

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN 1919'A KADAR OLAN
ROMANLARINDA YAPI, TEMA, ANLATIM (1889-1919)**

DOKTORA TEZİ

**Hazırlayan
Özgür İLDEŞ**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Şerif AKTAŞ**

Ankara – 2009

Özgür İldeş tarafından hazırlanan "*Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım (1889-1919)*" başlıklı bu çalışma 03.12.2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (oybirliği/oyçokluğu) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

.....

Prof Dr. Bilge ERCİLASUN (Başkan)

.....

Prof Dr. Şerif AKTAŞ (Üye/Danışman)

.....

Prof Dr. Nâzım Hikmet POLAT (Üye)

.....

Prof. Dr. Yakup ÇELİK (Üye)

.....

Doç. Dr. Mehmet ÖNAL (Üye)

ÖNSÖZ

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) Tanzimat edebiyatı, seksen yıllık ömründe Servet-i Fünûn edebiyatı, Fecr-i Âti edebiyatı, Milli edebiyat ve Cumhuriyet edebiyatı olmak üzere Yenileşme dönemi Türk edebiyatının bütün devirlerinde eser vermiş velud bir yazarımızdır. 1889 yılında başlayan ve neredeyse hayatının sonuna kadar devam eden yazarlık hayatında, eser verdiği dönemlerde cereyan eden hiçbir edebî teşekkülün içerisinde yer almayarak, döneminin dışında bağımsız ve kendi çizgisinde edebî faaliyetlerini sürdürmüştür. Hayatı boyunca İstanbul dışına birkaç defa çıkmış birisi olarak onun için “İstanbul Yazarı” ifadesini kullanmak yanlış olmayacaktır. Hayatını kalemiyle idame ettiren ender yazarlarımızdan birisidir. Batılılaşma tarihimizle koşut ilerleyen roman tarihimizde, Türk toplumunun anlaşılmasında romanları mutlaka değerlendirilmesi gereken bir yazarımızdır. Büyük bir medeniyet krizi şeklinde hüküm süren Batılılaşma sürecinin Türk toplum yapısında meydana getirdiği paradokslar onun romanlarında somutlaşmış haliyle izlenebilmektedir. Türk toplumunun Tanzimat yıllarıyla birlikte geçirdiği değişim ve dönüşüm onun romanlarında âdeta resmedilmektedir. Devrinin popüler edebiyat anlayışlarına tevessül etmeyerek halkın bilinç düzeyini yükseltmeyi gaye edinen bir felsefeyi benimseyen Gürpınar, toplumun her katmanına ait insan profilini olanca detayıyla gözlemlemiş ve bunu romanlarına özentisiz ve kendine has üslubuyla ifade etmiştir. Toplumun içinde bulunduğu bunalım hali karşısında bir aydın olma bilinciyle hareket eden Gürpınar’ı, Tanzimat’la gelen çatışma halinin doğurduğu problemleri sürekli romanlarında işlemiş birisi olarak Türk toplumunun sosyal tarihinin yazılmasında eserlerinden yararlanılması gereken ilk yazarlardan birisi olarak anmalıyız.

Bu çalışmamızın amacı, Gürpınar’ın Türk edebiyatında yukarıda ana hatlarıyla özetlediğimiz önemini romanlarını inceleyerek ortaya koymaktır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın, 1919-1922 yılları arasında herhangi bir romanı basılmamıştır. Biz de çalışmamızda romanlarının baskılarını esas aldığımızdan 1919 yılını çalışmamızda sınır olarak kabul ettik. Böylece

çalışmamızda yazarın ilk romanını kaleme aldığı 1889 yılı ile 1919 yılları arasındaki romanlarını incelemeye tâbi tuttuk. Bu çerçevede yazarın 1889’da yazdığı ilk romanı Âyine Şık’tan başlayarak kronolojik olarak İffet, Mutallâka, Mürebbiye, Bir Muâdele-i Sevdâ, Metres, Tesadüf, Nimetşinas, Şıpsavdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Sevda Peşinde, Gulyabani, Cadı, Hakka Sığındık, Toraman, Hayattan Sahifeler romanlarını bütün unsurlarıyla inceledik. Bu incelemeler etrafında tezimizin adını “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1919’a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım” olarak belirledik.

Romanları incelememiz esnasında hangi yöntemi esas aldığımız konusunu, edebî eserin ne olduğuyla ilişkilendirdik. Edebî eseri “Coşku ve Heyecanı Dile Getiren Metinler” –şiir- ve “Olay Çevresinde Gelişen Edebî Metinler” olmak üzere iki temel sınıfa ayırmaktayız. Olay Çevresinde Gelişen Edebî Metinleri de “Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinler” ve “Gösterme Esasına Bağlı Edebî Metinler” olmak üzere, olayın ifade ediliş biçimine göre iki grupta incelemekteyiz. Roman, olay çevresinde gelişen bir edebî metin olarak, olayı anlatarak ifade etmesi dolayısıyla “Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinler” grubunda değerlendirilmektedir. Edebî metnin en temel özelliği ‘kurmaca’ oluşudur. Roman da dış dünyaya ait gerçekliğin olduğu gibi değil, sanatçının hayal dünyasında tekrar düzenlenmesi ve yorumlanması sürecinin sonunda varolmaktadır. Yani roman, kendisini meydana getiren kişilerin (kahramanlar) belirli bir zaman sürecinde meydana getirdikleri bütün olayların içerisinden temaya uygun olarak yapılan bir seçim sonucunda oluşmaktadır. Denilebilir ki, roman kurmacanın derecesine göre, hayatın belirli bir kesiminin içerisinden yapılan seçimler bütünüdür. Bu itibarla çalışmamızda Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarını incelerken, romanı oluşturan bütün unsurların, bir seçimler manzumesi olan olay örgüsü içerisindeki işlevlerinin belirlenmesi esasını göz önünde bulundurduk. Çünkü estetik bir bütünlük arz eden romanda, hiçbir unsur gereksiz değildir ve temayı ifade etmek üzere kurgulanan, düzenlenen olay örgüsünü ifade etmek işlevine sahiptir.

Tezimiz biyografik bir çalışma olmadığından Gürpınar’ın hayat hikâyesine ayrı bir başlık altında değinmedik. Roman incelemelerinde yeri

geldikçe yazarın hayatı ile eseri arasındaki paralellikler kuruldu. Çalışmamızda Gürpınar'ın tez kapsamına giren romanlarını merkeze aldık ve romanların bütün unsurlarını –Yapı, tema, dil ve anlatım- açısından “Olay örgüsündeki işlevleri nedir?” sorusuna cevap arayarak tek tek inceledik.

Çalışmamıza, edebiyatımızda Batılı anlamdaki roman türüne gelinceye kadar bu türü doğuran süreci irdeleyerek ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'a kadar Türk romanını genel olarak değerlendirerek başladık. Daha sonra yazarlığının oluşumunun izini sürmek amacıyla eser verdiği dönem içerisinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı değerlendirdik. Sonra da “XX. Yüzyıl Başlarında Yerli Renk Gerçekçiliği” başlığı altında, Gürpınar'ın Sosyal gerçekçilerle özdeşleşmeyen ve fakat kendine has geliştirdiği bir gerçekçilik anlayışına kısaca değindik. Bu bölümde daha ziyade tezin esas bölümlerine zemin teşkil etmek üzere, literatürdeki mevcut bilgilerin derlenmesi esas alınmıştır.

Çalışmamızın ana gövdesini oluşturan roman incelemelerinde de Gürpınar'ın tez kapsamında yer alan on altı romanı Eser Hakkında, ÖZET, YAPI (Olay Örgüsü, Kişiler, Mekân, Zaman), TEMA, DİL VE ANLATIM, ANLAMA VE YORUMLAMA başlıkları altında tek tek inceledik.

Romanların tek tek incelemelerinin ardından bütün romanların ortak yanlarının tespit edilmesi amacıyla, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 yılına kadar yazdığı romanlarının ortak yapı, tema, dil ve anlatım özellikleri belirlendi. Bu başlık altında da yazarın romancılığı bir bütün olarak ve panoramik bir bakış açısıyla değerlendirildi.

Çalışmamızın “Sonuç” bölümünde ise çalışmada ulaşılan sonuçlar genel bir bakış açısıyla sıralanmıştır.

Çalışmamız sırasında yaptığımız kaynak araştırmasında gördüğümüz üzere, bugüne kadar Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerinin çeşitli yönlerini ele alan çalışmalar yapılmıştır; fakat yazarın romanlarını bütün unsurlarıyla birlikte inceleyen ve yazarın romancılığını bütünlüklü olarak ifade eden bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmanın bu anlamda bir boşluğu doldurması en büyük dileğimizdir.

Tez konusunun belirlenmesinden başlayarak bu çalışmanın her aşamasında, hem rehberliğiyle hem yönetime ve metin tahliline yönelik

önerileriyle desteğini benden esirgemeyen tez danışmanım, Hocam Prof. Dr. Şerif AKTAŞ vardı. Ona teşekkür etmeyi yerine getirilmesi gereken zevkli bir borç olarak görmekteyim.

Değerli hocalarımın yanında çalışmamın her aşamasında manevî olarak beni destekleyen, yüreklendiren, sıkıntılarımı paylaşan, zorlu süreç boyunca beni bir an olsun yalnız bırakmayan hayat arkadaşım Reyhan'a en gönülden sevgilerimi ve şükranlarımı sunuyorum.

