhuna tasarruf edecek bir buse dudaklarını araştırıp bulmayacaktı, kendisini üşüten bu buselerden başka bir şey görmeyecekti, hep böyle olacaktı, her zaman, her zaman...

Artık itiraf etmeliydi. İşte bir seneden beri bu hakikati görmemek için lüzum görülen mücahedeler onu daha ziyade yormuş, daha ziyade ezmiş idi; evet itiraf etmeliydi, hep böyle olacaktı.”¹⁰⁹⁸

Genç kızlık hayallerine kavuşacağı düşüncesiyle evlenen Bihter, hayal kırıklığına uğramıştır. Bu hayal kırıklığı onu evliliği ile sevda özlemi arasındaki bir çatışmanın ortasında bırakır. Eserde, Bihter’in iç dünyasında yaşadığı gelgitlerin, evliliği ile aşk ihtiyacı arasında yaşadığı iç çatışmanın en yoğun sergilendiği bölüm ise kendini aynada seyrettiği pasajdır. Bihter ailece gittikleri Göksu gezintisinde, Behlül’ün Peyker’e kur yaptığını görmüş, çapkınca konuşmalarını işitmiş ve bunlara sinirlenmiştir. Ancak sinirlendiği bu şeyler, iç dünyasında kimi duyguların uyanmasına etki etmiştir. Bihter’in Göksu’dan döndükleri gece odasında yalnızken kendi bedenini aynada seyredişinin tasviri şöyledir:

“Bihter, (..) kendisine titrek bir hayal şekliyle takarrüp ediyor görünen Bihter’i, o aynadaki Bihter’ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvrırdı bunların tam çıplaklığına nakısa vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı.

Uzun bir temaşa ile bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemiş idi, bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte bu idi. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuh ile görmek istemiyordu; biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teeyyüt edecekti; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu. .

Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisininindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim,

¹⁰⁹⁸ A.g.e., s. 203-205.

ince, gayet, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin, arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek ciğerleri yakacak bir busenin lerzîşleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyyaa iki vücut peyda oluyordu. (...)

Bihter şimdi kendisinden başka bir vücut hükmüyle seyrettiği bu hayali ufak bir hareketiyle kaçırmaktan ihtiraz ederek hareket etmeden duruyor, onu tutmak, ona sarılmak için ellerini, dudaklarını uzatacak olursa ikisi birden orada ölüverecekler, delice bir busenin hummaları arasında can verecekler zannediyordu. Lâkin onun böyle, ruhu sarsan bir visal humması içinde ölmeye, can vermeye ihtiyacı vardı. İşte bu ihtiyaç şimdi bir ıstıka enini ile bütün hüviyetinde fer-yat ediyor, cismaniyetinde ıstırap veren bir ateş oluyordu. Evet, şu dakikada bu vücut, güya bir kaza anı içinde gasp olunan bıkının, küçük bir tesliyet lütfü, hafif bir neşve bakiyesi bırakmaksızın verilmeyerek alınan buselerin, asabını isyan ettirerek derin bir ıstırap ile sızlanan muanakaların, evet, bütün izdivaç hayatına ait o çirkin, sefil muaşaka hatıratının ıstıraplarını duyuyor; bunlar kendisinden alındıktan sonra o asıl ruhunun, sevdâ ruhunun bıkını, o asıl dudaklarının, kadınlığına ait dudaklarının busesini verememekten inliyordu. Öyle bir muanaka düşünüyordu ki onu ta hüviyetinin amakına kadar titretsin, hırpalasın, ezsin; öyle bir aşk istiyordu ki onun ruhunda mest eden baygınlıklar bıraksın... Şimdi bu hayalin, o kendi hayalinin karşısında ıstırabından kıvrınmamak için nefsinin zapt ediyordu.”¹⁰⁹⁹

Bihter'in iç dünyasında yaşadığı çatışmada aşk ihtiyacı üstün gelir. Namuslu kalmak için çırpındığı, iyi bir evliliği sürdürmeyi çok istediği halde mutluluğu yasak bir aşkta bulur. Adnan Bey'in yeğeni Behlül'le bir gönül ilişkisine girer. Bu aşkın henüz başlarındayken nihayet artık Firdevs Hanım'ın kızı olduğunu düşünür. Kendisini Firdevs Hanım'ın kızı yapan kadere küser:

“Bu ilk aşk günahından sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül'ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamış idi. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içinde idi. Bir şey düşünmeyerek hep sükût etmek istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuş idi; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu

¹⁰⁹⁹ A.g.e., s. 212-215. Bu pasajın devamında Bihter'in aynada görünen yüzü tasvir edilir. Pasajın bütününe bakıldığında, Halid Ziya'nın karakterin dış görünüşünü, onun iç dünyasıyla iç içe geçirerek tasvir ettiği söylenebilir. Burada ortaya çıkan fiziki portre, Bihter'in psikolojisini, cinselliğe dair duygularını, aşk arayışını ve iç çatışmasını görünür kılar. Zeynep Kerman, yazarın burada Bihter'in vücut yapısını, çatışan duygularını, iç benliğini ustalıkla aktettiğini söyler. Ona göre, “bu bölüm, vücudu hakîr gören eski Türk edebiyatı anlayışından çok uzak, tamamen Batılı tarzda bir tahlil ve tasvirdir. Halit Ziya, kahramanlarını sık sık ayna önünde gösterir. Şahıslar aynanın karşısında kendi kendileri üzerine düşünür, hüküm verirler. Bu, bir nevi nefis muhasebesidir ve Hristiyanlığa has günah çıkarmanın değişik bir tarzıdır. Başkalarını veya kendini tahlil, Halit Ziya'nın eserlerinde önemli bir yer tutar.” Zeynep Kerman, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, s. 97.

sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter'di. Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile televvüs etmiş, sefil, murdar bir mahluk idi. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi. Bunu kendi kendisine söylüyor ve kendisinden öğrenilecek bir vücuttan kaçarcasına kaçmak istiyordu. Lâkin ne için böyle olmuş idi? Bu günahı affettirecek bir sebep de bulamıyordu... Behlül'ü sevmiyordu, hayır, bundan emindi; çapkın bir çocuktan başka bir şey olmayan bu adam hakkında aşka benzer hiçbir şey duymamış idi. Şu halde oradan kaçmak, onun kim bilir kimlere karşı binlerce defa tekrar olunmuş sözlerini dinlememek, hatta onun odasına girmemek o kadar mümkün iken ne için, evet ne için gidip adi bir sefile zaafıyla bu adamın kollarına atılmış idi? Bu sukutu affettirecek hiç, hiçbir şey bulamıyordu. Hatta bundan bir küçük saadet bile beklemezdi. Kocasına karşı, vazifesine karşı, bundan sonra artık herkese, kendisine hürmet edecek olanların kâffesine karşı hıyanet ederek, hatta kendi nefesine karşı bir mazeret vesilesi bulamayarak kendi kendisini sefil bir mahluk yaptıktan sonra mı, bu suretle mi mesut olacaktı? Şimdi nefisinden öğreniyordu; hayattan her şeyden öğreniyordu.

Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulmuyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu.”¹¹⁰⁰

Burada dikkati çeken durum, yazarın karakter çiziminde, natüralizmin temelinde yer alan düşünsel dayanaklardan birine, soya çekime, işaret etmesi, bu husus dolayısıyla Avrupa gerçekçiliği-natüralizmiyle bir bağ kurmasıdır. Nitekim böylece, Bihter'in trajik sonuna sürüklenmesi, soya çekim ilkesiyle nedenselleştirilmiş olur. Bihter'in kalıtsal nedenler dolayısıyla yasak bir aşka sürüklendiğini belirten Berna Moran bu konuda şöyle söyler:

“Bihter'i, başından beri hesaplı hareket eden, kendi çirkin amacı için hizmetçilere yol veren ahlaksız bir karakter olarak görürsek trajik bir yanı kalmaz. Başına gelenleri hak etmiş kötü bir kadın olur. Oysa Bihter yavaş yavaş istemeye istemeye, direnmesine rağmen düşer ve ancak ondan sonra mürebbiyeyi savmak gibi oyunlara girer. Uşaklıgil, Bihter'in öyküsünü bir tragedya olarak sunarken kuşkusuz Eski Yunan tragedya anlayışını uygulamıyor. Tragedya 19. yüzyılda, artık anlaşılmaz bir alın yazısına dayanmıyordu. Bilim adamlarının getirip yerleştirdiği determinizm ilkesi, tragedya ve romanda da etkisini göstermiş ve yazarlar, bireyin yazgısının, hem içinde yaşadığı çevre ve koşullar tarafından, hem de kalıtım yoluyla belirlendiğini gösteren yapıtlar vermişlerdi. Uşaklıgil bazı doğalcıların yaptığı gibi, içgüdü ve kalıtıma ağırlık verir.

¹¹⁰⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya, s. 255-256.

Bihter'in düşüşüne yol açan neden, toplumsal koşullar değil, annesinden kalıtım yoluyla kendisine geçen bir mizaç benzerliğidir."¹¹⁰¹

Bihter, böyle bir ilişkiye girdiği için önce kendisinden nefret eder ancak daha sonra, Behlül'ün hatırasında "tesadüfle temellük edilmiş bir sefile hükmünde kalamayacağını"; onu sevmesi gerektiğini; içinde bulunduğu durumu yalnızca aşkın temizleyebileceğini düşünür.¹¹⁰² Nitekim yaşadığı aşktan azap duymamaya başlar.¹¹⁰³ Behlül ondan uzaklaşmaya başlayıp, Adnan Bey'in kızı Nihal'le nişanlanmaya karar verdiğinde ise onların evliliğini engellemek için her şeyi feda etmeye karar verir.¹¹⁰⁴ Yazar Bihter'in bu kararını da, tıpkı Adnan Bey'le evlenme kararı ve Behlül'le girdiği gönül ilişkisi süreci gibi nedenselleştirerek aktarır. Bihter'in Behlül'ün onu terk etme ihtimaline dair düşüncelerine yer veren şu bölüm, onun her şeyi feda edebilecek bir kadın haline gelme sürecine ışık tutar:

"Birkaç müphem hudut ile izdivacının bir tarihini yaptı. Onu acı, boş, beyhude ıstıraplarla, umulup da bulunmayan şeylere bedel mütemadi cenklerle zehirlenmiş buluyordu. Bu izdivaçtan ne beklemişti ve hâlâ ne bekliyordu? İşte tamamiyla sahip olmak itminanını duy-maksızın, vaktiyle genç kızlık rüyalarını ziya tufanları içinde bırakan emellerin hepsine malik demekti. Servet, tantana, ziynet; o hayalinde beslenen emeller bugün tasarrufunda idi; fakat bunlar öksüz çocuklar mahzunluğuyla, elim bir boyun büküklüğüyle duruyorlardı. Bu izdivaç ona genç kızlık emellerini vermiş, fakat kadınlığını aç bırakmış idi. Tamamiyla aldandığına, bedbaht bir kadın olduğuna çoktan karar vermiş idi. Sonra hayatının ufkunda bir saadet leması belirmiş idi, bütün ruhuyla kendisini ona vermiş idi; bu zayıf ziyayı söndürebilecek hiçbir kuvvetin vücudunu düşünmemiş idi. Bugün birinci defa olarak bir serseri rüzgâr, bilinemez nereden esen bir hain nefes, o ziyanın, o güneşinin üstüne bir parça bulut sevk etmek istemiş idi. O sönerse ne olacaktı? Ebedi bir zulmet..."¹¹⁰⁵

Nitekim Behlül'ü kaybettiğini anlayınca Adnan Bey'e her şeyi itiraf etmeyi düşünen Bihter,¹¹⁰⁶ Adnan Bey'in hakikati Nihal'den öğreneceğini, bu yüzden yalından "mülevves bir alüfte zilletiyle" atılacağını, bunun halka yayılacağını, böylece annesinin

¹¹⁰¹ Berna Moran, "Aşk-ı Memnu", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 78.

¹¹⁰² Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya, s. 257.

¹¹⁰³ A.g.e., s. 271.

¹¹⁰⁴ A.g.e., s. 481.

¹¹⁰⁵ A.g.e., s. 374.

¹¹⁰⁶ A.g.e., s. 485.

hayatını yaşamaya başlayacağını düşünür.¹¹⁰⁷ Böylesi bir yaşamdansa ölümü tercih eder¹¹⁰⁸ ve intihar eder.¹¹⁰⁹ Annesi gibi olmaktan korkan ama onun gibi kocasını aldatan bir kadın haline gelen Bihter, karşı koyamadığı, soyundan gelen bu belirlenime intiharıyla isyan eder.

Romanın asıl kahramanlarından biri olan Adnan Bey, Bihter, Behlül ve Nihal kadar olayların içerisinde yer almaz. Bununla birlikte o da, diğer karakterler gibi bütünlüklü ve neden sonuç ilişkilerine yaslanarak kurgulanmıştır. Dış görünüşü üzerinde, psikolojik yönü kadar durulmayan Adnan Bey, kendi eylemleri, tereddütleri, geçmiş, sevdikleriyle ilişkileri üzerine düşünen bir roman karakteridir. Bu durum onun aracısız, nesnel ve gerçekçi yönleme uygun bir biçimde sunulmasını sağlar.

Halid Ziya, Adnan Bey'in dış görünüşüne dair tasvirini, Bihter'in gözünden sunar. Aslında buradaki tasvir, gözlem anında yapılmış bir tasvir değildir. Bihter, evlilik fikrinin uyandırdığı duygularla Adnan Bey'i düşünür ve onu gözünün önünde canlandırır:

“-Adnan! Adnan Bey, diyordu!

Bu isim gözlerinin önüne şık, zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzet, uzaktan kır mı kumral mı fark olunmayan sakalları çenesinde hafif bir hatla ayrılarak iki tarafına taranmış, daima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, ince eldivenlere mahpus parmakları altın telli gözlüğünü seri bir hareketle beyaz zarif keten bir mendilin ucuyla sildikten sonra her tesadüfte kendisine bir rica nazarıyla bakan, güzel o kadar maharetle saklanan elli yaşına rağmen hâlâ güzel bir koca duruyordu.”¹¹¹⁰

Bihter'in gözünden aktarılan bu tasvir, izlenimsel bir tasvirdir. Ancak böyle olmasına rağmen, Halid Ziya'nın giyim, kuşam, davranışlar gibi hususlara yönelttiği dikkatli bakışı ve bu bakışın ortaya koyduğu gerçekçi betimlemeyi yansıtır.

Adnan Bey, duygulu, anlayışlı ve yumuşak huylu bir baba ve eştir. Derinlikli bir karakterdir. Başlıca merakı tahta oymacılığıdır.¹¹¹¹ Bu bağlamda sanatçı bir yönünün de olduğu söylenebilir.

¹¹⁰⁷ A.g.e., s. 505-506.

¹¹⁰⁸ A.g.e., s. 507.

¹¹⁰⁹ A.g.e., s. 511.

¹¹¹⁰ A.g.e., s. 43.

¹¹¹¹ A.g.e., s. 66.

Adnan Bey'in derinlikli bir roman karakteri olarak sunan husus onun kendi tereddütleri, eylemleri, geçmişi ve ilişkileri üzerine düşünüyor oluşudur. Nitekim, Bihter'le evlenmeye karar verdiği zaman, uzun süren karar verme süreci üzerine muhakeme yapar. Kendisini aylardan beri içinden çıkılmaz tereddütler, içsel mücadeleler arasında yoran bu kararı nihayet vermiştir. Ancak tereddütleri tekrar uyanır. Zihninde bu mücadelenin bir tarihini çizer. Evlilik kararı vermiştir ancak, çocuklarını düşündüğünde, vicdanını rahatlatmak ister. Yalnızlık ihtimalini düşünür. Bülent mektebe gidecek, Nihal birkaç sene sonra evlenecek, kendisi yalnız kalacaktır. Geçen ömrünün fedakârlıktan ibaret olduğuna hükmeder¹¹¹² ve geçmişini muhakeme eder:

“O, otuz yaşına kadar nispetle masum bir hayat geçirmiş idi, hayatının en büyük aşk vakası izdivacıydı. Şimdi düşünürken on altı senelik izdivaç devresi hatıralarında bir zayıf papatyanın bile neşvesinden mahrum uzun, çıplak bir çöl parçası şeklinde uzanıyordu. Bu on altı sene yalnız zevcesinin bitmez tükenmez hastalıklarından mürekkep hatıralar bırakmış idi. O hastalıklarla cenk etmiş çocuklarının annesini kurtarmak için senelerce uğraşmış idi; nihayet, zaten beklenen netice bütün gayretlerini hiçe indirerek işte çocuklarını öksüz bırakmış idi. O zaman sarf olunan emekler şimdi mükâfat bekleyen seslerle hatıralarının arasında bağınıyordu. O vakit ifa edilen bir vazife şimdi bir hak hükmünü almış idi. Lâkin kalbinde ufak bir helecanın iskâtı kabil olamıyor, bu sebepleri Nihal ve Bülent'in fikirlerine nasıl kabul ettireceğine karar veremiyordu. İstiyordu ki vicdanına karşı kendisini tebrie eden bu esbap onu çocuklarına da affettirsin...”¹¹¹³

Okuyucuya, karakterin zihninden ve aracısız bir biçimde aktarılan bu muhakeme süreci, karakterin derinlikli ve canlı oluşunu sergilerken; yazarın içsel gerçekliklere dayalı bir neden-sonuç ilişkisini ortaya koyduğunu da gösterir. Halid Ziya Adnan Bey'in eylemlerinin nedenlerini ve sonuçlarını onun iç dünyasına bağlayarak, gerçekçi bir karakter oluşturur.

