

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET VECİHİ'NİN FERYAT ADLI

ROMANININ İNCELENMESİ

(İNCELEME-ÇEVİRİMYAZI)

İbrahim ÇETİNER

2501221562

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğretim Üyesi Çilem TERCÜMAN

İstanbul, 2024

ÖZ

MEHMET VECİHİ’NİN FERYAT ADLI ROMANININ İNCELENMESİ

(İNCELEME-ÇEVİRİMYAZI)

İbrahim Çetiner

Bu tezde Mehmet Vecihi’nin Feryat adlı romanı tema ve yapı özellikleri bakımından incelenmiş ve eser, Osmanlıca ilk baskısı esas alınarak günümüz alfabesine aktarılmıştır. Bu kapsamda tezin giriş kısmında roman türünün biçim ve içerik unsurlarını nasıl bir araya getirdiği hakkında bilgi verildikten sonra Türk romanının doğuşunda hangi siyasi ve kültürel etmenlerin rol oynadığına değinilmiş ve Feryat romanının söz konusu mirasla ne tür bir etkileşimde olabileceği sorusuna cevap aranmıştır. Tezin birinci bölümünde romanın tematik içeriği büyük ölçüde kadın sorununu merkeze alarak toplumsal cinsiyet, kadın-erkek ilişkileri, evlilik, cinsellik ve aşk olguları bağlamında çözümlenmiş ve romanın bu meselelere dair ikircikli ve ahlakçı bir söylem geliştirirken kendisinden önceki roman geleneğinden ne ölçüde etkilendiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Tezin ikinci bölümünde ise romanın yapısal özelliklerini oluşturan mekan, zaman, kişiler, anlatıcı ve üslup kategorileri üzerinde durularak tema ile yapı arasında birbirini tamamlayan ve eseri bütünlüğü içinde kavramayı mümkün kılan bir uyum olup olmadığı araştırılmıştır. Üçüncü bölümde roman 1899 yılında yapılan Osmanlıca ilk baskısından hareketle herhangi bir sadeleştirmeye gidilmeden Latin harfli Türk alfabesine transkribe edilmiştir. Tezin sonuç bölümünde romanın incelenmesinden elde edilen veriler topluca yorumlanarak genel bir değerlendirmede bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, toplumsal cinsiyet, aşk, evlilik, kadın sorunu

ABSTRACT

ANALYSIS OF MEHMET VECİHİ'S NOVEL NAMED FERYAT (ANALYSIS AND TEXT)

İbrahim Çetiner

In this thesis Mehmet Vecihi's novel Feryat has been analyzed in terms of theme and structure and the work has been transferred to today's alphabet based on the first Ottoman edition. In this context in the introduction of this thesis after providing information about how novel genre brings together the elements of content and form, the political and cultural factors that played a decisive role in the emergence of Turkish novel are mentioned and an answer is sought to the question of what kind of interaction the Feryat novel can have with the heritage in question. In the first part of the thesis, the thematic content of the novel, focusing largely on woman issue, was analyzed in the context of social gender, male-female relations, marriage, sexuality and love, and to the extent to which the novel was influenced by the previous novel tradition while developing an ambivalent discourse on these issues was tried to be determined. In the second part of the thesis, the categories of space, time, characters and narrator which constituted the structural features of the novel are analyzed and it is investigated whether there is a harmony between theme and structure that complements each other and makes it possible to comprehend the work in its entirety. In the third chapter, the novel was transcribed into the Latin based Turkish alphabet without any simplification, based on the first Ottoman Turkish edition published in 1899. In the conclusion section of this thesis, the data obtained from the analysis of the novel were collectively interpreted and a general evaluation was made.

Key Words: Turkish Novel, social gender, love, marriage, female problem

ÖNSÖZ

Mehmet Vecihi, Tanzimat edebiyatının birinci ve ikinci neslinden sonra ortaya çıkan Ara Nesil Ve Servet-i Fünun hareketlerinin kesiştiği bir dönemde edebiyat sahasına girmiş ve özellikle roman türünde pek çok eser vermiş olan fakat günümüzde unutulmuş yazarlardan biridir. Yaşadığı dönemde çok okunan bir yazar olan Mehmet Vecihi'nin en önemli özelliği konularını günlük hayattan seçerken popüler edebiyatın yöntemlerini kullanması ve alabildiğine abartılmış santimental bir üslup çerçevesinde realist ve romantik unsurları bir araya getirmesidir.

Bu çalışmada Mehmet Vecihi'nin 1899 yılında yayımlanan *Feryat* adlı romanının tema ve yapı yönünden incelenmesi ve metnin Latin alfabesine aktarılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle Türk romanının ortaya çıkış döneminde benimsenen tarihsel ve kültürel paradigmanın epistemolojik özelliklerine değinilmekte ve bu özelliklerin ne tür bir roman yazma geleneği yarattığına değinilmektedir. Daha sonra ise odağına kadın sorununu koyan *Feryat* romanının hem yenilikçi hem de muhafazakar tonlar ihtiva eden söz konusu roman modeline hangi noktalarda eklemlendiği ve hangi noktalarda ondan saptığı sorularına tema ve yapı çözümlemesi çerçevesinde cevap aranmaktadır. Bu kapsamda bir kadın anlatısı olarak kurmacalaştırılan romanın edebi, tarihsel ve toplumsal bağlamına temas edilmekte ve eserle yazıldığı dönem arasında bir diyalog ve etkileşim ilişkisi olup olmadığı sorgulanmaktadır.

Tezin yazım süreci boyunca yardım ve gayretini esirgemeyen danışman hocam Çilem Tercüman'a, Sosyal Bilimler Enstitüsü yetkililerine ve aileme teşekkür ederim.

İbrahim Çetiner

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEMATİK İNCELEME

FERYAT ROMANINI KADIN DENEYİM VE İMGESİNİN TEMSİLİ BAĞLAMINDA İNŞA EDİLEN ATAERKİL İDEOLOJİ, AHLAK VE TOPLUMSAL CİNSİYET SÖYLEMLERİ ÜZERİNDEN OKUMAK

1.1. Toplumsal Cinsiyet, Ataerkil İdeoloji ve Kadının Edebiyatta Temsili.....	12
1.2.Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Çelişkileri Bağlamında Kadının Konumu.....	17
1.3. Feryat Romanının Vücut Bulduğu Edebi Ortam.....	20
1.4.Unutturulmuş ve Susturulmuş Bir Sesin İfade Biçimleri	25

1.5. Aşk, Evlilik ve İffet Sarmalında Bir Kadın.....	28
1.6. Kayıp Annenin Peşinde.....	44
1.7. Verem, Histeri ve Yoksulluk Girdabında Nevzat.....	47
1.8. Beden-Ruh Metafiziğinde Kurbanı DönüŖen Kadın.....	51

İKİNCİ BÖLÜM

YAPI İNCELEMESİ

2.1. Mekan.....	55
2.1.1. Yalıdan Viraneye.....	56
2.1.2. Romantik Bir Genç Kızın Doğada, Tarihte ve EŖik Mekanlarda Tenezzühü.....	66
2.2. Zaman ve Olay Örgüsü.....	71
2.2.1. Zamansal Bir Varlık Olarak Nevzat.....	76
2.3. KiŖiler.....	80
2.3.1. Soyut İdealizm İle Romantik Düş Kırıklığı Arasında Nevzat.....	84
2.3.2. Süfli Lezzetlerin Peşinde Bihruz.....	88
2.3.3. Bir Femme Fatale Olarak Haver.....	91
2.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	93
2.5. Anlatım Teknikleri.....	95
2.6. Üslup.....	99

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METİN

Feryat.....104

SONUÇ.....154

KAYNAKÇA.....158

EK 1: ROMANIN ÖZETİ.....170

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e : Adı geçen eser

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

s. : Sayfa numarası



GİRİŞ

Her edebi metnin, yazıldığı devrin karmaşık parametreleri tarafından belirlenen bir etkileşim ortamının ürünü olduğu ve söz konusu etkileşim ortamının da biri toplumsal diğeri biçimsel düzlemde varolan ve birbirleriyle sürekli kesişen iki farklı merkezin diyalojik ilişkisinden beslendiği bilinen bir gerçektir. Edebi metnin toplumsallığı yazarın yaşamı yeniden üretmeye ve dönüştürmeye yönelik bastırılmaz arzusunun bir dışavurumudur. Bu arzu edebiyatı dolaylı biçimde politik ve ideolojik olanla ilişkilendirir ve onun hem anlaşılabilirlik hem de yorumlanabilirlik ölçütlerini belli bir tarihsel bağlama yerleştirir fakat bunu söylediğimiz gibi doğrudan doğruya değil de bir dolayımın içinden geçerek gerçekleştirir. Bu dolayımın adı biçimdir. Sanatın “estetik” izdüşümü olarak biçim, edebi metnin ideolojik, etik ve politik içeriğini bir uçtan bir uca kat ederken onu aynı anda hem gizleyen hem de ifşa eden çelişik bir karakter arz etmektedir. Biçimin içerikle girdiği ilişkinin ürettiği bu çelişki ise, büyük ölçüde edebi metnin dünyayı yansıtmaya (mimesis) dönük eğiliminin aynı zamanda pek çok çarpıtma ve başkalaştırma unsurunu harekete geçirmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçekliğe sadık kalma kaygısının güdümündeki yansıtma eğilimiyle aynı gerçekliği başka bir kılığa büründürme iradesinin çatıştığı noktada vücut bulan biçimsel tercih, bu bağlamda edebi metnin sesinin hangi doğrultuda şekilleneceğini belirleyen çok işlevli bir enstrümana dönüşmektedir. Kısacası, türü ne olursa olsun edebi üretimin nesnesi olan her bir metin ideoloji, ahlak, gelenek, kültür gibi çerçevesi kolayca çizilemeyen toplumsal ve tarihsel yapılarla, bu yapıları birbirine bağlayarak görünüş ile içerik arasındaki kadim ilişkiyi kuran biçimin birleşiminden oluşmaktadır. Biçim ile içeriğin bu birlikteliği aynı zamanda kurmaca eseri tümellik ve tikellik kiplerini aynı anda kendi varlığında temsil eden sosyolojik bir olgu olarak ele almayı da mümkün kılmaktadır. (Löwenthal, 2017 : 10)

Edebi biçim ve türler arasında sözünü ettiğimiz bu bağdaştırma/terkip işlemini en sofistike ve kapsamlı şekilde gerçekleştiren tür ise hiç kuşkusuz ki romandır. Zira roman yazıya dönüştürdüğü dünyanın çoğulluk ve karmaşıklığını anlamaya ve yansıtmaya çalışırken biricik malzemesi olan dilin bütün toplumsal temsil olanaklarını kullanarak bir söylem çeşitliliği yaratır. (Bahtin, 2001:37) Bahtin’e göre

dilin tarihsel ve kültürel belirlenmişliğinden türeyen bu söylem çeşitliliği romanı geleneksel türlerden ayıran diyalojinin ve çoksesliliğin de zeminini oluşturur. Şiir ve destan gibi epik çağa özgü türlerde temsil edilen dünyanın tamamlanmışlığı kendi monolojik aşkınlığıyla karakterize olurken, romanda kurmacalaştırılan dünya türün diyalojik niteliğinin bir sonucu olarak açık uçluluk, belirsizlik ve temsilde çeşitlilikle tanımlanır. Romanın dil bağlamında ortaya çıkan bu temsil gücü diğer türlerin biçimsel ifade olanaklarını da bünyesine katarak estetik biçim ile toplumsal çerçeveyi aynı düzlemde buluşturur. Bu birleştirici özelliğiyle roman, edebi üretime içkin mimesis ilkesini nesnel gerçekliğe bağlayan ve kullandığı estetik araçlarla mesafe duygusu yaratarak sanatsal bütünlüğü sağlayan tek tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ana hatlarıyla çerçevesini çizmeye çalıştığımız bu içerik ve biçim diyalektiği dışında hem bu tezin kapsamı doğrultusunda hem de roman türü bağlamında tartışılması ve yerli yerine oturtulması gereken bir diğer mesele de aynı dönemde yazılan eserler arasında kurulan etkileşim ilişkisidir. Bilindiği gibi edebi etkileşim büyük ölçüde belli bir dönemle ve o dönemin kanonunu oluşturan genel eğilimlerle bağlantılıdır. Bu eğilimler genellikle klişeleşmiş birkaç temanın, benzeşen üslupların, yazarlar arasında gerçekleşen tartışmaların, edebiyat ortamına bir şekilde nüfuz eden politik konjonktürün ve dışarıdan gelen kimi akımları taklit etmeye yönelik tavırların toplamından oluşur. Özellikle dünya edebiyatının periferisinde kalan ve sancılı bir dönüşüm sürecinden geçen ülkelerin edebiyatında görülen bu etkileşim şeması çoğunlukla faydacılık ile sanatsallık arasında salınan mütereddit bir karaktere sahiptir. Tereddüdün kaynağındaki gerilim büyük ölçüde modernite krizi ve bu krizin toplumun gündemine yansıma biçimiyle ilgili olduğu için romanlar arasındaki etkileşim genelde bir endişenin ve bu endişeyi bertaraf etmeye dönük didaktik, himaye edici tutumun bir arada bulunduğu bir manzara sunar. Bu manzara Batı romanı karşısında görece olarak ikincil konumda bulunan Türk romanının doğuş, gelişim ve etkileşim koşullarını kendi özgün ve özgül bağlamında anlamaya çalışan hemen hemen her incelemeyi ister istemez devrin acil politik gündeminin ve geçmişten tevarüs edilen kültürel mirasın edebiyatla ilişkisini dikkate almak zorunda bırakır. Romanın doğuş anını siyaset, tarih ve kültürün kesiştiği noktadan hareketle

saptamak konusunda ısrarcı olan ve bu nedenle onun estetik boyutunu bir ölçüde gözardı eden söz konusu metodoloji, odağına doğal olarak kurmacanın toplumsal bağlamının nasıl anlamlandırılacağı meselesini yerleştirmiştir. Türk romanının oluşum sürecini tarihselleştirirken onu aynı zamanda bir tür bağımlı değişken olarak da konumlandıran yaygın anlatıya göre, ilk roman yazarları kendilerini, topluma ideal olanı göstermek ve o ideal üzerinden de olması gerekeni tebliğ etmek gibi bir misyonla mücehhez kılmışlardır. Kendisini en çok ahlak bahsinde açık eden bu misyon da yazılan romanları ister istemez ibret alınması gereken birer nasihat kitabı olarak adlandırma zorunluluğunu beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda romanların içeriğini belli bir hedefe doğru yönlendiren ve çıkarılması gereken dersi herhangi bir yanlış anlamaya mahal vermeyecek şekilde kuşatan ahlaki çerçevenin hangi epistemolojik kaynaktan beslendiğini saptamak da ayrı bir mesele olarak gündeme gelmiştir. Jale Parla'ya göre Türk romanının epistemolojik temelleri büyük ölçüde İslam kültürünün mutlakçı vesayeti altında gelişmiştir. Bu mutlakçı vesayetin dayandığı epistemolojinin a priori üstünlük iddiası üretilen metni her yönden belirlediği için tema, kişileştirme ve müdahil yazarlık gibi meseleler daima, sınırlarını İslam'ın çizdiği bir perspektiften hareketle ele alınmıştır. (Parla, 2009 : 21) Yazılan ilk romanların ideolojik ve zihinsel evrenini anlamak açısından verimli bir kavram seti sunan bu çerçeveleme girişimi zaman zaman kimi itirazlara da uğramıştır. Bu itirazlardan birinin sahibi olan Murat Gür, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)* başlıklı doktora tezinde, Parla'nın romanların anlaşılması konusunda İslam epistemolojisine merkezi bir yer veren bu iddiasının kimi yanlışlar içerdiğini ve şayet İslam epistemolojisi Türk romanının doğuşunda söylendiği kadar baskın bir rol oynasaydı söz konusu eserlerin varlık zemini bulmasının bile pek mümkün olamayacağını dile getirir. (Gür, 2018 : 65) Bu itirazın doğru bir noktaya parmak bastığını ve modernite deneyiminden geçen bir toplumun edebiyatının ancak geleneğe özgü kimi taşlaşmış yapıları ilga ederek yeniye doğru açılabileceğini ve bunun da mutlak metinden görece olarak sapmayı gerektirdiğini ifade etmek gerekir.

Roman türü, yapısı gereği özel hayatla kamusal hayatın ya da daha sarıh bir dille söylersek iç dünya ile dış dünyanın kesiştiği yerde vücut bulur. Türk romanının

doğuşunda bu kesişme yukarıda da ifade edildiği gibi daha çok ahlaki ve toplumsal didaktizm üzerinden gerçekleşmiştir. Toplumun mürebbisi olmak arzusunun ve ahlaki didaktizmi kalıcılaştırmak iradesinin güdümünde büyüüp serpilen bu roman geleneği çoğunlukla aile, çokeşlilik, evlilik, cinsellik, alafrangalık, kadın ve esaret gibi temaların bazen hegemonik bazen de müphem bir söylemle edebi anlatılara dönüştürülmesinden oluşmuştur. Romanlarda üretilen söylemin hegemonya ile mübhemiyet arasında salınmasının başlıca nedeni, Parla'nın sözünü ettiği mutlak metne bağlılığın ve değişme arzusunun eski ile yeniye birarada düşünmeyi bir mecburiyet olarak zihinlere dayatmasıdır. Geleneğin köhnemiş ve bir baskı aracı haline gelmiş değerlerini daha güncel ve pragmatik değerlerle ikame etmeye dönük girişim mutlak metnin vesayeti yüzünden bir biçimde akamete uğramış ve ikircikli tavır romanların tipik bir özelliği olarak temayüz etmiştir. Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* adlı kitabında hem bir açmaz hem de bir imkan olarak yorumlanabilecek bu durumu şöyle özetler: “Cemaat ruhunun normatifliği ile roman formunun kendi özü arasında var olan ve bu ikisinin doğalarından kaynaklanan çelişki, daha ilk örnekte açıkça gözlemlendiği şekilde, İlk Türk romancılarının yüz yüze geldikleri asıl güçlüğü oluşturur.” (Evin 2004 : 80) Evin'in altını çizdiği cemaat ruhu ile roman formu arasındaki çelişki, yukarıda Bahtin'den ilhamla romana atfedilen ve pek çok doğruluk payı içeren diyaloji ve çokseslilik gibi özelliklerin ancak tarihsel ve kültürel bağlama oturtulduğunda bir anlam ifade edeceğini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu çerçevede ilk romanlarımızın, bir yandan roman türüne özgü çoksesliliği ve diyalojiyi bastırma iradesini dışavurduğunu diğer yandan da bastırılanın tekrar tekrar su yüzüne çıkışıyla baş etmeye çalıştığını ve çatışan söylemlerin de bu bastırma işleminden türediğini iddia etmek mümkündür.

Türk romanının ilk örneklerine, çerçevesini çizmeye çalıştığımız bu perspektiften baktığımızda müdahillik tavrından bir türlü vazgeçemeyen didaktik yazarların, kaleme aldıkları metinlerde Evin'in sözünü ettiği birtakım çelişkilerle boğuşmak zorunda kaldıklarını görürüz. Aşağıda kimi muhteva özelliklerine kısaca değineceğimiz bu eserler hem içerdikleri temalar hem de bunları ele alış tarzlarıyla Türk roman geleneği içinde kanonik bir damar oluşturarak kendilerinden sonra

yazılacak metinlere rehberlik ettikleri için tezin bağlamı kapsamında değerlendirilmeleri bir zorunluluk arz eder.

Namık Kemal'in halk hikayelerinden ve Fransız Edebiyatı'ndan esinlenerek kaleme aldığı *İntibah* (1876) romanında, hem karakter hem de tema düzleminde gün yüzüne çıkan çelişkilerin çoğu gelenek ile yenilikçilik arasında bocalayan yazarın maruz kaldığı ahlaki ikilemler karşısında takındığı mütereddit tavırdan kaynaklanır. (Evin, 2004 : 92) Romanın geleneksel aile hayatını ve bir fahişeye duyulan aşkı aynı tematik ekseninde buluşturan bir olay örgüsüne sahip olması, anlatıcı kılığına bürünen yazarın bir akıl hocası edasıyla karakterlerin yazgısına müdahale etmesinin de zeminini hazırlar. Bu müdahale kendisini en çok bir fahişe olan Mahpeyker'in karakterizasyonunda belli eder. Namık Kemal'in bir izdüşümü olduğunu söylediğimiz anlatıcı roman boyunca Mahpeyker'in sesini bastırır ve genç kadına kendi içselliğini ifade etme imkanını vermez. Bir tür süper ego olarak da tanımlanabilecek anlatıcı burada cemaat hegemonyasının sözcülüğüne soyunarak Mahpeyker'in toplum içindeki konumunun ne olması gerektiğine karar verebilme yetkisine sahip bir otorite figürü olarak konumlanır. Evin'e göre utanç kültürünün hakim olduğu cemaatçi yapılarda Mahpeyker gibi kadınların statüsünü sabitleyen dışlama pratikleri aynı zamanda toplumun ezilen cinse yönelik hoşgörüsünün de sınırlarını belirler. (Evin, 2004: 98)

İntibah'tan dört yıl önce kaleme alınan *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında da yine benzer bir gelenek-yenilik çatışması söz konusudur. Kadın özgürlüğünün baskılanması ve görücü usulü evliliğin zararları gibi daha çok geleneksel topluma özgü meselelerin ele alındığı romanda birey olma arzusundaki karakterlerin, kaderlerine yön verebilecek irade kudretine sahip olamamaları yüzünden sürüklendikleri trajedi hikaye edilir. Anlatıya hakim olan bu trajedinin satır aralarında tıpkı *İntibah*'ta olduğu gibi muhafazakar değerlerle techiz edilmiş cemaat ruhunun izlerine rastlanır. Romanın sonunda Talat ve Fitnat'ın intiharı –kadim enest yasağının yanı sıra- söz konusu cemaat ruhunun birey üzerindeki tahakkümünün simgesel bir yansımasıdır.

Araba Sevdası ve *Felatun Bey ve Rakım Efendi* romanlarında ortak tema alafrangalaşmadır. Batı medeniyetiyle yüz yüze gelen görece muhafazakar bir toplumun yaşadığı kültürel krizi ağırlıklı olarak erkek karakterler üzerinden anlamaya ve anlatmaya çalışan bu iki eser Türk romanına egemen olan kimi endişelerin dışavurumunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Yanlış batılılaşma adı altında dolaşıma sokulan bu endişenin, modernitenin alımlanması, kimliklerin dejenerasyona uğraması ve toplumsal cinsiyetin mülahaza edilmesi gibi meselelere ilişkin pek çok farklı yorumu gündeme getirdiği görülmektedir. Örneğin *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de modernleşmeyi taklitçilik ve şekilcilik olarak algılayan züppe tipi ile aynı modernleşmeden kendisine ılımlı ve dengeli bir kimlik devşiren ideal tip arasındaki mukayeseden hareketle bir toplum tahayyülü ortaya konulur. (Moran, 2001 : 57) Ahmet Mithat Efendi'nin Doğu ile Batı arasındaki itidal noktasını göstermek amacıyla kaleme aldığı bu eser kültürel yarılma sorununa kendince getirdiği çözümlerle soyut teorik çatışmanın yerine pragmatizmi ikame etmeye çalışır. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında ise Batılılaşma ve alafrangalaşma meselesi *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'ye nazaran daha geniş bir perspektiften hareketle ele alınmıştır. Jale Parla'ya göre romanın başkişisi Bihruz metinsel rehberini yitirdiği için semantik bir kargaşa içinde bocalar ve deneyimlediği yeni hakikati ifade edecek dili bir türlü oluşturamaz. Bihruz'un yaşadığı kargaşanın kökenindeki kültür travmasının yarattığı dilsizleşme olgusu medeniyet krizinin bir semptomu olarak daima kendisini hatırlatır. Nurdan Gürbilek ise alafranga züppeleri merkezine koyan romanları incelediği makalesinde meselenin farklı bir boyutuna temas ederek bu metinleri kadınsılaşma endişesi çerçevesinde okur ve söz konusu endişenin Batılılaşma sürecine duyulan tepkinin bir uzantısı olarak yorumlanabileceğini iddia eder. (Gürbilek, 2004 : 56) Odağında erkek karakterlerin bulunduğu bu iki romanın kadına bakışının da yine erkekliğin arzu ve kaygılarından hareketle biçimlendiği ve kadınlığa dair tematik meselelerin “şehvet”, “baştan çıkarma” ve “ıffet” gibi toplumsal cinsiyete ve cinselliğe ilişkin kavramlar etrafında yoğunlaştığı görülür.

Türk romanının tematik karşıtlıklar ve toplumsal gerilimlerle şekillenen bu içerik düzleminin aynı zamanda estetik/biçimsel bir boyutu da vardır. Bilindiği gibi geleneksel anlatı yapılarından görece modern bir form olan roman türüne geçilirken Tanzimat dönemi ve sonrasının yazarları arasında vuku bulan tartışmaların pek çoğu büyük ölçüde biçimle içeriğin birbirine nasıl uyumlu hale getirileceği sorusu etrafında kümelenmiştir. Yeni edebiyatın kurucuları, yıkmak istedikleri klasik edebiyatı en çok gerçeklikle sahil bir bağ tesis edememesi bakımından eleştirmişlerdir. Özellikle Namık Kemal, başta “Lisan-ı Osmani’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” adlı meşhur makalesi olmak üzere pek çok çalışmasında klasik edebiyatın gerçeklik tasavvuruna sert eleştiriler yöneltmiş ve Türk edebiyatında kaleme alınan nesir türündeki eserlerin Avrupa’daki benzerleriyle kıyaslandığında niçin roman olarak adlandırılmamaları gerektiğini, bu gerçeklik tasavvurunun temsil ettiğı zihniyetin çağdışı karakterini gözler önüne sererek temellendirmeye çalışmıştır : “Bizim hikayeler tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenid ve suret-i tasvir-i ahlak ve tafsil-i adat ve teşrih-i hissiyat gibi şerait-i adabın kaffesinden mahrum olduğı için roman değil, kocakarı masalı nevindendir.” (Namık Kemal,1305: 37) Namık Kemal’deki bu gerçekçilik hassasiyetinin kökeninde, söylemek istediklerini muhatabına daha sarili biçimde aktararak edebiyattan umulan azami faydayı yeni nesrin rasyonelliğı bağlamında sağlama arzusu yatmaktadır. Namık Kemal’e göre gerçeğe sadakat gösteren bir edebiyat doğruyu yanlıştan ayırt ederken aklı, tabiatı ve hikmeti esas almalı ve en önemli malzemesi olan dili de bu doğrultuda yeniden tanzim etmelidir. Bu bağlamda Namık Kemal’de realizmin hem dilin kullanımı hem de içeriğın dönüştürölmesi anlamında yeni edebiyatın bir tür tutkalı olarak tasavvur edildiğı açıkça görölmektedir.

Namık Kemal’in pragmatizmle hemhal olmuş bu realizm eğiliminin benzerine çağdaşı Ahmet Mithat Efendi’de de rastlanmaktadır. Neredeyse bütün mesaisini romanı popüler bir tür haline getirmek için harcayan Ahmet Mithat Efendi’nin roman anlayışında gerçeğe bağıllık doğrudan doğruya okur kitlesinin eğlendirilerek eğitilmesi ve belli bir dünya görüşü kapsamında yönlendirilmesi amacıyla ilişkilidir. Edebiyat kariyeri boyunca romanın farklı janrları arasında serbestçe dolaşan yazar

fantastik unsurlara yer verdiği eserlerinde bile sağduyuyu elden bırakmamış ve halk muhayyilesine kök salmış hurafelerin geçersizliğini göstermek için sık sık bu sağduyunun akılcı temellerine göndermede bulunmuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin gerçekçiliği, ilhamını Emile Zola'dan alan ve yanlış bir natüralizm tasavvurundan hareket eden deneysel bir roman yazma noktasına kadar varmıştır. Yazar, *Müşahadat* (1891) adlı romanında kendisini de kurmacanın içine dahil ederek sıradan hayatın olağan akışına dair gözlemlerini gerçeklik etkisi taşıyan bir anlatıya dönüştürmüştür.

Türk romanının ilk örneklerden itibaren gözlemlenebilen gerçeğe sadık kalma eğiliminin hemen hemen her zaman romantizmle birlikte varolduğu bilinen bir gerçektir. İlk bakışta çelişki gibi görünen bu durumun, yazarların kendilerine yükledikleri toplumsal misyon hatırlandığında aslında bir zorunluluk olarak ortaya çıktığını kabul etmek gerekir. Zira pek çok çelişkiyi eşzamanlı olarak bünyesine katan romantizm bir yanıyla topluma ve toplum sorunlarına dönük bir edebi harekettir. Toplumdaki aksaklıklara dikkat çekmek, ezilenden yana taraf tutmak, kötülüklerin kökünü kazımak ve eğitimi geniş kesimlere yaymak gibi misyonerce hedefler romantizme özgü özellikler arasındadır. (Aydın, 2012: 371) Baştan beri ifade ettiğimiz gibi Türk romanının oluşumunda benzer bir misyonerlik duygusu daima etkili olduğu için ilk roman yazarlarımızın bilerek ya da bilmeyerek romantizmin popülist damarını sahiplenen bir tavır benimsemeleri ve bu bağlamda romantik akımın köklerine nüfuz eden özgürlük, doğa, birey, santimentalizm, melankoli, karamsarlık, abartılı üslup ve trajedi gibi unsurlara yazdıkları ilk romanlarda şu ya da bu ölçüde yer vermeleri gayet doğaldır. Yukarıda tematik yönlerine yüzeysel olarak değindiğimiz ve kanonik denilebilecek bir konuma eriştiğini söylediğimiz romanlara bu açıdan baktığımızda söz konusu romantik özelliklerin pek çoğunun mezkur eserlerde yankı bulduğunu kolaylıkla görürüz. Bu yankı o kadar geniş bir etkiye sahiptir ki az önce gerçekçiliğin sözcülüğüne soyunduğunu söylediğimiz Namık Kemal'in bile yazdığı roman ve piyeslerde kendisini romantizmin girdabına kaptırdığına tanık oluruz.

Tanzimatın birinci ve ikinci neslinde kendisini hissettirmeye başlayan bu romantizm yönelimi özellikle Ara Nesil ve Servet-i Fünun dönemlerinde etkisini iyiden iyiye artırır. Bu dönemde yazılan pek çok hikaye ve romanda realist temaları

abartılı bir duygusallık ve melankoliyle sarmalayan romantizmin izlerine rastlamak mümkün hale gelir. Öyle ki edebiyat tarihimize damgasını vuran hayaliyun-hakikiyun tartışması da realizm ile romantizmin kesişip etkileştiği bu dönemde entelijansiyanın gündemini meşgul eder. Modern türlere dayalı yeni düşünceler karşısında kendilerine bir istikamet belirlemek isteyen edebiyat mahfillerinin yürüttüğü hayaliyun-hakikiyun tartışmasında romantizm, realizm ve natüralizm meselelerinin bir arada ele alınması ve söz konusu biçimler aracılığıyla başlayan hakikat arayışının uzun bir polemige dönüşmesi Türk romanının nasıl bir terkibe doğru gittiğini gösterir. Söz konusu terkip içerik ve biçim olmak üzere iki düzlemde oluşur. İçerik düzlemi yeni yaşam tarzları karşısında topluma ve insana yeni bir kimlik kazandırmak isteyen fakat bunu birtakım ahlaki kodların ve muhafazakar değerlerin himayesinde yapmak konusunda ısrar eden bir zihniyeti yansıtır. Burada edebi metnin toplumsal bakımdan simgesel bir edim olduğu (Jameson, 2011 : 75) ve hem toplumsallığının hem de simgeselliğinin politik bir bağlama oturduğu ve bu bağlamın da metnin içiyle dışı arasında sürekli bir istikrarsızlık ve gerilim ürettiği görülür. Biçim düzlemi ise müdahil yazarlığın ideolojik tahayyüllerinin, gerçekçilik ve romantizm formları altında yeni anlatım yöntemlerine doğru açıldığı alabildiğine karmaşık bir konjonktürü gündeme getirir.

Oluşum halindeki Türk romanının unutulmuş temsilcilerinden biri olan ve *Feryat* adlı romanıyla bu teze vücut veren Mehmet Vecihi (1869-1904) eserlerini işte tam da böyle bir konjonktürde kaleme almıştır. İlk romanı Mihridil'den itibaren geniş bir okur kitlesine hitap etmeye başlayan ve bu yolla popüler edebiyatımızın bir temsilcisi haline gelen Mehmet Vecihi edebiyat anlayışı bakımından Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi geleneğinin bir sentezcisi olarak görülür. (Kudret,1971:272) Kullandığı üslupla Namık Kemal'in coşkusu yankılayan yazar seçtiği konular ve onları işleme tarzıyla Ahmet Mithat Efendi'nin sadık bir takipçisi olarak temayüz eder. Halit Ziya Uşaklıgil *Kırk Yıl* adlı hatıratında,Vecihi'nin günlük yayın organlarında tefrika olarak yayımladığı eserlerinde eski tarz hikaye anlayışını devam ettirirken münşiyane bir üslup kullandığını ve daha önce defalarca işlenmiş konuları halkın rağbet edeceği bir şekle büründürdüğünü ifade eder. (Uşaklıgil, 2021: 428) Aşk, yoksulluk, evlilik, aile, çocuk gibi temaları ve bu temaları işlevsel kılan kişileri

ele alırken takındığı ahlakçı ve müdahil tavır Mehmet Vecihi'yi Türk romanının bu iki kanonik yazarda cisimlenen birtakım eğilimlerinin tipik bir uzantısı haline getirir. Mehmet Vecihi'nin Türk roman geleneğiyle kurduğu bu ilişki onun yaşadığı dönemde hangi edebi topluluk ya da hareketin parçası olduğunu saptamak konusunda bir belirsizliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur.. Kimi araştırmacılara göre Vecihi “Servet-i Fünun döneminin müstakil bir şahsiyeti”dir. (Önal, 1985) Kimilerine göreyse Ara Nesil'in bir üyesidir. (Alan, 2021: 77) Henüz yeterince ayrıntılı şekilde yazılmamış edebiyat tarihimize değişik açılardan bakmaktan kaynaklanan bu değerlendirmelerin hangisinin doğru olduğunun son kertede çok da bir önemi yoktur. Zira Mehmet Vecihi'nin edebiyat sahnesine adım attığı dönem geçmişin mirasını tevarüs eden ama aynı zamanda pek çok yeni düşünce ve akımı da bünyesine katarak, dönüşmekte olan toplumsal ve bireysel yaşamın karmaşık gerçekliğini yansıtmaya çalışan bir konjonktüre tekabül etmektedir. Bu bakımdan burada önemli olan Mehmet Vecihi'nin hangi akımın parçası olduğunu saptamak değil söz konusu dönemin edebi zenginliğinin kaleme aldığı eserlerde ne ölçüde yankı bulduğunu ortaya koymaktır.

Bu bağlamda yazarın *Feryat* adlı romanının incelendiği bu tez çalışmasının birinci bölümünde eserin tematik içeriği çözümlenecektir. Roman neredeyse tamamen bir kadının acıklı yaşam öyküsüne odaklandığı için kuramsal çerçeve ve içerik çözümlemesi ağırlıklı olarak kadın meselesi üzerinde yoğunlaşacak ve metnin başka metinlerle kurduğu ilişkiye söz konusu temanın yayılım alanı göz önünde bulundurularak açıklık kazandırılacaktır.

İkinci bölümde eser bu kez yapı bakımından incelenecek ve mekan, zaman, olay örgüsü, kişiler, anlatıcı, anlatım teknikleri ve üslup alt başlıkları esas alınarak tema ile yapı arasında bir bütünlük ve simetri olup olmadığı sorusuna cevap aracanaktır.

Üçüncü bölümde ise roman çevrimyazı yoluyla bütünüyle Latin alfabesine aktarılacaktır.

Mehmet Vecihi'nin Hayatı ve Eserleri

1869 yılında İstanbul'da doğan Mehmet Vecihi, 1891'de Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'dan mezun olduktan sonra istihkam subayı olarak orduda görev almış, kolağası rütbesiyle de Serasker Dairesi ve Nafia Heyet-i Fenniyesi'nde çeşitli hizmetlerde bulunmuştur. Alkol bağımlılığı yüzünden 1904 yılında kalp krizinden hayatını kaybeden sanatçı Rumelihisarı'na defnedilmiştir. (Önal, 1985: 2) Üretken bir yazar olan ve güzel sanatların diğer dallarına da ilgi duyan Mehmet Vecihi'nin roman, hikaye ve tarih türlerinde telif ve tercüme olarak kaleme aldığı pek çok eseri vardır.

Romanları: *Mihr-i Dil (1894), Mehçure (1895), Çoban Kızı (1898), Hikmet Yahut Mehçure'nin Kısım-ı Sanisi (1898), Nerime (1898), Hürrem Bey (1898), Sail (1898), Malik (1898), Mesude (1898), Nedamet (1898), Harabe (1898), Netice Yahut Bir Yetimin Sergüzeşti (1899), Feryat (1899), Sakıp (1899), Akif (1899), Hasta (1899)*

Hikayeleri: *Halime (1897), Hasbihal (1898), Vuslat (1898), Sevda-yı Masumane (1900), Hikaye-yi Müntehabe Mecmuası (1898)*

Tarih: *Musavver Tarih-i Harp (1899), Mufasssal Tarih-i İslam (1900)*

BİRİNCİ BÖLÜM

FERYAT ROMANINI KADIN DENEYİM VE İMGESİNİN TEMSİLİ BAĞLAMINDA İNŞA EDİLEN ATAERKİL İDEOLOJİ, AHLAK VE TOPLUMSAL CİNSİYET SÖYLEMLERİ ÜZERİNDEN OKUMAK

Her edebi metin, ait olduğu türün ve kullandığı biçimin bir gereği olarak, kendisine dönük çözümleme girişiminin istikamet ve yöntemini belirler. Metnin, eleştiriye sınır çeken bu özelliği olumlu ve olumsuz yanlarıyla bir zorunluluk olarak hemen her çalışmada karşımıza çıkmaktadır. Bu tezin konusunu oluşturan *Feryat* romanı da gerek içerik gerek biçim bakımından sahip olduğu birtakım özelliklerle kendi okunma ve yorumlanma biçimine yön veren bir mahiyet arz etmektedir. Her şeyden önce bir kadın anlatısı olarak kurgulanan roman, 19. yüzyıl sonu İstanbul’unda kadın olmanın bireysel ve toplumsal güçlüklerinden dem vururken kadın meselesi etrafında ördüğü söylemini türe, biçime ve ait olduğu edebi damara özgü eklektik bir üslupla şekillendirmektedir. Romanın içerik düzleminin kadın meselesiyle ilgili olması onu ister istemez toplumsal cinsiyet ve ataerkillik kavramları bağlamında ele almayı, tür ve biçim özellikleri ise, Türk romanının soykütüğü ekseninde nerede konumlandığını saptamayı gerektirmektedir. Bu bağlamda romanın tematik özelliklerinin araştırıldığı tezin birinci bölümünde önce söz konusu çerçeve somutlaştırılacak sonra da eserin içerik çözümlemesi yapılacaktır.

1.1.Toplumsal Cinsiyet, Ataerkil İdeoloji ve Kadının Edebiyatta Temsili

Varlığını, Fransız Devrimi’nden bu yana gerek teorik gerekse de pratik alanda bilinçli bir hak arama mücadelesi sürdüren kadın hareketine borçlu olan toplumsal cinsiyet kuramı, kadın ve erkeklerden oluşan yapıları, biyoloji ve kültür gibi iki ayrı varlık katmanından yola çıkarak anlamaya ve çözümlemeye çalışır. Bu kuramın kimi temsilcilerinin en temel iddiası, biyolojik cinsiyet (sex) ile toplumsal cinsiyet (gender) arasında indirgenemez bir fark bulunduğu ve birincisinin doğumla kazanıldığı ikincisinin ise kültür, dil, din ve gelenek gibi birbirine eklemlenen tarihsel biçimlerin dönüştürücü gücüyle sonradan edinildiği yönündedir. Doğa karşıtı formlara yaptığı göndermeyle biyolojik determinizmi askıya alan ve cinsiyet kategorisinin ilişkisel boyutunu gözler önüne seren toplumsal cinsiyet kavramı bu

yönleriyle tarih, kültür ve antropolojiyi sentezleyici bir görünüm arz etmektedir. (Scott, 2010 :) Sosyal inşacı paradigmayı esas alan bu kuramsal kavrayışa göre insanların toplumsal cinsiyete ilişkin kimlik ve rolleri değişmez özlerden değil, etkileşim içinde icra edilen performanslardan türer. (Şah, 2016: 2) Buna göre toplumsal cinsiyet insanın “olduğu” ya da “sahip olduğu” bir sabite değil içselleştirerek kendisine mal ettiği bir normlar kümesidir. (Butler, 2009: 75) Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kategorisi çok daha genel ve kapsayıcı özelliklere sahip olan iktidar düzeneğinin bir izdüşümü olarak karşımıza çıkmakta ve iktidar düzeneğinin ürettiği ideoloji ile performansa dayalı toplumsal cinsiyet inşası arasında dikkat çekici bir benzerliğin bulunduğu ayırdına varmamızı sağlamaktadır. Bilindiği gibi ideoloji eğitimden iletişime, güç kullanma yetkisinden kitleleri manipüle etme becerisine kadar çok geniş bir yelpazede elinde bulundurduğu aygıtlar aracılığıyla insanları tabi özneler olmaya çağırır. (Althusser, 2003 : 99) İdeolojinin çağrısına uyan insanlar o ideolojiyi yeniden üretmek ve sürdürmek için bilinçdışı bir sürecin parçası haline getirilirler. Özneleşme süreci tabilik ile failliği aynı anda etkileşime sokan bir nüfuz etme yöntemidir. Bu yöntem sayesinde özne olarak kurulan insanlar hakim sınıf ya da zümrenin düşünce kalıplarıyla özdeşleşerek statükoyu kalıcılaştırırlar. Tıpkı ideoloji gibi toplumsal cinsiyet de performans ve taklit yoluyla aynı insanları kadın ve erkek olmaya çağırır ve onları edinilmiş kimlikleriyle toplumda kendilerine uygun görülen kadınlık ve erkeklik rollerini icra etmeye zorlar. Kadınlık ve erkeklik kabullerini derinlemesine belirleyen performansa dayalı toplumsal cinsiyet inşasının en önemli tamamlayıcısı ise ataerkil ideolojidir. Bu nedenle kavramsal çerçeveyi daha anlaşılır kılmak açısından, toplumsal cinsiyetin bir ideoloji olarak işlevsel olmasını sağlayan ataerkillik meselesine de temas etmek ve bu iki yapı arasındaki bağı açığa çıkartmak bir zorunluluk arz etmektedir.

Ataerkil dünya tasavvuru, varlığı ikili karşıtlıklara ve cinsiyet farklarına göre tasarlanmanın ve bu karşıtlıkları tarih dışılaştırarak erkeği, kadının üzerinde hegemonya kuran bir iktidar simgesi olarak inşa etmenin adıdır. Toplumsal ve sembolik düzlemde kadın ile erkek arasındaki eşitsizlik ilişkisini doğallaştıran bu karşıtlık ve fark modeli, ideolojik meşruiyetini, yaşamın cinsiyetçi bir hiyerarşiye

zemin hazırlayacak biçimde kurgulanmış olmasından alır. Hiyerarşik cinsiyetlendirmeyi yaşamın tüm katmanlarına teşmil eden bu ideolojik modelin ayırt edici niteliğini ise erillik ve dişilik kodlarının, nesnel dünyanın olağan bir parçasıymış gibi sunulması oluşturur.

Ataerkil yaşam tahayyülüne uygun biçimde inşa edilmiş bir toplumda karşıtlık ve fark söylemi, her şeyden önce, biyolojik cinsiyetin gözle görülebilir bir işareti olan bedenin başlangıç noktası olarak kabul edilmesiyle meşrulaştırılır. Ataerkil düzende beden, insani varolma tarzlarının, cinsiyetlendirilmiş bir kimliğe göre tanzim edilmesinde işlevsel bir rol oynar. Kendisi de toplumsal bir inşa olan beden, yaşamı erkeğin merkezinde yer aldığı şema ve kategorilerle, cinsiyetçi bir ayrışmanın nesnesi haline getirir. Bedenin bu ideolojik işlevi sayesinde, yaşam alanları eril ve dişil kimliklerin birer göstereni olarak yapılandırılırken, emeğin farklı tezahürleri de benzer bir cinsiyetlendirme işlemine tabi tutulur ve böylece kadın ile erkek arasındaki iş bölümü doğal bir olguymuş gibi bir genel kabule dönüştürülür. Bu bağlamda bedeni ataerkil rejimin süreklileştirilmesini sağlayan ve cinsiyet rollerini sabitleyen bir tür habitus olarak adlandırmak mümkündür. (Bourdieu, 2015: 21)

Ne var ki ataerkil toplumda karşıtlık ve fark modeli, yalnızca beden üzerinden işlemez. Zira beden de başka bir karşıtlık ilişkisine tabidir ve kutbun diğer ucunda bulunan akıl tarafından daima ikincilleştirilir. Aklın cinsiyetle ilişkilendirilme biçimi kadın ile erkek arasındaki biyolojik farkı, kadının aleyhine işleyecek tarzda perçinlemenin bir yoludur. Erkeği akılla, kadını ise beden ve doğayla özdeşleştiren evrensel yasa, dünyayı yorumlama ve yönetme imtiyazını erkeğe verirken, kadının işlevini türün yeniden üretimi ve ev içi alanın tanzimiyle sınırlandırır. (Berktaş, 2010 : 152) Akıl ve beden karşıtlığını esas alan bu tür bir kimliklendirme stratejisinin odağında, eril ve dişil varolma yordamlarını değer hiyerarşisinin nesnesi kılarak kadını yaşama anlam veren ve kendilik bilincine ulaşmış bir özne olmaktan alıkoymak gibi bir cinsiyetçi çaba bulunur. Ataerkil tahayyül bu bağlamda kadının yaşamdan mahrum edilmesi ve erkeğin, kadınlığın arzularının bastırılması görevini yerine getirecek mutlak bir fail olarak mücehhez kılınması anlayışı üzerine bina edilir.

Beden, cinsiyet ve cinsellik formlarından hareketle kadın öznelliği üzerinde hegemonya kuran ataerkil söylem aynı zamanda sembolik şiddet yoluyla dişil itaatin var edilmesini de mümkün kılar. Ataerkil ideolojinin ayrılmaz bir parçası olan sembolik şiddet itaati ve başka tahakküm biçimlerini görünmez hale getirerek olağanlaştırdığı için kadının madunlaştırılmasını da bir rıza üretim sürecine dönüştürür. (Arpacı, 2020 : 257) Bu bağlamda sembolik şiddet kadına atfedilen ve değişmez bir kendilik olarak işaretlenen kamusal ve mahrem kimlik özelliklerinin belirlenmesinde de önemli bir rol oynamaktadır.

Ataerkilliğin toplumsal muhayyilesinde böylesi bir başkalık ve edilgenlikle damgalan kadın kamusal alandan dışlanıp özel alana hapsedildiği ve burada kendisine yüklenen annelik ve zevcelik kimliklerini icra etmeye zorlandığı için tarihte hiçbir zaman kurucu bir özne olarak düşünülmemiş aksine daima erkeğin tarih ötesi aşkınlığının kurbanı olarak temsil edilmiştir. Ataerkil tahakkümün kadın imgesinin olumsuz inşasına yönelik bu eğilimi özellikle edebiyat alanında kadının ikincil, öteki, şeytani, edilgen, deli, masum ya da kırılğan ve aşırı hassas bir varlık olarak temsilinde çok belirleyici bir rol oynamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şekillenmeye başlayan feminist edebiyat kuramının doğuşunda, özellikle erkek yazarların yapıtlarında kurgulanan söz konusu kadın imgesini anlaşılabilir kılmaya yönelik çabanın etkili olduğunu vurgulamak gerekir. Bu çerçevede, kadını edebiyat bağlamında belli kalıpların içine hapsedmeye dönük eril tavrın ilk ve en keskin eleştirisini *İkinci Cins* (1949) adlı kitabıyla Simone de Beauvoir yapar. Beauvoir, *İkinci Cins*'te yalnızca psikoloji, biyoloji ve tarihi materyalizmin kadına ilişkin saptamalarını tartışmaz; aynı zamanda edebi metinlerin, kadının öteki olarak kurgulanışına nasıl katkıda bulunduğunu da inceler ve Stendhal, Breton gibi yazarların eserlerinden örnekler vererek dişil varolma biçimlerinin nasıl susturulup dışlandığını gösterir. *İkinci Cins*'ten yirmi yıl sonra yayımlanan *Cinsel Politika*'da Kate Millett İkinci Cins'e koşut biçimde, ataerkil sistemlerin totalitarizminden hareketle, cinsiyetçi politikaların edebiyattaki yansımalarını çözümler. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar ise birlikte kaleme aldıkları *Tavan Arasındaki Deli Kadın* kitabında, odağı erkek yazarlardan, 19.yüzyıl İngiliz kadın yazarların yapıtlarına çevirirler ve söz konusu romanlarda kadının ya melek ya

canavar ya da deli olarak tasvir edildiğini saptayarak bunun eril edebiyat zihniyetinin kadın yazarlardaki bir dışavurumu olduğunu iddia ederler. Gilbert ve Gubar’a göre bu dönemin kadın yazarlarında yazma eylemine dönük bir korku söz konusudur. Korkunun kaynağı ise cinsiyetleriyle, yazdıklarının içeriği arasındaki bağdaşmazlığın yaratacağı toplumsal tepkidir. Bu endişe söz konusu kadın yazarları hem içerik hem de biçim açısından histeri, anoreksi, agorafobi gibi tıbbi terimlerle ifade edilebilecek metinler üretmeye zorlamıştır. (Parla, 2011 : 25)

20. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde feminist edebiyat eleştirisi kadim anaerkil kültürü yeniden gündeme getirme arzusunun ve postyapısalcılığa özgü perspektifçi, çoğulcu varlık ve bilgi anlayışını geçerli kılma iradesinin etkisiyle dişil yazı (*écriture féminine*) kavramını keşfeder. Jacques Derrida’nın akıl ve fallus merkezli Batı düşüncesini yapısöküme uğratan ve bastırılmış dişilliği görünür kılmaya çalışan felsefesinden hareketle literatüre kazandırılan bu kavram ataerkil beden-zihin dualitesini aşarak kadının öznellik ve özerklik imkanlarını edebi düzlemde aramayı amaçlar. Dişil yazı bağlamında esas olan, asırlar boyunca eril zihniyet tarafından baskılanan dişil arzuyu yazının (*écriture*) rasyonaliteyi iptal eden mekanizmasını kullanarak kayda geçirmek, dilin ötesine uzanıp sözü (*parole*) işlevsel kılmak ve kadın psikolojisinin kendine özgünlüğünün simgesel olarak nasıl icra edildiğini saptamaktır. (Aydınalp, 2020 : 28) Lacancı kuramın etkisinde gelişen bu dil merkezli yaklaşım, pre-ödipal dönemde deneyimlendiği varsayılan tamlik duygusunun yerine ikame edilen ataerkil kendilik kurgularını yapıbozuma uğratacak dişil yazı stratejilerini bulmak düşüncesi üzerine bina edilmiştir. (Parla, 2011: 31) Hareketin öncülüğünü yapan Luce İrigaray ve Helene Cixous gibi kadın yazarlar bu çerçeveyi hem kendi eserlerine hem de başka kadın yazarlara uygulayarak dişil sesin dil içindeki özgürlük imkanlarını araştırmışlardır. Burada bir parantez açıp şunu eklemek gerekir: dişil yazı her ne kadar daha çok kadın yazarların yaratımlarına odaklansa da cinsiyeti görünür kılan benzer yazma biçimlerinin kimi erkek yazarlarda da saptanması uzak bir olasılık değildir. Zira dişil yazı belli bir biyolojik cinsiyete indirgenemeyecek kadar geniş bir kavrayış ufkuna sahiptir. Bu tezin konusu olan romanın yazarının erkek olduğu ve kadın kahramanını anlatıcı

konumuna yükselterek onun dışıl sesinin duyulmasını sağlamaya çalıştığı düşünülecek olursa söz konusu olasılığı pek de yabana atmamak gerektiği anlaşılır.

1.2.Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Çelişkileri Bağlamında Kadının Konumu

Daryush Shayegan, şizofrenik ve travmatik sonuçlar doğuran Batı dışı modernleşme deneyimlerini incelediği *Yaralı Bilinç* kitabında, Doğu toplumlarının modernite olgusunu hiçbir zaman tarihsel/nesnel bir fenomen olarak alımlamadıklarına ve modernitenin arkasında yatan felsefi mirası daima görmezlikten geldiklerine dair bir saptamada bulunur. Shayegan'a göre Doğu, Batı'nın büyüleyici maddi gücüyle ilk karşılaşışında onu büyük bir coşku ve hayranlıkla kucaklar faakat tanışma deneyiminin daha sonraki aşamalarında onun her türlü ahlaki yozlaşmanın ve dini aşındırmanın müsebbibi olduğunu düşünmeye başlar. Shayegan, Batı imgesinin Doğu'nun muhayyilesindeki bu kaygan görüntüsünün, aynı Doğu'nun kültürel şizofreniye ve histerik bir tepkiselliğe sürüklenmesinin yolunu açtığını da iddia eder. (Shayegan, 2017: 10-11)

İranlı düşünür, Batı ile Doğu'nun karşı karşıya gelişini travma, reaksiyon, histeri, şizofreni gibi tıbbi kavramlarla okumaya ve anlamaya çalışırken, bir yerde yamalama sözcüğünü kullanır. Shayegan'ın yamalama ile kastettiği iki ayrı dünya tasavvurunu uzlaştırma, gelenekle modernlik arasındaki gerilimi ve çatışma olasılığını izale etme iradesidir. Ne var ki düşünüre göre böyle bir girişim daha baştan akim kalmaya mahkumdur. Zira geleneksel bilinç, moderniteye içkin krizlerin hiçbirini sahih olarak idrak etmemiş, kendi konforlu alanını bırakarak ötekinin anlam dünyasına dalma cesaretini gösterememiştir. Shayegan'a göre bu nüfuz edememe halinin en önemli sebebi dinin yorumlanma ve konumlandırılma biçimidir. Shayegan'ın modernite-gelenek ilişkisi bağlamında üzerinde ısrarla durduğu mesele bu toplumlarda dinin (İslam) kolay kolay aşılamayan bir referans merkezi olarak bütün bireysel ve toplumsal etkinlik alanlarını kuşattığı ve üretilecek her türlü söylemi bir süper ego kimliğine bürünerek belirlediğidir.

Din ve geleneğin Doğu toplumlarının yaşamında oynadığı bu baskın rol, değişim gereksinimini ve yeniye açık olma iradesini muhafazakarlıkla törpüleyen çelişik yapıların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Burada en dikkat çekici nokta din ve

geleneği moderniteye karşı bir savunma hattı olarak inşa eden zihniyetin, toplumla birey arasındaki ilişkileri daima ahlaki bir perspektife göre düzenleme çabasını bir tür refleks haline getirmiş olmasıdır.

Osmanlı-Türk modernleşmesini, Shayegan'ın çerçevesini çizdiği modeli esas alarak çözümlemeye çalışırsak arada pek çok benzerliğin bulunduğunu görürüz. Osmanlı İmparatorluğu da tıpkı diğer feodal imparatorluklar gibi din ve geleneğin zihinler üzerinde egemenlik kurduğu, gündelik hayattan devlet yönetimine kadar hemen her alanda 'kutsal'ın etkisinin hissedildiği bir kültür iklimine sahiptir. Bu iklimde İslam'ın moral üstünlüğü a priori bir hakikat olarak temellendirildiği için Batı, Osmanlı tarafından uzun zaman boyunca karşıt kutba yerleştirilmesi ve mücadele edilmesi gereken bir öteki olarak konumlandırılmıştır. Ne var ki Batı'nın Reform, Rönesans ve Aydınlanma gibi daha çok rasyonelleşmeyi ve sekülerizasyonu içeren hamlelerinin iktisadi ve siyasi alana yansıyan ve Osmanlı'nın aleyhine işleyen tezahürleri, Tanzimat adı altında simgeleşen bir değişim-dönüşüm hareketini zorunlu hale getirmiştir.

Tanzimat, geleneksel yapının üzerine modern kurumların inşa edilmesini ve bu yolla çöküşün eşiğine gelmiş bir devletin yeniden ayağa kaldırılmasını hedefleyen çok boyutlu bir projedir. Bu projenin kültürel ve siyasi boyutunu iki farklı medeniyet kutbunun karşı karşıya gelmesi ve farklı epistemelerden beslenen değer yargılarının hem bir melezleşme hem de çatışma içerecek şekilde etkileşime girmesi oluşturur. Tanpınar'ın medeniyet krizi olarak tanımladığı bu durum bir dizi çarpık ve çelişik yapının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. (Tanpınar, 2022 : 136)

Tanzimat devri moderleşme hareketini Shayegan'ın sözünü ettiği şizofrenik ve reaksiyoner tavra sürükleyen nokta hukuk, eğitim ve toplumsal hayat alanlarında gözle görülür biçimde belirginleşen ikili yapıdır. Hukuki mevzuatı daha evrensel ve laik bir çerçeveye oturtma perspektifinin şeri hükümlerle yan yana var olması ya da padişahın himayesinde açılan kimi okulların medreseye alternatif birer eğitim kurumu olarak algılanması veya müslüman muhafazarlığının tepkisini çekecek kimi Avrupalı yaşam tarzlarının kamusal alanda görünürleşmesi gibi olgular, mezkur ikili

yapının ve bu ikiliğin ürettiği kültürel yarılmanın yüzeydeki dışavurumları olarak yorumlanır. (Saraçgil, 2005 : 81)

Hasılı, Tanzimat devri ve sonrasının modernleşme ve Batılılaşma tartışmaları açısından dikkat çeken yönü, İslam'ın temel koyucu bir kaynak olarak düşünce üretiminin merkezine yerleşmesi ve kavramsal çerçeveyi bir model olarak etkilemesidir. Dolayısıyla ister modernleşmeye karşı olsun ister taraftar, Batı'nın zihinsel ve teknolojik darbesine maruz kalan hemen her Osmanlı entellektüeli bu değişim ve bocalama çağına dair kendince bir söylem üretirken İslam'ı bir istinat noktası olarak kabul etmekten kendisini alıkoyamamıştır.