Özgür İldeş
Ankara 2009

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	xxiii
GİRİŞ HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR'A KADAR TÜRK ROMANI	1
ESER VERDİĞİ DÖNEMİN ZİHNİYETİ İÇERİSİNDE HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR	18
XIX. YÜZYILIN SONU VE XX. YÜZYILIN BAŞLARINDA EDEBİYATIMIZDA YERLİ RENK GERÇEKÇİLİĞİ	28
BİRİNCİ BÖLÜM	
HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR'IN 1919'A KADAR OLAN ROMANLARINDA YAPI, TEMA VE ANLATIM	33
1.1. ÂYİNE ŞIK'TA YAPI, TEMA, ANLATIM	34
1.1.1. Eserin Tanıtımı	34
1.1.2. Eser Hakkında	34
1.1.3. ÖZET	35
1.1.4. YAPI	38
1.1.4.1. Olay Örgüsü	38
1.1.4.2. Kişiler	42
1.1.4.2.1. Erkekler	42
1.1.4.2.1.1. Şatırzâde Şöhret Bey	42
1.1.4.2.1.2. Baba Perdikis	45
1.1.4.2.1.3. Maşuk Bey	45
1.1.4.2.1.4. Razi Efendi	46
1.1.4.2.1.5. Selami Efendi	46
1.1.4.2.1.6. Raik Bey	47
1.1.4.2.2. Kadınlar	48
1.1.4.2.2.1. Madam Pötiş	48
1.1.4.2.2.2. Matmazel Adel	50
1.1.4.3. Mekân	51
1.1.4.3.1. Dekor	52
1.1.4.3.1.1. Evler	52

1.1.4.3.1.1.1. Madam Pötiş'in Evi	52
1.1.4.3.1.1.2. Maşuk Bey'in Evi	52
1.1.4.3.1.2. İşyeri	53
1.1.4.3.1.2.1. Baba Perdikis'in Lokantası ...	53
1.1.4.3.1.2.2. Taksim'deki Dükkân	54
1.1.4.3.1.3. Eğlence Yeri	55
1.1.4.3.1.3.1. Tepebaşı Bahçesi	55
1.1.4.3.2. Şehir Dekorü	55
1.1.4.4. Zaman	56
1.1.5. TEMA	59
1.1.6. DİL VE ANLATIM	61
1.1.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	67
1.2. İFFET'TE YAPI, TEMA, ANLATIM	71
1.2.1. Eserin Tanıtımı	71
1.2.2. Eser Hakkında	71
1.2.3. ÖZET	72
1.2.4. YAPI	77
1.2.4.1. Olay Örgüsü	77
1.2.4.2. Kişiler	82
1.2.4.2.1. Kadınlar	82
1.2.4.2.1.1. İffet	82
1.2.4.2.1.2. İffet'in Annesi	84
1.2.4.2.1.3. Fettan Raziye	85
1.2.4.2.2. Erkekler	86
1.2.4.2.2.1. "Yazar"	86
1.2.4.2.2.2. Doktor "N" Bey	86
1.2.4.2.2.3. Sabri	87
1.2.4.2.2.4. Latif	87
1.2.4.2.2.5. Nermi Bey	89
1.2.4.3. Mekân	91
1.2.4.3.1. Peyzaj	91
1.2.4.3.2. Dekor	92

1.2.4.3.2.1. Evler	92
1.2.4.3.2.1.1. İffet'in Aksaray'daki Evi	92
1.2.4.3.2.1.2. İffet'in Fatih'te Çocukluğunun Geçtiği Ev	94
1.2.4.3.2.1.3. Yazarın Evi	94
1.2.4.3.2.1.4. Çingenelerin Evleri	94
1.2.4.3.2.2. İşyeri	95
1.2.4.3.2.2.1. Mahalledeki Bakkal Dükkânı	95
1.2.4.3.3. Şehir Dekorü	95
1.2.4.3.4. Romanda Sözü Edilen Yerler	97
1.2.4.4. Zaman	98
1.2.5. TEMA	101
1.2.6. DİL VE ANLATIM	103
1.2.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	108
1.3. MUTALLÂKA'DA YAPI, TEMA, ANLATIM	110
1.3.1. Eserin Tanıtımı	110
1.3.2. Eser Hakkında	110
1.3.3. ÖZET	111
1.3.4. YAPI	112
1.3.4.1. Olay Örgüsü	112
1.3.4.2. Kişiler	115
1.3.4.2.1. Kadınlar	115
1.3.4.2.1.1. Âkile Hanım	115
1.3.4.2.1.2. Mail Bey'in Annesi	116
1.3.4.2.2. Erkekler	118
1.3.4.2.2.1 Mail Bey	118
1.3.4.2.2.2 Zekâi Efendi	119
1.3.4.2.2.3. Bedri	119
1.3.4.3. Mekân	120
1.3.4.3.1. Dekor	120
1.3.4.3.1.1. Evler	120
1.3.4.3.1.1.1. Mail Bey'in Evi	120

1.3.4.3.1.1.2. Akile Hanım'ın Babasının Evi	121
1.3.4.4. Zaman	122
1.3.5. TEMA	123
1.3.6. DİL VE ANLATIM	124
1.3.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	125
1.4. MÜREBBİYE'DE YAPI, TEMA, ANLATIM	126
1.4.1. Eserin Tanıtımı	126
1.4.2. Eser Hakkında	126
1.4.3. ÖZET	127
1.4.4. YAPI	134
1.4.4.1. Olay Örgüsü	134
1.4.4.2. Kişiler	139
1.4.4.2.1. Kadınlar	140
1.4.4.2.1.1. Anjel	140
1.4.4.2.1.2. Eda Hanım	141
1.4.4.2.1.3. Melâhat Hanım	142
1.4.4.2.1.4. Nezahat Hanım	143
1.4.4.2.1.5. Melâhat Hanım'ın Teyzesi	143
1.4.4.2.1.6. Nevres	144
1.4.4.2.1.7. Anjel'in Annesi	144
1.4.4.2.2. Erkekler	144
1.4.4.2.2.1. Dehri Efendi	144
1.4.4.2.2.2. Şemi Bey	145
1.4.4.2.2.3. Amca Bey	146
1.4.4.2.2.4. Sadri Bey	147
1.4.4.2.2.5. Tosun Ağa	148
1.4.4.2.2.6. Vahip Bey	148
1.4.4.2.2.7. Zenci Köle Beşir	148
1.4.4.2.2.8. Tosun Ağa'nın Çırağı Bekir	149
1.4.4.2.2.9. Mösyö Andre	149
1.4.4.2.2.10. Mösyö Baudelaire	149
1.4.4.2.2.11. Mösyö Maksim	150

1.4.4.3. Mekân	151
1.4.4.3.1. Peyzaj	151
1.4.4.3.2. Dekor	152
1.4.4.3.2.1. Ev	152
1.4.4.3.2.1.1. Dehri Efendi'nin Yalısı	152
1.4.4.3.2.2. Odalar	155
1.4.4.3.2.2.1. Dehri Efendi'nin Odası	153
1.4.4.3.2.2.2. Mürebbiye Anjel'in Odası ..	153
1.4.4.3.2.2.3. Diğer Odalar	154
1.4.4.4. Zaman	155
1.4.5. TEMA	156
1.4.6. DİL VE ANLATIM	158
1.4.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	163
1.5. BİR MUÂDELE-İ SEVDÂ'DA YAPI, TEMA, ANLATIM	166
1.5.1. Eserin Tanıtımı	166
1.5.2. Eser Hakkında	166
1.5.3. ÖZET	167
1.5.4. YAPI	173
1.5.4.1. Olay Örgüsü	173
1.5.4.2. Kişiler	178
1.5.4.2.1. Erkekler	179
1.5.4.2.1.1. Naki Bey	179
1.5.4.2.1.2. Fatin	180
1.5.4.2.1.3. Naki Bey'in Babası	180
1.5.4.2.1.4. Bedia Hanım'ın Babası	181
1.5.4.2.1.5. Muharrir	181
1.5.4.2.2. Kadınlar	182
1.5.4.2.2.1. Bedia Hanım	182
1.5.4.2.2.2. Nazire	183
1.5.4.2.2.3. Dadı Kalfa	183
1.5.4.2.2.4. Naki Bey'in Annesi	183
1.5.4.3. Mekân	184

1.5.4.3.1. Panorama	185
1.5.4.3.2. Peyzaj	186
1.5.4.3.3. Dekor	187
1.5.4.3.3.1. Ev	187
1.5.4.3.3.1.1. Naki Bey'in Konağı	187
1.5.4.3.3.1.2. Bedia Hanım ile Fatin'in Buluştuğu Ev	188
1.5.4.3.3.1.3. Muharririn Evi	188
1.5.4.4. Zaman	189
1.5.5. TEMA	192
1.5.6. DİL VE ANLATIM	194
1.5.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	199
1.6. METRES'TE YAPI, TEMA, ANLATIM	202
1.6.1. Eserin Tanıtımı	202
1.6.2. Eser Hakkında	202
1.6.3. ÖZET	203
1.6.4. YAPI	211
1.6.4.1. Olay Örgüsü	211
1.6.4.2. Kişiler	223
1.6.4.2.1. Kadınlar	223
1.6.4.2.1.1. Matmazel Parnas Feliye	223
1.6.4.2.1.2. Firuze Hanım	226
1.6.4.2.1.3. Saffet Hanım	227
1.6.4.2.1.4. Meryem Dudu	228
1.6.4.2.1.5. Nedime	229
1.6.4.2.2. Erkekler	230
1.6.4.2.2.1. Hami Bey	230
1.6.4.2.2.2. Müştak Bey	232
1.6.4.2.2.3. Reyhan Bey	234
1.6.4.2.2.4. Revai Bey	236
1.6.4.3. Mekân	239
1.6.4.3.1. Peyzaj	239