Adnan Bey, kızı Nihal'le ilişkisi üzerine de uzun uzun düşünür. Nihal'in mürebbiyesi Mlle de Courton'un işine son verdikten sonra, kızına zarar verip vermediğini muhakeme etmeye çalışır. Böylece, baba-kızın ilişki sürecinde Adnan Bey'in neyi neden yaptığını okuyucu onun zihninden öğrenir:

¹¹¹² A.g.e., s. 61-62.

¹¹¹³ A.g.e., s. 63.

“Bugün Adnan Bey, Nihal'e bu müthiş darbeyi vurduktan sonra kalbinde, işte ne kadar zamandan beri örtülü, sanki ölmüş kalan, derin bir damarın, babalık damarının sızladığını hissetmiş idi. İzdivacından beri Nihal'in ruhunu hırpalayan işkence devrelerinin en küçük alametlerini bile kaçırmamış idi, bunlar onun nazarında öyle zaruri hadiseler idi ki vukuunu izdivacından evvel beklemeye başlamış ve sonra, Nihal'in ıstırapları karşısında onları zararsız, nihayet tehlikesiz geçecek fakat zevali zamana mütevakkıf bir hastalığın nöbetleri kabilinden telakki etmek itiyadıyla kendisini bir müsebbip mesuliyetinden tecrit eder olmuş idi. Hatta o işkence devrelerini teşdit ve tecdit edecek şeylere, o şimdiye kadar Nihal'e vurulan darbelere, biraz ağır fakat netice itibariyle şifa veren birer tedavi çaresi nazarıyla bakmış idi. En evvel Nihal'i Bihter'e takrip etmek için kendisinin ondan tebaüdü lüzumuna hüküm vermiş, kızından uzak kalmış idi; sonra onun zaafından istifade ederek evde sulh tesisine mania ihdas etmek istidadında bulunanların tebidine karar vermiş, Şakire Hanım'la kocasını ve kızını çıkarmış idi. Şimdi, artık Bihter'e bir düşman sıfatıyla tanınan, karanlıklarda aile sükûnun ihlal edecek desise imal eder bir muzır misafir hükmünde telakki olunan o ihtiyar kızın tebidi mutlak lazım bir tedbir ehemmiyetiyle karar altına alınmış idi.

(...) Lakin nihayet bu sabah darbeyi vurduktan sonra, şimdiye kadar Nihal'e vurulan darbelerin şifa verecek tesirinden şüphe veren bir korku, bugüne kadar aldanmış olmak, hayır, aldatılmış olmak korkusu, müthiş elim bir korku, onun kalbini delmiş ve ateşten iğnesinin ucuyla o kalbin mensi bir köşesinde, bir ölü hissisizliğiyle susan damarı, babalık damarını bularak yakmış, sızlatmış idi.

Yoksa kızını öldürüyor muydu?”¹¹¹⁴

Nihal'le ilişkisine dair düşünceleri Adnan Bey'i, Bihter'i ve evliliğini de muhakeme etmeye sevk eder. Adnan Bey, Bihter'i kollarının arasında “camit bir cisim ruhsuzluğuyla, ölmüş bir kadın hissizliğiyle” hissettikçe, evliliğinin bir hata olduğunu anlamıştır.¹¹¹⁵ Bir gün kalbine Behlül'e ve Bihter'e dair bir şüphe düşer. Ancak bu his “ona kaba bir kıskançlıktan mütevellit bir zelil his” olarak görünür.¹¹¹⁶ Kendi kıskançlığını yargılayan, bu duyguyu kendisine yakıştıramayan Adnan Bey yanılmamıştır. Bu ilişki ortaya çıkıp, Bihter intihar ettikten sonra kızıyla “birbirinden şifa bulan iki hasta gibi”¹¹¹⁷ baş başa kalmışlardır.

Adnan Bey'in kızı Nihal, gelişim içerisinde çizilen bir roman karakteridir. Onun fiziki portresi üzerinde psikolojik yönü kadar durulmaz. Ancak beden ve ruhen geçirdiği gelişim çeşitli tasvirlerle aktarılır. Halid Ziya, Nihal'in özellikle psikolojik

¹¹¹⁴ A.g.e., s. 361-362.

¹¹¹⁵ A.g.e., s. 365.

¹¹¹⁶ A.g.e., s. 367.

¹¹¹⁷ A.g.e., s. 511.

yönüne dair tasvirleri kimi kez anlatıcı kimi kez de romanın diğer kahramanları aracılığıyla yapar. Başkaları aracılığıyla yapılan tasvirlerdeki aracısız aktarım ve anlatıcının tasvirlerinde yazarın sesinin, yargılarının yokluğu, Halid Ziya'nın nesnel-gerçekçi bir yöntem izlediğinin göstergesidir.

Eserde Nihal'in dış görünüşüne dair önce kısa bir tasvire yer verilir. Bu tasvir şöyledir:

“Kuşaksız açık mavi elbisesinin içinde yaşına nispetle uzun duran ince vücuduyla, zarif bir keçi yavrusu çehresinin rikkatini ihtar eden süzgün simasıyla Nihal koşarak içeri girdi; iki elleriyle babasının iki ellerini tuttu ve potinlerinin ucuna basıp yükselerek alnını babasını dudaklarına uzattı.”¹¹¹⁸

Eserin ilerleyen kısımlarında Nihal'in çocukluktan genç kızlığa geçişini gösteren bir fiziki tasvir yer alır. Nihal ilk kez çarşaf giymesinin hemen öncesinde ve çarşafını giydikten sonra ayrı ayrı tasvir edilir. Nihal'in çarşaf almaya giderken betimlendiği pasaj şöyledir:

“Bugün, artık çarşafa girmek fikri zihninde yerleştikten sonra, Nihal yine kısa koyu lacivert şayaktan elbisesiyle, ta dizlerinden aşağıya kadar dökülen uzun paltosuyla, kendini sokakta çıplak zannediyordu. Birinci defa olarak, hemen Bihter'in boyuna yaklaşan ince boyu ile, sokakta açık bulunmaktan sıkıldı. Bihter'in yanında yürümesini idare edemiyor, kendisini lüzumundan fazla öne geçmiş buluyor, sonra yanından ayrılmaya çalıştıkça onun mevzun yürüyüşünden kendi yürüyüşüne bir sakatlık, usulden düşen bir nağmeye mahsus bir vezinsizlik sirayet ediyordu ve vakitsiz genç kız oluvermekten mütevellit, bu beceriksizlikler ona vahşi bir güzellik, garip bir hoşluk veriyordu.”¹¹¹⁹

Bu tasvirin devamında Bihter ile Nihal'in çarşaf alışverişine gidişleri ayrıntılarla sunulur. Gerek yukarıda yer alan tasvirdeki gerçekçi ve ayrıntılı gözlem, gerekse alışveriş sırasındaki eşya ve dekorun incelikli sunumu yazarın gerçekçi yöntemdeki başarısını ortaya koyar.

¹¹¹⁸ A.g.e., s. 71.

¹¹¹⁹ A.g.e., s. 150.

Eserde Nihal'in arşıfa adeta bir merasim havasında girişı de ayrıntılarla rl bir biçimde sunulur. Nihal'in bu sıradaki fiziki portesi şöyledir:

“Mlle de Courton en arkada, henüz merdivende gülümsüyordu. Nihal iki adım attı; şimdi salonun boş yerinde her türlü haiden azade, bütün ince ve uzun boyunun zarafetiyle büsbütün meydana idi. Behlül onu tanıyamamakta haklıydı: Bihter'in sanat elinden o, değişerek ıkımış idi. Ne tam bir genç kız ne de henüz ocuk dedirtmeyecek bir kıyafet bulunmuş idi, eteğinde ufak, gayr-ı mahsus, inceliğine nispeten uzun duran boyunun fazlalığına ocuk hafifliği veren bir kısalık bırakılmış idi. Açık limon gazlar üzerine geçirilmiş dantelalar ta sırtından başlayarak kollarının altından dolaşmış, Nihal'in henüz genişlememiş gövdesiyle göğsünü bir cepkenin bolluklarında saklamış idi. Yakasından inerek bu cepkenin arasına sıra sıra helezonlarla dökülen yine açık limon gaz kalabalıkları altında bu henüz ocuk göğsünün farkı saklanmıştı. Bütün bu ipeklerin sanat oyunları müphem dolgunluklar fark ettiriyordu. Nihal'in uzun saçları çocukluğundan bir hatıra olarak arkasına salıverilmiş, yalnız altında düz kesilerek, iki taraftan alınan birer demetle tepesinin üstünde bir kk topuz, ancak peesiyle çarşafını tutacak kadar bir şey yapılmış idi.

Nihal alnını babasına uzattı, Behlül'e yalnız elini uzatıyordu. O itiraz etti:

— Yalnız bu kadar mı, diyordu, demek, artık kk hanımefendi ile bayramlarda pşlemeyecek..

Nihal dudaklarını burarak, başını biraz eğerek, gözleriyle «yle!..» dedi; Bihter arşaflanmış idi, «Haydi Nihal!» diyordu; «arşafını, asıl çarşafını görsünler...».

şimdi Beşir koşmuş idi. şayeste, Nesrin, Nihal'in başına üşüştüler, şakire Hanım bile salona iki adım daha attı, Bülent elinde Nihal'in peesiyle acele ediyordu. Bihter yetişti, peeyi ta alnının üstünde biraz büzerek, kabarıka iliştirdi; Nesrin bir firkete ile Nihal'in eldivenini ilikliyordu; sonra birden hep çekildiler ve bu defa Nihal arşafın gözleri aldatan çizgileri altında, henüz bir ocuk sıfatıyla değil, ince bir genç kız endamının leventliğiyle ortada kaldı. O zaman Behlül koştu. şimdi eğilerek, kollarının, ayaklarının türlü tuhaf vaziyetleriyle selamlar resmederek, ona kolunu takdim etmek istiyordu. Bülent sırıyor, ablasının boynuna sarılmak, onu bu heyette öpmek için ısrar ediyordu. Nihal eğildi, yeni çarşafının bozulmasına, peesinin buruşmasına ehemmiyet vermeyerek Bülent'le dudak dudağa, uzun uzun, birbirini hırpalayarak öpüştüler. şakire Hanım artık açıkça ağlıyordu.”¹¹²⁰

Bu pasajda, Nihal'in çocukluktan genç kızlığa geçişi, bir başka deyişle gelişimi, bedenlen yaşadığı değişimin tasviriyle aktarılır.

¹¹²⁰ A.g.e., s. 154-156.

Nihal'in psikolojik yönden de gelişim, değişim gösteren bir roman karakteri olduğunu söylemek mümkündür. Ancak onun psikolojik yönündeki gelişimi, fiziki açıdan yaşadığı değişim kadar keskin olmaz. Nihal roman boyunca çocukluktan, genç kızlığa, çocuksuluktan olgunluğa geçer ama çocukluktan getirdiği asabi, hassas ve kıskanç mizacı değişmez. Bu durum, natüralistlerin mizacı psikolojik ve fizyolojik belirlenimler olarak kabul etmesi ve bu belirlenimlerin değişmediği düşüncesiyle örtüşür. Nihal de natüralist romanlardaki kimi karakterler gibi, olaylar karşısında mizacı gereği, istem dışı tutumlarda bulunur. Mizacındaki marazi ve kıskanç yönü aşamaz.

Eserin başlarında, Nihal'in nasıl bir çocukluğunun olduğu, mizacına dair özellikleri, hassas psikolojik yapısı babası Adnan Bey'in onun hakkındaki düşünceleri ile ortaya konulur. Adnan Bey evlenmeye karar verdikten sonra bu durumun Nihal'de nasıl bir etki bırakacağını muhakeme eder. Evlilik fikrine, “bu nazik, rakik, suda yetişmiş bir çiçeğe benzeyen kızın lakayt kalamayacağından emin”dir. Nihal'in henüz çok küçükken annesiz kalmasının mateminin, büyüüp düşünmeye başladıkça derinleştiğini hisseder.¹¹²¹ Adnan Bey onun çocukluğunu düşünür. Nihal annesini kaybettikten sonra, huysuz, sürekli ağlayan bir çocuktur. Onda asabi bir hastalık vardır. Bu hastalık Nihal'in vücudunu buhranlarla hırpalır.¹¹²²

Okuyucunun Nihal'in mizacına dair hususları Adnan Bey'in düşünceleri aracılığıyla öğrenmesi, yazarın karakter yaratımında aracısız bir anlatımı tercih ettiğini gösterir. Nitekim Halid Ziya, gerçekçiliğe uygun bir biçimde, karakterlerine karşı nesnel bir tutum sergiler. Karakterlerin psikolojik yönlerinin anlatıcı tarafından tasvir edildiği bölümlerde de, herhangi bir ahlaki yargıya, olumlu-olumsuz değerlendirmeye yer vermez.

“Aşk Memnu” okuru, Nihal ile ilk kez babası aracılığıyla tanışır ve onun mizacını kavrar. Hassas yapılı Nihal, sevdiği insanlarla arasına kimsenin girmesini istemez. Babasının evliliği onu çok sarsar. Nihal'in marazi hassaslığı ve kıskanç tabiatına dair ayrıntılar, babasından sonra bir de mürebbiyesi Mlle de Courton'un izlenimlerinden aktarılır. Bu aktarım, bir yandan yazarın aracısız anlatımı tercih eden tutumuna işaret ederken, diğer yandan Nihal'in olaylar karşısındaki tepkilerini neden-sonuç ilişkileri ile temellendirir. Böylece Halid Ziya, Nihal'in olaylar karşısında verdiği tepkileri, ilişkilerindeki tutumlarını onun psikolojik yapısına bağlamış olur:

¹¹²¹ A.g.e., s. 66.

¹¹²² A.g.e., s. 67.

“Nihal’de bazı şeyler fark eder ki bunlar kalbinde ufak bir korku uyandırır. Bu çocukta garip, tahlilden firar eden tezatlar vardı. Babasından başlayarak bütün ev halkına kadar gösterilen muhabbette her vesile ile bir merhamet hâkim olur ve bu acınarak seilmek zaten çocuğun mevrus bir zaaf ile mariz asabında daha ziyade bir hassasiyet uyandırır. Bu, onu bir mazlumiyet havası içinde sarıyordu ve sanki bu havadan şu narin çiçeği öldürmeyecek fakat daima sarartıp solduracak bir müsemim nefes intişar ederdi. Onun için Nihal’de herkesin gözlerinde katre katre içilen merhamet manasının bir yetim elemi vardı. İhtimal bu o kadar dikkati celp etmeyecekti, eğer yanında tezatlar teşkil eden şeyler olmasaydı. Bu tezatlar mazlumiyetini, daha ziyade vuzuh ve sarahat veren, bir daire ile kuşatırdı. Öyle şımarıklıkları vardı ki Nihal’i birden başka bir çocuk olmuş zannettirirdi. Hele babasına karşı ara sıra birkaç yaş küçülür, dizlerine tırmanır; sakallarının altından, ta dudaklarını kılların tırmalamayacağı yerlerden, öpmek ister; güya sevildiği kadar seilmek ruhunu tatmin etmiyormuşçasına daha ziyade seilmek için muacciz bir çocuk olurdu. Bir yerde beş dakikadan ziyade durmak, bir şeyle beş dakikadan ziyade eğlenmek; daimi bir sıkıntıdan, gizli, durmadan ruhunu ezen, derin bir yürek üzüntüsünden firar etmeye çalışıyor zannolunan Nihal’dan beklenemezdi.

(...)