Osmanlı toplumu dinin yanı sıra ataerkil geleneklerin de davranışlar ve tutumlar üzerinde etkili olduğu köklü bir erkek egemen kültüre sahiptir. Osmanlı ataerkilliğini besleyen zihinsel kalıplar büyük ölçüde savaşçı kültürün doğurduğu patrimoniyal ilişkiler etrafında biçimlendiği için toplum doğal olarak bu ilişkiler ağının isterleri doğrultusunda bir hiyerarşiye tabi tutulur. Cemaatin bağlayıcı değerlerinin birey üzerinde tahakküm kurduğu bu yapı içinde, toplumsal cinsiyet farkları çok geniş bir alanı kapsayarak kadın ve erkeği hem mekan hem de statü bağlamında ayırıştırır. Ayırışma erkeği kamusal alanın hakimi kılarken kadını da mahrem alanın sınırlarında kalmaya zorlar. Ayşe Saraçgil *Bukalemun Erkek* kitabında bu ayırışmayı şöyle çözümler:

“ Müslüman cemaatin toplumsal cinsiyet açısından en belirleyici özelliği kadın ve erkeğin yaşam mekanları, devingenlikleri ve üstlendikleri roller açısından birbirlerinden net bir biçimde ayrı tutulmalarıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Müslüman toplumu iki ayrı alt evrene bölünmüştür: Askeri, dini ve iktidar ilişkilerinin hakim olduğu, erkeklere ait dış evren ile aile, cinsellik ve ev içi yaşamı kapsayan iç dünya.” (Saraçgil, 2005 : 36)

Saraçgil'e göre bu bölünme iki cinsi işlevsel ve fiziksel olarak birbirinden ayırıp erkeği her iki evrende de hak sahibi bir özne haline getirirken kadına dar bir alan tahsis etmiş ve onu toplumsal yaşama katılım açısından büyük ölçüde kısıtlamıştır. (Saraçgil, 2005 : 36) Bu saptamaların da sezdirdiği gibi dinin etkisine benzer biçimde ataerkillik de esnetilmesi büyük sorunlara yol açan bir dogma olarak toplumun zihin

dünyasına nüfuz etmiş ve bazı zihniyet kalıplarının yerleşikleşmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Bu bağlamda Tanzimat'ın miras olarak aldığı ve sakınlı bir biçimde dönüştürmeye çalıştığı din ve ataerkillik olgusu, kurulmak istenen yeni toplum bağlamında pek çok şeyin yanı sıra ister istemez kadının nereye konumlandırılacağı meselesini de belirlemiştir. Tanzimat modernleşmesi, daha sonraki yıllarda ortaya çıkacak kadın hareketinden bağımsız olarak söylersek, kadını hem dinin hem de ataerkil paradigmanın izin verdiği ölçüde kamusallaştırmanın bir başka adıdır. Ağırlıklı olarak erkeklerin topluma ilişkin tahayyüllerinin dillendirildiği bu değişim döneminde kadınlar eril fantazinin istediği gibi şekil verebileceği birer nesne olarak tasavvur edilmişlerdir. (Sancar, 2014 : 83-84) Bu erkeklerin pek çoğunun aynı zamanda edebiyat dünyasında da kalem oynattıkları hatırdan tutulacak olursa söz konusu tahayyül ve fantazilerin doğal olarak yazdıkları eserlere de yansıtacağı ve Türk romanının oluşum tarihinin biraz da erkek yazarların kadınlığı kurgulamalarının tarihi olduğu kendiliğinden anlaşılabacaktır.

1.3. Feryat Romanının Vücut Bulduğu Edebi Ortam

Feryat romanı, biçim ve içerik bakımından hem yazıldığı dönemin (1899) tipik özelliklerini yansıtan hem de Tanzimat devrinin kanonik romanlarında görünür hale gelen pek çok izlek ve zihniyet kalıbının mirasçılığını üstlenen bir eserdir. Eserin kaleme alındığı 1890'lı yıllar, Türk romanının Ara Nesil'den Servet-i Fünun'a uzanan bir çizgide toplumsal olanı yeniden üretme ve temsil etme konusunda biçimsel ve tematik arayışlara yöneldiği, yazarlar arasındaki etkileşimin yoğunlaştığı, türlerin iç içe geçerek melezleştiği ve kadın romancıların ilk ürünlerini verdikleri bir dönemdir. Daha çok popüler edebiyatın ve piyasa yayıncılığının taleplerinin etkili olduğu bu dönemin bir diğer özelliği ise geniş okur kitlelerine dönük bir edebi üretim faaliyetinin daha önce benzerine rastlanmamış niceliksel bir artışa erişmiş olmasıdır. Popüler edebiyatta amaç mümkün olduğu kadar fazla sayıda okura ulaşmak ve okurun zihin kodları üzerinde estetik ve moral dönüşümler sağlamak olduğu için bu dönemde yazılan romanların biçim ve içerik özellikleri de ister istemez birtakım

klişelere ve biçim ile içeriğin birbirini beslediği anlatım tekniklerinin yoğun kullanımına yaslanır.

Bu bağlamda dönem romanlarının biçimsel ve türsel özelliklerine bakıldığında üsluptaki ağdalı santimentalizme melodramatik olay örgüsünün eşlik ettiği, yaşamın soyut ve somut ayrıntılarını yansıtmaya dönük realist kaygının sık sık romantik refleksler tarafından kesintiye uğratıldığı ve verilmek istenen mesajın biçim ve tür arasındaki geçişkenliklerden yararlanılarak etkili kılınmaya çalışıldığı görülür. Örneğin dönem romanlarının neredeyse tamamına nüfuz eden santimentalist etki yalnızca okur ile kahraman arasındaki sempatik bağı kurmada bir araç işlevi görmez aynı zamanda anlatının ideolojisine ve önerdiği yaşam biçimine uygun metinsel stratejinin bir parçasını da oluşturur; anlatıda verilmek istenen mesajı biçimlendiren melodramatik kurgu ise anlatıyı çerçeveleyen mutlakçı ve tek sesli ahlak söyleminin belirlenmesinde çok önemli bir rol oynar. Yine romanların pek çoğunda gözlemlenebilen realist-romantik dalgalanmalar, yazarların zihinlerindeki ideal dünya ile ampirik dünya arasındaki uzlaşmazlığın ve bu iki dünyanın birbirine indirgenemezliğinin bir uzantısı olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda şunu da eklemek gerekir ki Ara Nesil ve Servet-i Fünun romanının alamet-i farikası olarak nitelendirilebilecek santimentalizm ve romantizmin etkisi yalnız üslup ve kurguda değil aynı zamanda karakterizasyonda da kendisini belli eder. Hemen her romanda karşımıza çıkan aşırı duyarlı, melankolik ve intihara meyilli karakterlerin sıklığı, bir bakıma söz konusu tür ve biçim kaynaşmasının doğal bir sonucu olarak da yorumlanabilir.

Romanların tematik yönden en dikkat çekici yanı ise odağına ailenin yerleştirildiği bir perspektiften hareket etmeleri ve kadın-erkek ilişkileri, cinsellik, toplumsal cinsiyet rolleri, bedenin denetlenmesi, eğitim, aşk, evlilik, kamusal alan ile özel alan arasındaki sınırların geçirgenliği, kadının ataerkil toplum içindeki ezilmişliği, doğru ve yanlış davranış kodlarının belirlenmesi gibi konularda ibret alınacak hikayeler anlatma kaygısını görünür biçimde taşımalarıdır.(Sezen, 2019: 10) Yoğunluğu romandan romana değişen bir ahlakçı bakış açısının hakim olduğu bu anlatılar, söz konusu temalar bağlamında bireyin yaşamını yönlendirmeye ve denetime tabi tutmaya çalışırken aslında politik bir inşa gerçekleştirirler ve ideal toplumun

kurulması için ideolojik bir işlev üstlenirler. Bu bağlamda tıpkı Tanzimat romanlarında olduğu gibi bu romanlarda da didaktik olma ve toplum mühendisliğine soyunma tavrının güncelliğini koruduğu ve mutlak metne bağlı Tanzimat yazarlarının vasilik rolünün kimi asır sonu yazarları tarafından da sürdürüldüğü görülür.(Parla, 2009 : 23)

Modernleşme arzusuyla istikametten sapma endişesinin eşzamanlı bir varlık kipini paylaştığı ve kimlik arayışının her defasında farklı bir krize maruz kaldığı bir toplumun mürebbiliğini yapmaya niyetlenen bu yazarların eserlerinde aşk, kadın, evlilik, makbul kadınlık ve erkeklik rolleri ile iffetin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Her romanda farklı bir dağılım ve bağdaştırma yöntemiyle karşımıza çıkan bu temel temalar aile krizini aşmak, mahrem alanın sınırlarını belirlemek, performansları bakımından aşırılığa kaçan bedenleri ıslah etmek, evlilik dışı cinselliğin gayrimeşruluğunu bir norm olarak sabitlemek ve kaosa sürüklenmesi muhtemel bir toplumu yeniden nizama sokmak gibi amaçlar doğrultusunda kullanılır. Özellikle kadının ve aşkın merkezde olduğu anlatılarda, kadın imge ve deneyiminin temsili hem ataerkil ideolojinin kendisini yeniden üretmesini sağlayacak bir biçime büründürülür hem de toplumsal dönüşümle birlikte aşınmaya başlayan ve kadının üzerinde bir tahakküm aracına dönüşen kimi ataerkil davranış kodları ilga edilmeye çalışılır. Pek çok romanda karşımıza çıkan bu ikircikli tavrın, yani kadını hem özgürleştiren hem de belli sınırlar içinde tutan denetimci anlayışın gerisinde, Türk romanının ilk örneklerinden itibaren gözlemlenebilen şehvaniliği dizginleme ve madde-ruh karşıtlığını alegorik olay örgüsünün değişmez ilkesi olarak sabitleme arzusu yatar. Kadın, tarihsel bakımdan genelde şehvetin ve baştan çıkarmanın dolayısıyla fitnenin odağı olarak görüldüğünden, Türk romancısının toplumsal cinsiyete, cinselliğe ve kültürel konumlanışlara ilişkin ideolojik tasavvurlarının serimlenmesinde verimli bir figüre dönüşür. (Saraçgil, 2005 : 120)

Özellikle Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında, kamusal alandaki görünürlüğü artan kadının nasıl temsil edileceğine karar vermek önemli bir sorun olarak kendisini belli eder. Bu iki yazarın kadının temsili meselesine kendilerince buldukları çözüm ise İslam epistemolojisinden hareket etmek olur. Hem Namık Kemal'de hem de Ahmet Mithat Efendi'de kadın, Doğu-Batı karşıtlığını

edebiyat düzleminde yeniden üretecek bir dualite unsuru olarak kavranır. Namık Kemal'in *İntibah*'ında ve Ahmet Mithat Efendi'nin pek çok romanında kadın karakterlerin temsili evdeki melek ile femme fatale arasındaki keskin ahlaki karşıtlığa (Moran, 2001 : 42) indirgenir ve buradan hareketle makbul kadınlığın normatif sınırları çizilmeye çalışılır. Örneğin *İntibah*'ın Dilaşub'uyla Mahpeykeri arasında yapılacak yüzeysel bir karşılaştırma bile bize yazarın eril muhayyilesinin nasıl işlediğini göstermeye yeter. Bu romanda Dilaşub, Ali Bey'in geleneksel Osmanlı zevklerine yanıt veren munis ve cazip köleyi, Mahpeyker ise denetlenemez bir arzu ve bu nedenle kaos ve fitneye yol açan özgür kadını temsil eder (Kandiyoti, 2013: 152). Yazarın zihnindeki bölünmüş medeniyet imgesinin ürettiği birer figür olan Dilaşub ile Mahpeyker, bir yandan da dönüşen bir toplumda yeni erkekliğin inşasına yönelik endişelerin yansıması olarak karakterize edilir. Ahmet Mithat Efendi'nin kadınlara bakışında ise liberallikten muhafazakarlığa doğru evrilen bir tutum gözlenir. İlk uzun hikayelerinden biri olan *Felsefe-i Zenan*'da (1870) kadına dönemine göre epey cesur sayılacak bir özgürlük alanı açan yazar, daha sonraki eserlerinde ise tıpkı Namık Kemal'in *İntibahı*'nda olduğu gibi kadının dikotomik temsiline ağırlık vermeye başlar. Örneğin Felatun Bey ve Rakım Efendi'de, Canan ile Polini karakterleri iffet-iffetsizlik karşıtlığı üzerinden sorunsallaştırılır. Romanda sadık cariye Canan, Doğu bilgeliğine özgü namusu kendisinde somutlaştırırken, Polini hırs ve doyumsuzluk simgesi olarak alafranga hoppalığı çerçevesinde Batı'nın tipik bir dışavurumuna dönüşür. (Erkol, 2011 : 153)

İki kanonik Tanzimat yazarının kadının yazınsal temsiline yönelik tavrı, ayrıntılarda önemli farklılıklar içermekle birlikte, asır sonu romanlarının pek çoğunda da tekrar eden bir model olarak varlığını devam ettirir. Çoğunluğu erkek olan yazarlar tarafından yazılan bu romanlardaki kadın imgesi yazarın eril muhayyilesindeki zihniyet kodlarına göre değişiklik gösterse de temelde, kadının edilgenliğinin ve kadını iki medeniyet tasavvuru arasındaki ahlaki farkın göstereni olarak işaretlemenin söz konusu eserlerde baskın bir tutum olarak öne çıktığını söylemek mümkündür.

Bu tutumu dönem yazarları arasında en bariz biçimde sergileyen isimlerden biri de Mehmet Vecihi'dir. Mehmet Vecihi'nin pek çok romanında kadın sorunu bir erkek

yazardan beklenmeyecek bir duyarlılıkla ele alınır; (Çiftçi, 1999: 39) kadının ataerkil ideolojinin katılaşmış cinsiyet hiyerarşisi içindeki ikincil konumuna ve çaresizliğine sık sık vurgu yapılır. Ne var ki edebiyat anlayışı bakımından özellikle Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal geleneğinin bir takipçisi olarak karşımıza çıkan yazar, mesele kadının cinsiyetli bir varlık olarak temellendirilmesine geldiğinde tıpkı üstatlarının yaptığı gibi, kadını iyi-kötü karşıtlığının ve ahlaka ilişkin kültürel tasarımların simgesel bir dışavurumu olarak kurgulamaktan kendisini alamaz.

Mehmet Vecihi'nin hemen hemen her romanı benzer kurgusal ve tematik özelliklere sahiptir. Odağında aşkın yer aldığı bu anlatılarda birbirlerini severek evlenen kadın ve erkeğin mutlu ve huzurlu dünyası, ahlaki zaafarla malul bir kadının olay örgüsüne dahil olmasıyla dağılır ve romanın, çokeşlilik ya da aldatma temaları tarafından biçimlendirilen entrik kurgusu, yazarın mesajını vereceği elverişli bir zemine doğru sürüklenir. Bu zeminde birbirine karşıt iki kadın tipi masumiyet ve günahkarlık dualitesinin iki ayrı kutbuna yerleşir ve ahlaki eğilim ve eylemlerinin olumlu ve olumsuz karşılığını, yargıç kılığına bürünen yazarın uygun gördüğü biçimde alır. Yazarın *Mihridil*, *Mehcure*, *Müjgan*, *Mesude* ve *Harabe* gibi romanlarında bu modelin sürekli tekrarlandığı görülür. Mehmet Vecihi'yi bu noktada ayıksız kılan durum ise yalnız kadın karakterlerin değil erkek karakterlerin de olumsuz ve aşırı davranışlarından dolayı cezalandırılmalarıdır. Erkek karakterleri cezadan muaf kılmamaya ve mazlum kadını himaye etmeye dönük bu tutum bize, pek çok Ara Nesil yazarı gibi Mehmet Vecihi'nin de asır sonunda yeni bir aşamaya ulaşan kadın hareketinden, bu hareketi besleyen yayıncılık faaliyetinden ve ilk ürünlerini vermeye başlayan kadın romancıların eserlerinden etkilendiğini gösterir. Özellikle Fatma Aliye, Emine Semiye, Fatma Hayrünnisa ve Selma Rıza gibi kadın yazarların belli bir muhafazakar tutum çerçevesinde kaleme aldıkları romanlarda kadın sorununu görece bir cesaretle tartışmaya açmaları dönemin edebiyat ortamının toplumsal cinsiyet olgusuna metinler üzerinden aşinalık kesbetmeye başladığını kanıtlamaktadır.

1.4. Unutturulmuş ve Susturulmuş Bir Sesin İfade Biçimleri

Feryat romanı, bir büyüme, olgunlaşma ve dünyanın trajik gerçekliğini deneyimleme anlatısıdır. Dünya edebiyatında Bildungsroman olarak bilinen bu tür anlatıların en tipik özelliği, çocukluktan yetişkinliğe geçme aşamasında olan kahramanın kendilik bilincine erişmek ve toplum içinde bir yer edinmek uğruna verdiği mücadelenin hikayeleştirilmesidir. Daha çok erkek kahramanların büyüme öykülerinin anlatıldığı Bildungsroman örneklerinde amaç kahramanın dünya deneyimini ibret alınacak bir model olarak sunmak ve ideal olanla olmayan arasındaki farkın görünürlüğünü artırarak okurun da bilinçlenmesini sağlamaktır. Kadın kahramanların olgunlaşma hikayelerinin aktarıldığı Bildungsromanlarda ise daha çok kadının ataerkil tahakküm ilişkileri içindeki varolma çabasının sorunsallaştırıldığı ve benliğin dış dünyadan çok içe doğru yöneldiği görülür. Nihan Simge Soyöz'ün *Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatında Kadın Oluşum Romanı* başlıklı çalışmasında Susan J.Rosowski'nin makalesinden aktardığı bilgiye göre kadın oluşum romanı temelde çıraklık anlatısı ve uyanış anlatısı olmak üzere ikiye ayrılır: “Çıraklık anlatısında kadın anne ve babasının boyunduruğundan çıkar ve evlenerek toplumla uzlaşmaya varır. Uyanış anlatısı ise genelde evlilik bağının kopuşu ile başlar ve gelişim genelde aşamalı bir süreç olarak değil kısa epifanik anlar şeklinde yansıtılır. Her iki türde de kadınlar arası ilişkiler çoğu kez en az ana karakterin öyküsü kadar öne çıkar. Çoğunda toplumsal kabulleri onaylayan bir yüzeysel olay örgüsünün yanı sıra bir de yüzeyin altında şifreli bir başkaldırı hikayesi vardır” (Soyöz, 2016 : 31-32)

Feryat romanında tam da böyle bir uyanış öyküsü anlatılır. Aşk olgusunu alabildiğine romantize eden, mistik hayal ve ideallerle evlilik dünyasına adım atan bir genç kızın ihanete ve iftiraya uğrayarak önce içinde bulunduğu durumun farkına vardığı, sonra da hızlı bir yıkıma sürüklendiği bu eserde bir yandan bir büyüme öyküsüne yer verilirken diğer yandan da ataerkil toplumun kodlarını deşifre etmeye ve toplumsal cinsiyet rollerini yeniden biçimlendirmeye dönük bir tutum sergilenir. Bu bağlamda eserin temel amacının kadın deneyimini yazınsal düzlemde yeniden var etmek, unutturulmuş, bastırılmış ve suskunluğa mahkum edilmiş bir sesin duyulmasını sağlamak olduğunu vurgulamak gerekir. Yazarı erkek olan bir romanın

söz konusu deneyimi doğrudan doğruya kadın kahramanın dilinden aktarması ise onu dönemin- birkaç istisna dışında- diğer pek çok anlatısından farklılaştırır. Bu tercih aynı zamanda erkek yazarın kadın deneyimini empatik yoldan taklit etmeye yönelik bir eğilim içinde bulunduğunu da gösterir. Ne var ki romanda dişil sesin temsili ve esere de adını veren feryadın yani kadının semantik bir bütünlükten yoksun çaresizliğinin dışavurumu erkek yazarın sağduyusuna ve aklın mantık dışı olanı biçimlendirme kudretine emanet edilir. Kahraman ile yazar arasında akdedilen örtük sözleşme gereği, artık tükenişin eşiğinde olan ve “soluk dudakları ve sima-yı zerdiyle” neredeyse bütünüyle grotesk bir bedene dönüşen kadın “fıraş-ı ihtizarı”ndan feryat eder, erkek yazar ise bu feryadı anlaşılabilirlik ölçütlerine uygun biçimde edebi dile tercüme ederek bir üst-dil yaratır ve kadına ait tecrübeyi yorumcu kılığına bürünerek içeriden kuşatır. Henüz romanın başında, bir tür sebep-i telif olarak nitelendirilebilecek mukaddime kısmında temellendirilen ve akılla duyguyu cinsiyet bağlamında karşıtlaştıran bu hiyerarşik ilişki aynı zamanda empatik taklidin ve eril muhayyilenin de sınırlarını belirleyerek santimantal varolma halini kadınla özdeşleştirir. Bu tür santimantal anlatılarda amaç, okur üzerinde katartik bir etki uyandırmak olduğu için yazar ile kadın kahraman anlatıcı arasındaki ilişki nesnel mesafeyi koruma kaygısından çok gadre uğramış ve iffetine leke sürülmüş kadın kimliğinin manipülatif savunusu üzerinden kurulur. Bu bağlamda *Feryat* romanı, Abdülhak Hamit Tarhan’ın 1886’da kaleme aldığı *Kahpe (Bir Sefilenin Hasbıhali)* adlı teatral şiiri ve bir Ara Nesil şairi olan Tepedelenlizade Hüseyin Kamil’in *Kahpe*’den ilhamla yazdığı *Bir Müteverrimenin Hissiyatı* (1886) başlıklı manzum soliloguyla benzerlikler gösterir. Her iki eserde de tıpkı romanda olduğu gibi erkekler tarafından aldatılan ve haksız yere düşmüş kadın damgası yiyen kadın kahramanlar kendi öykülerini anlatırlar ve alabildiğine duygusallaştırılmış hatta zaman zaman histeriyle iç içe geçmiş bir üslupla okurun katartik etkiyi tecrübe etmesini sağlamaya çalışırlar. (Çetindaş, 2017 : 122) Bu çerçevede farklı türlerde yazılan üç eserin de on beş yılı kapsayan bir silsile halinde benzer konu, tema ve biçim özelliklerini paylaşması, Türk edebiyatında düşmüş kadın meselesinin asır sonunda kısmi bir görünürlük kazandığının ve bunun yalnızca romantik gelenekle açıklanamayacağıının aynı zamanda metinlerarası ilişkilerin ve dönemin toplumsal gerçekliğinin de dikkate alınması gerektiğinin bir kanıtı olarak yorumlanabilir.

Feryat romanının tür bakımından dikkat çeken bir başka özelliği ise melodramatik kalıpları birebir tekrarlayan bir yapıya sahip olmasıdır. Bilindiği gibi melodramatik anlatılarda “iyiyle kötü keskin hatlarla birbirinden ayrılır, masumlukla karşısındaki şeytanilik apaçık tarif edilir, masumun yıkımı ya da zalimin şeytanlığı hamasi bir üslupla dile getirilir.” (Uslu, 2011: 84) Melodramatik tür, seküler dünyada, kaybedilen kutsallığı başka bir kutsallıkla ikame etmenin bir yoludur: “Tür içinde kullanılan ve türün belirleyenleri olan yüceltici, keskinleştirilmiş ve aşırılılaştırılmış üslup ile retorik tam da söz konusu kutsallaştırma çabasının ifadesidir.” (Uslu, 2011: 91) Melodramın zikredilen özellikleri, kurgu içindeki kahramanları kutsallık söyleminin taşıyıcılarına dönüştürür: “Bu kahramanlar doğruluk, iyilik ve kendilerinin simgesi olduğu masumiyet için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayacak neredeyse yarı dini varlıklar olarak romantize edilir ve yüceltilirler. Mutlak erdemli kahramanın karşısına dikilen ve onun iyiliğini parlatan mutlak kötü kahraman söz konusu kutsallığı meşrulaştırır.” (Uslu, 2011: 91) Bu bağlamda melodramın, kahramanların alegorik konumlanışları üzerinden “ahlaki evrenin varlığını bulmak, göstermek ve kanıtlamak” gibi bir işlevle yüklü olduğunu ifade etmek gerekir. *Feryat* romanında da melodram kalıplarının, teksesliliği baskın bir ahlak söyleminin meşrulaştırılmasında ve kurban rolünü kutsallık görüntüsü altında icra eden karakterlerin inşasında kullanıldığı görülür. Melodramın beslediği bu durum eseri kendi bağlamında tezli bir roman olarak sınıflandırmayı da mümkün kılar. Bilindiği gibi “tezli romanın didaktizmi, olay örgüsüne yansıtılan tezatların içine, doğrudan olmasa bile imalı biçimde değer yargıları yerleştirilmesini gerektirir. Böyle romanlarda bir dizi manipülasyonla okurun sempati duyması sağlanır ve bunların sonucunda ahlaki yönden suçlanmayı gerektiren davranışların karşısına erdem çıkarılır.” (Evin, 2004 : 286)

Romanın ahlaki çerçevesini belirleyen melodram özellikleri onu bir yandan da Georg Lukacs’ın *Roman Kuramı*’nda dile getirdiği ikili tasnifin bir parçası kılar. Lukacs, romanın tür olarak epikten ayrıldığı tarihsel dönemeçte, kahramanın konumunun, ya soyut idealizmle ya da romantik düş kırıklığı ile ilişkilendirilebileceğini iddia eder. Lukacs’a göre soyut idealizmde nesnel dünya ile kahramanın arzusu arasında kapanmaz bir boşluk vardır ve bu boşluk kahramanın

modern trajedisini doğuran temel unsurdur. Düşkırıklığı romantizmde ise kahramanın arzusuna olumlu yanıt vermeyen nesnel dünyanın yerini içsellik alır ve kahraman kendisini fenomenal tecrübelerinin solipsizmine kapılmış bir figür olarak tanımlar. *Feryat* romanının baş kadın kahramanı Nevzat'ın dünyayla ilişkisi de merkezinde aşkın bulunduğu soyut idealizmden düşkırıklığı romantizmine uzanan bir çizgide ilerler ve hayal ile hakikatin çatıştığı tipik anlatıları yineleyen bir özellik arz eder.

1.5. Aşk, Evlilik ve İffet Sarmalında Bir Kadın

Şeyda Başlı, *Ulusal Alegoriden İmparatorluk Eğretilmesine: Osmanlı Romanında Çok-katmanlı Anlatı Yapısı* adlı doktora çalışmasında, Tanzimat döneminden itibaren yazılmaya başlanan romanlarda karşımıza çıkan aşk izleğinin, anlatıların çok-katmanlı yapısının bel kemiğini oluşturduğunu ve politik, alegorik ve kültürel söylemlerin örtük ya da açık biçimde bu izlek üzerine bina edildiğini belirtir. Başlı'ya göre, aşk izleği, dönem yazarlarının toplumsal cinsiyet, kadın-erkek ilişkileri ve ataerkil düzene ilişkin görüşlerini aktarabileceği uygun bir zemin işlevi üstlenerek ezen-ezilen çelişkisinin ve hiyerarşik tabakalaşmanın açığa çıkmasını sağlayan bir metafora dönüşür. (Başlı, 2008: 135-136) Aşk ilişkilerinde kadının genelde madun, mağdur ve bağımlı konumda olduğu düşünülürse, aşkın, kadın ile ataerkil toplumsal değerler arasındaki çatışmanın dramatizasyonunu çeşitlendirmek açısından oynadığı bu metaforik rolün önemi daha iyi anlaşılır.

Aşk, evlilikle birlikte, pek çok kadın için toplumsallaşmanın bir dolayımlayıcısı ve kadının edilgenliğinin bir göstereni olduğu için doğal olarak kurgusal metinlerde de muhayyile ile gerçek dünya arasındaki sınırı çizen ve karakteri maceraya hazırlayan bir entrik unsur olarak ön plana çıkar. Aşkın hem icat edilen hem de insan doğasının dürtüsel gereksinimlerinden türeyen biyokültürel bir deneyim olması ve bu deneyimin kurmaca metnin dünyasına aktarıldığında birçok farklı biçime bürünmesi kadın ile aşk arasındaki ilişkiyi çok daha geniş bir perspektife oturtma zorunluluğunu da beraberinde getirir. Dolayısıyla bu noktada, aşk izleğinin yapıtın ağırlık merkezini oluşturduğu metinlerin içerik düzlemini daha iyi kavrayabilmek için bu tür eserlerde

kadın kahramanın aşk olgusuyla hangi bağlamlarda ilişkilendirildiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bağlamda *Feryat* romanında kurgulanan genç kız ve kadın imgesinin, romantik edebiyatın klişelerine uygun bir aşk öznesi üretmenin bir örneğini sunduğunu ve bu özneleşme biçimi üzerinden toplumsal/simgesel düzenin ayrıntılandırıldığını söylemek mümkündür. Romanın kahramanı Nevzat'ı davranış kodları, duygusal, düşünsel ve ahlaki eğilimleri bakımından bir kez romantik/santimental bir çerçeveye oturttuğumuzda onu aynı zamanda ister istemez belli bir tipolojiye de yerleştirmiş oluruz. Nevzat'ın anlatı içindeki gelişimi ve tercihleri dikkatli biçimde izlendiğinde ise bu tipolojinin, Fransız feminist filozof Simone de Beauvoir'ın uzun uzadıya tasvirini yaptığı “sevdalı kadın” tanımlamasına neredeyse birebir uyduğunu görürüz. Beauvoir'a göre, aşkınlık (transandance) düzleminde kendisini var etme olanağından yoksun bırakılan her kadının biricik sığınağı aşktır. Kadının edilgenliğini perçinleyen ve onu içkinlik düzlemine mahkum eden söz konusu aşkın en dikkat çekici yanı ise otantik değil romantik olmasıdır. Romantik aşk kusurlu ve bağımlı bir var olma şeklidir ve kadına biçtiği yegane rol bir tür kölelik statüsüdür. (Coker, 2023: 16) Beauvoir'ın sevdalı kadını bu romantizmden payını fazlasıyla alarak, kendisini aşkın her aşamasında edilgenlik, bağımlılık, ikincilik ve ötekilik kiplerini yeniden üreten bir varlık olarak konumlandırır. Sevdalı kadın için, aşık olduğu erkek sıradan bir insan değil putlaştırıp tapacağı bir yeryüzü tanrısıdır. Tanrılaştırdığı erkekte sevdalı kadının aradığı şey ise kusurlu ve eksik varlığını müteal bir var oluş düzleminde doğrulamak ve sonsuza kadar süreceğini zannettiği bir tamlık halini inşa etmek iradesinden başka bir şey değildir. Ne var ki bu arayış hemen hemen her zaman hayal kırıklığıyla sonlanmaya mahkumdur. Zira kadın ile erkeği çıkar gütmeyen duygularla birbirine bağladığı zannedilen aşk olgusu gerçekte efendi ile kölesi arasındaki eşitsiz ilişkinin bir dışavurumudur ve bu ilişkide köle rolünü oynamak zorunda kalan ise çoğunlukla kadın, en çok da sevdalı kadındır. Sevdalı kadın bu ilişkide kendisini kölelik statüsüne eklemlerken hem özgürlük ve benliğinden vaz geçer hem de merkezinde feragat dürtüsünün bulunduğu bir aldaniş dünyasının tutsağı haline gelir. Buradaki efendi-köle ilişkisi, kendi maduniyetini aşılamaz bir hakikat olarak içselleştirmiş kadın cinsinin, erkeği mutlaklaştıran ataerkil ideoloji karşısındaki çıkişsızlığını ve aşkın bu çıkişsızlıkta oynadığı olumsuz rolü gösteren düşünsel, toplumsal ve

psikolojik bir kategori olduğu için aynı zamanda sevdalı kadının yaşam tasavvurunu anlamak bakımından da elverişli bir araca dönüşür. Bütün bu söylenenler çerçevesinde özet olarak şunu ifade edebiliriz ki incelememize konu olan anlatı boyunca sevdalı kadın olarak temsil edilen Nevzat'ın aşka yüklediği romantik anlamın izini sürmek demek aynı zamanda onun toplumsal düzlemde kadın olmayı nasıl deneyimlediğini ve yaşadığı hayal kırıklıklarından sonra aşka ve hayata ilişkin tutumlarının nasıl dönüşüme uğradığını da kavramak demektir.

Nevzat'ın sevdalı kadın olarak konumlandırılmasını mümkün kılanın romantizmle ilişkilendirilme biçimi olduğunu söylemiştik. Şimdi kısaca Nevzat ile romantizmin hangi bağlamda ilişkilendirildiğine ve bunun gerçek dünyadaki karşılığının ne olduğuna bakalım. Nevzat romanın başından itibaren bir “aşk ve doğa yaratığı” olarak tasvir edilir. Aldığı eğitim ve okuduğu kitaplarla kendisini bir entelektüel olarak inşa eden bu yaratık doğada ve şiirde hem özdeşleşeceği hem de tapacağı müteal varlığı ararken klasik Osmanlı şiirinin kanonik mesnevileri olan *Leyla ile Mecnun* ve *Hüsni ü Aşk*'ı tekrar tekrar okuyarak onlarda somutlaşan ideal aşkı kendi hayatında yeniden var etmenin hayalini kurar. Tasavvufi aşk anlatılarıyla özdeşleşerek mimetik arzusun çekimine kapılan Nevzat “ser-ta-pay sevda olan istidadı” sayesinde aşkı bedeninde tecessüm ettiren ve sürekli bir ego idealinin peşinden koşan bir genç kıza dönüşür. Yeri gelmişken burada bir parantez açıp söz konusu ego idealinin doğrudan doğruya anne kaybıyla ilgili olduğunu ve bu bahsin, çözümlemenin sonraki kısımlarında genişletileceğini ilave edelim. Nevzat henüz yedi yaşındayken kaybettiği annesini bir türlü unutamamakta, ne zaman birinin vefatını duysa annesinin “vedia-yı hak-ı gufran olan vücud-ı madumunun zıll-ı siyahı”nı hatırlamaktadır. Bu bağlamda Nevzat'ın aşka biraz da annesinin yerine geçip onu ikame edecek bir özne arayışında olduğunu, ilk özdeşleşme nesnesinin açtığı boşluğu bir başkasıyla doldurmak istediğini, dolayısıyla burada aşkın saf bir eylem olmadığını ve yitirilen varlıkla ilişkili pek çok deneyimin aşkla birlikte düşünülmesi gerektiğini söylemek mümkündür. Nitekim, genç kızın, babası Haki Bey'in vefatıyla yetim kalan Bihruz'u ilk kez gördüğünde ona karşı hissettiği şey aşk değil merhamet olur. Bihruz'un yüzüne yansıyan yetimlik hüznü, Nevzat'ın öksüzlük acısını depreştirir. Bu duygudaşlığın merhamet boyutunu aşp yerini aşka bırakabilmesi için

ise Nevzat'ın tıpkı bir skopofil gibi Bihruz'un bedeniyle ilgilenmeye başlaması gerekecektir:

“Bihruz şekil ve sima nokta-i nazarından cidden şayan-ı meyl ve takdir idi. Uzunca boyunun letafetine verdiği revnak, levendane çalak hareketini celb-i nazarda bir kuvve-i mıknatısıyye haline koymuş, nigah-ı hayreti daima meluf-ı teemmül olduğunu ima eyleyen siyah gözleri, ince kaşlarıyla kıvrıcık saçları, buğday rengindeki simasına yakışmış, bıyıklarını henüz terlemiş, ağzı burnu mütenasip, elleri ayakları ufak, evza ve etvarı kibarane bir genç idi” (Vecihi, 1899, s.24)

Nevzat'ın gözünden tasvir edilen erkek bedeninin güzelliğine ve çekiciliğine mıknatıs metaforu üzerinden yapılan vurgu aynı zamanda genç kızın bu bedeni temsil eden eril güç karşısındaki teslimiyetinin de başlangıcını oluşturur. Bihruz'un da günün birinde tesadüfen Nevzat'ı fark etmesiyle ileride evlilikle sonuçlanacak karşılıklı aşka dönüşen bu ilişkide beden imgesi cinsiyet hiyerarşisinin kurucu ögesi olarak konumlandırılır. Kadın skopofilisi karşısında erkek bedeni, bakılan, nesneleştirilen durumdayken bile kadını hayran olmaya ve kapılıp gitmeye zorlayan bir özne olarak temsil edilir. Erkek bedenini seyretmenin hazzına kapılarak sağduyuyu elden bırakan kadın ise bu erotik karşılaşmanın en kritik anında potansiyel faillliğini ertelemek zorunda kalan ve negatif duygulanımın çekimine kapılan zayıf bir varlık olarak resmedilir.

Gerçeğe nüfuz edemeyen ve saflıkla malul olan kadınsı bakışın erkeğin varlığıyla temas eder etmez yaşadığı bu kamaşma hali aynı zamanda teslimiyet, adanmışlık ve feragat gibi doğrudan doğruya bir tür kölelikle ilişkilendirilebilecek bir davranış biçimine de zemin hazırlar. Nevzat'ın sevdalı kadın olarak içselleştirdiği bu teslimiyet ve adanmışlığı, aşkla özdeşleştirilen evliliğin kültürel evrenine girmeye hazırlanışıyla birlikte gerçek mahiyetini ortaya koyacak şekilde belirginlik kazanır, evlilikle taçlandırılmayı bekleyen aşk genç kızın gönüllü köleliliğini tescil eder ve Nevzat romantik yaratılışına, boyun eğmişliğine ve tasavvufa özgü vahdet-i vücutçu varlık anlayışına koşut biçimde, sevdiği erkeği ilahlaştırarak benliğini onun kuşatıcı varlığında eritmeyi arzulayacak kadar kendisinden vaz geçmeyi göze alır:

“Gördüğüm günden beri her şekl-i bediü’l manzarı bana başka bir suret-i aşınayı gösteren heyet-i mevcudiyeti artık ben kamilen Bihruz’dan ibaret bulmaya başladım. Sabahları uyanırdım. Nesimin sima-yı ibtisamuma çarpan ilk mevce-yi tehyici bana ondan peyam-ı afiyet getirirdi. Akşama kadar düşündüğüm o. Onun ikbali, onun istikbali, onun refakati, onun visal ve izdivacı idi. Ömrüm, hayatım, hiss-i mevcudiyetim ondan ibaret kaldı. Sabahleyin güneş doğarken rengarenk iltifat olmuş çehre-i handanını görürdüm. Akşam üzeri levha-i gurup sima-yı tebessümünü tasvir eylerdi. Leyal-i münevverenin zir-i saye-yi envarı cilvegah-ı damanı idi. Uyurken rüyamdan, bidarken hayalimden dur olmayan hayal ve misali güya beni benlikten çıkarmış da kendine esir etmiş, kendisi benim yerime kaim olmuştu” (Vecihi, 1899, s.29-30)

Sevdiği erkeğe, benliğini silme noktasına gelecek kadar bağlanan Nevzat, kendisini böylece bir tür “başkası için varlık” olarak kodlar. Başkasınca sahiplenilmeyi, olumlanmayı ve aşkın sunduğu esriklik duygusuna teslim olmayı arzusunun tek dayanağı haline getiren genç kadın aşk ediminden hareketle kendisini içkinlik düzlemi olarak adlandırılabilir bir varoluş biçimine angaje eder. Mevcudiyetini bütünüyle unutuluşa terk ederek erkeğin hegemonyasına teslim olan ve aşığını dünyanın mutlak özü olarak tasvir eden Nevzat’ın yaşamı bundan böyle bu içkinlik düzleminin gerektirdiği fedakarlık ve adanmışlık ufkundan ibaret hale gelir ve kendilik perspektifinin görünürlüğü azaldıkça aşık olunan erkeğin silüeti doğayı da içine alacak biçimde sevdalı kadının muhayyilesini istila etmeye ve tutkunun yerini kolaylıkla tutsaklığa bıraktığı bu bağımlı ilişkide erkeğin imgesi kadının dünyasının biricik dayanak noktasını oluşturmaya başlar. Dişil varoluşu başkası tarafından biçimlendirilmeye razı eden söz konusu ilişki modeli bir yandan erkeğin kültürel ve duygusal hamilik rolünü pekiştirirken diğer yandan kadının özerklik iradesini alabildiğine edilgenleştirir. Bu bağlamda Nevzat, Bihruz’u bir tür fetiş nesnesi olarak mistifiye ederken kendi varlığına karşı alabildiğine yabancılaşmaktadır. Burada fetişleştirme aynı zamanda gerçek ile gerçek dışı arasındaki farkın kavranmasını olanaksızlaştıran bir yanılsama halinin tutsağı olmak anlamına da gelmekte ve tapınılan varlık olarak Bihruz’a atfedilen tüm değerler onun gerçek kimliğinin ötesine taşan birer sembolleştirme aktı olarak kodlanmaktadır.

Bu çerçevede, boyun eğmişliğin buyruğuna giren aşk hayalinin ürettiği mutluluk vaadi Nevzat için evlilik ritüelini de kutsallık ve aşkınlık halesine büründürüp gerçeklik boyutundan uzaklaştırarak bu iki olguyu (aşkı ve evliliği) büsbütün romantik idealizmin anlam dünyasına hapseder:

“Cemiyetin tekemmülüne fevkalade hasr-ı makdur olunmuştı. Harem ve selamlık için tedarik olunan saz takımları tebrik-i mesudiyetimizde bülbüllere, kuşlara demsaz-ı neşat idiler. Zifaf mehtabın da bedr-i tam halinde bulunduğu bir zamana tesadüf etmişti. Zemin ve sema serapa nuranur neşat kesilmiş de envar-ı safa sim-i müzab halinde pencerelerden girmeye başlamış zannolunacak bir reng-i vecdengiz ile haclegah-ı saadetimizi tenvir eyleyen şua-ı ümit bizi güya bu cihan-ı sefilden çıkarmış, başka bir alem-i ümide götürmüştü. Rüzgar o gece bir istidad-ı nevazişle eserdi ki aşk u heva, saadet-i ümit bir nesim-i bikarar şekline girerek gülşenlerden cennetlerden topladığı buy-ı anberin ile vezan olurdu” (Vecihi, 1899, s.32-33)

Alıntılanan pasajın da açıkça gösterdiği gibi Nevzat’ın söylemi burada gerçeküstü/müteal bir yere konumlanmış ve kültürel ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir peri masalı üretmiştir. Ataerkil toplumda evlilik ve düğün daima kadınla özdeşleştirildiği için bu kutsal kurumu var edip sürdürenin kadın olduğu düşüncesi zihinlere bir sabite olarak nakşedilmiştir. Bu bağlamda evlilik, kadını takdis eden ve başına taktığı azizelik tacıyla onu müteal bir makama çıkararak bütün ataerkil değerlerin yeniden üretilmesinin zeminini hazırlayan dolaylı ve uzlaşma dayalı bir kurum olarak görülmüştür. (Proudhon, 2017 : 51) Bu kurum kadının hayal gücünü tutuşturarak ona bir ideal sunarken çoğunlukla bunu belli bir baştan çıkarma ve büyüleme mantığı bağlamında gerçekleştirir. Nitekim evliliği idealize ederken kullandığı dille, patriyarkanın egemen söylemine kolayca katılan Nevzat da düğün gecesi büyülenmiş ve kendinden geçmiş bir halde bu tacı başına geçirerek romantik hayalperestliğin soyut dünyasına dalar. Bu dünya, ev ve aile imgelerini kadının hayal gücünde birleştirirken örtük biçimde biyolojik üremenin sorumluluğunu da ona yükleyerek bir mahrem alan inşası gerçekleştirir. Nevzat evliliğinin ilk aylarını, muhayyilesinde kurguladığı bu peri masalının doğrulandığı katıksız bir mutluluk halini deneyimleyerek geçirir. İki aşığın ruhça birbirinin tamamlayıcısı olduğu fikrini aşılacak kadar kusursuz görünen bu ilişkide karşılıklı sevginin ideal örüntüye

uygunluğundan kuşku duymayı gerektirecek hiçbir pürüz yok gibidir. Ne var ki toplumsal yaşamın gerçeklik boyutunu kavramaktan uzak bir romantizmin terimleriyle betimlenen ve alabildiğine kutsanan bu peri masalı genç kızın babasının ölümü ve Bihruz'un evlilikten çabucak sıkılıp başka kadınlara ilgi duymaya başlamasıyla beraber bir kabusa dönüşür. Babanın simgesel otoritesinin boyunduruğundan kurtulan ve o güne kadar dizginlediği dürtülerini denetlemekten vaz geçen Bihruz geleneksel olarak erkeklikle özdeşleştirilen cinsel hedonizmini sınır tanımayan bir pervasızlıkla yaşamaya başlar. Kadının duygu dünyasını görmezlikten gelirken gururunu da hiçe sayan bu eril hedonizm ve pervasızlık, cinselliği erkeğin doğal hakkı olarak meşrulaştıran ataerkil zihniyetin kodlarını çözmek konusunda kimi önemli ipuçları sunar. Erkeğin bedensel ve zihinsel üstünlüğünü doğanın tanrısal yasasına dayandıran ve buradan kendisi için bir meşruiyet devşiren bu taşkın şehvet düşkünlüğü, kadınları zevklerinin nesnesine dönüştürmek konusunda hiçbir tereddüte kapılmaz. Nitekim üzerine bu yasanın zırhını geçiren ve kendisini hazzın kucağına bırakan Bihruz da nikahlı karısını aldatırken herhangi bir ahlaki ve insani değerin bağlayıcılığını aklının ucundan dahi geçirmez. Söz konusu hedonizmin kurbanı olan Nevzat'ın, eşitsizlik ve tahakküm üretmekten başka bir işlevi olmayan bu ilişkide payına düşen ise bu duruma çaresizce tahammül etmek, acı çekmek ve kaderine rıza göstermek olur:

“Halin dehşeti ise- illet-i teverrüm gibi- zaman geçtikçe tesirini artırarak hariçteki vukuatından başka Bihruz'un şerr-i hevesatından dairede hizmetçi barındırmak imkanı da kalmadı. Mesarif-i beytiye ona ait olduğu için hizmetkarı kendi intihap ederdi. Gelenler meyanında sinni yirmiye mütecaviz, hüsnü celb-i şehvete gayr-i müstaid bir tanesine tesadüf olunmazdı. Kendi gözümden kıskandığım, kendi aguşumda rahatsız etmekten çekindiğim o nihâl-i nazenin gözümün önünde vaktiyle bize surgah-ı neşat olan ağaç sayelerinde, çemenzarlarda, kameriyelerde, hıyabanlarda ağyar ile teşkil-i bezm eylerdi. İbtidaları müsamaha elimden gelmezdi. Feryat celb-i helecandan maada bir şeyi müeddi olmazdı. Ne kaviyü'l bünye, ne ahenin vücud imişim ki senelerce her gün birkaç ecelimle, her gün birkaç kabızu'l ervah ile yaşadım da ölmedim, hala da ölmüyorum.” (Vecihi, 1899, s.39-40)

Bu noktada şunu da eklemek gerekir ki Nevzat'ı kocasının ihaneti ve ifsat edici cinselliği karşısında çaresizce boyun eğmeye mecbur bırakan yalnızca aşk sarhoşluğu değildir. Babasının sağlığında hovardaca bir yaşam sürerek zevklerin peşinden koşması ve ailenin bütün birikimini bu yolda tüketmesi de genç kadını ekonomik olarak Bihruz'a bağımlı kılar. Bu bağımlılık aynı zamanda olumsuz erkekliğin hem koca hem de baba modelinde tekrarlandığını ve kadının her iki modelin de kurbanı olduğunu kanıtlar :

“Validem ile pederin ziya-ı ebedileri bence en büyük dağ-ı derun olduktan başka merhumun evahir-i ömrüne kadar devam eden inhimak-ı hevası, yedindeki serveti kamilen varta-i istihlaka düşürdüğünden hesabı tedkik olunduğu zaman mevrusat tamamen düyuna tekabül eyleyerek elde yalnız bir yalı ile benim birkaç yüz lira kıymetindeki hilyatım, idare-i beytiye ise Bihruz'un mutavassıt olan servetine mütevakkıf kaldı” (Vecihi, 1899, s. 37)

Bihruz'un bulduğu ilk fırsatta kendisini hazzın kucasına atması, evinden ve eşinden uzaklaşarak ailesini ihmal etmesi, erkeğin yaşamının merkezinde aşk ve evliliğin yer almadığını, “aşkın idealize edilerek kadın ve erkeği tek bir varlık kılacak mucizevi güce dönüştürülmesinin esasında bir yanılgıdan ibaret olduğunu” (İllouz, 2013 : 32) iddia eden feminist kuramcılar haklı çıkarır. Nevzat belli belirsiz bir biçimde de olsa bu yanılgının farkına varır fakat aşka saplanıp kalan ve köleleşen benliğini bir türlü sevdiği erkeğin boyunduruğundan kurtaramaz. Kocasının yaşamına giren başka kadınların rekabeti yüzünden yaralanan gururunu yeniden ayağa kaldıracak adımları atmak yerine erkeğinin huzurunda ağlayıp inleyerek kendisini büsbütün zelil ve hakir bir duruma düşürür. Söz konusu davranışlarıyla bireysel benliğinin otonomisini savunacak farkındalığı gerçekleştirmekten aciz bir kadın portresi çizen Nevzat bu bağlamda kendisini bir tür mazoşizme tutsak ederek öz-varlığını değersizleştirir. Genç kadın kendi imgesinin, aşık olduğu erkeğin bakışında geçirdiği başkalaşıma tanıklık ettikçe bir nefret objesine dönüştüğünün ve zaten kırılmalı olan özgüven duygusunun adamakıllı zedelendiğinin ayırına varır:

“ Bihruz'un maye-i cibilleti asıl bundan sonra isbat-ı mahiyet eyledi. Zaman olurdu ki geceleri yalıya gelmez. Geldiği zaman yüzü gülmez. Mücalesetimden teneffürü her

hal ve tavrından anlaşılırdı. Vaktiyle ufak bir infialimden müteessir olan Bihruz gitgide ta-be-sabah daman-ı niyazına dökülen eşkab-ı teessürüm uyku davet etmeye, eninim ninni yerine geçmeye başladı. Ben onun nazarında artık mücessem nefret kesilmiştim. O kadar ki mezardan çıkmış bir mevtaya tesadüf etmiş gibi benden kaçmak isterdi. Bazen bırakmamaya çalışırdım. Zabt-ı damanına karşı dest-i iktidarım kutah idi. Nihayet elimden gelen, intikamımı gözlerimden almaktan ibaret kalır, bükadan başka sebeb-i inşirah, gözyaşından başka demsaz-ı tesliyet bulamazdım.” (Vecihi, 1899, s. 38)

Pasajın da gösterdiği gibi aşkın verdiği yaşama iradesi ve iyimserlik, aldatılmanın, gözden düşmenin , değer yitimine uğramanın ve bir kenara itilmenin ıstırapıyla değiş tokuş edilmiş ve ataerkil toplumda kadına layık görülen çaresizlik ve güçsüzlük imajı Nevzat’ın bütün söylem ve eylem alanını belirleyen bir etmene dönüşmüştür. Sevdığı erkeğin ilgisinin tek nesnesi olmak isteyen kadın bundan yoksun kalınca yani narsisist ve libidinal doyum olanaklarıyla bağı kesilince yapabileceği tek şey olan ağlamak eylemine sığınmış, akıttığı gözyaşlarıyla sözde kocasından intikam almaya ve örselenen kadınlık duygusunu bu yolla tamir etmeye çalışmıştır. Ağlamak eyleminin özellikle romantik edebiyatta kadınla özdeşleştirildiği düşünülecek olursa, Nevzat’ın da çaresiz kadın imgesini pekiştirecek bir tarzda bu geleneğe eklemlendiğini ve buradan kendisi için bir tür mazlumluk payesi devşirerek acıma duygusunu kışkırttığını söylemek mümkündür.

Nevzat, ihanete uğramanın hayal kırıklığıyla kendi içine döndükçe söz konusu çaresizlik hali daha da derinleşerek bir heyula gibi varlığına musallat olur. Erkeğin üstünlük ve ayrıcalığını sorgusuz sualsiz kabul eden bir toplumda kadının içselleştirdiği edilgenlik, ihmal edilmişlik ve yalnızlık hali bütün ruhsal semptomlarıyla birlikte Nevzat’ın dış dünyayı ve kendi varoluşuna ilişkin gerçeği algılama ve yansıtma tavrı üzerinde tahakküm kurarak onu sürekli işkenceye maruz kalan, bir türlü bir çıkış yolu bulamayan ve bu çıkışsızlığı adeta bir retoriğe dönüştüren bir kurban kılığına büründürür:

“Nihayet her bedia-ı nazar-rübası bana cennetü’l firdevs-i letafetten bir hıyaban-ı rengarenk gösteren Boğaziçi olanca emakin ve ezharı ile beraber başıma makbere-i

azap kesildi. Talih-i nasazımın dest-i ahenin-i itisafına teslim-i vücut eyledim. Vakıa sağ idim. Fakat mevcudiyetime inşialde bir meyyitten farkım varsa varlığımla beraber çektiğim azabı hissetmekten ibaretti. Vücut bana dehşetli bir rüya, hayat bir kabus-ı siyah kesilmişti. Sağıma bakardım bir umman-ı katilü's semek, önüme dönerdim, bir girive-i ademperver, arkama tevcih-i nigah ederdim bir haile-i hanuman harap...tabut gibi girizgah-ı firari mefkud. Keşti gibi dört tarafı seyl-i ecel. Zindan gibi ebvab-ı ahenini mesdud bir cahim-i be's içinde hayatımın bütün emvac-ı sadematına karşı destgir-i siyanet bildiğim bir dost elindeki taziyan-e ateşin ile gece gündüz istiskal olunurdum.” (Vecihi, 1899, s. 40)

Kocasının ihaneti yüzünden yaşamı kabusu dönen Nevzat için asıl trajedi ise Bihruz'un hafıfmeşrep bir kadın olan Haver'i ikinci eş olarak nikahına almak istemesiyle başlayacaktır. Romanın ahlaki söyleminin karşıt kutbunu oluşturmak üzere alışlageldik bir femme fatal tipi olarak kurgulanan Haver, Nevzat'ın aşka, hayata, evliliğe ve kadınlığın hallerine ilişkin düşüncelerinin yoğunlaşmasında ve önceki edilgen tutumunu bir yana bırakıp ürkekçe de olsa mücadeleye atılmasında katalizör rolü oynayacaktır. Bu bağlamda, Nevzat'ın Haver ile ilişkisinde görünür hale gelen en dikkat çekici olgunun, bir kadının başka bir kadın tarafından algılanma ve alımlanma tarzının yer yer ötekileştirmeye varan bir üslupla dile getirilmesi olduğunun ve bunun arkasında da metnin erkek yazarının bulunduğu altını çizmek gerekir. Yazarın burada iki kadın arasındaki etik ve varoluşsal farkı dile getirmek için büründüğü ikincil kimlik bir gizlilik perdesi altında ataerkilliğin cinsiyetçi ideolojisini dikotomik bir ilişki olarak yeniden ortaya koymaktadır. Nevzat bu ilişkide namusu, aileyi ve masumiyeti temsil ederken Haver ahlak dışı ve kötücül olana raptedilmektedir. Romanda, Haver ile özdeşleştirilen kötülük ve ahlak dışılık imgesi, femme fatallığın ayrılmaz parçası olan karşı konulamaz cinsel cazibeyle desteklenerek erkeği ve aileyi felakete sürükleyen kötücül dişilik temsiliinin somut bir örneği olarak gözler önüne serilir ve böylelikle kadın tasavvuru geleneksel melekşeytan düalitesini yansıtacak şekilde somutlaştırılır. Haver'in söz konusu cinsel cazibesi, güzellik gibi bir estetik form altında sunulduğu için, aynı zamanda kadın kıskançlığını kışkırtan bir unsur olarak da ön plana çıkar. Nitekim, Nevzat, Haver'i

ilk kez gördüğünde artık rakibesi ve düşmanı olan bu kadının güzelliğinden bir hayli etkilenir:

“Bu altıncı rakibe-i hayat emsal-i sabıkasına nispeten sahıbe-i hüsn ü an idi. Bililtizam çarşıftan çıkardığı altın rengindeki sarı saçları ruhsare-i gülgununu okşayarak tabii bir intizam-ı lakaydi ile gerdanına dökülmüş, kaşları ince, iri mavi gözleri gayet mahzun, delile-i naz u nahvet olan burnu çekme, ağzı ufak, meyyal-i tebessüm, çehresi latif idi. Halinde fevkalade bir sadelik ile o nisbette bir hüzn-i tabii bulunduğu halde bana sürurundan raksa gelmiş gibi göründü. Kimsenin saadet ve muvaffakiyetine hatta gıpta etmek bile mutadım değilken buna karşı en acı, en zehirli bir haset hissettim. Arkasında düz, sade, kibarane bir çarşaf vardı. Endam-ı hıramı latif ve nazenin idi. Halinden ise gayet dilaşup ve işvekar olduğu anlaşılıyordu.” (Vecihi, 1899, s. 49-50)

Haver’in güzelliği ve bedeninden yayılan cinsellik yüklü cazibesi karşısında hınçla dolan Nevzat hem evliliğini hem de biyolojik varlığını tehdit eden bu rakibeyi bertaraf etmek için hüsrarla sonuçlanması kaçınılmaz bir savaşıma girişecektir. O güne kadar daha çok edilgenliği ve yumuşak başlılığıyla temayüz eden Nevzat’ı böylesi umutsuz bir savaşıma iten husus ise Bihruz ile Haver arasındaki ilişkinin odağında çokeşlilik gibi yakıcı bir sorunun bulunuyor olmasıdır. Nevzat, şeriatın verdiği icazet sayesinde ikinci bir kadını nikahına alma hakkına sahip olduğunu söyleyen Bihruz’a itiraz ederken dinin ahkâmı ile evli kadının insani/duygusal varoluşu arasında bir karşılaştırma yapar ve kendi mutluluğunun şeriatın bu konudaki müsaadesinden çok daha önemli olduğu sonucuna varır. Bir kadın olarak Nevzat’ın şeriatı ikincilleştiren bu tavrı bize asır sonu Osmanlı-Türk toplumunun entelektüel çevrelerinde de hararetli bir şekilde tartışılan çokeşlilik meselesi bağlamında, kadının aleyhine işleyen din kaynaklı hukuk kurallarını esnetmeye yönelik eğilimin yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başladığını göstermektedir. Yalnızca erkek kalem erbabı arasında ele alınan bir mesele olmaktan çıkıp Fatma Aliye gibi kadın yazarların da katıldığı bir polemığe dönüşen söz konusu tartışmanın muhafazakarlıkla reformculuk arasında bir tür ayrışmaya sebep olduğu da hatırla tutulacak olursa çokeşliliğin o dönemin toplumsal yaşamıyla birlikte kadının örtük ve

utangaç bireyleşme arzusunu yansıtması açısından arz ettiği önem çok daha açık biçimde anlaşılacaktır. (Canbaz, 2007: 12)

Nevzat'ın evliliğini ve hayallerini korumaya dönük bu savaşımlarının umutsuz ve baştan kaybedilmiş olduğunu söylemiştik. Erkeğin vesayetine ve ilahlaştırılmış varlığına sığınmak zorunda kalmanın dişil cinsiyeti nasıl bir acziyete sürüklediğini fark edememekten kaynaklanan bu baştan kaybetmişlik hali kadınlığın evrensel talihsizliğinin bir parçası olarak Nevzat'ın da yazgısını belirlemiştir. Nitekim bir türlü ayılamadığı aşk sarhoşluğu yüzünden Bihruz'un hile ve desiselerine yem olmaktan kendisini alıkoyamayan genç kadının bu yazgısı, başına gelen çifte felaketle onu gerçek bir trajedi kahramanına dönüştürür. Nevzat, kocası ve metresinin kendisine kurdukları tuzağa düşer ve üzerine atılan iftirayı savuşturacak gücü kendisinde bulamadığı için hem iffetinden hem de dünyadaki biricik sığınağı olan yalısından mahrum kalır. Haksız yere iffetine sürülen leke yüzünden çevresinden dışlanıp namussuz kadın damgası yiyen Nevzat için artık hayat ontolojik bulunuşunu müphemleştiren ve onu sağ kalmakla ölü bir varlık olarak mevcudiyetini sürdürmek arasındaki gri bölgede nefes alıp vermeye mecbur bırakan sonsuz bir işkenceye dönüşmüştür.