1.6.4.3.2. Dekor	240
1.6.4.3.2.1. Evler.....	240
1.6.4.3.2.1.1. Şadi Efendi Yalısı	240
1.6.4.3.2.1.2. Mat. Parnas'ın Apartmanı .	241
1.6.4.3.2.1.3. Müştak Bey'in Evi	243
1.6.4.3.2.2. Odalar	244
1.6.4.3.2.2.1. Saffet Hanım'ın Odası	244
1.6.4.3.2.2.2. Mat. Parnas'ın Şark Odası.	244
1.6.4.3.2.3. İş Yerleri	245
1.6.4.3.2.3.1. Beyazıt'taki Yazıcı Dükkânı	245
1.6.4.3.2.3.2. Pastacı Dükkânı	246
1.6.4.4. Zaman	246
1.6.5. TEMA	253
1.6.6. DİL VE ANLATIM	259
1.6.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	265
1.7. TESADÜF'TE YAPI, TEMA, ANLATIM	271
1.7.1. Eserin Tanıtımı	271
1.7.2. Eser Hakkında	271
1.7.3. ÖZET	272
1.7.4. YAPI	276
1.7.4.1. Olay Örgüsü	276
1.7.4.2. Kişiler	283
1.7.4.2.1. Erkekler	284
1.7.4.2.1.1. Mail Bey	284
1.7.4.2.1.2. Hayati	285
1.7.4.2.1.3. Safai Efendi ...	286
1.7.4.2.1.4. Merzuk Efendi	286
1.7.4.2.2. Kadınlar	286
1.7.4.2.2.1. Sâibe Hanım	286
1.7.4.2.2.2. Şöhret.....	287
1.74.2.2.3. Nefise Hanım	288
1.7.4.2.2.4. Gülsüm	289

1.7.4.2.2.5. Raika Hanım	289
1.7.4.3. Mekân	290
1.7.4.3.1. Dekor	291
1.7.4.3.1.1. Evler	291
1.7.4.3.1.1.1. Nefise Hanım'ın Evi	291
1.7.4.3.1.1.2. Sâibe Hanım'ın Evi	291
1.7.4.3.1.1.3. Şöhret'in Samatya'daki Evi..	292
1.7.4.3.1.1.4. Şöhret'in Küçükmustafapaşa'da Bulunduğu Ev	292
1.7.4.3.1.1.5. Gülsüm'ün Evi	293
1.7.4.3.1.2. İş Yeri	293
1.7.4.3.1.2.1. Bakkal	293
1.7.4.3.1.2.2. Eğlence Evi	293
1.7.4.3.2. Şehir Dekorü	294
1.7.4.4. Zaman	295
1.7.5. TEMA	300
1.7.6. DİL VE ANLATIM	303
1.7.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	310
1.8. NİMETŞİNAS'TA YAPI, TEMA, ANLATIM	312
1.8.1. Eserin Tanıtımı	312
1.8.2. Eser Hakkında	312
1.8.3. ÖZET	313
1.8.4. YAPI	318
1.8.4.1. Olay Örgüsü	318
1.8.4.2. Kişiler	324
1.8.4.2.1. Kadınlar	324
1.8.4.2.1.1. Neriman	324
1.8.4.2.1.2. Talat Hanım	325
1.8.4.2.1.3. Didar Hanım	327
1.8.4.2.1.4. Nuriye Hanım	327
1.8.4.2.1.5. Hasna Hanım	328
1.8.4.2.1.6. Konaktaki Hizmetkârlar	328

1.8.4.2.1.7. Emsal	328
1.8.4.2.2. Erkekler.....	329
1.8.4.2.2.1. Nihat Bey	329
1.8.4.3. Mekân	331
1.8.4.3.1. Dekor	332
1.8.4.3.1.1. Ev	332
1.8.4.3.1.1.1. Talat Hanım'ın Konağı	332
1.8.4.3.1.1.2. Nihat Bey'in Annesinin Üsküdar'daki Evi	334
1.8.4.3.2. Şehir Dekoru	334
1.8.4.4. Zaman	336
1.8.5. TEMA	339
1.8.6. DİL VE ANLATIM	342
1.8.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	347
1.9. ŞİPSEVDİ'DE YAPI, TEMA, ANLATIM	350
1.9.1. Eserin Tanıtımı	350
1.9.2. Eser Hakkında	351
1.9.3. ÖZET	352
1.9.4. YAPI	362
1.9.4.1. Olay Örgüsü	362
1.9.4.2. Kişiler	372
1.9.4.2.1. Erkekler	373
1.9.4.2.1.1. Meftun Bey	373
1.9.4.2.1.2. Kasım Efendi	377
1.9.4.2.1.3. Mahir	379
1.9.4.2.1.4. Raci	382
1.9.4.2.1.5. Şaban Ağa	383
1.9.4.2.1.6. Mösyö Makferlan	384
1.9.4.2.1.7. Şehim Bey	385
1.9.4.2.1.8. Mösyö Ömer	386
1.9.4.2.1.9. Bedri	387
1.9.4.2.2. Kadınlar	389

1.9.4.2.2.1. Edibe	389
1.9.4.2.2.2. Lebibe	391
1.9.4.2.2.3. Rabia	392
1.9.4.2.2.4. Şeküre Hanım	393
1.9.4.2.2.5. Lütfiye Hanım	393
1.9.4.2.2.6. Vesile Hanım	394
1.9.4.2.2.7. Madam Makferlan	395
1.9.4.2.2.8. Madam Şehim	395
1.9.4.2.2.9. Zarafet Abla	396
1.9.4.2.2.10. Eleni	396
1.9.4.2.2.11. Azize Hanım	397
1.9.4.3. Mekân	398
1.9.4.3.1. Panorama	399
1.9.4.3.2. Peyzaj	399
1.9.4.3.3. Dekor	400
1.9.4.3.3.1. Evler.....	400
1.9.4.3.3.1.1. Meftun Bey'in Köşkü	400
1.9.4.3.3.1.2. Kasım Efendi'nin Köşkü	401
1.9.4.3.3.1.3. Makferlan Ailesinin Evi	402
1.9.4.3.3.1.4. Despino'nun Evi	402
1.9.4.3.3.2. Odalar	402
1.9.4.3.3.3. İş Yerleri	403
1.9.4.3.3.3.1. Kanzuk Eczanesi	403
1.9.4.3.3.3.2. Madam Moralye'nin Muayenehanesi	403
1.9.4.3.3.4. Okul	404
1.9.4.3.3.5. Diğer Dekoratif Mekânlar	404
1.9.4.3.3.5.1. Bekçi Kulübesi	404
1.9.4.3.3.5.2. Meftun Bey'in Köşkünün Bahçesi	404
1.9.4.3.3.5.3. Kasım Efendi'nin Köşkünün Bahçesi	405

1.9.4.3.3.5.4. Meftun Bey'in Köşkünün	
Bahçesindeki Kameriye	405
1.9.4.3.4. Şehir Dekorü	405
1.9.4.4. Zaman	407
1.9.5. TEMA	416
1.9.6. DİL VE ANLATIM	427
1.9.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	435
1.10. KUYRUKLU YILDIZ ALTINDA BİR İZDİVAÇ'TA YAPI, TEMA, ANLATIM	439
1.10.1. Eserin Tanıtımı	439
1.10.2. Eser Hakkında	439
1.10.3. ÖZET	440
1.10.4. YAPI	446
1.10.4.1. Olay Örgüsü	446
1.10.4.2. Kişiler	449
1.10.4.2.1. Erkekler	450
1.10.4.2.1.1. İrfan Galib Bey	450
1.10.4.2.2. Kadınlar	453
1.10.4.2.2.1. Feriha Davut Hanım	453
1.10.4.2.2.2. Ferdane Hanım	454
1.10.4.2.2.3. Mahalle Kadınları	455
1.10.4.3. Mekân	456
1.10.4.3.1. Panorama	457
1.10.4.3.2. Dekor	458
1.10.4.3.2.1. Evler	458
1.10.4.3.2.1.1. İrfan Galib Bey'in Evi	458
1.10.4.3.2.1.2. Feriha Davut Hanım'ın Evi	459
1.10.4.3.2.2. Odalar	459
1.10.4.3.2.2.1. Feriha Davut Hanımın	
Gelin Odası	459
1.10.4.3.2.2.2. İrfan Galib Beyin	
Kalemdeki Odası	460
1.10.4.3.2.3. İşyeri	460