Asıl Bülent’le idaresinde zorluklar görülürdü. Annesinin karnından bir bebek çıkaracakları haberini daima sevinerek, sevincinden ellerini çırparak telakki ederken o doğduktan sonra birden bu meserrette bir tebeddül vukua gelmiş idi. Evvelce annesinin yanına ancak günde bir iki defa giderken artık oradan ayrılmamak, başkasının bu yeni bebekle meşgul olmasına meydan bırakmamak, annesinin yatağına tırmanarak muttasıl Bülent’i öpmek için türlü huysuzluklar icat etmiş idi. Bir hafta, çocuk annesinin odasında kaldığı müddetçe, Nihal kıskandığından çıldırmış zannolundu. Çocuğu hastanın yanından ayırıp da yalının bir köşesine, Şakire Hanım’ın yanına atmaya mecburiyet görüldükten sonra Nihal, Bülent’i unutmış göründü. Çocuğu annesine nadir ve gizli getirirlerdi, yalının içinde Bülent arızı görülürdü.

Daha sonra Şakire Hanım’ın yanından alınarak Mlle de Courton’a verilebilmek için Nihal’in reyine müracaat olundu: «Bülent’i sana vereceğiz, onu sen terbiye edeceksin, yanında yatracaksın, soyup giydireceksin, Bülent artık senin olacak...» denildi. Nihal bu desiseye kapılmış göründü, Bülent’in kendisine verileceğini çılgınca bir sevinçle kabul etti ve işte o günden beri Bülent Nihal’in, yalnız Nihal’indir, başka hiç kimsenin değildir.

Nihal’in kıskançlığında, ta küçüklüğünden beri, hemen bütün çocukların kıskançlığına karışan hıyanet fikri yoktu; çocuğun ne gizlice parmağını ısırır, ne yavaşça kolunu çimdiklerdi. Onun kıskançlığında başka bir şey vardı: Herkesi Bülent’ten değil Bülent’i herkesten esirgiyor, başkalarıyla onun arasına kendi kalbini koyarak ona herkesten ziyade yakın olmak istiyor zannolunurdu.”¹¹²³

¹¹²³ A.g.e., s. 91-94.

Daima sevilme için ruhunda asla teskin edilemeyen bir ihtiyaç olan Nihal,¹¹²⁴ yalnız bir çocuktur. Yaşamı sınırlı bir daire içinde geçer. Hayatı, ancak mürebbiyesi ve babasının anlattıkları ve kitaplarından öğrendiklerinden ibaret on iki yaşında bir çocuktur.¹¹²⁵

Yetişme koşulları ve mizacına hâkim olan kıskanç tabiatı onun Bihter’le anlaşabilmesinin önündeki engellerdir. Nitekim eve yabancı bir kadının geleceğini öğrendiği zaman bunun esas mahiyetini düşünmeksizin, asabi bir eza duyar. Kıskanç tabiatı bu duygusunda yönlendiricidir. Bihter henüz eve gelmeden bütün evi, sevdiklerini, her şeyi ondan kıskanır. Şimdiye kadar sevdiklerini artık sevemeyeceğini düşünür.¹¹²⁶

Bihter eve geldikten sonra babası ve Bihter’i bir arada görmeye tahammül edemez;¹¹²⁷ aslında Bihter’le anlaşabilmeleri mümkünken psikolojik yapısı ilişkilerine yön verir ve ona karşı adeta düşmanca bir tavır yakınır. Olgunlaşmaya başlayıp, genç kızlığa adım attığında da mizacındaki bu marazi yön değişmez. Nitekim mürebbiyesiyle yaptıkları sohbette şunları söyler:

“Halbuki ben artık çocuk değilim, değil mi Matmazel? Bana hep « Bir genç kız oldun şimdi...» diyorsunuz, bunları anlamalıyım, evet anlamalıyım ki ölenler ölmüştür, artık onlardan hiçbir şey beklenemez... Oh! Bu da ne acı, bilseniz!.. Demek şimdi ben hep böyle annesiz kalacağım, öyle mi? Hep böyle, hep bu kadınla beraber... Lakin o yalnız annemin yerini değil, işte babamın muhabbetini de, hatta Bülent’i de çalışıyor, yarın Beşir de onun olacak, ihtimal Fındık da onu sevecek...”¹¹²⁸

Bülent yatılı okula gönderildikten sonra Nihal daha da hırçınlaşır. Bir gün Bülent’in yatağının odalarından alındığını görünce,¹¹²⁹ onun kendisinden büsbütün alındığını düşünür¹¹³⁰ ve Bihter’e karşı acımasızca hırçınlıklar yapmaya başlar.¹¹³¹ Kendi kendisini haksız bulduğu halde, tekrar tekrar düşmanlık yapmak için bir bahane

¹¹²⁴ A.g.e., s. 101.

¹¹²⁵ A.g.e., s. 125.

¹¹²⁶ A.g.e., s. 125-126.

¹¹²⁷ A.g.e., s. 139.

¹¹²⁸ A.g.e., s. 183.

¹¹²⁹ A.g.e., s. 313.

¹¹³⁰ A.g.e., s. 314.

¹¹³¹ A.g.e., s. 314-315.

bulur.¹¹³² Onun bu hırçınlıkları artık “biçare mariz ruhunu yakıp kavuran müthiş bir hummanın önüne geçilemez nöbetleri hükmünde”dir.¹¹³³ Herkes ona acısın ister. “Ta kalbinde bir şey ona kendisini çekerek saçlarını gözyaşlarıyla ıslatacak şefik bir kalp” arar.¹¹³⁴ Beraber ağlayacak birine ihtiyaç duyduğunda “musikinin teselli giryelerine koşar.”¹¹³⁵ Buhranlı anlarında piyanosunun başına geçer ve duygularını müzikle ifade etmeye çalışır.

Nihal’deki bu sevgi ihtiyacı Behlül’le yakınlaşmalarının da nedeni olur. Çocukluktan genç kızlığa geçen Nihal, yalnız bir insandır. Yalı hayatının dışından kimseyi tanımaz, tanıştığı tek erkek Behlül’dür. Onunla nişanlanma ihtimalini ilk önce bir şaka olarak görür, bu şakadan sıkılır.¹¹³⁶ Daha sonra onu sevip sevmediği üzerine düşünür.¹¹³⁷ Behlül tarafından sevilme istediğinin farkına varır¹¹³⁸ ve onunla evlenmeyi kabul eder.¹¹³⁹ Ancak daha sonra Bihter ile Behlül’ün ilişkisini anlar.¹¹⁴⁰ Bu yasak ilişki ortaya çıkıp Behlül ortalıktan yok olup,¹¹⁴¹ Bihter intihar edince, Nihal babasıyla baş başa kalır.¹¹⁴² Artık babasına destek olan, olgun bir genç kız olmuştur.

Romanda asli olarak yer alan karakterlerden Behlül, Bihter’in hayal kırıklığına uğradığı evliliğinde onun sevgi ihtiyacını giderecek tek insandır. Behlül’ün bir roman karakteri olarak eserdeki işlevi de, Bihter’le olan ilişkisi dolayısıyla bu genç kadının sürüklendiği trajedinin aktarımında aracı olmasıdır. Eserde Behlül, okura ayrıntılarıyla tanıtılır. Onun ön plana çıkan yönü, dünyaya bakışı, mizacına yansıyan hayat felsefesidir. Nitekim bu yönü diğer karakterlerle, özellikle Bihter’le kurduğu ilişkilerin de belirleyicisidir. Behlül’e dair değinilmesi gereken bir konu da yazarın onun hayat felsefesini, dünya görüşünü herhangi bir yargıya, ahlaki bir değerlendirmeye yer vermeden sunmasıdır. Halid Ziya karakterine dair sorgulamayı ve yargıya varmayı okuyucusuna bırakmıştır. Bu husus onun nesnel tutumunun ve gerçekçi yönteminin sonucudur.

Behlül, yirmi yaşında hayatı tanımış, “mektepten hayata çıkarken sahneye ilk defa çıkan mübtedi bir sanatkârın helecanını bile” duymayan gençlerdendir. Babası

¹¹³² A.g.e., s. 317.

¹¹³³ A.g.e., s. 319.

¹¹³⁴ A.g.e., s. 320.

¹¹³⁵ A.g.e., s. 322.

¹¹³⁶ A.g.e., s. 422.

¹¹³⁷ A.g.e., s. 453.

¹¹³⁸ A.g.e., s. 457.

¹¹³⁹ A.g.e., s. 454.

¹¹⁴⁰ A.g.e., s. 471.

¹¹⁴¹ A.g.e., s. 506.

¹¹⁴² A.g.e., s. 511.

vilayetlerden birine memur olarak gittikten sonra, Galatasaray'da yatılı kalmaya başlayan Behlül amcası Adnan Bey'in yalısına haftada bir akşam gider. Öğrendiklerini sadece öğrenmek için, bilmemiş olmamak için öğrenir, geleceğine dair amaçları yoktur. Hayat onun için uzun bir eğlence demektir. Bütün eğlence yerlerine gider, bütün gülünecek şeyleri arar. Onun için eğlenmek, eğleniyor görünmektir. Memleketin bütün muhitlerinde tanıdıkları vardır. Başlıca merakı herkes tarafından taklit edilmektir. Giyinişi belli bir sınıftan gençlerin giyiniş ibresi hükmündedir.

Ahlaki kimliğine gelince, para onun için önemli bir güçtür. İnsanlara karşı vazifesinin onlarla birlikte eğlenmek olduğunu düşünür. Hayatta hiçbir şeye şaşırılmaz. Sadece hiçbir şeye şaşılmaması gerektiğini yönündeki “ahlak felsefesine iştirak etmeyenlerin saffetine” şaşar. Bütün yeni şeylere karşı bir alışıklığı vardır.¹¹⁴³

Çapkındır. Aşkın felsefesinin ne olduğunu cevaplarken şöyle düşünür:

“Lakin asıl şiir kadınlardır, bu çiçeklerden teşkil edilerek odanızın yaldızlı hücrelerinde rakik çiçeklerde muattar hatıralarıyla size gülümseyen demetlerdir. Bence işte aşkın felsefesi bundan ibarettir. Bu demetlerden mümkün mertebe çok bağlayabilmek... Seveda hayatı bir mezheredir ki buradan sadece bir temaşa gözleriyle geçenler de vardır. Onlar biraz ilerde bir şey koparabilmek ümidiyle geçerler, nihayet artık koparılacak bir şey kalmaz, geri dönmek de mümkün değildir, bunların mezar taşına «Yaşamadılar» hakkolunabilir.”¹¹⁴⁴

Behlül, önce Peyker'i elde etmek için uğraşır ancak Peyker ona karşı çıkar.¹¹⁴⁵ Daha sonra Bihter'e yaklaşır. Bihter'in kendisine teslim olmasına şaşırır. “Bu o kadar emellerinin fevkinde bir şey, hatta arzu olmaya cesaret olunamamış bir şey”dir ki, hiç beklenmeyen bir şekilde gerçekleşmesinden sonra onu uyuşturur, sersemletir.¹¹⁴⁶ Öte yandan Bihter ile aralarında başlayan ilişkinin seveda hayatının yeni bir dönemi olduğuna hükmeder. “Birden kendisini yükselmiş, adi muaşakaların, sefil münasebetlerin fevkine çıkmış” bulur. “Artık hayatının küçük küçük garam hikâyeleri kapanmış, şimdi her türlü ihtirasıyla, emelleriyle, hummalarıyla, saadetleriyle uzun bir

¹¹⁴³ A.g.e., s. 110-114.

¹¹⁴⁴ A.g.e., s. 160.

¹¹⁴⁵ A.g.e., s. 173-175.

¹¹⁴⁶ A.g.e., s. 274.

sevda hikâyesi” başlamıştır.¹¹⁴⁷ Bu aşkın daha önce yaşadığı maceralara benzemediğini düşünerek bütün kışını yalıda geçirir.

Ancak, Bihter’e hissettiklerinde yavaş yavaş bir değişim yaşayan Behlül, bir gün Nihal’in piyanosundan dinlediği şarkılar dolayısıyla “Beyoğlu’nun hummalı eğlencelerini” anımsar.¹¹⁴⁸ Yenilikler, başkalklar istediğini fark eder. Bihter’in “bir kaideye tebaiyet edercesine odasına gelişleri” onda kötü bir tesir uyandırır. “Odasında gelinip aranan, her arzu olundukça alınıp tasarruf edilen”in kendisi olduğunu düşünür.¹¹⁴⁹ Firdevs Hanım’ı Bihter’in “istikbal sahifesi” olarak görür.¹¹⁵⁰ Bu iki kadın arasında bulunduğu benzerlikler onu Bihter’den uzaklaştıran etkilere biri olur. Önce yeniden eski eğlence hayatına döner. Daha sonra, arayıp da bulamadığı şiir ve sevdanın belki de Nihal’de olduğunu düşünür.¹¹⁵¹ Önceleri bir şaka olarak başlayan Nihal’le nişanlılık fikrinin gerçekleşmesini ister ve Nihal’i evlilik konusunda ikna eder.¹¹⁵² Ancak Bihter’le ilişkisi öğrenilince ortalıktan yok olur.¹¹⁵³

“Aşk-ı Memnu”da olay örgüsünde asıl önemi taşıyan karakterler dışındaki kahramanlar Bihter’in annesi Firdevs Hanım, ablası Peyker ve Nihal’in mürebbiyesi Mille de Courton’dur. Bu karakterlerden Firdevs Hanım ve Peyker, Bihter’in mizacını, ailesini, hayat tarzını ve kalıtsal özelliklerini anlamaya ve çözümlemeye yardımcı olan roman kahramanlarıdır. Firdevs Hanım, eğlenceye ve güzel giyinmeye düşkün Melih Bey takımı olarak adlandırılan bir ailedendir. Eserde Melih Bey takımı ve Firdevs Hanım’ın geçmişi ayrıntılara gösterilen dikkatle aktarılır. Bu aktarım hem Firdevs Hanım’ın hem de Bihter’in aile çevresine, hayat tarzına ışık tutar. Firdevs Hanım’ın geçmişinin ve mizacının aktarımı Halid Ziya için oldukça önemlidir. Çünkü o, Bihter’in trajedisini, natüralizm akımıyla örtüşen bir biçimde, kalıtsal olarak taşıdığı mizaç özelliklerine bağlar.

“Firdevs Hanım, Melih bey takımının hususi şöhretinden en ziyade hissesi olan bir çehredir.” On beş yaşından beri, bütün mesirelerin en bilinen simalarındandır.

¹¹⁴⁷ A.g.e., s. 247.

¹¹⁴⁸ A.g.e., s. 342.

¹¹⁴⁹ A.g.e., s. 343-344.

¹¹⁵⁰ A.g.e., s. 349.

¹¹⁵¹ A.g.e., s. 411.

¹¹⁵² A.g.e., s. 454.

¹¹⁵³ A.g.e., s. 506.

Yaşlandıkça genç olmaya daha çok özenir. Saçlarını, beyazlığını saklamak için sarıya boyar.¹¹⁵⁴

On sekiz yaşındayken evlenmiş,¹¹⁵⁵ ancak bu evlilik ona istediği şeylerden hiçbirini getirmemiştir. Evlilik için “bütün aşk ve garam emellerini feda ettikten sonra bu fedakârlığa mukabil elinde hemen bir hiç görünce acı bir nedamet” duymuştur.¹¹⁵⁶ Serbest bir kadındır. Evlilik ilişkisinde kocalık sıfatını kendisine alıkoyar. Çocukları olduktan sonra, kocasını ve çocuklarını gençliğini elinden alan engeller olarak görür.¹¹⁵⁷ Bir gün, eve döndüğünde çekmecelerinin kırıldığını, kocasının onun sırlarını öğrendiğini görür. “Bütün hayatının saklanmış kirlerini” kocasının başına çarparak, her şeyi kırmak, bütün bağları koparmak ister. Ancak kocasını sedire yığılmış, gözlerinden iki yaş yuvarlanırken bulur. Bir hafta sonra da dul kalır.¹¹⁵⁸

Firdevs Hanım’ın bu özellikleri, Bihter’in mizacının sergilenmesine, ışık tutar. Nitekim, Bihter’i Adnan Bey’le evlenmeye yönlendiren kendi aile çevresi üzerine düşündükleri, annesi gibi olmama isteği ve kibar hayatına girme imkânıdır. Öte yandan Bihter, evliliği dolayısıyla bir hayal kırıklığı yaşar ve kocasına sadık bir kadın olmayı çok istediği halde yasak bir aşk yaşar. Bu yüzden, kocasına sadık kalamadığı için annesine benzediğini düşünür. Böylece Halid Ziya, Bihter’in kocasına sadık kalmayışını soya çekim ilkesiyle nedenselleştirmiş olur.