Ne ölebilen ne de sağduyunun gerektirdiği bir canlılığı bedenine kuşanabilen Nevzat'ın bütün varlığı yitirdiği iffetinin etrafında örülen kaygılı ve histerik düşüncelerden ibaret hale gelmiştir:

“Fakat daman-ı iffette ah daman-ı iffette bir leke var. Öyle leke ki maziye, istikbali, ömrü, mematı telvise kafî bir zıll-ı siyah... O bir leke değil, bir dağ-ı hunin idi ki bedbaht bir validenin dide-i giryanına karşı kerime-i ismetinin sadr-ı çakçakında açılarak sebeb-i mahv u berbadı olmuştu. O bir ceriha değil bir şerare-i ateş idi ki bir memleketin ahalisine karşı maznun-ı cinayet olan bir masumun şehadetname-i beraetine düşüp yakmıştı. O şerare-i ateş değil bir saika-yı bela idi ki menzulünün ömrünü, eyyamını bırakmış da mehdini, masebakını yakarak nihayet seng-i mezarını siyah renk-i şerm ü hicap eyledikten sonra bütün istikbalini muhataraya düşürmüştü. O saika değil, bir gaddare-i hunriz idi ki havale olunduğu vücudun ruhunu, kalbini,

ciğerini görmemiş de cebindeki perde-i ar u iffeti yüzüp çıkarmıştı.” (Vecihi, 1899, s.97-98)

İffetsizlik damgasının kadın ruhunda yarattığı travmayı şiddet dozu giderek artan bir belagatla serimleyen bu satırları biçimlendiren metaforların dış dünyada neye tekabül ettiğine bakınca namus ya da iffetin doğrudan doğruya kadınla ilişkilendirildiğini ve günahın doğal taşıyıcısının hemen hemen her zaman kadın olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Nitekim “daman-ı iffet”, “bedbaht bir validenin dide-i giryanına karşı kerime-i ismetinin sadr-ı çakçakı”, “cebinindeki perde-i ar u iffet” gibi cinsiyetlendirilmiş metaforlarla örülen göndergeler ağı bu iddiayı kanıtlamaya yetecek dilsel malzemeyi sunmaktadır.

Peki bir kadının aslında yitirmediği iffetine ilişkin kaygı ve histerisinin böylesine derin ve patolojik olmasının köklerini nerede aramak gerekir? Elbette ki ataerkil toplumda. Zira kadın ile iffet arasında kurulan ve her durumda erkeği kollayan denklemin malum ve yaygın ikiyüzlülüğünü kültürel ve biyolojik aksiyom olarak sabitleyen ataerkil toplumdur. Ataerkil toplumun kökleşmiş habitusu kadın ve erkek bedenlerini katı bir hiyerarşiye tabi tutarak cinselliğe ilişkin norm dışı davranışların sorumluluğunu kadına yükler. Toplumbilimci Erving Goffman tarafından sosyal damga olarak adlandırılan bu durum “toplumun bireyi norma ve düzene aykırı davranışından dolayı sosyal ayrımcılığa tabi tutmasını ve toplum etkileşiminde aşağılık bir konuma itmesini ifade eder. Bu bağlamda sosyal damga korkusu kadınların benliklerini şekillendirirken beden davranışlarına yansıttığı en önemli davranış kalıplarındandır. Bu bakış açısında namus ve kadın problemini düşündüğümüzde namusuna zarar getirmiş bir kadının bedeninin kendi habitusunda damga kavramıyla özdeşleştirilmesi benliği ve toplumdaki varoluşu açısından sorunlu bir durumu teşkil etmektedir” (Öztürk, 2012: 109)

Nitekim Nevzat, iffetsiz kadın damgasını yedikten sonra bunun toplumsal ve bireysel içerimlerini ihata eden bir söylemle acı çeken benliğinin deneyimlerini dışa vurur. Yediği damganın ağırlığı altında ezilen genç kadın adeta yeni bir kimlik gibi kişiliğine yapışan bu travmatik halin beraberinde getirdiği yalnızlık, kaygı ve çaresizliğin kendisi için ne ifade ettiğini anlamaya çalışır:

“Artık ben neydim? İffetsiz, namussuz bir kadın, cebim safha-i siyah-ı habaset, damenim aluderenk-i denaet kimsesiz, melcesiz bir biçare...maamañih kimsesiizlik nazarımda hiç. Çaresizlik indimde llaşe hükmündeydi. Heyet-i içtimaiyenin elbet beni sokakta bırakmayacak bir kanun ve kaidesi olduğunu bilirdim. Bulamasam da ehemmiyeti yoktu. Fakat bu cihetleri katiyen nazar-ı itibara almazdım. Velez bana muavenet edecek bulunsa bile artık kimin huzuruna çıkabilirdim ki evvela nazar-ı dikkatine tesadüf edecek olan cebimde cihan kadar bir şaibe-i melanet, vechimde mezar kadar bir nişane-i redaet vardı? Ah! Evet ben kimdim? Bir fahişe, bir alçak, bir rezil, bir deni. Bir melun ve matrud kadın.” (Vecihi, 1899, s. 98-99)

Bu satırlar bize ataerkil toplumun namus bağlamında kadına biçtiğı rol ve davranış kodunun Nevzat tarafından da bir bakıma bilinçdışı bir biçimde içselleştirilip benimsendiğini göstermektedir. Kadın bedeninin toplum düzeninin devamlılığı açısından bir tehdit oluşturduğunu ve ne pahasına olursa olsun terbiye edilmesi gerektiğini vaaz eden yaygın ataerkil söylem tarafından dolaşıma sokulan namus retoriğı bu bağlamda Nevzat’ın da ister istemez üstlendiğı bir yasaya dönüşür. Nevzat yabancılaştığı bedenini histeriye kapılmış bir üslupla ötekileştirerek kendi kendisini toplum dışı ilan eder ve bir daha çıkamayacağı bir acziyet sarmalına kapılarak suçluluk duygusunun cinsiyetçi yasasına teslim olur. Nevzat tarafından aşılması gereken bir sınır ve asla ihlal edilmemesi gereken bir yasak olarak benimsenen bu teslimiyet ve acziyet hali, gadre uğramışlığın üstesinden gelebilecek kadın öznenin ortaya çıkışını engelleyerek egemen söylemin sürekliliğini sağlar. Nitekim genç kadın toplum ve adalet nezdinde hakkını aramayı aklından her geçirirşinde bu güçsüzlük ve çaresizlik imgesiyle baş başa kalır; bir kadın olarak sözünün itibara alınmayacağını düşünerek bir türlü harekete geçemez. Haver ve Bihruz’dan intikam almayı tasarladığında bile fitratındaki iyilik ve edilgenlik mayasının yanı sıra toplumun namusa ilişkin önyargılarının da önüne bir engel olarak çıkacağını düşünerek eyleme geçmekten cayar. Bu da bize ilk dönem Türk romanlarında cinselliğın alımlanmasına ilişkin kanaatlerde değışiklik ve çeşitliliğe rastlanılırken iffet meselesinin daima bir sabite etrafında kurgulandığını ve iffetini bir kez yitirmiş kadının onu yeniden kazanmasının olanaksız olduğunu savlayan tespitlerin doğru bir noktaya işaret ettiğini gösterir. (Köroğlu, 2018: 298) Bu

çerçevede tıpkı dönemin diğer romanlarının talihsiz kadın kahramanları gibi Nevzat da bedensel kimliğine iliştilen cinsiyet yaftası ve bu yaftayı denetim altında tutan namus söylemi aracılığıyla toplum nezdinde kolayca feda edilebilir bir nesne konumuna indirgenmiş ve toplumsal cinsiyet kodları tarafından kültürel davranış kalıplarının bir parçası kılınarak aynı anda hem içirme hem de dışlama pratiklerine maruz bırakılmıştır. İktidara içkin denetim ve gözetim mekanizmasına işlerlik kazandıran bu içirme ve dışarıda bırakma pratikleri sayesinde kadın bedeni, üzerinde her türlü manipölasyonun yapılabileceği maddi bir zemine dönüşmüştür. (Foucault, 2023: 39) Nevzat'ın, gözetleyici ve damgalayıcı iktidar aygıtı tarafından temellük edilen bedenine sahip çıkmaktan aciz bir kadın olarak temsil edilmesi, aynı zamanda var kalmak ile yok olmak arasındaki sınır çizgisinin neresinde duracağına ilişkin kararın hiçbir biçimde kendisine ait olmadığına da bir tescilidir. Bu bağlamda iffet ya da namus dolayımı üzerinden nesneleştirilen kadın bedeni, doğayı aşan ataerkil yasanın kültürel çerçevesine dahil edilerek mutlak bir özün (ataerkil ideolojinin) tanımlanmasının konusu haline getirilmektedir.

Bu noktada, romanın kadın ile namusu neredeyse eşanlamlı kılan ataerkil değerleri ifşa ederken meselenin yalnızca olumsuz yönünü ele almadığını, kadının uyanışına da zemin hazırlayan birtakım aydınlanma anlarını öne çıkararak Nevzat'ın Bihruz karşısındaki büyülenmişliğini bir tür yapıbozuma uğrattığını dile getirmek gerekir. Fakat söz konusu yapıbozumun, gerçek bir uyanışın koşullarını hazırlayabilmesi ve genç kadının Bihruz'a ilişkin boş hayallerinin hiçbir şeye tekabül etmediğinin anlaşılabilmesi için Nevzat'ın epeyce dolambaçlı bir yoldan geçerek hakikatle yüzleşmesi gerekecektir. Nevzat henüz bu yola girmediği ve iffetine leke süren kişinin Bihruz olduğunu öğrenmediği günlerde kocasının bu durumdan haberdar olur olmaz dedikodulara kulak asmayarak mutlaka kendisine sahip çıkacağını düşünür, hatta onu iffetinin hamisi olarak adlandırır:

“Bihruz benim sahib-i meşrum, namusumun hami-i yeganesi, bilhusus pak-i damanımın vakıf-ı kadimi idi. Emindim ki beni mecalis-i ağıyarda görse fuhş u hevaya meylimi hatırına getirmeyerek bir kuvve-i mücbireye mecbur olduğuma hükmeder, benden katiyen şüphesi olmazdı. Kavanin-i ictimaiyenin şehadet-i ahkamı ile cevher-i ismetini bana teslim ettiği günden sonra ben ona hırz-ı can etmiş,

ruhumla beraber saklamış, pederimin, hanedanımın hıfz-ı şöhret ve haysiyeti emrinde terbiye ve ahlakımdan gördüğüm ders ve talimin en büyük tesirini ona hasreylemiştim. O beni kendine bir hazine-i ar u namus itti haz ettiyse ben onun cevher-i iffetine ahenin bir burc u baru-yı tahaffuz olmuştum.” (Vecihi, 1899,s. 93-94)

Evlilik bağının, iffetin korunması konusunda hem kadına hem de erkeğe karşılıklı sorumluluklar yüklediğine temas eden bu satırlar, hayli püriten bir üslupla bir yığın metafor üretir. Nevzat söz konusu metaforlar aracılığıyla kendisini adamakıllı iffete raptederken erkeği de bu iffetin muhafızı olmaya davet eder. İffetin kadın bedeni ile erkeklik şerefi arasında bölünmüş olduğu ve bu bölünmüşlüğün de patriyarkanın habitusundan kaynaklandığı gerçeğini bir kez daha kanıtlayan bu satırlar aynı zamanda Nevzat’ı da söz konusu habitusun bir parçası kılar. Ne var ki gerçeğin bambaşka olduğunu, kendisine kurulan tuzağın arkasında bizzat Bihruz’un bulunduğunu öğrenen genç kadının o güne kadar taparcasına sevdiği erkeğe yönelik tavrında radikal denebilecek bir dönüşüm gerçekleşir. Nevzat talak-ı selase ile kendisini boşayıp Haver ile evlenen Bihruz’a uzun bir mektup yazar. Mektup hem aşık olduğu erkeğin ihanetine uğrayan bir kadının hayal kırıklıklarının tasvirini hem de toplum, aile ve ahlak hakkındaki birtakım düşüncelerin serimlenmesini içerir. Nevzat mektupta kullandığı üslupla, daha önceleri erkek karşısında kendisini aciz ve zelil duruma düşüren edilgen kadın kimliğini bir tarafa bırakıp üst perdeden konuşmaya ve Bihruz’u itham etmeye başlar.

Buna göre Bihruz, Nevzat için artık ne pahasına olursa olsun sevilecek ya da her kusuru aşk uğruna görmezden gelinip yolunda her türlü sıkıntıya katlanılabilecek bir erkek olmaktan çıkmış, sorumluluktan kaçan, nikahlı karısına iftira atmaktan çekinmeyen, erkeklik şerefini koruyamayan ve yüzüne bile bakılmaması gereken şeytani bir figüre dönüşmüştür. Nevzat ise yazı yoluyla bu şeytana ahlak vaazı veren bir sorgu hakimi olarak konumlandırılmıştır. Mahkeme mizansenini andıran bu uzun monolog boyunca, kadının iffeti bağlamında erkeğe düşen koruyuculuk görevi, ailenin kutsallığı, talak-ı selase ile boşanma usulünün kadını mağdur edişi, meşru hazların sınırı gibi konulara temas edilerek ideal toplumun bir manzarası sunulur ve söz konusu ölçütler esas alınarak Bihruz’un normatif erkeklik açısından olumlu bir

örnek teşkil etmediğine vurgu yapılır. Ne var ki roman ilerici sayılabilecek bu hamlesine rağmen namus konusunu ikircikli denilebilecek bir yaklaşımla yorumlamaktan kendisini alıkoyamaz. Nevzat'ın ataerkil toplumun namus konusundaki ikiyüzlülüğünü ortaya koyarken Bihruz'a hitaben söylediği "sen şaibe-i damenini yıkamış addolundun. Ben cebnimdeki lekeyi tathirdem mahrum" cümlesiyle bir yandan bu konuda iki cinsin tabi tutulduğu muamele arasındaki eşitsizliğe temas edilirken bir yandan da başka pasajlarda namusun koruyucusunun erkek olduğunun ifade edilmesi bir çelişki meydana getirir. Romanın yazıldığı dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda söz konusu çelişkinin, ataerkil ideolojinin hegemonik söyleminin yaygınlık ve doğallığını göstermek bakımından tipik bir ipucu sunduğunu, yazarın tutumundaki müphemliğin de bu hegemonyaya kolayca eklemekten kaynaklandığını söylemek mümkündür.

1.6. Kayıp Annenin Peşinde

Nevzat aynı mektupta, eril imgenin sözü edilen çarpıklığını yapıbozuma uğrattırırken anlatının düalist çerçevesini pekiştiren bir mukayese mantığıyla Bihruz'u melek-şeytan karşıtlığının tam ortasına yerleştirir. Genç kadın patolojik bir tutkuyla bağlandığı ve gerçek kimliğini kavrayamadığı kocasına hitap ederken, bir zamanlar meleklere yaraşır bir makama layık gördüğü bu erkeğin aslında bir şeytan olduğunun çok geç ayırdına vardığını itiraf etmek zorunda kalır. Bu tür bir itiraf, karakterin yaşadığı epifanik deneyimi hem ahlak hem de cinsiyet düzleminde somutlaştırması bakımından dikkate değerdir:

“Zaman oldu ki iltifatınız, nevazişiniz perverde-i muhabbet olan gönlüme sizi bir melek gösterirdi. İnsan olduğunuza inamazdım. Cihan-ı beşeriyeti, bu alem-i süfliyi size nalayık görürdüm. Sizi bütün mevcudatın bala-yı bervechinde bulurdum. Esfel-i safile line layık bir iblisin, cehennemden kaçmış bir zebaninin senelerce reng-i melekîyat izharıyla masum bir kalbi iğfal edişini düşündükçe ne yapacağımı şaşıryorum. Kalb-i beşer bir kiblegah-ı muazzezdir. Onda melanet tasviri, redaet heykeli yakışmaz. Nasıl oldu ben senelerce hem de perestane hayalinizi gönlümde besledim? Mahiyetinizi isbat edecek bir hareketinizi görmedim mi? Tedkik-i seyyiatınıza fart-ı muhabbetim mi mani oldu? Yahut siz mi değıştiniz?”

Bihruz...Bihruz. Zaman zaman düşünüyorum da beynimde mahşerler velveleendaz oluyor. Fikrimde saikalar patlıyor. Gözümden cehennem alevleri çıkıyor. Sen benim bildiğim, benim sevdiğim, perestar olduğum Bihruz musun? Yoksa o öldü, bu cihan-ı mevcudiyetten çekildi de onun şekline temessül ile insaniyetten ahz- sar etmek için aile-i iblisten tefrik ve intihap olunmuş bir şeytan yavrusu musun?” (Vecihi, 1899, s. 113-114)

Kadının eril güç karşısındaki büyülenmişliğini parçalayan ve erkeği demonik bir karakter olarak aşağılayarak onu gizeminden arındıran bu ifadeler aynı zamanda Nevzat’ın romantik aşka yüklediği anlamın kofluğunu da göstermektedir. Romantik aşk her şeyden önce sevilen varlığın idealize edilmesine ve mitsel bir kahraman olarak aşkınlaştırılmasına dayanan bir ilişki biçimidir. Güçlü bir bağlanma gereksiniminin dürtüselliğiyle harekete geçen aşkın arzu nesnesini mistik düşüncelerle gerçekdışlaştırdığı bu ilişkide, sevilen varlıkla bütünleşmek ve bu yolla çelişkileri ortadan kaldırıp dünyevi ve tensel aşkın sıradanlığını aşarak daha yüce bir deneyim halinin parçasına dönüşmek biricik amaçtır. Ne var ki romantik aşkın öznesinin bu amaca varması mümkün değildir. Zira aşkın ideal nesnesiyle temsili arasında kapanmaz bir boşluk vardır. Bu boşluk sevilen varlığın pek çok kusurla malul olduğunu, başlangıçtaki ideal durumun hakikati yansıtmadığını ve romantik aşkın temelini oluşturduğu varsayılan bağlılık ve sadakatin sahîh bir temele dayanmadığını aşığa göstererek onu yanılsamadan kurtarır. Özneye, tersine çevrilmiş bir dünyanın çarpıtılmış bir görüntüsünü sunan bu yanılsamadan kurtulan aşık, aşkın aslında hakikati gizleme, özgürlük ve iradeyi askıya alma ve bunları başka bir şeyle ikame etme süreci olduğunu keşfeder. Nitekim Nevzat da Bihruz’a duyduğu aşkın esasen küçük yaşta yitirdiği annesinin boşluğunu dolduracak bir ikame nesnesi olduğunu, yaşadığı hayal kırıklığından sonra anlayacaktır:

“ Validemin temaşagah-ı efkarımda payidar bir nihâl-i nazenin olan hayal-i lerzanı olanca neşv ü nema-yı bedaiiyle beraber ilk leyle-i zîfâfımızdan itibaren sende temessül etti. Bana hem zevc-i sahir hem de hem aşk-ı mashup hem de bir valide şefkati oldun.” (Vecihi, 1899, s.114)

Psikanalizin kavramlarıyla okunmaya elverişli bir içeriğe sahip olan bu pasaj bize kız çocukla annesi arasındaki ilişkinin patolojik boyutunu anlamak konusunda kimi veriler sunmaktadır. *Oyun ve Gerçeklik* adlı kitabında nesne ilişkileri üzerinden bu bağı anlamaya çalışan Winnicott'a göre çocuğun ayna evresinde yaşadığı en önemli deneyim bütün gereksinimlerini karşılayan anne ile özdeşleşerek kendisini tümgüçlülük duygusuyla mücehhez kılmasıdır. Tümgüçlülüğün çocuk nezdindeki ayırt edici özelliği ise gereksinim duyduğu nesneyi kendisinin var ettiği duygusuna sarsılmaz bir inançla bağlı olmasıdır. Ne var ki bu duygu ve inanç çoğunlukla bir yanılsamadan ibarettir. Annenin görevi çocuğu bu yanılsamadan mümkün olduğunca çabuk kurtarmaktır. Şayet anne bu görevi gereğince yerine getiremezse çocuğun hem kişilik gelişiminde hem de nesnelere bağlanma ve nesnel dünyayı anlamlandırma konusunda birtakım sorunlarla karşılaşması kaçınılmaz olacaktır. (Winnicott, 2013 : 30) Nevzat'ın annesiyle kurduğu ilişkiye, Winnicott'ın çizdiği bu çerçeveden bakarsak şunları görürüz: Nevzat ayna evresinde annesinden sağlıklı bir biçimde kopamadığı için yaşamı boyunca onun gölge ve imgesinden kurtulamamış, aradığını aşka bulacağını zannetmiş fakat oradan da eli boş dönmüş ve adının sözlük anlamının da ima ettiği gibi ne kadar büyürse büyüsün bir yönüyle daima çocuk kalmaya mahkum olmuştur.¹ Lacancı terimlerle söyleyecek olursak Nevzat imgesel dönemde kendi benlik tasarımını oluşturamamış, annesiyle kurduğu ilksel bağı herhangi bir nedene dayanmayan saflığını ikame edecek bir doyum nesnesi bulamamış ve bu yüzden de toplumsal olanı temsil eden simgesel alana aşk ve evlilik yoluyla adım attığında karşılaştığı güçlüklerle göğüs geremeyerek yıkılmıştır. Kendi kişiliğinden vazgeçerek bütün duygusal varlığını aşka hasreden Nevzat kusurlu ve eksik bir dünyada yaşadığını fark edince hem aşka hem de sevdiği kişiye ilişkin idealize edici tasarımlarının aslında birer yanılsama olduğunu anlamıştır. Romanda anne kaybının Nevzat'ın ruhunda açtığı bu boşluğu geçici olarak dolduran tek kişi ise genç kadının çocukluğundan itibaren yanından hiç ayrılmayan dadısı olur. Dadı ile Nevzat arasındaki ilişki ataerkil toplumda kadın dayanışmasını imleyen homososyal bağları göstermesi açısından tipik bir örnek teşkil etmektedir. Dadı romanda Nevzat'ın acılarını paylaşan, gerektiğinde ona akıl hocalığı yapıp

¹ Nevzat, Farsça yeni doğan, bebek, çocuk gibi anlamlara gelmektedir.

yanlışlarından döndürmeye çalışan yaşlı ve bilge bir kadın olarak tasvir edilir. Ne var ki Nevzat'ın deliliğe varan aşk sarhoşluğu , gençliğinden kaynaklanan deneyimsizliği ve bir türlü kurtulamadığı çocuksu hayalleri yüzünden dadının bütün çabaları heba olur. Bir vefakarlık örneği sergileyerek yanından hiç ayrılmadığı Nevzat ile aynı kadere razı olan dadı bu bağlamda romanın güçsüz ve çaresiz kadın imgesi anlayışının bir başka modelini oluşturmaktadır.

1.7. Verem, Histeri ve Yoksulluk Girdabında Nevzat

Nevzat aşkı ve evliliği, körlükle esrikliğin içiçe geçtiği bir tür çocukluk olarak tecrübe etmiştir. Acı deneyimlerin kucağında büyüyen çocuğun gözleri zamanla gerçeği görmeye başlamış, esrikliğin yerini de aklı başındalık almıştır. Kadın; aşk ve evliliğin bir ilüzyon olduğunu, kendisi bütün içtenliğiyle aşka ve evliliğe dair birtakım idealist tasavvurlar beslerken, sevdiği erkeğin geçici dünyevi hazların peşinden koştuğunu görmüş, toplumun kendisini çağırdığı yerde hayal kırıklığı, tutsaklık ve aşağılanmadan başka bir şey bulunmadığını anlamış, rüyadan uyanmıştır. Ne var ki bu uyanışın pratikte bir karşılığı ve yararı yoktur. Zira Bihrüz ile Haver çoktan evlenip yalıya yerleşmişler ve zevk u sefaya dalıp Nevzat'ı unutmuşlardır. Nevzat ise dadısıyla birlikte köhne bir eve sığınmış, burada verem illetine tutulmuş ve acılarıyla başbaşa kalarak büyük bir bedel ödemiştir. Bu noktada melodramların ve romantik edebiyatın klişe hastalığı olan veremin Feryat romanında da kadının hem duygusal hem de biyolojik kırılganlık ve edilgenliğinin ve bunun kültürel imgelemdeki yansımasının bir göstergesi olarak karşımıza çıktığına vurgu yapmak gerekir. Burada verem bir yandan talihsiz kadının acısını estetize ederken bir yandan da onu özdeşleşmesi kolay bir kurban haline getirmekte ve okur üzerindeki arındırıcı etkiyi artırmaktadır. Nevzat'ın kişiliğine damga vuran melankoli, içe dönüklük, hayalperestlik ve aşırı hassasiyet gibi santimental anlatılara özgü duygu durumlarının veremle ilişkilendirilmesi ve bunun dışıl cinsiyetin varolma biçiminin doğal bir uzantısıymış gibi sunulması da ayrıca altı çizilmesi gereken başka bir olgudur. Tanzimat sonrası dönemde kaleme alınan pek çok roman, öykü ve piyeste veremin daha çok bir kadın hastalığı olarak tanımlanması geleneğinin bu romanda da

tekrarlanıyor oluğu edebiyat ortamında estetik tercihlerle toplumsal cinsiyetin temsili arasında bir örtüşme olduğunu ve tıpkı hastalığın kendisi gibi onun edebiyata yansıma biçiminin de bir tür semptom olarak yorumlanabileceğini kanıtlamaktadır.

Bu noktada romanın, bedensel patolojinin bir göstergesi olan veremin yanı sıra adım adım kendisini hissettiren, histeri, mani ve halüsinasyon biçimine bürünerek Nevzat'ın mental varoluşuna musallat olan bir tür ruhsal ve akli çöküntü halini de söyleminin bir parçası kıldığı görülmektedir. Kadın ile ruhsal ve akli çöküntüye uğrama halinin, tıbbi bir olgu olmanın ötesinde, ataerkil ideoloji tarafından toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamda neredeyse özdeş iki fenomen olarak düşünülmesinin uzun sayılabilecek bir tarihi vardır. Mezkur ideolojinin kadın ile erkek arasındaki cinsiyet farkını yalnız beden-ruh, doğa-kültür ya da kamusal-mahrem hiyerarşisine tabi tutmayıp aynı zamanda akli başındalığın bir ölçütü olarak da normalleştirilmesi, kadının bu ideolojinin dışına taşan kimi tavır ve davranışlarının bedensel ve zihinsel birer anomali biçiminde sınıflandırılmasını kolaylaştırmıştır. Erkek egemen kodların ürettiği bu olumsuz durumun asıl dikkat çeken yönü ise söz konusu ideolojinin, yaşam pratiğinin olağan akışıyla sınırlı kalmayıp bir biçimde edebiyata da yansımış olmasıdır. Kadın ve deliliği edebiyat bağlamında inceleyen pek çok çalışmada, kadının ısrarla aklını yitirmenin farklı tezahürleriyle ilişkilendirilmesinin başlıca sebebinin erkeğin hegemonya arzusunu sürdürebilir kılmak olduğuna dair bir saptamada bulunulur. Buna göre edebi temsillerde, kadının bilinemez ve kavranamaz doğasından türeyebilecek tehlikeleri bertaraf edecek ve kadını bir tehdit unsuru olmaktan alıkoyacak delilik imgelerinin üretilmesinin söz konusu hegemonyayı korumak kaygısıyla doğrudan bir ilişkisi vardır.

Romanda Nevzat'ın çıldırmanın sınırlarında gezinen bir kadına dönüşmesinin temelinde evlilik kurumunun ihtiva ettiği örtük sadakat sözleşmesine uymayan kocasının ihaneti vardır. Doğrudan doğruya erkeğin kendince meşrulaştırdığı cinsel denetimsizliğinden kaynaklanan bu ihaneti ilk kez tecrübe eden Nevzat'ın muhayyilesinde beliren görüntüler korku ve kaygıyı somutlaştıran metaforlarla iç içe geçmiş bir halde karşımıza çıkmakta ve kadının ruhsal durumundaki bozulmanın abartılı bir tasvirini önümüze koymaktadır:

“ *Vücut bana dehşetli bir rüya, hayat bir kabus-ı siyah kesilmişti. Sağıma bakardım bir umman-ı katilü’s semek, önüme dönerdim, bir girive-i ademperver, arkama tevcih-i nigah ederdim bir haile-i hanuman harap...tabut gibi girizgahı mefkud. Keşti gibi dört tarafı seyl-i ecel. Zindan gibi ebvab-ı ahenini mesdud bir cahim-i be’s içinde hayatımın bütün emvac-ı sadematına karşı destgir-i siyanet elindeki taziyan-e ateşin ile gece gündüz istiskal olunurdum.*”(Vecihi, 1899, s.40-41)

Nevzat’ın akıl sağlığındaki ve ruhsal dengesindeki asıl gerileme ise en değerli varlığı olan iffetini kaybettikten ve taşınmak zorunda olduğu bir kenar mahallede erkeklerin tasallutuna maruz kaldıktan sonra içine düştüğü acıklı durumun anlatımıyla daha açık biçimde kendisini belli eder. Özellikle toplumsal cinsiyet açısından çok önemli bir kavram olan iffet kaybı Nevzat’ı derin bir histerik krize ve melankolik bir hezeyana sürükler. Genç kadın hasta yatağında kıvrılırken ve toplum nezdinde yerle bir olan itibarını düşünürken artık baktığı her yerde ifritler, devler ve musibet heykelleri görmeye, şeamet kargalarının ürkütücü seslerini işitmeye başlar. Halüsinasyon kılığına bürünen bu gotik imgeler bir yandan ampirik gerçekliğin yitirildiği kritik eşiğe göndermede bulunurken diğer yandan da Nevzat’ın bedensel yıkımına eşlik eden ruhsal çöküşün klişe semptomları olarak ortaya çıkarlar ve kadınlığa özgü mazlumiyet ve çaresizlik halini tahkim ederek ataerkil ideolojinin toplumsal cinsiyet bağlamında ürettiği patolojik göstergeleri yansıtan birer ayna işlevi üstlenirler. Kılık değiştirmiş hayaletlerin ve korkunun suretine bürünmüş hortlakların yapışkan tasallutuna maruz kalan Nevzat’ın bu aynalarda seyrettiği dünya, kadının hem kendisine hem de topluma nasıl yabancılaştığını gösteren bir sahneye dönüşür.

Fakat burada şunu da eklemek gerekir ki bir kadın olarak Nevzat’ı yıkıma sürükleyen tek başına vereme tutulması ya da ruh ve akıl sağlığını yitirmeye başlaması değildir; vereme ve çıldırma haline eşlik eden yoksulluğun da bu yıkımda payı büyüktür. Bu noktada söz konusu yoksulluk bizi iktisada, kadın emeğine ve mülkiyet ilişkilerine dair meselelerin romanda ele alınıp alınmadığı sorusunu yanıtlamaya zorlar. Bu çerçevede metne yönlendirilecek yüzeysel bir bakış bile, neredeyse bütünüyle bir kadının yaşam deneyiminin muhtelif veçhelerinin betimlenmesi üzerine kurgulanan *Feryat* romanının aynı zamanda iktisadi bağlamda

da temellendirilebilecek bazı özellikler arz ettiğini ve bunların da hem olay örgüsüne işlerlik kazandıracak hem de kadının toplumsal durumuna açıklık getirebilecek mahiyette olduğunu söylemeyi mümkün kılar. Söz konusu iktisadi bağlamı sınıfsal yansımalarıyla ele aldığımızda ise romanın kahramanı Nevzat'ın, eski şaşaasını yitirmiş ve bu şaşaadan geriye sönük bir hatıra bırakmış soylu/aristokrat bir ailenin mensubu olarak karşımıza çıktığını görürüz. Vaniköy'deki bir yalıda yaşamakta olan aile görece müreffeh bir hayat sürmektedir. Ne var ki bu görece zenginlik Nevzat'ın babasının müsrif bir yaşantıya sivrulmasıyla yerini geçim sıkıntısına bırakır. Yaşlı adam öldüğünde Nevzat'a miras olarak yalnızca yalı kalır, geçimlik bütün mülkler ise borçların ödenmesi için satılır ve evin bütün masrafını Bihruz üstlenir. Hiçbir gelir kaynağına sahip olmayan Nevzat böylece ekonomik bakımdan kocasına bağımlı hale gelir. Nevzat için asıl büyük felaket ise kocasının yalının mülkiyetini ele geçirmesiyle başlar. Namussuzluğu gerekçe gösterilerek doğup büyüdüğü evden kapı dışarı edilen talihsiz kadın elinde kalan ziynet eşyasını satarak bir süre durumu idare eder fakat fazladan hiçbir geliri olmadığı için iktisadi olarak da çöküşe sürüklenmekten kendisini kurtaramaz. Evlilik kurumunun içerdiği ahlaki, toplumsal ve ekonomik vaatlerin hiçbirinin kadının lehine olmadığını, verili düzenin çoğunlukla erkeği himaye ettiğini anlayan Nevzat böylece cinsiyet eşitsizliğinin iktisadi düzleme yansıyan boyutunu da tecrübe etmiş olur. Burada bir erkek yazar olarak Mehmet Vecihi'nin kadını üretim, çalışma ve emek ilişkileri bakımından edilgen bir konumda tasvir ettiğini ve bu edilgenliğin bir çelişki içerdiğini savlamak yanlış olmayacaktır. Zira romanı bir bütün halinde değerlendirdiğimizde Nevzat'ın iyi bir eğitim almış, birkaç dil bilen kültürlü bir kadın olduğunu görürüz. Entelektüel donanım bağlamında çağına göre hemcinslerinden çok üstün olan Nevzat'ın bilgisini kullanarak öğretmenlik gibi bir mesleğe pekala atılabilecekken iffetsizlik damgasıyla altüst olan kaderine rıza gösterip bir köşeye çekilmesi yazarın eril ve muhafazakar tutumunu ortaya koymaktadır. Burada erkek yazar için önemli olan bir kadının kendi özgür iradesi ve emeğiyle varolması değil çaresizlik sarmalı içinde sürekli yakınlık kendisini acınacak bir figüre dönüştürmesidir. Halbuki *Feryat* ile hemen hemen aynı dönemde kadın yazarlar tarafından kaleme alınan *Udi* ve *Muallime* romanlarında kadın sorununa bambaşka bir perspektiften bakılır. Fatma Aliye'nin kaleme aldığı *Udi* (1899) romanında üst sınıf bir ailenin kızı olan Bedia, kocası Mail tarafından

aldatılınca ondan ayrılır ve geçimini ud dersleri vererek sağlamaya başlar. Emine Semiye'nin *Muallime* (1899) romanında ise Bihbude karakteri aldığı iyi eğitim sayesinde öğretmenlik yapıp hayatın bütün güçlüklerine göğüs gerer ve tek başına ayakta kalır. Benzer tarihlerde yayımlanan üç romanın kısa bir karşılaştırmasının da ortaya koyduğu gibi kadın yazarlar eserlerinde çalışan güçlü kadın imgesinin altını çizerken, Mehmet Vecihi kahramanını güçsüz göstermek konusunda ısrar eder. Kadını hem erkeğe hem de ataerkil topluma bağımlılıktan kurtaracak ve kendisine layık görülen yazgıyı aşip gerçek anlamda özerk ve özgür bir insan olabilmesini sağlayacak yegane eylem çalışmak olduğu halde romanda bu gerçek görmezden gelinir ve böylece patrikaryanın, kadın emeğini üretici ve dönüştürücü bir güç olmaktan alıkoyan ve onu ev içine hapseden geleneksel tutumu yazar tarafından da olumlanır. Hemcinsleri Bedia ve Bihbude gibi çalışarak kendisini kamusal alanda var edemeyen, emeğin yaratıcı gücünden mahrum kalan ve özgürlük imkanını büsbütün yitiren Nevzat'a bu fiili güçsüzlüğünü telafi edebilmesi için açılan alan ise yazıyla sınırlıdır. Nevzat, hem anlatı boyunca bir yakarışa dönüşen retoriğiyle hem de Bihruz'a yazdığı mektuplarda ürettiği öfkeli ve püriten söylem aracılığıyla çaresizlik ve yalnızlığını sağaltmaya çalışır. Bu bakımdan Nevzat'ın kaleme aldığı bu mektuplar kamusal alanda mücadele edecek yeterlilikte olmayan ve emek süreçlerinden dışlanan kadının iç sesinin dışarıya yansıdığı temsil kayıtları olarak da okunabilir.

1.8. Beden-Ruh Metafiziğinde Kurbana Dönüşen Kadın

Türk romanı başlangıcından itibaren varlığını topluma ilişkin birtakım ahlaki söylemlerin üretilmesi ve bunların çeşitli epistemolojik argümanlarla gerekçelendirilmesi üzerine bina etmiştir. 19. asrın son çeyreğinde yazılan ve toplumsal meselelere temas etmeye çalışan pek çok romanda sözünü ettiğimiz ahlaki çerçeveyi görmek mümkündür. *Feryat* romanı da bu geleneğin bir devamı olduğu için benzer bir ahlaki söylemle donanmış bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Gadre uğramış masum ve idealist bir kadın olarak Nevzat'ın bu dünyada aradığını bulamaması ve arzusunun hilafına bir akıbete sürüklenmesi teması etrafında biçimlenen bu ahlaki söylem bir yandan muhafazakarlıkla yenilikçiliği sentezlerken diğer yandan da madde ile manayı ve beden ile ruhu karşılaştırarak kendi toplumsal

tahayyüllerine dair birtakım ipuçları sunmaktadır. Kadının bireysel ve toplumsal deneyimi bağlamında çokeşliliğin karşısında konumlanan roman, erkeğin hegemonik ve bencil cinselliğini, ailenin kutsallığını gerekçe göstererek tekeşliliğin meşruiyet çerçevesini aşmayacak bir ılımlılığa ve sadakate zorlarken örtük biçimde bir hijyen söylemi geliştirmektedir. Kadın ile erkek arasındaki tensel teması bir yasaya tabi kılan ve evlilik dışı cinsel ilişkiyi hem suç hem de günah olarak damgalayan bu hijyen söylemi aynı zamanda beden sağlığı ve cinsellik üzerinden toplumsal düzeni sağlamaya dönük denetimci iradenin de bir yansımasına dönüşmektedir. Dönemin başka romanlarında da rastlanan ve hem cinselliğin hem de kötü alışkanlıkların denetimi yoluyla irrasyonel yaşam biçimlerini sağaltmaya çalışan bu tutumun gerisinde yazarın “gözetleyici” ve “cezalandırıcı” kimliğinin bulunduğu görülmektedir. (Sezen, 2019: 179) Madde ile mananın, beden ile ruhun dikotomik ayrışmasında ise bedene ait süfli hazlar ve mal-mülk düşkünlüğü kınanmakta ve dünyanın gelip geçiciliğinin altı çizilerek bunlar karşısında ruhun ve maneviyatın üstünlüğü vurgulanmaktadır. Bu bağlamda romanın kendince bir ahlak metafiziği inşa ettiğini ve deneyimlenen dünyanın bütün çelişkilerini bu metafizik aracılığıyla görünmez kılmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Bu metafizikte Nevzat ruh ve maneviyatı, Bihruz ile Haver ise madde ve bedeni temsil etmektedir. Düalist ontolojinin yaşamı ikiye bölen ve başka bir halin olabilirliğini imkansızlaştıran mantığının görünür hale geldiği bu metafizik ayrışma, romanın varlık ve bilgi kavrayışını bütünüyle kuşattığı için karakterler arasında vuku bulan dramatik çatışma sembollerin karşı karşıya geldiği bir etik düzleme taşınır. Nitekim Nevzat’ın ölümünün anlatıldığı son bölümde düalist metafiziğin bu etik düzlemi kendisini çok açık biçimde belli eder. Nevzat bedence erirken ruhça yücelir, dünyaya ait bütün maddi değerleri tahkir ederek kendisini müteal bir yerde konumlandırır. Roman boyunca olumlu anlamda hiçbir bedensel özelliğinin betimlendiğine tanık olmadığımız genç kadın aradığı mutluluk ve adaleti dünyada bulamadığı için kurtuluş umudunu eskatolojik vaatlere bağlar. Haver ile Bihruz’un, şehvetin sunduğu geçici hazların peşinden gitmenin ve bile bile günaha saplanmanın bedelini maddenin şeytani tuzaklarında tükenerek ödemelerine mukabil Nevzat ruhun kurtuluşunu müjdeleyen mutlak bir vicdani sükunetin düşünüyü kurarak hem romanı hem de kendisini metafizik bir bölünmenin tam ortasına yerleştirir. Madde ile ruhun

değiş tokuş edildiği bu metafizik bölünmenin kökeninde ise yazarın edebi ve ideolojik tutumunun bir payı olduğunu söylemek mümkündür. Ürettiği kadın imgesinin ortaya çıkardığı çelişkilere nesnel dünyada çözüm getiremeyen yazar yüce değerleri temsil eden ama güçten yoksun olan kadın kahramanını arzu ile eylemsizlik arasındaki bir noktaya sabitleyerek romantizm ile realizmin gerilimli ilişkisini popüler anlatı kalıpları çerçevesinde sahneye koyar. Bu sahnede iradenin romantik arzuları katı gerçeğin aldırışsızlığı karşısında eriyip giderken yazarın kadına ve topluma ilişkin ideolojik yaklaşımının ikircikli doğası ortaya çıkar. Yazara göre kadın duygu ve düşünceleri olan, ürkek de olsa kendi içselliğini dillendirerek tekilliğini kanıtlamaya çalışan, okuma ve yazma eylemini utangaç bir benlik talebine dönüştüren bir bireydir. Ne var ki bu birey aynı zamanda cemaatin bir parçasıdır ve bu ikisi karşı karşıya geldiğinde tekil olanın arzularını bastırması ve eril karakteri baskın süper egonun ürettiği kolektiviteye teslim olması kaçınılmazdır. Kadının kendilik arzusunu, aşk ilişkisi bağlamında gönüllü köleliğe feda eden ve burjuva toplumuna özgü ailevi değerlerin erdemini kutsayan bu bakış açısı dişil iradenin bir özne olarak varlık göstermesine izin vermeyerek örtük biçimde bu kolektif baskı mekanizmasını onaylar ve kadını süper ego tarafından yönlendirilen bir nesne biçiminde temsil etmeyi sürdürür. Nitekim roman boyunca kendisini yıkıma sürüklemek pahasına arzularını bastırıp bunları aşkın değerlerle ikame eden, ideal eş ve ideal anne olma örüntüsünü tekrarlayan hep kadın olur. Aslında burada arzunun bastırılması bağlamında kadının hem gerçek hem de simgesel anlamda kurban edilmesinin bir tekrarına şahit oluruz. Bu çerçevede saflığı ve deneyimsizliği yüzünden aldatılıp mağdur edilen Nevzat'ın santimental romanlarda pek çok örneğini gördüğümüz kurban prototipinin yeniden temsilinin bir izdüşümünden başka bir şey olmadığını iddia etmek mümkündür. Feminist yorumlara elverişli santimental anlatılarda, romantik yaratılışlı karakterin çelişkileri kurban edilme motifiyle uyumludur. Bu tür metinlerde kahraman “sürekli bir iç muhasebesi yaparken, yaşantısının tahammül edilemeyen acı yönleri ile ruhundaki engin ahlak anlayışının; duygularındaki karmaşa ile maktul olmak ile katil olmak arasında gidip gelişlerin isyanından doğan eylemsizliğin savruk enerjisini ancak ölüm ile planlı bir eyleme dönüştürür. Toplum ile rabitaları kopan kahraman masumiyetini en iyi anlatacağı Tanrı'ya yönelerek kendisini bir sığınma alanında korur. ” (Çetindaş, 2017: 122-123)

Feryat romanında da kahraman sahip olduğu ahlaki değerler ile kendisine kötölük yapanlardan intikam almak arzusu arasında bocalar. İyilik hassası ve eylemsizlik hali intikam dürtüsüne üstün geldiğindeyse çareyi Tanrı'ya sığınmakta bulur. Kendisi bu dünyayı terk ederken himayesine sığındığı Tanrı “dest-i kudret” iyle onun adına intikamını alacaktır. Nitekim Nevzat'ın ölümünden sonra ona bunca kötölüğü yapan Haver ile Bihruz da yaşadıkları ahlak dışı hayatın ve metinsel adaletin kaçınılmaz bir sonucu olarak yıkıma sürüklenirler. Bu noktada Nevzat'ın kurban edilişı romanın ahlaki söylemini ve yazarın ideolojik tavrını saydamlaştırmaktadır. Yazarın toplumsal olanı yeniden üretirken takındığı ideolojik tutum, Nevzat'ın kendi kendisine biçim verme ve özgür iradenin rehberliğinden hareketle kendi özsel ve aşkın mevcudiyetine erişme arzusunun somut düzlemde gerçekleşmesini kesintiye uğratarak onu duygusal açıdan istismar edilebilir bir kurbana dönüştürür. Eril ideolojinin metinsel düzeyde de tahakkümünü sürdürdüğü bu koşullar altında Nevzat'ın yapabildiğı tek şey ise romanın beden-ruh ikilemi üzerinden geliştirdiğı kutsallık söyleminin ve politik açıdan muhafazakar kalmakla özgürlükçü olanı benimsemek arasında salınan mütereddit tavrının taşıyıcısı haline gelmek ve örselenerek bir parçası olduğı simgesel düzeni kuran yasaya itaat etmek olur.

İKİNCİ BÖLÜM

YAPI İNCELEMESİ

2.1.Mekan

Mekan her şeyden önce varoluşa ilişkin bir olgudur. Varoluşsal olanla mekansal olan birbirinden ayrılmaz bir bütündür. (Merleau-ponty, 206 : 342) İnsanın deneyim zenginliği içeren bütün duygusal ve düşünsel eylemleri mekanı ihata eden bir mahiyete sahiptir. Algı ve duyumdan kalkarak zihne yönelen mekan kavrayışı insanın dünya üzerindeki varlığını anlamlandırmanın ve onu bir bulunuş halinin öznesi olarak konumlandırmanın en kestirme yoludur. Varoluşsal bir deneyim olarak mekanın bu kuşatıcı özelliği ister istemez bir temsil alanı olan romana da yansır. Mekanın romanda tecessüm etme biçimi doğal olarak karakter, anlatıcı, olay örgüsü ve zaman gibi unsurları birbirine bağlar ve bunların ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu gösterir. Bu bağlamda bir romanda mekan pek çok işlevle donanmış halde karşımıza çıkar. Karakterlerin tutum, alışkanlık, dünya görüşü, sosyal statü gibi özelliklerinin yansıtılması, anlatıcının seçtiği bakış açısının ayrıntılandırılması, olay örgüsünün kurulması ve zaman algısının oluşturulmasında mekan belirleyici bir rol oynar. (Tepebaşılı, 2012 : 67)

Feryat romanında mekan iki düzlemde somutluk kazanır. Birinci düzlemde kahraman ile mekan arasındaki ilişki toplumsal gerçekliği trajik boyutlarıyla yansıtacak ve kahramanın düşüşünü mekana özgü kırılmalarla temsil edecek bir çizgide ilerler. Bu düzlemde nesnelliği gözetken gerçekçilik kaygısı ağır basar ve kahramanın sınıfsal konumunun, duygusal aidiyetinin ve hayatın zorlukları karşısında tecrübe ettiği çaresizliğin mekanla bağlantısına odaklanılır. İkinci düzlemde ise kahramanın mekan kavrayışı doğayla kurduğu ilişki, yaşadığı aşk deneyimi ve sahip olduğu romantik değerler üzerinden tasvir edilir. Romanın mekana ilişkin bu kesitlerinde, kişiyi bir anlamlandırma öznesi olarak kuran ruhsal aygıtın deneyimlerinin dikkat çekici biçimde mekanın alımlanmasını belirlediği görülür.

2.1.1.Yalıdan Viraneye

Gaston Bachelard, fenomenolojik yöntemi esas alarak yazdığı *Mekanın Poetikası* adlı kitabında, evi insanlığın çocukluk çağına özgü cennet imgelerinin bir uzantısı olarak betimler ve evin sağladığı korunaklılık duygusunun bir tür beşik metaforuna dönüşerek insanın ilksel bütünlük algısının oluşumunda belirleyici bir rol oynadığına ve kozmik modeli yeryüzü boyutunda tekrar ettiğine dikkat çeker:

“Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan dünyaya fırlatılmış bir varlık olmaktan öte, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Kurduğumuz düşlerdeki ev hep büyük bir beşiktir. somut bir metafizik bu olguyu, bu basit olguyu bir kenara atamaz; öyle ki bu olgu bir değerdir, kurduğumuz düşlerde dönüp dolaşıp geldiğimiz önemli bir değer. Varlık hemen bir değer olup çıkar. Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, ılık mı ılık.”(Bachelard, 2017 :37)

Nevzat’ın doğup büyüdüğü yalı ve yalıyı kuşatan çevreyle ilişkisi, Bachelard’ın altını çizdiği simgesel çerçeveyi doğrulayacak bir mekan deneyimini yansıtır. Bu bağlamda yalı Nevzat için özellikle çocukluk döneminde hem bir sığınak hem de cenneti yeryüzünde temsil eden bir saflık ve seçkinlik uzamı olarak belirir. Nevzat’ın çocukluğa özgü narsisist dünya algısını besleyen yalı imgesi bu özelliğiyle bir kimlik ve değer nesnesi işlevi görerek aile, sevgi, mutluluk gibi daha kuşatıcı kavramlara açılmanın da zeminini hazırlar.

“Mürur-ı zaman ile biraz büyüyerek meşhuratımı idrak edebilmek kudretine vasıl olduğum vakit ailemi oldukça refah ve saadet içinde buldum. Kaderin ikametimize bahsettiği mesken füyuz-ı baliga-yı tabiat ile müzeyyen bir cay-ı dilküşade idi. Pişgahımız kah rüzgarın mevcedar telatım kah sükunet-i havanın abinedan-ı letafet haline koyduğu Boğaziçi denizi, maveramız bazen berf ü baran-ı şitanın kefenpuş-ı ihtifa bazen sonbaharın afetzed-i teverrüm renginde gösterdiği kuhistan-ı pür eşcar, mahall-i ikametimiz ise Vaniköyü’nün çiçekler, çimenler arasında saklanarak sevdalı gönüllerde makarr-ı aram bulmuş ümid-i beyhudeyi andırır bir sayfiyesi idi. Güya kudretin bir bağzar-ı letafeti mehd-i tevellüdime zemin-i mahsus olmuş da baharın

sazendegan-ı tuyuru istirahat-i tıflaneme ninnihan tayin edilmişti.” (Vecihi, 1899,s. 5-6)

Bachelard’ın beşik metaforunu yankılayan “mehd-i tevellüd” tamlamasıyla betimlenen yalı aynı zamanda Nevzat için bilincinin gelişimiyle birlikte istiflemeye koyulduğu mutlu çocukluk anılarının saklandığı, çevresindeki doğa manzaralarıyla birlikte kendisini keşfetmeye başladığı, yavaş yavaş ortaya çıkan aidiyet duygusunu aile mirası üzerinden domestik değerlere bağladığı bir hafıza ve benlik mekanı olarak da temayüz etmektedir. Hafızanın kuytusunda kalan bütün yaşantıların, benliğin ve iradenin marifetiyle hatırlanarak yeniden var edilmesini mümkün kılan yalı bu bağlamda Nevzat’ın bireysel deneyimlerini daha genel ve toplumsal bir düzleme taşıyan ve onu birtakım kültürel kodlarla inşa eden bir aracılık işlevi yüklenmektedir.

Nevzat’ın çocukluk ve genç kızlık çağlarının neredeyse tamamı yalıda geçer. Dış dünyanın tehlikeleri yalının duvarlarını aşıp bu korunaklı alanın içine sızamaz. Bu çerçevede yalı dışil cinsiyetin gözetilmesi gereken masumiyet ve iffetin tecessüm ettiği izole bir mekan ve mahrem alanı kamusal alandan ayıran bir sınır çizgisi olarak karşımıza çıkar. Genç kız dış dünyayı, yalının kendisine sunduğu çok dar bir perspektiften bakarak tanımaya çalışır. Söz konusu perspektif iç mekanın koruyucu kabuğuyla dış mekanın ayartıcı vaatleri arasındaki salınlı ilişkiden beslenir. Bu bağlamda özellikle yalının pencereleri hem somut hem de soyut birer gösteren olarak iç mekan ile dış mekan arasındaki bağı kurmakta önemli bir işlev üstlenir. Nevzat sık sık bu pencerelerin kenarına ilişir ve önünden akıp giden manzarayı temaşa eder. Bu temaşa genç kızın, dışarıdan gelip kendisini mutluluğa ulaştıracak karşı cinsten bir varlığı ya da bir şeyi beklediği duygusunu pekiştiren bir eylem olarak dikkat çekmektedir. Pencere bu anlamda yaşam alanı evle sınırlandırılmış kadının dış dünyayla temas etme, açık mekana çıkma, orada kendisini tanıma, başka uzamları tahayyül etme ve toplumsallaşma arzusunun da bir tür göstergesidir. Ne var ki bu arzu, yukarıda belirttiğimiz gibi dışarıdan gelecek ve mutluluk vaadini yerine getirecek bir erkek tarafından fark edilmeyi, ele geçirilmeyi ve yeniden mahrem alanın sınırlılığına mahkum olmayı da kapsadığından kendi içinde bir çelişki taşımaktadır.

Yalı Nevzat için aynı zamanda sınıfsal aidiyetini pekiştiren bir statü işaretleyicisidir. Mürebbiye ve özel hocalardan alınan eğitim, emirleri yerine getirmeye amade hizmetkarların bolluğu, efendilerinin her kahrını çekmeye razı dadı ve lalaların varlığı yalının, Nevzat'ın şahsında, çökmekte olan Osmanlı aristokrasisinin bir simgesi olarak kodlanmasına olanak sağlar. Yalı, bir yandan emekçilerle seçkin zümre arasındaki ilişkiyi bu şekilde şeffaflaştırırken diğer yandan da harem-selamlık ve mahremiyet gibi dini ve kültürel olguları görünür kılarak onları mekansal bir düzleme taşır. Estetize edilmiş mimari yapısıyla bünyesinde hem sınıf hiyerarşisini hem de toplumsal cinsiyet göstergelerini toplayan yalı böylece rafine bir yaşam tarzının cemaat ruhuna nasıl eklemlendiğini betimleyen simgesel bir mekan olarak temayüz eder.