1.10.4.3.2.3.1. Kâğıtçı Dükkânı	460
1.10.4.3.2.3.2. Beyoğlu'ndaki 151 Numaralı Evdeki Terzihane	460
1.10.4.3.3. Romanda Sözü Edilen Yerler	461
1.10.4.3.4. Şehir Dekorü	462
1.10.4.4. Zaman	462
1.10.5. TEMA	466
1.10.6. DİL VE ANLATIM	471
1.10.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	478
1.11. SEVDA PEŞİNDE'DE YAPI, TEMA, ANLATIM	480
1.11.1. Eserin Tanıtımı	480
1.11.2. Eser Hakkında	480
1.11.3. ÖZET	481
1.11.4. YAPI	488
1.11.4.1. Olay Örgüsü	488
1.11.4.2. Kişiler	496
1.11.4.2.1. Kadınlar	496
1.11.4.2.1.1. Ayn-ı Nûr Hanım	496
1.11.4.2.1.2. Seza Hanım	498
1.11.4.2.1.3. Naciye Hanım	499
1.11.4.2.2. Erkekler	500
1.11.4.2.2.1. Ali İlhami Bey	500
1.11.4.2.2.2. Nezihi Bey	500
1.11.4.2.2.3. Sermet Bey	502
1.11.4.3. Mekân	504
1.11.4.3.1. Panorama	504
1.11.4.3.2. Peyzaj	505
1.11.4.3.3. Dekor	507
1.11.4.3.3.1. Evler	507
1.11.4.3.3.1.1. Nezihi Bey'in Evi	507
1.11.4.3.3.1.2. Naciye Hanım'ın Evi	508
1.11.4.3.3.2. İş Yerleri	509

1.11.4.3.3.2.1. Beyoğlu'ndaki Dişçi	509
1.11.4.3.3.2.2. Yüncü Dükkânı	509
1.11.4.3.3.3. Eğlence Yeri	509
1.11.4.3.3.3.1. Şafak Bahçesi	509
1.11.4.4. Zaman	510
1.11.5. TEMA	514
1.11.6. DİL VE ANLATIM	518
1.11.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	524
1.12. GULYABANI'DE YAPI, TEMA, ANLATIM	527
1.12.1. Eserin Tanıtımı	527
1.12.2. Eser Hakkında	528
1.12.3. ÖZET	528
1.12.4. YAPI	533
1.12.4.1. Olay Örgüsü	533
1.12.4.2. Kişiler	538
1.12.4.2.1. Kadınlar	538
1.12.4.2.1.1. Muhsine Hanım	538
1.12.4.2.1.2. Ayşe Hanım	539
1.12.4.2.1.3. Köşkteki Hizmetkârlar	539
1.12.4.2.1.4. Şefika Hanımefendi	541
1.12.4.2.2. Erkekler	541
1.12.4.2.2.1. Hasan	541
1.12.4.3. Mekân	542
1.12.4.3.1. Dekor	542
1.12.4.3.1.1. Ev	542
1.12.4.3.1.1.1. 1. Yedi Çobanlar Çiftliği	542
1.12.4.3.1.2. Odalar	545
1.12.4.3.1.2.1. Şefika Hanımefendi'nin Odası	545
1.12.4.3.1.2.2. Çeşmifelek Kalfa'nın Odası	546
1.12.4.3.1.2.3. Muhsine Hanım'ın Odası	546

1.12.4.3.1.3. Bahçe	546
1.12.4.3.1.4. Şehir Dekorü	547
1.12.4.4. Zaman	548
1.12.5. TEMA	552
1.12.6. DİL VE ANLATIM	554
1.12.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	563
1.13. CADİ'DA YAPI, TEMA, ANLATIM	566
1.13.1. Eserin Tanıtımı	566
1.13.2. Eser Hakkında	567
1.13.3. ÖZET	568
1.13.4. YAPI	574
1.13.4.1. Olay Örgüsü	574
1.13.4.2. Kişiler	582
1.13.4.2.1. Kadınlar	583
1.13.4.2.1.1. Fikriye Hanım	583
1.13.4.2.1.2. Şükriye Hanım	586
1.13.4.2.1.3. Emine Hanım	584
1.13.4.2.1.4. Kılavuz Kadın	585
1.13.4.2.1.5. Yalıdaki Hizmetkârlar	585
1.13.4.2.2. Erkekler	586
1.13.4.2.2.1. Naşit Nefi Efendi	586
1.13.4.2.2.2. Şükriye Hanım'ın Babası	587
1.13.4.3. Mekân	588
1.13.4.3.1. Dekor	588
1.13.4.3.1.1. Evler	588
1.13.4.3.1.1.1. Fikriye Hanım'ın Dayısı Hasan Efendi'nin Evi	588
1.13.4.3.1.1.2. Şükriye Hanım'ın Taşkasap'taki evi	589
1.13.4.3.1.1.3. Naşit Nefi Efendi'nin Yalısı	589
1.13.4.3.1.2. Odalar	590
1.13.4.3.1.2.1. Kilitli Oda	590

1.13.4.3.1.2.2. Mabeyn Odası	591
1.13.4.3.1.3. Şehir Dekorü	591
1.13.4.3.1.3.1. Rumelihisarı Mezarlığı	591
1.13.4.4. Zaman	594
1.13.5. TEMA	599
1.13.6. DİL VE ANLATIM	601
1.13.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	606
1.14. HAKKA SİĞİNDİK'TA YAPI, TEMA, ANLATIM	609
1.14.1. Eserin Tanıtımı	609
1.14.2. Eser Hakkında	609
1.14.3. ÖZET	610
1.14.4. YAPI	617
1.14.4.1. Olay Örgüsü	617
1.14.4.2. Kişiler	627
1.14.4.2.1. Erkekler	628
1.14.4.2.1.1. Hacı Ferhat Efendi	628
1.14.4.2.1.2. Hafız İshak Efendi	629
1.14.4.2.1.3. Abdal Veli	631
1.14.4.2.1.4. Hacı Hurşit Efendi	632
1.14.4.2.1.5. Komiser Şinasi Bey	633
1.14.4.2.1.6. Methi Bey	634
1.14.4.2.1.7. Nüzhet Ulvi Bey	634
1.14.4.2.1.8. Arabacı Osman ve Hizmetkâr Fettah	635
1.14.4.2.1.9. Nikoli Ailesi	635
1.14.4.2.2. Kadınlar	636
1.14.4.2.2.1. Nermin	636
1.14.4.2.2.2. Safer Efendi Ailesi	636
1.14.4.2.3. Mahalle Halkı	637
1.14.4.3. Mekân	639
1.14.4.3.1. Dekor	639
1.14.4.3.1.1. Evler	639

1.14.4.3.1.1.1. Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin Konakları	639
1.14.4.3.1.1.2. Hacı Hurşit Efendi'nin Eyüp'teki Evi	641
1.14.4.3.1.1.3. Nüzhet Ulvi Bey'in Evi	641
1.14.4.3.1.2. Şehir Dekorü	641
1.14.4.3.1.3. Abdal Veli'nin Mekânı	643
1.14.4.3.1.4. Resmî Kurumlar	644
1.14.4.4. Zaman	645
1.14.5. TEMA	650
1.14.6. DİL VE ANLATIM	654
1.14.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	661
1.15. TORAMAN'DA YAPI, TEMA, ANLATIM	663
1.15.1. Eserin Tanıtımı	663
1.15.2. Eser Hakkında	663
1.15.3. ÖZET	663
1.15.4. YAPI	668
1.15.4.1. Olay Örgüsü	668
1.15.4.2. Kişiler	675
1.15.4.2.1. Erkekler	675
1.15.4.2.1.1. Şauyb Efendi	675
1.15.4.2.1.2. Aziz (Toraman).....	676
1.15.4.2.2. Kadınlar.....	678
1.15.4.2.2.1 Binnaz	678
1.15.4.2.2.2. Servinaz	679
1.15.4.2.2.3. Hasna Hanım	680
1.15.4.2.2.4. Sadberk	681
1.15.4.3. Mekân	682
1.15.4.3.1. Dekor	682
1.15.4.3.1.1. Evler	682
1.15.4.3.1.1.1. Servinaz'ın Evi	682
1.15.4.3.1.1.2. Erenköyü'ndeki Köşk	683

1.15.4.3.1.1.3. Hasna Hanım'ın Evi	683
1.15.4.3.1.2. İşyeri	684
1.15.4.3.1.2.1. Şuayb Efendi'nin Komisyoncu İdarehanesi ...	684
1.15.4.3.2. Sözü Edilen Yerler	684
1.15.4.4. Zaman	686
1.15.5. TEMA	689
1.15.6. DİL VE ANLATIM	693
1.15.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	698
1.16. HAYATTAN SAHİFELER'DE YAPI, TEMA, ANLATIM	701
1.16.1. Eserin Tanıtımı	701
1.16.2. Eser Hakkında	702
1.16.3. ÖZET	702
1.16.4. YAPI	704
1.16.4.1. Olay Örgüsü	704
1.16.4.2. Kişiler	708
1.16.4.2.1. Kadınlar	709
1.16.4.2.1.1. Sürtük Hacer	709
1.16.4.2.1.2. Hürmüz	710
1.16.4.2.1.3. Sabire	710
1.16.4.2.2. Erkekler.....	711
1.16.4.2.2.1 Paşa ile oğlu	711
1.16.4.2.2.2. Veli Ağa	712
1.16.4.3. Mekân	713
1.16.4.3.1. Şehir Dekorü	713
1.16.4.3.2. Dekor	716
1.16.4.3.2.1. Evler	716
1.16.4.3.2.1.1. Sürtük Hacer'in Evi	716
1.16.4.3.2.2. İş Yerleri.....	717
1.16.4.3.2.2. Ali Ağa'nın Kahvehanesi	717
1.16.4.4. Zaman	718
1.16.5. TEMA	719