Bihter’in ablası Peyker eserde çok ayrıntılı olarak ele alınmaz. Onun eserdeki varlığı da natüralizmin soya çekim ilkesiyle kurulan bağ dolayısıyladır. Peyker, annesi Firdevs Hanım’a değil, babasına benzer. Huy ve davranış özellikleri bakımından da annesinden ve kardeşinden farklı bir yerde duran Peyker, bu yönüyle Bihter’in mizacındaki kalıtsal özelliklerin daha net görülmesini sağlar.

Peyker, mütevazı bir evlilik yapmış, kocası ve oğlu Feridun’la iyi bir yuva kurmuştur. Annesinin ve Bihter’in aksine, evlendiği Nihat’la yaşadığı saadetle yetinir. Behlül’ün ısrarlı kurlarından etkilenmez.¹¹⁵⁹

Nihal’in mürebbiyesi Mlle de Courton, tüm servetini kumarda kaybeden bir Fransız asilzadenin kızıdır. Fransa’da babasını kaybettikten sonra asaletini lekeleyecek bir hayat ile Paris kaldırımlarına düşmemek için vilayetlerden birinde hısımlarının

¹¹⁵⁴ A.g.e., s. 21.

¹¹⁵⁵ A.g.e., s. 23.

¹¹⁵⁶ A.g.e., s. 25.

¹¹⁵⁷ A.g.e., s. 26.

¹¹⁵⁸ A.g.e., s. 27-28.

¹¹⁵⁹ A.g.e., s. 168-175.

yanına sığınmış, burada evin çocuklarının eğitimini üzerine almıştır. Daha sonra Fransa'dan İstanbul'a gelmiş, bir Rum ailesinde mürebbiyelik yapmıştır. Buradan sonraki mürebbiyelik hayatı ise Adnan Bey'in yalısında geçmiştir.¹¹⁶⁰

Mlle de Courton'un romandaki varlığı, Nihal'in mizacını, hayata bakışını ve Adnan Bey'in aile tarihini anlamaya, çözümlemeye yardımcı olur. Nitekim eserin okuru, Adnan Bey'in ailesinin tarihini Mlle de Courton'un izlenimlerinden öğrenir, bu izlenimler Nihal'in psikolojik yönüne de ışık tutar.

"Aşk-ı Memnu'da yer alan roman kahramanlarından Bülent ve evdeki hizmetkârlar ise diğer karakterlerin kurdukları ilişkilerde görünür olurlar ve onlar kadar ayrıntılı işlenmezler.

Sonuçta, "Aşk-ı Memnu"nun karakter çiziminde gerçekçilik akımıyla örtüşen bir yöntem izlendiğini ve kaynağını Fransız gerçekçiliğinden alan, psikolojik gerçekliğe dayanan bir yapının hâkim olduğunu söylemek mümkündür.

İlk Türk romanlarında görülen, inandırıcı ve sahil olma, mümkün olanı anlatma, gerçeğe uygun olma kaygısıyla ortaya koyulan gerçekçilik anlayışları, Beşir Fuad'ın kuramsal tartışmalarından sonra gerçekçilik-natüralizm akımlarının yönteminin uygulanmak istendiği bir gerçekçiliğe dönüşmüş, bu gerçekçilik asıl karşılığını Halid Ziya'da bulmuştur. Halid Ziya'nın Fransız gerçekçilerini kaynak alması ve bu kaynağın yöntemini başarılı bir biçimde uygulaması karakter çizimine de yansımış; "Aşk-ı Memnu"daki karakterler psikolojik derinliği ve gerçekçiliği olan; neden-sonuç ilişkileriyle örölü bir biçimde kurgulanan, yazarın nesnel tutumunu gösteren karakterler olmuştur.

4.2.3. Mekân

Halid Ziya, Batı edebiyatlarından tanıdığı karakter yaratma yöntemlerini, eserlerinde uygular. Onun eserlerinde mekân, gerçekçilik akımının yöntemiyle örtüşen bir biçimde, karakter yaratmada etkin bir öğedir.

Halid Ziya'nın eserlerindeki mekân öğesini "Halid Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış" adlı makalesinde değerlendiren Zeynep Kerman bu hususta şöyle söyler:

¹¹⁶⁰ A.g.e., s. 84-85.

“Halid Ziya, çok iyi bildiği Batı edebiyatları ve özellikle örnek aldığı Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Guy de Maupassant vb. yazarların tesiriyle, ilk romanından itibaren insan-mekân ilişkisine, değişik fonksiyonlar yüklemek suretiyle büyük önem vermiş romancılarımızdan biridir.

XIX. yüzyıl romanının hâkim özelliği, kahramanları içinde bulundukları, yaşadıkları, özledikleri mekânlar ile açığa çıkarılması veya keşfettirilmesidir. Bu bir cins karakter yaratma yani karakterizasyon usulüdür.”¹¹⁶¹

Halid Ziya’nın karakterizasyonda kullandığı, kaynağını Batı edebiyatındaki gerçekçi eserlerden alan yöntem “Aşk-ı Memnu”da etkin bir biçimde görülür. Bu eserde mekân, 19. yüzyıl Avrupa gerçekçiliğindeki gibi, karakterleri ortaya koymada, mizaçlarını, hayallerini ve düşüncelerini okura iletmede etkin bir rol oynar. Mekân tasvirleri karakterlerin dünyalarını, yaşam biçimlerini, hayat zevklerini yansıtır.

“Aşk-ı Memnu”nun kurgusuna hâkim olan ilişkiler ağı bir yalıda geçtiği için, bu eserde iç mekânlar ön plandadır. Halid Ziya, Bihter’in, Adnan Bey’in, Nihal’in ve Behlül’ün şahsiyetlerini ortaya koyarken toplumsal yapıdan yalıtılmış iç mekânları kullanmış; böylece bu karakterlerin bireysel gerçekliklerine yaslanan bir gerçekçiliği ortaya koymuştur. Eserde, Beyoğlu ve Göksu gibi az sayıda dış mekân da benzer bir biçimde, toplumsal yapıdan bağımsızdır.

Eserde Bihter’i bir karakter olarak tamamlayan, onun şahsiyetini ortaya koyan iç mekânlardan biri, evlenmeden önce yaşadığı yalıdaki odasıdır. Bihter, Adnan Bey’in kendisiyle evlenmek istediğini öğrendikten sonra odasına çekilmiş, bu evliliğin hayaliyle baş başa kalmak istemiştir. Buradaki mekân tasviri, Bihter’in duygularını, hissettiklerini tamamlar. Onun duygularıyla ve evlilik hakkındaki hayalleriyle iç içe geçer:

“Bu gece Bihter odasına bir zafer neşatıyla girdi. Şimdi artık tahakkuk edeceğinden emin olduğu hulyasıyla yalnız kalmak için acele ediyordu. Üstündeki şeyleri koparıp atmak isteyen ellerinin seri hareketleriyle soyundu omuzlarından kayan gömleğiyle pencereye kadar gitti, pancurları çekti, camı indirdi, kandili yaktı, mumunu söndürdü, yatağının kenarına oturarak çorapları çekip attı; her şeyden uzak, her şeyden ayrı, yalnız hulyasıyla beraber kalmak için yatağına girdi, eliyle cebinliğini çekti.

¹¹⁶¹ Zeynep Kerman, “Halid Ziya’nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s. 121.

Ötede kandilin titrek ziyası odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerine şişelerin irileşen, nispet haricinde şişen gölgeleri odanın döşemesine dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hülyanın arasına cebinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûnunda bir uyku nefesi uçmaya başlıyordu. Yalnız -ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi- yataktan, cebinliğin arasından küçük, beyaz, tombul bir aya sarkıyor; asabi bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir davet manasıyla güya bu emel yatağına takım takım hülyalar çağırıyor; «Evet!» diyordu. «Buraya geliniz mutantan yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehhep emeller... Siz, hepiniz, buraya geliniz...»¹¹⁶²

Bihter evlenip Adnan Bey'in yalısına yerleştikten sonra, çocukların odası değiştirilmiş ve Bihter'in yatak odası olmuştur. Bu odanın tasviri de Bihter'i tamamlayan, ona derinlik katan bir tasvirdir:

“Odaların değiştiğini hep unutmuşlardı. O zaman zabt olunamayan bir tecessüsle Bülent'in arkasından gittiler. Bülent odanın ortasında, burasının bir vakitler duvarları kurşun kalemle yapılmış gemi resimleri dolu o mümkün değil intizam altına alınamayan ders odası olabileceğine inanamayan gözlerle, bir hareket etmeksizin, elinde duran çam dallarından çelengi bu zarif yatak odasının neresine talik etmek lazım geleceğini düşünüyormuşçasına duruyordu.

(...)

Nihal etrafına bakındı. Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlasın yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış panjurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasında sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden mülevven, muhtelif camlarla yapılmış büyük bir kandil; köşede tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve tül karışık bir cebinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi...

İşte Nihal'in ilk bakışta gördüğü şeyler.”¹¹⁶³

¹¹⁶² Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya, s. 59-60.

¹¹⁶³ A.g.e., s. 130-132.

Bir genç kadın olarak Bihter'in karakterinin dekindaki her eşyaya yansıdığı bu pasaj, karakter-mekân etkileşimini gerçekçi bir yöntemle sunar. Öte yandan buradaki tasvir, Nihal'in gözlemleri üzerinden yapılır. Bu nedenle Nihal'in de duygularına ışık tutar. Odanın geçirdiği değişim karşısında sapsarı kesilen Nihal için,¹¹⁶⁴ yalıdaki hayat Bihter'in gelişle değişmeye başlar. Mutsuzluğunun kaynağı, hayatlarında gerçekleşen önemli bir değişiklik, babasının evlenmesidir. Bu bağlamda yazar, Nihal'in hayatında gerçekleşen bu değişikliği mekân aracılığıyla da destekler; onun odasının geçirdiği dönüşümü onun izlenimlerinden aktarır.

Öte yandan bu oda, eserin ilerleyen bölümlerinde bir kez daha tasvir edilir. Bu tasvirin yer aldığı pasaj, Bihter'in psikolojik yönünü derinleştiren, bu anlamda karakter oluşturmaya katkıda bulunan bölümlerden bir tanesidir. Nitekim, Bihter evliliğinde hayal kırıklığına uğramış ve asıl ihtiyacının aşk olduğunun farkına varmıştır. Bütün bir evlilik sürecini zihninde muhakeme etmeden önce kendisiyle baş başa kaldığı bu tasvirde mekân onun duygu durumunu yansıtmak için karakterle iç içe sunulmuştur:

“Odasına çıktı. Burası karanlıktı. Yavaş yavaş, güya bu sükûn hücresinde uyuyan mahremiyeti uyandırmaktan ihtar eden hafif adımlarla ilerledi. Karşısında, açık, karanlığın içinde, beyaz tüllerinin arasında donuk bir gümüş rengiyle titreyen pencere, ona gecenin serin nefesinden mini mini hamlelerle dalgacıklar püskürüyordu. Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini gördü. Ötede karyolanın yükselen cibinlikleri titriyor, lambanın kalpağı azim bir baş sallantısıyla güya ona bakıyordu. Her şeyden evvel pencereyi kapamak, sonra, karanlıkta, büsbütün karanlıkta, hemen o haliyle kendisini halının üstüne atarak, bilinemez nasıl bir yorgunluktan dinlenmek istiyordu. İstiyordu ki buraya şu gecenin nefesinden bir parça şey bile girmesin. Orada, bahçede, yalnız yüksek dalı görünen bir erik ağacı vardı ki ona kollarını uzatarak yaklaşıyor gibiydi. Karşısında bu pencere ile, karanlıkların sırlarında gizlenmiş garip, korkunç rüyalara mahsus mahluklardan güya bir haşyet nefesi ürperme getiren bu gece rüzgânıyla, orada kollarını sallayan, belli bir saniye sonra odaya giriverecek olan bu gölge ile yalnız kalmış olmayacak zannediyordu. Halbuki o öyle bir yalnızlık istiyordu ki rüyasız bir uykuya benzesin. Kandilini bile yakmayacaktı; küçük bir ziya bu eşyanın ruhunu uyandıracak, o zaman yatak, kanepeler, perdeler, şimdi bütün bu uyuyan karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında, kendisine gülümseyen bu aynanın, hususıyla o aynanın içinde kendisinin kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı! Yalnız!.. Yalnız!.. Hatta, işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler; o zaman

¹¹⁶⁴ A.g.e., s. 132.

yalnızlıktan, karanlıktan, sanki bütün mevcudiyetin yokluğundan aranan şey; o uyku, o derin, tehi, zıyasız, rüyasız, uyku, bir daha avdet etmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu.

Pencereye yaklaştı. Serin, yıldızlarla dolu bir geceydi. Gündüzün sinirlerde takat bırakmayan sıcağından sonra taltif eden bir rüzgâr ratıp nefesleriyle havayı okşuyor, güya şedit bir hummanın ateşlerinden sonra bir kerem eli hastaya güzel kokulu bir suyun damlalarını serpiyordu. Eli pencerenin kenarında, kapamadan evvel biraz durdu, uzun bir susuzluktan sonra serin bir pınara tesadüf etmiş bir sahra yolcusu hırsıyla bu havadan içti, azim bir inşirah hazzı duydu.”¹¹⁶⁵

“Aşk- Memnu”da yer alan iç mekânlardan Adnan Bey’in çalışma odası, onun düşüncelerini ve anılarını somutlaştırmaya yardım edecek bir biçimde tasvir edilir. Adnan Bey Bihter’le evlenmeye karar verdikten sonra, çalışma odasına çekilmiş, burada kızı Nihal’in bu karara vereceği tepkiyi düşünmeye başlamıştır. Nihal’in bu karara tepki vereceğini bilmekle birlikte, Bihter’le evlenmeyi istiyordur. Bu bağlamda içsel bir çatışma yaşar. Adnan Bey’in bu düşünceleri aktarılmadan önce içinde bulunduğu fiziksel mekân betimlenir. İşte burada sunulan iç mekân tasviri, Adnan Bey’in kızıyla ilgili hatıralarıyla yüklü olduğu için, karakterin yaşadığı çatışmaya ışık tutar. Onun düşüncelerini somutlaştırır:

“Adnan Bey kızıyla bu refakat hayatının tafsilatını görürken etrafına, odasına; hatıralarının, kızıyla beraber geçen saatlerin sakit şahitlerine bakıyordu. İşte ta odanın karşı duvarını boydan boya kaplayan yüksek, geniş, oyma cevizden, yekpare camlı kapaklarıyla kütüphane, bütün vakur iri kitaplarla memlu; ötede, kapıya karşı, yan tarafta bir vakitler merak edilerek toplanmış güzel yazılardan mürekkep zengin bir levhalar mecmuası ki karmakarışık, fakat perişanlığın gözleri okşayan latif bir zevk ile tertip edilerek duvarı kaplamış; sonra, diğer duvarda, son merakının yadigârları: Oyulmuş tahtadan mini mini hücreler, resim çerçeveleri, mendil kutuları, aralarından kurdeleler geçirilerek tutturulmuş yelpazeler, ta ortada büyük bir parça kök üstüne kabartma çıkarılmış bir ihtiyar başı... Bugün, bu şeyler ona tuhaf bir nazarla bakıyorlar gibiydi.

Duvarda oymaları uzun uzun temaşa ediyordu. Bu ufak tefek bütün Nihal’in yanında, işte şurada yeşil kalpaklı lambanın altında geçirilen muhabbet ve rikkatle dolu saatlerin mahsulleriydi.

Adnan Bey elini uzattı, masanın üstünden daha ikmal edilemeyen Nihal’in çehresini aldı. Bu henüz bitirilememişti; henüz ne saçlarının simasını ipekten bir çerçeve içine alan dalgaları, ne de nahif çehresinin mariz süzgünlüğü belliydi; fakat o, yüzüne baktıkça kendisine ağlamak arzusunu veren hasta simayı şu müphem çizgilerin arasından tam bir vuzuh ile görüyordu.

¹¹⁶⁵ A.g.e., s. 197-198.

Ah! Nihal'in o yaşamaktan şikâyet ediyor zannolunan sarı, sarılığında uçucu bir pembeliğin aldatıcı neşveleri hemen solacak bir gül rikkatiyle titreyen hazin çehresi! O hasta iken sizi yalancı handeleriyle aldatmaya, etrafındakileri sahte bir saadet içinde iğfal etmeye çalışan, derinliklerinde mariz ruhu ağlarken gülen gözleri! Bunların bütün manalarıyla görüyordu. O vakit kızının hastalıklarını, o sinir buhranlarını, o ta ensesinden başlayarak haftalarca devam eden baş ağrılarını tahattur ediyordu...