Nevzat'ın çocukluğun lekesiz dünyasından çıkıp genç kızlığa adım atması ve Bihruz ile evlenerek bir aile kurmasıyla birlikte yalı bir tür kutsallık halesine bürünür. O güne kadar kapalı ve durağan bir dünyanın izdüşümü olan yalı Nevzat için bundan böyle artık yalnızca çocuksu düşlerinin değil aynı zamanda ailenin kurucu değerleri olarak bilinen mahremiyet, sadakat ve namusun da korunup gözetileceği dokunulmaz bir mekana evrilir. Ne var ki Bihruz çok geçmeden bu “kutsal mekan”ı dizginlenemez şehvetine kurban eder. Bihruz'un yalıda yaşadığı gayrimeşru aşk ilişkileri öteden beri masumiyetin ve el değmemişliğin simgesi olan bu uzamı bir günah cehennemine çevirerek Nevzat'ın bu mekana ve çevresine yüklediği duygusal/romantik anlamı yerle bir eder. Bu bağlamda Bihruz taşkın cinselliğiyle yalıya kötülüğü taşıyarak mekanın iç dünya ve dış dünya ayrımı üzerinden ikiye bölünmüş varlığına ahlaki düzlemde okunabilecek bir boyut ekler:

“Kendi gözümden kıskandığım, kendi aguşumda rahatsız etmekten çekindiğim o nihâl-i nazenin gözümün önünde vaktiyle bize surgah-ı neşat olan ağaç sayelerinde, çemenzarlarda, kameriyelerde, hıyabanlarda ağyar ile teşkil-i bezm ederdi.” (Vecihi, 1899, s. 39)

Kutsal saydığı bu mekanda kocası tarafından defalarca işlenen şehvet suçuna bizzat tanık olan ve aleni bir ihanete uğrayan genç kadın üzüntüsünü dindirebilmek için dadısıyla birlikte yalının تنها odalarına sığınıp gözyaşı döker:

“Dadımla beraber تنها odalara çekilirdik. Eşcar-ı birer serv-i siyah, nihalanı birer seng-i makber, sayeleri birer zıll-ı hayal eyleyen menazırımızın perde-i şam-ı garip altında gösterdiği çehre-i istihzaya karşı ağlardık” (Vecihi, 1899, s. 42)

Genç kadının gözyaşı dökerken yalının odalarından gördüğü manzara, verili dünyayı başkalaşıma uğratacak kadar sarsılmış bir ruh halinin abartılı bir betimlenişini sunar. Gölge ve karanlığın hakim olduğu bu doğa manzarasının alaycı çehresinden içeriye sızan mutsuzluk tablosu odaları birer matem mekanına dönüştürür. Bu noktada yalının odalarının, Nevzat için evlilik öncesi ve sonrası farklı anlamlar ifade ettiğini belirtmek gerekir. Evlenmeden önce bu odalar genç kızın mutluluk düşleri kurarak domestik hülyalara daldığı bir umut uzamıyken evlendikten sonra acılarını baskılanmış bir mahremiyet içinde yaşamak zorunda kaldığı karanlık, kasvetli ve melankolik birer üzüntü mekanı haline gelir.

Yalı hem duygusal hem de mülki anlamda Nevzat’ın dünyadaki biricik sığınağıdır. Bihruz’un, aile kurumunun kutsallığını hiçe sayarak bu mekanı çoğunlukla gayrimeşru cinsellikle ilişkilendirilen günah ve kirlilik kavramlarıyla lekelemesi Nevzat için çok ağır bir yıkıma yol açmıştır fakat genç kadının yalıyla olan mülki bağına zarar verememiştir. Ne var ki Bihruz’un Haver adlı bir kadını nikahına alıp yalıya getirmek istemesi çok geçmeden bu bağı da ortadan kaldıracak ve genç kadını yersiz yurtsuz bir zavallı haline getirecektir.

Nevzat, kocasının Haver ile ilişkisi olduğunu öğrenince onu görmek, tanımak ve bertaraf etmek için yaşadığı yere gitmeye karar verir. Nevzat’ın, evliliğini ve ailesini kurtarmak için yalıdan çıkışı geri dönüşü olmayan bir yolculuğun ve pek çok arketipsel çağrışımı olan cennetten kovuluş mitinin başka bir biçimde öyküleştirilmesinin ve genç kadının yaşamın acı gerçekleriyle yüzleşerek toplumsallaşmasının da başlangıcını teşkil eder. Bu noktada Nevzat’ın yalıdan çıkıp Haver’in yaşadığı semte gidişinin ve orada görüp işittiklerinin mekan bağlamında gelenek ile modernite arasındaki kültürel gerilimi ortaya çıkarmak gibi bir özellik arz ettiğini belirtmek gerekir. Nevzat, Haver’in Kadıköy civarında oturduğunu, Moda Burnu’nda Bihruz’un kendisine bir apartman dairesi kiraladığını ve iki aşığın sık sık Yeldeğirmeni ve Kuşdili’ndeki gezinti alanlarına gittiklerini öğrenir. Bu iki bilgi hem

toplumda hem de edebi metinlerde farklı bağlamlarda karşımıza çıkan kültürel çelişki ve çatışmaların mekan düzlemine yansımaları göstermesi bakımından önemlidir. Bunları tek tek ele alırsak şunları söyleyebiliriz: Apartman hem fiziki özellikleri hem de ima ettiği yaşam tarzı açısından geleneksel Osmanlı mimarisinin ve yaşam tarzının antitezini teşkil etmektedir. Yalının geniş, ışıklı, ferah ve doğayla içi içe geçmiş sahiciliğinin karşısına boğucu, karanlık ve kasvetli mimarisiyle çıkan apartman, bu özellikleriyle mahremiyet duygusunu yitiren insanın yabancılaşmışlığını ve kimlik kaybına uğramışlığını temsil etmektedir. Batılılaşma merakının tipik bir uzantısı olan bu mekan aynı zamanda iki aşığın gayrimeşru hazlarına ev sahipliği yaparak değişmekte olan bir toplumda su yüzüne çıkan kültürel karşıtlığın da altını çizmektedir.

Yeldeğirmeni ve Kuşdili çayırındaki mesireler ise özellikle Tanzimat'tan sonra kadın ve erkeklerin biraraya gelip flörtleştikleri kamusal alanların bir başka mekansal yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk romanının ilk örneklerinden itibaren kadın-erkek ilişkilerinin ahlaki boyutunu medeniyet krizi ekseninde görünür kılan mesireler özellikle İstanbul coğrafyasında kültürel ayrışmanın mekansal temsilinin üretilmesinde ayrıcalıklı bir rol oynamıştır. Bihruz ile Haver'in gayrimeşru ilişkilerini bu mekanda yaşamaları gelenekçi değer yargılarının alafrangalaşma eğilimi karşısındaki tepkisel bakışını yansıtmaları bakımından dikkate değer bir örnek sunmaktadır. Yeri gelmişken Mehmet Vecihi'nin *Feryat* dışındaki başka romanlarında da mesirelerin ahlaka mugayir yönlerini gündeme getirdiğini ifade etmek gerekir. Örneğin yazar, *Mehcure*'nin devamı olarak kaleme aldığı *Hikmet* romanının ahlakçı üslubuyla dikkat çeken bir pasajında bu meseleye dair şu görüşleri dile getirmektedir:

“ Mesire esasen bir makam-ı tenezzüh. Oraya gitmekten maksat ise bir tenezzühtür. Vakıa, mevaki-i müntehabe-i meşhurenin kabil-i inkar olmayan letafet-i mevkileri ez her cihet müsait ise de gidenlerin umumu yalnız tenezzüh fikrinde değildir. Henüz kanun-ı medeniyetin ıslaha muvaffak olmadığı birtakım efkar-ı sakime eshabı vardır ki temin-i arz ve mal eden ahkam-ı medeniyeyi hırz-ı can bilmek lazım gelirken bilakis insanlığı beğenmeyip hayvanlığa imrenir gibi önlerine gelen ile akd-i münasebet ederek insanlık aleminde bir hayvanlık icadına çalışırlar. O makulelerin

rağbetleri-rağbetlerinden hasıl olan- izdiham arasında teati-i naz ve niyaz için revaçlı fakat şirazesiz yani sürekli fakat haksız, binaenaleyh adab-ı insaniyeye külliyyen mugayir bir pazar-ı heva ve heves için teşkil etmek arzusuna mübtenidir. Erbab-ı iffet ise tabii o kalabalık, o şematet-i mahşerengiz içinde bulunacakları cihetle gördüğünün arkasına düşmekte, saye gibi ser-zemin-i zillet, gördüğünü takip etmekte nesim ile hem sürat, biraz meşrebine tevafuk edeni iğfal eylemekte şeytan kadar sahib-i maharet olan namus sarikalarının taarruzat-ı biedebanelerinden kurtulamazlar.” (Vecihi’den aktaran Karagülle, 2004: 100)

Görüldüğü gibi Mehmet Vecihi’nin mesirelere bakışı olumsuz ve katıdır. Bu bakış bu tür kamusal alanlarda bireylerin insani erdemlerden uzaklaştıkça ahlaki açıdan yozlaştıklarını ve bunun da ancak hayvanlık mertebesiyle karşılaştırılabilecek bir gerilemeye yol açtığını iddia ederken, odağında yine bedenin ve kadın-erkek cinselliğinin bulunduğu bir noktadan hareket etmekte ve iki cinsin kamusallaşmasının doğru yordamının henüz kurumsallaşmadığı bir toplumda görünür hale gelen aykırılıklara dikkat çekmektedir.

Nevzat’ın Haver’i tanımak ve evliliğini kurtarmak için yalıdan ayrılıp Kadıköy’e gitmeye “cüret” ettiğini öğrenen ve bunu eril iktidarına yapılmış bir saldırı olarak gören Bihruz bu durum karşısında bir hayli öfkelenir ve karısını hem hayatından hem de yalıdan bir daha geri dönmek üzere uzaklaştırmak amacıyla bir plan tertip eder. Plan doğrultusunda Bihruz Nevzat’ı ikna ederek önce yalının mülkiyetini ele geçirir. Sonra da artık Haver’i sevmediğini fakat kadının bir türlü yakasını bırakmadığını söyleyerek Nevzat’tan gidip kadınla konuşmasını ve onu bu işten caydırmasını ister. Kocasının yalanına inanan genç kadın başına geleceklerden habersiz olarak Haver ile konuşmak için dadısıyla birlikte yaşlı bir kadının evine gider ve burada kendisine kurulan tuzağa düşerek polis tarafından hiç tanımadığı bir erkekle basılır ve Üsküdar’daki bir tutukevine götürülür. Bu basılma anından itibaren Nevzat’ın toplum indindeki konumu hem manevi hem de mekansal anlamda düşmeye başlayacaktır. Üzerine atılan iftirayla iffetini yitirmiş kadın damgası yiyen Nevzat bu düşüşün mekan düzlemindeki ilk izdüşümü olan tutukevini ve orada hissettiklerini şöyle tasvir eder:

“ Binaenaleyh bizi oradan tevkifhane namında bir zindan-ı belaya gönderdiler. Kıyafetimiz muntazam olduğu için bizi esafil-i nisvanın biraz haysiyetli kısmından görerek ayrı bir yere koydular. Birinci gün geçtikten sonra beni en ziyade Bihruz’un kayıtsızlığı düşündürmeye başladı. Çünkü o bizi bir hasmın münaazaasına sevk etmişti. Biz o akşam avdet etmedik. Ertesi gün kendi çıkıp aramak lazım gelirdi. Hususiyle uşak ne oldu? Bunlar hep cay-ı endişe idi. Bihruz’a haber göndermek istedik ise de bulunduğumuz mevkiin vakıf-ı ahvali değildik ki ne suretle tedbir taharrisi lazım geleceğini düşünelim. Hülasa iki gece cehennemde, zindanda, mahşerde, makberde oturduk. Bilmem ikametimiz müddetince döktüğümüz gözyaşı mı beraet-i zimmetimizi anlattı. Yoksa şiddet-i bükamıza karşı memur-ı mahsusta bir rikkat mi hasıl oldu? Üçüncü gün sebilimizi tahliye ettiler. Meyyit zannıyla mezara gömülmüş bir dimağ hastasının girizgah bularak fürceyab-ı firar olmasını andırır bir hayret-i mütelaşiyane ile Vaniköyü’ne gittik.” (Vecihi, 1899, s. 85-86)

Nevzat cehennem, mahşer, zindan ve makber olarak adlandırdığı ve bir kısıtılmışlık hissiyle bütün bu olumsuz özelliklerini bizzat tecrübe ettiği tutukevinden çıkar çıkmaz yalıya gelir fakat Bihruz’un tenbihi üzerine içeri alınmaz. Genç kadın kapının önünde kendi tabiriyle bir “sedd-i ahenin” ile karşılaşır ve yalının mülkiyetinin kocasının elinde olduğunu hatırlayarak doğup büyüdüğü yuvasına artık dönme imkanı kalmadığını anlar. Bihruz’un emriyle önüne dikilen bu sedd-i ahenin Nevzat için aynı anda hem kadının yersiz yurtsuzluğuna yol açan ataerkil düzeni hem de cennetten ebediyen kovuluşu simgeleyen bir kaybediş metaforuna dönüşür. Çocukluk, saflık, temizlik gibi aynı bağlamda değerlendirilebilecek kavramları mekansal kuşatıcılığı ile bünyesinde toplayan yalının koruyuculuğundan mahrum kalan Nevzat böylece erkeğin yasasının hüküm sürdüğü bir dünyanın tam ortasına fırlatılmış bir kadın olarak bir başına kalmanın ne demek olduğunu derinden idrak eder.

Genç kadın yalıdan kovulduktan sonra elinde kalan ziynet eşyasını satarak dadısıyla birlikte Ahırkapı’da köhne ve karanlık bir ev kiralar. Ahırkapı’daki bu viraneye Nevzat’ın yalısı arasında o kadar derin fark ve çelişkiler vardır ki genç kadın taşındığı bu evi, yaşamın nimetlerinden yoksun bırakılışın ve acımasız gerçeklerle karşı karşıya gelişin mekansal bir temsili olarak tasvir eder:

“Binaenaleyh, İstanbul’da Ahırkapı civarında çıkmaz bir sokağın içinde karanlık bir ev tuttuk. İdare-i beytiyeye el yetişmediğinden, yüz, iki yüz lirayı ise pek cüzi gördüğümüz cihetle sarfiyattan fevkalade korkarak hizmetçi falan tutmaya cesaret edemedik. Yiyeceğimiz bir iki lokma zehiri dadımla beraber tabh ve ihzara çalıştığımız halde ikimizin de adem-i rüsumumuz bize her gün kuru ekmek yedirirdi. Mefruşat-ı beytiyemiz evin zemini ile duvarlarından ibaretti. Yorgancı Çarşısı’ndan bir yatak tedarik ettik. Pencerelele mecburi birer patiska perde astık.” (Vecihi, 1899, s.128)

Ahırkapı’daki bu köhne eve sinen yoksulluk tablosu Vanıköy’deki yalının görkemiyle kıyaslandığında karakterin sınıfsal olarak nasıl bir statü kaybına uğradığını göstermektedir. Statü kaybının kendisini en çok ev eşyasında belli ettiği bu yoksulluk manzarası aynı zamanda mutluluktan mutsuzluğa savruluşun elle tutulur nesneler üzerinden nasıl biçimlendiğini de ortaya koymaktadır. Fakat burada Nevzat için yoksulluktan ve yitirilen nesnelerden daha yakıcı olan sorun kendisinin iffetsiz bir kadın olduğuna dair söylentilerin İstanbul’un her semtine olduğu gibi taşındıkları bu semte de yayılmış olmasıdır. Bu durum iki kadının toplumsal dışlama, damgalama ve taciz pratiklerine mahalle bazında maruz kalmalarına ve kolektif lince tabi tutulmalarına sebep olur:

“ Mürur-ı zaman ile hüviyetimiz işitilerek Boğaziçi’nin maruf ve necip bir familyasından saika-yı fuhş ile tard olunduğumuz şuyu buldu. Vakıa çektiğim kahr u bela beni mahvetmiş, sima-yı zerdim hazanrenk olmuştu. Fakat ufak mahallelerin esnaf çıraklığı falan gibi hidematında bulunarak en adi esafil-i nisvanı nimet-i zevk bilen avami için yalnız şöhretim medar-ı şehvet idi. Binaenaleyh gece kapımız çalınmak, evin önünde nara atılmak, penceremiz taşlanmak gibi açılmış yaraya pek çok hançerler saplandığından başka nihayet mahallelinin ibramıyla evden tard ve ihraç olunduk. Bunlara karşı ise hiçbir destgir-i imdadımız yoktu.” (Vecihi,1899,s. 129)

Ahırkapı’daki ev, mahalle ahalisinin ikiyüzlü tasallutu yüzünden Nevzat için labirentleşen bir mekana dönüşür. Bilindiği gibi labirent izleğini çağrıştıran mekanlarda karakterin manevi kuşatılmışlık ve kısıtılmışlık halinin tasviri önemli

bir yer işgal eder. Burada da kolektif damgalama ve dışlamaya maruz kalan Nevzat'ın mekansal sıkışmışlığının, ruhsal çözümsüzlük ve çıkışsızlığa kapı araladığını ve genç kadını bir çaresizlik sarmalına mahkum ettiğini gözlemledik. İffetine ilişkin asılsız dedikodular yüzünden kolayca dile düşerek kolektif istismar arzusunun meşru bir nesnesi haline gelen Nevzat böylece toplumsal cinsiyet olgusunun negatif izdüşümünü labirentleşen mekan bağlamında da tecrübe etmek zorunda kalır.

Mezkur ahali baskısı nedeniyle Ahırkapı'daki bu viraneden kovulan Nevzat, dadısı ile mahalle mahalle dolaşarak Fener semtindeki son ikametgahına gelir. Fener'deki bu evin karanlık bir köşesinde veremle boğuşan genç kadın burada korkunç halüsinasyonlarla dolu hayallere dalarak hileyle elinden alınan yalısından mahrum bırakılışını ve kötücül kadın Haver ile Bihruz'un, kendi hakkı olan, doğup büyüdüğü bu mekanda ne kadar mutlu bir yaşam sürdüklerini düşünerek bir tür histeriye kapılır. Nevzat'ın histerisi, içinde öfke ve kıskançlığın da olduğu karmaşık ruh halinin iki mekanın mukayesesini üzerinden nasıl biçimlendiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

“Birkaç ay zarfında üç mahalle değiştirdik. Dördüncüsü olan şu ikametgah ki Fener mahallesinin yine muzlim ve müthiş bir cay-ı tenhasındadır. Buraya nevmid bir surette hasta geldiğim için dest-i taarruzdan masunum. Bu mahalleye nakledeli iki buçuk ay oldu. İki buçuk aydır tabsuz bir illet-i mühlikenin zebun-ı pençesiyim. Haver benim fıraş-ı saadetimde, Bihruz onun aguş-ı emelinde yatıyorlar. Ben zulmetabad bir mezbele-i hicranın en karanlık köşesinde fıraş-ı ihtizarımdayım. Haver şirinkam-ı heva ve heves, Bihruz neşatmend-i zevk-i visal. Ben muntazır-ı ecel. Muhtazır-ı naümid. Pençe ber pençe-i dağ-ı marazım. Haver'e nesim-i seher gülzar-ı ümidinden buy-ı saadet getiriyor. Bihruz'a buy-ı gülşen cinan-ı muvaffakiyetinden peyam-ı ikbal ihda eyliyor. Benim karşımda ifritler, devler, belalar, kahırlar gülüşüyor. Bumlar dem tutup gurablar nara vuruyor: Haver'in fıraş-ı nazını ihzar için müteaddid hizmetkarları var. Bihruz arzusunu hazır bulmakta cennete vasıl olmuş kadar muvaffak. Benim kadd ü kameti bükülmüş, dendanı dökülmüş, düşüne düşüne beyni kuruyup ağlaya ağlaya gözleri akarak mezardan kaçmış ölüleri, cadıları andıran korkunç dadımdan başka kimsem onun ise hizmete kudret ve tüvanı

yok. *Mehd-i mesudiyetim olan yalının kapısı küşade...Haver'in muvaffakiyetini, Bihruz'un saadetini tebrik için beni ellerinde büyütenlerin duhul ve hurucu eksilmiyor. Benim bab-ı mesdudumu nesimden başka tahrik eden yok. Evime beladan, başıma kazadan maada başka bir şey gelmiyor.*" (Vecihi, 1899, s.129-130)

Nevzat Fener'deki bu evde deliliğin sınırlarında dolaşarak ve katlanılması imkansız acılar çekerek ölür ve Rumelihisarı'nda "tenha ve garibane" bir mezara bir avuç küle dönüşmek üzere defnedilir. Burası aynı zamanda genç kadının küçük yaşta yitirdiği ve bir türlü unutamadığı annesinin de mezarının bulunduğu yerdir. Buraya gömülmekle Nevzat bir bakıma yeniden anne rahminin sıcak ve koruyucu evrenine dönmüş ve hem maddi hem de manevi işkencelerle dolu geçici dünya yaşamından ve yalının yokluğuyla temsil edilen yersiz yurtsuzluktan kurtularak ebedi aleme kavuşmuş olur.

Roman boyunca yalının Nevzat için cenneti temsil ettiğini, bu cennetin çocuksu narsisizme özgü doyum gereksinimini giderdiğini, Ahırkapı ve Fener semtlerindeki evlerin ise aksine birer cehennem manzarası sunarak mekanla cinsel kimlik arasında bir bağ kurduğunu görürüz. Bu bağlamda genç kadının yeryüzü cennetinde başlayıp cehennemsi ve karanlık viranelerde son bulan yaşamının, romanın düalist yapısına uygun bir mekan tasavvurunu ön plana çıkardığını ve mitsel bir arketipi kurmaca dünyası çerçevesinde tekrarladığını söyleyebiliriz. Bu mitsel arketip bir yandan karakterin yalıdan viraneye uzanan birey oluş hikayesini olumsuz erginlenmenin bir örneği olarak dile getirirken diğer yandan da mekan söz konusu düallite bağlamında alabildiğine işlevsel kılarak toplumsal cinsiyetle ilgili örtük bir mesaj verir. Bu mesaj kadının, velev ki hakkını aramak için bile olsa, kendisine ayrılmış mahrem alanı terk edip kamusal alana çıkması halinde erkek egemen toplum tarafından mutlaka cezalandırılacağı ve sahip olduğu maddi ve manevi değerleri telafisi olmayacak şekilde kaybedeceği yönündedir.

2.1.2.Romantik Bir Genç Kızın Doğada, Tarihte ve Eşik Mekanlarda Tenezzühü

Feryat romanının mekan bağlamında ele alınıp yorumlanabilecek bir başka düzlemi daha vardır. Bu düzlem toplumsal çelişkilerin ortaya çıkardığı nesnel deneyimlerin geride bırakıldığı ve onların yerine karakterin yaratıcı ve öznel yaşantılarının ikame edildiği bilinç ve algı edimlerinden oluşur. Aşk, doğa ve tarihin iç içe geçtiği ve gözlemden çok yorumun ağırlığını hissettirdiği bu düzlemde mekan, onu deneyimleyen öznenin fenomenal yetilerinin bir nesnesine dönüştürülerek yeniden var edilir. Merkezinde benliğini arayan romantik öznenin olduğu söz konusu mekan tasavvuru bireyin hem kendisiyle hem de doğa, aşk ve tarihle ilişkisini kutsallık ve sıradışılıkla mücehhez kılmaya matuf bir arzunun yansıması olarak ortaya çıkar.

Romanın kahramanı Nevzat’a yukarıda çerçevesini çizdiğimiz bu romantik özne olma iradesi perspektifinden baktığımızda öncelikle karakterin cinsel kimliğiyle söz konusu mekan tasavvuru arasında çok sıkı bir bağ kurulduğunu görürüz. Bilindiği gibi kadın tarihin çok eski çağlarından bu yana daima doğayla özdeşleştirilmiş, doğanın olumlu-olumsuz bütün nitelikleri kadına atfedilmiş ve doğaya özgü olduğu var sayılan kırılganlık ve hassasiyet kipleriyle kadının biyolojik ve ruhsal özellikleri arasında koşutluklar aranmıştır. Sanatın birçok dalında, özellikle de edebiyatta dişil cinsiyetin doğayla yan yana düşünülmesi ve bunun sayısız temsilinin üretilmesi tarihten gelen bu özdeşleştirme gayretinin tesadüf olmadığını göstermiştir. Bu bağlamda çocukluk çağından itibaren fitratıyla doğa arasındaki ünsiyetin farkına varan, doğanın dilini çözerek onunla konuşmayı alışkanlık haline getiren ve onda kendisini tanımanın imkanını arayan Nevzat’ın da roman türü çerçevesinde bu geleneğe eklendiğini söyleyebiliriz. Genç kızın özellikle şu satırlarda dile getirdiği düşünceler onun nasıl bir doğa yaratığı olduğunu ve doğayla nasıl özdeş hale geldiğini anlamaya yetecek açıklıktadır:

“On üç, on dört yaşlarına geldiğim vakit tabiat bende külliyyen başka bir istidad-ı heyecan uyandırır. Güya ki unfüvan-ı şebap yadigar-ı tab-ı heveskar olarak rüyet-i hayat-ı ezvaka mahsus bir devir benim idi. Heyet-i mevcudiyetin en gamız nükatını en vazih sahaif-i tefsir şeklinde gösterir, hissiyatımı kamilen başka görürdüm. Sabah

olur, uyanırdım. Benimle beraber bidar olan ibtisam-ı seheri ile konuşurdum. Teşhir ettiği bedaiin cümlesi nuranur neşat birer hande-i ter kesilirdi. Ne tarafa baksam gönlümden bir hiss-i makus görürdüm. Hangi nağmeyi dinlesem ruhumdan bir aks-i ihtisas işitirdim.” (Vecihi,1899, s.9-10)

Bu pasajdaki ifadeler, doğayı temaşa eden romantik öznenin baktığı yerde aslında kendisini gördüğü ve yüzeysellikten belli bir derinliğe doğru hareket eden bir alımlama eyleminin parçası olduğu bir yönelimin yansımasıdır. Doğanın buradaki işlevi, gençliğe özgü beklenti ufkunu karşılayacak bir sınır çizgisi haline gelmek ve onda kendi yankılanışını arayan özneye ayna tutmaktan ibarettir. Bu eylemin daha derin bir düzlemde gerçekleşmesi, doğanın bir sırrın ifşası olduğu gerçeğinin keşfedilmesi, teolojik düzenin insanın dünyasına sızdığının anlaşılması ve söz konusu ufkun genişlemesi için Nevzat’ın kendisini de aşarak o doğada gizlenmiş mutlak varlığa yönelmesi gerekir. Nevzat mutlak varlığa yöneldiğinde içinde dini sembol ve ritüellerin de olduğu yer yer panteist tınılar taşıyan bir doğa kavrayışı anlatıma hakim olur ve doğanın akışkanlığı Nevzat’ın duygusal ve zihinsel yetilerini keskinleştirir. Bu noktada Nevzat’ın doğayla ilişkisi aynı anda hem esrikliği hem de özdeşleşmeyi duyumsadığı sıradışı bir deneyime dönüşür:

“ Akşam güneşi mağrib-i ihtifaya çekilip de bazen hilal-i kamer bulundukça daman-ı asumanda gülgun bir sancak şekli gösterir, humret-i gurup kubbeleri cesim birer yakut-ı muhaddep, minareleri mücessem birer nurdan amud-i tulani haline koyduğu zaman müezzinin ila-yı kelimetullah eyleyen avaze-i mühtezeri vasıl-ı semavat olurken taraf taraf aks-i cemal-i celadeti münceli görürdüm. Her sabah pişgahımda bir sahife-i kudret açılırdı. Her gecenin umk-ı zalamından bir sada-yı hikmet duyardım. Eşyanın sath-ı aba düşen tulani sayeleri ihtizaza koyuldukça bin mana-yı hakikat istidlal eylerdim. Hülasa bütün cihan-ı mevcudiyetin, bütün bedayi-i tabiatın ihtisasına karşı ezeli bir aşinalığı vardı. Bana her manzara bir iltifat gösterir, her bedia bir şey söyler, her sada bir nükte istima eylerdi.” (Vecihi, 1899, s.17-18)

Nevzat’ın doğayla kurduğu özdeşleşme ilişkisi, aşık olduğunda başka bir kılığa bürünür. Genç kadının aşk sarhoşluğu aynı doğanın bu kez sevilen varlığı da içine alacak biçimde düşünülmesini beraberinde getirir. Nevzat baktığı her doğa

parçasında sevdiği kişinin izini aramaya başlar. Aşkına tanrısal bir anlam yükleyen genç kadının ilahlaştırdığı kişiyi doğada da bulmaya dönük bu eğilimi, akli askıya alan esriklik, kamaşma ve coşku hallerini birer mekansal izdüşüm olarak somutlaştırır. Bu somutlaştırma edimi zaman zaman Nevzat'ın kendi bedensel ve ruhsal mevcudiyetini silikleştirecek bir fetişleştirme ve idealize etme pratiğine dönüşerek onun mekanı duyusal değil de daha çok fenomenal bir deneyim alanı olarak yorumlamasını mümkün hale getirir. Nevzat, doğan güneşin saçtığı ışıktay, kararar gökyüzünde, esen rüzgarda hep sevgilisinden bir iz bulur. Genç kadının aşk yaşamındaki iniş ve çıkışlar da şu ya da bu biçimde doğaya yansıtılır ve özneye musallat olan karamsar ruh hali doğanın algılanışını kimi zaman olumsuzlukla damgalar. Bu olumsuzluk aynı zamanda romantik insanın toplum karşısındaki hoşnutsuzluğunun ve doğayı bir kaçış mekanı olarak görmesinin de zeminini teşkil eder. Nitekim toplumdaki beklendiğini bir türlü bulamayan romantik Nevzat için de doğa başka dünyaların düşünüldüğü bu tür bir kaçış ve sığınma mekanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Romantik bir figür olarak Nevzat tarihi de daima mekan üzerinden somutlaştırır. Mekan ile tarihin romantizme özgü bir anlayışla yan yana getirildiği bu kesitlerde geçmiş ve şimdi kategorileri de bir eşzamanlılık ilişkisiyle birbirine bağlanarak karakterin yaratıcı bakışının nesnesi olarak tasavvur edilir. Bu bakışta tarihin mekanla birlikte düşünülmesinin büyük ölçüde bir seyir ve temaşa alışkanlığıyla ilgili olduğu görülür. Bu temaşa anlarından birinde Nevzat, oturduğu yalının tam karşısında tüm görkemiyle yükselen Rumelihisarı'nı seyrederken İstanbul'un fethini hatırlar ve fetih sanki o anda gözlerinin önünde gerçekleşiyormuş gibi bir hisse kapılarak epey hamasi bir üslupla bu hayali tasvir eder. Romantiklerden aşına olduğumuz tarih algısına nüfuz eden estetik coşkunun milliyetçi damarı, en açık biçimde bu tasvirlerde kendisini gösterir ve kültleştirilerek mitik birer kahramana dönüştürülen tarihi figürler de bu romantik tarih anlayışı çerçevesinde ele alınır :

“ Sabahları olup da seher güneşi Anadolu dağlarının mütetevvic şahikalarından o tarafa aksettikçe hisarın sertapa nurdan, elmastan, simden inşa edilmiş zannolunan burc ve borusu bana bir levha arz eylerdi ki içinde, bir elinde seyfi meslul-i şeriat, diğerinde livaul hamd-i muhammedi, mevcedar-ı ihtizaz olduğu halde hazret-i Fatih

sura çıkmış da vukuu mazi fakat şeref ve yadı müebbeden müstakbel bulunan muvaffakiyetine karşı arz-ı gurur-ı iftihar eyler zannederdim. Bus-ı daman-ı müclibine can atan nesim-i bikarar, hin-i güzârında lisan-ı manevi ile: Bir gaza ettin ki hoşnut ettin peygamberi, mısraını tekrar ettikçe adeta gülerdi. Kah sahaif-i tarihi kah menazır-ı meşhudeyi meşmul-i nîgah eyledikçe Rumeli dağlarının, bir zaman Okmeydanı ile beraber bir kudret-i harika dest-i ahenininde adeta deniz gibi kullanılan zümrüt renk hıyabanlar üzerinde gemiler şimdi geçiyor gibi görünüyordu. Sath-ı deryayı Cirit Meydanı'ndan muhatarasız görmüş bir kuvvet-i muazzamanın emvac-ı seylengiz arasına attığı eşheb-i celadeti adeta müşahede ediyorum gibi gelirdi.” (Vecihi, 1899, s.16-17)

Feryat romanında, Bahtin’in zaman-mekan (kronotop) kavramını karşılayan bir mekan kullanımı da söz konusudur. Bahtin’e göre “edebiyatta ve bizzat sanatta zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır”.(Bahtin, 2001: 315-316) Zamansal imgeler somutlaşmak, yayılmak ve anlaşılır hale gelmek için daima bir mekana ihtiyaç duyar. Kronotop kavramı bu bağlamda, mekana tutunarak somutlaşan insan deneyiminin ancak zamanla birlikte düşünüldüğünde bir anlama kavuşabileceğini gösterir. Romanda zaman-mekan kavramını en somut şekilde temsil eden mekanlar mezarlıklardır. Yaşamı ölümden ayıran bir sınır çizgisi olarak mezarlık, karakterin yaşama ilişkin düşüncelerini şekillendiren bir eşik işlevi üstlenmektedir. Nevzat, annesinin de ebedi istirahatgahı olan bu mezarlıklarda dolaşırken zamanın geçiciliği, insanın faniliği ve kaçınılmaz kaderi hakkında derin ve karamsar düşüncelere dalmakta, varlık ile yokluk arasındaki ezeli döngünün insan ruhu ve zihni üzerinde yarattığı dehşet deneyimini mezarlık kronotopu aracılığıyla bir tefekkür malzemesine dönüştürmektedir. Boşunalık ve hiçlik duygusunun baskın olduğu bu düşünceler yaşam ve ölümün art ardalığını melankolik ve depresif bir üslupla birbirine bağlarken zaman-mekan kavramının nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne sermekte ve dünyanın geçici güzellikleriyle gotik mekanın ürperticiliği arasındaki trajik ilişkiyi ortaya koymaktadır:

“Maamafih nik ü bed -i hayata kesb-i vukuf ettikten sonra duradur birtakım tefekkürata mağlup oldum. Beni en ziyade düşündüren taraf taraf tesadüf ettiğim

makabir-i siyah idi. Hususiyle validemin irtihalinden beri nazar-ı dikkatim bu noktaya son derecelerde matuf bulunurdu. Kametkeş servilerin saye-i zalili altında, aşiyansız gurabların zemzeme-i daimisi önünde, emvac-ı havanın telatum-ı bikararı sayesinde asudenişin olan emvatın lafzen müebbet, hakikatte muvakkat birer habgah ittihaz ettikleri o karanlık toprak fikrimi pek çok işgal eylerdi. Düşünürdüm. Mazide bir bahar olmuş. Reng-i şebab-ı tabiatın تنها vadilere düşen aks-i nuranisi mevsim-i mesudu bir haclegah haline koymuş. Feyz-i nesim cuşışından zevkyab olanları kenar-ı cuybarına çağırılmış. Kuzular otlarken, tanburlar inlerken orada bulunmuşuz. Bütün melaik-i sema önümüzde raksan, bütün bedayi-i bahar bezmimizde handan olmuş. O zaman yanımızda on dört yaşında bir nevreste-i tabiat varmış. Bizimle beraber gülmüş, eğlenmiş, zevkyab olmuş. Aradan az bir zaman geçmiş, o şükufe-i ter nazardan kaybolarak bizden tebaüd etmiş. Aramgahını sormuşuz. Muvakkaten seng-i musalladır demişler. Habgahını aramışız, vücudundan eser taharri etmişiz. Önümüze sayesi mevceli, şekli müthiş bir servi ağacı çıkmış ki şahındaki baykuşun meal-i feryadı, aradığınız topraktır, cümlesini işrap eyler. Tefekkür ederdim. O vakit için bana cevelangah-ı mesudiyet olan Boğaziçi gülzarı, o vakte kadar kim bilir nice binlerce, milyonlarca bahar-ı şebaba güzergah olmuş da şimdi hiçbirinin yadı, hatırası bile kalmamış.” (Vecihi, 1899, s.10-11-12)

Romanın doğa, aşk, tarih ve kronotop kategorileri üzerinden mekanı alımlamaya dönük tavrını topluca değerlendirdiğimizde, romantizme özgü “benlik” tasarımının bu alımlama ediminin odağına yerleştirildiğini ve mekanın, kendisini yeni yeni tanımaya başlayan söz konusu benliğin gördüğü her şeyi başka bir kılığa sokmaya çalışan özgür ve yaratıcı hareketinin bir nesnesi olarak düşünüldüğünü, benliğin hareketine yer veren bu tür bir mekan tasavvurunun da birey olma arzusuyla ilgili olduğunu gözlemliyoruz.

2.2. Zaman ve Olay Örgüsü

Zaman ile edebi anlatılar arasında döngüsel ve kopmaz bir ilişki söz konusudur. Paul Ricoeur bu ilişkiyi eklemlenme kavramı üzerinden anlamaya çalışırken zaman ile anlatının ancak birbirleriyle diyalojik bir bağ kurmaları halinde gerçekleşme ya da varolma zemini bulabileceğini iddia eder. (Ricoeur, 2007: 23) Ricoeur’e göre bir anlatıda karşımıza çıkan insan deneyimiyle zaman arasındaki döngüsel ilişki anlamın temelini oluşturur ve bu sayede türdeşlikten yoksun ögeler bir bütünün parçaları haline gelir. Zamanın ardışıklığı sayesinde anlatının bir öncelik-sonralık ve neden-sonuç zincirine tabi olması onu mantıksal bütünlük, tutarlılık ve değişim açısından yaşamın kendisiyle mukayese edilebilir bir yapıya evriltir. Zamanla anlatı arasında kurulan bu sıkı neden-sonuç bağı aynı zamanda olay örgüsünü de söz konusu zincirin bir parçası kılarak kişilerin yazgılarının hangi tercih ve rastlantılarla birbirine eklemlendiğini gösterir.

Feryat romanında zamanın nasıl şekillendiğini anlayabilmek için öncelikle yapıtın giriş ve asıl metin olmak üzere iki bölüme ayrıldığını, yazma zamanı ile öyküleme zamanının bu iki kesitte birbirlerinden kesin biçimde farklılaştırıldığını, yazar-anlatıcı tarafından bir tür dip not olarak tasarlanan giriş bölümünde verilen 20 Şubat 1314 tarihinin yapıtın yazılma zamanını kuşkuya yer vermeyecek şekilde sabitlediğini ve bu bağlamda yazarın tanıklığının eşzamanlılığa değil sonradan anlatma tercihinine bağlı olarak olay örgüsünün parçası haline geldiğini dikkate almak gerekir.

Giriş bölümünde yazar-anlatıcı, okura romanı yazma sebebini açıklarken amacının, talihsiz Nevzat’ın trajik yaşam öyküsünü toplumsal belleğe nakşederek onu “nisyan” girdabında kaybolmaktan kurtarmak ve bitmiş zamanı metinselleştirme yoluyla yeniden var etmek olduğunu söyler. Yazar-anlatıcı bu yolla yapıtına bir tür hafıza işlevi yükler. Bu işlev insani kaybı telafi edemeyen yazarın roman sayesinde kahramanını yaşatması ve onu bir ibret vesikası olarak hem kendi zamanının hem de gelecek nesillerin okurlarına sunması çerçevesinde biçimlenmektedir. Bu bağlamda yazar-anlatıcı yitik bir yaşamı anlatıya dönüştürürken aynı anda zamanı da merkezi

bir figür olarak bu anlatının odağına yerleştirmekte ve kurmacanın içi ile dışı arasındaki bağı zamandan hareketle temellendirmektedir.

Anlatının özünü biçimlendiren asıl kesitte ise ben-öyküsel anlatıcı olarak kurgulanan Nevzat, tükenmek üzere olan bir şimdiki zamanın içinden, artık bir yıkıntı haline gelmiş olan geçmişine doğru yönelir (retrospection) ve yaşamının ibretlik anlarını süredizimsel zaman kategorilerini birebir yansıtacak şekilde öyküleştirebilir. Nevzat, otobiyografik anlatısını başlangıç ve son arasındaki kadim mantıksal bağ üzerine kurar ve epizodları, nedensellik zincirinin anlamlı parçalarına dönüştüren bir zamansallaştırma yöntemi kullanır. Geçmişten geleceğe doğru akan olay örgüsünü esas alan ve ben-öyküsel anlatıcının gelişimini sahneleyen bu zamansallaştırma yönteminin temel amacı ise bir yaşam deneyimini aktarırken, öznenin şimdisiyle geçmişi arasındaki farkı bilinçlilik ve bilgi ölçütleri bakımından karşılaştırarak zamansal mesafenin doğurduğu çelişkiyi belirgin kılmaktır.

Romanın öykü zamanı yaklaşık olarak yirmi beş yıllık bir süreyi kapsar. Söz konusu zaman diliminin ilk on yedi yılı, zamanı sıkıştırıp yoğunlaştırmaya olanak sağlayan özetleme tekniğinin kullanımıyla aktarılır. Nevzat'ın doğumu, mutluluk ve tamlık duygusuyla geçen çocukluk çağı, eğitimi, annesinin kaybı, büyük bir tutkuyla bağlandığı doğa manzaraları, okumaktan haz aldığı kitaplara ilişkin düşüncelerinin olgunlaşma evreleri birbirini takip eden kısa pasajlar halinde sunulur. Bu on yedi yıllık yaşam kesitinin kronolojikleştirilmesinde olaydan çok bir tür duygusal ve düşünsel mayalanmanın serimlenmesine ağırlık verilir ve sık sık araya giren tasvirlerle zaman askıya alınır. Nevzat'ın doğum, çocukluk ve genç kızlık çağına ilişkin baskın zaman imgeleri mevsimsel döngülerin çağrışım gücünden beslenir. Örneğin Nevzat “küşayişli bir ilkbahar sabahı” dünyaya gelir, yaşadığı semt kış aylarında “berf ü baran”a teslim olurken sonbaharda “afetzed-i teverrüm” rengine bürünür. Yaşamın olaylardan azade tekdüzeliği zamanı burada basit tekrarların bir sahnesine dönüştürür. Söz konusu tekdüzelik zaman kipinin kullanımına da yansır. Birbirine benzeyen eylemler çoğunlukla geniş zamanın hikayesi diye bilinen zaman kalıbıyla çekimlenir. Bu kalıp Nevzat'ın yapmaktan haz duyduğu edimlerin geçmişin geri döndürülemez bir anında donduğunu ve anımsayan benliğinin mutsuzlukla çevrili şimdiki zamanına ancak bir hatıra kalıntısı olarak sızabildiğini gösterir. Kip

ile retorik etki arasındaki bağı güçlendirmeye matuf bu tercih, zamansal mesafenin, anlam yükünü taşımak konusunda üstlendiği işlevin altını çizmesi bakımından da dikkat çeker. Bu kesitte olay örgüsünü harekete geçirecek dönüştürücü eylemlerin yokluğuyla karakterin dünya hakkındaki bilgisizliği ve kapalı bir mekana sıkışıp kalmışlığının zamanı durağan bir niteliğe sürüklemesi arasında tam bir örtüşme söz konusudur.

Nevzat'ın çocukluk devrini geride bırakıp genç kızlık çağına girdiği ve Bihruz'a aşık olup onunla evlendiği kesitte, öyküleme zamanı belirgin bir hız kazanır; aşk ve evliliğin olay örgüsüne dahil olmasıyla birlikte zamanın alımlanma biçimi değişir. Nevzat ile Bihruz'u aşk ve evlilikte buluşturan baba kaybının açtığı boşluğun çabucak doldurulması ve iki gencin yeni bir yaşamın başlangıç anına temas etmesiyle birlikte zamanın monoton akışı kesintiye uğrar, dünya içerik bakımından zengin deneyimlerin bir odağı haline gelir. Aşka özgü duygusal yoğunluğun yarattığı beklenti ufku, eylemle zaman arasındaki bağı daha da sıkılaştırarak Nevzat'ın neredeyse bütün yaşamının; aşkın ve zamanın görünür izdüşümleri olarak kavranmasını kolaylaştırır. Tutkuyla bağlanılan sevgilinin düşlendiği pasajlarda, günü tanımlayan farklı zaman dilimleri, Nevzat'ın coşku, mutluluk ve sabırsızlık gibi duygularını elle tutulur figürlere dönüştürür. Aşka düştükten sonra genç kız için sabah aydınlığının ya da akşam karanlığının anlamı büsbütün farklılaşır. Yaşamın sıradanlığı aşıldığı için zaman da bundan böyle nesnel bir olgu olmaktan çıkar, duygu durumlarıyla sevilen varlığı bir arada betimleyen bir aygıtla evrilir. Romanın bu kesitinde eylemin içeriği değiştiği için zaman kipi de geniş zamanın hikayesinden geçmiş zamanın basit çekimine doğru bir eğilim gösterir. Zira burada hareketin baskın kipi artık tekrar değil, gelecek beklentisini pekiştiren tecrübelerin kronolojik art ardallığıdır.

Nevzat'ın aşk rüyasından uyanıp yaşamın katı ve acımasız gerçekleriyle yüz yüze geldiği epizotlarda olay örgüsünün zorunlu kıldığı kurgusal değişimler ister istemez zamanın akışını da etkiler. Genç kadının babasını yitirmesi, Bihruz tarafından aldatılması, üstüne kuma olarak getirilmek istenen Haver adlı kadını saf dışı etmek için giriştiği mücadele, bu mücadele uğruna değişik kamusal alanlarda bulunma zorunluluğu, namusuna sürülen leke yüzünden içine düştüğü acıklı durum gibi

olaylar silsilesinden meydana gelen düğüm ve çözüm noktalarının birbirine bağlandığı kesitte, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki mesafe alabildiğine kapanır. Entrikanın karmaşıklığı ve gerilimin dozu arttıkça zamanın akışını belirleyen ritmik salınım da ona koşut olarak hız kazanır. Olay örgüsü sona doğru yaklaştıkça önceki kesitlerin hakim zaman kipi olan geçmiş zaman kalıpları da yerlerini yavaş yavaş geniş zaman, şimdiki zaman hatta yer yer gelecek zaman çekimlerine bırakır. Gelecek zamanı kapsayan ve ileriye dönük zamansal sıçramaları ima eden pasajlarda prolepsislere rastlanır. Bu prolepsisler özellikle kahramanın yaşamındaki çelişki ve değişimleri ortaya koyan olay örgüsel dönüşüm anlarıyla çakışan bir mahiyete sahiptir. Mutluluk beklentisiyle felaket korkusu arasındaki döngüyü esas alan söz konusu proleptik sıçramalar karakterin psikolojik deneyiminin zamansal niteliğine işaret etmesi bakımından önemli bir işlev üstlenir. Romanın bir geçmiş zaman anlatısı olmaktan çıkıp şimdiki zamana yayılmasıyla birlikte dış dünyaya ait olguların öyküleştirilmesine de ara verilir ve kendi benliğiyle baş başa kalan Nevzat'ın içsel yaşantılarının betimlenmesine yoğunlaşılır. Bu bölümlerde üslubun patolojik bir hal alması, bilincin nesnel zamandan neredeyse bütünüyle koparak kendi özgül zaman tasavvurlarının dünyasına dalmasına neden olur. Yaşamdan umduğunu bulamayan, aşkını, iffetini ve yuvasını kaybeden bir kadın olarak Nevzat'ın söylemi kendi şimdiki zamanıyla Bihrüz ile Haver'in şimdiki zamanlarını mukayese etmeye ve onların mutluluğundan kendisine hayıflanma devşirmeye yönelik bir üsluba evrilir.

Romanda zamanın düzeni, başta da ifade ettiğimiz gibi, söylem zamanının bitmeye yakın “şimdi”sinden, olay örgüsünün neredeyse bütün yükünü taşıyan “geçmiş”e dönük retrospektif bir bakışa ve aynı geçmişin yeniden yaratılmasını arzulayan anımsama eylemi üzerine bina edilmektedir. Zamanın kronolojik akışı, geriye dönük bakış tarafından şekillendirildiği için şimdi ile geçmiş arasındaki anakronik sapmaların satır aralarında kimi analepsis ve prolepsislere rastlanmakta fakat bunlar kronolojiyi bozmamakta ve romanı, daha çok modernist eserlerde rastladığımız anakronik zamansallaştırma kalıbına sivrilmekten alıkoymaktadır.

Romanın süre bağlamında öykü zamanı ile söylem zamanını ilişkilendirme tarzı ise gösterme tekniğinden çok anlatma tekniğine dayanmaktadır. Bilindiği gibi gösterme

teknikinin en önemli araçlarından biri diyalogtur. Diyalog öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki mesafeyi daraltarak anlatıya doğallık kazandıran bir unsurdur. (Dervişcemaloğlu, 2014 : 164) Romanda bu unsur yalnızca bir kez kullanılır ve bu yüzden anlatı bir monoloğa dönüşür. Diyaloğun açtığı söz konusu boşluk eksilti, özetleme ve hızlandırma gibi anlatma stratejileriyle doldurulmaya çalışılır. Romandaki mekan tasvirleri ise hem öykü zamanının dışına çıkmayı hem de bir süreliğine o zamanın dışında oyalanmayı kolaylaştırır. Tarihi ve doğayı kapsayan bu tasvirler romanın asıl olay örgüsüyle bağı kolay kolay kurulamayacak sapmalar olarak göze çarpmaktadır. Tasvirden olaya geçildiğinde ise askıya alma yöntemi devre dışı bırakılmakta ve birbirini takip eden zamansal geçişlerin hangi baht dönüşüne zemin hazırlayacağı konusunda okurun merakı uyandırılmaya çalışılmaktadır. Romanda söz konusu baht dönüşlerinin daha çok maddi ve manevi kayıpların etrafında kurgulandığı görülür. Nevzat'ın küçük yaşta annesini, Bihruz ile evlendikten sonra da babasını kaybetmesi romanın olay örgüsünü melodram ile trajedi arasındaki müphem bir mecraya sürükler. Genç kadının ebeveyninden mahrum kalışının ardından doğup büyüdüğü yalısını ve üzerine titrediği iffetini de yitirmesiyle birlikte roman, kayıpların silsile halinde meydana geldiği ve hem melodramın hem de trajedinin ahlaki bir zeminde birbirine bağlandığı bir anlatıya dönüşür. Romanın trajedi ile melodram arasında salınan bu dramatik yapısı aynı zamanda olay örgüsünün zaman üzerindeki dönüştürücü etkisini de görünür hale getirir. Karakterin yazgısı onu mutluluktan mutsuzluğa sürükledikçe zamanın metinselleşme tarzı nesnellikten öznelliğe doğru akan bir seyir izler.

Her roman kendi içsel zamanının yanı sıra yazıldığı dönemin sosyal zamanını da yansıtan bir aynadır. Bu aynada zamanın toplumsal gerçekliği, birtakım kırılma ve çarpıtmalara maruz kalsa da yazarın gerçeklikle kurduğu sadakat bağı sayesinde ele alınan dönemin kendine özgü yanları bir biçimde metnin satır aralarına sızmaktadır. *Feryad*'ın sosyal zamanı 19.yüzyılın son çeyreğini kapsamaktadır. Bilindiği gibi bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, iktisadi ve toplumsal alanlarda sancılı bir değişim sürecinden geçtiği ve toplumun politik baskı aygıtının uygulamalarına maruz kaldığı bu nedenle de pek çok çelişik durumun eşzamanlı olarak insanların yaşamını etkilediği bir kesiti kapsamaktadır. Roman çeyrek asrı bulan söz konusu dönemi,

ağırlıklı olarak kadının hem bireysel hem de toplumsal düzlemde tecrübe ettiği sorunlar bağlamında ele almaktadır. Evlilik, boşanma, aldatılma, dışlanma ve çokeşlilik gibi günümüzde de tartışılmaya devam eden meseleler etrafında kendi söylemini geliştiren eser yeni bir hayat tarzı inşa etmeye çalışan fakat bunun makul biçiminin ne olacağına bir türlü karar veremeyen bir toplumun kriz anlarını, pek çok bakımdan özgünlük içeren bir dönem çerçevesinde yansıtmaya çalışmakta ve bunlara kendince çözüm önerileri sunmaktadır. Romanın sosyal zamanına akseden zihniyet, gelenekselcilik ve yenilikçilik gibi çatışma halinde olan farklı yaşam tasavvurlarının, dönüşüm geçirmekte olan bir toplumda karşı karşıya geldiğinde hangi dramatik sonuçları doğurabileceğini göstermesi bakımından dikkat çekici bir özellik arz etmektedir.

2.2.1.Zamansal Bir Varlık Olarak Nevzat

İnsan ile zaman arasındaki ilişki kozmolojiden biyolojiye, biyolojiden de kültür ve topluma uzanan çok geniş bir anlamlandırma zeminine sahiptir. İnsan dünya üzerindeki varlığının anlamını ancak zamanın bu yayılımlı zeminini esas alarak ve onun içinden geçerek kavrayabilir. Zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek arasında yayılan heterojen ve dinamik yapısının insanın hem bilinci hem de hafızası üzerinde etkide bulunduğu, zaman ile bilinç ve hafıza arasındaki ilişkinin de büyük ölçüde değişim, yanılama, geçicilik, farkına varma ve pişmanlık duyma gibi bilişsel ve duygusal yetilerle yoğrulduğu bilinen bir gerçektir. Bilinç ve hafıza, zamanın dağınık parçalarını bir araya getirmeye, yeniden üretmeye ve değiştirmeye muktedir olduğu için zaman ile insanın bu hassaları arasında diyalojik bir bağ bulunmaktadır. İnsan bu bağdan hareketle yaşamı boyunca yapıp ettiklerini doğru-yanlış ya da eksik-fazla gibi değer ölçütlerini göz önünde tutarak zamanın merceğinden geçirir. Bu bağlamda zaman insan için yaşamın ahlaki açıdan da değerlendirilmesini mümkün kılan bir yansıtıcılık işlevi üstlenmekte ve insanın özsel niteliğini gözler önüne seren epifanik anların sükun edişinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Feryat romanında kahramanın zamanla kurduğu ilişki, toplumsal gerçeklik karşısında yenilmeye mahkum bir insanın, kaderin kaçınılmazlığıyla zamanın bu

kaçınılmazlığa eşlik etme tarzının birbiriyle nasıl iç içe geçtiğini bizzat deneyimleyerek anlaması esası üzerine kurulmuştur. Nevzat'ın zaman üzerinden yaşamı ve kendisini anlaması, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında sürekli mekik dokuyan hafızasının çok yönlü hareketi sayesinde mümkün olmaktadır. Zamanın bu üç varolma kipi hafızanın bağlayıcı işleviyle bir diyaloga girmekte ve anlama eyleminin zeminini oluşturmaktadır. Bu üç zaman kesiti arasında geçmişin öncelikli ve ayrıcalıklı bir yeri vardır. Zira zamanın asıl yükünü çeken, tortusunu üzerinde taşıyan, pişmanlık ve suçluluk duygularıyla hafızaya musallat olan daima geçmiştir. Tıpkı bir hayalet gibi ne def edilebilen ne de tam anlamıyla ele geçirilip ehlileştirilebilen geçmiş aynı anda hem tanıdık hem de tekinsiz oluşuyla insanı kendisiyle yüzleşmeye mecbur bırakmaktadır. Romanda Nevzat, bir yığın hatayla tıka basa dolarak artık taşma noktasına gelen ve unutulduğu anda tekrar kendisini hatırlatan bu geçmiş tarafından lanetlenmiştir. Bu geçmişin bir başka önemli özelliği de kahramanın şimdisini istila ederek onu kendi kendisiyle özdeş hale gelmekten alıkoymasıdır. Bir travma kaynağı olarak şimdiye musallat oluşu ve geri döndürülemezliğiyle geçmiş, bu bağlamda Nevzat'ın kendisini anlamasının da yegane zemini haline gelir. Nevzat bu geçmişi her anımsayışında hafızası şimdiki zamanla bir temsil ilişkisine girer ve anlama, farkına varma ve pişmanlık duyma eylemlerinin her biri bu temsil ilişkisinin yeniden var ettiği birer yabancılaşma efekti olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda geçmiş, şimdiki zamana ait buradalık duygusunu içdiş eden ve anımsayan özneyi kendi hegemonyasına dahil eden bir efendi kılığına bürünür.