1.16.6. DİL VE ANLATIM	721
1.16.7. ANLAMA VE YORUMLAMA	726
İKİNCİ BÖLÜM	
HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR'IN 1919 YILINA KADAR OLAN ROMANLARININ ORTAK YAPI, TEMA VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ	728
2.1. ORTAK YAPI ÖZELLİKLERİ	729
2.1.1. Olay Örgüsü	729
2.1.2. Kişiler	739
2.1.2.1. Aslî kişiler	746
2.1.2.1.2. Kadınlar	746
2.1.2.1.3. Erkekler	747
2.1.2.1.4. Yardımcı Kişiler	747
2.1.2.1.4.1. Kadınlar	747
2.1.2.1.4.2. Erkekler	748
2.1.3. Mekân	748
2.1.4. Zaman	772
2.2. ORTAK TEMA ÖZELLİKLERİ	780
2.2.1. Yanlış Batılılaşma	782
2.2.2. Batıl İnanışlar	785
2.2.3. Aşk, Evlilik ve Aile Hayatı	790
2.2.4 Batılılaşmanın Neden Olduğu Toplumsal Sorunlar(Kadın Hakları)..	797
2.2.5 Eğitim	799
2.2.6. Yoksulluk/Sefahat (Sosyal Adalet)	802
2.3. ORTAK DİL VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ	806
SONUÇ	815
KAYNAKÇA	827
ÖZET	838
ABSTRACT	840

KISALTMALAR

a. g. e.	: Adı geçen eser
a. g. m.	: Adı geçen makale
Ank.	: Ankara
C.	: Cilt
ev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
vb.	: ve benzerleri
Yay.	: Yayınları
y. t. y.	: Yayım tarihi yok
s.	: Sayfa
S.	: Sayı

GİRİŞ

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'A KADAR TÜRK ROMANI

Türk romanının doğuşu ve tezimize konu olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'a kadar gelişimine geçmeden önce, Rönesans'la Batı'da doğup bizi de etkileyen klâsik dönemden Tanzîmat yıllarına kadarki zihniyet değişimi ve dönüşümü üzerinde durmakta fayda görüyoruz. Çünkü romanın Batı'da doğuşu ve oradan bize gelişi de aslında bu zihniyet değişiminin bir sonucudur.

Herhangi bir dönemin edebiyatı, o dönemin zihniyetinin hayata aksi çevresinde vücut bulur. Devrin zihniyeti de o dönemin felsefesindeki değişime koşut olarak değişim gösterir. Batı'daki Skolastik zihniyetten Rönesans'a geçiş, her iki dönemin insanını derinden etkilediği için edebiyatlarda da köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Türk edebiyatındaki modernleşmenin ilk basamağı kabul edilen Tanzîmat dönemine kadar olan klâsik devri, orta dönemin Skolastik zihniyeti ekseninde ele almak uygun olacaktır. Batı'da Rönesans'la tetiklenen ve tabiatın akıl ve bilim yoluyla tanınarak 'birey'in ortaya çıkışına kapı aralayan köklü değişimin gerçek anlamda bizdeki yansıması Tanzîmat yıllarına rastlamaktadır. Tanzîmat edebiyatının temelindeki 'yeni insan' ve 'yeni hayat'a geçmeden önce klâsik, kavmî dönemin edebiyatındaki estetik anlayışı tespit etmek gerekmektedir.

Klâsik dönemde hayatın bütün sahasına din damgasını vurmuş durumdadır. Bu dönemde insan kendisini ilâhî iradenin yeryüzündeki bir temsilcisi konumunda görmektedir. Akıl bireysel yönlerinin henüz belirmediği bu dönemde, her şey, önceden ayarlanmış bir düzen içerisinde cereyan etmektedir. Bireyin edilgen ve hatta yok sayılması, toplumsal hayatta giderek 'kader'e bağlılığın ve mistik hayatın baskın olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. Bu sistem içerisinde her şey kulun Tanrı karşısındaki teslimiyeti çevresinde açıklanır. Nesnel dünyanın algılanıp estetik düzlemde ele alınışına din damgasını vurmuştur.

Osmanlı estetik anlayışında ‘birey’in benliğini duyarak henüz sahneye çıkmadığı dinî dönemlerde, merkezinde Tanrı’nın bulunduğu bir estetik anlayıştan -kendisinden sonra bir süreklilik arz etmemiş olsa da- XVIII. yüzyılda sapmalar gözlenir. Neredeyse tamamen nazım üzerine kurulu bir edebiyat olarak karşımıza çıkan klâsik edebiyatımızda henüz roman türü teşekkül etmediği için bu değişimin izlerine ilk olarak şiirde rastlıyoruz. Edebiyatımızda bu süreçte yapılmak istenen aslında –gerçek anlamıyla olmasa da- Batı’da Rönesans’la ortaya çıkan benliğini bulmuş ‘birey’in hayat sahnesindeki yerini yavaş yavaş almaya başlamasıdır.

Modern insanın edebiyattaki yerini almasına tam anlamıyla Tanzîmat döneminde rastlarız. Batının bütün kurumlarıyla birlikte hayatımızı kuşattığı bu dönemde, edebiyatımız da tam anlamıyla devrin sonuna doğru ‘birey’in teşekkül ettirdiği bir edebiyat olmuştur. Bu dönem eserlerinde sanatçıların artık duyularını dış dünyaya yönelttiklerini görmekteyiz. Kuşkusuz yüzyıllarca süren bir estetik anlayışın derinden sarsılmasına sebep olan bu zihin değişikliğinin temelinde, Batı ile aramızdaki sosyo-ekonomik mesafenin Batı lehine gittikçe açılması vardır. Batı’nın pusula kullanımı, matbaayı kullanıma sokması ve coğrafi keşifler gibi maddî kazanımlarının Rönesans’la birlikte zihin kodlarını değiştirerek insanın “bireylik”ini ortaya çıkarması ve Skolastik zihniyetin kökten değişimine yol açmasındaki rolü kuşkusuz yadsınamaz bir gerçektir. Güç dengesinin Batı lehine değişimiyle birlikte Osmanlı Devleti de bu değişimi bünyesine tatbik etme zorunluluğu hissetmiştir. Osmanlı Devleti’nin çözülmesi ve aydın çevrenin Batı uygarlığının bilincine varması, edebiyatımızın estetik geleneğini de kökten sarsmıştır. Hayatın bütün kurumlarındaki dünyevîleşme edebiyatta da tesirini göstermeye başlamıştır. Baktığı her şeydeki güzelliğin geçiciliğine vurgu yaparak geri plândaki ilahî güzelliği arayan bir bakış, artık ‘bakılan’a dikkatlerini yöneltmiştir. Tabiat artık estetik varlık olarak görülmüş ve duyular ön plâna çıkmıştır.

Tanzîmat döneminde, nesir alanında ‘yeni insan’ın zihniyet anlayışını görmekteyiz. Her şeyden önce denilebilir ki, klâsik dönemimizde nesir konumundaki halk hikâyelerinden ve mesnevîlerinden romana geçiş -her ne kadar ilk ürünler yapı itibarıyla mesnevî ve halk hikâyelerindeki yapıyla özdeş

olsa da- başlı başına yeni bir zihniyetin ürünüdür. Halk hikâyesinden romana geçişteki değişim devrin insanının zihniyetinin değişimini vurgular. Her şeyden önce halk hikâyelerinin ve mesnevîlerin gerçeğe dayanmayan soyut âlemine mukabil, romanlarda gerçek hayata dayanma ilkesi söz konusudur. Klâsik devirde kuralların din tarafından şekillendirildiği bir yapıda, bireysel bilinçlenme ve duyarlılık yoktur. Bu bağlar kırıldıktan sonra romanlardaki dış dünyada ‘ete kemiğe bürülü insan’larla karşılaşırız. Nâmık Kemâl’in “İntibâh” romanının baş kahramanı Ali Bey, tutkusal çilelerini çekerken kendi kendini gözler ve somut varlığının bilincine varır. Eğilimleri, eğitim ve çevresinden aldığı genel düşüncelerle karşılaştırılır. Bir sevdânın doğuşu, korkular, anlaşmazlıklar, sevinçler, umutlar, göze alınan ve tutkuya dönüşen belâlar, Ali Bey’in ilişkisini koparması, acılara sürüklenmesi vs. hep benliğini duyarak varlığının bilincine varmış bir ‘birey’in insanlık hâlleridir. Denilebilir ki, Tanzîmat’la gelen süreç içerisinde tek tek bireylerin psikolojileri gün yüzüne çıkmıştır ve bu psikolojinin değişik halleri bir çatışma doğurarak romana vücut vermiştir. Oysa eski halk hikâyelerindeki ve mesnevîlerdeki kişilerin belirmiş bir psikolojileri olmadığı için; sadece önceden kendilerine biçilmiş rolleri, tıpkı şiirdeki klişe mazmunlar gibi, yerine getirmekle mesuldürler. Tam da bu noktada Ahmet Hamdi Tanpınar, Şark geleneğinin insanı ve insan psikolojisini tanımak kanusundaki eksikliğini şu cümlelerle ifade eder:

“Müslüman Şark, psikolojik tecesüsü pek az tanımıştır. Bazı umumî fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeğe çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumî bir terbiye mahiyetini alacak şekle girmemiştir.”¹