Birden, karşısında, Nihal'in bu hazin simasını ağlayarak kendisine bakıyor zannetti"¹¹⁶⁶

Eserde kimi iç mekân tasvirleri Nihal'in psikolojik yönüne derinlik katar, onu bütünler. Bu mekânlardan, Şakire Hanım'ın mutfuğı, Adnan Bey ile Bihter'in evliliklerinden önce, Nihal için babasına olan sevgisini yaşadığı, mutlu olduğu bir mekândır:

"Nihal'in hususuyla vakit geçirmek için hoşuna giden yer Şakire Hanım'ın mutfuğıydı. Haremde bu mutfak oyuncak kabilinden yaptırılmıştı. Ara sıra Adnan Bey senelerden beri ıttırada halel gelmeyen aşçısının yemeklerinden usanır, Şakire Hanım'dan bir midye dolması, bir tatar böreğı, bir çerkez tavuğı isterdi. Bu, Hacı Necip'ten gizli tutulurdu, haber alacak olursa Hacı Necip günlerce surat asar, günlerce Adnan Bey'e görünmezdi.

(...)

Burası yalının ikinci katında bahçeye nazır, müşemmes, pencerelerini sarmaşıklar kaplamış, beyaz mermer mefruş, daima son derece temiz, bir nezafet havasıyla insana iştiha veren bir yerdi. Bazar Allemand'dan alınmış tencereler, sahanlar, bütün o bir salon eşyası zannolunacak kadar zarif ve narin şeyler, sarmaşıkların yeşilliklerinden süzülerek giren güneş ziyaları altında nezafetlerinin şaşaalarını serperlerdi. Artık burada, bu sevimli mutfuğın içinde, kendisiyle merbutiyetlerini bütün ruhuyla hissettiğı bu mahlukların arasında latifelerle, sahte kavgalarla, itişip kakışmalarla, kahkahalarla geçen saatleri, Nihal bütün kalbini ısıtan bir saadet duyarak geçirirdi."¹¹⁶⁷

Nihal'in kardeşiyle birlikte kaldığı oda, onun psikolojik yönüne ışık tutan bir başka iç mekândır. Halid Ziya çocukların hemen bütün hayatlarını geçirdikleri¹¹⁶⁸ bu mekânı anlatırken ayrıntılı ve nesnel bir tasvir yapar. Çocukların odasını kahramanı çevreleyen bir fiziksel mekân olarak ele alan yazar, bu mekânı çocuk gerçekliğiyle

¹¹⁶⁶ A.g.e., s. 69-70.

¹¹⁶⁷ A.g.e., s. 101-103.

¹¹⁶⁸ A.g.e., s. 97.

örtüştürür. Böylece Nihal ile Bülent'in gündelik yaşamlarına ışık tutar. Nihal ile Bülent'in odalarının tasviri şöyledir:

“Yatak odaları yalının en üst katında, bahçeye nazır olan cenahta idi. Büyük sofadan buraya genişçe bir dehlizden gidilirdi. Birinci odada Adnan Bey, üçüncüde Mlle de Courton, ikisinin arasındakinde onlar yatarlardı. Burada hem yalnız idiler, hem bir taraftan babalarıyla diğer taraftan ihtiyar kızla beraberdiler. Odaların arasında birer aralık kapı vardı ki geceleri yalnız perdelerin kapanmasıyla set olunurdu. Daha sonra dehlizin dördüncü ve sonuncu odasında çocuklara bir dersane teşkil olunmuş idi. Dershaneye tahsis olunan bu oda mürebbiyenin bir derdi daimisiydi, Bülent'in derslerinden ziyade kasırgalarına zemin olan bu oda kadar dünyada karışıklığa mahkûm bir yer daha olamayacağına yemin ederdi. Evin içinde bir sigara iskemlesinin yer değiştirmesine kıyametler koparacak kadar intizam merakında ifrat gösteren Adnan Bey çocukların bu odasına giremezdi, oraya ne zaman girse sinirlerinde bir hastalık hissettiğini iddia ederdi.

Yalıda başka hiçbir yere ilişmemek ahdine mukabil burada bütün istediklerini yapmak için Bülent'e müsaade verilmiş idi, Bülent de bu müsaadeden yalının hiçbir yerine bir tahrip eseri bırakamamak mecburiyetinin intikamını alacak derecede istifade ediyordu. Mini mini bir yazıhaneleri vardı ki babasının bir gün birkaçını aşırıldığı oymacılık aletleriyle kenarlarına kendine mahsus rişeler hakketmiş idi. Mlle de Courton sırasıyla gelen Figaro nüshalarından gemiler, külahlar, sepetler yapılmış, duvarlara, pencerelerin mandallarına, siyah yazı tahtasının kenarına asılmış idi. Ablasının bütün eski kitaplarından, musavver nota kapaklarından resimler oyulmuş camlara, kapıların arkasına, ta duvarda Avrupa haritasının denizlerine yapıştırılmış idi; böyle oyulmuş bir şemsiye vardı ki ta bahr-i muhitin bir tarafına atılmış, bir rüzgâra kapılarak Amerika seyahatine çıkmış idi. Daha sonra bin türlü kırılmış oyuncaklar, koparılmış kitaplar, o her gün sabah akşam toplanıp da Bülent'in yalnız bir uğramasıyla güya canlanarak haşarı kedi yavruları gibi odanın her tarafına dağılan ufak tefekler ayak basacak, oturacak yer bırakmazdı. Şimdi Bülent yeni bir merak çıkarmış idi: Elinde kurşun kalemıyla duvarlara resimler yapıyordu. Hayalinden bugün bir gemi, yarın bir deve çıkıyor, duvarın bütün etekleri yavaş yavaş doluyordu. Artık boyu yetişebilecek kadar yer kalmadığı için şimdi iki günden beri Bülent'in zihnini başka bir fikir gıcıklıyor. Nihal'in daha gönlü olup da müsaade etmemiş idi, fakat onun öteden beri hep âdeti öyle idi: Evvela müsaade etmemek, kendisine itaat olunduğunu gördükten sonra artık mümanaata lüzum görmemek... Oh! Ne güzel olacaktı!.. Behlül ona bir kutu boya getirmiş idi, bunların içinde her renkten vardı, bütün o resimler boyanacaktı... Deveyi kırmızı yapacaktı, «Değil mi, abla, deve kırmızı olur, değil mi?» Nihal henüz yumuşamamıştı, «Deli misin?» diyordu, fakat devenin rengini haber vermiyordu.”¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁹ A.g.e., s. 95-97.

Çocukların yaşayışı ve gündelik hayatlarından izleri taşıyan bu mekân, eserin ilerleyen bölümlerinde değişir. Bihter yalıya geldikten sonra çocukların yatak odası onun odası olur. Çocukların yeni odaları ise, onların gönlünü yapacak bir biçimde döşenmiştir.¹¹⁷⁰ Ancak, bu oda değişimi Nihal ile babasının birbirinden uzaklaşmasının da başlangıcı olur. Nitekim o zamana kadar çocuklarla babalarının odalarının arasında açık duran kapı, kapanır.¹¹⁷¹ Bu bağlamda yazarın mekân ögesini karakterlerini ve bu karakterlerin ilişkilerini tamamlamak üzere kurguladığını ve tasvir ettiğini söylemek mümkündür.

“Aşk-ı Memnu”da yer alan iç mekânlardan Behlül’ün odası, onun yaşama biçimini ve hayat felsefesini yansıtan bir odadır. Bu bağlamda odanın tasviri, karakteri bütünleyen, karakter oluşturmada yardımcı olan bir pasajlardan biridir. Odayı oluşturan ayrıntılarda, Behlül’ün yaşadığı hayatın ve çapkınlığının izleri vardır ve bu mekân onun şahsiyetini ortaya koyar:

“O eski hatıraların hemen hepsinden bu odada birer nişane vardı. Mumun titrek ziyasının altında sallanıyor zannolunan duvarlarda gözleri öteye beriye iliştiriyor, hepsinde birer hikâye canlanıyor; sonra bunları, aşk hatıralarının bu kıymetli yadigârlarını insafsız bir istihza sadmesiyle kırarak artık atılacak oyuncak enkazı haline getiriyordu. Evet, artık bunlar, Bihter’den sonra, atılacak çocukluk oyuncaklarından başka ne olabilirdi? Bunlara vaktiyle o kadar ehemmiyet verdiğine şaşıyordu. İşte burada kurşun kalemiyle yapılmış müphem bir genç kadın çehresi vardı ki Behlül’ü en ziyade işgal eden aşklarından biriydi. Bütün bir yaz onu görebilmek için Emirgân rıhtımında dolaşmış idi. Yalnız gözlerle bir muaşaka... Nihayet ondan muhtelif renklerde dört karanfile bağlanmış pembe bir kurdele almış idi. Zavallı çiçekler, zavallı atlas parçası! Bunlar o muhtelif renkleriyle kim bilir ona ne demek istemişlerdi?.. Bütün bu sergüzeştten işte bir kâğıt parçasına kurşun kalemiyle çizilmiş müphem bir hayal, etrafında o solgun pembe kurdeleden yapılmış bir çerçeve, bir köşesinde artık kurumuş karanfiller kalmış idi. Daha ötede bir hücrenin altında balo defterlerinden bir demet sallanıyordu: İşte zengin bir hatıra mecmuası. Hususıyla bir tanesini tahattur ediyordu, Operia İtaliana’nın bir müsamesesinde tanınmış Alman Yahudilerinden bir kız ki Behlül’ün şık bir yere başşehbender olacağına dair o aralık devran eden bir şayia üzerine kendisini bir Türk memurunun karısı görmek hülyasıyla çıldırmış idi. Ona o geceden başlayarak her görüşünde izdivaçtan bahsederdi. Bu hikâye, kızını Behlül’e zevce olarak veremeyen annesinin kendisini vermesiyle netice bulmuş idi. (...)

¹¹⁷⁰ A.g.e., s. 133-134.

¹¹⁷¹ A.g.e., s. 106.

Böyle odasının ötesine berisine nişaneleri serpilen bütün aşk hatıralarını tezyif ediyordu. Bunları şimdi insafsız ellerle çekip koparacak, o takım takım resimleri, yazıhanesinin gözünde deste deste mektupları yırtıp yakacak, artık hayatında yalnız o, yalnız Bihter kalacaktı.”¹¹⁷²

“Aşk-ı Memnu”da dış mekâna az yer verilir. Bir dış mekân olarak Beyoğlu gezintiler ve alışverişler dolayısıyla gidilen bir semt olarak aktarılır. Firdevs Hanım ve kızları Beyoğlu ve İstiklal’deki mağazalardan giyinirler,¹¹⁷³ Beyoğlu’na gidip yeni gelmiş kumaşlara bakarlar,¹¹⁷⁴ Behlül’ün gezinti yerleri içerisinde Beyoğlu önemli bir yer tutar.¹¹⁷⁵ Ancak roman kahramanlarının gidip gezdiği, alışveriş yaptığı bu semt ayrıntıyla tasvir edilmez. En ayrıntılı tasvir, Nihal ve Bülent’in mürebbiyeleriyle yaptıkları Beyoğlu gezintilerini aktaran şu kısa pasajdır:

“Ara sıra Mlle de Courton çocukları Beyoğlu’na indirir; onları, öteden beriden bin türlü şeyler almak heveslerine serbest bir cevelan vermek için, mağazadan mağazaya dolaştırırdı. Bu seferler esnasında Bülent’i en ziyade çıldırtan araba seyranıydı. Yaz kış mahkûm oldukları yalı hayatından böyle nadir vesilelerle kurtularak arabada gezmek onun için bir bayramdı.

Şimdi Beşir’le beraber Beyoğlu’nda böyle bir araba seyranı yapıyorlar, koltukların önünde tevakkuf ederek mağazalara uğruyorlar, ufak tefek alıyorlardı:

- Arabacı, diyordu; şimdi Bon Marché’ye!.. Ah! geldik mi? Evet, geldik! İşte camlığın içinde bir kılıç!... Baksanıza, bu kılıç kaç lira! Beş lira mı?.. Hayır, pahalı! Onbeş kuruş... Amma iyi sarınız? Hazır mı?.. Ne kadar da uzun! Arabaya sığmayacak...

(...)

-Şimdi şekerlemeciye, Löbon’a!.. Biliyorsun ya, arabacı, şekerlemeci Löbon’a!...”¹¹⁷⁶

Nitekim eserde kentsel bir mekân olarak Beyoğlu’nun görünür olduğunu ancak bu görünürlüğü toplumsal hayatla sıkı bağlar kurmadığını söylemek mümkündür. “Aşk-ı Memnu”nun toplumsal değil bireysel gerçeklikler üzerinden yükselen bir gerçekçi yöntemle kurgulandığı düşünüldüğünde bu durum anlaşılır olacaktır. Halid Ziya’yı asıl ilgilendiren karakterlerinin psikolojik gerçeklikleridir ve bu nedenle onları

¹¹⁷² A.g.e., s. 248-250.

¹¹⁷³ A.g.e., s. 32.

¹¹⁷⁴ A.g.e., s. 33.

¹¹⁷⁵ A.g.e., s. 112.

¹¹⁷⁶ A.g.e., s. 78-79.

toplumsal yapıdan soyutlanmış bir yalının içerisinde bir araya getirir. Bu yalı içerisinde birbirleriyle kurdukları ilişkilere ve psikolojik derinliklerine odaklanır.

Yalı sakinlerinin hep birlikte dışarıya çıktıkları Göksu gezintisi de Halid Ziya'nın bu tutumunu örnekler. Göksu da Beyoğlu gibi gezmek için gidilen bir yerdir ve tasvirine detaylı bir biçimde yer verilmez. Dikkat asıl olarak bu mekânda birlikte eğlenen ailenin birbirleriyle ilişkilerine yönelir.¹¹⁷⁷ Bu mekân bir mesire yeri olmasıyla açık mekân olarak kabul edilebilir ancak ailenin gezintisi sırasında burada başka kimse yoktur. Bu nedenle eserdeki kapalı mekânlara benzer bir biçimde toplumsal yapıdan soyutlanmıştır.

Sonuç olarak “Aşk-ı Memnu”da mekân ögesi, eserin Fransız modellerini kaynak alan gerçekçiliğini destekleyen bir biçimde kullanılmıştır. Halid Ziya, Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt Kardeşler vb. yazarların yaptığı gibi mekânla karakterler arasında derin bir ilişki kurmuş; eserindeki iç mekân ağırlıklı tasvirleriyle karakterlerine derinlik ve bütünlük kazandırmıştır.

4.2.4. Yazarın Konumu

“Aşk-ı Memnu”ya yazarın konumu açısından bakıldığında, Halid Ziya'nın kendisiyle eseri arasına bir mesafe koyduğu; kişiselliğini metne taşımadığı ve ahlaki iletilerini metin düzleminde ele almadığı görülür.

Bunu sağlayan husus, yazarın anlatıcı müdahalesini en aza indirgeyen bir yapı kurmuş olmasıdır. “Aşk-ı Memnu”nun anlatıcısı, hâkim bakış açısı ile olayları anlatır. Bu anlatıcı, olaylara katılmayan, olaylar ya da karakterler karşısında yorumda bulunmayan bir anlatıcıdır.

Sonuç olarak “Aşk-ı Memnu”da yazarın konumunun gerçekçi-natüralist yönüme uygun bir biçimde nesnel olduğunu söylemek mümkündür. Eserde yazarın değer yargıları, duygu ve düşüncelerine yer verilmemiş; metin ile yazar arasındaki mesafe korunmuş; karakterleri merkeze alan bir psikolojik gerçekçilik, metin dışından bir müdahaleye yer vermeden, neden-sonuç ilişkileri gözetilerek yapılandırılmıştır.

¹¹⁷⁷ A.g.e., s. 166-195.

SONUÇ

Edebiyat eserlerinin gerçeği ne ölçüde yansıttığı meselesi, İlk Çağ'dan bu yana tartışılan bir meseledir. Bu bağlamda gerçekçilik, edebi eserlerin gerçeklikle kurduğu ilişki ekseninde değerlendirilmesi gereken bir kavramdır.

Bu duruma roman türü özelinde baktığımızda, bu türün doğuşuyla gerçekçilik arasında bir ilişkinin kurulabileceği görülür. Roman, ortaya çıktığı süreçte, biçimsel özellikler, kullanılan üslup ve anlatım teknikleri gereği kendinden önceki kurmaca eserlerden gerçeğe benzerlik ilkesi ile ayrılır. Kendi yapısına özgü bir gerçekçi tutumu barındırır.