Nevzat'ın geçmişiyle kurduğu ilk bağ, tıpkı bir kıvılcım gibi yanıp sönen ve çabucak geçen mutlu çocukluk yıllarını üzüntüyle anımsadığı bir pasajda karşımıza çıkar:

“Hengam-ı sabavet. O zaman-ı mesut ki aks-i hayal gibi piş-i nazardan kaçmakta letafet-i sabah ile yarışır. Mahiyet-i hayatı bilmediğim bir zaman-ı azadide beni pek mesut yaşattı. Şimdi o günleri yad ettikçe bir ıstırap duyarım ki güya ruhum maziye rücu eyler de muvakkaten karanlık bir mezar içinde sıkılarak enin-i tazallümünü nigah-ı ümit gibi müstakbelin münteha-yı afakına kadar eriştirir.” (Vecihi,1899, s.8-9)

Burada uzak ve yakın geçmişin, Nevzat'ın şimdisine nasıl yansıdığını görmek mümkündür. Uzak geçmiş mutluluk ve saflıkla çevrilidir, anımsandığında olumlanır. Yakın geçmiş ise olumsuzlukla yüklü olduğu için ilk anımsama eylemini aniden zehirleyerek onun yerine kendisini ikame eder. Roman boyunca geçmişe ait benliğin toyluk ve cehaletiyle, şimdiye ait benliğin bilgisi ısrarlı bir mukayesinin konusu haline getirilerek zaman mefhumunun yaşamı kavramadaki işlevinin önemine tekrar tekrar vurguda bulunulur. Fakat bir noktadan sonra, bütün ağırlığıyla Nevzat'ın üzerine çöken bu geçmiş daha geniş bir perspektife oturtulur ve anımsayan benliğin bizzat zamanın bütün boyutları hakkında akıl yürüttüğü ve bu akıl yürütmeler sonucunda aforizmavari birtakım ifadeler ürettiği başka bir düzleme geçilir. Kişisel deneyimin doğrudanlığından beslenen bu aforizmalar zamanın insanla ilişkisinin ibret alınması gereken yönlerini ortaya çıkarması bakımından dikkat çekmektedir. Bu ifadelerde zaman çoğunlukla algının bir konusudur. Örneğin “zaman ki güzere ve tebaüdü zir-i saye-yi mehtapta sevk-i havaya tutulmuş hababı andırır bir nakş-ı berabdır” ve “üç gün evvel bizi bir tıfl-ı sabi daha sonra fezyab-ı şebab ederek bin türlü emelin piş-i takibinde dolaştıra dolaştıra bugün ömrümüzün nısfına vasil eden zaman şimdi güzereanı bir rüya-yı tizrev kabilinden gösterdiği halde” cümlelerinde zamanın akışındaki hıza, gelip geçiciliğe ve bu gelip geçicilik ırmağında insanın aciz bir yaratık olarak sürüklenip gidişine dikkat çekilirken, “ne ümitler vaki, ne müstakbeller hazır olmuş da şimdi hepsi mazi denir bir perde-i ihtifa altında ser-bezemin-i nisyan olup gitmiş” ifadesinde ise zamanın her şeyi yutup yok eden ve geride büyük bir boşluk bırakan ezici gücüne vurgu yapılmaktadır. Bunların dışında romanda “kizb-i zaman”, “afetzed-i zaman” gibi pek çok tamlamayla zamanın insan üzerindeki olumsuz etkisine göndermede bulunulmakta ve acı tecrübelerle dolu bir yaşamın anlamlandırılmasında bu kavramın ne denli önemli bir rol oynadığı gözler önüne serilmektedir. Bu bağlamda, Nevzat için zaman, yüzeyini temaşa ederek kendi benliğini keşfettiği saydam bir ayna rolü oynamaktadır. Bildungsroman özelliği gösteren pek çok romanda karakterin dünyaya ilişkin göstergeleri öğrenerek (Ricoeur,2007: 245) yaşamın özünü kavramasına benzer biçimde Nevzat da zaman deneyiminin içinden geçerek kendi çelişik varoluşunu deşifre etmektedir. Buradaki çelişki büyük ölçüde zamanın insanı içine alan sonluluğuyla kendi soyut sonsuzluğu arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Sonlu ile

sonsuzun bulunduğu noktada varolmak zorunda olan Nevzat, geçicilikle malul dünya zamanını geride bırakırken haklılığının ve masumiyetinin itiraz kabul etmez biçimde onaylanacağı sonsuz zaman düzlemini arzulamaktadır. Sonsuz zaman arzusu aynı zamanda baştan sona bir kaybetme anlatısı olarak kurmacalaştırılan romanın başkahramanı Nevzat'ın kırılğanlığının ve yaşam karşısındaki savunmasızlığının da bir tür telafisidir.

Bu felsefi ve varoluşsal muhtevasının yanı sıra romanda zaman, sabırla bekledikten sonra insanlar hakkında nihai hükmü veren, karakterlerin eylemlerinin içeriğine uygun karşılığı bulup onları cezalandıran bir yargıç olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu yargıcın vereceği hükmün kesinliği ve kaçınılmazlığı, zamanın, adaleti sağlayan ilahi gücün yeryüzü ölçeğindeki metafizik bir yansıması olarak anlaşılmasını da kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda romanın herhangi bir muğlaklığa yer vermeyecek biçimde sonlanması ve zamanın insan yazgısı üzerindeki söz konusu etkisinin bu sonu tahkim eden bir anlatı unsuru olarak kullanılmasının da mezkur metafizik karakterle uyumlu bir bütün oluşturduğunu söylemek mümkündür.

2.3. KİŞİLER

Romanın kurmaca dünyasında kişi kategorisi genelde ikili bir yapı arz eder. Romanda kişiler ilk düzlemde duygu ve düşünceleriyle ete kemiğe bürünmüş somut varlıklar olarak belirirler. Bu düzlemde esas olan roman kişilerinin, kurmacanın dışındaki evrenle ilişkilerinin sadakatle yansıtılmasıdır. Somut varlık düzleminin ayırt edici özelliği kişilerin belli bir davranış istikrarı ya da tutarlılığı çerçevesinde inşa edilmeleridir. İkinci düzlemde esas olan ise aynı kişilerin bu kez somut varlıklarının ötesindeki bir durum ya da değeri temsil etmeleri , daha soyut daha genel bir evrenin taşıyıcısı olarak simgesel birer figüre dönüşmeleri ve ortaya çıkmalarını mümkün kılan tarihsel bağlamı belirleyen politik ve kültürel kodlarla karmaşık ilişkilere girmeleridir. Hemen her romanda karşımıza çıkan bu ikili yapı, bize, kurmaca kişilerin, gerçekçilik eğiliminin mimetik tezahürleriyle ideolojik ve toplumsal tasarımların mimesisi askıya alan iradeci mantığının kesiştiği bir noktada vücut bulduğunu gösterir. *Feryat* romanı bu ikili yapının daha çok soyut ve simgesel

yönüne ağırlık veren bir eser olma özelliğine sahiptir. Romanda kişiler kendilerinden çok bir kavram, tip, durum ya da değeri temsil ederler ve bu özellikleriyle daha çok ahlaki ve politik kanaatlerin çatışıp çeliştiği tartışmaların bir konusu haline gelirler.

2.3.1. Soyut İdealizm ile Romantik Düş Kırıklığı Arasında Nevzat

Georg Lukacs, Marksizme angaje olmadan önce yazdığı *Roman Kuramı* adlı kitabında roman kahramanlarını, türün içerdiği tipoloji çerçevesinde bir sınıflandırmaya tabi tutar. Bir tarafta soyut idealizmin diğer taraftaysa düş kırıklığı romantizminin yer aldığı bu sınıflandırmada kahramanlar yaşama karşı takındıkları tutum çerçevesinde bu iki kategoriden birine dahil edilir. Buna göre soyut idealizmin öne çıktığı bir romanda, kahraman dünyayı, arzu ya da ülküsüne kolayca ulaşabileceği anlamlı bir bütün olarak kavramaktadır. (Lukacs, 2002: 101) İdeal ile mevcudiyetin sanki eşzamanlı ve simetrikmiş gibi algılandığı bu tür romanlarda kahramanın nesnel dünyaya ilişkin yanılgısı çelişkinin temelini oluşturur. Lukacs'a göre kahramanın, zihnindeki ideale çocukça bir saflıkla bağlanması ve onu dışarıda bir yerlerde bulacağına inanması aşkın yurtsuzluğu doğurur ve bireysel bilinç ile nesnellik arasındaki mesafeyi alabildiğine artırır. Soyut idealizmin roman tarihinde en iyi bilinen örneği Cervantes'in *Don Kişot*'udur. Orta Çağa özgü şövalyelik geleneğinin ve onun temsil ettiği değerlerin halihazırda mevcut olduğuna ve dünyaya adalet getirebileceğine iman eden Don Kişot nesnel dünyada art arda yaşadığı hayal kırıklıkları sonucunda yıkılmış, yenilmiş bir karikatüre dönüşür. Don Kişot'un hesap kitap bilmeyen ve daima erdemi gözetken cesareti, burjuva toplumunun -daha sonraları bütünüyle iktisadi mantığın dümen suyuna girecek olan- soğukkanlı rasyonalizmi karşısında tuzla buz olur.

Lukacs'ın aynı kitapta uzun uzadıya anlattığı düş kırıklığı romantizminde ise dünyadan umduğunu bulamayan kahramanın, soyut idealizmin dışı dönüklüğünü bir kenara bırakarak kendi içine yöneldiğini ve eylemi eylemsizlikle değiştokuş ettiğini görürüz. (Lukacs, 2002:117) Ne var ki Lukacs'a göre bu eylemsizlik kahramanın dış dünyadan tamamen el etek çektiği anlamına gelmez. Eylemsizliği doğuran başarısızlık aynı zamanda alttan alta bir şeylerin değişebileceğine dair umudun belli

belirsiz biçimde de olsa korunmasını sağlayan bir güdülenme kaynağı olarak etkisini göstermeyi sürdürür. Bu bağlamda kahramanın iç dünyasında parlayıp sönen umut kıvılcımları değişken ve kaygılı ruh hallerinin de temel hareket noktasını oluşturur. Lukacs bu tipolojiyi açıklamak için Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim* romanını örnek gösterir.

Feryat romanında Nevzat ilginç bir biçimde Lukacs'ın çerçevesini çizdiği her iki tipin de özelliklerini kendisine katan ve zamanın ve olay örgüsünün olağan akışı içinde birinden diğerine geçen bir karakterdir. Nevzat'ı soyut idealizme bağlayan en belirgin özelliği, romantik bir dünya görüşüne sahip olmasıdır. Doğayla iç içe olmayı, kitap okuyarak hayallere dalmayı ve mutlağın peşinden gitmeyi kapsayan bu romantizm büyük ölçüde çarpıtılmış bir dünya görüşünün hakikatmiş gibi algılanması üzerine bina edilmektedir. Bilindiği gibi romantik özelliğin en belli başlı özelliği kişinin kendisini bir ideale bağlamasıdır. Nevzat için bu ideal hem doğada hem de aşkta değişmez olanı arayıp bulmak ve katıksız mutluluğa kavuşmaktır. Bu bağlamda aşkta ve doğada mutlağı aramak Nevzat için bir tür varoluş nedenidir. Nevzat rastlantılar sayesinde tanıştığı Bihruz'da bu ideali ve varoluş nedenini bulduğunu zanneder. Genç kadın için dünyanın kendindeliği ile iradenin tasarımı sanki bir anlığına karşı karşıya gelmiş ve mucizevi biçimde uzlaşmış gibidir. Ne var ki gerçekliğin çelişkisini yok sayan bu tavır çok geçmeden yerini karamsarlığa bırakacak, dünyanın idealle bağdaşmaz bir yer olduğu anlaşılacak ve hem romantik hem de idealist bir kahraman olarak Nevzat'ın gerçeklik deneyiminin hüsrana ve hezimetle sonuçlanması onu ister istemez düş kırıklığı romantizmine savuracaktır. Soyut idealizmden romantik düş kırıklığına geçişle birlikte dış dünyada benliğe uygun nesneyi arama arzusu sönümlenirken içe bakış deneyiminin serimlenmesi giderek daha fazla yoğunluk kazanmaya başlayacaktır. Bu noktada Don Kişot ile Nevzat'ı aynı zeminde buluşturan şey, her ikisinin de dünyada olmayı aramaları ve kendilerini epik çağın kahramanı olarak tasavvur etmeleridir. Fakat burada bizi ilgilendiren asıl mesele bu tür bir karşılaştırmadan ziyade, *Feryat* romanında idealden düş kırıklığına geçişin yerli ve toplumsal zemininin ne olduğudur.

Bize göre, bu savrulmanın toplumsal zeminini, romanın bir geçiş döneminde yazılmış olduğu gerçeğini göz önünde bulundurarak çözümlmek gerekir. Söz konusu geçiş dönemi özellikle kadın açısından özgürlük vaadiyle tutsaklık tehdidi arasındaki çelişkili ilişkide kendisini belli eder. Bu dönem kadınların bir yandan eğitim, öğretim, meslek edinme ve kamusallaşma yoluyla cılız da olsa kendilerini gerçekleştirme imkanı buldukları diğer yandan ise etkisi sürüp giden geleneksel değerler aracılığıyla baskılandıkları oldukça özgün bir bağlama sahiptir. Romanın kahramanı Nevzat, tam da böyle bir tarihsel ve toplumsal bağlamda karşımıza çıkar. Soylu bir ailenin biricik çocuğu olarak Boğaziçi sahilindeki bir yalıda doğup büyüyen Nevzat, evin içinde özel hocalardan ders alarak bilgili, duyarlı ve donanımlı bir bireye dönüşmenin ilk adımlarını atar. Eşzamanlı olarak hem Fransızca hem de Arapça öğrenerek iki dilin temsil ettiği dünyaya da açılma imkanına kavuşur. Değişim halindeki toplumun sınırlı da olsa sağladığı bu olanaklar aynı zamanda Nevzat’a kendini gerçekleştirme umudu aşıl原因 birer gelecek tahayyülü ve perspektifi sunmaktadır. Ne var ki bu perspektif ve tahayyül ufku toplumun içselleştirdiği katı ve muhafazakar değerler yüzünden çok dar bir alanda varolma imkanına sahiptir. Toplumsal şizofreninin zeminini hazırlayan böyle bir bölünmüşlük durumu doğal olarak öncelikle arayış halindeki Nevzat’ın varoluşunu hedef alır. Okuduğu kitapların etkisiyle aşkın dünyasına dalarak oradan kendisine bir kimlik devşirmeye çalışan genç kadın hayallerindeki aşk algısının gerçeklikle örtüşmediğini, her toplumsal kurum gibi aşkın da birtakım ihlallerle dejenere edildiğini anladığında yaşamın temel çelişkisinin tam ortasına düştüğünün farkına varır. Bu farkına varış Nevzat’ı aşkını korumak ve yuvasını dağıtan kadını bertaraf etmek için cılız bir savaşıma girmek zorunda bırakır. Varolma arzusunun dış dünyadaki etkinliğini sürdürdüğü, kendi mevcudiyet alanını tahkim etmeye çalıştığı bu bölümlerde ataerkil toplumun bütün kurumları istila eden zihniyeti tıpkı bir duvar gibi Nevzat’ın karşısına dikilir. Erkek egemen bir toplumda bir kadın olarak ne yaparsa yapsın arzusunı kavuşamayacağını ve gasbedilen haklarını savunamayacağını anlayan Nevzat düş kırıklığına uğrar ve çaresizce kendi kabuğuna çekilmek zorunda kalır. Ne var ki bu çekilme dış dünyanın yerini başka bir gerçekliğin alması biçiminde değil de, aynı dünyanın bilinç tarafından başka başka kılıklara büründürölerek fenomenal yaşantılara dönüştürölmesi ve tekrar tekrar hafızanın konusu haline getirilerek

yorumlanması şeklinde gerçekleşir. Aşk üzerinden elde etmeye çalıştığı ideali elinden alınan Nevzat, iç dünyasında hem kendisiyle hem de yaşamla histerik bir hesaplaşmaya girerek ruhunu besleyebileceği yaşam kısıntılarıyla avunmaya çalışır. Ne var ki toplumun yasasının, kendi irade ve hayal gücünden daha üstün olduğunu anladıktan sonra her şeyden büsbütün vaz geçerek talihsizliklerle örülü kaderini yaratıcısının iradesine teslim eder ve etkinlik arzusunun tamamen sönmülendirir. Bu bağlamda romanın başından itibaren sevdalı kadın olarak tasvir edilen Nevzat'ın *eros* (aşk) arzusu etrafında ördüğü ve idealize ettiği libidinal fantezilerinin, gerçeklik ilkesini simgeleyen *thanatos* (yıkım) dürtüsü tarafından anlamsızlaştırıldığı görülür. Biyolojik ve psikolojik içeriğinden soyutlayarak ataerkil ideolojinin yasa koyucu gücüyle özdeşleştirilebileceğimiz *thanatos* dürtüsü bu çerçevede kadının yaşam enerjisini tüketen bir toplumsal cinsiyet göstergesine dönüşerek dişil hayal kırıklığının da oluşum koşullarını biçimlendirir. Kendini gerçekleştirme vaadini, arzudan mahrum bırakılma tehdidinin takip ettiği trajik ve ironik bir yaşamın kurbanı olan Nevzat böylece hem soyut idealizmi hem de düş kırıklığı romantizmini zamanın kronolojik akışına uyararak ve toplumsal cinsiyet normlarının olumsuz yanlarını vurgulayarak kendi şahsında temsil eden bir karaktere evrilir. Nevzat'ın düş kırıklığı romantizmine savrulduğu noktada aynı zamanda dinsel içerikli bir çilecilik eğiliminin de çok belirgin biçimde ortaya çıktığı, acı çekmenin ve kendini feda etmenin bu çilecilik bağlamında kutsandığı, genç kadının yaşadığı toplumsal yabancılaşma, çaresizlik ve yalnızlığın onu kaçınılmaz olarak en yüce varlığa sığınmaya mecbur ettiği görülür. Alçakça bir iftiraya uğrayan ve bu yüzden toplum nezdindeki itibarını yitiren Nevzat, her türlü günahattan arınmış masum kadın kimliğini yalnızca Tanrı katında kanıtlayabileceğinin farkında olduğu için bedenine isteyerek ya da istemeyerek çektiği işkencelerle maddesel varlığını geride bırakıp ruhen tekamül etmeye çalışır. Ruhun tekamülünü sağlayan dinsel çilecilik burada aynı zamanda kadının tarihsel ve toplumsal katmanlardan oluşan dünyevi iktidarsızlığını telafi eden manevi bir güç kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır.

Bilindiği gibi her romanda en az bir protagonist vardır. Protagonistin başlıca işlevi kurmacanın merkezinde yer alması ve hem eylem hem de kararlarıyla olay örgüsünün kaderini yönlendirip belirlemesi ve aynı zamanda kendi benliğini de bir

dönüşümden geçirecek biçimde hareket etmesidir. (Sazyek, 2013 :57) *Feryat* romanının protagonisti olarak kurmacanın merkezinde yer alan ve eylemleriyle olay örgüsünün akışını etkileyen Nevzat da anlatı boyunca yaşadığı pek çok deneyim sonunda hem içsel hem de dışsal bir dönüşüme maruz kalır. Nevzat'ın içsel dönüşümü umuttan umutsuzluğa, idealist hayalperestlikten karamsarlığa ve toyluktan tecrübeye doğru bir seyir izlerken, dışsal dönüşümü de buna paralel olarak bedensel tazelik ve dirilikten çürüyüş ve yokoluşa doğru evrilir. Burada olumludan olumsuzla geçişin, karakterin sahip olduğu değerleri yozlaşmış gerçeklik karşısında cesaretle savunacak gücü kendisinde bulamayışıyla ilgili olduğunu ve bu bağlamda protagonist olarak Nevzat'ın içselleştirdiği ve savunmaya çalıştığı söz konusu ülkü değerlerle Bihruz ve Haver'in kişiliğinde temsil edilen karşı değerler yüz yüze geldiğinde patlak veren dramatik çatışmanın, genç kadının çaresizce sürdürmeye çalıştığı edilgen bir mücadeleden sonra kendisini ezen toplumsal yapılara teslim oluşuyla sonuçlanmasının kaçınılmaz bir durum olarak ortaya çıktığını ifade etmek gerekir.

2.3.2. Süfli Lezzetlerin Peşinde Bihruz

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* kitabında, ilk Türk romancılarının, babanın otoritesinden ve koruyuculuğundan yoksun kalan oğulların kimlik arayışı içinde bocalayışlarını temel bir mesele olarak ele aldıklarını ve bunun esasında politik düzlemde eksikliği hissedilen iktidar figürünün açtığı boşluğun edebi alandaki bir yansıması olduğunu dile getirmektedir. *Felatun Bey ve Rakım Efendi*, *İntibah* ve *Araba Sevdası* romanlarının erkek kahramanlarını babasızlık olgusu bağlamında çözümleyen Parla'ya göre ideal modeli yitirmiş bu oğullar rehbersiz kaldıkları için ahlaki ve düşünsel bakımdan savruldukları tehlikeli yollardan kendilerini nasıl kurtaracaklarının bilgisine sahip değildirler. Parla, bu rehbersizliğin en çok cinsellik alanında kendisini belli ettiğini, süfli lezzetlere (Parla, 2009 : 79) yani etin şehvetine kapılıp giden oğulun, toplumun temelini teşkil eden aile kurumunu tahrip edecek bir aymazlıkla malul olduğu fikrinin, romancının zihninde saplantılı bir düşünce halinde yer bulduğunu ifade etmektedir.

Bu bağlamda *Feryat* romanının erkek kahramanı Bihruz'un da, Parla'nın Tanzimat döneminde yazılmış romanların genel eğiliminden hareketle ileri sürdüğü babasızlık ve süfli lezzetlere karşı direnç gösterememek yüzünden oğulların yıkıma uğradığı iddiasının bir başka tipik örneğini sunduğunu görürüz. Romanda Bihruz, tıpkı *İntibah*'ın Ali Bey'i gibi çok genç yaşta babasız kalmış bir delikanlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşamın güçlüklerini henüz tecrübe etmemiş bu yetim ve kimsesiz delikanlı görünüşte kendisine yeni bir sığınak bulmak amacıyla babasının en yakın arkadaşının kızı Nevzat ile evlenerek ailenin yıllardır ikamet ettiği yalıya içgüveyi olarak gelir. Bihruz evliliğin ilk döneminde, kendisini hem karısına hem de kayınpederine erdemli ve terbiyeli bir insan olarak tanıtır. Genç adamın, kişiliğinin asli bir parçasıymış gibi yüzüne taktığı bu erdemlilik maskesi aslında gerçeği gizlemeye yarayan bir personadan başka bir şey değildir. Nevzat'ın babasının ölümüyle birlikte Bihruz bu maskeyi çabucak yüzünden atacak ve gerçek kişiliğini bütün açıklığıyla ortaya koyan davranışlarda bulunmaya başlayacaktır. Baba otoritesinin bir denetim ve baskı unsuru olmaktan çıkışı, Bihruz'un evliliğe ilişkin sorumluluklarını göz ardı etmesine ve kendisini sınır tanımayan bir cinselliğin girdabına kaptırmasına yol açar. Bihruz, aile ve ahlak kurumlarını hiçe sayarak özgürce yaşadığı bu cinselliği ve bunun bir uzantısı olan çokeşliliği, erkeklere verilen doğal bir hak olarak görmekte ve hegemonik erkekliğin tipik bir göstergesi olan cinsel performans etrafında inşa edilen ideolojik bir mit üretmektedir. Roman bu noktada Bihruz'un hegemonik erkeklik ile cinsellik arasında kurduğu bu geleneksel bağı kırmak için bir müdahalede bulunarak genç adamın cinsellik üzerinden kendisine atfettiği güç ve iktidar imgesinin aslında bir iradesizlik ve zaaf göstergesi olduğuna işaret eder. Buna göre süfli lezzetlerin peşinden koşarak meşru alanı terk etmek, nikahlı eşinin iffetini yok saymak ve bu yolla toplumun sürekliliğinin güvencesi olan aileyi tehlikeye atmak bir erkek için övünç duyulacak bir durum değildir; aksine yerilmesi ve uzak durulması gereken bir karakter zaafıdır. Nitekim Bihruz'un hafifmeşrep bir kadın olan Haver karşısındaki teslimiyet ve acziyeti onu hem zihnen hem de bedenen yıkıma sürükler. Yasak hazların tuzağına düşerek doğru yoldan sapan Bihruz'un, romanın değer hiyerarşisi bağlamında, olumsuz erkekliğin ve maddenin kötücüllüğüne bulaşmış şehvet düşkünlüğünün ibretlik bir örneği olarak temsil edilmesini kolaylaştıran bu iradesizlik hali eserin

toplum nezdinde yeni bir erkeklik tasavvurunu teşvik etmeye çalıştığını da gösterir. Romanın teşvik ettiği yeni erkeklik ölçülülük, sorumluluk duygusu ve sadakat ile tanımlanırken ataerkil yasanın dayattığı hedonizm, eril vurdumduymazlık ve taşkınlık olumsuzlanır.

Bihruz'un, Nevzat'ın sevgi ve güvenini kazanmak için gerçek kimliğini gizlediğini ve hem bedensel hem de ahlaki kimi jestleri kendisine kalkan yaparak üzerine bir maske gibi taktığı “persona” sayesinde çıkar odaklı niyetlerini görünmez kıldığını söylemiştik. Jung'a göre, persona toplumsallaşabilmek amacıyla edinilen ve büyük ölçüde bilinçdışı süreçlerin bir izi olarak insan benliğine eklenilen arketipsel bir mekanizmadır.(Jung, 2006 : 37) Egonun kendisini gerçekleştirmek uğrunda harcadığı enerjiyi ifade eden bu mekanizma daima gölge arketipiyle birarada düşünülür. Gölge arketipi kişinin bastırmak zorunda olduğu ilkel yanını temsil etmekte yani persona ile tam bir zıtlık ilişkisi içinde bulunmaktadır. Bihruz'un başlangıçta Nevzat'a gösterdiği kişiliği ile sonradan rengini belli eden gerçek kişiliği arasındaki çelişkinin sebebi gölge arketipinin persona karşısında üstün gelmesi ve bastırılan cinsel enerjinin baba otoritesinin yokluğundan da cesaret alarak denetimsiz bir biçimde ortaya çıkmasıdır. Burada ilginç olan nokta, aldatılan kadının aşk sarhoşluğu yüzünden söz konusu personanın kolay kolay farkına varamaması fakat bir kez ayıldıktan sonra da önceleri melek diye nitelendirdiği muhatabını bir şeytan olarak lanetlemesidir. Bu noktada şunu eklemek gerekir ki Nevzat'ın dilinden aktarılan bu melek-şeytan karşıtlığı iyilik ile kötülük arasındaki diyalektik bağın bir ifadesi değildir. Bihruz iyi ile kötüyü kendi kişiliğinde birbirine bağlayan ve bu yolla ahlaki çelişkiyi derinleştiren trajik bir karakter değildir. Burada bir bocalama, karar verememe ya da eylemi askıda bırakma durumu söz konusu değildir. Onun iyilikten kötülüğe geçişi dünyanın materyalizmine batmış sefahat düşkünlüğünün ve roman yazarının bu düşkünlüğün doğurabileceği olumsuz sonuçlara ilişkin kaygılarının bir yansımasıdır. Bu kaygıların başında erkeğin kendilik denetiminin eksikliği ve evliliğin gerektirdiği davranış etiğine uygun davranmak konusundaki kayıtsızlığı gelmektedir. Foucault *Cinselliğin Tarihi*'nde antik toplumun kendilik denetimi ile evlilik arasında kurduğu bağa değinirken bu iki varolma halinin daha geniş bir ahlaki davranış repertuarının ve karşılıklılık ilkesinin parçası olduğuna dikkat çeker:“

Ancak kendisine özen gösteren bir kişi yalnızca evlenmekle yetinmemeli, evlilik yaşamına düşünülmüş bir biçim ve özgün bir stil de vermelidir. Bu stil gerektirdiği ılımlılık ve yalnızca kendilik denetimi ve kişinin başkalarını yönetebilmek için kendisini de yönlendirmesi gerektiği ilkesiyle tanımlanmaz, aynı zamanda belli bir karşılıklılık biçiminin geliştirilmesiyle tanımlanır. Her kişinin yaşamına böylesine damga vuran evlilik bağında eş ayrıcalıklı partner olarak, kişinin kendisiyle özdeş bir varlık olarak ve insanın tözsel bir birlik oluşturacağı öge olarak kabul edilmelidir.” (Foucault, 2007 : 433-434) Bihruz romanda ne kendilik denetimini sağlayabilir ne de evlilikte tözsel birliği kurabilir. Eşi Nevzat’a ayrıcalıklı partner muamelesi yapmadığı yetmezmiş gibi bulduğu her fırsatta onu aldatır. Özdenetimden yoksun olmak, Bihruz’u ideal kocalık ve yeni normatif erkeklik ölçütleri bağlamında yetersiz kıldığı gibi kendi kendisini yönetme ve eşinin iffetine sahip çıkma konusunda da zaafa düşürür. Bihruz’un, ataerkil toplumda doğrudan doğruya erkeklik şerefiyle ilişkilendirilen iffet meselesine dair vurdumduymazlığı söz konusu zaafın ve onun etrafında örülen kaygıların kaynağını oluşturur. Bu bağlamda Bihruz’un kendisini yönetmekten aciz olduğu ve erkeklik şerefiyle bağını kopardığı gerçeğinin ısrarla vurgulanmasını , erkeklerin ev içinden başlayıp kamusal alana kadar uzanan geniş bir spektrumdaki iktidar mevkilerinin sarsılmasına ilişkin kimi endişelerin bir yansıması olarak okumak da mümkündür.

Araba Sevdası’nın gülünç kahramanıyla aynı adı taşıyan, cinselliğini denetleyemediği için felakete sürüklenmekten kendisini alıkoyamayan, bir yanıyla alafrangalık eğiliminin pek de ustalıkla karakterize edilememiş bir izdüşümü olan Bihruz, bu özellikleriyle Tanzimat romanlarında görmeye alışık olduğumuz rehbersiz kalmış ve istikametten sapmış deneyimsiz, ideallikten uzak erkek tipinin görece daha geç bir dönemdeki bir başka tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede Bihruz’un romanda üstlendiği işlev, Nevzat’ın kişiliğinde somutlaşan tematik ya da ideal gücün temsil ettiği değerleri geçersizleştirmeye matuf bütün olumsuzlukları içermektedir.

Mehmet Vecihi’nin hemen her romanında Bihruz ile benzer özelliklere sahip erkek karakterler vardır. Onlar da tıpkı Bihruz gibi ya hafifmeşrepliği yüzünden toplumun husumet ve nefretini üzerinde toplamış kadınların cinsel cazibesine kapılarak ya da

içine daldıkları kötü alışkanlıklardan bir türlü kurtulamayarak hem kendilerini hem de ailelerini yıkıma sürüklerler. Zaaf, düşkünlük ve çelişkileri bakımından Fransız natüralizminin determinizmini yüzeysel bir şekilde tekrarlayan bu karakterler biyolojik ve toplumsal kaderlerini yaşamaya mahkum insanlar olarak resmedilmektedirler.

2.3.3. Bir Femme Fatale Olarak Haver

Erkek egemen ideoloji kadının cinsiyetlendirilmiş bedenini daima kötülüğün kaynağı olarak görmüştür. Tarihsel, kültürel ve siyasi kökenlerinin izleri, yazılı tarihin ilk dönemlerine kadar takip edilebilecek olan bu tutum, geleneksel toplumu inşa eden değerlerin yıkıma uğradığı ve sürekli değişimin kural haline geldiği modern çağda femme fatale imgesini üretmiştir. Modernleşmeyle birlikte kamusal alanda daha fazla görünür hale gelen kadın, bu özelliğiyle eril iktidarı tehdit eden bir unsura dönüşmüş ve bilhassa çeşitli sanat dallarında geniş ve zengin bir repertuarın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Nüfuz edilemezliğiyle eril korkuları depreştiren femme fatale imgesinin edebiyat, resim, sinema gibi temsil alanlarındaki yansımalarına bakıldığında meselenin daima cinsellik, ölüm ve felaket gibi temalar etrafında örüldüğü görülmektedir. Murat Arpacı konuyu ele aldığı makalesinde femme fatale'in temsil edilme biçiminin doğrudan doğruya erkeğin yaşamıyla ilgili olduğunu ve kötücül kadına atfedilen bir dizi olumsuz eylemin söz konusu yaşamı enkaza çevirme potansiyeli taşıdığını, toplumsal cinsiyete ve toplum düzenine dair kimi kabullerin de bu tipin olumsuzlanması üzerinden meşrulaştırıldığını saptar: “Bu temsiller femme fatali karşı konulamaz cinsel cazibeye sahip, şeytani amaçları olan, baştan çıkardığı erkeklerin toplumsal statüsünü, ekonomik yaşamını ve ahlaki değerlerini yıkıma sürükleyen bir özne olarak sunarlar. Bu temsillerde femme fatal suç eğilimlidir, ahlaki olarak toplumsal normativitenin dışında bir yaşam tarzına sahiptir, kaos, karanlık ve ölümle iç içedir. Bu ölüm bazen erkeği, bazen de kendisini bulur. Bu temsillerde femme fatalin bedeni seyirlik bir arzu nesnesi olarak sunulur. Femme fatale mutlaka dans eder ve bu dansıyla herkesi büyüler. Femme fatale'in ne olmadığı konusunda da kültürel temsiller mutabıktır. Femme fatale ideal bir eş, makbul bir evlat ya da anne değildir. temsillere göre o ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir maceradır. Çünkü temsillerin ideolojik mantığında femme fatale tam da aileyi,

anneliği, evliliği ve bu kavramlar etrafında inşa edilen toplumsal normları ve değerleri tehdit eden bir figür olarak yer almaktadır.” (Arpacı, 2019: 141)

Romanda Haver, Arpacı’nın makalesinin alıntılanan kısmında tasvir edilen bu femme fatale tipinin ayırtedici özelliklerini kendi şahsında adım adım somutlaştırır. Haver’in femme fatale bir kadın oluşu ilk olarak bedensel varlığıyla gün yüzüne çıkar. Bu beden tam anlamıyla güzellik mülkünün sahibidir. Bu güzellik mülkünde çarşafın altından bile isteye çıkarılan sarı saçlar gül rengi yanakları okşayarak gerdana kadar inmekte, ince kaşlar ile mavi gözler insanın hemen dikkatini çeken bir hüznü yansıtmakta, kibrin bir işareti olan burun ile daima tebessüm eden küçük ağız ise tam bir uyum içinde bulunmaktadır. Bu beden sevincinden sanki her an dans edecekmiş gibi durmakta, hareket ettiğinde tıpkı klasik şiirimizdeki güzeller gibi latif ve nazenin bir edaya bürünmekte ve her halinden dilaşup ve işvekar olduğu anlaşılmaktadır. Nevzat’ın gözünden uzun uzadıya tasvir edilen bu beden imgesi, femme fatale’i ötekileştirmenin ve toplum düzeni açısından ifsat edici bir figür olarak damgalamanın da ilk adımını oluşturur. İlk adımı takip eden daha sonraki adım ise Nevzat’ın melek, Haver’in de şeytan olarak konumlandırılmasıdır. Ataerkil kültürün itaat ve korku kavramlarından hareketle dolaşıma soktuğu kadın algısının ürettiği şeytan ve melek karşıtlığı, romanda Haver’in toplumsal kurumlar açısından ne tür bir tehdit teşkil ettiği meselesi etrafında düğümlenmektedir. Buna göre Haver melek suretine bürünerek evli bir erkeği yoldan çıkaran, katil pençeli, dişleri zehirli, alçak bir ifrittir. Bu ifritin başlıca görevi sahip olduğu şeytani cazibeyi fütursuzca kullanarak yuva yıkmak, toplumun temeli olan aileyi dejenere etmek ve temizlik ve saflıkla ilgili her şeyi bedeninin ele avuca sığmazlığıyla kirletmektir. Bencillik, eğlenceye düşkünlük, ahlaki kaygılardan yoksunluk ve içgüdülere tabi olmak onun belli başlı özellikleridir. Tıpkı baştan çıkardığı Bihruz gibi o da yaşamı yalnızca maddesel yanıyla kavrar, manevi değerleri hiçe sayar. Toplumsal normları dikkate almadığı ve vicdan, merhamet, başkasının iyiliğini gözetme gibi erdemlerden habersiz olduğu için sorumluluk duygusundan uzak bir yaşam sürer. Evli bir erkeği baştan çıkarttığı, aileyi kaosa sürüklediği ve namuslu bir kadının kıskançlık duygularını kışkırtarak onu manen ve maddeten tükenişe sürüklediği için toplumsal fitnenin kaynağı olarak işaretlenen Haver’in sürdürdüğü bu sefih yaşam romanda

kendisine layık bir sonla cezalandırılır. Bu bağlamda Haver gibi aykırı ve tehlikeli bir karakterin hak ettiği cezaya çarptırılması hem metinsel adaletin sağlanması hem de toplum düzeninin devamı açısından bir zorunluluk olarak kendisini dayatır.

Feryat romanında Nevzat, Bihruz ve Haver'in şahsında somutlaşan karakter özellikleri, yukarıdaki çözümlemelerden de anlaşılacağı gibi Türk romanının ilk örneklerinden itibaren benimsenen alegorik kişileştirme yöntemini birebir taklit etmektedir. Metinlerarası ilişkiler bağlamında incelenmesi gereken alegorik temsil yöntemi bireyin özgünlüğünü aşan ve onu daha genel bir tarihsel ve toplumsal bağlama yerleştiren bir özelliğe sahiptir. Fredric Jameson'ın periferik edebiyat geleneğini çerçevelemek için ortaya attığı ulusal alegori (Jameson, 2008: 391) kavramının kişiler düzlemindeki yansıması olarak da yorumlayabileceğimiz bu alegorik karakterizasyon meselesi toplumsal kodların roman kahramanları üzerinden nasıl işlevsel kılındığını anlamak açısından önemlidir. Özel alan ile kamusal alanın birbirinden ayrılmadığı, cinsellikle politikanın farklı bağlamlarda iç içe geçtiği toplumlarda kişiler kendilerini temsil etmek yerine birer simgeyle özdeşleşerek hakikatin alegorik ifadelerinin taşıyıcısına dönüşürler. Romanın bu üç temel karakterine sözünü ettiğimiz bu alegorik çerçevede baktığımızda Nevzat'ın masum kadın kimliğiyle kurban rolünü üstlenerek toplumsal ahlakın çelişkilerini görünür hale getirdiğini, Türk ve dünya edebiyatındaki femme fatale tipolojisinin bir uzantısı olan Haver'in saflığın ve masumiyetin karşısında konumlanarak karanlık ve şeytani güçlerin temsilciliğine soyunduğunu, ahlaki bakımdan karşıt güçleri kendilerinde tecessüm ettiren bu iki kadının arasında kalan Bihruz'un ise yine pek çok Tanzimat romanında benzerine rastladığımız babasız kalmış ve istikametini yitirmiş oğul tipini başka bir bağlamda yineleyerek bir geleneğin parçası haline geldiğini görürüz. Burada söz konusu karakterlerin alegori bağlamında en dikkat çeken yanı hem birer stereotip şeklinde kurgulanmaları hem de toplumun, dışarıdan içeriye nüfuz eden yabancı ve tehlikeli bir kültürün semptomlarına karşı gösterdiği tepkinin konjonktürel biçimleri olarak sunulmaları ve başkalığa imkan tanımayan düalist bir epistemolojiyi yansıtmalarıdır.

2.4. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kurmaca bir metnin retorik hedeflerine ulaşabilmesini sağlayan başlıca unsurlardan biri anlatıcıdır. Anlatıcının konumlandırılma biçimi bir yandan metnin semantik çerçevesini belirlerken bir yandan da potansiyel ya da muhayyel okur kitlesinin hangi ideolojik ve edebi temayüller doğrultusunda yönlendirileceği meselesinin çözüme kavuşturulmasında temel koyucu bir rol oynar. Anlatıcıya yüklenen ideolojik işlev, okurun alımlama edimi üzerinde doğrudan etkide bulunduğu için yazar nezdinde anlatıcı tipini belirlemek ve metni bu tipolojiye göre inşa etmek ayrı bir önem kazanır. (Genette, 2020: 279)

Anlatıcı bir aracıdır. Romanın kurgusal bütünlüğünü sağlayan zaman, mekan, olay, karakter, izlek, fikir, üslup gibi içerik ve biçimle ilgili her türlü materyal anlatıcı tarafından işlevsel hale getirilir. Olayların aktarımında ve kişilerin karakterizasyonunda nesnelliğin mi yoksa öznelliğin mi baskın olacağına anlatıcı karar verir. (Çetin, 2009: 104)

Feryat romanında, Fransız anlatıbilimci Gerard Genette tarafından “homo-autodiegetique” terimiyle adlandırılan ve Türkçeye daha çok “ben-öyküsel“ olarak çevrilen anlatıcı tipi hakimdir. (Genette, 2020: 267) Ben-öyküsel anlatıcının en belirgin özelliği, tanrısal anlatıcıyla bir karşıtlık oluşturacak biçimde, anlatının figüral bir parçası olması ve otobiyografik içerimleri yoğun hikayesini sabit odaklanma düzleminden hareketle ve içeriden bir bakışla muhatabına aktarmasıdır. Odaklanmanın sabit oluşu ve hikayenin söylemini kuran bakışın içeriden dışarıya yönelişi ben-öyküsel anlatıcıyı tanrısal anlatıcıdan farklılaştıran en önemli noktadır. Burada farkı inşa eden unsur ise bilgidir. Ben-öyküsel anlatıcı aynı anda hem anlatan hem de anlatılan konumunda olduğu için yorum, perspektif ve deneyim bakımından pek çok eksiklikle maluldür.

Romanda bu ben-öyküsel anlatıcıyı var eden yazar-anlatıcıdır. Yazar-anlatıcı yapının giriş kısmında sözü ben-öyküsel anlatıcıya emanet edeceğini söyleyerek kadın kahramanının iç dünyasını doğrudan yansıtmaya kaygısı güttüğünün altını çizer. Ne var ki burada yazar-anlatıcı aslında ben-öyküsel anlatıcının şahsında kendi ikinci benliğini sergilemenin bir yöntemini ortaya koymaktadır. Wayne C. Booth’un ima

edilen yazar (implied author) olarak terimleştirdiği (Booth, 2012 : 70) bu anlatım konumunda yazar-anlatıcı kılık değiştirerek görünmez hale gelir (Ricoeur, 2007: 179) ve anlatıya içkin ideolojik söylemi örtük biçimde belirleyecek birtakım maskelerle okurun karşısına çıkar. Romanın yazar-anlatıcısı da kahramanı Nevzat'ın öyküsünü onun dilinden aktarırken gerçekte kendisinin bir tür çevirmenlik görevi üstlendiğini ve taklidin ötesine geçerek romanın anlam dünyasını kurduğunu ifade eder. Burada gerçek yazar, ima edilen yazar ve metinsel gerçekliğin kahraman anlatıcısı arasında duygu ve düşüncelerin aktarımı bakımından geçişken bir ilişki söz konusudur. Bu durum anlatı sesi ile odaklanmanın özdeşliğini kesintiye uğrattırırken anlatıda gönderenin kim olduğu sorusunu da cevaplamayı güçleştirir. Fakat bütün bu olumsuzluklara rağmen, romanın, anlatıcının dışıl kimliği nezdinde bir kadının bireysel ve toplumsal varoluşunun veçhelerini doğrudan yansıtmak kaygısını güttüğünü ve bu bakımdan da zamanına göre ilerici bir konumda bulunduğunu belirtmek gerekir.

Roman, anlatıcının kendi yaşam öyküsünü uzun bir otobiyografik monolog şeklinde kurguladığı bir tür itirafname olarak kaleme alınmıştır. Bu itirafname boyunca Nevzat, belli bir zaman, mekan ve toplumsal çevre bağlamında hem dünyaya ilişkin kendi deneyimlerini aktarmakta hem de arzulayan bir varlık olarak benliğinin gelişimini gözler önüne sermeye çalışmaktadır. Anlatıcının bilincini açılmaya ve bir zamanlar kendisine ait olan fakat artık yitirilmiş durumda bulunan benlik ve hatıra kalıntılarını yeniden tecrübe etmeye yönelik otobiyografik monolog tarzı metinlerde benliğin merkezini oluşturan psikolojik yaşantıların çözümlenmesi ve kişinin kendisini sahip olduğu ahlaki, düşünsel ve duygusal değerler bakımından belli bir yerde konumlandırması çok sık rastlanan bir durumdur. Romanda ben-öyküsel anlatıcı bu konumlandırma eylemini doğrulayacak biçimde kendisini monoloğu kurgulayan yani anlatma sorumluluğunu üstlenen bir sözceleme öznesi olarak yapılandırmaktadır. Sözceleme öznesinin kendi söyleminden türettiği “ben”liği, anlatıcı kimliğini kuşanırken dünyayla kendisi arasında çözüme ve uyuma kavuşturulması gereken bir çelişki ve ayrışmanın bulunduğu varsayımından hareket etmektedir. Söz konusu ayrışma bağlamında anlatıcının ideale yönelmiş arzusuyla gerçekliğin nüfuz edilemez katılığı arasındaki çelişkinin bir çözümünün olmadığı

anlaşıldığında, karakterin iç odaklanmaya dayalı perspektifi nesnellikten koparak travmatik tecrübelerin empatik bir biçimde aktarılmasını zorunlu kılan bir mecraya sürüklenmektedir. Okurun karakterle özdeşleşmesini talep eden ve duygu istismarını alabildiğine yoğunlaştıran bu empatik anlatım tarzı boyunca giderek daha da görünür hale gelen “pathos”un muhatabı ikna etmeye dönük retorik etkisiyle bakış açısı bütününe sübjektif bir niteliğe bürünmekte ve anlatı mesafesi alabildiğine daralmaktadır. Burada söz konusu “pathos”un, anlatıcının erdemini ve dünya sahnesindeki haklılığını vurgulayan “ethos” ile güçlendirildiğini ve iç dünyasını okura açan karakterin duygu ile düşünceleri arasında yaşadığı karmaşayı şeffaflaştırdığını ifade etmek gerekir.

Ben-öyküsel anlatıcı olarak Nevzat, kendisini ve dünyayı kavrarken dışarıdan içeriye doğru evrilen bir bilinç hareketine tabi olur. Anlatıcının dış dünyayı gözlemlerken edindiği perspektif, öznenin iyimserlikle karamsarlık arasında salınmasına ve duygularının istikrarsızlığa sürüklenmesine yol açan romantik bir tahayyül tarafından şekillendirilmektedir. Çocukluk çağında dış dünyayı arzusuna uygun estetik ve ahlaki formları üretebilecek bir yaşam kaynağı olarak gören anlatıcı doğanın koynunda yaptığı gezilerle bu izlenimi pekiştirir. Ne var ki aynı dünya çelişik biçimde öznenin melankoli ve karamsarlığını kışkırtan özelliklere de sahiptir. Anlatıcının hem arzuladığı hem de ürküttüğü bu dünyada yalnızca aşk, bir anlığına mezkur istikrarsızlığı dengeleyici bir mutlak değer olarak belirir. Fakat aslında aşkın da dünyanın gerçekliği tarafından ele geçirildiği ve ta en başından beri yozlaşmışlığın girdabında dönüp durmaya mahkum edildiği anlaşılınca anlatıcının söylem üreten acıklı retoriği bütünüyle içselliğin çeşitli katmanlarının ifadelendirilmesiyle sınırlandırılır. Aşkın yarattığı hayal kırıklığı, anlatıcıyı ruhsal deneyimlerin ağır bastığı bir psiko-anlatı kurgulamaya yönlendirir. Bu psiko-anlatının iki düzlemde oluştuğu görülür. Birinci düzlemde anlatıcının kendi kendisiyle konuştuğu ve zihninden akan düşünceleri kayda geçirdiği bir tür iç-monolog söz konusudur. İkinci düzlemde ise anlatıcıyla muhayyel ya da gerçek muhatapları arasındaki antagonistik ilişkiden türeyen ve haksızlığa uğramışlık bağlamında ruhun apolojik gerilimini yansıtan ahlaki bir zeminden hareket edildiği gözlemlenir. Bu özelliğiyle bir savunma metni niteliği kazanan roman anlatıcının

sesi, odaklanma konumu ve seçtiği bakış açısı yönünden diyalojik değil monolojik bir karakter arz eder. Tekseslilik olarak da adlandırılabilir bu monolojik tutum, sadece anlatıcının söylemine yer verirken diğer karakterleri suskunluğa mahkum eder ve onlar hakkındaki bütün hükmü gadre uğrayan kahramanın insafına bırakır. Bahtin bu tür monolojik eserlerde dünyanın tahayyül ve temsil edilme ilkesinin, yazarın ve başkahramanın ideolojik konumuyla doğrudan ilişkili olduğunu ifade etmektedir. (Bahtin, 2004 : 37) *Feryat* romanının monolojik bir eser oluşunda ahlakçı bakış açısını olay örgüsünün odağına yerleştirmesinin büyük bir payı vardır. Eserin bu özelliği ister istemez anlatıcının bakış açısına ve konumlandırılma biçimine de yansımaktadır. Anlatıcı dünyaya tek bir açıdan bakmakta, kendisini ve diğer karakterleri çok dar bir perspektiften algılayıp anlamlandırmaktadır. Bu bağlamda anlatıcının kendisine atfettiği a priori ahlaki üstünlük, karşıt değerleri temsil eden karakterlerin damgalanmasını meşrulaştırmaktadır.

Feryat romanının ben-öyküsel anlatıcısı biri söylem zamanına diğeri ise olay zamanına ait olmak üzere iki ayrı benliğe bölünmüş halde bulunur. Söylem zamanındaki anlatıcı “anlatan benlik”i temsil eden bir konumdan hareketle olay zamanının “deneyimleyen benlik” inin geçmişini tahkiye eder. Bu bölünmüşlük en başta anlatıcıyı kendi kendisini yargılayan, geçmişinden hesap soran, iki zaman kesiti arasındaki tecrübe farkının doğurduğu pişmanlık duygularını sık sık dile getiren bir itirafçı olarak konumlandırır. Burada “cehalet ve kafa karışıklığıyla malul olan ve hayaller dünyasındaki bir geçmiş benliğe dönüp bakan kolay anlaşılır anlatıcıyı” (Cohn, 2008 : 160) andıran bir tipoloji söz konusudur. Bu tipolojide söylem zamanının anlatıcısı, sönmüş aşk hayallerinin enkazı altında kalan geçmişteki benliğinin saflığını, bilgisizliğini ve ülküleriyle gerçek dünya arasındaki çelişkiyi her anımsayışında hayıflanır. Bu hayıflanma toplumsal cinsiyetle ve anlatıcının dişil kimliğiyle doğrudan bir ilişki içindedir. Retorik etkiyi artırmak için anlatıcının kullandığı ünlem, imge ve deyimler ise kadınsı duyarlılığı ve bu duyarlılığın ürettiği düşünce içeriklerini yansıtmak için özellikle seçilmiş dil ve bilinç yapılarıdır.

2.5.Anlatım Teknikleri

Anlatıcının roman boyunca kullandığı üç temel anlatım tekniği vardır. Bunlar mektup, alıntı ve tasvirdir. Bilindiği gibi hem bir anlatım tekniği hem de başlı başına bir tür olarak mektubun edebiyat bağlamında pek çok işlevi ve özelliği vardır. Mektubun edebi anlatılar çerçevesinde üstlendiği en önemli işlev, iki kişi arasındaki mahrem ilişkiyi ifşa ederken kolektif ve bireysel bilinçdışına itilmiş pek çok duygu ve düşüncenin aktarılmasında arabulucu rolü oynamasıdır. Mektup, yapısı gereği kurgusal benlikler arasında bir muhataplık bağı kurarak iletişimin gerçekleştiği düzlemin biçim ve içeriğini belirler. Söz konusu iletişim düzlemi bir uzlaşmanın ve sevginin zemini olabileceği gibi sürüp giden ve bir türlü çözilemeyen bir çekişmenin su yüzüne çıktığı bir gerilim alanı da olabilir. Romanda anlatıcı konumundaki Nevzat kendisini aldatan kocası Bihruz'a iki mektup yazar. İlk mektupta, delicesine sevdiği erkeğe bağılıktan bir türlü vazgeçemeyen ve aynı zamanda ailesini korumak isteyen bir kadının güçsüzlük imgesini pekiştiren bir üslup söz konusudur. Erkeğin geleneksel mütehakim varlığı karşısında yalvaran, benliğini alabildiğine silikleştiren ve alttan alan bir tavrı somut hale getiren bu üslup içerikle birlikte düşünüldüğünde kadına biçilen edilgen rolü yansıtan metinsel bir ayna işlevi üstlenmektedir. Mektupta Nevzat, kocasının başka bir kadınla evlenmesine itiraz ederken bile içinde zaman zaman ironi izlerine rastlanan ihtiyatlı bir dil kullanmakta ve kadınsı zaaflarını gerekçe göstererek Bihruz'u çekeşlilikten caydırmaya çalışmaktadır. Bu ilk mektup Nevzat'ın beklediği olumlu etkiyi uyandırmadığı gibi aksine Bihruz'u daha da öfkelenendirir. Burada Bihruz'u öfkelenendiren şey nikahlı karısının kendisine mektup yazarak ondan birtakım taleplerde bulunmaya cüret etmesidir. Bu cüretin doğurduğu öfke genç adamın zihninde, Nevzat'ı manen ve maddeten bitirecek birtakım hile ve kumpasların yavaş yavaş oluşmasına zemin hazırlar.

Bu doğrultuda Bihruz önce yalının mülkiyetine eline geçirir sonra da bir iftirayla karısının namusunu lekeleyerek onu toplum nezdinde iffetsiz bir kadın durumuna düşürür. Sahip olduğu maddi ve manevi bütün değerleri kaybeden ve toplumdan dışlanan Nevzat kendisine bu alçaklığı yapan Bihruz'a bir mektup daha yazar. Bu ikinci mektupta ilk mektubun yalvaran ve alttan alan üslubu yerini saldıran, suçlayan,

yargılayan sert ve iğneleyici bir üsluba bırakır. Ahlakçı perspektif mektubun tamamına hakim olduğu için iyilik ve kötülük karşıtlığına dayanan tavizsiz değer anlayışı, anlatıcının retorikini bir uçtan bir uca kat eder. Bu mektup bağlamında anlatıcının takındığı ahlaki tutum, mektubun hem biçimini hem de içeriğini monolojik bakış açısıyla sınırlandırarak ima edilen yazarın sesini daha açık olarak ayırt etmeye olanak sağlamaktadır. Söz konusu iki mektup aynı zamanda feminist anlatı kuramı çerçevesinde de yorumlanabilecek özelliklere sahiptir. Feminist kurama göre mektup, dille ilişkisi sınırlandırılmış ve kendisini anlatma olanakları kısıtlanmış kadının hem bastırılmış benliğini hem de maruz kaldığı toplumsal şiddeti ifşa edebileceği bir özgürlük alanıdır. Romanda anlatıcı konumundaki Nevzat kocasına yazdığı iki mektupla bu görece özgürlük alanında kalem oynatarak bir yandan kendi özne oluş iradesini ürkekçe de olsa inşa ederken diğer yandan da ataerkil düzenin kimi çarpıklıklarını kendince sorgulamaktadır. Feryat romanında mektup türünün böylesi bir feminist içeriği doğuracak şekilde kullanılması onu aynı zamanda kendisinden önce ve sonra yazılmış pek çok eserle ortak bir zeminde buluşturmaktadır. Türk romanının en erken örneklerinden itibaren mektup, mahrem alan ile kamusal alanın kesiştiği noktada su yüzüne çıkan kadın meselesinin farklı boyutlarını dile getirmek için kullanılan bir anlatım tekniği olmuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin *Felsefe-i Zenan*, Fatma Aliye'nin *Levayih-i Hayat*, Emine Semiye'nin *Bikes*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mutallaka*, Halide Edip Adıvar'ın *Handan* romanlarında mektubun, toplum içinde giderek daha görünür hale gelen kadının, evlilik, çokeşlilik, aldatılma, boşanma ve çalışma gibi günümüzde de güncelliğini koruyan sorunlar hakkındaki görüşlerini aktarmanın bir aracına dönüştüğü, *Feryat* romanının da bu zincirin bir halkası olduğu görülmektedir.

Pek çok kurnaca eserde örtük ya da açık biçimde kullanılan alıntı tekniği daha çok metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alınmaktadır. Buna göre alıntı bir sözcenin bir metinden öteki metne geçerken iki metin arasında kurduğu bir köprüdür. Her alıntının bir anlamı vardır. Alıntının içerdiği bu anlam iki metinde ayrı anlamlar kazanarak hem alıntının kaynağını hem de onu yeniden üreten metni bir diyaloga sokar. (Aktulum, 2014:79) Romanda anlatıcının alıntı yaptığı metinlerle ilişkisi yaşadığı duygu durumlarının olumlu ve olumsuz içeriğiyle doğrudan bağlantılıdır.

Örneğin anlatıcı aşk sarhoşluğuyla kendinden geçtiği ve bu aşkın etkisiyle derin bir sevince gark olduğu sırada mehtapçıların yalının önünden geçerken okudukları bir gazele dikkat kesilir. Fuzuli'ye ait olan bu meşhur gazelde mecazların ve söz sanatlarının gizlediği tasavvufi aşk izleği, Nevzat'ın alımlama biçimi tarafından hem daha dünyevi bir kılığa büründürülür hem de iki heteroseksüel aşık arasındaki hiyerarşik ilişkinin daha net şekilde vurgulanmasıyla alıntılanan metnin içeriği anlam ve bağlam yönünden dönüştürülür:

Hayret ey büt suretin gördükçe lal eyler beni

Suret-i halim gören suret hayal eyler beni

Ben geda sen şaha kul olmak yok amma neyleyim

Arzu sergeşte-i fikr-i muhal eyler beni

Anlatıcının duygu durumunun yaşadığı tecrübeye bağlı olarak olumsuz bir yöne doğru savrulduğu noktada ise yapılan alıntının içeriği değişime uğrar. Kocasından tarafından aldatılan ve yaşamın hayal ettiği gibi olmadığını anlayan anlatıcı, geçmişin deneyimsizliğinden doğan hatalarının pişmanlığını ve yitirilen zamanın telafi edilemezliğini ifade edecek metinleri bir kaynak olarak kullanır:

Gönül yad-ı mazi edersin neden ?