Belirgin bir psikolojisi olan roman kahramanının (birey) bu psikolojisinin doğurduğu hayat olaylarının sahnesi konumundaki mekân da eski devirlerin hayalî ve belirsiz mekânı değil, bizzat duyularla algılanıp tasvir edilen, insanla ve olayla bütünleşen bir mekândır. Nâmık Kemâl’in “İntibâh”ta yer verdiği doğa tasviri o zamana kadar edebiyatımızda görülmeyen türdendir:

“Hele bir kerre çemenler açıklı koyulu renkleriyle toprağı ihata etmeğe, bir kerre ebr-i baharın in’itafu çemenzar üzerinde mevceler, hareler teşkil etmeğe, bir kerre sahranın ötesinde berisinde yığın yığın beyza çiçekler açılmağa başlar mı, bir

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İst., Degâh Yay., Ekim 1995 (4. baskı) , s. 58.

kerre derya hafif hafif dalgalanmaya, nesim-i ahesterevane güzariyla satj-ı mâda bir cebin-i safa nazireler yaparcasına çînler göstermeye, bir kere ufak mevceler, habaplar rûzgarın önüne düşerek bir kere toplanmış, semen, etrafa dökülmüş yasemin döküntülerinden nişan vermiye yüz tutar mı; sahraları safasından harekete mecali kalmamış derya, deryaları şevkinden ihtizaza gelmiş sahra kıyas edersin.” (İntibâh, s.10)

Nâmık Kemâl burada divan şairlerinin geleneksel kalıplarını yıkarak bizzat duyularıyla hissettiği tabiatı tasvir eder. Burada divan şairlerinin doğayı simgesel ve durağan haliyle ele alışlarına karşın doğanın akılla anlaşılıp bizzat duyularla görünür biçimleriyle tutarlılığı, devingenliği, ve canlılığıyla kavranması söz konusudur.²

İntibâh'ta ele alınan bu 'yeni' hususiyetleri devrin diğer romanlarında da görmek mümkündür. Nitekim Recâizâde Mahmud Ekrem'in "Araba Sevdâsı" romanının girişindeki uzunca Çamlıca Bahçesi tasviri de sanki devrin yazarlarının realist bir bakışla doğaya açılışının bir heyecanını yansıtıyor gibidir.

Tanzîmat döneminde, eski devirlerden tamamen farklı bir zihniyet, hayatı kuşatmaya başlamıştır. Bu zihniyet doğal olarak kendi insan modelini hayata sunmuştur. Bu 'yeni' insanın çekirdeğini hiç kuşku yok ki, Rönesans'ta aramak gerekmektedir. Çünkü modern hayatın ana renkleri Rönesans'ta belirmeye başlamıştır. Verili bir düzenin duragan bir parçası olmak konumundan varoluşunun farkına varma derecesine yükselmiş olan insanın birey olarak doğuşu, modern edebiyatın teşekkül edişinin temelini oluşturur. Tanzîmat edebiyatında gerek Nâzımda gerekse nesirde gördüğümüz ısrarlı yenileşmenin temelinde de aslında değişen ve eskiye karşı çok güçlü bir mukavemet gösteren 'birey'i' görürüz.

Matbaanın bulunması ve feodaliteden kapitalizme geçişle kentli bir okur kitlesinin ortaya çıkmasından sonra gelişen roman, edebi türler içinde en yeni olanıdır. Roman; felsefe ve sanattan boş inançları kovmak ve bunların yerine akıl ve gerçeği koymak isteyen bir kültürel dönüşümün ürünüdür. Bu nedenle toplumların gelişimiyle, yani tarihiyle sıkı bir ilişki içerisinde. Bu

² Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu**, İst., Cem Yayınevi, 1978, eserinde İntibâh romanını ele alarak Türk romanındaki klâsik estetikten farklılaşan tarafları ayrıntılı bir biçimde incelemektedir.

özelliğinden dolaydır ki insanı, öncelikle toplumsal ve tarihsel bir varlık olarak konu alan ilk sanat türüdür.

Türk edebiyatında bir geleneği olmayan ve doğuşu, Türk toplumunun tarihsel ve toplumsal şartlarının değişimine paralel olarak gerçekleşmeyen roman türü bizde doğal olarak oldukça yenidir.³ Batıda türün ilk örneği olarak kabul gören “Don Quijote”nin 1605 yılına kadar giden mazisine karşı, ilk telif Türk romanı kabul edilen “Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat”ın yayın yılı 1872’dir. Batılı anlamda romanın bizim edebiyatımızdaki ortaya çıkışı toplumun her kesiminde görülen Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak kabul edilmektedir.

Türk edebiyatında roman, Tanzîmat’la birlikte Batının kültürel hayatının ve genel anlamda yaşayışının öğrenilmesinde bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu vesileyle ilk romanlarımız, toplumsal hayatımızın Batı karşısında geri kalmış taraflarının (esaret, görücü usûlü evlilik vb.) eleştirilmesi suretiyle ya da bizzat Batılılaşma çabasında okuyucuya somut bilgiler aktarılması suretiyle estetik haz duyumundan önce ‘sosyal fayda’ esasına hizmet etmiştir. Denilebilir ki ilk romanlarımızın değeri okuruna verdiği ders nisbetindedir.

Tanzîmat edebiyatında Batılılaşma, ‘eski’ karşısında ‘yeni’ olanı savunma ve eski edebiyatı her bakımdan acımasızca eleştirme şeklinde ortaya konmaya çalışılmıştır. Çünkü çok köklü bir geleneği olan klâsik edebiyat karşısında henüz ne olduğu tam olarak anlaşılmayan bir türün halk tarafından benimsetilmesi ancak eskinin yıpratılması ve günün estetik anlayışına ihtiyaç veremeyeceği şeklinde bir eleştiriyle mümkün olabilirdi. Nâmık Kemâl, romanın ne olduğunu, bizde Batılı anlamda romanın olmayışını ve roman türü yerine kullanılan metinlerin bundan ne kadar uzak olduğunu şöyle ifade etmektedir:

³ Orhan Okay, adı geçen eserinde, bizde roman kavramı yerine uzunca bir süre “hikâye” kelimesinin kullanıldığını, Nâmık Kemâl’in kendi romanı İntibâh için hikâye dediğini, Ahmed Midhat Efendi’nin Letâif-i Rivâyât serisindeki hacimli eserlerine hikâye adını verdiğini, Hasan Mellah, Hüseyin Fellah gibi hacimli eserlerini yine “Hikâye Gözü” serisinde yayımladığını, 1886-1887 yıllarında Beşir Fuat, Menemenlizâde Tâhir, Muallim Nâci, Recâizâde Ekrem, Nâmık Kemâl ve Fazlı Necip arasındaki tartışmalarda roman ve hikâye kelimelerinin karıştırıldığını ve Halid Ziyâ Uşaklıgil’in bile 1890’da kaleme aldığı ve romanın tarihi gelişimini anlattığı kitabına “Hikâye” adını verdiğini belirterek Türk aydınının Batı’dan gelen “roman” kelimesi yerine geleneğinde bulunan “hikâye” kelimesini tercih ettiğini belirtir.

“Roman kısmını da millette nev-zuhûr addettiğimize ta’accüb olunmasın! Asâr-ı kadîmede İbret-nümâ gibi, Muhayyelât gibi, Aslı ile Kerem gibi, Ferhad iler Şirin gibi bir takım hikâyeler var idi. Fakat kütübhâne-i âdâbımızda mevcûd olan birkaç tercümeden de anlaşılacağı vechile, romandan maksad güzzerân etmemişse bile güzzerânı imkân dahilinde olan bir vak’ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâtı müte’allik her türlü tafsâlâtıyla beraber tasvir etmektir.

Romanlara nâdiren mevcûdât-ı ruhaniye karıştırıldığı vardır. Lâkin, o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu, meselenin sûret-i tasvîrinden bedâhaten meydana çıkar.

Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzû’a müstenid ve suret-i tasvir-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, koca karı masalı nev’indendir. Hüsn ü Aşk ve Leylâ ile Mecnûn kabilinden olan manzumeler de gerek mevzû’larına, gerek sûret-i tahrîrlerine nazaran adeta birer tasavvuf risâlesidir.

Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki, bugün her mütemeddin milletin lisanında ahlâkça ve hatta bir dereceye kadar maarifçe istifade olunacak binlerce hikâye bulunabilir. Hele içlerinde Walter Scott gibi, Charles Dickens gibi, Victor Hugo gibi, Alexsandre Dumas gibi meşâhîrin bazı hikâyeleri, şu asr-ı medeniyete medâr-ı mübâhât olan âsâr-ı muhalleden addolunmaktadır.”⁴

Görüldüğü gibi Tanzîmat yazarları, klâsik edebiyatımızdaki roman

yerine düşünülebilecek anlatma esasına bağlı edebî metinleri Batı romanı karşısında yetersiz bularak eleştirmişlerse de, kendilerinin kaleme aldıkları eserlerin de Batılı romandan oldukça uzak olduğu aşîkârdır. Yüzyıllardır sürdürdüğü ve dinin belirleyici olduğu geleneksel bir hayat karşısında tamamen sindirilemeyen, sathî bir Batılılaşma süreci yaşayan toplumun yapısında görülen ikileşmeye (Doğu-Batı, eski-yeni vb.) paralel olarak bu kültür içerisinde yetişen romancılarımızın zihinlerindeki ikilik de devam etmiş ve Batılı normlarda roman vücuda getirirken geleneksel tahkiye alışkanlığından da tamamen sıyrılamamışlardır. Bu itibarla, Türk romanının ilk örnekleri üzerinde, gelenekten gelen tahkiyeli anlatıma Batılı romanın esaslarının uyarlanması olarak genel bir kabul söz konusudur. Bundan dolayı ilk Türk romanları üzerindeki geleneksel anlatı türlerinin etkisi üzerinde durmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.⁵

⁴ Kaplân, Mehmet, Enginün, İnci, Emil, Birol; **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876**, İst., Marmara Üniv. Yay., 2. Baskı, 1993, s. 347.