Romanın kendine özgü bir gerçekçi tutumu barındırdığı tartışmasında Ian Watt'ın "Rise of the Novel" adlı kitabı oldukça önemli bir kaynak niteliğindedir. Watt bu kitabında, edebi bir akım olarak gerçekçilik ortaya çıkmadan önce, roman türüne özgü bir gerçekçiliğin var olduğunu söyler. Ona göre, 18. yüzyıl İngiltere'sinde, yani İngiliz romanının doğuş sürecinde görülen gerçekçilik, bir edebiyat akımı anlamında değil, biçimsel anlamda bir gerçekçiliktir. Bir başka deyişle romandaki gerçekçi tutumu oluşturan şey, roman türüne özgü biçimsel özelliklerdir¹¹⁷⁸

Bir edebiyat akımı olarak gerçekçilik ise 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmıştır. Gerçekçilik akımı ve onu takip eden natüralizm, edebiyat yapıtlarının gerçekliğe uygunluğunu tartışmış ve metnin iç gerçekliği ile metin dışı gerçekliğin ne ölçüde ve nasıl örtüşmesi gerektiğini yöntemleştirmiştir. Bu akımların gerçekçiliği yöntemleştirilmiş olmaları, onları kendilerinden önceki gerçekçi tutumdan ayırır.

Gerçekçilik akımının yöntemini anlamak için bu akımın ilkelerini belirlemek ve değerlendirmek gerekir. Bu akımın önemli ilkelerinden biri, çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumudur. Gerçekçi yazarlar, konularını, gözleme dayalı olarak, çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde seçerler. Seçtikleri konuları işleyişlerinde, şaşırtıcı tesadüflere, gerçeğe uygun olmayan müdahalelere, inanılması güç olaylara başvurmazlar ve neden-sonuç ilişkilerine yaslanan bir kurgu ortaya koyarlar. Gerçekçilik akımının önemli bir diğer ilkesi, karakter çiziminde ortaya çıkmaktadır. Bu ilke, kişilerin çevreleriyle -hem fiziksel hem de toplumsal çevre- etkileşim içinde ele alınmasıdır. Bu açıdan gerçekçi eserlerde çevre betimlemeleri önemli bir yer tutar. Bununla birlikte gerçekçi karakterlerin gelişim içerisinde ve çok yönlü, derinlikli

¹¹⁷⁸ Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, s. 32.

olduğu da söylenmelidir. Gerçekçiliğin bir başka önemli ilkesi ise, yazarın eseri karşısındaki konumuna dairdir. Gerçekçi eserlerde yazar, eseriyle kendisi arasına bir mesafe koyar, değer yargılarını, kabullerini, beğenilerini metne taşımaz, yani nesneldir.

Öte yandan gerçekçilik akımının devamı niteliğinde sayılan natüralizm akımı, gerçekçilik akımıyla aynı toplumsal, bilimsel ve edebi gelişmeler üzerinde şekillenmiş bir edebi normlar sistemidir. Bu bağlamda iki akım aynı kaynaktan çıkmış, yöntemsel olarak birbirine çok benzer akımlardır. Her iki akımın da kaynağı, yansıtmacı bakıştır. Gerçekçiliğin estetiğini ileri bir boyuta taşıyan natüralizmin ilkeleri öncülü olan gerçekçiliğin ilkeleriyle benzeşir. Natüralist romanlarda konu, gerçekçi romanlardaki gibi, çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden seçilir; kurguda nedensellik bağı kurulur. Bu iki husus için de gözlem oldukça önemlidir. İki akımın yöntemi bu noktada ortaktır. Ancak natüralizm gözlem ilkesine deney ilkesini ekler. Akımın kurucu ismi Emile Zola, Claude Bernard'ın deneysel yöntemini romana uyarlayarak gözlem ilkesine deneysel yöntemi kattığını belirtmiştir. Natüralist romanların karakter çizimine dair ilkeleri de gerçekçiliğin ilkelerine benzerdir. Natüralist romanlardaki karakterler, tıpkı gerçekçilik akımı ışığında yazılan romanlardakiler gibi, toplumsal ve fiziksel çevresiyle etkileşim içinde sunulur. Dolayısıyla, çevre tasvirleri oldukça önemlidir. Öte yandan natüralizm, karakter çizimine yeni bir ilke olarak soya çekimi ekler. Natüralizmin bir başka önemli ve gerçekçilik akımıyla ortaklaşan özelliği ise yazarın konumunun nesnel oluşudur.

Gerçekçilik kavramı, akımı ve natüralizm hakkındaki bu değerlendirmeler bağlamında Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a kadarki süreç içerisindeki Türk romanında gerçekçilik anlayışlarını ortaya koymak yerinde olacaktır.

Türk edebiyatına yeni bir edebi tür olarak romanın girişi, Batılaşma sürecinin bir sonucudur. Bu yeni edebi türün kuruluşunda klasik edebiyatla ve geleneksel anlatı türleriyle bir hesaplaşma söz konusudur. İlk Türk romancıları, Türk edebiyatı için yeni bir tür olan romanı kurarken, eski anlatı türlerinde var olan gerçeğe aykırı unsurlara karşı çıkarlar. Ancak bu süreçte, eski anlatı türlerinin anlatım olanaklarından tamamen kopmadıkları ve eserlerinde kimi zaman, bu anlatıların bazı motiflerine yer verdikleri görülür. Bu durum, geleneksel düşünüş biçimleri ile yeni tanışılan Batılı anlayış arasındaki ikili zihniyet yapısından ve sürecin bir geçiş dönemi niteliği taşımasından kaynaklanır.

Öte yandan bu ikili yapıya rağmen ilk Türk romanlarının gerçekçi bir tutumu içerdiği söylenmelidir. Aynı zamanda toplumu eğitmek isteyen birer aydın kimliği taşıyan ilk romancılar için, gerçeklerle ilişki kuran, gerçekçi bir anlatı olan roman türü amaçları için en uygun türlerden biridir. Yazarların bu amaçları doğrultusunda ortaya çıkan kendilerine özgü gerçekçilik anlayışları, eserlerine de yansır. Bu husus tezimizde ele aldığımız yazarlar, onların kuramsal yazıları ve romanları bağlamında değerlendirilirse daha anlaşılır olacaktır.

Şemseddin Sami, “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat” adlı eseri ile ilk Türk roman yazarlarından biri olmuştur. O, Türk dili ve edebiyatı üzerine kuramsal yazılar da kaleme alır. Ancak, kuramsal çalışmalarında Türk romanındaki gerçekçi tutum üzerinde durmaz. Öte yandan “Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat” adlı eseri, geleneksel anlatı türleri ile roman türünün kesişme noktasında yer alır ve roman türüne özgü gerçekçi eğilimi belli açılardan barındırır. Eserin konusu, çağdaş toplumsal dönem içerisinde seçilmiştir. Ancak kurgusu gerçeklik intibasını sağlama açısından yeterli güce sahip değildir. Şemseddin Sami roman kişilerini geleneksel anlatı öğelerinden kopuş çabasıyla kurgulamış, sembollerle değil metin dışı gerçekliğe uygun bir biçimde, gerçek kişiler olarak sunmuştur. Bu kişiler derinlikli ve çok yönlü değillerdir. Ancak yazar, roman kişilerinin duygu ve davranışlarını, çevreleriyle olan ilişkilerini vermeye çalışır. Bu hususlar, Şemseddin Sami’nin gerçekçi tutumunu gösteren hususlardır. Eserdeki mekânlar, somut gerçekliğe benzetilme çabası ve roman kahramanlarının bu mekânların içerisine yerleştirilmesi nedeniyle ilk Türk romanlarında ortaya çıkan gerçekçi yapıyı destekler. Şemseddin Sami’nin yazar olarak konumu ise yeterince nesnel değildir. Ancak bir anlatım tekniği olarak mektubu aracısız anlatımı sağlamak için kullanması dikkate değerdir.

Namık Kemal geniş anlamda yeni bir edebiyatın kuruluşunda ve dolayısıyla roman türünün oluşturulmasında çok önemli bir yazardır. Onun romana dair yürüttüğü kuramsal tartışmalar, Türk romanının gerçekçilikle kurmuş olduğu ilişkiye dair önemli bir aşamadır. Nitekim, “İntibah Mukaddimesi” ve “Celal Mukaddimesi” başta olmak üzere, kuramsal çalışmaları Türk romanının kuruluşunda romancıların eski edebiyattan inandırıcı olmadığı için kopma çabalarının özeti niteliğindedir.

Yazarın “İntibah” adlı romanı, Türk romanının ilk örneklerinden biridir ve “sahih” bir anlatı üzerinden kurgulanmıştır. Eserde konu seçimi çağdaş toplumsal gerçeklik içerisindedir. Kurgudaki nedensellik ve ana konu dışında gereksiz ayrıntılara

yer verilmemesi, eserdeki gerçekçi tutumu güçlendiren hususlardır. Ancak, yazarın bölüm başlarına yazmış olduğu beyitler ile ilk iki bölümün başlarında yer alan bahar ve Çamlıca tasvirleri Namık Kemal'in eski edebiyata eleştirel yaklaşan bir yazar olmasına rağmen, bu edebiyatın kimi motiflerini eserine taşıdığını gösterir. Ayrıca, eserdeki karakter çizimi de gerçekçi bir tutumu gösterir. Yazar, roman kahramanlarının iç dünyalarına değinir ve olaylar karşısındaki dönüşümlerini yansıtmaya çalışır. “İntibah”taki mekân ögesi -ilk iki bölümde yer alan Bahar ve Çamlıca tasvirlerinin dışında- somut gerçekliğe yönelen gözlemlerle kurulmuştur. Esere yazarın konumu açısından bakıldığında ise, Namık Kemal'in müdahil bir yazar olduğu, ancak bu müdahilliği bazen gerçekçi izlenimler uyandırabilmek bazen de kendisinin de romanda yer verdiği soyut hayal dünyasını eleştirebilmek için yaptığı görülür.

Türk romanının kuruluşundaki gerçekçi tutumda Ahmet Midhat Efendi'nin yeri oldukça önemlidir. Onun kuramsal düzlemde yürüttüğü tartışmalarda iki yönlü bir gerçekçilik anlayışı ortaya çıkar. Bu tartışmalarda öne çıkan ilk yön, Türk romanının kuruluş sürecinde ortaya çıkan gerçekçi tutumla örtüşen görüşlerinin varlığıdır. İkinci yön ise, gerçekçilik akımına ve bu akımın yöntemine yönelttiği eleştiriler ve getirdiği yeni yorumdur. Ahmet Midhat, Türk romanının kuruluş sürecinde, roman türüne özgü bir gerçekçiliği tartışmaya açan düşüncelerini kuramsal yazılarında dile getirir. Romanın gerçeğe uygun ve inandırıcı olması gerektiği yönünde gerçekçi bir tutum sergiler. Onun gerçekçilik anlayışının kendine özgü bir yapısı vardır. Nitekim Ahmet Midhat, romanda hayali olanı dışlamaz. O hayali, roman kurgusal bir anlatı olduğu için dışlamaz, ancak gerçeğe benzer anlatılar ortaya koymanın önemine de vurgu yapar.

“Felâton Bey ile Râkım Efendi”de konu seçiminde çağdaş toplumsal gerçeklik belirleyici olmuştur. Eserin kurgusunda var olan kimi yazar müdahalelerine ve tesadüflere rağmen bu romanda yazar, kendine özgü bir gerçekçilik anlayışını ortaya koyar. Nitekim eserin kahramanları da yazarın gerçekçi tutumuna ışık tutar. Ahmet Midhat Efendi kahramanlarını toplumsal çevrelerinin içerisine yerleştirir, somut gerçeklikleri kaynak alarak betimler, tasvirleri metin dışı gerçekliklerle örtüşür. Öte yandan eserde mekân tasvirlerine ayrıntılı bir biçimde yer verilmez ancak konunun İstanbul'da geçmesi dolayısıyla kentli yaşamla kimi bağlar kurulur. Ahmet Midhat Efendi'nin bir yazar olarak eseri karşısındaki konumu ise, meddah anlatılarıyla benzeşir. O, eserine müdahil olmaktan çekinmeyip okuyucusuyla sık sık söyleşir. Ancak

onun müdahil tutumu eserin inandırıcılığına zarar vermez, aksine okuyucuyu şimdi ve burada farz ederek anlatılanların gerçek olduğu izlenimini artırır.

Türk romanının kuruluş sürecinde yazarların kuramsal yazılarında ve romanlarında görülen gerçekçi tutum, giderek bir akım olarak gerçekçiliğe ve bu akımın ilkeleri doğrultusunda yöntemleşmeye dönüşür. Bu hususta yapmış olduğu kuramsal çalışmalar ve yarattığı tartışmalar nedeniyle Beşir Fuad çok önemli bir isimdir. Beşir Fuad'ın "Victor Hugo" başlıklı biyografik eseri; başta Menemenlizade Mehmet Tahir ve Recaizade Mahmut Ekrem ile olmak üzere yürüttüğü tartışmalar; Muallim Naci ve Fazlı Necip'le yürüttüğü mektuplaşmaları ve diğer kuramsal çalışmaları gerçekçilik-natüralizm akımının Türk edebiyatında tanınmasını sağlar.

Çağdaşı diğer yazarlar gibi gerçekçilik ile natüralizmi farklı edebi akımlar olarak görmeyen, "hakikiyun"un temsilcisi olarak Emile Zola'yı kabul eden Beşir Fuad roman yazmaz. Ancak kuramsal eserlerinde gerçekçilik akımının bilimsel ve felsefi temellerini ele alır; hayal-hakikat kavramlarını detaylı bir biçimde işler; romantizm ile gerçekçiliği karşılaştırır; gerçekçilik akımının tarihsel olarak nasıl geliştiği anlatır; bu akımın ahlaki ve eğitici yönü üzerinde durur ve yöntemini ortaya koyar.

Nitekim Beşir Fuad'ın gerçekçiliği yönetsel olarak tanıtmasından sonra Türk romancıları gerçekçilik-natüralizm akımlarının doğrultusunda roman yazmaya başlamıştır. Gerçekçi yöntemin uygulanma çabasıyla yazılan bu romanlar, ilk denemelerdir. Gerçekçiliğin bir akıma dönüşmesi ve yöntemleşmesi açısından oldukça önemli olan bu romanları ve yazarlarının kuramsal görüşlerini sonuç niteliğinde bir yargıya ulaşabilmek için değerlendirmek yerinde olur.

Ahmet Midhat Efendi gerçekçilik akımının nasıl olması gerektiğini kuramsal yazılarında tartışır. Bu akıma karşı kimi itirazları vardır. Bu itirazları doğrultusunda akımın yöntemine kendine özgü bir yorum getirir. Gerçekçi eserlerde hayali olanın dışlanmaması gerektiğini, salt gözlemlerle yetinilmeyeceğini düşünen Ahmet Midhat, çirkinliklerin, ahlaka aykırı hususların metne taşınmasına itiraz eder. Yerel olan unsurların metinde ele alınmasını önemser.

Bu doğrultuda, kendi gerçekçilik-natüralizm yorumunu ortaya koymak üzere "Müşahadat" adlı romanını yazar. Bu roman yazarın Fransız gerçekçiliğini bire bir uygulamadığını, bu akımlara yeni bir yorum getirdiğini gösterir. "Müşahadat"ta konu seçimi, yazarın çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinde gözlemlediği bir olaydan

hareketle yapılmıştır. Ahmet Midhat, tesadüfen gözlemlediği bir olaydan hareketle, bu olaydaki karakterlerin yaşamlarını konu edindiği eserinde, gerçekçi-natüralist olma iddiasını romanına konu edindiği olayların gerçek olması üzerine inşa eder. Esere kurgu açısından bakıldığında ise, romanın üstkurmaca niteliği ortaya çıkar. Bu nitelik yazarın gerçekçi yönüne getirdiği yorumla örtüşür. Nitekim, Ahmet Midhat, gerçekçi bir romana gerçek olayların konu edilmesi gerektiğini düşünür. Eserinde de gerçekliğin altını çizebilmek için, gerçek bir olaydan hareket eder ve kendisini bir kahraman olarak romanına dâhil eder. Böylece, okuyucularına romanın yazılış sürecini aktarır. Ahmet Midhat Efendi, eserinin kahramanlarını ayrıntılı ve gerçeğe uygun çizmeye çalışır. Kahramanlarının toplumsal çevrelerini verir ve onlara gerçekçi bir derinlik kazandırmak ister. Ancak, edebiyatın eğitici işlevinden, ahlaki yönünden vazgeçmez ve olumlu bulduğu kahramanlara sempati duyar, karakter çiziminde öznel bir tavır sergiler. “Müşahadat”ta temel mekân İstanbul’dur. Yazar İstanbul’u kahramanlarını çevreleyen coğrafi bir uzam ve kentli bir mekân olarak sunar. Böylece metin dışı somut gerçekliklerle ve toplumsal realiteyle ilişki kurar. Bu bağlamda ortaya koymak istediği gerçekçilik için daha çok açık mekânlardan ve kamusal alanlardan yararlanır. Ahmet Midhat’ın bu eserinde bir yazar olarak konumuna bakıldığında, diğer eserlerinde olduğu gibi, müdahil bir tavır sergilediği görülür. Bu romanda yazar eserine bir roman kahramanı olarak dâhil olarak eserinin hem bir kahramanı hem de yazarı olur. Böylelikle okuyucularıyla söyleşirken, anlattıklarının gözlemlerine dayandığı için gerçek olduğunun altını çizer.