Gelir mi sanırsın fenaya giden

Anlatıcı, kadın olmasından kaynaklanan çaresizlik, yersiz yurtsuzluk ve kimsesizliğinin tahammül edilmez bir hal aldığı anlarda içinde bulunduğu durumu daha etkili biçimde vurgulayabilmek için yine bir alıntıdan yararlanır:

Ben kimim bir bikes ü bivaye vü bihanuman

Talihim şikeste, ikbalim nigun, bahtım yaman

Anlatıcı, sağduyusunu askıya alarak aşık olduğu ve iştiaqla evlendiği kocasına ilişkin umut, hayal ve düşüncelerinin bir yanılgıdan ibaret olduğunu ve onun

nazarında esasen hiçbir kıymetinin bulunmadığını anladığında da öfkeyle yine bir alıntıya sığınır ve bu alıntı aracılığıyla onu yokluğa mahkum eder :

O zalim, o hain merd-i nebridi

Şimdi hiç gören yok, öldü, geberdi

Verilen örneklerden de anlaşılabilceği gibi romanda kullanılan alıntı tekniğinin başlıca işlevi anlatıcının yaşamı tecrübe ederken karşılaştığı gerçekler karşısındaki tutumunu yansıtmak ve bunları belli bir bağlam çerçevesinde bir anlam zeminine oturtmaktır.

Tasvir; estetik ya da pratik kaygılarla güdülenmiş sanatçı tarafından yeniden var edilen nesneler dünyasının algılanma ve yorumlanma biçimlerini derinden belirleyen bir retorik araçtır. Bu retorik aracın en önemli özelliği taklit yoluyla canlandırılan dünyanın duysal ve bilişsel katmanlarının, kelimeler aracılığıyla kurmaca eserin metinsel evrenine aktarılmasıdır. Bu özelliği dolayısıyla Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk Edebiyatı'nda da tasvirin ihmal edilemeyecek bir yeri vardır. Türk Edebiyatı'nın tarihsel evrimine tasvir bağlamında baktığımızda klasik edebiyat ile modern nesir arasında belirgin bir farkın bulunduğunu görürüz. Klasik edebiyatımızda tasvir daha çok durağan ve kapalı bir kozmosun sembolik ilişkiler ağından hareketle resmedilmesini amaçlayan bir işaretler sisteminin tekrarlanmasından ibarettir. Tanzimattan sonra Batı Edebiyatı'nın etkisiyle şekillenmeye başlayan modern Türk nesrinde ise tasvirin öznel ve nesnel yaşantıları aktarma kaygısı güden yazarların elinde daha derinlikli bir anlatım aracına dönüştüğü görülür. Kusurlu bir gerçekçilik ile abartılı bir romantizmin baskın olduğu bu tasvirlerde dış ve iç dünyanın keşfi bir amaç olarak dikkat çeker. *Feryat* romanında gördüğümüz tasvirler, ağırlıklı olarak romantizm akımının özelliklerini yansıtacak bir mahiyete sahiptir. Doğayla insanın bütünleşmesini ve pastoral alemin insan ruhunda bıraktığı izlenimlerin tahkiye edilmesini içeren bu tasvirlerde mistifikasyon ve kutsallaştırma temel bir tutum olarak görünürlük kazanır. Doğanın kuşatıcı mevcudiyetini yansıtırken ondaki anlık değişimleri de yakalamayı arzulayan söz konusu tasvir anlayışı, görme duysunun empresyonist tavırla birleştiği noktayı cisimleştirmesi ve insan bilincinin, kendisi dışındaki dünyayı nasıl içselleştirdiğini

resmetmesi bakımından da dikkat çekici bir nitelik arz eder. Romanda bu tür doğa tasvirlerinin yanı sıra kişi tasvirlerine de yer verilir. Bihruz ile Haver'in yüz ve vücut özelliklerinin ayrıntılı anlatımını içeren bu tasvirlerde insan bedeni görünüşte güzellik mefhumunun bir yansıması olarak sunulur. Ne var ki bu güzellik aslında kötülüğü gizleyen ve bedeni maddeye bağlayan bir biçimden ibarettir. Nitekim bu bedenleri merakla temaşa eden Nevzat'ın başlangıçtaki etkilenme, kapılıp gitme ve büyülenme duygularının zamanla kıskançlık, tiksinti ve pişmanlığa evrilmesi bu tasvirlerin olumluluk görüntüsü altında olumsuzluğun göstergeleri olarak kullanıldığını ve cisimleşmiş fenomenlerin aldatıcı karakterine göndermede bulunulduğunu kanıtlar.

2.6. Üslup

Üslup, edebi eseri oluşturan içerik ve biçim unsurlarının dilsel tercihler yoluyla birbirine eklemlendiği, estetik ifade tarzlarının anlamlı birimler üretecek şekilde kurgulandığı ve kişisel özgünlükle kolektivitinin bağlayıcı yasalarının iç içe geçtiği alabildiğine karmaşık bir olgudur. Bu olgu, eşzamanlı olarak hem biçim ile içeriği hem de kişisel özgünlükle kolektif kapsayıcılığı bir arada bulundurduğu ve yazarın dille kurduğu bireysel ilişkiye atfedilen özgünlük alanını yaşanan devrin hakim eğilimleri üzerinden sınırlandırdığı için edebi metnin yaratıcılıkla ilişkisini daha geniş ve farklı bir perspektiften değerlendirmeyi zorunlu hale getirir. Söz konusu perspektif aynı zamanda edebi metnin bir bütün olduğunun ve yazarın estetik yaratıcılığının ancak daha genel bir üretim sürecinin parçası olarak düşünüldüğünde bir anlam ifade edeceği gerçeğinin de altını çizer.

Feryat romanına hakim olan üslubun, eserin içeriğiyle ve kahramanın dünya algısıyla doğrudan bir ilişkisi vardır. Romanın içeriği, saf ve masum bir kadının hayatın güçlükleri karşısında tecrübe ettiği yıkım duygusunun etrafında şekillenir. Bu içerik kendisini dil düzleminde var ederken ağırlıklı olarak santimentalizmin abartılı melankolisine ve melodramın duyguları istismar etmeye yönelik kurgu oyunlarına yaslanır. Kahramanın yaşam karşısında takındığı romantik tavırla perçinlenen söz konusu ikili çerçeve romanda kullanılan üslubun niteliğini belirleyerek onu

kendisinden önce kuralları konmuş geleneğin bir parçasına dönüştürür. Eserin adından başlayıp derin yapısına doğru genişleyen ıstırap metafiziği bu geleneği ve bir dönemin estetik anlayışını yansıtırken aynı zamanda böylesi bir üslup tercihinin nedenleri üzerinde düşünmeyi de gündeme getirir.

Romantik dünya görüşünün baskın olduğu santimantal anlatılarda üslup genellikle coşku ile karamsarlık arasında savrulan duygu durumlarının geçişkenliği üzerine kuruludur. İstikrarsız bir dünyayı tasvir eden santimantal metinlerde coşkudan melankoliye geçiş bu tür anlatıların ayırt edici özelliğini oluşturur. *Feryat* romanında da tıpkı kendisinden önce yazılan eserlerde olduğu gibi romantik coşkunun ve onu takip eden hayal kırıklıklarının tasviri için kullanılan kelime ve cümlelerin art arda sıralanışında iki ruh hali arasındaki karşıtlığın keskinliğine dikkat çekmek gibi bir arzunun bulunduğu görülür.

Gücünü kahramanın doğa tutkusundan ve aşk iştihakından alan romantik coşku romanda yaşama ilişkin bütün olumlu imgelerin kaynağını oluşturur. Tazelik, çocukluk, saflık, başlangıç, iyimserlik, tutku, yaşama arzusu gibi duygu ve olgular bunlara uygun semantik seçimlerle dile getirilir. Romanın özellikle ilk bölümlerinde karşılaşılan “bağzar-ı letafet”, “istirahat-i tıflane”, “sabahat-i tıflane”, “saadet”, “naz u nevaziş”, “bedayi-i bahar”, “hande-i tesliyet”, “aşıyan-ı refah“, “nur-ı çeşm-i iftihar” gibi ifadeler pastoral manzaraların içine yerleştirilmiş çocukluk enstantanelerini, tümgüçlülük (omnipotence) duygusunu tahkim edecek şekilde görselleştirmektedir. Bu görselleştirme dünyanın katılığıının farkında olmayan çocuk bilincinin kapıldığı yanılsama halini dışavurması açısından önemli bir işlev icra etmektedir. Burada üslup söz konusu yanılsama halini en doğru biçimde yansıtacak resimleri seçen bir göz gibi hareket etmekte ve geçicilikle malul mutluluk duygusunun bir tablosunu çizmektedir.

Romanın kadın kahramanı kendisini aşka kaptırdığında sükun eden imgelerde ise çoğunlukla ışık ve aydınlıkla ilgili mecazların yoğunluk kazandığı görülür. Romanın bu bölümlerinde kahramanın yaşama bakışını mutluluk ve iyimserlikle perdeleyen aşkın itici gücü sayesinde dünya ışıkla dolar:

“Zifaf mehtabın da bedr-i tam halinde bulunduğu bir zamana tesadüf etmişti. Zemin ve sema serapa nuranur neşat kesilmiş de envar-ı safa sim-i müzab halinde pencerelerden girmeye başlamış zannolunacak bir reng-i vecdengiz ile haclegah-ı saadetimizi tenvir eyleyen şua-ı ümit bizi güya bu cihan-ı sefilden çıkarmış, başka bir alem-i ümide götürmüştü.” (Vecihi,1899,s.

Nevzat’ın düğün törenini anlatan bu pasajda da açıkça görüldüğü üzere “mehtap”, “nuranur”, “envar-ı safa”, “sim-i müzab”, “tenvir”, “şua-ı ümit” gibi doğrudan doğruya ışık ve aydınlıkla ilgili kelimelere yer verilerek bir üslup yoğunlaşması sağlanmakta ve tek bir rengin farklı tezahürlerinin altı çizilerek bir ruh halinin fenomenal ve ampirik dünyadaki kesişim anına dikkat çekilmektedir. Bir yaşam kaynağı olarak ışık burada, maddeyle bağını koparmış bir aşkınlık ve kutsallık arzusunun gösterenine dönüşürken deneyimin sahibini de herhangi bir boşluk duygusunun bulunmadığı bir doluluk haliyle çepeçevre kuşatmaktadır.

Ne var ki Nevzat’ın ışık mecazlarıyla yüklü bu aşk hayatı, kocası tarafından aldatılınca bitmeyen bir kabusa dönüşür; ışığın ve mutluluğun yerini karanlık, kasvet, üzüntü alır. Bu bölümlerde yıkım ve çöküş imgeleriyle öznenin içinde bulunduğu ruh hali tasvir edilir ve şiddetini giderek artıran melankolik bir üslup metnin büyük bir kısmına yedirilerek bilincin yaşadığı deneyime içeriden bakma imkanına kapı aralanır. Trajedi unsurlarının romantizm ve santimentalizmin abartılı duygusallığıyla beslendiği satırlarda kadın edilgenliğinin içerik düzlemiyle bunun biçimsel ifadesi arasında bir karşılıklık ve uyum sağlanır. “Makbere-i azap”, “kabus-ı siyah,” “mukadder-i siyah,” “baht-ı vajgun,” “talih-i nasaz”, “haile-i yegane,” “ah-ı tazallüm,” “nigah-ı istimdad”, “meyyit-i müteneffis”, gibi tamlamaların tamamında yaşamı öteleyen ve yokoluşa sürüklenen bir kadının karamsarlık, umutsuzluk ve çaresizlik duyguları kaderci bir perspektifle dile getirilir.

Duygu repertuarı bakımından zengin bir eser olan *Feryat* romanında bir üslup özelliği olarak şaşkınlık, dehşet ve hayal kırıklığı bildiren ifadelere de sık sık rastlanır. Geçmişte yapılmış hataların telafi edilemezliğini vurgulamak için kullanılan bu ifadeler kadın cinsine özgü pişmanlık ve hayıflanma duygularını karşılayacak bir anlam içeriğine sahiptir. “Efsus”, “diriğ”, “ah”, “vaveyla” gibi

ünlemlerle pekiştirilen söz konusu duygular, bir kaybetme anlatısı olarak kurgulanan romanın toplumsal dokusuyla da koşutluk arz etmektedir.

Feryat romanında yer yer uzun cümlelere yer verilmiştir. Bu cümlelerin sentaktik yapısı aktarılmak istenen duygu ya da düşüncüyü baştan sona çevreleyen külfetli ve süslü bir üslubun etkilerini taşır. Üslubun külfetli ve süslü olması nedeniyle cümlenin anlam katmanını oluşturan özü bulmak zaman zaman zorlaşır. Cümle içinde bolca kullanılan Arapça, Farsça kelime ve tamlamalar Türkçeye özgü mantıksal dizilimi bozduğu için romanın biçimi, içeriği yutarak görünmez hale getirir. Burada kullanılan üslup hem eski nesirden hem de Tanzimat nesrinden etkiler taşıdığı için bir melezleşme halini yansıtır. Roman kahramanının olay örgüsünü serimlemek ya da sıradan hayatla ilgili birtakım durumları anlatmak için kullandığı dil ise günlük konuşma kalıplarına daha yakındır. Roman boyunca bu çifte üslubun sürüp gittiğine tanık olunur. Bu noktada mezkur üslup ikiliğine ilk Türk romanlarının pek çoğunda rastlandığını ve romanların anlatma (diegesis) yöntemine ağırlık verilen kısımlarında dilin hantallaştığını, gösterme (mimesis) düzlemine geçildiğinde ise akıcılığın sağlandığını ve üslubu çatallaştıran bu olgunun gerisinde de yazarların ahlakçı didaktizminin bulunduğunu kaydetmek gerekir.

Bu ahlakçı didaktizm aynı zamanda üsluba nüfuz eden dil kullanımının hangi ideolojiyi görünür kıldığını ve dünyanın hangi perspektiften kavrandığını anlamak konusunda da kimi ipuçları sunar. Bilindiği gibi malzemesi dil olan her üslup denemesi, düşüncüyü manipüle eden ideolojik bir kalıntının izlerini taşır. Dilin yansıtıcılık işlevinin ötesine taşarak gerçekliği dönüştürdüğü noktada edebi üslup, yazarın dünya görüşünün hangi boşluk ve gediklerden oluştuğunu ve bunların nasıl başka kılıklara büründürülerek kabul edilebilir bir söyleme dönüştürülmeye çalışıldığını gösteren bir aygıt olarak ortaya çıkar. *Feryat* romanı büyük ölçüde kadercı bir dünya görüşünü yankılamaktadır. Romanın üslubu sayesinde daha da pekiştirilen bu kadercı tını yaşamı sonluluk, çikışsızlık ve boyun eğmişlik kipleri üzerinden anlarken kadın kahramanını da aynı kipleri yeniden var eden ve onaylayan çaresiz bir figür olarak inşa etmektedir. Acının kaçınılmazlığına katlanmayı ve her türlü hazdan feragat etmeyi erdemli bir çileciliğe dönüştüren bu figürün söylemine yapışan üslup söz konusu dünya görüşünü muhafazakar bir haleye büründürerek

meşrulaştırmakta ve isyanın yerine sabrı ve tevekkülü ikame etmektedir. Söz konusu sabır ve tevekkül, metnin bütününe sızan şiirselliğin ve şiirsel dünya görüşünün ima ettiği irrasyonel tasavvurlarla da birleşince romanın üslubu ile ideolojisi arasındaki simetrik bağ bütünü güçlenmektedir.

Feryat romanı üslup bağlamında Türk Edebiyatı'na herhangi bir köklü yenilik getirmemektedir. Eserin hem kelime kadrosu hem de gramer özellikleri açısından kendisinden önceki geleneğe bağlandığı ve arkaik dil tercihlerine fazlaca rağbet ettiği görülmektedir. Fakat romanın, yazıldığı dönem dikkate alındığında üslup açısından yine de özgün bir yanının olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu özgünlük, popüler edebiyatın bir parçası olan romanın bir kadının yaşadığı acı dolu deneyimleri onun dilinden aktarırken üslubun sınırlarını dışı anlatı kalıplarına doğru genişletmesinden ve kendisinden sonra yazılacak pek çok eserin santimental ve romantik çerçevesini belirlemesinden kaynaklanmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METİN

FERYAT

Muharriri: Vecihi

Maarif nezaret-i celilesinin ruhsatıyla

İkdam gazetesine tefrika edildikten sonra kitap suretinde dahi temsil edilmiştir.

Dersaadet- İkdam matbaası

1315

1

(2) Feryat, bahar-ı ömründe hazânzede-i baht-ı nâsaz olmuş bir yetimin enin-i mazlumanesidir ki, aheng-i hazini, bir makbereden akseden ah-ı tahassürü, bir vartagah-ı tezelzülde işitilen nale-i istimdadı andırır. Ben feryadı işittiğim vakit mahkum-ı tesiri olan Nevzad firaş-ı ihtizarının esiri idi. Soluk dudaklarıyla sima-yı zerdi daha hak-i siyaha takallüb etmemişti. Kesik nefesi, inkıtaa meyyal bir surette sadr-ı mecruhunu tehziz ediyordu. Teslim-i ruhu andıran ah-ı mazlumanesi ise hakikaten bir (3) feryattan ibaret kaldı. Serencamına vukufum hasebiyle, feryadının icmal-i meali şu kitabı vücuda getirdi.

Nevzad, sonra berf ü baran-ı şita altında çürümüş nahl-i nazenin şeklindeki vücuduyla mazi gibi tebaüd ede ede unutulmuş bir mevta oldu. Sima-yı hazini ruhsare-i hazan rengi toprak kesildi. Dudakları bitti. Dendanı döküldü. İzamı çürüdü. Lakin aks-i vaveylası henüz sımah-ı teessürden zail olmadı. Mezarı ise günde birkaç pay-ı tesamühün pamali bulunduğu için habgah-ı ebedisi bugün feyz-i tabiatla yetişmiş sebz ü berg-i çemenden bile mahrumdur. Toprak olmuş kalbi, hake serilmiş

saçları gibi serencam-ı hayatı da mağlub-ı nisyan olmamak için meal-i feryadını kendi lisanından bir vasiyetname şeklinde yazdım. Mazi olan müstakbelini şu sutur-ı siyah (4) arasında subh-ı sadık gibi izhara çalıştım. Feryadın tefsiri benim, ahengi Nevzad'ındır. O feryad etti ben tercüme eyledim. Maksat , damenkeş-i hayat olmuş bir ölünün ibka-yı namıdır. Buna azmeden hame-i ihtisas ise velev benimki kadar kemnisab-ı kudret bulunsa da sabit mezar taşlarına tarih-i vefat hakkeden kalemlerden daha kaviyüttesir olur zannederim. 20 şubat sene 314 Edirne.

Nevzadın tefrişi seng-i musalla, rengi mevt-i müebbed örtüsü kefen şeklindeki firaş-ı ihtizarından akseden feryadı bana şu meali işrab eyledi.

2

Bin iki yüz(...)sene-i hicriyesi nevbaharının bir küşayişi sabahında kamer, daman-ı asumanı öperken doğmuşum. Dünyaya nasıl geldiğimi bilmem fakat sonra gelenlerden istidlal ederim ki besmele-i (5) enfas-ı hayatım bir naliş-i yetimanelen ibaret kalmış. Mürur-ı zaman ile biraz büyüyerek meşhudatımı idrak edebilmek kudretine vasil olduğum vakit ailemi oldukça refah ve saadet içinde buldum. Kaderin ikametimize bahşettiği mesken füyuz-ı baliga-yı tabiatla müzeyyen bir cay-ı dilküşade idi. Pişgahımız kah rüzgarın mevcedar telatum, kah sükunet-i havanın abinedan-ı letafet haline koyduğu Boğaziçi denizi, maveramız bazen berf ü baran-ı şitanın kefenpuş-ı ihtifa, bazen sonbaharın afetzede-i teverrüm rengine gösterdiği kuhistan-ı pür eşcar, mahall-i ikametimiz ise Vaniköyü'nün çiçekler, çimenler arasında saklanarak sevdalı gönüllerde makarr-ı aram bulmuş ümid-i beyhudeyi andırır bir sayfiyesi idi. Güya kudretin bir bağzar-ı letafeti mehd-i tevellüdümüne zemin-i mahsus olmuş da baharın sazendegan-ı tuyuru (6) istirahat-i tıflaneme ninniyan tayin edilmişti. Validem sabahat-i tıflanemin rengine nakisa-yı ibtisam görmekten başka şey düşünmez, pederim gibi herkes beni severdi.

Mesaib-i cihan görmekten ağarmış saçları, kahr u zehr-i sefalet yemekten dökülmüş dişleriyle evahir-i ömrü gençlikte taklide çalışır bir lalam, duş-ı aczine saçılmış

gisuvanı beyaz, kurbgah-ı ahadiyete uzanmış kameti münkesir, sadetil bir dadım vardı. Terbiyeyi zamandan, germ ü serd-i hikmeti talihten görmüş bir mürebbiye elinde idim.

Oturduğum, gezdiğim yerlerde bütün meşhudatım rahat ve saadetten ibaret idi. Çocuktum. Fakat fevkalade naz u nevaziş içinde perverde bir tıfl-ı mesut idim. İlca-yı sabavetle ağlasam önümdeki bedai-i bahar bana hande-i tesliyet gösterirdi. Güldükçe (7) karşımda güller, laleler açılmış görürdüm. Hülasa saadet bana bir daye-yi ezeli olmuştu.

Bahar mevsimlerinde çiçekleri yiyen kuzularımdan başka derdim, endişem yoktu. Her zaman için ayrı ayrı eğlencelerim vardı. İkametgahımız yirmi kişiye aşıyan-ı refah olmuş bir sahilhane idi. Ben ise yirmi kişilik bir ailenin nur-ı çeşm-i iftiharını idim.

Altı yaşında beni tahsile sevk ettiler. Mürebbiyemden başka bir hoca tahsis olundu. Okumaya başladım. Tahsile bir derece-i hevesim vardı ki hiç kimsenin muahezesine maruz olmadığım halde, nefsimdeki lakaydi-i ikbal ile beraber kitaplarımın adeta esiri idim. Bir kail-i muktedir zade-i tabını , bir feylesof hikmet-i hayatı, bir valide mahsul-i ömrünü, bir öksüz anasını ne kadar severse kitaplarıma o derece meftun idim. (8) Elifbayı bitirdim. Tahsili ilerlettim. Biraz Arabi, bir parça da Farisi anlamaya başladım. Fransızca'yı zaten mürebbiyemden öğrenmiş idim. Maamafih en zevk aldığım mütalaa kitab-ı kainatın sutur-ı sahaif-i hakikati idi.

Şikeste hal gördüğüm bir nihalin sebep-i inkisarını hocamdan sorardım. Kuşların tercüme-i feryadını , kuzuların aheng-i sadasını bana ifhama çalışırdı. Hengam-ı sabavet. O zaman-ı mesut ki aks-i hayal gibi piş-i nazardan kaçmakta letafet-i sabah ile yarışır. Mahiyet-i hayatı bilmediğim bir zaman-ı azadide beni pek mesut yaşattı. Şimdi o günleri yad ettikçe bir ıstırap duyarım ki güya ruhum maziye rücu eyler de muvakkaten karanlık bir mezar içinde sıkılarak enin-i tazallümünü nigah-ı ümit gibi müstakbelin (9) münteha-yı afakına kadar eriştirir.

Hengam-ı tufuliyet içinde yalnız bir mateme müsadif oldum ki o da validemin yedinci sal-i hayatıma tesadüf eden ziya-ı ebedisi idi. Kendisini pek severdim. Dünyada hiçbir ümid bana onun zevk-i muhabbetini ihsas edemezdi.

Binaenaleyh çocuk olmakla beraber matem-i ziyasına ciddi bir inkisar-ı kalp ile mahkum olmuşum. Fakat halden tebaüdü nispetinde vukuatını unutturmaya müstaid olan zaman sonraları bu matem-i bir teessür-i mütehassirane haline koyarak Rumelihisarında hak-i hasrete tevdi edilmiş vücud-ı zaifinin taşlar altındaki sima-yı mütebessiminden fikrimde rüyayı andırır bir hayal-i nazenin yadigar kaldı.

3

On üç, on dört yaşlarına geldiğim vakit (10) tabiat bende külliye başka bir istidad-ı heyecan uyandırır. Güya ki unfuvar-ı şebab yadigar-ı tab-ı heveskar olarak rüyet-i ezvak-ı hayata mahsus bir devir benim idi. Heyet-i mevcudiyetin en gamız nükatını en vazıh sahaif-i tefsir şeklinde gösterir, mevcudiyetimi, hissiyatımı kamilen başka görürdüm. Sabah olur, uyanırdım.

Benimle beraber bidar olan ibtisam-ı seheri ile konuşurdum. Ufk-ı tabdarın daman-ı şarkındaki güneş yalnız bana karşı gülerek doğuyor zannederdim. Teşhir ettiği bedayiin cümlesi nuranur neşat birer hande-i ter kesilirdi. Ne tarafa baksam gönlümden bir hiss-i makus görürdüm. Hangi nağmeyi dinlesem ruhumdan bir aks-i ihtisas işitirdim.

Maamafih nik ü bed-i hayata kesb-i vukuf ettikten sonra duradur birtakım tefekkürata mağlup oldum. (11) Beni en ziyade düşündüren taraf taraf tesadüf ettiğim makabir-i siyah idi. Hususiyle validemin irtihalinden beri nazar-ı dikkatim bu noktaya son derecelerde matuf bulunurdu. Kametkeş servilerin saye-i zalili altında, aşiyansız gurabların zemzeme-i daimisi önünde, emvac-ı havanın telatun-ı bikararı sayesinde asudenişin olan emvatın lafzen müebbet, hakikatte muvakkat birer habgah ittihaz ettikleri o karanlık toprak fikrimi pek çok işgal eylerdi. Düşünürdüm. Mazide bir bahar olmuş. Reng-i şebab-ı tabiatın تنها vadilere düşen aks-i nuranisi mevsim-i mesudu bir haclegah haline koymuş. Feyz-i nesim cuşışından zevkyab olanları kenar-ı cuybarına çağırır. Kuzular otlarken, tanburlar inlerken orada bulunmuşuz. Bütün

melaik-i sema önümüzde raksan, bütün bedayi-i bahar bezmimizde handan olmuş. O zaman (12) yanımızda on dört yaşında bir nevreste-i tabiat varmış. Bizimle beraber gülmüş, eğlenmiş, zevkyab olmuş. Aradan az bir zaman geçmiş, o şükufe-i ter nazardan kaybolarak bizden tebaüd etmiş. Aramgahını sormuşuz. Muvakkaten seng-i musalladır demişler. Habgahını aramışız, vücudundan eser taharri etmişiz. Önümüze sayesi mevceli, şekli müthiş bir servi ağacı çıkmış ki şahındaki baykuşun meal-i feryadı, aradığınız topraktır, cümlesini işrap eyler. Tefekkür ederdim. O vakit için bana cevelangah-ı mesudiyet olan Boğaziçi gülzarı, o vakte kadar kim bilir nice binlerce, milyonlarca bahar-ı şebaba güzergah olmuş da şimdi hiçbirinin yadı, hatırası bile kalmamış.

Orada ne mamureler harabe, ne harabeler hake tahavvül etmiş. Ne vadilere meskenler, mebnalar yapılmış da (13) sonra enkazı kubbe-i mezar olmuş, sahralarından nice yüzbinlerce dest-i nevaziş çiçek toplamış, deryalarında nice binlerce ah-ı tahassüs daman-ı havayı tehziz eylemiş. Ne ümidler vaki, ne müstakbeller hazır olmuş da şimdi hepsi mazi denir bir perde-i ihtifa altında ser be zemin-i nisyan olup gitmiş. Zaman ki güzeran ve tebaüdü zir-i saye-yi mehtapta sevk-i havaya tutulmuş hababı andırır bir nakş-ı ber abdır. Benden evvel kimbilir şimdi benim manzurum olan arais her dem ibtisamı ile kimleri iğfal eylemiş.

Müstakbel ise uzana uzana ömr-i tabiinin zı'fına vasıl olsa da yine müntehasında bir masebak saklar ki ademdir. Bu teemmülat-ı duradurun tabıma verdiği meyl-i inziva beni daima mütalaaya sevk ederdi. En (14) ziyade şiir ve edebiyattan zevk alırdım. İstihrac-ı maanisine kesb-i kudret ettiğim günden beri Divan-ı Fuzuli bir munis-i hemhalim makamına kaim olmuştu. İstidadım ser ta pay sevda idi. Fakat o zaman bir muhabbetin neşeyab-ı teheyücatı değildim. Maamafih Fuzuli'nin şiiri gibi aşıkane eş'arı okudukça bir aşk-ı mücessem kesilirdim. Hele müşarünileyhin efsanesi ile Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk-ı tamamen ezberimde idi. Şiir ve edebiyattan başka tarih mütalaasından mahzuz olurum. Kurun-ı sülüse tevarihinin ekserini elsine-i muhtelifede okuyarak halimce kesb-i vukuf eyledim. Bu vukuf ise beni başka cihanlara, başka ömürlere irca eyler, başka insanlarla, başka alemlerle görüştürürdü. Bilhassa Osmanlı tarihinin tedkik-i gavamızı meftun ve (15) meshuru olduğum meşagilden idi. İkametgahımız sahilde bulunduğu için menazır-ı tabiiyesinden başka

tasvir-i letafetine kudret tasavvur olunamayan Boğaziçi'nin her cay-ı dilküşası münteha-yı nigahıma tutulmuş birer mirat-ı temaşa halinde idi. Meşhudum olan menazır-ı bedianın masnuat-ı mevcudesi içinde nazar-ı dikkatim en ziyade tarih-i mazinin birer timsal-i bediisi şeklini gösteren heyakil ve mebaniye matuf olurdum.

Azamet-i binası bulunduğu mevkiin tezyid-i letafetinde feyz-i bahara naziresaz olmakla beraber saye-i damanı validemin vatan-ı ebedisi bulunan Rumelihisarı pişgahımda açılmış bir kitab-ı satvet ve celadet yahud avdet etmiş bir hatıra-i masebak kıymetini haiz idi.

Sabahları olup da seher güneşi Anadolu dağlarının (16) mütetevvic şahikalarından o tarafa aksettikçe hisarın sertapa nurdan, elmastan, simden inşa edilmiş zannolunan burc ve barusu bana bir levha arz eylerdi ki içinde, bir elinde seyf-i meslul-i şeriat, diğerinde livaul hamd-i muhammedi, mevcedar-ı ihtizaz olduğu halde hazret-i Fatihi sura çıkmış da vukuu mazi fakat şeref ve yadı müebbeden müstakbel bulunan muvaffakiyetine karşı arz-ı gurur-ı iftihar eyler zannederdim. Bus-ı daman-ı müclibine can atan nesim-i bikarar, hin-i güzârında lisan-ı manevi ile: Bir gaza ettin ki hoşnut ettin peygamberi, mısraını tekrar ettikçe adeta gülerdi. Kah sahaif-i tarihi kah menazır-ı meşhudeyi meşmul-i nigah eyledikçe Rumeli dağlarının, bir zaman Okmeydanı ile beraber bir kudret-i harika dest-i ahenininde adeta deniz gibi kullanılan zümrüt renk hıyabanlar üzerinde gemiler (17) şimdi geçiyor gibi görünüyordu. Sath-ı deryayı Cirit Meydanı'ndan muhatarasız görmüş bir kuvvet-i muazzamanın emvac-ı seylengiz arasına attığı eşheb-i celadeti adeta müşahede ediyorum gibi gelirdi. Emakin ve maabid-i mukaddese ise nazarımda tecelligah-ı kudret-i ahadiyet olmuş birer heykel-i bediü'l manzar şeklinde idi. Her biri bir padişah-ı muazzamın, bir sahibü'l hayr dil-i agahın saha-ı vatanda müebbed birer misali olan cevami-i şerife güya ki nur-ı kudret ile tıla olunmuş birer kubbe-i nilgun idi.

Akşam güneşi mağrib-i ihtifaya çekilip de bazen hilal-i kamer bulundukça daman-ı asumanda gülgün bir sancak şekli gösterir humret-i gurub kubbeleri cesim birer yakut-ı muhaddeb, minareleri mücessem birer nurdan birer amud-i tulani haline

koyduğu zaman müezzinin ila-yı kelimetullah eyleyen avaze-i mühtezleri vasıl-ı semavat olurken taraf taraf aks-i cemal-i celadeti müncele (18) görürdüm.

Her sabah pişhagımda bir sahife-i kudret açılırdı. Her gecenin umk-ı zalamından bir sada-yı hikmet duyardım. Eşyanın sath-ı aba düşen tulani sayeleri ihtizaza koyuldukça bin mana-yı hakikat istidlal eylerdim.

Hülasa bütün cihan-ı mevcudiyetin, bütün bedayi-i tabiatın ihtisasına karşı ezeli, ebedi bir aşinalığı vardı. Bana her manzara bir iltifat gösterir, her bedia bir şey söyler, her sada bir nükte istima eylerdi. Şebabın en küşayişı bir zamanında en mesut bir hayat içinde daima bir sevda tahayyülünde mahkum ve meshur olurdum.

Ah o kazip ümitler, o yalancı handeler, o ruhperver zehirler, o zehragin ruhlar. Maverai-i baht ile hem-vifak olmazsa ne hanumansuz, ne dilşiken (19) musibetler tevlid eyler.

Diğer taraftan, validemin dem-i irtihalinden beri zaten meluf olduğu sefahati düsturü'l amel ittihaz eyleyen pederimin serveti gittikçe tenakusa yüz gösterdiği için suret-i maişet de tedricen değişmekte idi. Maamafih gına-yı tabım iktizasınca ikbale pek heveskar olmadığımndan ailemin tevellüdümde bulunduğum halini biraz mütebeddil görmekle müteessir olmazdım. Fakat vukuat, ibreti celp etmeyerek aynı hal devam ederse sefaletin pek tahammülsüz neticelere vusulünden korkardım.

4

Hayatımın on yedinci nevbaharı idi. Çeşm-i iştıyakımı temaşa-yı tecelli-i kudrete davet için birer müezzin ittihaz ettiğim tuyur-ı sabah beni uyandırırıldı. Yatak odam kara tarafında bulunduğu için (20) sabahları bahçeye nazır olan pencereimin önüne oturarak tuyurun zemzeme-i sabahını dinlemek mutadım idi. Fakat o gün seherin sath-ı abdaki aks-i latifini daha revnaklı bularak deniz üzerindeki odama girdim. Pencereyi açtım. Oturdum. Vakıt henüz pek erkendi. Ezhar-ı çemen yeni uyanmıştı. Aradan yarım saat kadar geçti. Çengelköy tarafından iki çiftte bir kayık zuhur etti. Fevkalade süratle yalının pişhahına kadar geldi. Boğaziçinde sabahleyin iki çiftte bir kayığın müruru vukuat-ı nadireden değilse de o zaman bizim iskeleye yanaşması şayan-ı hayret idi. İçinden gayet güzel giyinmiş hiç bilmediğim sabahat-i siması

fevkalade bir genç çıktı. Fakat melahat-i hüsnü bir hicab-ı telaş ve teessür altında mestur idi. Orta kattaki odam iskeleye yakın bulunmak hasebiyle (21) humretinden geceyi uykusuz geçirdiği anlaşılan gözlerinden katarat-ı eşki bile gördüm. İstikbaline çıkanlardan pederimi sorarken sadasındaki ihtizazı işittim.

Pederim henüz gelmemiş olduğundan misafirin on dakika kadar imtidad eden intizarını müteakip kendisiyle görüşebildiyse de bir daha hareme avdet etmedi. Cihet-i azimetini haber vermeyerek misafiriyle beraber kayığa binerek açıldılar.

Pederimin bu kadar erken azimetini nadirü'l vuku idi. Binaenaleyh mutlak bir sebep-i mühimme müstenid olduğunu anlamıştım. Akşama kadar merak ettim. Avdet ettiği zaman ahlak ve terbiyemden olan emniyetine mağruren kendisinden bu gencin istifsar-ı hüviyetinde tereddüt etmedim. Ehibba-yı kadimeden Haki Bey namında bir zat vardı. Yalıya daima gider gelirdi. Bu da onun mahdumu Bihruz (22) Beymiş. Pederi o gece vefat etmiş. Haber vermeye gelmiş. O gün gidip meyyiti civar-ı Eyüp'e nakletmişler. Pederim Haki Beyin vefatından pek ziyade müteessir idi. Ben ise validem izam-ı emvat arasında kemikleri fark olunamayacak hale gelmişken hala mütebessim çehreli, dai nazarlı, aguş-ı muhabbeti küşade, dest-i derağuşu kütah olan hayal-i nazenini makbere-i nisyana gömememiştim. Ne vakit birinin irtihalini işitsem Rumelihisarı sahilinde vedia-yı hak-i gufran olan o vücud-ı madumun zıll-ı siyahını görürdüm.

Bihruz'a gelince kendi tahminimle pederimden vuku bulan tahkikatıma göre, henüz yirmi üç yirmi dört yaşında sademat-ı hayata, inkılabat-ı rüzgara uğramamış bir genç olduğundan ömründe birinci tesadüf ettiği ziya-ı peder kendisini fevkalade müteessir eylemek tabii idi. Validemin (23) leyle-i irtihalinde bana çehre-i siyahını bir makbere şeklinde gösteren asuman-ı hiçbir o vakit hissettiğim hatıra-i dilsuzu Bihruz hakkında fevkalade rikkat ve merhametimi celp eyledi.

Kendisi o vakte kadar bize gelmekte müstağni idi. Haki Efendinin vefatını müteakip sık sık ziyareti mutad edildi. O gelirken ekseriya pencerede bulunurdum. Yirmi üç yaşında bir adama bir yetim gibi acırdım. İhtisasatım, teemmülatım ebeveynin birinden ayrılmakta benim gibi afetzedede-i zaman olan bu zavallıya acımdan ibaretti. Bilmezdim ki o his bir hiss-i meylanın mukaddimesi imiş. Keşke nur-ı nazarım

söneydi, alemi görmeyeydim. Yılanlar, akrepler lanesi olacak gönlümde o muhabbet, cehennemler, ateşler içinde yanacak fikrimde o ümit neşv ü nema bulmayaydı. Fakat efsus, talihin o (24) rüya-yı mesudanede bir atıyye-i muvakkatesi imiş ki tecrübesizlik itibarıyla beni pek giran bir hab-ı gaflet içinde buldu.

Bihruz şekil ve sima nokta-i nazarından cidden şayan-ı meyl ve takdir idi. Uzunca boyunun letafet-i endamına verdiği revnak, levendane çalak hareketini celb-i nazarda bir kuvve-i mıknatısıyye haline koymuş, nigah-ı hayreti daima meluf-ı teemmül olduğunu ima eyleyen siyah gözleri, ince kaşlarıyla kıvrıcık saçları, buğday rengindeki simasına yakışmış, bıyıkları henüz terlemiş, ağzı burnu mütenasip elleri ayakları ufak evza ve etvarı kibarane bir genç idi.

Hele melbusatını yakıştırmakta bir derece-i hüsn-i tabiata malikti ki libası da hüsnü gibi atıyye-i kudret zannolunurdu. Terbiyesine ise fevkalade itina edilmişti. Bazen iskelede pederimle (25) muhaverelerini iştirdim. Memleketin en asil ve necip familyaları içinde gaye-i terbiye ile muttasıf zadeganın serefrazanından bulurdum.

Pederinin vefatından sonra ilk yalıya gelmeye başladığı zaman tavrında fevkalade mahzunluk vardı. Güya hüznün bir kisve-i tabii halinde endam-ı latifine, bir nigah-ı hazin şeklinde çeşm-i teemmülüne arız olmuştu. Cüst ü cu-yı istikbal yahut taharri-i mazi istidadıyla lalettayin bir nokta-i mevhumata atfettiği gözlerini birdenbire çevirip de derin uykudan uyanır gibi medid bir ah-ı hafi ile teskin-i ıstıraba çalıştıkça hemen pencereden

Gel senli benli ağlaşalım cism ü can gibi

Hem sen garipsin burada hem de ben garip

diyeceğim gelirdi. Feryad ki müebbeten mahzuniyetimin sebebi o hüznün oldu.

(26) Bahar geçti. Yaz hitama yaklaştı. Hazanın tesir-i zehrini, evrak-ı eşcarı solmuş çemenin üzerine dökmeye başladı. O mevsimde bir gün müstaid-i tebeddül olan havanın müsaade-i muvakkatesinden bilistifade kıra çıktık. Birkaç ay evvel ziyet-i bahar olmak için gökten dökülmüş birer necm-i letafet yahut hazine-i tabiattan

yetişmiş birer katre-i elmas ve mücevher zannedilen ezhar-ı emen solmuş, evrak-ı nihalan bir yetimin evrak-ı metrukesi kadar pejmürde ve perişan olmuş idi.

İki saat kadar dolaştık. On birde döndük. Biz iskele hizasını bulduğumuz zaman İstanbul'dan da vapur gelmiş. ıkan zevat meyanında Bihruz da mevcut. O gün Perşembe olmak münasebetiyle ertesı Cuma günü de kalmak üzere yalıya geliyor. Zaten ekseri mutadı böyle idi.

(27) Bihruz beni hiç görmediği için tanımazdı. Fakat bilmem zaptına muktedir olamadığım nigah-ı iştiyakın meylan-ı tabiisi mi nazar-ı dikkatini celbetti; helecanımdan mı anladı? Her nedense gözden kayboluncaya kadar beni szd. Nigah-ı hazininin tesir-i tabsuzu ise zaten mağlub-ı heyecan olan ihtiyaırımı selbederek ben de onu manzur-ı temaşa ettim.

Bu tekabül-i nigah bir ima-yı tabii rengi kesbettiği için kendimi bildirmemek istedim. Geriledim. O bittabi tevakkuf edemedi. Kapıya kadar gitti. Bir vakit de orada durup baktıktan sonra içeriye girdi. Fakat ben ihtiyatımda tekemmül gsteremedim. Ondan (28) birak dakika sonra yalıya girdim. Meğer o gün pederim bahçe üzerindeki odada oturduğu için Bihruz da orada imiş. İçeriye girerken beni pederim görmemiş fakat o görmüş.

Birak dakika sonra pederim gelip gelmediğimi sormuş. Uşaklardan biri de , şimdi dadısı ile beraber geldiler, cevabını vermiş. Bunun zerine beyin kerimesi bulunduğumu, ismimin de Nevzad olduğunu öğrenmiş.

Sonra beraber bulunduğumuz zaman iddia eder ki o vakit bana adeta meyl-i derunu hasıl olmuş. Kendisi pederinin esna-yı hayatından beri teehhl fikrinde bulunup kız arandığı halde mşklpesentliği husul-i maksada mani imiş. Beni tamamen tabına muvafık bulmuş. Pederimin teveccüh ve iltifatından cesaret almış. Kendisini ve pederimi tanıyan bir aşına vesatetiyle beni istemiş. Pederim ise halimi bildiği için şahsıma ait hususatı reyime havale eylerdi. Kendisi Bihruz'un mutavassıt bir servetle beraber (29) fevkalade terbiye ve hüsn-i ahlakını vesile-i tervic addetmiş.

Ben de kendilerinin münasip gördüğü meseleye mutavaattan başka cevap vermeyeceğimi söyleyerek zımnem ima-yı hahiş eyledim. İşte karar verildi. Ertesi

senenin evail-i sayfinda cemiyet icra olunmak üzere nişane-i namzedi olarak zümrüt bir yüzük gönderdiler. Bir ay sonra nikah da akdolundu. Akitten itibaren zifafa kadar geçirdiğim hayatı bir türlü unutamadım. O bir rüya-yı saadet idi ki lemhatül basarda görüldü. O bir hayal-i ümit idi ki husulünü zevali takip etti. O bir subh-ı kazip idi ki gün göstermeden akşama münkalip oldu. O bir ömr-i mesut idi ki yaşatmadan öldürdü.

Gördüğüm günden beri her şekl-i bedi'ül manzarı bana başka bir suret-i aşınayı gösteren heyet-i (30) mevcudiyeti artık ben kamilen Bihruzdan ibaret bulmaya başladım. Sabahları uyanırdım. Nesimin sima-yı ibtisamıma çarpan ilk mevce-i tehyici bana ondan peyam-ı afiyet getirirdi. Akşama kadar düşündüğüm o. Onun ikbali, onun istikbali, onun refakati, onun visal ve izdivacı idi. Ömrüm, hayatım, hiss-i mevcudiyetim ondan ibaret kaldı. Sabahleyin güneş doğarken rengarenk iltifat olmuş çehre-i handanını görürdüm. Akşam üzeri levha-i gurup sima-yı tebessümünü tasvir eylerdi. Leyal-i münevverenin zir-i saye-yi envarı cilvegah-ı damanı idi. Uyurken rüyamdan, bidarken hayalimden dur olmayan hayal ve misali güya beni benlikten çıkarmış da kendine esir etmiş, kendisi benim yerime kaim olmuştu. Bihruz'un ikametgahı Kuruçeşme civarında bulunduğundan sık sık gelip gitmesine denizin (31) telatum-ı emvacı ile şitanın serdi- i havası mani olurdu. Ekalli haftada bir kere görürdüm. Geldikçe dadım vasıtasıyla bana selam gönderirdi. Dünyalar, ikballer benim olurdu. Giderken medd-i nigahımdan kayboluncaya kadar bir iştihak-ı şedit ile matuf-ı hıramı olan gözlerim temaşa-yı reftarından birkaç damla eşk-i ihtisas ile ayrılırdı.

Kışın cibal ve sahrayı kefenpuş-ı ihtifa eyleyen şedaîd-i berf ü baranı bir rüya-yı ümit içinde maziye inkılap etti. Mevsim-i bahar tabiata bir reng-i ibtisam verdi. Etraf ve mevakii zümrüt renk letafet eyleyen çemenzar taraf taraf nev tevellüt kuzulara cilvegah oldu. Bu baharın hululü benim için cavidani bir hayat-ı mesudiyete müradif oldu.

Bir taraftan pederim cemiyetin takarrüp eden vakt-i mevuduna kadar esbab-ı levazımı ihzar ederek (32) on sekizinci sal-i ömrümün ibtida-yı nisanına tesadüf eyleyen Perşembe akşamı leyle-i mesude-i zifaf ittihaz edildi.

Cemiyetin tekemmülüne fevkalade hasr-ı makdur olunmuştu. Harem ve selamlık için tedarik olunan saz takımları tebrik-i mesudiyetimizde bülbüllere, kuşlara demsaz-ı neşat idiler. Zifaf mehtabın da bedr-i tam halinde bulunduğu bir zamana tesadüf etmişti. Zemin ve sema serapa nuranur neşat kesilmiş de envar-ı safa sim-i müzab halinde pencerelerden girmeye başlamış zannolunacak bir reng-i vecdengiz ile haclegah-ı saadetimizi tenvir eyleyen şua-ı ümit bizi güya bu cihan-ı sefilden çıkarmış, başka bir alem-i ümide götürmüştü.

Rüzgar o gece bir istidad-ı nevazişle eserdi ki (33) aşk u heva, saadet-i ümit bir nesim-i bikarar şekline girerek cennetlerden, gülşenlerden topladığı buy-ı anberin ile vezan olurdu. Yahut bütün cihan-ı mevcudiyet ölmüş de, ölüm kadar amik uykuya dalmış da yalnız iki sevdazede-i mesudun ihya-yı dem-i saadetlerine hasr-ı tesir eden enfas-ı mesih hübuba başlamıştı.

Ne tarafa nasb-ı lihaza-i istiğrak eylesem güler bir çehre-i muvaffakiyet beni tebrik eylerdi. Heyhat! O uyanık görülmüş rüya, o tecessüm etmiş kizb-i zaman, o handelere nurlara gark olmuş istihza-yı kader acep şimdi mazinin hangi mezbele-i siyahında ser-be-hak-i nisyandır.

Leyle-i zifafımızda Bihruz'dan o kadar nevaziş ve iltifat gördüm ki talihimden müsaadenin bu mertebe-i kemalini beklemezdim. Güya kendi hissimde, kendi ruhumda vücut vererek büyüttüğüm bir hayal beni (34) deraguş eylemiş, güya ben kendi aşk ve sevdamin misal-i cismanisi ile mesut olmuşum.

Bu muhabbet zifaftan sonra da bir zaman devam etti. Kendimize mahsus bir maişet-i şadane teşkil eyledik. Bihruz sabahları pek erken kalkardı. Beni bidar etmek için nevaziş-i seherisi bir mutadi-i ruhperver olurdu. Sabah-ı zi-safanın envar-ı tabdarı altında tabiatın taraf taraf ezhar şeklinde inkişaf eden tebessümleri hep bize karşı açılmış birer hande-i muvaffakiyet idi.

Akşam üzerleri denizin tehacüm-i hicran altında ezilmiş kalb-i saf gibi sath-ı siyah-ı rakidi üzerinde cihanlar, ümitler temaşalar eylerdik. Mehtapta bazen sandala binerek Küçüksu deresine kadar giderdik. Onun yüzünde bir teessür görsem ayna gibi derhal

benim simama aksederdi. Beni bir an düşündürecek bir sebep-i teellüm (35) ona vesile-i büka olurdu. O benden ben ondan ibaret idik.

Bazen sabahları çiçek toplardım. Götürür bir hediye-i mevsim olarak kendisine verirdim. Bir demet şükufe ile rengarenk letafet bir bahar ihda olunmuş kadar sevinirdi. Mukabele ederdi. Sevincimden ağlardım.

Kah eşar okurduk. Şiirden pek zevk almazdı. Fakat ben okuduğum için seve seve dinlerdi. Bazen müsaade-i hava ile dağa çıkardık. Meşacir ve sahra-yı cinan ümidimizin birer sayegah-ı tenhası olurdu. Hayfa ki o zaman:

Fakat şimdi:

Ederdim gazalımla seyr ü sefer

Ki payanı olmazdı sahraların

Gönül yad-ı mazi edersin neden?

Gelir mi sanırsın fenaya giden

(36) Diriğ... zaman nasıl bir numune-i garaib imiş? Maamafih itiraf ederim ki bana gösterdiği muhabbet ve iltifat ne kadar şedid ise o nispette sahih idi. Aldatmak için tasannu olunmuş suret-i caliye değildi. Fakat beni bilakis kendi talihim iğfal eyliyormuş. Çünkü gördüğüm muhabbet ve nevaziş ciddi bir sevda değil, hüsne ait bir heva imiş ki feyz-i bahara erişmiş çiçekler gibi temaşa-i inkişafına doymadan solmakta hande-i iğfali andırdı.

İzdivacımızın ilk senesi nihayetinde muamele tedricen tebeddüle yüz gösterdi. Nazlarım, niyazlarım, tazallümlerim, neşatlarım onu evvelki gibi tehyic etmez.. benimle beraber seyr-i bahardan ziyade kendi alemlerinden zevk alır oldu. Bende ise bilakis muhabbet dembedem meyl-i ifrat üzere idi.

(37) Bir buçuk sene sonra pederim irtihal etti. Ömrümde ikinci afet-i hanumansuz olan bu vaka Bihruz'dan da evvelki ruy-ı dili görmediğim bir zamana tesadüf ettiği için beni cidden yetim bıraktı.

Merhumu kudretimizce bir cemiyet ile Rumelihisarı'na naklederek refika-i mağfuresinin hemser-i hak-i istirahatı eyledik. Validem ile pederin ziya-ı ebedileri bence en büyük dağ-ı derun olduktan başka merhumun evahir-i ömrüne kadar devam eden inhimak-ı hevası, yedindeki serveti kamilen varta-i istihlaka düşürdüğünden hesabatı tedkik olunduğu zaman mevrusat tamamıyla düyuna tekabul eyleyerek elde yalnız bir yalı ile benim birkaç yüz lira kıymetindeki hilyatım, idare-i beytiye ise Bihruz'un mutavassıt olan servetine mütevakkıf kaldı.

Bilmem pederimin esna-yı hayatında ondan mı çekinirdi? (38) Yoksa mesarif-i beytiyeden mesul bulunmamasını bir saadet mi telakki ederdi? Bihruz'un maye-i cibilleti asıl bundan sonra isbat-ı mahiyet eyledi. Zaman olurdu ki geceleri yalıya gelmez. Geldiği zaman yüzü gülmez. Mücalesetimden teneffürü her hal ve tavrından anlaşılırdı. Vaktiyle ufak bir infialimden müteessir olan Bihruz gitgide tabe sabah daman-ı niyazına dökülen eşkab-ı teessürüm uyku davet etmeye , eninim ninni yerine geçmeye başladı.

Ben onun nazarında artık mücessem bir nefret kesilmiştim. O kadar ki mezardan çıkmış bir mevtaya tesadüf etmiş gibi benden kaçmak isterdi. Bazen bırakmamaya çalışırdım. Zabt-ı damanına karşı dest-i iktidarım kutah idi. Nihayet elimden gelen intikamımı gözlerimden almaktan ibaret kalır, bükadan başka sebep-i inşirah, gözyaşından başka demsaz-ı tesliyet bulamazdım.

(39) Halin dehşeti ise- illet-i teverrüm gibi- zaman geçtikçe tesirini artırarak hariçteki vukuatından başka Bihruz'un şerr-i hevesatından dairede hizmetçi barındırmak imkanı da kalmadı. Mesarif-i beytiye ona ait olduğu için hizmetkarı kendi intihap ederdi. Gelenler meyanında sinni yirmiyi mütecaviz, hüsnü celb-i şehvete gayr-i müstaid bir tanesine tesadüf olunmazdı. Kendi gözümden kıskandığım, kendi aguşumda rahatsız etmekten çekindiğim o nihâl-i nazenin gözümün önünde vaktiyle bize surgah-ı neşat olan ağaç sayelerinde, çemenzarlarda, kameriyelerde, hıyabanlarda ağyar ile teşkil-i bezm eylerdi. İbtidaları müsamaha

elimden gelmezdi. Feryat celb-i helecandan maada bir şeyi müeddi olmazdı. Ne kaviyü'l bünye, ne ahenin vücud imişim ki senelerce her gün birkaç ecelimle, her gün birkaç kabızu'l ervah ile yaşadım da ölmedim (40), hala da ölmüyorum.

Nihayet her bedia-ı nazar-rübası bana cennetü'l firdevs-i letafetten bir hıyaban-ı rengarenk gösteren Boğaziçi olanca emakin ve ezharı ile beraber başıma makbere-i azap kesildi. Talih-i nasazımın dest-i ahenin-i itisafına teslim-i vücut eyledim. Vakıa sağ idim. Fakat mevcudiyetime infialde bir meyyitten farkım varsa varlığımla beraber çektiğim azap ve ıstırabı hissetmekten ibaretti. Vücut bana dehşetli bir rüya, hayat bir kabus-ı siyah kesilmişti. Sağıma bakardım bir umman-ı katilu's semek, önüme dönerdim, bir girive-i ademperver, arkama tevcih-i nigah ederdim bir haile-i hanuman harap... tabut gibi girizgah-ı firari mefkud. Keşti gibi dört tarafı seyl-i ecel. Zindan gibi ebvab-ı ahenini mesdud bir cahim-i be's içinde hayatımın bütün emvac-ı sadematına karşı (41) destgir-i siyanet bildiğim bir dost elindeki taziyan-e ateşin ile gece gündüz istiskal olunurdum.

Talihimin herkes için haile-i yegane olan ecelimi bile diriğ etmek derecelerindeki infial-i şedidine karşı ne nigah-ı istimdadımın hüzn-i dilhıraşından ne ah-ı tazallümümün ihtizaz-ı hazininden tesir görülürdü. Bir senelik ümid-i izdivac ile yedi sekiz aylık izdivac-ı mesudanenin rüya-yı ruhefzasından bir kabus-ı sinetuz altında uyanmış, tabutumu sadırma, seng-i mezarımı düşüme yüklenerek şehrah-ı hayatı takibe başlamış idim.

Bazen tahammülüm kalmadıkça ağlayarak ayaklarına kapanırdım. Yalvarırdım. Pek neşeli zamanı olursa neticesiz bir vaad ile beni teskin ederdi. Yalıda bulunanların bazıları çektiğim kahr u siteme dayanamayarak savuştular. Bir kısmı da- yerlerine meşrep ve arzu (42) dahilinde hizmetçi getirilmek fikriyle- bililtizam def edildiler. Binaenaleyh o hengame-i ıstırabımda bana hemnişin-i tesliyet olarak ve çeşm-i giryanımdan başka halime ağlayacak yalnız dadım kaldı ki o da siyanetimde ifratı iltizam ettiği için beyin sitem ve cefasından kurtulmazdı. Dadımla beraber تنها odalara çekilirdik. Eşcarı birer serv-i siyah, nihalanı birer seng-i makber, sayeleri birer zıll-ı hayal tasvir eyleyen menazırımızın perde-i şam-ı gariban altında gösterdiği çehre-i istihzaya karşı ağlardık. Büka mutad-ı daimimiz, gözyaşı gıda-yı

ruhumuz olmuştu. Mecnunane sevdiğim bir ruh-ı mücerredimin, bu kadar tazallüm ve mehcuriyetime mukabil devam eden infialinden başka dadım ile beraber o kadar bikes idik ki Bihruz muamelesini ileriye vardırırsa dest-i istimdadımızı uzatmak (43) için her gün bir suret-i kahr u tehdidini gördüğümüz talih-i nasazdan başka mültecamız yoktu. O talih-i nasaz ise eceli bize meşale ile aratan mesaib-i hayatımızın valide-i yeganesi idi. Bir buçuk seneden ziyade bu hale sabır ve tahammül ettik. O müddet zarfında daire-i ıstırabım birbirini müteakip beş rakibe-i muhabbetin haclegah-ı ikbali oldu. Her biri nazarımda bir dev-i ejderhar idi. Fakat hiçbirine bir şey diyemezdim. Kendilerinden ahz-ı sar için vasıta-i mahsusam varsa beyin tab-ı heveskarı idi. Çünkü ibtida-yı intisabında cümlesini ruh-ı muazzezi kadar sevdiği halde, en dilaşubu ancak altı ay manzur-ı iltifat olabilirdi. Hercai muhabbetin zevalini müteakip daireden tard olunmalarını kendimce bir intikam addederdim. Benim bekam ise yalı taht-ı tasarrufumda bulunmakla beraber (44) mülzemim olan sabır ve tahammüle müstenid imiş ki bunu hatır ve hayale bile getirmediğim halde vukuat-ı ahire ispat eyledi.