⁵ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Gonca Gökâlp Alparslan, **XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri**, Ank., T.C. Kültür Bakanlığı Yay., 2002. Gökâlp, eserinde, XIX. yüzyılda edebî roman vücuda gelinceye kadarki sözlü kültür ürünlerini –edebiyat tarihlerinde geçmeyen bu eserlerin bazılarını gün ışığına çıkarmaktadır- yapısal bir yaklaşımla konu, kurgu, öykü ve kişi başlıklarında tahlil ederek, Türk romanının doğuşunda sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sürecini incelemektedir.

Anlatma esasına bağı bir metin olarak romanın ilk atasının destan olduğu söylenmekteyse de 'birey'in ortaya çıkışıyla doğduğu söylenen romanı, milletlerin ma'serî vicdanlarına tercüman olan destandan farklı değerlendirmek gerekir. Avrupa edebiyatlarında romanın atası olarak epik karakter taşıyan ve kahramanlık (şövalye) ve dinî söylemlerin anlatıldığı romanslar kabul edilir. M. Kayahan Özgül, "Romanın Hikâyesi" adlı yazısında bugünkü romanın doğuş sürecini Batı edebiyatı ile bizim edebiyatımızı kıyaslayarak anlatır. Özgül'e göre, Batıda epik karakter taşıyan kahramanlık ve dinî söylemli romansların bizdeki karşılığı "cenknâme" veya "gazavetnâme"lerdir. Hristiyanlığın beşerî aşkı yasaklaması sonucu aşkın ve kadının yer bulamadığı bu romanslarda bir süre sonra aşka da yer verilir. Romansa "aşkın, kadının, hassasiyetlerin ve muhayyilenin" girmesiyle doğmakta olan romanın derinlik boyutunun oluştuğunu ifade eden Özgül, epik nitelik taşıyan bizim edebiyatımızda lirik unsurların yer almasının, İslam medeniyeti ile ilişki kurmamız ve özellikle "Leyla ile Mecnun", "Vâmık ile Azra" gibi Arap ve İran eserleriyle gerçekleştiğini ifade eder. Özgül, anonim olan romansların bir süre sonra lirik unsurların dahil oluşuyla bir şair tarafından dinleyici kitlelerine söylendiğini ve bu şairlerin dinleyicinin merakını yüksek tutmak için zamanla eserlere kendilerinden katkıda bulunduklarını, bu sürecin bizde de destan anlatıcılığından halk hikâyeciliğine dönüş şeklinde cereyan ettiğini söyler.

Özgül, romanın teşekkülünden hemen önce şövalye edebiyatının İspanya'da "picaresque" romanslara dönüştüğünü belirterek, bunların birinci tekil kişi tarafından anlatılması, ferdin yalnızlığı ve toplum karşısındaki yeri dolayısıyla çatışmalara girmesi gibi modern romanın özelliklerine yer vermesini vurgular. Bu süreç roman türünün ilk örneği olarak kabul edilen "Don Quijote"nin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Özgül, romans geleneğinin İtalya'daki en büyük ürününün Boccacio'nun "Decamerone" adlı eseri olduğunu söyleyerek, bu eserde Doğu'nun "Binbir Gece" ve "Kelile ve Dimne"nin hikâye içinde hikâye anlatma geleneğinin görüldüğünü ifade eder. Özgül, bu bağlamda Türk edebiyatında anlatma esasına bağı ilk eserlerden

kabul edilen Giridî Aziz Efendi'nin "Muhayyelât" (1796) adlı eserinin de üç çerçeve hikâyenin içinde toplânmış on yedi hikâyeden oluştuğunu belirtir.⁶

Özgül, Batılı romanın ortaya çıkışından örnekler vererek her iki medeniyetin de benzer süreçler yaşadığının altını çizmektedir.

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin verilmesinde kuşkusuz Batıdan bu türün örneklerinden yapılan tercümelerin büyük önemi vardır. Çünkü, her şeyden önce geleneğimizde mevcudu bulunmayan bu türün örneklerinin vücuda getirilebilmesi için Batılı modellerinin tercüme edilmesi gerekiyordu. Edebiyatımızda Batıdan yapılan ilk roman tercümesi olarak Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'dan yaptığı "Telemaque" (1862) tercümesi kabul edilir. Romandan ziyade bir ahlâk kitabı yönü ön plâna çıkarılan bu eserin kısa bir sürede dokuz defa tercümesi yapılır. Fakat bu tercüme eski inşa diliyle yapılmıştır. Aynı yıl Cerîde-i Havâdis'te Victor Hugo'nun "Les Miserables" romanı "Hikâye-i Mağdûrîn" adıyla tercüme edilir. Orhan Okay, imzasız olan ve araştırmalar sonucu Münif Paşa tarafından tercüme edildiği belirlenen eserin "Tercüme-i Telemak"tan dil bakımından daha anlaşılır olduğunu belirtir.⁷ 1864'te Daniel Defoe'nun "Robinson Cruzoe" adlı eseri Ahmet Lütfi Efendi tarafından Arapça'sından "Hikâye-i Robenson" adıyla çevrilmiştir. Eserin birkaç yıl arayla altı defa basıldığını belirten Okay, cümlelerinin de oldukça kısa olması dolayısıyla nesir dilinin gittikçe geliştiğini vurgular. 1868'de Memduh Paşa, Lamartine'den "Tercüme-i Hikâye-i Jöneviev"i tercüme eder. Okay, Recâizâde Mahmut Ekrem'in Chateaubriand'dan 1872'de yaptığı "Atala" çevirisiyle dilimizin roman sanatı için bir hayli yetersiz olduğundan şikâyet ettiğini vurgular. 1873'te Emin Sıddık tarafından "Paul et Virginie" çevirisi gerçekleştirilir.⁸

⁶ M. Kayahan Özgül, **Kandille İskandil**, Ank., Hece Yay., 2003, s. 107-121.

⁷ Okay, **a.g.e.**, s.90.

Okay, bu tercümenin önce Teodor Kasap Efendi'ye ait olduğunu zannedildiğini, daha sonra Mehmet Tâhir Münif Paşa'ya ait olduğunu (Zeynep Kerman, **1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçe'ye Yapılan Tercüme Üzerine Bir Araştırma**, İst., 1978, s.351 ve Ali Budak, **Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını Münif Paşa**, İst. Kitabevi Yay. 2004, s. 341-342) kaynaklarına dayanarak ifade eder.

⁸ Okay **a.g.e.**, s. 87-96

Tanzîmat döneminde Batı'dan yapılan bu roman tercümeleri, genellikle önce gazetelerde tefrika edildiklerinden, gazete dilinde inşa diline göre hissedilir biçimde nisbî bir sadeleşmenin varlığından söz edilmektedir. İşte bu sadeleşme, tercümelerin diline de yansımış ve bir roman dilinin oluşumuna yavaş yavaş vücut vermeye başlamıştır. Bununla birlikte bu çevirilerle Türk okuru, Divan edebiyatının soyut dünyasının yanında Batılı romanın somut, gerçek ya da gerçeğimsi dünyasını ve roman konularını tanıma fırsatı bulmuştur.

Anlatma esasına bağlı edebî bir metin olarak romanın edebiyat tarihimizde İslâmiyet öncesi destanlardan başlayarak İslâmiyet sonrasındaki Dede Korkut Hikâyeleri, halk hikâyeleri ve mesnevîlerin temsil ettiği bir çizgide Batılı normlardaki hâlini aldığı genel bir kabuldür. Çünkü romanda 'olay' anlatılması esasını, destan, halk hikâyeleri ve mesnevîler de bir bakıma haizdir. Mesnevîler her ne kadar biçim özellikleri ve süslü, sanatlı ifade tarzlarıyla Nâzım geleneğinin bir parçası olarak kabul görse de olay anlatımına dayanması nedeniyle roman öncesi tahkiyeli eser olarak kabul edilmektedir. Şerif Aktaş, "Hüsn ü Aşk" üzerine kaleme aldığı bir yazısında metni, anlatma esasına bağlı bir metnin yapı unsurları çerçevesinde inceler ve mesnevîlerin romanın olmadığı dönemlerde roman işlevini gördüğünü şu cümlelerle ifade etmektedir:

*"Bu yazıyla mesnevîlerin, bu arada Hüsn ü Aşk'ın roman olduğunu iddia etmek istemiyoruz. Ancak, mesnevîlerin belirli bir tarihi devirde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan edebî nevilerden biri durumunda olduğunu söylemekten de çekinmeyeceğiz. Çünkü yazılı ve sözlü her metni, arzettiği muhteva hususiyetleri, varlık sebepleri dikkate alınarak gruplandırarak istediğimizde mesnevîlerin romanların yanında yer aldığını gördük."*⁹

M. Kayahan Özgül, mesnevîlerin yazılı halden meddahlar tarafından nesre çevrilerek, kendilerinden ve dönemlerinden eklemeler yapıp mensur hikâyelere dönüştürüldüğünü belirtir. Bu süreçte kavmî döneme ait unsurlarının atılarak romana ait özelliklerinin belirginleştiğini böylece "kitâbî mensur, realist İstanbul halk hikâyeleri" adıyla halkın roman ihtiyacını karşılamaya başladığını romanslarla kıyaslayarak şu cümlelerle ifade eder:

⁹ Şerif Aktaş, "Roman Olarak Hüsn ü Aşk", **Türk Dünyası Araştırmaları**, sayı 27, Aralık 1983, s. 94.