Beşir Fuad’dan sonra bir akım olarak yöntemleşmeye başlayan gerçekçilik hususunda, Tanzimat’ın ikinci neslinden Sami Paşazade Sezayi oldukça önemli bir isimdir. Sami Paşazade Sezayi, gerçekçilik akımına ve akımın yöntemine dair çok detaylı kuramsal değerlendirmeler yapmaz. Ancak, başta “Küçük Şeyler” adlı hikâye kitabının mukaddimesi olmak üzere kimi yazılarında gerçekçilik akımını değerlendirerek bu akımın tanınmasına katkıda bulunur.

Sami Paşazade Sezayi’nin “Sergüzeşt” adlı romanı, gerçekçilik akımının Türk romanında yöntemleşmesi sürecinde önemli bir eserdir. “Sergüzeşt”te konu seçimi, gerçekçi yönüne uygun bir biçimde, çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden yapılmıştır. Eserin kurgusu ise, merkezine ana kahraman Dilber’in yaşadıklarını alarak kronolojik bir sıra takip eder. Kurguda, olağanüstü olaylara ve şaşırtıcı tesadüflere yer verilmez. “Sergüzeşt”te yer alan karakterler, genelde toplumsal çevreleriyle birlikte ve

bu çevreyle etkileşim içinde sunulur; kahramanların fiziki portreleri ile şahsiyetleri birbirini tamamlar; iç dünyaları psikolojik bir derinlik kazanmaları amacıyla ve nedenselleştirme çabasıyla sunulur. Eserde mekân ögesi, ana kahramanın hayatında gerçekleşen değişimlere göre düzenlenir ve mekân tasvirleri kahramanları bütünleyen unsurlar olarak kullanılır. Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”te müdahil yazar tutumundan uzak durmaya çalışır. Ancak, kimi kez kahramanlara karşı öznel bir tutum sergiler ve anlatının akışını bir yazar olarak az da olsa keser. Bununla birlikte eser, asıl olgun örnekleri Servet-i Fünun dönemi Türk romanında görülen gerçekçilik akımının öncül eserlerinden bir tanesidir.

Gerçekçilik akımı açısından önemli olan bir başka romancı da Recaizade Mahmut Ekrem’dir. Ekrem’in bir edebiyatçı olarak kuramsal çalışmalarında ağırlık verdiği edebi tür, şiirdir. Onun şiir düzlemindeki tavrı romantiktir. Öte yandan o, romanda gerçekçi bir yöntemden yanadır. Nitekim, bir edebiyat akımı olarak gerçekçiliğe yönelmesiyle “Araba Sevdası”nı kaleme alır.

“Araba Sevdası” gerçekçilik akımının yöntemine uygun özellikler taşıyan bir romandır. Eserin konusu, çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumuna uygun bir husus etrafında şekillenmiştir. Yazar, seçmiş olduğu konuyu işlerken okuyucusuna, ana kahramanı ve bu kahramanı çevreleyen toplumsal çevre aracılığıyla, dönemin İstanbul’unu da sunar. Eserin konusunda dikkati çeken bir başka husus, yine ana kahraman aracılığıyla ortaya konan romantizm eleştirisidir. “Araba Sevdası”nın kurgusu gerçekçilik akımının ilkelerine uygun bir biçimde inşa edilmiştir. Kurguyu teşkil eden olaylar günlük hayatın sıradanlığı içindendir. Bu olaylar işlenirken gereksiz ayrıntıya yer verilmez. Neden-sonuç ilişkilerine dayanan bir yapı kurulur. Eserin karakterleri, dönemin toplumsal gerçekliğinin bir parçası olarak, gerçekçi bir üslupla aktarılır. Yazar bu üslubu sağlamak için kahramanlarının psikolojik yönüne, fiziki portrelerine ve çevreleriyle ilişkisine dikkatli bir bakış yöneltmiştir. “Araba Sevdası”na mekân açısından bakıldığında ise dış mekânların ön planda olduğu görülür. Recaizade Mahmut Ekrem, dış mekânları kahramanı çevreleyen fiziki ve toplumsal ortamlar olarak işleyerek mekânı gerçekçi yöntemi oluşturan bir öge olarak kullanır. Ekrem’in bir yazar olarak eseri karşısındaki konumu da eserin gerçekçiliğini besleyen bir husustur. Ekrem, eseriyle arasına mesafe koymuş, nesnel bir yazar konumundadır.

Nabizade Nazım gerçekçilik akımını benimser. Kimi makalelerinde ve eserlerine yazmış olduğu mukaddimelerde bu akımı savunur ve yöntemini tanıtır; gözlem, kurgu,

yazarın konumu ve nesnellik gibi hususlara dair değerlendirmelerde bulunur. Bu bağlamda Türk romanında gerçekçi bir yöntemin oluşmasına katkıda bulunur. “Karabibik” ve “Zehra” adlı eserleri gerçekçilik akımının Türk romanındaki öncül örnekleridir.

“Karabibik”, yazarın kurgusal düzlemde gerçekçi bir eser ortaya koyma çabası açısından önemlidir. Eserin konusu gerçekçi-natüralist yöneme uygun bir biçimde çağdaş realite içerisinden seçilmiştir. Bu konu, köyü ve köylünün hayatını anlatan bir konudur. “Karabibik”in kurgusu, oldukça sadedir ve gerçekçi bir biçimde örüntülendirilmiştir. Eserin karakterleri, nesnel ve ayrıntılı bir biçimde kurgulanmıştır. Bu karakterler, ait oldukları toplumsal kesime uygun özellikler gösterirler. Eserdeki “mekân” ögesi de gerçekçi-natüralist yöneme uygundur. Dış mekân tasvirleri ve ana kahramanın evinin tasviri bu uygunluğu gösterir. Nabizade Nazım’ın eseri karşısındaki konumu nesneldir. Yazar, kendi duygu ve düşüncelerine eserde yer vermemiştir. Bütün bu hususlar bağlamında eser, Türk romanında gerçekçi-natüralist yöntemin gelişmesi ve uygulanmasına katkıda bulunmuştur.

“Zehra” Nabizade Nazım’ın gerçekçi-natüralist yöntemi uygulamaya koyduğu bir başka eserdir. Yazar eserin konusunu gerçekçilik akımına uygun bir biçimde çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden seçmiştir. Eserin kurgusunda gerçekçi yöntemle uyuşmayan husus, romanın başında bir kasidenin yer aldığı bölümdür. Bu bölüm yazarın divan edebiyatının anlatı motiflerini romana taşıdığını gösterir. Ancak eserin kurgulanışındaki diğer hususlar yazarın gerçekçiliğini destekler. “Zehra”nın karakterleri psikolojik gerçeklikleri merkeze alınarak oluşturulmuştur. Bu karakterler, fiziksel portrelerinden çok duygu ve düşünce dünyalarıyla öne çıkan, psikolojik gerçeklikleri olan karakterlerdir. “Zehra”ya mekân ögesi açısından bakıldığında, kimi tasvirlerde duygulara yer verildiği, gerçekçi bir üsluptan uzaklaşıldığı görülür. Ancak mekân hususundaki bu yönler, eserin bütününe hâkim gerçekçi yapıyı bozmaz. Esere yazarın konumu açısından bakıldığında ise, Nabizade Nazım’ın nesnel bir yazar olduğu, eserdeki olaylar ve kişiler karşısında tarafsızlığını koruduğu görülür.

Türk romanında gerçekçi-natüralist akıma uygun romanın olgun örnekleri asıl olarak Servet-i Fünun döneminde verilmiştir. Halid Ziya Uşaklıgil, bu dönemin önemli temsilcilerindendir. Servet-i Fünun’dan önceki eserlerinde de gerçekçiliğin kimi hususları bulunan, bu akıma ve akımın yöntemine dair kuramsal yazılar yazan Halid Ziya’nın, “Hikâye” başlıklı çalışması, Türk romanına gerçekçi yöntemi tanıtan

eserlerden biridir. Servet-i Fünun kurulmadan önce yazdığı “Hikâye” adlı kuramsal çalışmasında Uşaklıgil, gerçekçilik akımı ile ilgili görüşlerini, bu akımın yöntem ve ilkelerini, romantizm-gerçekçilik karşılaştırmasını ele almış, gerçekçi-natüralist romanın Türk edebiyatında yer bulmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

“Aşk-ı Memnu” roman kuramı ve gerçekçilik üzerine derinlikli kuramsal değerlendirmelerde bulunan bir yazarın, gerçekçilik-natüralizm akımlarını uygulamaya koyduğu bir eserdir. “Aşk-ı Memnu”nun gerçekçi yöntem açısından kaynağı Avrupa edebiyatıdır. Halid Ziya iyi bildiği Fransız gerçekçiliğinin yöntemini bu eserinde sergiler. “Aşk-ı Memnu”nun konusu birey gerçekliğine odaklanır. Yazar eserine bireylerarası ilişkileri işleyebileceği bir konu seçmiş ve bu bağlamda toplumsal gerçekliklerden çok bireyi ve onun psikolojik gerçekliğini merkeze almıştır. Eserin kurgusu, gerçekçi yöneme uygun bir kurgudur. Kurgudaki gerçekçiliği sağlayan en önemli husus, yazarın karakterlerin psikolojisini merkeze alarak oluşturduğu neden-sonuç ilişkileriyle örüntülü yapısıdır. “Aşk-ı Memnu”nun karakterleri, iç dünyaları ve psikolojik derinlikleri ön planda olan karakterlerdir. Bu karakterler, çevreleriyle ve olaylarla neden-sonuç ilişkilerine bağlı bir etkileşim içerisindeyler. Psikolojik derinlikleri vardır ve gerçekçi bir üslupla kurgulanmışlardır. Halid Ziya, Batı edebiyatlarından tanıdığı gerçekçi karakter yaratma yöntemlerini, “Aşk-ı Memnu”da başarıyla uygular. Nitekim bu eserde mekân, karakter yaratmada etkin bir öğedir ve karakterleri bütünleyen, onların gerçekçiliğini sağlamlaştıran bir biçimde kullanılmıştır. “Aşk-ı Memnu”da yazarın konumu, gerçekçi-natüralist yöneme uygun bir biçimde nesneldir. Yazar ile metin arasındaki mesafe korunmuştur.

Sonuçta, Türk romanının kurulduğu süreçte, Tanzimat yazarlarının özellikle ilk nesli, gerçekçiliği bir akımın yöntemi olarak değil bir tutum olarak sergilemişlerdir. İlk Türk romanlarında görülen, inandırıcı ve sahil olma, gerçeğe uygun olma kaygısıyla sergilenen gerçekçilik anlayışlarının, daha sonra bir akımın yöntemi olarak uygulamaya konulan gerçekçiliği beslediğini söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, gerçekçiliğin Türk romanında bir akımın yöntemine dönüşmesinde, ilk Türk romancılarının gerçekçi bir anlatı kurma kaygısı taşımalarının da payı vardır.

Bununla birlikte, ilk Türk romanlarındaki gerçekçi tutum, Beşir Fuad’ın kuramsal tartışmalarından sonra gerçekçilik-natüralizm akımlarının denendiği bir gerçekçiliğe dönüşmüş, bu gerçekçilik, asıl karşılığını ise Halid Ziya’da bulmuştur.

Halid Ziya, Fransız gerçekçilerini kaynak almış ve bu kaynağın yöntemini oluşturan ilkeleri “Aşk-ı Memnu”da başarılı bir biçimde uygulamıştır.

BİBLİYOGRAFYA

1. İNCELENEN ESERLER

1.1. ŞEMSEDDİN SAMİ

1.1.1. Roman

Şemseddin Sami, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, haz. Sedit Yüksel, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964.

1.1.2. Diğer Eserler

Şemseddin Sami, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 2530, 1979, s. 318-323.

1.2. NAMIK KEMAL

1.2.1. Roman

Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, Ankara, Akba Kitabevi, t.y.

1.2.2. Diğer Eserler

Namık Kemal, “Ahmed Midhat’e”, *Namık Kemal’in Mektupları C. III*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1969, s. 169.

Namık Kemal, “Bahâr-ı Daniş Mukaddimesi”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kâzım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. 54-59.

Namık Kemal, “Ebuzziya Tevfik Biraderime”, Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 310- 313.

Namık Kemal, “İrfan Paşa’ya Mektub”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kâzım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. 205-219.

Namık Kemal, “Kânî Paşazâde Rif’at’e”, *Namık Kemal’in Mektupları C. I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1967, s. 43-68.

Namık Kemal, “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhâzat-ı Şamildir”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kâzım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. 6-17.

Namık Kemal, “Manastırlı Rif’at Bey’e”, *Namık Kemal’in Mektupları C. I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1967, s. 316-319.

Namık Kemal, “Mevlânâ”, *Namık Kemal’in Mektupları C. IV*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1986, s. 653-661.

Namık Kemal, “Mukaddime-i Celal”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kâzım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. 341-379.

Namık Kemal, “Recaizâde Mahmud Ekrem’e”, *Namık Kemal’in Mektupları C. I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1967, s. 284-288.

Namık Kemal, “Recâ’izâde Mahmud Ekrem’e”, *Namık Kemal’in Mektupları C. II*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1969, s. 413-418.

Namık Kemal, “Sami Paşazâde Sezâyi’ye”, *Namık Kemal’in Mektupları C. IV*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1986, s. 587.

Namık Kemal, “Son Pişmanlık’ın Mukaddemesi”, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, Ankara, Akba Kitabevi, t.y., s. 1-8.

Namık Kemal, “Tahrîb-i Harâbât”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kâzım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. 68-142.

Namık Kemal, “Ta’lim-i Edebiyat Üzerine”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kâzım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. 278-280.

Namık Kemal, “Zeynü’l-Abidin Reşid’e”, *Namık Kemal’in Mektupları C. I*, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları No. 22, 1967, s. 327-332.

AHMET MİDHAT EFENDİ

Roman

Ahmet Midhat Efendi, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” *Bütün Eserleri Romanlar I*, haz. Kâzım Yetiş, vd., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 750, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, “Müşahedat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, haz. Necat Birinci, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 776, 2000.

Diğer Eserler

Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, haz. Nüket Esen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Ahmet Midhat Efendi, *Beşir Fuad*, haz. Ahmet Özalp, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1996.

Ahmet Midhat Efendi, “Cinli Han”, *Bütün Eserleri Romanlar IVX*, haz. Necat Birinci vd., Türk Dil Kurumu Yayınları 761, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, “Hikâye Tasvir ve Tahlili”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 2530, 1979, s. 53-62.

Ahmet Midhat Efendi, “İfâde-i Mahsusa”, “Haydut Montarı”, *Bütün Eserleri Romanlar XII*, haz. Erol Ülgen vd., Türk Dil Kurumu Yayınları 819, 2003, s. 5-7.

Ahmet Midhat Efendi, “İfade-i Mütercim”, “Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 878, 27 Mayıs 1881.

Ahmet Midhat Efendi (çev.), “Kamere Âşık”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2439, 3 Ağustos 1886.

Ahmet Midhat Efendi, “Kariîn ile Hasbihaâl”, “Müşahedat”, *Bütün Eserleri Romanlar XIII*, haz. Necat Birinci, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 776, 2000, s. 3-8.

Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek ve Sabahattin Çağın, İstanbul, Çağrı Yayınları, 2001.

Ahmet Midhat Efendi, "Makale-i İntikadiyye 1, Emile Zola'yı Niçin Okumuyorum?", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5366-254, 15 Temmuz 1896.

Ahmet Midhat Efendi, "Makale-i İntikadiyye 2, Emile Zola'yı Kimler Beğenebilirler?", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5370-258, 7 Temmuz 1312/ 19 Temmuz 1896.