Bir buçuk sene sonra bey büsbütün başka adetler peyda etti. Yalıya üç akşamdan ziyade gelmediği vaki değil iken gaybubetleri tekessüre başladı. Tedricen bir hafta gelmez, daha sonraları iki haftada bir uğramaz oldu.

O zaman yalıda bir manzur-ı iltifatı yoktu. Heveskari-i tabının feyz-i şebaba munzam olan kemalini bildiğim için tehi dil yaşamadığından emin idim. Hususiyle tatlı bir endişenin, endişeli bir mesudiyetin fevkalmutad intizam-ı maişeti daire-i lakaydide bırakacak kadar mahkumu olduğunu görürdüm. Evvela işi anlamak mümkün olmadı. Zaten haftada (45) on beş günde bir defa nasip olan mülakatlarımızda irad ettiğim suale doğru cevap vermezdi.

Halinden tavrından muamelesinden benimle beraber bulundukça hasıl eylediği ıstırabın hükm-i tesirinden başka bir şey anlaşılmazdı. O cihetle mesele bir iki ay mektum kaldı.

Sonra dadım ile ittifak ettik. Takibine karar verdik. Bir gün sabahleyin yalıdan çıkarken dadım kıyafetini değiştirerek beraber gitti. O güne akşama kadar takip eylemiş. Bey ise nevaziş-i ruhu olan sevda-yı cedidinin tesir-i ahkamı ile takip olunmak ihtimali gibi vukuatı hatır ve hayale getirmediğinden tahkik-i meseleye pek kolay muvaffak olmuş. Bey, Kadıköyü'nde, Moda burnu civarında Haver namında bir kadının dam-ı gisu-yı tarumarına tutulmuş. Haver, ondan evvel birine varıp badehu (46) ayrılmış, maamafih mütemevvilandan birinin kızı imiş. Binaenaleyh kendisiyle suret-i hususiyede görüşebilmek mümkün olsa da katiyen birbirlerinin olmak mutlaka akd-i meşrua mütevakkıf imiş.

Onu da düşünmüşler. Ancak yalının benim uhde-i tasarrufumda bulunuşu birdenbire icra-yı maksadı mahzurlu göstermiş. Buna çare taharrisi ile meşgul bulundukları bir zamanda biz münasebetlerini haber aldık. Fakat niyetin akd-i nikaha kadar ilerlediğini Bihruz'un redaetinde bu dereceyi göze aldırıldığını, Haver'in müteehhil bir erkeği ifsada çalıştığını işitmedik.

Bey ise kadının sevda-yı visaliyle fevkalade sert bir hevvası olmuş. Akşam sabah kendisini görebilmek için aynı civarda bulunmaya mecburiyet hissederek Moda'da apartmanda bir oda tutmuş. Bey gelirken akşamları, giderken sabahları Haver (47) mahremi olan hizmetçisi ile beraber gezmek için dışarıya çıkarmış. Birbirlerini görürlermiş. Bazen de fırsattan istifade edebilirlerse Kuşdili çayırında, Yeldeğirmeni'nde görüşürlermiş.

Bu altıncı manzur-ı muhabbetin yalıda bulunmayışı, uğradığım sitem-i talihin misal-i cismanisini gözümle bari görmemek hususunu müeddi ise de beyin haftalarca gaybubeti emr ü idarenin rahnedarlığı mahzurlarından maada büsbütün Kadıköylü olması muhatarasını cami idi.

Aşk gibi, muhabbet-i zevciye gibi en müessir, en meşru ve mukaddes ihtisasatımın ilca-yı talih-i vajgun ile gösterdiği mahrumiyet, can ve cihandan bizarlıkta beni bir

meyyit-i müteneffis haline koymuş iken bir de bir aile ile beraber aç kalmak korkusu vardı. Ah ... o baht-ı vajgun, o mukadder-i siyah, o (48) sernüvişt-i hanesuz bilmem hangi günahın ceza-yı mütekabili idi?

Şiddet-i meyl ü sevda bende Haver'i görmeye bir merak hasıl etti. Ecelini görmek, katili ile görüşmek, celladına hahiş-i ruyet beslemek umulmayacak bir arzu-yı garip iken icab-ı aşk u muhabbet olan bu hisse de kapıldım.

Bir Pazartesi günü alessabah dadımla beraber çıktık. Evvela İstanbul'a oradan Kadıköyü'ne gittik. Kıyafetlerimiz en eski aşınalarımıza bile tanınmayacak surette mübeddel, yüzlerimiz alem-i beşeriyete karşı çirkab-ı şerm ü nedm ile mülevves gibi mestur idi. Güya taalluk ve intisap hasebiyle beyin günahından biz sıkılır da kimseye görünmemeye çalışırdık.

Mevsim yaz ibtidası olduğu için Kadıköyü mehasin-i sayfın bir cilvegah-ı pür ezharı halinde idi. (49) Vakıa yevm-i mahsusı olmadığından kalabalık yoktu. Fakat benim göreceğim ne letafet-i çemen ne izdiham-ı kazze idi. Talihimin zevc-i mağsubuma reng-i bahar tasvir eyleyen çehre-i hazanını rüyet için ise tenhayı-i mevki daha müsait idi.

Bir arabaya binerek Moda'ya gittik. Dadım Haver'in hem şahsını hem ikametgahını öğrenmişti. Sahile yakın olan kapılarının önünden geçtik. Tesadüf muavenet etti. Esna-yı mürurumuzda Haver de hizmetçisiyle ile beraber kapıdan çıkıyormuş. Bu altıncı rakibe-i hayat emsal-i sabıkasına nispeten sahıbe-i hüsn ü an idi. Bililtizam çarşaftan çıkardığı altın rengindeki sarı saçları ruhsare-i gülgununu okşayarak tabii bir intizam-ı lakaydi ile gerdanına dökülmüş, kaşları ince, iri mavi gözleri gayet mahzun, delile-i naz u (50) nahvet olan burnu çekme, ağzı ufak meyyal-i tebessüm, çehresi latif idi. Halinde fevkalade bir sadelik ile o nispette bir hüzn-i tabii bulunduğu halde bana sürurundan raksa gelmiş gibi göründü. Kimsenin saadet ve muvaffakiyetine hatta gıpta etmek bile mutadım değilken buna karşı en acı, en zehirli bir haset hissettim. Arkasında düz, sade, kibarane bir çarşaf vardı. Endam-ı hıramı latif ve nazenin idi. Halinden ise gayet dilaşup ve işvekar olduğu anlaşılıyordu. Bihruz'un ikamet ettiği apartman da o tarafta imiş. Dadım bana apartmanı gösterdiği sırada terziden bir hafta evvel aldığı elbisesini labis olarak kendisi kapıdan çıktı.

Haver'in yanından geçerken mahzun ve müteessir bir nigah-ı niyazmendane ile iltifat edip mukabele gördü. Meğer Haver işaret üzerine sokağa (51) çıkmış. Bu teati-i naz u niyaz arasında geçirdiğim hali tarif edemem. Hala hayretteyim ki nasıl tahammül ettim de arabadan fırlayarak ecel gibi giribanlarına yapışmadım.

Beyin görmesi ihtimali beni pek ziyade korkuttu. Derhal oradan avdet ettik. Fakat esna-yı avdetde vapurda beraber bulunduğumuz halde görmedi. Onun için Haver'den başka dünyanın görülecek hali kalmamıştı. Gerek yolda, gerek yalıya geldikten sonra müzakere ve mütalaamız kamilen uğradığımız musibet-i tabfersaya çare taharrisine masruf idi. Fakat anasından öksüz babasından yetim kalmış, ana nigahı, baba şefkati makamına kaim olması lazım gelen bir çeşm-i muhabbete menfur, belki meyl-i ateşin kadar müthiş görünmüş benim gibi bakesin, gördüğü mesaib-i hayata karşı ağlamaktan(52) başka ne tedbiri olabilir ki? İki üç gün dadımla beraber bizi yalnız gözyaşı tesliyet etti. Sonra çaresizlik içinde çare icadına çalışmak nevinden bir azm-i nevmidane ile beye bir kağıt yazarak merhametinden istimdadı tasavvur ettim. Sureti atide münderic mektubu tahrir ile uşaklardan birine vererek apartmana gönderdim.

Mektubun sureti

Beyim , zevkinizi halelden muhafaza için şu kağıdımla sizi tasdi etmek istemezdim. Fakat icab-ı baht ile senelerden beri katlandığım kahr u bela gönlüm gibi vücudumu da bitap ve tüvan bıraktı. Bir zaman bana izhar-ı nevazişte ömr-i cavidani kıymetini haizken birkaç sene içinde birkaç kere nokta-i taallukunu değiştiren (53) inhimak-ı heva ve hevesiniz nihayet helak ve izmihlalime sebep olacaktır ki vicdanınızın adem-i müsaadesini bilerek keyfiyeti arz eyliyorum.

Şimdiye kadar tahaddüs eden vukuatın cümlesini sabır ve tesamuhla geçiştirdim. Beni mesut ettiğiniz daire-i refahı gözümün önünde beş rakibe-i hayata saadethane-i ezvak eylediniz. Sabahları dest be dest-i iştihak olarak çiçek topladığımız

hıyabanlardan bana karşı hasımlarımla beraber gül kopardınız. Saye-yi nuranisi sevda-yı meşruumuzun haclegah-ı amali olan kameriyenin altında hayatımın düşmanlarıyla münevver geceler, safalı sabahlar geçirdiniz. Sırf zevk ve hevanızın hatırı için aguş-ı emelinize yakışmayacak esafil ile demgüzar-ı neşat olurken üst katta bakes ve bivaye esir-i muhabbet bir kalp ile iki çeşm-i giryanın halecan ve giryesi sizi düşündürmedi. (54) Eninimden uyanmadınız. Giryemden nefret ettiniz. Saadet-i sevdanızla beni güldürdünüz. Mevaki-i tenhanın baharını, bedaiini, tuyurunu, eşcarını halime ağlattınız. Ben bunların cümlesini affettim. Kahrınıza katlandım. Tecahülünüze tecahül gösterdim:

Düşen sana tegafüldür bana ah-ı tegafülsuz

Değil senden şikayet şekve ah-ı bieserdendir.

dedim. Yine bunlar unutulmuştur. Cümlesi helal olsun. Muhabbetiniz ne kadar ruhnüvaz ise kahrınız da o kadar muazzezdir. Gönlümde size kırılmak istidadı görürsem hiss-i sevdaya karşı küfranetmiş olurum. Fakat vücudumda kudret-i tahammül kalmadı. Yolunuzda bir öksüzün helakini görmekten hasıl edeceğiniz dağ-ı derun-ı ebediden sizi sakınırım. İki, üç aydan beri yalıdan gaybubetinizin (55) sebebini aramak zevcim bulunduğunuz için vazifemden hariç değildi. Apartmanı, apartman isticarını tevlid eden sebebi şimdiye kadar olan vukuatı duydum. Ah ... beyana lisanım, tahrir kalemim varmıyor. Maşuka-i nevsevdanız Haver hanımın vukuatını işittim. Hatta kendisini gördüm. İntihaba muvaffakiyetinizden dolayı hüsn-i tabiatınızı tebrik ederim. Fakat heves-i beyhudenizin intac edeceği vahameti düşünmez misiniz? Haclegah-ı emelinizi bir öksüz mezarında teşkil eylemek, bezm-i işretimizi bir yetimin seng-i musallasına üzerine vaz etmek, ilk leyle-i mesudiyetimizde ahiretten aksetmiş bir garip feryadı duymak, her gece rüyanızda dendanı dökülmüş, kafası kırılmış, gözleri çıkmış, beyni kurumuş bir şehide-i teverrüm cenazesi görmek (56) ister misiniz? Bir vakit sabahlara, akşamlara kadar bana umumiyetle bir gelin odası haline koyup her tarafını saadetlerle, ümitlerle ikbal ile tezyin ve tefriş ettirdiğiniz şu baharistan-ı hayat yirmi beş yaşına varmadan mezarım mı olsun? İlk muhabbetinizin dilsir-i neşatı bendim. O mazi ölse de yadı müebbettir. Şu sahilhanede, şu nigaristan-ı tabiatıta geçen ömr-i mesudumuzu

unuttunuz mu? Düşmanlarımla demsaz-ı aşk u heva olurken etrafınızda ötüşen kuşlar, pişgahınızda açılan sünbüller size maziye ihtar etmedi mi? Birkaç sene evvel yolunda öleceğinize benim başım üzerine yemin ettiğiniz bir Nevzadınız bugün neden yüzü görülmeyecek kadar menfur oldu? Yeminden maksadınız ref-i vücudum için başımı tehlikeye düşürmek miydi? Bende gördüğünüz cürm ü günah kahrınıza tahammülüm mü (57) oldu? Heyhat.. affedin. Hitabım biraz haricine çıkarsa sebep-i ızdırarımdır. Hatta itab u feryad olsa bile tevlid eden sebepten büyük kusur olamaz.

İtnab-ı kelimadan sarf-ı nazarla netice-i maksadımı arz edeyim. Ben aşık-ı maşukanız olan Haver ile münasebetinize tahammül edemeyeceğim. Size belki bir melek görünen o çehre-i iğfal benim için katil pençeli, zehirnak dişli, kasıd-ı hayat bir ifrittir. Muhabbeti sizi ne kadar iğfal ediyorsa rekabeti ihlakımda o mertebe sürat ve iktidar gösteriyor.

Müteehhil bir erkeğin aguş-ı muhabbetine göz dikmek, bir ailenin hedm-i saadetine kalkışmaktır. Hususiyle zevce benim gibi zevci yolunda ölmek sevdasına mahkum bulunursa hayatına bir de cinayet inzimam eder. Hain ve cani bir deni sizi mesut edemez. Benim mahvolduğum (58) beyhude gider. Sonraki nedametiniz dest-i istimdadı o zaman bulunacağım cihan-ı ulviye eriştiremez.

Ciddi olarak arz ediyorum ki tab u tahammülüm münkatı olmasaydı, zevkinize mani olmak istemezdim. Gençlik, hevesat-ı şebab nakş-ı ber-ab kabilindendir. Zaman olurdu ki siz inhimakat-ı hevesinizden kendiniz geçerdiniz. Hatırınız için o zamanı beklerdim. Fakat cidden gönlümün ıstırabı vücudumu eritti. Ruhumda bir ıstırab-ı elim, kalbimde mühlik bir halecan hissediyorum. İstidad-ı nurum ecel-i kaza gibi etrafımda dolaşıyor. Talihinizin bir yetime karşı size verdiği iktidarı su-i istimal etmeyin ki cihan- ı fen ve zekanın taharri-i müdavatından aciz kaldığı bir illeti siz bir cevap ile defedebileceksiniz.

(59) Göreceğim muamelenin ıstırham-ı mazlumanemi isaftan maada bir şey olamayacağını bilirim. Pederim öldüyse hatırı berhayattır. Hususiyle bir bikesin mahvına sebep olmak necabet-i vicdanınıza yakışmaz. Baki müteheyyiç bir kalp, giryan iki çeşm-i nihalin müstaid-i ihtizar bir vücut ile muntazır olduğu cevabın lütf-ı tesrii vicdanınıza muhavveldir. Nevzad

Kağıdımdan hüsn-i tesir beklerdim. Ağlayarak yazdığım için ağlayacağını zannederdim. Mutlaka Bihruz'da nedamet hasıl olur, akşam yalıya gelir, itizar hatta tövbe eder zehabında bulunurdum. Heyhat: Cevab-ı ah-ı istimdadı aks-i naleden duydum.

Vakıa bey kağıdımı alır almaz yalıya geldi. Fakat ümidim gibi tebdil-i hal ettiğini beyan için değil fakat bilakis tevbih ve muaheze için geldi. O vakte kadar olan vukuattan sarf-ı nazar (60) tişe-i ihaneti aşk eder. Bir canavarın bile itlafı arzu olunmayacak derecede hunharane bir cinayet ika eyler. Ferdası hemşiresi kocasıyla birlikte mülatafe-cuyane biraderinin misafir bulunduğu haneye gider:

-Gece size bir misafir geldi mi? Sualini sorar. Refika bir hüzn-i meçhul içinde hayır! Cevabını verir. Hemşire belki ankasdin bir yere saklanmıştı zumuyla evin ötesini berisini taharriye koyulur ve bulur. Otlar içinde nühüfte, hunin bir levha! Zavallı hemşire saçları dimdik feryada başlar. Müteakiben sekene-i karye toplanır. Facia her temaşageri dilhun ederek derhal hükümete (61) ihbar-ı keyfiyet edilmiş, memurin-i aidesi tarafından bu müthiş cürm-i azimine de idamdan acı bir ceza tayin olundu, yani maruf bir familyaya mensup bulunan Haver'i taht-ı nikaha alarak yalıya getireceğini söyledi.

Ben takip-i meseleye cüret etmeseydim, o da bu harekette bulunmayacakmış. Yalnız Haver'e Kadıköyü'nde bir oda tutup orada nikah edecek, bazen oraya bazen yalıya gelip gidecekmiş. Erkeklerin hareketlerinde muhtar olmak kanun-ı maişet iktizasındanmış. Binaenaleyh nisvan için takip-i mesail ayıpmış. Hususiyle ahkam-ı mevzuanın bir erkeği birkaç zevce sahibi etmeye müsaadesi mebzul imiş. Eğer ben mani olmak istersem o halde büsbütün müfarakat yüz gösterirmiş.

Şimdiye kadar lisanından böyle bir söz sudur etmediği (62) halde zaman zaman başıma bela-yı ateşin olan yadigarlar yetişmezmiş gibi bu son vedia-yı baht-ı meşumu daire-i meşruiyete sokarak beni ona mahkum eylemek fikri bana saika gibi, nüzul gibi intikal eyledi. Gönlüm, hayalim taşı. Zehrab-ı sinesuz halinde gözlerimden dökülmeye başladı. Beynim ateşlere yandı. Saçlarım ürperdi. Bütün vücuduma bir raşe arız oldu. Zincirden boşanmışa döndüm. Ayaklarına kapandım. Daman-ı nazını denize düşmüş gibi tuttum.

Meseleyi takip ettim ise muhabbet-i meşruamdan ileri geldiğini söyledim. Erkeklerin ihtiyarı haremlerine karşı mahdud olduğunu anlattım. Ahkam-ı mevzuanın taaddüd-i zevcata gösterdiği mesağ bir yetimin mahv u helakinden tevellüd edecek günaha mukabele eyleyemeyeceğini beyana çalıştım. Yalıya nikahlı bir (63) kadın gelirse benim durmayacağımı, ayrıldığım halde mahvolacağımı ağlayarak, inleyerek, yanarak, yakılarak ifham ettim.

Muhaveremiz bir saatten ziyade devam etti. Meydan-ı siyasete getirilmiş bir caninin af ve idama sudur edecek işarete olan intizarını andırır bir hiss-i sinesuz ile cevap bekledim. Cemadatı lisan-ı hale getirecek vaz'lar gösterdim. Mukabele görmedim. Taşları eritecek derecede tazallüm ve enin izhar ettim. O seng-i hareyi, kalbi yumuşatamadım. Vakıa sonraları ısrarında noksana delalet edecek bazı haller gördüm. Fakat benim için fikrinden sarf-ı nazar eylediğine yüzbin yemin etse medar-ı teskin olamazdı.

Sabaha kadar o yatağında uyudu. Ben baş ucunda ağladım. Ertesi gün İstanbul'a giderken (64) üç kere yolunu keserek bir vaz-ı mecnunane ile mani-i azimeti olmaya çalıştım. Teessürümden gördüğü ifrat ve şiddetten korkmuş olmalıdır ki o gün beni nevazişle avuttu. Akşam avdet edeceğini maalkasem temin eyledi. Akşam vapurlarının vüruduna kadar güya şehide-i teverrüm bir mahsul-i fuadın serbalin-i hakisterinde seneler geçirdim. Emvac-ı deryadan haber bekledim. Hübub-ı havadan sual sordum. Dalgalardan, yapraklardan tefeül ettim. Adeta muvakkaten çıldırdım.

Akşam üzeri bey avdet etti. Renginde bir gün evvelki şiddet yoksa da yüzünü görür görmez irad ettiğim Haver'i alacak mısın? Sualine handeden başka mukabele göstermedi. O gece de saat dörde kadar bahs u makal bu meseleye (65) münhasır kaldı. Fakat medar-ı emniyet bir cevap alabilmek mümkün olmadı.

Bir hafta vukuat devam etti. Bir hafta zarfında fevkalade ibram ve ısrar göstermemek üzere mütemadiyen husul-i maksada pek hahişger olmadığını anlattı. Kah makam-ı temennada benden müsaade istedi. Şiddetle reddettim. Kah taannüd yüzü gösterdi. Ağladım. Sızladım. Hülasa işe bir netice verilmedi.

Hafta nihayetinde bir gece yine bundan bahsolunurken payansız, neticesiz birçok naz u niyazdan sonra bir zemin-i münasip bularak Haver'den vazgeçeceğini, ondan sonra kimseyle bir muamelede bulunmayacağını fakat buna mukabil benden bir talebi olduğunu söyledi. Ne emrederse icradan geri durmayacağım tabii idi. Fevkalade sürur-ı muvaffakiyetle vaad ettim.

(66) Taleb-i meşrut ise yalının kendi uhde-i tasarrufuna geçirilmesi imiş ki bunu pek mahcubane söyledi. Benim malım onun mülk-i sıhrisi olduğu halde talebi lüzumsuz bulunmaktan başka durup dururken bir ev istemeyi de çirkin gördüm.

-Yalı senin olmuş, benim olmuş ne olacak? Kendim senin mal-i meshurun iken benim mülküm senden başka kimin olur? Allah esirgesin yalıyı satmaya lüzum görülürse senin emrin bana hayatımı da feda ettirmeye kafidir. Satılmazsa ikimizden vücuda gelecek evlada mehd-i mevrus olur. Şimdi bilalüzum ferağ için birtakım mesarif ihtiyarında mana nedir?

dedim. Maksat benim sadakatimi tayin ve tecrübeden ibaret olduğunu söyledi. Bir mertebede lisan-ı zeka istimal etti ki tamamıyla inandım.

(67) Haver davasının ortadan kalkacağına ve ondan sonra da kimseyle muamelede bulunmayacağına dair olan tebşiratını sevinerek dadıma söyledim. Biçare kadın def-i meselenin meşrut tutulduğu sebebi duyunca vaka hud'adan ibaret bulunduğunu anladı. Sinninin ziyadeliği hasebiyle gördüğü tecrübe tabii benden birkaç kat ziyade idi.

Bahusus mehd-i ikbali olan aguş-ı maderden ayrıldıktan sonra esaret gibi müthiş bir mekteb-i musibet içinde germ ü serd-i tahsil etmişti. Binaenaleyh Bihruz'un tayin ve tecrübe-i sadakat rengi verdiği maksadı mutlak bir fikr-i mahsusa mübteni bulunduğunu iddia ile beni katiyen bir mürafakatten men etti.

Dadımın mülahazasını da mecruh görmedim. Fakat düşündüm. Yalı doğduğum zaman bana mehd-i (68) mesudiyet olduysa saadetim, şebabım bir ümid-i istikbale müstenid idi. Ümid-i istikbalim bana Bihruz'un izdivacını ikbal-i hayat etti. Bugün yalıda saadetle aramım onun mevcudiyeti sayesinde, o tehhül eder de yalıya Haver'i

getirirse ben zaten duramayacağım gibi Bihruz oradan giderse de onsuz nazarımda cennetle zindanın farkı kalmayacak.

Eğer muvafakat etmezsem herhalde maksadını husule getirecek. O vakit nasıl olsa o bıkılacak yalı benim uhde-i tasarrufumda bulunsa da münhedim bir kaşane-i refah ve ümidin harabe-i enkazı hükmünü alacağından ben nasıl olsa ikamet edemeyeceğim. Bihruz ise hevesatına inhimakta misl-i sair hükmünde bulunmakla beraber ne kadar olsa marufü'l asl. Binaenaleyh hiçbir vakit bir adamı kendi ihda ettiği evden kovup çıkarmaz. Velez farz-ı muhal olarak çıkarsa da (69) ondan ayrıldıktan sonra yalı da mahvolsun, cihan da harap olsun felek de yıkılsın.

Pederim büyük bir servete malik değildi. Fakat ben kibarane büyümüş idim. Hususiyle gına-yı tab nihayetsiz bir gencinimdi.

Yalıdan başka medar-ı istinadım yoksa da ondan mahrumiyet takdirinde başka bir kulübe edinebilecek meblağı hilyatımın esmanı temin edebilirdi. Maahaza bu ciheti nazar-ı teemmüle almadım. Ahlakı bin kere mücrim olan bir heva berpay-ı hevesin vad-i intibahına inandım. Mesulünü isafa söz verdim.

Ertesi gün İstanbul'a inip para getirdi. Yalının müterakim vergi bedelini tesviye ettik. Muamele-i feragiye icra olundu. Bihruz namına sened-i hakani çıktı. Hitam-ı muameleye kadar gözünün yaşı dinmeyen biçare dadım işe mani olmak için ne kadar kudreti (70) varsa o kadar çalıştı. Hatta ömrümde bir kere kendisini dilgir etmemişken bu yüzden münkesirü'l hatır oldu. Muvaffak olamadı.

Yalının ferağından sonra üç ay kadar Bihruz ile pek mesudane zaman geçirdik. Hakikaten tebdil-i hal etti. Kesb-i intibah edeceğine dair olan vaadinde sebat gösterdi. Dairede şayan-ı nazar kimse yoktu. Kadıköyü'nün Moda burnunun lakırdısını bile söylemezdi.

Sabahları erkenden kalkıp vapur zamanına kadar bahçemizde vakit geçirirdik. Akşam üzerleri vaktiyle yalıya dönerdi. Gece gündüz her zaman benimle beraber , manzur-ı iltifatı yalnız bendim. Muamelesi evail-i izdivacımızda cereyen eden sureti kesbeyledi.

(71) Senelerden beri teskin-i hevasına çare bulunamayan bir heves-i mücessemin, bir yalı ihdasıyla gösterdiği tebeddül dadımı da benim kadar şaşırttı. Biz artık tamamıyla mesut olduk. Kamilen masebak-ı ahvalim avdet etti. Fakat nereden bilinsin ki bu da rengine emniyet ateşte nimet saklamak kabilinden olan sipihr-i bisebatın bir cilve-i diğergunu imiş.

Bir gün akşam üzeri, Bihruz'u fevkalade endişe içinde gördüm. Mutad-ı vecihle deniz üzerindeki odamıza çekildik. Kendisi son vapurla gelmişti. Binaenaleyh penceremizin önüne oturduğumuz zaman ezan-ı muhammedinin mevcebahş olduğu hava-yı bikarar, tedricen bir reng-i sevad izharına başladı.

Hava gayet latif idi. Sayfin reng-i abdar-ı seması sath-ı deryada hazin bir reng-i ibtisam tasvir eylemişti. Avdetinden bir saat sonraya tesadüf eden (72) yemek vaktine kadar mükalememiz üç dört lakırdıdan ibaret kalarak Bihruz endişe içinde vakti geçirdi. Sebebini sordum. Bir şey söylemedi. Yemekten sonra odamıza çekildik. Mevsim şehir-i arabi evasıtına karib bulunduğu için bir saat evvel çehre-i hazin-i şama makes olan sath-ı abı şimdi saye-i kamer mevcamevc-i letafet bir gümüş ayine haline koymuştu.

Nigaristan-ı tabiatın üç aydan beri bana yine her manzarası bir cihan-ı ümid tasvir eyleyen bedai-i ruhbahş ayine-i kudretten en celi bir numune halinde idi. Bezmim bezm-i mesudane, hayatım hayat-ı ümitperest, nişinim kürsi-i istiğrak, hissim gaşy-i dılñvaz, demsazım ise medar-ı ömrüm olan bir ruh-ı revan idi. İstirabımı tevliid eden yalnız Bihruz'un endişesi idi. Cebrettim. Yalvardım. Aradan zaman geçtikten sonra küşade (73) penceremizin önündeki akıntının cuşış-i sim simasına atf-ı nigah ederek bir tavr-ı ciddi ile dedi ki:

-Nevzad sana bir şey söyleyeceğim fakat müteessir olma.

Fart-1 muhabbet beni daima şüphede bulundurduğu için vehleten bir halecan hasıl oldu. Sözün mabadını istical ile dinledim. Devam ederek dedi ki:

- Üç ay evvel başım bir belaya giriftar olmuştu. Bilir misin?

-Hangisi ?

-Moda'daki mel'üne.

-Haver mi?

-İsmi ağzıma almak istemezsem de mecburi söylüyorum. Zaten kerraren itiraf ettim. Gençlik, tecrübesizlik şimdiye kadar bana pek çok divanelik ettirdi. Şimdi teşekkür ederim ki bana mucib-i (74) intibah oldun. Bugün nazarımda senden başkası bulunmadığı için mazidekiler ölmüştür. Yad-ı emvat kabilinden mübahese de can sıkarsa da mecburiyet var.

-Rica ederim. Neticeyi çabuk söyle.

-Biz o zaman Haver'le izdivaca kadar kalkışmıştık. Elhamdülillah olmadı. Ama yakamı karıdan kurtarmak mümkün değil.

-”Hiddetle” Neden?

-Güya benim hüsnüme meftun imiş. Güya bensiz yapamaz imiş. Arada bir kapıya gelir. Şimdiye kadar seni üzmemek için söylemedim. Fakat söylememeye imkan kalmadı.

-Ne olacak imiş? Duyup da ne yapacak imiş?

-”Gayet ciddi” Beni dinle. Bu senin için bir züldür ama Moda'ya kadar gideceksin.

(75)-Moda'da ne yapacağım?

-Dinle kuzum. Orada onların evlerinin yanında bir ufak ev vardır. İhtiyar bir kadınıdır. Oraya gidersin. Kendini bildirmeyerek Haver'i çağtırsın. Gelir. Söylersin.

-Benim sözümle gelir mi?

-Bihruz'un tarafından geliyorum dersin, o zaman gelir.

-Sonra ne diyeceğim.

-Bihruz Bey benim zevcimdir. Ona tecavüz banadır. Memleketin kanunu var. Cebren bir erkeği ifsada çalışmak olmaz. Halinde devam edersen sonu fena olur, dersin.

- Sübhanallah. Bunu geldiği vakit sen söyleyemiyor musun?

-Ben ettiğim muameleyi bıraktım. Fakat o tanımıyor. Senin tesirin başka olur. (76)

Azade yaşıyor zannettiğim müddet zarfında kadının birkaç kere gelmesi canımı sıktı. Maamafih beyin bunu ketimden maksadı can sıkıntısına meydan vermemek fikr-i mahsusu olduğu da sonraki itirafı ile sabitti. Gayrimahrem bir erkeğin heva-i muhabbeti ile irtikab-ı fuhş ve rezaletle istidad gösteren bir kadınla mülakat benim için zül idi. Fakat o benim rakibe-i ikbal ve muhabbetim idi. Ben onun için çok ağlamıştım. Şimdi ise ahz-ı sarın en münasip zemini küşade olduktan başka ihtiyar edeceğim hareket zevcimin emr-i matlubu idi. Ne zaman gideceğimizi sordum. Ertesi günü söyledi.

Bihruz'un emrine muvafakat ettim. Dadıma söyledim. O da memnun oldu. Ertesi gün azimete karar verdik.

(77) İntikam denilen hiss-i dilsuz aşına olduğum ihtisasat-ı beşeriyeden bulunduğu halde inkisar-ı hatırıma fevkalade müteheyyiç etmiş olmalıdır ki rakibe-i muhabbetimden rekabet koymasına sarını ahz etmek ümidi beni adeta mesut eyledi. Düşünürdüm. Moda'ya gideceğim. O küçük eve çağırtacağım. Ağzıma ne gelirse söyleyeceğim, utanmayacağım. Vaktiyle ben nasıl ağladım şimdi o öyle ağlayacak tarziledeceğim. Kahredeceğim. Mahkum bırakacağım. Döneceğim.

Geldiğim vakit Bihruz bana soracak. Muvaffakiyetimi söyleyeceğim. Yarın akşam şu mehtabın sayesindeki simin peri-i letafeti endişesiz temaşa edeceğiz. Ben bu teemmülat ile dilsir-i neşat iken yalının önünden mehtapçılar geçti. Gayet güzel sesli bir hanende ile gayet sanatlı bir tanburi hicaz faslından taksim ediyorlar. Okudukları şiire dikkat ettim. Fuzuli'nin bir gazelinden:

(78) Hayret ey büt suretin gördükçe lal eyler beni.

Suret-i halim gören suret hayal eyler beni

Ben geda sen şaha kul olmak yok amma neyleyim

Arzu sergeşte-i fikr-i muhal eyler beni

Beyitleri idi. Bu kıta bana Haver'in lisanından söyleniyor gibi geldi. Hem güldüm. Hem rikkat hissettim. Sonra şarkıya başladılar.

Sevda-yı ruhun aşk eline son seferimdir

Mısraıyla ibtida eden şarkının ikinci beytini de okudular. Meyanı ile nakaratı olan

Damanını vermem ele var mı cevabın

Derdinle helak olma ne çare kaderimdir

Mısraları okunurken kendimde bir gurur hissettim. Ben Bihruz'un damanını ele vermemiş, çirkab-ı mezelletten kurtarmış idim. O artık büsbütün benimdi. Nihayet aynı fasıldan:

(79) Geçti gam günleri sen ol baki

Bu neşat-ı alemi getir saki

Feleğin şen sipihri, afakı

Bu neşat-ı alemi getir saki

Şarkısı beni büsbütün gaşiy hale getirmişti. Mehtapçılar gittikten sonra benim teklifim üzerine beraber bahçeye çıktık. Çiçeklerle müzeyyen olan kameriyemizde iki saat kadar oturduk. Cihan, cihan-ı istiğrak biz iki mesud-ı muhabbet idik. Bihruz evvelce bana o kadar iltifat gösterdi ki belki ilk izdivacımızda bile görmemiştim. Kameriyenin kenarında bir nihâl-i latif vardı. Üzerinde müteaddid güller açılmış

fakat şahındaki pek nazarrüba idi. Koparmaya kıyamadım. Başkalarının da koparmamaları için tenbih ettim.

Ertesi gün erken gidileceğinden saat dörtte odamıza çekilip yattık.(80) Rüveyı andırır bir ümid-i mesudane aleminde uyuyuncaya kadar düşündüğüm ertesı günkü muvaffakiyetimin suret-i husulü idi. Gözlerimi kapadım. Rüyamda da o hayal-i latif tecelli etti. Sabahleyin Bihruz'dan evvel uyandım. Rakibe-i muhabbetimle mülaki olacağım için onu rekabet hissiyle bir kat daha dağdar- ı teessür eylemek üzere imkanın son derece-i müsaadesine kadar tanzim-i kıyafete çalıştım. Yalıdan Bihruz ile beraber çıktık. İskeleye kadar geldik. O vapurda güverteye çıktı. Ben kamaraya girdim. Köprüde kendisini yine gördüm.

Bihruz o gün zamanın modasınca beyaz üzerine siyah şatrançlı kestane bir pantolon ile gayet güzel laciverdi bir ceket giymiş, hararet-i hava ruhsare-i latifini terleterek tatlı bir (81) revnak-ı humret, efzayış-i hüsn ü anı olmuş. Terini silmek için fesini geriye atmış, kumral saçları, cebin-i tabdarına dökülmüş idi.

Gözümden gaib oluncaya kadar zevc-i mağsubum değil, maşuk-ı hercai meşrebim gibi temaşa ettim. Ah! Masebak saadetim artık kamilen avdet etmişti. Bihruz beni rakibemden ahz-ı sara gönderiyordu. Kadıköy vapuruna bindiğimiz vakit fikrimi hayal-i muvaffakiyetimden ziyade işgal eden, Bihruz'dan ziyade düşündüren ona kavuşmak için akşamın sürat-i hululü idi.

Kadıköyü'ne çıktığımız zaman etraf ve cevanibi revnak-ı sayfdan ziyade şua-i ümid ile pür-nur gördüm. Dadımla bir arabaya bindik. Uşaklardan biri de refakatimizde idi ki kendisini Bihruz terfık etmişti. Gittiğimiz yerde kapıyı hakikaten ihtiyar bir (82) kadın açtı. İsmimi bildirdim. Fevkalade hürmet ve riayetle:

-Geleceğinizi biliyordum, diyerek içeri aldı. Bir odaya girdik. Zaten kadına bir gün evvel tenbih etmiş olduğunu Bihruz söylemişti. Bir taraftan rakibem olmaya çalışan bir düşman-ı muhabbetimden intikam almak arzusu neşatbahş-ı hayalim, diğer cihetten ömrümde kimseyle niza etmediğim için teşebbüs-i garibimin verdiği halecan salib-i aramım idi. Kahveyi içtikten sonra bir azm-i mani-berendaz ile Haver'in oraya çağırılması mümkün olup olmadığını sordum. Evvela Bihruz ile görüşülmüş ve

buna karar verilmiş olduğunu beyan eyledi. Yalnız Haver benim orada olduğumu duyarsa davete icabette taannudu melhuz olduğundan, başka bir tedbir ile getireceğini söyledi. Hemen çarşafı giyip oradan (83) çıktı. Tüvansuz bir raşe içinde kemal-i telaş ve tehalükle rakibemin vüruduna muntazır idim. Aradan bir çeyrek kadar geçti. Dışarıda bir kalabalık, gürültü peyda oldu. Kapının önünde birtakım eşhas, bir güftüğü... Anlamak için uşağı aradım. Biz kapıdan girer girmez uşak savuşmuş. Ev sahibi de henüz gelmemişti. Yalnız taşlıkta hiç tanımadığım oldukça melahat-i simaya sahip bir genç mevcut idi.

O aralık kapı çalındı. Sahib-i hanenin avdeti ümidiyle dadım kapıyı açtı. Gürültü içeriye girdi. Taşlıktaki genci tuttular. Bana da bed bir çehreyle:

-Hadi dışarıya çık! Dediler.

-Ne oluyoruz, nereye gidiyoruz? (84) diyecek oldum. Zabıta memuru kıyafetli biri:

-Daha soruyor... diyerek beni kolumdan tutup evden çıkardı. Bilmediğimiz bir sebep üzerine, garip bir hayret içinde bizi dadımla beraber bir arabaya bindirdiler. Kadıköyü merkezine, oradan da polis ile Üsküdar'a gönderdiler.

Evden tard ve ihracı Haver tarafından tevessül olunmuş bir tedbir zannnettim. Hatta evine gittiğimiz kadın bu hakarete müsaade edecek kadar Haver'in taraftarı olduğu halde Bihruz'un anlamayıp da bizi oraya gönderdiğine sıkıldım. Fakat Üsküdar'a azimetimizin sebebini anlamadım. Meğer biz taşlıkta gördüğümüz genç ile basılmışız. Üsküdar'da istintakımıza memur olan zatın huzuruna ikimizi birden (85) çıkardılar. Ömründe daman-ı pak-ı iffetine iftira kabilinden olsun şaibe bulaşmamış bir masumeye bigayrihakkın irtikab-ı fuhş u heva mesuliyeti tahmil edilirse ne olur? Duvarın dibinde sekte-i kalbe uğramış gibi donup kaldım. Herif ise benim gibi mahcup olmadığı halde iade-i cevapta ihtiyar-ı sükut etti. Vakanın sehv olduğuna, benim beriyyüzzimme bulunduğuma dair bir iki söz söylemek istedim. Fakat vesile-i necat olmaktan sarf-ı nazar bilakis, rengimdeki şerm ü hicap ile sada-yı teessürümdeki ihtizaz medar-ı sübut addolundu.

Binaenaleyh bizi oradan tevkifhane namında bir zindan-ı belaya gönderdiler.

Kıyafetimiz muntazam olduğu için bizi esafil-i nisvanın biraz haysiyetli kısmından görerek ayrı bir yere koydular. Birinci gün geçtikten sonra beni en (86) ziyade Bihruz'un kayıtsızlığı düşündürmeye başladı. Çünkü o bizi bir hasmın münazaasına sevk etmişti. Biz o akşam avdet etmedik. Ertesi gün kendi çıkıp aramak lazım gelirdi. Hususiyle uşak ne oldu? Bunlar hep cay-ı endişe idi. Bihruz'a haber göndermek istedik ise de bulunduğumuz mevkiin vakıf-ı ahvali değildik ki ne suretle tedbir taharrisi lazım geleceğini düşünelim. Hülasa iki gece cehennemde, zindanda, mahşerde, makberde oturduk. Bilmem ikametimiz müddetince döktüğümüz gözyaşı mı beraet-i zimmetimizi anlattı. Yoksa şiddet-i bükamıza karşı memur-ı mahsusta bir rikkat mi hasıl oldu? Üçüncü günü sebilimizi tahliye ettiler. Meyyit zannıyla mezara gömülmüş bir dimağ hastasının girizgah bularak fūrceyab-ı firar olmasını andırır bir hayret-i mütelaşiyane ile Vaniköyü'ne gittik.

(87) Vakanın Haver tarafından tertip olunduğu varid-i hatırım olmakla beraber ondan ahz-ı sarı artık düşünmemekte idim. Şimdi en büyük tasavvurum yalıya gidince gösterdiği lakaydlıktan dolayı Bihruz'un suret-i muahezesine matuf idi. Acaba uşak mı gidip haber vermemiştii? Velez öyle de olsa kendisi niçin aramamıştı? Yoksa iki gecedir yalıya gitmemiş miydi? Yahut vakayı işitir işlmez nüzul mü isabet etmişti? Hülasa bu endişeler fikrimi fevkalade keşmekeş içinde bırakmaktaydı.

Maamafih Bihruz'un kendi namusu olan namusuma karşı gösterdikleri tecavüzden dolayı ne kadar müteesir olacağını bildiğim gibi bana fevkalade acıyacağından, beni mağdure-i kazazede addederek teskin ve tesliyetimde mahasal-i makdurunu ibzalden geri (88) durmayacağından emindim.

Vakanın suret-i tahaddüsünü bittahkik iade-i dava ile hem kendinin ve hem benim tathir-i damanımıza ancak o teşebbüs edecekti. Binaenaleyh tesliyeti onun lisan-ı hasbıhalinden, tekzib-i meseleyi de onun teşebbüsünden beklerdim.

Eğer henüz işi duymadıysa nasıl söyleyeceğimi düşünürdüm. Birdenbire nüzul isabetinden korkardım. Keşakeş-i efkar ile köye çıkıp yalıya vardık. Kapıyı çaldık. Kapı bir sedd-i ahenin. Tekrar çaldık. Ses yok. Yarım saat bekledik. Açılmadı. Yalıda kimse bulunmamak mümkün değildi. Maamafih son derecelerde mağlub-ı hayret olduğum gibi bu iki gün içinde beye bir hal arız olması ve onun üzerine

herbirinin bir tarafa savuşmuş bulunması gibi hatır ve hayale gelmeyecek safsatalar da fikrime tevarütten geri (89) durmazdı. Nihayet hem akşama kadar vakit geçirmek ve hem de yalının halini anlamak emeliyle ittisalimizdeki komşuya girmeye mecbur oldum. Kapıyı çaldım. Açıldı. Bahçıvan çıktı. Civarda bulunanların cümlesi beni tanır ve hürmet ve tazimimde kusur olunmazken bahçıvan fevkalmemul abus bir çehre gösterdi.

-Evde kimse yok, dedi. Yabancı yer olmadığı için evde kimse bulunmaması benim duhulüme mani olamazdı. Binaenaleyh girmek istedim. Bu sefer bahçıvan doğrudan doğruya men ederek:

-Hanımlar tenbih etti. İçeri girmeyeceksiniz, diyip kapıyı kapattı. Vehleten şaşırdım. İlca-yı hayretle kapıyı bir daha çaldım. Kimse kulak vermedi. Diğer komşuya gittim. Oradan da aynı muameleyi (90) gördüm. Hülasa civarda dört yalının kapısını çaldım. Hiçbiri kabul etmedi. Akıbet anladım ki uğradığımız kaza duyulmuş. İnanmışlar. Beni iffetsiz, namussuz bir kadın bilerek evlerine almak istemiyorlar. Kendi kapımızın insidadı da ihtimal buna mebni idi. Bihrunun iffetimde şüphesi olmadığını bilirdim. Eğer vakayı duyduysa mağduriyetimi de tahkik etmesi lazım gelirdi. Ettiği takdirde beni bir musibetzedede-i felaket bilerek Üsküdar'a kadar gelmesi iktiza ederdi. Şayet esas vakanın iftira olduğunu bilmekle beraber şuyuu vukuundan beterdir fikriyle böyle tathir-i damana çalışıyorsa da bundan büyük denaet olmaz. Denaeti de ilca-yı muhabbetle katiyen Bihrun'a yakıştıramazdım. Uğradığım pek garip bir hal idi. Nihayet vapur iskelesinden çıkarken bekleyip Bihrun'u görmekten başka çare (91) düşünemedim. Bunun için son vapura kadar beyhude izaai vakt eyledim. Fakat netice hasıl olmadı. Çünkü o gün Bihrun İstanbul'a inmemiş. Hatta ben kapıyı çalarken yalıdaymış. Akşam oldu. En siyah talihlerin reng-i ictimandan nesc olunmuş bir perde-i siyah, kubbe-i semayı ihataya başladı. Gidecek yer yok. İlca edecek mahal mefkud ve vatanında garip, aile ve aşinalardan matrud, iffetinden mahrum bir kadın. Kendi gibi bir bikesle bahr-i emvac-ı bikarari arasında kalmış kadar çaresizdik. Evimizin kapısı bab-ı ümidimiz gibi yüzümüze kapanmış, çare-i refah ve rahatımız cevher-i namusumuzla beraber elimizden gitmişti. Son bir ümid-i meyusane ile dönüp yalının kapısını bir kere daha çaldık. Heyhat:

-Güya ki der an hane-i virane kesi nist

Tekrar iskeleye gittik. Bir kayığa bindik. Serseriyane (92) bir reftar, garibane bir azm ile açıldık. Kayığa ibtida-yı rükubumuzda nereye gideceğimize dair bir fikri mahsusumuz yoktu. Sonra dadım düşündü. Beylerbeyi'nde kendi çıraklarımızdan biri vardı. Vakanın henüz etrafa şuyu bulmamış olması ihtimaline istinaden oraya gitmek tasavvurunda bulunduk. Çünkü başka çaremiz kalmamıştı. Vakıa gittiğimiz yerde kapıyı açtırmaya muvaffak olduk. Fakat mesele Beylerbeyinde değil bir gün içinde istanbulda bile çalkanmış. Hatta vaniköyündeki hemcivarlarımızla ehıbbamız evlerine kabul etmemeleri için bizzat Bihruz haber göndermiş. Mihmandarımız işe, vakaya inanmadığı için hem keyfiyeti tahkik eylemek hem de velev sahih olsa bile saat bire yakın iltica etmiş iki bikesi sokakta bırakmamak fikrine ve hukuk-ı nimete olan riayetine mebni bizi kabul etmiş. İki gece mahbeste geçen ömr-i siyahın tesirinden, (93) müstantık huzurunda gördüğümüz tahkir ve tehditten, hülasa o kaza-i nagehaniden ziyade bizi Bihruz'un muamelesi dilhun etti. Çünkü uğramadığımız bir kaza, müstantık ile zabıta memurları mahiyet ve hüviyetimizden bihaber birer bigane oldukları halde Bihruz benim sahib-i meşruum, namusumun hami-i yeganesi, bilhusus paki-i damanımın vakıf-ı kadimi idi.

Emindim ki beni mecalis-i ağyarda görse fuş u hevaya meylimi hatıra getirmeyerek bir kuvve-i mücbireye mahkum olduğuma hükmeder, benden katıyen şüphesi olmazdı. Kavanin-i ictimaiyenin şehadet-i ahkamı ile cevher-i ismetini bana teslim ettiği günden sonra ben ona hırz-ı can etmiş, ruhumla beraber saklamış, pederimin hanedanımın hıfz-ı şöhet ve (94) haysiyeti emrinde terbiye ve ahlakımdan gördüğüm ders ve talimin en büyük tesirini ona hasreylemişim. O beni kendine bir hazine-i ar ve namus ittihaz ettiyse ben onun cevher-i iffetine ahenin bir burc u baru-yı tahaffuz olmuşum. Bunu kendisi bilirdi. Bilmekle beraber hakikat-i maddeyi keşf ve tedkike bile tenezzül etmeden reva gördüğü muamele hakikaten garipti. Netice-i mütalaada ise mutlak Bihruz'un vakayı iştir itmez fart-ı teesüründen böyle bir tedbir ile namusunu muhafazaya kıyamına hükmederdim.

Halbuki mazeretimi bildiği halde böyle bir teşebbüsü ihtiyarı denaet olduktan başka kendi damanının tathiri de beni tatlik etmekten ziyade iffet ve beraetimi ispat

etmekle mümkündü. Ertesi gün dadımı kapıya gönderdim. Hayret ve telaşımın cemiyet-i efkarıma olan su-i tesiri hasebiyle bir şey yazamadım. (95) Şifahen fikrini anlamak istedim.

Dadım akşam üstü ağlayarak avdet etti. Sebebini sordum. Bihruz kendisini kabul etmemiş. Odacı vasıtasıyla mazruf bir kağıt göndermiş. Dadım mutlak görmek gayretinde bulunmuş. Nihayet hakaret-i fevkalade ile kolundan tutup dışarıya atmışlar.

Getirdiği zarfı aldım. Üzerinde : nevzat hanıma verilecek, ibaresi muharrer. Açtım. İki kağıt melfuf. Birini okudum.

Sureti

Kocasını, ailesini, namusunu muhafazaya bedel, Moda burnunda baskın veren bir melune bu muameleye layıktır.

Hat, Bihruz'un hatt-ı desti. İmza da onun. Diğerine baktım. Bir daha tecdid-i akd mümkün olamayacak (96) suretinde yani talak-ı selase üzerine bir teklifname-i müebbed.

İkinci kağıdı okurken bayılmışım. Gül suyu, lokman ruhu gibi evde bulunabilmesi mümkün olan edviye ile iade-i sıhhatime çalışmışlar. Mübalağaya hamlounmasın. Bugün ömrüm, ikbalim, sevdiğim, ümidim gibi elimden aldığım halde tesir-i tahassürü cümlesinin ateş-i hicranından efzun olan namusuma yemin ederim ki aklım başıma geldiği zaman felaketimden ziyade gebermeyip de dirildiğime müteessir oldum.

Yalı, aile, servet gibi vesait-i rahat ve ikbal hatırıma nokta-i duhul bulamazdı. Ömrümden kıymettar olduğu için Bihruz'un muamele-i vakıası beni mecnun etmek lazım gelirken onu bile ehemmiyet-i mevcudesi nispetinde düşünemezdim. Tecdid-i nikahın adem-i ihtimali beni düşündürürse tathir-i damana ondan başka(97) çare olmadığı için düşündürürdü. Artık o da daire-i imkandan çıkmıştı. Fakat daman-ı

iffette ah daman-ı iffette bir leke var. Öyle leke ki maziyi, müstakbeli, ömrü, mematı telvise kafi... bir zıll- siyah...

O bir leke değil, bir dağ-ı hunin idi ki bedbaht bir validenin dide-i giryanına karşı kerime-i ismetinin sadr-ı çakçakında açılarak sebep-i mahv u berbadı olmuştu. O bir ceriha değil, bir şerare-i ateş idi ki bir memleketin ahalisine karşı maznun-ı cinayet olan bir masumun şehadetname-i beraetine düşüp yakmıştı. O şerare-i ateş değil bir saika-i bela idi ki menzulünün ömrünü, eyyamını bırakmış da mehdini, masebakını yakarak nihayet seng-i mezarını siyah renk-i şerm ü hicap eyledikten sonra bütün istikbalini muhataraya düşürmüştü. O saika değil, bir (98) gaddare-i hunriz idi ki havale olunduğu vücudun ruhunu, kalbini, ciğerini görmemiş de cebindeki perde-i ar u iffeti yüzüp çıkarmıştı.

Artık ben neydim? İffetsiz, namussuz bir kadın, cebim safha-i siyah-ı habaset, damenim aluderenk-i denaet kimsesiz melcesiz bir biçare...maamafih kimsesizlik nazarımda hiç. Çaresizlik indimde laşe hükmündeydi. Heyet-i içtimaiyenin elbet beni sokakta bırakmayacak bir kanun ve kaidesi olduğunu bilirdim. Bulamasam da ehemmiyeti yoktu. Fakat bu cihetleri katiyen nazar-ı itibara almazdım. Velez bana muavenet edecek bulunsa bile artık kimin huzuruna çıkabilirdim ki evvela nazar-ı dikkatine tesadüf edecek olan cebimde cihan kadar bir şaibe-i melanet, vechimde mezar kadar karanlık bir nişane-i redaet vardı?

(99) Ah! Evet ben kimdim? Bir fahişe...bir alçak. Bir rezil. Bir deni. Bir melun ve matrud kadın. Benim lisanımdan:

Ben kimim bikes ü miskin bir kız

Aciz ü bidil ve bidin bir kız

Matlaı çıkmazdı. Çünkü ben miskin, aciz ve bidil bir kız değil aczim kuvvetime karşı aciz, meskenetim kudretim önünde zebun bir muhtare-i hayat idim. Yedime vedia-ı insaniyet olan şan-ı aileyi, uhdemde vazife-i beşeriyet bulunan namus-ı zevci zevk ve hevesime kurban ederek peder ve maderimin mezar-ı muazzezi gibi bütün atimi benden ve bana mensup bulunanlardan tevellüdü melhuz olan evlad ve ahfadın bile çehre-i istikballerini telvis etmişim.

Bir heva-yı melun sevkiyle bir biganenin aguş-ı hevesine girmiş, meçhul bir şahsı sadr-ı hevesime (100) almış, çirkab-ı redaetle mülevves seng-i mezarımı üstüme yüklenmiş, beşeriyete mahsus olan şu alemin mavera-yı ufk- ı hicabına doğru yürümüşüm. Fakat ben masumdum. Bunların hepsi yalandı. Ben bigünahtım. Mevcudiyetimden yadigar kalacak şu kağıdı yüzlerini görmekten, hemcinsim olduklarından teessürümden şekl ü kametimi değiştirmeye çalıştığım insanlar okumayacağı için beraetimi iddiaya tenezzül edemem. Dünyada iki hakim-i mutlakın hükmünden korkarım ki biri halik-i cihan olan cenab-ı hak, biri de vicdandır.

Ben bu iki mahkemenin huzur-ı muahezesinde beriyyüzzimmeydim. Fakat infial-i şedidimin tesiriyle çereculuktan da geri durmazdım.

Mihmandarımız o zaman nekbetimde bir insana yakışacak kadar ulüvv-i menzilet gösterdi.

İffetiniz sizi bilenlerin malumudur. Kaza, iftira herkes (101) içindir. İşin sonunu bekleyelim. Olanı anlarız. Her inleyen ölmez. Azıcık işin ateşi kesilsin. Eğri doğru meydana çıkar. Meseleye düzelineceye kadar bize misafir olursunuz. Misafir değil, buradaki evinizde otursunuz. İnşaallah namusunuz temizlendikten sonra Bihruz beyle tecdid-i akd için de çare bulunur dedi. Ben Bihruz ile tecdid-i akdi arzu edersem tathir-i daman için isterdim. O tabiatıyla hasıl olduktan sonra Bihruz'un yüzüne bakmaya kim tenezzül ederdi? Her neyse. Gördüğüm tesliyet mihmandarım tarafından muvakkaten bir hüsn-i kabul idi. Maamafih onun ta be mahşer minnettar-ı şükranıyım.

Dünyaya pek mesut geldim. Dünyadan pek mazlum ve meyus gidiyorum. Hayatı herkes gibi bir nefes buldum. O bir nefesin pek ateşin şerhalarını çekiyorum.

(102) Kurbgah-ı uluhiyeti herkesten ziyade bikeslere küşade bulunan cenab-ı haktan en büyük niyaz ve ibtihalim onun muhafaza-i refahıdır.

Birkaç gün orada kaldık. İstikbal artık bizim için napeyda bir zulmet-i amikadan ibaret kalmıştı. Ne yapacağız? Nereye gideceğiz? Nereden çarecu olacağız? Bilmezdik. Bihruz'a haber göndermek mümkün değildi. Edeceği mukabele zaten malum olmaktan maada onunla bir münasebetimiz kalmamıştı. İsmet ve iffetimi

bildiği halde reva gördüğü muamelesi üzerine artık müracaata izzet-i nefsim de mesağ göstermezdi. Yalnız bu kaza neden ileri gelmişti, gittiğimiz yerde yarım saat oturmada niçin basılmıştık? Zabıtaya kim haber vermişti? Şerik-i cürm ü fuhşumuz olan herif kimdi? Onları anlamak isterdim.