Ahmet Midhat Efendi, "Makale-i İntikadiyye 3, Mesalik-i Edebiye ve Emile Zola", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5375-263, 24 Temmuz 1896.

Ahmet Midhat Efendi, "Makale-i İntikadiyye 4, Mukayese-i Mesalik", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5378-266, 27 Temmuz 1896.

Ahmet Midhat Efendi, "Mukaddime" "Henüz 17 Yaşında" *Bütün Eserleri Romanlar VII*, haz. Nuri Sağlam vd., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 757, 2000, s. 3.

Ahmet Midhat Efendi, "Mukaddime Makamında Bir Hasbıhal", "Nedamet mi? Heyhat!," *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3205, 18 Şubat 1889.

Ahmet Midhat Efendi, "Mukaddime Makamında İhtar", "Cellât", *Bütün Eserleri Romanlar IX*, haz. Nuri Sağlam, Ali Şükrü Çoruk, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 758, 2000, s. 3.

Ahmet Midhat Efendi, "Mukaddimecik", "Cinli Han", *Bütün Eserleri Romanlar IVX*, haz. Necat Birinci vd., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 761, 2000. s. 4.

Ahmet Midhat Efendi, "Ravi ve Ahmet Midhat", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3554, 10 Nisan 1890.

Ahmet Midhat Efendi "Ravi'ye Mukabele", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3552, 7 Nisan 1890.

Ahmet Midhat Efendi, "Romancı ve Hayat", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 2530, 1979, s. 63-69.

Ahmet Midhat Efendi, "Roman ve Romancılık", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2847, 5 Kânun-ı Evvel 1887.

Ahmet Midhat Efendi, “Roman ve Romancılık Hakkında Mütalaamız”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 2530, 1979, s. 58-62.

BEŞİR FUAD

Beşir Fuad, “Âlî Meğer lâ-Yefhemundan İmiş!”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 296-300.

Beşir Fuad, “Ağla Hey Gözlerim Ağla”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 327-333.

Beşir Fuad, “Aynen Varaka”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 308-309.

Beşir Fuad, “Gayret’in 3, 4, 5, 6, Numrolu Nüshalarında Münderic ‘Victor Hugo’ Ünvanlı Makale-i İntikadiyeye Mukabele”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 173-188.

Beşir Fuad, “İntikad”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 347-403.

Beşir Fuad, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 405-517.

Beşir Fuad, “Menemenlizâde Tahir Beyefendi’nin Gayret’in 29, 30, 31, 33 Numrolu Nüshalarındaki Makale-i Cevabiyeye Cevap”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 206-240.

Beşir Fuad, “Yine Şiir ve Hakikat Meselesi”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. s. 314-320.

Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 33-156.

Beşir Fuad, *Voltaire*, haz. Erdoğan Erbay ve Ali Utku, Konya, Çizgi Kitabevi, 2011.

Beşir Fuad, “Yetmiş Bin Beyitli Bir Hicviye”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 243-256.

SAMİ PAŞAZADE SEZAYİ

Roman

Sami Paşazade Sezai, “Sergüzeşt”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 813, 2003.

Diğer Eserler

Sami Paşazade Sezai, “Mukaddime”, “Küçük Şeyler”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 813, 2003, s. 101-102.

Sami Paşazade Sezai, “Musahabe”, *Bütün Eserleri 2*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 816, 2003, s. 22-24.

Sami Paşazade Sezai, “Musahabe-i Edebiye”, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 813, 2003, s. 249-253.

Sami Paşazade Sezai, “Tahkikat-ı Edebiye Sütunları”, *Bütün Eserleri 2*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 816, 2003, s. 181-182.

RECAİZADE MAHMUT EKREM

Roman

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, haz. Mustafa Nihat Özön, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1940.

Diğer Eserler

Recaizade Mahmut Ekrem, “Erbab-ı Mütaleaya”, *Araba Sevdası*, haz. Mustafa Nihat Özön, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1940, s. 2.

Recaizade Mahmut Ekrem, “Takdir-i Elhan’dan”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 2932, 1982, s. 37-40.

Recaizade Mahmut Ekrem, “Takrizat’tan”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 2932, 1982, s. 43-47.

Recaizade Mahmut Ekrem, “Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütalaa”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, haz. Mehmet Kaplan vd., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 2932, 1982, s. 41.

NABİZADE NAZIM

Roman

Nabizade Nazım, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, İstanbul, Özgür Yayınları, 2004.

Nabizade Nazım, “Zehra”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, İstanbul, Özgür Yayınları, 2004.

Diğer Eserler

Nabizade Nazım, “Kariînime”, “Karabibik”, *Zehra-Karabibik*, haz. Özlem Fedai, İstanbul, Özgür Yayınları, 2004, s. 177-178.

Nabizade Nazım, “Ravi’nin Bir Varakası Daha”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3551, 7 Nisan 1890.

Nabizade Nazım, “Roman ve Romancı”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3546, 1 Nisan 1890.

Nabizade Nazım, “Şairiyet”, *Yeni Türk edebiyatı Metinler 3- Nesir 1 (1860-1923)*, haz. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 414-418.

Nâbizâde Nâzım, “Yâdigârlarım”, *Hikâyeler*, haz. Aziz Behiç Serengil, Ankara, Dün-Bugün Yayınevi, 1961.

HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL

Roman

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Aşk-ı Memnu*, haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Özgür Yayınları, 2010.

Diğer Eserler

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

YARDIMCI KAYNAKLAR

ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜK MADDELERİ

“Doğalcılık”, Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s. 67.

“Gerçek”, Hançerlioğlu, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s. 110.

“Gerçek”, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998, s. 840.

“Gerçeklik”, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998, s. 841.

“Gerçekçilik”, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998, s. 840.

“Gerekircilik”, Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s. 113-114.

“Görgücülük”, Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s. 119-120.

“Hakikat”, Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s. 123.

“Metafiction”, Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001, s. 151-152.

“Naturalism”, Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001, s. 167.

“Olguculuk”. Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s. 237-239.

“Realism”, Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001, s. 212-213.

MAKALE

Aktaş, Şerif, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Tema”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-I/ 529, Ocak 1996, s. 107-115.

Aktaş, Şerif, “Namık Kemal ve İnsan”, *Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993, s. 1-13.

Argunşah, Hülya “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Romanı”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4/8, İstanbul, 2006, s. 23-100.

Auerbach, Erich, “19. Yüzyılda Avrupa’da Gerçekçilik”, *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 244-256.

Auerbach, Erich, “Gündelik Olanın Ciddiyetle Taklidi Üzerine”, *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 214-243.

Auerbach, Erich, “Romantizm ve Gerçekçilik”, *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 257-271.

Aytür, Necla, “Amerika’da Doğalcı Roman”, *AÜDTCF Dergisi*, 31/1.2, 1987, s. 25-42.

Becker, George J., “Introduction”, *Documents of Modern Literary Realism*, ed. George J. Becker, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1967, s. 3-38.

Dino, Güzin, “Araba Sevdası’nın Kuruluşu Hakkında Bir Deneme”, *AÜDTCF Dergisi*, IX/4, Aralık 1951, s. 381-389.

Dino, Güzin, “Nabizade Nazım’ın (1865-1893) Karabibik İsimli Hikâyesi Üzerine Bir Deneme”, *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, Mayıs-Haziran 1954, s. 153-158.

Dino, Güzin, “Recaî-zade Ekrem’in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik”, *Türkiyât Mecmuası Cilt XI*, 1954, s. 57-74.

Dino, Güzin, “Samipaşazâde Sezayi Bey’in Sergüzeşt İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı”, *AÜDTCF Dergisi*, XII/1-2, Mayıs Haziran 1954, s. 139-152.

Ercilasun, Bilge, “Halit Ziya’da Tenkit”, *Mehmet Kaplan İçin*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1988, s. 87-100.

Ercilasun, Bilge, “Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-I/ 529, Ocak 1996, s. 122-133.

Esen, Nüket, “Ahmet Mithat’ta Anlatıcı ve Muhatabı”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 20-34.

Gökçek, Fazıl, “Ahmet Midhat Efendi’nin Hikâye ve Roman Anlayışı”, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı*, yay. haz. Mustafa Armağan, İstanbul, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2007, s. 37-48.

Huyugüzel, Ö. Faruk, “Halit Ziya ve Roman Sanatı”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-I/ 529, Ocak 1996, s. 155-163.

Huyugüzel, Ömer Faruk, “Namık Kemal’in Edebiyat ve Edebî Tenkide Dair Genel Fikirleri”, *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları No. 468, 1988, s. 51-65.

İlhan, Nilüfer, “Yeninin İçinde Eski: Tanzimat Dönemi Romanlarına Divan Şiirinin Yansıması”, *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7/4, Kış 2012, s. 2003-2017.

İnci, Handan, “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı”, *Kitap-lık*, 80, Şubat 2005, s. 73-83.

Kaplan, Mehmet, “Eser Hakkında Birkaç Söz”, Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008, s. 11-12.

Kaplan, Mehmet, “Felâton Bey’le Rakım Efendi”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 83-109.

Kaplan, Mehmet, “İntibah”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 110-125.

Kaplan, Mehmet, “Karabibik”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 335-341.

Kaplan, Mehmet, “Sergüzeşt Romanı”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 322-334.

Kaplan, Mehmet, “Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 66-82.

Kelly, Jill, “Photographic Reality and French Literary Realism: Nineteenth-Century Synchronism and Symbiosis”, *The French Review*, 65/2, Aralık 1991, s. 195-205.

Kerman, Zeynep, “Araba Sevdası”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998, s. 24-34.

Kerman, Zeynep, “Halid Ziya’nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998, s. 121-126.

Kerman, Zeynep, “Önsöz”, Sami Paşazade Sezai, *Bütün Eserleri 1*, haz. Zeynep Kerman, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 813, 2003, s. V-XIV.

Kerman, Zeynep ve Huyugüzel, Ö. Faruk, “Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1996-I/ 529, Ocak 1996, s. 164-248.

Levin, Henry, “What is Realism?”, *Comparative Literature*, III/III, Yaz 1951, s. 193-199.

Mahmut Sadık, “Nâbi-zâde Nâzım ve Zehrası”, *Servet-i Fünun*, nr. 253, 14 Kanun-i Sani 1311.

Moran, Berna, “Araba Sevdası”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 57-67.

Moran, Berna, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 21-37.

Moran, Berna, “Aşk-ı Memnu”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 68-86.

Moran, Berna, “Felâtun Bey ile Rakım Efendi”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 38-46.

Moran, Berna, “İddialı Bir Roman: Müşahedat”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 47-56.

Moran, Berna, “Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunu”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 9-20.

Okay, Orhan, “İntibâh Romanı Etrafında”, *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları No. 468, 1988, s. 127-147.

Özdemir, Emin, “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, 1981, s. 97-118.

Özön, Mustafa Nihat, “Birkaç Söz”, Namık Kemal, *İntibah*, yay. haz. Mustafa Nihat Özön, Ankara, Akba Kitabevi, t.y., s. I-VIII.

Parla, Jale, “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”, *The South Atlantic Quarterly* 102:2/3, Spring-Summer 2003, s. 535-550.

Sunel, A. Hamit, “Doğalcılık”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, XLII/349, 1981, s. 139-147.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Bizde Tenkit”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 76-78.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Hâlîl Ziya Uşaklıgil”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 284-287.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Hâlit Ziya Uşaklıgil (Mâi ve Siyah ve Aşk-ı Memnu)”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 288-290.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Recâi-zade Mahmud Ekrem (Ekrem Bey) (1847-1914)”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 251-255.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Romana ve Romancıya Dair Notlar I”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 64-67.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 104-129.

Tansel, Fevziye Abdullah, “Sami Paşazade Sezaî”, *Türkiyat Mecmuası*, XIII, 1958, s. 1-30.

Tekinalp, Pelin Şahin, “Araba Sevdası: Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz (15), 2011, s. 185-204.

Uçman, Abdullah, “Tanzimat’tan Sonra Türk Şiirinde Değişme ve Yenileşmeler”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, XIX, Bahar 2006, s. 477-488.

Uçman, Abdullah, “Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtun Bey”, *Kitaplık*, 54, Temmuz-Ağustos 2002, s. 140-147.

Uğurcan, Sema, “Yeni Türk Edebiyatında Önemli Bir İsim: Ahmet Midhat Efendi”, *Edebiyatımız II: Yazarlar, Meseleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 11-17.

Wellek, Rene, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concept of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr., New Haven ve Londra, Yale University Press, 1963, s. 222-255.

Yalçın-Çelik, Dilek, “Nâbızade Nâzım’ın Eleştirmen Kimliği ve Eleştiri Yazıları”, *Türkbilig*, 2003/6, s. 127-144.

Yetiş, Kazım, “Giriş”, *Nâmuk Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No. 3546, 1989, s. XI-LXXII.

Zola, Emile, “The Experimental Novel”, *The Experimental Novel and Other Essays*, çev. Belle M. Sherman, New York, Haskell House Publishers of Scholarly Books, 1964, s. 1-54.

KİTAP

Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul, İnkilâp Kitabevi, 1995.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, Princeton ve New Jersey, Princeton University Press, 1953.

Aytür, Necla, *Amerikan Romanında Gerçekçilik 1870-1900*, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları 356, 1987.

Baguley, David, *Naturalist Fiction (The Entropic Vision)*, Cambridge, New York ve Melbourne, Cambridge University Press, 1990.

Boratav, Pertev Naili, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul, Adam Yayınları, 1988.

Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul, Dünya Kitapları, 2004.

Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2010.

Dino, Güzin, *Tanzimattan Sonra Edebiyat Gerçekçiliğe Doğru (I. Kısım)*, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954.

Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul, Cem Yayınları, 1978.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007.

Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.

Evin, Ahmet Ö., *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004.

Fazlı Necib, “Mektûbât”, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 405-517.

Finn, Robert P., *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003.

Furst, Lilian ve Skrine, Peter N., *Naturalism*, Londra, Methuen and Co Ltd, 1971.

Güven, Güler, *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2009.

Hobsbawn, Eric, *Devrim Çağı 1789-1848*, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008.

Kantarcıoğlu, Sevim, *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1993.

Kefeli, Emel, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İstanbul, Kitabevi, 2002.

Kefeli, Emel, *Batı Edebiyatında Akımlar*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.

Kefeli, Emel, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, İstanbul, 3F Yayınevi, 2007.

Kerman, Zeynep, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008.

Lukacs, Georg, *Avrupa Gerçekçiliği: Balzac-Stendhal-Zola-Tolstoy-Gorki ve Diğerleri*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 1987.

Lukacs, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1969.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Morris, Pam, *Realism*, Londra ve New York, Routledge, 2003.

Okay, Orhan, *Batılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007.

Okay, Orhan, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008.

Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993.

Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

Parlatır, İsmail, *Recaî-zade Mahmud Ekrem*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.

Perin, Cevdet, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul, Rıza Koşkun Matbaası, 1943.

Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*, çev. Vedat Gülşen Üretürk, İstanbul, Ak Kitabevi, 1961.

Suckhov, Boris, *Gerçekçiliğin Tarihi*, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Bilim Yayınları, 1976.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Uç, Himmet, *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, İstanbul, Kitabevi, 2007.

Urgan, Mina, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Weinberg, Bernard, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, Londra, Oxford University Press, 1937.

Wellek, R. ve Warren, A., *Yazın Kuramı*, çev. Yurdanur Salman ve Suat Karantay, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londra, The Hogarth Press, 1995.

Yetkin, Suut Kemal, *Edebiyatta Akımlar*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967.

Yuva, Gül Mete, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

TEZ

Şahbenderoğlu, İpek, *Halid Ziya Uşaklıgil'in Edebî Tenkitleri*, Prof. Dr. Abdullah Uçman (Dan.), Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2010. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

ÖZGEÇMİŞ

Nuray KÜÇÜKLER KUŞCU

Kişisel Bilgiler:

Doğum Tarihi	04.12.1977
Doğum Yeri	Hopa/Artvin

Eğitim:

Lise	1991-1994 Trabzon Lisesi
Lisans	1999-2003 Boğaziçi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans	2005-2007 Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Karşılaştırmalı Edebiyat) Yüksek Lisans Programı

Çalıştığı Kurumlar:

2010-	İstanbul Üniversitesi Hasan Âli Yücel Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü Okutman
2006- 2010	Maltepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Okutman
2003- 2006	Yeditepe Üniversitesi Türk Dili Dersi Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi
2004- 2005	Okan Üniversitesi Türk Dili Dersi Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi
2002- 2003	Boğaziçi Üniversitesi İç İletişim Koordinatörlüğü Araştırma Görevlisi