(103) Lakin nereden anlayacaktım? Mihmandarımızdan başka bizi kabul etmezdi ki tavsit eyleyelim de muvaffak olalım. Nihayet bir gün dadımı Moda'ya gönderdim. Maktel-i namusumuz olan eve girmemiş. Evin sahibini sokağa çağırmış. Ağlamış. Sızlanmış. Yalvarmış. İşin nereden ileri geldiğine şerik-i cinayetimiz olan herifin şahıs ve hüviyetine dair tahkikat icra etmek istemiş. Fakat muvaffak olamamış. Kadın kendisini tahkir etmemekle beraber doğru bir cevap vermemiş. Son sözü ne olduğunu kendisi de bilmediği cevabıyla bu yüzden kendi namusu da lekedar olduğuna dair bir infial izharından ibaret kalmış.

Dadım meysusen oradan avdet etmiş. Esna-yı avdette vapurda mahut Ahmet'e tesadüf etmiş ki vakada beraber bulunup sonra savuşan uşak idi.

(104) Ahmet o gün bizi mahut eve sokarak hiç durmayıp dönmesi beyin emr-i mahsusu cümlesinden olduğu halde yalıya avdet edip de vukuatı ihbar ettiği zaman bey hiddetle kendisini tard etmiş. Evde gördüğü hakareten müteessiren vukuatı tamamıyla dadıma anlatmış. Meğer vaka tamamıyla Bihruz tarafından tertip olunmuş bir hud'a imiş.

Her türlü mesavisi meşhud bulunmakla beraber Bihruz'dan değil dünyada hiç kimseden denaetin bu derecesi olmayacağı için inanmamak istedim. Fakat vekai-i ahire hakikat-i meseleyi ispat etti. Çünkü benim müfarakatimden iki hafta sonra Haver'le Bihruz'un nikahları akdolundu.

Bihruz'un izdivacımızdan bir buçuk sene sonra heva ve hevesine fart-ı inhimakıyla beraber beni ibka edişi (105) hakikaten yalı hatırı içinmiş. Haver davasının zuhurundan sonra gösterdiği nedamet ve pişmani de suri bir hud'adan ibaretmiş.

Vesile-i nedamet ve intibah olmak vaadiyle yalı kendi uhde-i tasarrufuna geçirildikten sonra Haver ile müzakere etmişler. Benim daireden defim çaresini aramışlar. Yalıda bir dahl ve tesirim kalmadığı için badettalak beni bir sözle de çıkarabilirdi. Fakat dün evini elinden aldığı bir kadını bugün heva ve heves hatırı için tard ve ihracı ayıp görmüş. Nefsine mahkumen haremmini boşamaya utanmış da taht-ı nikahında bulunan bir kadını bastırmaktan sıkılmamış. Alemden çekinmiş de vicdanından korkmamış. Haver'i tehdit için beni Moda'daki ihtiyar kadının evine göndermek hud'a imiş. Hatta Ahmed'e orada bir gürültü vuku bulunca savuşmasını kendi tenbih (106) ettiği halde herif gelip haber verince güya ittifakları anlaşılmamak için Ahmed'i daireden kovmuş. Hülasa mesele bilittifak mürettep bir hile imiş. İnsanları mevcudiyetlerinden mahcup ve pişman eyleyen böyle bir tedbire hedef olmak beni kahretti. Şimdi tathir-i damenden ziyade beni düşündüren cihet hiss-i intikam idi. Dünyada hiçkimsenin inkisar-ı hatırını müeddi olacak bir söz söylemeye bile vicdanım kail olmadığı halde eğer Bihruz'u bana teslim etseler dişlerimle tırnaklarımla parçalayarak helak eyleyecek kadar kendimde şevk ve cesaret bulurdum.

Maamafih cebinimi telvis eden şaibe-i melanetin kendi kanıyla tathirini düşündüm. Nazarımda hayatın, alemin, mevcudiyetin zerrece kadr u kıymeti kalmadığı için fiilimin siyaseti istilzam edeceği (107) hatır ve hayale gelmezdi.

Lakin, ne faide ki pek rakik bir kalbin mahkum-ı ihtisasatıydım. Kendimde gözümün önünde evladımı öldürmüştten beter bir hasm-ı canımın o zaman-ı teessürümde isale-i dem-i siyahına yine bakabilecek cüret görmezdim. Hiss-i intikamın tesir-i tabfersası ile birkaç kere tasavvurumu kuvveden fiile çıkarmak azmine yaklaştım. Muvaffak olamadım.

Destgir-i istimdadım olacaksa ferd-i vahide malik değildim ki iffetimin paki-i cevherini izhar veya düşman-ı namusumdan ahz-ı intikam için muavenetinden müstefid olayım. Her türlü kahr u belaya tahammül mümkün olsa da vaka Bihruz'un netice-i tedabiri bulunması kabil-i hazm ve sükun değildi ki dergah-ı ahadiyete havale ile iktifa edeyim. Vakıa elde bu kadar serrişte olduktan sonra ikame-i dava ile

tathir-i namus (108) ihtimali de büsbütün yok değildi. Fakat beraetime şahadet edecek yalnız Ahmet'ten ibaretti. Onda basıldığımız kadınla taraftarının kendi cinayetlerini kendileri ispat etmeyeceklerinden bir şahidin ifadesi medar-ı emniyet olamazdı. Nihayet Bihruz'a bir kağıt yazarak o suretle ahz-ı intikam tedbir-i nevmidanesine tevessül ettim. Vakıa bu benim için bir zül idi. Fakat ihtiyarımdan kendimi alamadım. Cemiyet-i efkardan mahrumiyet hasebiyle münderecatının mutena olup olmadığını bilemem. Sureti bervecch-i atıydı.

Mektup

Bihruz beyefendiye mahsustur: şu kağıdımı okurken hayrette kalacaksınız. Mülakatınızdan ihtirazen iddia-ı hak için melaike-i mahşer huzurunda bile sizinle ruberu gelmek istemeyen (109) bir vicdanın hitabına şaşacaksınız. Fakat vehleten tazallümname zannetmeyiniz. Sizden bir şey istiyorum fikriyle mütalaasına adem-i rağbet göstermeyiniz, okuyunuz. Elinizde damen-i iffetim gibi çakçak, ayağınızın altında ömr ü ikbalim gibi pamal olmasın. Maşuka-i nevsevdanınız Haver hanımın dest-i hevesinden giribanınızı tahlis için Moda'ya azimetim tedbiri bilakis kendinizi benden kurtarmak ve Haver hanımın ahz-ı intikamına vesile olmak hususunda pek güzel düşünülmüş. Fakat bilmem heyet-i mükevvenatın bir kuvve-i adile, bir hükm ü kanun-ı madelet tahtında deveranı hiç nazar-ı itibara alınmamış mı? Üç gün evvel bizi bir tıfl-ı sabi daha sonra feyzyab-ı şebab ederek bin türlü ümit ve emelin piş-i takibinde dolaştıra dolaştıra bugün ömrümüzün nısfına vasıl eden zaman şimdi güzzeranını bir rüya-yı tizrev kabilinden gösterdiği halde bir (110) muhaddere-i iffetin cevher-i namus ve mevcudiyetini muvakkat bir zevk ve hevaya satarak bedeliyle hasmına bister ü balin-i saadet iştirasında şeytanları gark-ı hayret edecek desiseler, hileler düşünen fikr-i durbininiz, müstakbelin derece-i ehemmiyetini teemmül edememiş mi? İffet gibi bedel-i mukabili ömr-i müebbet, ümid-i payidar, ikbal-i baki teminine kifayet gösterse feda olunamayacak bir maye-i insaniyeti, hususiyle hakk-ı sarihiniz olmadığı halde nasıl zevkinize çiğnettiniz? Aşınalarınız sizi yalnız tatlık ve teehhülünüzde mazur görerek hareketinizden dolayı muaheze etmek için yolunuzda feda-yı cana hazır bir biçareyi müebbeten, ayineye tekabülünden çekinecek derece rusiyah -ı şerm ü redaet eylemeye hangi vicdanın müsaadesinden cüret buldunuz? Hangi mahkeme-i şer' ü adaletten fetva aldınız? Haver'i mutlak taht-ı nikahınıza

almak emrinde ısrar (111) etseydiniz niyaz ve tazallümden başka bir alet-i müdafaası bulunmayan benim gibi bir bikesin eninini müsamaha edivermek sizi maksadınıza kavuştururdu. Ona ise zaten meluftunuz. Benden yalıyı isteseydiniz mülk ve mal gibi şey-i hasisin nazarımda kıymeti olmadığı için, deliliyle sabit olduğu gibi, red ve inat görmezsiniz. Yalı uhdenize geçtikten sonra alelusul tatlik ederek fiilimize su-i imtizacınızı sebep gösterseydiniz size yalnız birkaç senelik hareminizi boşamaktan ibaret bir ayıp terettüp ederdi. Tedbirinizin kurbanı ise öyle bir ayıp ve günahın mahkum-ı çakide-damanıdır ki hemcinsinin ruy-ı tahkir ve infialine baktıkça recm olunup, yerlere geçip de bar-ı hayatından kurtulmaya kail ve razı olur. Heyhat. Kah zevk-i mesudane-i muhabbet kah sevda-yı siyah-ı rekabet aleminde birkaç sene daire-i (112) meşruiyetinizde bulundum. Zaman oldu ki iltifatınız, nevazişiniz perverde-i muhabbet olan gönlüme sizi bir melek gösterirdi. İnsan olduğunuza inanamazdım. Cihan-ı beşeriyeti, bu alem-i süfliyi size nalayık görürdüm. Sizi bütün mevcudatın bala-yı bervechinde bulurdum.

Esfel-i safile line layık bir iblisin, cehennemden kaçmış bir zebaninin senelerce reng-i melekiyet izharıyla en masum bir kalbi iğfal edişini düşündükçe ne yapacağımı şaşıyorum. Kalb-i beşer bir kıblegah-ı muazzezdir. Onda melanet tasviri, redaet heykeli yakışmaz. Nasıl oldu da ben senelerce hem de perestane hayalinizi gönlümde besledim? Mahiyetinizi isbat edecek bir hareketinizi görmedim mi? Tedkik-i seyyiatınıza fart-ı muhabbetim mi mani oldu? Yahut siz mi değiştiniz?

Bihruz...Bihruz. Zaman zaman düşünüyorum da (113) beynimde mahşerler, velvele-endaz oluyor. Fikrimde saikalar patlıyor. Gözümden cehennem alevleri çıkıyor. Sen benim bildiğim, benim sevdiğim, perestar olduğum Bihruz musun? Yoksa o öldü, bu cihan-ı mevcudiyetten çekildi de onun şekline temessül ile insaniyetten ahz-ı sar etmek için aile-i iblisten tefrik ve intihap olunmuş bir şeytan yavrusu musun?

Beni istediğin zaman sen bir masumdun. Müddet-i intizarımızın devam ettiği birkaç ay zarfında seni bir timsal-i ismet, bir ruh-ı mücerret halinde gördüm. Beni aldığın vakit ömrüme bir ömr-i cavid gönlüme bir kalb-i mukaddes gibi iltihak ettin.

Bilmem ki vicdanında tadad-ı masebak ile müteessir olmak için velev pek zayıf bir istidad var mıdır? Eğer varsa hayalhane-i efkarının velev geceler kadar karanlık, ademler kadar napeyda da olsa elbet (114) bir tarafta mazinin o vakt-i mesudundan kalmış birkaç sahife-i çakide mevcuttur. Tenezzülen onları derpiş- i tahattur et. Bak bugün cevher-i namusunu zevkine kurban ettiğin bir biçare sana nasıl aguş-ı kabul açmıştı. Beni büyük bir servet şayan-ı tezkar bir cihaz ile almadın. Fakat sana gönül gibi gencine-i sadakat, bir cihan-ı ciddi takdim ettim. Bana cesim bir kudret, calib-i tamah bir ikbal ile gelmedin. Lakin vürudun muhabbet gibi bir vecd-i ruh, aşk gibi bir ömr-i neşat ihsas eyledi.

Validemin temaşagah-ı efkarımda payidar bir nihal-i nazenin olan hayal-i lerzanı olanca neşvünema-yı bedaiiyle beraber ilk leyle-i zifafımızdan itibaren sende temessül etti. Bana hem zevc-i sahir hem aşk-ı mashup hem de bir valide şefkati oldun.(115) Pederim öldü. Onun dest-i himayetini aguş-ı muhabbetinde buldum.

Hatırası kitab-ı insaniyete müebbeten yadigar olacak olan o bir senelik mazi benim için bir ömr-i tizrevdir ki dünyada lahd-i siyahımın bir seng-i mezar ile tezyin edileceğini bilsem mutlaka vefat ve viladetimi bırakır o zamanki ihtisasımdan bir tercüme nakşolunmasını vasiyet eylerdim. Fakat heyhat. Mezarımı kim bilir kimler kazacak. Naaşımı kimler defnedecek? Mazinin beni mesut ettiğin eyyam-ı saadeti hayalimde müebbeten yadigar kaldı. İtisafınla geçen zamanlarını külliye unuttum.

Zannettim ki ömr-i güzerean gibi benden tebaüd eden ümit ve ikbalim seyl-i tufan-ı şuun arasında bir vasıta-i halas bularak kurtuldu da yine bana habgahım kim bilir kimlerin firaş-ı payı olacak?

(116) Toprağında kim bilir ne siyah nahiller, ne sayesiz şecerler yetişecek de şahlarında kargalar, baykuşlar lisan-ı teessürümden:

Ben kimim bir bikes ü bivaye vü bihanuman

Talihim şikeste, ikbalim nigun, bahtım yaman

Diye feryat edecek. Sonra zevk ve hevesin geçti. Muhabbetin zevale yüz tuttu. Pederimin vefatından benim hazım ve sükunumdan istifade ettin. Gözümün önünde aşına-yı ümit ve ikbalimi devlere, ifritlere haclegah eyledin. Tahammül gösterdim.

Eninimi bezm-i tarab, eşkimi mevc-i cuybar yerine koydun. Ben ağlarken bana gülerek baktın. Ricalarımı, bükalarımı, tazallümlerimi hep aksini icraya vesile addeyledin. Nihayet Haver gibi bir haneharabın damgah-ı sevdası sana evini, aileni unutturdu. İstikbalin gönlüme, muhabbetle beraber hanumanıma iras edeceği (117) muhatara-i melhuze üzerine pay-ı merhametine kapandım. Nihayet yalayı terk etmek kadar ehemmiyetsiz bir teklif mukabilinde vaad-i muhabbete kalkıştın. Kabul ettim. Maksadın hasıl oldu.

Başıma her ne geldiyse af ve helal ettim. Mazinin beni mesut ettiğin eyyam-ı saadeti hayalimde müebbeten yadigar kaldı. İtisafınla geçen zamanlarımı külliye unuttum.

Zannettim ki ömr-i güzerean gibi tebaüd eden ümit ve ikbalim seyl-i tufan-ı şuun arasında bir vasita-i halas bularak kurtuldu da yine bana avdet eyledi. Ümidvar oldum ki ben yine saadet-i sabıkama şebih bir istikbale kavuşacağım. Fakat... ah... fakat vaadin de hercai muhabbetin gibi bekasızmış. Sana peresterane teslim-i vücud eyleyen bir öksüzün kadr-i muhabbetini bilmedin. Bütün amal ve makasıdı sende (118) tecelli eden bir bikesin nigah-ı hazinindeki tazallüme bakmadın. Rumelihisarı sahilinde gunude-i hak-ı gufran olan pederimin hatırını da kendi gibi bivücud addettin. İnfilak-ı sabaha karşı sayesi sath-ı bahirde bir nur-ı bikarar şekli gösteren seng-i mezarı sana bir muhtıra-yı masebak olmak lazım gelirken baban öldüğü zaman sana babalık etmiş bir kaimpederinin yirmi beş yaşındaki evladını namusundan vurarak öldürdün. Nihayet bütün heyet-i mevcudu ile beraber koca bir alem-i beşeriyeti beşer namına telvis eyledin de mukabilinde yalnız bir zevkine imkan-ı vusul kazandın.

Cihanı herkesin zevkine hadim bir saha-yı binizam zannettin. Hayatı her türlü kayd u zabt-ı madeletten ari gördün. Adalet-i ilahiye, kanun-ı intikamı düşünmedin. Nihayet bir dest-i ahenin ile giribanından tutulup da (119) huzur-ı Rabbu'l alemine götürülse paki-i daman-ı iffetine evvel beevvel senin şهادet etmen lazım gelen bir

bikesi, bikes bırakmak için elinle bastırtın. İkbali, ümidi, refahı, atisi gibi namusundan mahrum eyledin. Vücudunu, meyyitini, yadını, mezarını müebbet bir perde-i şerm altında bıraktın.

Bunu yaparken seni vicdanın muaheze eylemedi. Kendini muhafaza için alemde utandın da bir masumu bednam ederken vicdanından çekinmedin. Alemi düşündün de alemle beraber seni halk eden kahhar-ı zü'l intikamdan korkmadın.

Senin için bundan ne hasıl oldu? Haver'i serbetçe yalıya getirip de onunla demgüzar-ı ömr-i mesut olmak değil mi? Ya, otuz yaşındasın. Otuz senelik ömrünün hangi an-ı mesudunu gördün ki senden girizan olmadı? Bundan otuz sene sonra (120) mülaki olabileceğin dem-i istikbalin bundan otuz sene evvelki an-ı maziye iltihak edeceğinden şüphen mi vardı?

Mülk-i mevrusum iken bir emrinle fedadan çekinmediğim halde sayegah-ı bağzarını bana çok gördüğün yalının bahçesini, çemenistanını, haclegahını Haver'e makarr-ı saadet edebilmek fikriyle beni oradan çıkararak müebbet bir zindan-ı fuhşun, daimi bir hafagah-ı lanetin mahkum-ı ebedisi eyledin. Ya hiç tahattur etmedin mi ki bugün nihalleri, şebnemleri size ziynet-i telafigah olan, manzaraları, bediaları hande-i tebrik arz eden o çemenistanın, o hıyabanın, o zemin-i zısıfatın şimdiye kadar birkaç kere mezar olmamış, senin, benim gibi ömründen pek çok ümit ve emel bekleyen yüzbinlerce gafletzede-i hayatın izamını bel' etmemiş bir arşın yeri yoktur.

(121) Hayatın ebedi, zevkin daimi, aşkın müebbet olmak lazım gelse ona mukabil bile fedasını tervic etmekle kıyamete kadar melun olacağın bir namusu, üç günlük ümide kurban eyledin. Şimdi sen mesut oldun ben melune. Sen şaibe-i damenini yıkamış addolundun. Ben cebnimdeki lekeyi tathirden mahrum.

Fakat bu levs-i siyah, senin ve hak ve batılı senin gibi suriyat üzerine düşünebilen insanların nazarlarındadır. Rütbe-i azametini takdir, vicdanın gibi za'f-ı zebuna müyesser olamayan dergah-ı uluhiyette ise kimin katil, kimin maktul olduğu malumdur. Zaman ölmez. Ah uyumaz, gözyaşı kurumaz.

İstikbal elbette hazain-i biintihasında iktiza eden hedaya-yı mücazat ve mükafatı saklar. Bundan inkisar ediyorum zannetme. Gönlüm senin yüzünden bütün cihan-ı

beşeriyete (122) karşı münkesirdir. Fakat lisanım sana inkisar etmek tenezzülünden beridir.

Eğer bu kadar şedit bir sadme-i talihe karşı mağlub-ı ah ve infial olmayacak derecede beşeriyetin ahkam-ı galibesine müdafaa edebilseydim şu kağıdı yazmaya da tenezzül eylemezdim. Fakat ben de insanım.

Tekrar ederim. Kağıdımı bir maksada haml etme. Eğer talakın iade-i nikahı adem-i imkan dairesine sevk etmeseydi senin için değil, tathir-i damen için vesile-cuy-ı akd olurdu. Fakat o ihtimal bugün nazarımda seninle beraber ölmüştür. Sen benim için bivücut bir meyyitsin. Rüyama bir melaike-i sual girip de mevcudiyetinden haber sorsa:

O zalim o hain merd-i nebridi

Şimdi hiç gören yok, öldü, geberdi

Cevabını verirdim. Rüyama sen girsen gözlerimi (123) oyup çıkarmaya çalışırım. Bundan sonra senin sureta cay-ı saadet olan mevkiin esfel-i safilin, yani bir aşüftenin şurezar-ı aguşu, benim zahirde recmgah-ı şerm ü lanet olan makarrım cah-ı bülend-i beraet yani kurbgah- ahadiyettir. Allah herkesi makamında daim eylesin. Esfel-i cehennemle sema-yı ilahi beynindeki mesafe tayy olunmaz ki aramızda nisbet husulü mümkün olsun.

Dest-i kudretin senden Haver vasıtasıyla ahz edeceği intikam, seni mütenebbih eder. Mazimizin rüyalara defn ettiği baharanı gördüğün zaman eyyam-ı mesude-i muhabbetimizi hatırına getirme, sevk-i nedmle habgah-ı müebbedimi ziyaret etme... Kalbin, hatırın bir melanet-i rindanidir onda melek yakışmaz. Habgahım bir şehid mezarıdır onda şeytan bulunmaz.

Talihin üzerine bir seng-i samiti bile çok göreceği o mezar-ı garibanenin hakister-i siyahına şehbal-i (124) himayet açacak melekleri ürkütme.

Mücevheratım ile eşya-yı sairem yalıda kalmıştı. Hukukumu dava etsem bir fahişenin iddiası mesmu olmaz. Eşyayı istesem vermezsin. Fakat ben onları Haver hanıma yadigar ediyorum.

Tarafımdan yüz görümlüğü olarak ver. Şeytanlardan bile saklayacağı ruy-ı siyahını o ziynet ile hemcinsine göstereyin.

Dünyada senden gördüğüm muameleden ziyade beni dilhun eden bir şey varsa Vaniköyü'ndekilerin senelerden beri çektiğim kahr u bela ile iffetimin derece-i kemalini bildikleri halde uğradığım iftiraya inanıp da talihim gibi bab-ı kabulü yüzüme sedd etmeleridir. Maamafih bu da helal olsun. Velez ömür vefa etmez de mağduriyetim anlaşılmazsa anlamayan da insaniyeti o yolda muhakeme edenlerden ibaret kalır. Bakiyu'l hükm lillahi. Nevzad.

(125) Gecenin zulmet-i amikasına karışan bir ah-ı derun ile başladığım kağıt infilak-ı sabaha karşı hitam buldu.

Göndermekten maksadım tadad-ı maayib ve denai ile olsun Bihruz'dan ahz-ı sar edebilmektir. Fakat bu da bir tedbir-i masumane idi. Denaeti bilfiil ihtiyardan çekinmeyen ihtarlarından mı utanır?

Kağıdı göndermek hususuna gelince bunda hakikaten müşkilat vardı. Çünkü dadım da benim gibi matrud idi. Başka kimseyle göndermek ise mümkün değildi. Düşündüm. Nihayet dadımın kağıdı Vaniköyü'ne kadar götürüp oradan kendini bildirmeyerek bir esnaf çırağıyla göndermesine karar verdik. Dadım evden çıktı. Vaniköyü caddesinden geçerken yalının kapısını açık bulmuş. Cuma günü olduğu için Bihruz da orada imiş.

(126) Haver ile beraber ikisini kameriyede görmüş. Nesim-i sayf hande-i muvaffakiyetlerinde bir feyz-i bahar uyandırmış. Yalıdan son leyle-i vedamızda oturduğum kameriyenin koparılmasını tenbih ettiğim gülleri Haver'in ziynet-i sadrı imiş.

Dadım kendilerine görünmemiş. Kağıdı bahçıvana bırakıp dönmüş. Elbette okumuşlardır. Fakat cevap zuhur etmedi. Zaten ben de beklemezdim. Garibi şu ki hilyatımın Haver'e bahş ve ihda olunması için yazdığım cümleler hakaretin, serzenişin son derecesi iken hüsn-i telakki olmuş. Daha garibi bu ki evimden barkımdan, servetimden, iffetimden mahrum ettiği kafi değilmiş gibi Beylerbeyi'nde sığındığım yere hafıyyen haber göndererek oradan da tard ve ihracımı tavsiye etmiş.

Fakat benim ihracımdan sonra Haver'in yalıya (127) gelmesi üzerine esas mesele ne olduğunu anlayan mihmandarım Bihruz'un da benim de hallerimizi bildiği için gelen habere ehemmiyet vermedi. Lakin ben tabii madame'l ömür orada oturamayacaktım.

Moda'ya gittiğimiz gün rakibeme karşı müzeyyen görünmek için üzerimde hilyatımdan bir iğne ile Bihruz'un nişane-i namzedi olarak verdiği zümrüt yüzük vardı ki ikisi iki yüz lira kıymetindeydi.

Dadımla iğneyi gönderip sattırdım. Elimize seksen beş lira kadar para geçti. Boğaziçi'nin subh-ı nevbaharı bana hazan-ı matem tasvir ettiği gibi menazır ve mevakiini görmek istemezdim. Binaenaleyh İstanbul'da, Ahırkapı civarında çıkmaz bir sokağın içinde karanlık bir ev tuttuk. İdare-i beytiyyeye el yetişmediğinden, yüz, iki yüz lirayı ise pek cüzi gördüğümüz cihetle (128) sarfiyatından fevkalade korkarak hizmetçi filan tutmaya cesaret edemedik. Yiyeceğimiz bir iki lokma zehiri dadımla beraber tabh ve ihzara çalıştığımız halde ikimizin de adem-i rüsumumuz bize her gün kuru ekmek yedirirdi.

Mefruşat-ı beytiyemiz evin zemini ile duvarlarından ibaretti. Yorgancı Çarşısı'ndan bir yatak tedarik ettik. Pencerelele mecburi birer patiska perde astık.

Yemek kimin çeşm-i iştihasında mefruşat kimin gözünde idi? Bize daima manzur olan nigahı hunriz, pençesi kanlı, dehşeti cellat, hücumu ölüm ceriha-yı iffet namında bir ifrit-i mütehevvir idi ki daima nazarımızı kendinden ayırmaz, gece gündüz zehr-i bela yedirip gözyaşı içirirdi. Mürur-ı zaman ile hüviyetimiz işitilerek Boğaziçi'nin (129) maruf ve necip bir familyasından saika-i fuhş ile tard olunduğumuz şuyu buldu. Vakıa çektiğim kahr u bela beni mahvetmiş, sima-yı zerdim hazanrenk olmuştu. Fakat ufak mahallelerin esnaf çıraklığı falan gibi hidematında bulunarak en adi esafil-i nisvanı nimet-i zevk bilen avami için yalnız şöhretim medar-ı şehvet idi. Binaenaleyh gece kapımız çalınmak, evin önünde nara atılmak, penceremiz taşlanmak gibi açılmış yaraya pek çok hançerler saplandığından başka nihayet mahallelinin ibramıyla evden tard ve ihraç olunduk. Bunlara karşı ise hiçbir destgir-i imdadımız yoktu. Birkaç ay zarfında üç mahalle değiştirdik. Dördüncüsü olan şu ikametgah ki Fener mahallesinin yine muzlim ve müthiş bir cay-ı tenhasındadır. Buraya nevmid bir surette hasta geldiğim için dest-i taarruzdan masunum.

(130) Bu mahalleye nakledeli iki buçuk ay oldu. İki buçuk aydan beri tabsuz bir illet-i mühlikenin zebun-ı pençesiyim. Haver benim firaş-ı saadetimde, Bihruz onun aguş-ı emelinde yatıyorlar. Ben zulmetabad bir mezbele-i hicranın en karanlık köşesinde firaş-ı ihtizarımdayım. Haver şirinkam-ı heva ve heves, Bihruz neşatmend-i zevk-i visal. Ben muntazır-ı ecel. Muhtazır-ı naümid. Pençe ber pençe-i dağ-ı marazım.

Haver'e nesim-i seher, gülzar-ı ümidinden buy-ı saadet getiriyor. Bihruz'a buy-ı gülşen, cinan-ı muvaffakiyetinden peyam-ı ikbal ihda eyliyor. Benim karşımda ifritler, devler, kahırlar, belalar gülüşüyor. Bumlar dem tutup gurablar nara vuruyor: Haver'in firaş-ı nazını ihzar için müteaddid hizmetkarları var. Bihruz arzusunu hazır bulmakta cennete vasıl olmuş kadar muvaffak. Benim kadd u kameti bükülmüş, dendanı dökülmüş, düşünce düşünce beyni (131) kuruyup, ağlaya ağlaya gözleri akarak mezardan kaçmış ölüleri, cadıları andıran korkunç dadımdan başka kimsem, onun ise hizmete kudret ve tüvanı yok.

Mehd-i mesudiyetim olan yalının kapısı küşade... Haver'in muvaffakiyetini, Bihruz'un saadetini tebrik için beni elinde büyütenlerin duhul ve hurucu eksilmiyor. Benim bab-ı mesdudumu nesimden başka tahrik eden yok. Evime beladan, başıma kazadan maada başka bir şey gelmiyor.

Ömrüm en büyük düşmanım iken yaşamaktan büyük arzu ve maksadım olmayacağı tabii ise de illetimin ıstırabına adem-i tahammül beni tedaviye sevk ediyor.

Müdevata olan ihtiyaç ve onun mütevakkıf bulunduğu mesarif hasebiyle yüzük de satıldığı halde iğne ile beraber (132) iğnenin bedel-i esmanını teşkil eden iki yüz dört liradan elde ancak iki bin kuruş kaldı. O bittikten sonra ise bir iffetsizin firaş-ı ihtizarına kim yetişir? Bir namussuza, bir merdud-ı insaniyete kim muavenet eder? Allahım!

Etrafım seyl-i huruşan-ı sefalet, perişanlık halime sıfat-ı daima şeklinde arız olmuş. Muvakkat bir zaman için fikrimi tenşit değil, tesliyet edecek bir ümidi hatta rüyada görmekten bile mahrumum.

Mualeceye rağbet ve devamım irca-ı vücudu hissetmemek fikrine mübteni, yoksa iade-i hayattan başkalarının mevtten olan nefretleri derecesinde girizanım.

Geceler ta be sabah dest-i taarruzu giribanımdan dur olmayan bu musibet heykelleri, sadası bana mevt yerine hayattan haber veren bu şeamet kargaları, (133) bu öldürmeyen halecanlar, bu süründüren suzişler ne zaman beni bırakacak?

İşte sabah oluyor. Ömr-i siyahımdan bir ruz-ı mutavvel, bir subh-ı mahşeri daha tevellüt ediyor. Ateş-i safa ve keder tabir ettikleri leyal-i medidenin cümlesi bana bir ümid-i istirahat tevlit etmekte akim. Ecel talihim gibi rugerdan. Ömür, infial-i ömrüm gibi bela-yı müebbet.

Ah! Bilmem. Nerede, mazi nerede? Zamanın umumunu hengam-ı tufuliyetle beraber evail-i şebabıma hasrettiği yaveri-i baht u talih nagehani bir tebeddülle Haver'e medar-ı saadet olmak için mi halk edilmişti?

O şimdi uyuyor. Mesut muhabbetinin hemaguş-ı naz u sevdası... yüzünden yatağı kefene, iffeti redaete tahavvül etmiş bir bikesin şu sefaletthane-i muzlim içindeki şekl-i bidarını elbette rüyada bile (134) göremiyor. Bihruz şimdi habide-i neşat...

Eliyle ikbal ve istikbali yıkılmış, on gün sonraki ömrü bile zehirlenmiş bir mazlumun enini, bir kabus-ı siyah olup da üzerine çökmüyor.

Evet. Akşamki nazlar, nevazişler ikisini de bitap bırakmıştır. Onlar şimdi perverde-i hab-ı safa oluyorlar. Bu dakika, bugün bu an ki bin iki yüz (...) senesi nisanının on dördüncü leyle-i siyahına hatimekeş oluyor. Onları bir hab-ı nuşin içinde bulundurmaktadır. Ben ise ebedi bir bidari-i dilsuz ile muntazır-ı mevt.... Feryad

Netice

Nevzad o nisanın yirmi dokuzuncu günü ah-ı tazallümünü sımah-ı kadere eriştirerek bar-ı hayatından kurtuldu. Şimdi Rumelihisarı'nın تنها ve garibane bir (135) hakisterinde bir avuç topraktır. Dadı ise zaten müsinn olduğu halde uğradığı germ ü serd ve bilhassa Nevzad'ın gaybubet-i ebedisi üzerine büsbütün çökerek ondan üç ay sonra ruh-ı mazlumu vasıl-ı mağfiretgah-ı ilahi oldu.

Bihruz’a gelince Haver ile izdivacının birinci ayı nihayetinden itibaren Haver yalıya bigane erkekler kabulüne başlayarak bir sene kadar gafletinden bilistifade Bihruz’u bednam edip badehu Nevzad hakkında tertip ettikleri melanet aynen yalıda vaki oldu. Onun üzerine talak vuku bulduysa da Bihruz kadını pek sevdiğinden tesir-i sevdası ile ömrünü sefalet vakfeyletti. O yüzden mamelekini harap edip nihayet Nevzad’dan daha sefil, daha perişan surette gureba hastahanesinde teslim-i vücut eyledi. Bu son zevcinden de müfarakati müteakip ailesi (136) tarafından kabul olunmayarak akıbet şahit-i pazar olan Haver’in netice-i hali ise ortaya düşmüş esafil-i nisvanın en perişanlarına şebih olduğu için tafsile hacet görülmedi.

İntiha

SONUÇ

Bu çalışmada, eserlerini 19. asrın sonunu kapsayan on yıllık dönemde kaleme alan ve seslendiği geniş okur kitlesi sayesinde popüler edebiyata eklemlenen Mehmet Vecihi'nin 1899 tarihinde yayımlanan *Feryat* romanı, tema ve biçim yönünden incelenmiştir. Romanın tematik içeriğinin çözümlendiği birinci bölümde asır sonu Osmanlı-Türk toplumunda soylu bir aileye mensup duyarlı ve eğitimli bir kadının yaşadığı travmatik deneyimlerin bir erkek yazar tarafından nasıl ele alındığı meselesi üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda romanın, kadın sorununu pek çok çelişik tutumu gün yüzüne çıkaracak biçimde bir anlatıya dönüştürdüğü ve dramatik gerilimi bu çelişiklerden hareketle inşa ettiği saptanmıştır.

Söz konusu çelişikler arasında en dikkat çekici olanı, kadının derinlere gömülü birey ya da özne olma arzusunun, aşk dolayımıyla bir tür gönüllü köleliğe kurban edilmesidir. Romanın kadına ilişkin söylemini muğlaklaştıran bu özgürlük-gönüllü kölelik çatışması isyan ihtimaliyle boyun eğme kolaycılığı arasında bocalayan kadın kahramanın tereddüt, bastırılmışlık, özgürlük, umutsuzluk, çaresizlik ve kararsızlık anlarının peş peşe sıralanmasıyla eril zihniyetin dışıl irade üzerindeki iğdiş edici etkisini gözler önüne serer. Kadın kahramanın namusuna sürülen lekeden kendisini aklayacak maddi ve manevi güçten yoksun oluşuyla ortaya çıkan bu çaresizlik ve yalnızlık hali melodram kalıplarının taklit edilmesiyle pekiştirilir. Romanın bu noktada herhangi bir dolayımına sapmadan verdiği mesaj ataerkil bir toplumda iftira yoluyla iffetini yitirmiş bir kadının içine düşürüldüğü yalnızlık ve edilgenlik sarmalından kurtulmasının neredeyse imkansız olduğu, ezilmişliğin üstesinden gelecek bir özgürlük talebinde bulunması halinde bunun ataerkil toplum tarafından bastırılacağı ve her türlü dışıl kaybın bir biçimde kabullenilmesi gerektiği yönündedir. Romanda bu kaybın telafisi ise toplum nezdinde iffetinden mahrum kalan mazlum kadının masumiyetinin yaratıcı kudret katında tasdik edileceği umuduyla sağlanmaya çalışılır.

Roman bir yandan kadını böylesi bir edilgenlik ve çaresizlikle damgalarken diğer yandan da toplum, aile ve cinselliği kendince yeniden üretecek bir retorik geliştirir. Bu retoriğe göre aile kutsaldır ve bu kutsallığı koruma görevi kadın kadar erkeğe de

düşmektedir. Eğer erkek bu kutsallığa zarar verecek şekilde davranırsa kınanmayı, zelil bir duruma düşürülmeyi ve nihayet cezalandırılmayı hak etmiş demektir. Nitekim romanın erkek kahramanının ailenin kutsallığını hiçe sayarak eşini aldatması ve ahlaki kaygılardan azade evlilik dışı bir cinsellik girdabına savrulması kınanmanın ve cezaya çarptırılmanın yolunu açar. Bu bağlamda romanın ideal kadınlık ve erkeklik rolleri açısından gösterdiği bir istikamet söz konusudur. Buna göre kadının görevi esas olarak domestik alanda varolmak ve aile içi ilişkileri tanzim etmektir. Erkeğin görevi ise mahrem alanla kamusal alan arasında bir tür aracılık işlevi üstlenmek ve cinsellik bakımından kendisini herhangi bir aşırılığa kaptırmadan sorumluluk bilinciyle hareket ederek ailenin kutsallığına leke sürecek davranışlardan kaçınmak ve toplumsal düzeni korumaktır.

Feryat romanının bu içerik özellikleri büyük ölçüde kendisinden önce yazılan kanonik romanların ahlaki ve politik çerçevesinin tekrarlanmasıyla şekillenir. Belli bir epistemolojiden beslenen bu ahlaki ve politik çerçeve kadın-erkek ilişkileri, aile, cinsellik, birey, özgürlük ve tutsaklık gibi meseleleri muhafazakarlık ve yenilikçilik perspektifinden hareketle çözümlemeye tabi tutar. Söz konusu perspektif kendi içinde alegori ve sembolizme uygun bir iklim ürettiği için romanlardaki karakter ve temalara ilişkin yaklaşımlar çoğunlukla ikili karşıtlıklara ve birtakım ikircikli tutumlara zemin hazırlar. Toplumsal dönüşümün belli bir aşamaya geldiğini duyumsatan ve ahlaki kesinlik arzusuyla özgürlük arayışı arasındaki çelişkinin su yüzüne çıktığını ima eden bu romanlar ürettikleri söylemle bir ideolojinin etrafında kümelenerek kendilerince bir bilgi ve varlık alanı inşa ederler. *Feryat* romanı da kanonik romanların açtığı bu yoldan giderek kendi söylemini örnek aldığı çerçevenin klişelerinin dışına çok da fazla çıkmadan yeniden üretir. Romanın, özgürlük-tutuculuk denklemi söz konusu olduğunda bir kararsızlık döngüsüne kapılması ve karakterlerini inşa ederken kadim iyilik-kötülük dualitesinden bir türlü kurtulamaması, hem varlık hem de bilgi alanını dinsel ve kaderci bir metafiziğin kavramlarıyla yorumlaması, aile içi mahrem ilişkilere odaklanırken denetimci ve yönlendirici bir tutum takınması, çokseslilikten ziyade monolojik bir tutuma yaslanması ve hayatın realizmiyle romantik dünya tahayyülünün uzlaşmazlığının altını çizmesi gibi özellikleri onu Türk roman geleneğinin bir parçası kılar.

Romanın yapı özelliklerinin incelendiği ikinci bölümde ise mekan, zaman, kişiler, anlatıcı, anlatım teknikleri ve üslup unsurları ele alınmıştır. Romanda mekan kategorisinin kadın kahramanın toplumsal statüsündeki değişimlerle ve romantik yaratılışıyla ilişkili olduğu saptanmıştır. Soyluluğun bir işareti olan yalıda doğup büyüyen kahramanın evlilik hayatına adım attıktan sonra başına gelen türlü felaketler yüzünden kenar mahallelerdeki izbe evler arasında mekik dokumak zorunda kalması ve en son sığındığı viranede hastalanarak sefil bir şekilde ölmesi, cinsiyetlendirilmiş bir kaybediş hikayesinin mekansal düzlemdeki temsilini oluşturur. Cennetten cehenneme düşüş olarak da yorumlanabilecek bu kaybediş hikayesi pek çok mekansal izdüşüme sahiptir. Mekanın romantik kavranışı ise bütünüyle kahramanın duygusal ve dışı kimliğiyle doğa arasındaki bağla ilgilidir. Bu bağlamda doğa cinsiyetlendirilmiş romantik özne tarafından bir özdeşleşme mekanı olarak alınıp ve yaşanan aşk deneyimi doğaya yansıtılan coşku ve karamsarlık duygularının merkezine yerleştirilir.

Feryat romanı Bildungsroman özellikleri gösterir ve bu çerçevede kadın kahramanın sancılı büyüme deneyimini zaman kavramıyla birlikte ele alır. Kahraman kendisini yanılğıya sürükleyen romantik düşüncelerinden kurtuldukça gerçeklerin farkına varır. Zaman söz konusu farkına varışın vücut bulduğu bir sahne olarak tasvir edilir. Bu sahnede meydana gelen olaylar kahramanın bilincini keskinleştirerek yaşamla arasına gerilen cehalet perdesinin kalkmasına zemin hazırlar. Zamanın aracılığıyla kendi cehaletinden kurtulan kahraman bir yandan pişmanlık duygularıyla dolup taşarken bir yandan da zihinsel bir aydınlanma yaşar. Bu bağlamda romanın zaman anlayışı kahramanın bir anımsama öznesi olarak kuruluşunu kolaylaştıran ve hafızanın işlevi sayesinde onu benlik sahibi bir varlığa dönüştüren bir tutumdan hareketle şekillendirilir.

Feryat romanında kişilerin inşası büyük ölçüde ahlakçı bakış açısından kaynaklanan düalist bir yapıya dayanır. Düalist yapı özellikle kadın kahramanların karakterizasyonunda ön plana çıkar. Buna göre kadınlardan ilki masumiyet ve iffet gibi hasletlere sahip bir melek olarak tasvir edilirken diğeri elinden her türlü kötülük gelebilecek bir şeytana benzetilir. Erkek kahramansa Tanzimat romanlarında

görmeye alışık olduğumuz rehbersiz kalmış ve toyluğu yüzünden istikametini kaybetmiş karakterlerin bir devamını oluşturur.

Romanda ben-öyküsel anlatıcıya yer verilir. Bu anlatıcı bir tür itirafname ve apoloji olarak nitelendirilebilecek öyküsünü dile getirirken odaklanma konumunu hiç değiştirmez. Odaklanma konumunun sabitliği ve birinci tekil şahsın ısrarlı kullanımı anlatıcının bakış açısına ahlakçı bir perspektif kazandırır ve anlatının diğer unsurları daima bu tekil sesin yargılayıcı ve suçlayıcı tutumunun nesnesi olarak alınırlar. Bu da romanı tek sesli bir esere dönüştürür. Diğer yandan anlatıcının dışıl bir kimliğe sahip olması bu sesin ürettiği retoriğin toplumsal cinsiyet kodları üzerinden okunmasını olanaklı kılarak romanın feminist anlatı ölçütlerine göre de yorumlanabileceğini ortaya koyar.

Romanın üslubu ise romantizm ve santimantalizmin abartılı duygusallığının bir sentezi olarak karşımıza çıkar. Bu sentez içeriğin hem ideolojik hem de tematik boyutlarını bire bir yansıtan bir özellik gösterir.

Romanın yapı unsurlarına topluca baktığımızda bunların her birinin tematik meselelerle içi içe olduğu ve iki düzlem arasında simetrik bir ilişki bulunduğu görülmektedir. Bu simetri aynı zamanda edebi metinde içerik ile biçimin ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu ve bu bütünün de pek çok katmana nüfuz eden karmaşık ilişkiler ağını bir arada tutan bir merkez işlevi gördüğünü bir kez daha kanıtlamaktadır.

Tezin üçüncü bölümünde ise metnin tamamını herhangi bir kısaltma ya da sadeleştirmeye gitmeden çevrimyazı yoluyla günümüz alfabesine aktardık. Bu aktarımda gözetilen başlıca amaç alfabe engeli sebebiyle bu tür metinlere ulaşma olanağı olmayan araştırmacıların, görece az bilinen bir dönemden kalma bir edebi metinle diyaloga girmelerini sağlamaktır.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay

Metinlerarası İlişkiler, Kanguru Yayınları,
Ankara, 2014.

Alan, Selami:

“Türk Edebiyatında Tanzimat’tan Servet-i

Fünun’a Uzanan Köprü: Ara Nesil”

Akademik Matbuat, Cilt: v, Sayı : 2, 2021
s. 61-90

Althusser, Louis:

İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,

Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları,

İstanbul, 2003.

Arpacı, Murat:

“Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisinde Beden,

Cinsiyet ve Cinsellik” **İmgelem** Cilt: iv,

Sayı: 6, 2020, s. 245-264

Arpacı, Murat:

“Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatal

İmgesinin İnşası”

Fe De Cilt: xi, Sayı: 1, 2019, s. 140-154

Aydın, Abdulhalim:

“Namık Kemal’in Sanat/Sanatçı Algısında

Romantizm ve Victor Hugo Etkisi”

Turkish Studies, Cilt: vii/iii, 2012, s.369-379

Aydınalp, Esra Başak:

“Helene Cixous’ta Dişil Yazı: Oidipus’un

Adı: Yasaklanmış Bedenin Şarkısı ve Dora’

nın Portresi Adlı Eserlerinin Yapısökümü”

Edebi Eleştiri Dergisi, Cilt iv, Sayı 1, 2020

s. 26-37

Bachelard, Gaston:

Mekanın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin,

İthaki Yayınları, İstanbul, 2017.

Bahtin, Mihail:

Karnavaldan Romana, Çev. Cem Soydemir,

Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Bahtin, Mihail:

Dostoyevski Poetikasının Sorunları, Çev.

Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul,

2004.

- Başlı, Şeyda: “Ulusal Alegoriden İmparatorluk Eğretilmesine: Osmanlı Romanında Çok-Katmanlı Anlatı Yapısı”
Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2008.
- Berktaş, Fatmagül: **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- Booth, Wayne C. : **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan Metis Yayınları, 2012.
- Bourdieu, Pierre: **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2015.
- Butler, Judith: “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”, **Cogito**, Sayı: 58, 2009, s.73-91

Canbaz, Firdevs:

Çok eşlilik (Taaddüd-i Zevcat)

Fatma Aliye-Mahmud Esad, Hece Yayınları,
İstanbul, 2007.

Cohn, Dorrit:

Şeffaf Zihinler, Çev. Ferit Burak Aydar,
Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

Coker, Duygu Onay:

“Yıkılmış Kadın’ı İkinci Cinsiyet
ve Müphemlik Etiği Üzerinden
Yeniden Okumak”, **Fe Dergi**,
Cilt: xv, Sayı:1, 2023, s.279-301.

Çetin, Nurullah:

Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Kitap,
Ankara, 2009

Çetindaş, Dilek:

“Tepedelenlizade Hüseyin Kamil ve
Santimantal, Gotik, Manzum Soliloğu:
Bir Müteverrimenin Hissiyatı”,
Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: iv, Sayı: 17,
2017, s. 114-151.

Çiftçi, Güzide: “Mehmet Vecihi Efendi Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri”, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999

Dervişcemaloğlu, Bahar: **Anlatıbilime Giriş**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2014.

Erkol, Çimen Günay: “Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadın”, **Türkiyat Mecmuası**, Cilt:ixx, 2011, s.147-175.

Evin, Ahmet Ö.: **Türk Romanının Kökenleri**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı İstanbul, 2004.

Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007.

Foucault, Michel: **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2023.

Genette, Gerard: **Anlatının Söylemi**, Çev. Ferit Burak Aydar,
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.

Gür, Murat: “Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik
(1908-1923)”, Nevşehir Hacı Bektaş Veli
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Yayımlanmamış Doktora Tezi, Nevşehir,
2018.

Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark**, Metis Yayınları,
İstanbul, 2004.

İllouz, Eva **Aşk Neden Acıtır**, Çev. Özge Çağlar Aksoy,
Jaguar Yayınları, İstanbul, 2013.

Jameson, Fredric. **Modernizm İdeolojisi**, Çev. Kemal Atakay,
Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul,
2008.

Jameson, Fredric: **Siyasal Bilinçdışı**, Çev. Yavuz Alogan,
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Jung, C.G.:

Analitik Psikoloji, Çev. Ender Gürol,

Payel Yayınları, İstanbul, 2006.

Kandiyoti, Deniz:

Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Çev. Aksu

Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin

Tapınç, Ferhunde Özbay, Metis Yayınları,

2013.

Karagülle, Fırat:

“Ara Nesil Romanında Sosyal Muhteva”,

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans

Tezi, İstanbul, 2004

Köroğlu, Erol:

“Kadının İffetli Geçim Sorunsalı: Fatma

Aliye’nin Udi’sinde Hayatı, Toplumu ve

Cinselliği Yazmak” **Turkish Studies**,

Cilt: xiii/iv, 2018, s.293-306

Kudret, Cevdet:

Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 1,

Bilgi Yayınları, Ankara, 1971

Löwenthal, Leo:

Edebiyat, Popüler ve Toplum, Çev.

Beybin Kejanlıoğlu, Metis Yayınları,

İstanbul, 2017.

Lukacs, Georg:

Roman Kuramı, Çev. Cem Soydemir,

Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

Mehmet Vecihi:

Feryat, İkdam Matbaası, İstanbul, 1315

Kaynak: İBB Atatürk Kitaplığı.

Merleau-Ponty, Maurice:

Algının Fenomenolojisi, Çev. E. Sarıkartal,

E. Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, İstanbul

2016.

Moran, Berna:

Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1,

İletişim Yayınları, İstanbul, 2001

Namık Kemal:

Mukaddime-i Celal, Kitabhane-i Ebuzziya

İstanbul, 1305. Kaynak: TBBM Kütüphanesi

Önal, Mehmet:

“Vecihi Bey’in Hikayelerinde Fiktif Yapı”

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans

Tezi, Ankara, 1985

Öztürk, Nilüfer:

“Bir Beden Sosyolojisi Problemi Olarak

Namus Kavramı ve Kadın Bedeni”,

Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış

Yüksek Lisans Tezi, Karaman, 2012.

Parla, Jale:

Babalar ve Oğullar: Türk Romanının

Epistemolojik Temelleri,

İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Parla, Jale:

“Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”

Kadınlar Dile Düşünce, der. Jale Parla,

Sibel Irzık, İstanbul, 2011.

Proudhoun, J.F.:

Aşk ve Evlilik, Çev. Buket Şahin

Öteki Yayınları, İstanbul, 2017

Ricoeur, Paul:

Zaman ve Anlatı: 3 Kurmaca Anlatıda

Zamanın Biçimlenişi, Çev.Mehmet Rifat,

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

Sancar, Serpil:

Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti:

Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar,

İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

Saraçlıgil, Ayşe:

Bukalemun Erkek, Çev.Sevim Aktaş,

İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Sazyek, Hakan:

Roman Terimleri Sözlüğü,

Hece Yayınları, İstanbul, 2013.

Scott, Joan W.:

“Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel

Analiz Kategorisi”, Çev. Derya Demirler

Fahriye Dinçer, **Kültür Ve Siyasette**

Feminist Yaklaşımlar, Sayı: 12, 2010,

s. 112-138.

Sezen, Güneş:

“19.Yüzyıl Cep Romanlarının Beden- Zihin

Denetimi ve Romantik İlişkilenme

Biçimleri Açısından Modernleşmedeki

Yeri’ Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve

Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Yayımlanmamış Doktora Tezi,

Ankara, 2019.

Soyöz, Nihan Simge:

“Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatı’nda

Kadın Oluşum Romanı”

Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal

Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış

Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

Şah, Umut:

“Toplumsal Cinsiyeti Sosyal İnşacı Bir

Perspektifle İncelemek” (Karşılaştırmalı

Bir Değerlendirme)

Vira Verita, Mayıs, 2016

Shayegan, Daryush:

Yaralı Bilinç, Çev.Haldun Bayrı,

Metis Yayınları, İstanbul, 2017.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı

Tarihi, Dergah Yayınları, İstanbul, 2022

Tepebaşı, Fatih:

Roman İncelemesi, Çizgi Yayınları,

Konya 2012

Uslu, Mehmet Fatih:

“Melodram ve Komedi: Osmanlı’da Türkçe

Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar”,

Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal

Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış

Tezi, Ankara, 2011.

Uşaklıgil, Halit Ziya:

Kırk Yıl, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,

2021.

Winnicoat, D.W. :

Oyun ve Gerçeklik, Çev. Tuncay Birkan,

Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

EK 1

Romanın Özeti

Feryat romanının olay örgüsel ve tematik oluşumu neredeyse bütünüyle başkadın kahramanı Nevzat'ın yaşam öyküsü etrafında biçimlenir. Nevzat, Osmanlı ariistokrasisine mensup soylu bir ailenin tek çocuğu olarak Vaniköy semtinde dünyaya gelir. Anne ve baba sevgisini duyumsayarak ve pembe düşlere dalarak geçirdiği ilk çocukluk yıllarının ardından altı yaşında, doğup büyüdüğü yalıda özel ve sıkı bir eğitime tabi tutulur. Mürebbiyesinden Fransızca, hocasından Arapça ve Farsça öğrenir. Küçük yaşlardan itibaren kitaplara, tarihe ve doğaya karşı ruhunda bastırılmaz bir tutkunun yavaş yavaş gelişmeye başladığının farkına varan Nevzat zamanının çoğunu okuyarak ve doğa gezintilerine çıkarak geçirir. Nevzat için mutlulukla geçen bu çocukluk çağının tek üzüntü verici olayı ise henüz yedi yaşındayken annesini kaybetmiş olmasıdır. Nevzat on yedi yaşına girdiğinde yaşamını kökünden etkileyip değiştirecek olan Bihrüz adlı genç ile tanışır. Bihrüz, Nevzat'ın babasının kadim bir dostu olan ve beklenmedik bir anda vefat eden Haki Bey'in oğludur. Bihrüz babasının vefatından sonra sık sık yalıya gidip gelmeye başlar. Bu gidiş gelişler esnasında Nevzat ile Bihrüz birbirlerine aşık olurlar ve kısa bir süre sonra da evlenmeye karar verirler. Genç çiftin evliliklerinin ilk yılı kusursuza yakın bir mutluluk manzarası arz eder. Ne var ki bu mutluluk çok da uzun sürmez. Evlilikten sıkılmaya başlayan Bihrüz yalıya cariyeler getirmeye ve karısının gözleri önünde onlarla fütursuzca eğlenmeye başlar. Delicesine aşık olduğu kocası tarafından alenen aldatılan Nevzat'ın bu ihanet karşısında yapabildiği tek şey ise sessizce ağlamak ve talihsizliğine tahammül etmek olur. Nevzat'ın boyun eğmişliğinden cesaret alan Bihrüz bir süre sonra işi daha da ileri bir noktaya vardırır ve Haver adlı hafifmeşrep bir kadını ikinci eş olarak nikahına almaya karar verir. Aldatılmaya bir yere kadar tahammül eden Nevzat, Haver'in kuma olarak yalıya getirilmesi teklifi karşısında adeta deliye döner ve Haver'i görmek için dadısıyla birlikte Kadıköy'e gider. Bu durumdan haberdar olan Bihrüz, hem Haver ile evlenmek hem de yalıyı üzerine geçirip Nevzat'ı kapı dışarı etmek için bir plan

yapar. Bu plan doğrultusunda, önce Nevzat'a, Haver ile evlenmekten vazgeçtiğini söyler ve onu, yalının tapusunu kendisinin üzerine yapması için ikna eder. Yalının mülkiyetini eline geçirdikten sonra da Haver'in bir türlü peşini bırakmadığı yalanını uydurarak, Haver ile konuşup onu fikrinden caydırması için Nevzat'ı daha önce hiç gitmediği bir eve gönderir. Nevzat bu evde bir kumpas neticesinde tanımadığı bir genç ile basılır ve karakola götürülür. Karakolun koğuşunda birkaç gün kaldıktan sonra serbest bırakılan ve kendisine bu tuzağı kuranın Bihruz olduğunu henüz bilmeyen Nevzat yalıya gider. Ne var ki yalıya alınmaz. Bu olayın üzerinden birkaç gün geçtikten sonra Nevzat'ın dadısı sokakta karşılaştığı Ahmet adlı uşaktan, basılma hadisesini Bihruz'un planladığını ve genç kadının başına gelenlerin bütün İstanbul'a yayıldığını öğrenir. Bihruz, namusuna leke sürüp iffetsiz kadın damgası yemesine sebep olduğu Nevzat'ı bu olayı bahane ederek boşar ve Haver ile evlenir. İftira ve hile sonucu hem namusundan hem de yalisından olan Nevzat dadısını da yanına alarak İstanbul'un izbe mahallelerinde yaşamak zorunda kalır. Buralarda mahalle ahalisinin tasallutuna uğrayan Nevzat üzüntüsünden verem olur ve bir süre sonra büsbütün güçten düşerek hayatını kaybeder. Nevzat'a bütün bu kötülükleri yapan Bihruz ile Haver'in akıbeti ise ilahi adaleti tecelli ettirecek bir tarzda cereyan eder. Haver yalıda sefih bir hayat sürerek Bihruz'u aldatır. Bunun üzerine Bihruz Haver'i boşar fakat delicesine tutulduğu ve bir türlü vazgeçemediği bu kadın uğruna varını yoğunu harcayıp sefil bir hale düşerek hastane köşelerinde vefat eder. Haver ise fattanlığının kaçınılmaz bir sonucu olarak kötü yola sürüklenir.