“Âdetâ, anonim dönem romansları bizim destan, halk hikâyesi ve menkabelerimizin; yazarı belli romansların oluşmasından sonra ise, mesnevîlerin karşılığıdır. Romansların Nâzımdan nesre geçişi mesnevîlerde de takip edilebilir gelişmedir. Varka vü Gülşah’tan Süheyl ü Nevbahâr’a, İskendernâme’den Hikâye-i Mihr ü Vefâ’ya kadar pek çok mesnevî sonradan nesre çevrilmiştir. Şu farkla ki, Batı’da romansların nesren yazılmağa başlanması, şifâhî edebiyattan kitâbî edebiyata kesin olarak geçişi gösterirken, bizde mesnevîler zâten yazılı edebiyat ürünüdür. Mesnevîleri mensur hikâyelere dönüştürenler –büyük bir ekseriyetle-mâlûm değildir; böylece “nonimus”tan “anonimus”a doğru giden ters bir yola girilmiştir. Sonra, mesnevîleri mensur hikâyeler hâline koyanların bilhassa meddahlar olduğunun bilinmesi de kitâbî edebiyattan şifâhîye doğru bir ters dönüşü gösterir. Avrupa’da hikâye anlatıcıları (mimi, minstrel, bard, mummer, trouvère, jester, scôp, gleeman, baenkelsaenger...) okuma yazma bilmeyen halka karşı görevlerini tamamladıktan sonra ortadan kayboluren, Doğu’da hikâye anlatıcıları (meddah, mukallid, hikâyeci, nakkal, hakavatî, sâde-hân, garâ-hân, murassâ-hân, mesnevî-hân, şehnâme-hân, kıssa-hân, rûze-hân, viduşaka ...) XX. asra kadar hep var olurlar. Sanki, klâsik edebiyat da kendi halk hikâyecisini şehirli ve okumuş meddahlarda, kıssa-hânlarda bulmuştur.

Mesnevîler bir koldan romans geleneğini yaşatırken, mesnevîlerden çıkarılan mensur hikâyeler de diğer koldan romanın oluşumunu hazırlar. Çoğunlukla meddahların nesre çevirdiği bu hikâyeler, kalabalıklara anlatılmak gibi bir maksat güdüldüğü için, aslına çok da sadık kalmaz; meddah kendi hayatından, yaşadığı dönemden yaptığı ilâvelerle metnin tabiîliğini, gerçekliğini ve inandırıcılığını artırmağa çalışır. Böylece, mesnevîlerin tematik malzemesi nesre aktarılırken romansa âit unsurlarını kaybeder ve roman unsurları kazanır. Prof Dr. Şükrü Elçin’in “kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyesi” adını verdiği bu hikâyelerin büyük kısmı, Sultan IV. Murad’ın nedîmi ve devrin meşhur meddahı Tıflî Ahmet Çelebi’nin anlattıklarıdır. Mevcut yazmaları yanında, XIX. asırda kitap hâlinde neşredilmeleri de gösteriyor ki, halka anlatılanlar halkın okuduklarına dönüşmektedir. Mesnevî-hânların bir dinleyici kitlesine okuduğu veya mürekkep yalamış insanların kendi kendilerine okudukları mesnevîler, incelmış zevk sahibi insanlar için “halk kitabı” (volksbuch, chap-book) hüviyetini kazanmışken, “kitâbî mensur, realist İstanbul halk hikâyeleri” daha ziyade “eğlencelik roman” (unterhaltungsroman) ihtiyacını karşılar gibidir. Nitekim, neredeyse hepsi de 1870 ve 1880’li yıllarda neşredilmiş ve müellifin mi, müstensihinin mi, yoksa mürettibinin mi elinden çıktığı çokça belli olmayan kimi hikâyelerin varlığı da (T. Abdi’nin Sergüzeşt-i Kalyopi’si, İbrâhim Kemâlî’nin Letâif-i Kemâlî’si, Yûsuf Neyyir’in Gülzâr-ı Hayâl’i, hatta Emin Nihad’ın Mûsâmeret-nâme’si gibi) bu adlandırmaya pek uygun düşüyor. Bugün, “halk kitabı” kavramını, litografik baskıları yapılarak yeni yeni kitaplaştıırılan halk hikâyeleri için kullanmakta olduğumuzu da eklemeliyim.

Gün gelir, şehirli ahâlî kitâbî, mensur, realist İstanbul halk hikâyesinin; taşralı ahâlî de taşbaskı kitapların okuyucusu hâlini alır; lâkin, intelijansiya günün değişen şartları karşısında daha fazla dayanamayan mesnevînin yerine henüz başka bir şeyler ikame etmeyi başaramaz.”¹⁰

Mustafa Nihat Özön, realist İstanbul halk hikâyelerinin (meddah hikâyeleri) “Hançerli Hanım” ve bu hikâyenin bazı değişiklikler yapılarak oluşturulmuş “Letaifnâme”, “Tayyarzâde”, “Cevri Çelebi” gibi nüshaları olduğunu belirtir ve bu anlatılarla ilgili şunları belirtir: “Hemen hepsinin müşterek âdet ve ahlâk gösteren kısımları var. Mirasyedilik... Zengin bir babanın bıraktığı parayı yiyen ve bu yemekten bir kumpanya şeklinde istifade

¹⁰ Özgül, a.g.e., s. 115-116.

eden kimseler. Kendi, geçkin ihtirasını söndürmek için gençlere musallat olan yaşı ilerlemiş kadınlar. O zamanın meyhane ve eğlence âlemleri. Anlatma bugün için, hatta basma yazı yayılmasından sonra edep ve terbiye harici denecek kelime kullanılması veya vaziyet anlatılması gibi şeyler var.”¹¹ Bu cümlelerle Özön IV. Murat döneminde geçen olayları anlatan bu hikâyelerin hem halk hikâyeleri geleneğini yansıttıklarını hem de ilk romanlarımızın değiştiği meseleleri ele alarak onları etkilediğini belirtir.

Meddah hikâyeleri, özellikle meddahın yaptığı ilâvelerle realist bir düzleme çekilir. Zaten günlük hayatın içinden alınan bir konuyu anlatan hikâyelerin kişileri de günlük hayatta karşılaşılabilecek türdendir, gözleme de yer verilen bu hikâyelerde ‘idealize edilmiş olan, soyut olan’ değil, ‘gerçekleşebilir olan’ ifadesini bulmuştur. Bu süreçte ilk romancılarımız, öncelikle geleneksel anlatım içerisindeki hayalî unsurları atıp ya da yavaş yavaş onlardan uzaklaşmak suretiyle Batılı romana yaklaşmışlardır. Nitekim, bu bağlamda romancılarımız gündelik hayatın pratiklerine yaklaşmak üzere anlatılarını realist bir çizgiye doğru çekmişler ve romanımızı teknik bakımından Batılı seviyeye ulaştırmaya çalışmışlardır.

Giritli Aziz Ali Efendi’nin 1796’da kalem aldığı ve 1852’de basılan “Muhayyelât-ı Aziz Efendi” adlı eseri; konusu, yapısı, iç içe hikâyelerden oluşması gibi özellikleriyle halk hikâyesi tarzının bir devamı gibiyse de mekân isimleri ve anlattığı geleneksel kültüre has değerlerle yerli unsurları ihtivâ eder. Eserden alıntılar yaparak “Muhayyelât”ta dilin kullanımına dikkat çeken Orhan Okay, onun kendinden sonraki eserlere bu yönüyle tesirini şu cümlelerle ifade eder:

“Bu şaşırtıcı derecede gerçekçi konuşma dili, bu tarihten epey sonra yazılacak olan Şinasi’nin Şair Evlenmesi’ndeki Habbe Kadın ve Ziba Dudu’nun, hatta daha ileriki yıllara doğru Hüseyin Rahmi’nin romanlarındaki mahalle kadınlarının konuşmalarını hatırlatır. Şüphesiz, Muhayyelât’ın ve Şair Evlenmesi’nin olduğu kadar, belki Hüseyin Rahmi ve benzerlerinin de ortak kaynağı orta oyunu, karagöz muhavereleri veya meddahların monologları olmalıdır. Ancak bu dil ve konuşma tarzının Muhayyelât’ta geleneğin getirdiği alışkanlıklarla ve tabii olarak, Şinasi’nin Şair Evlenmesi’nde ise “bil’iltizam” yani bilinçli olarak kullanıldığında şüphe yoktur.”¹²

¹¹ Mustafa Nihat Özön, **Türkçe’de Roman Hakkında Bir Deneme**, İst., I. Cilt, Remzi Kitabevi, 1936, s. 96-97.

¹² Okay, **a.g.e.**, s. 98-99.

Pertev Naili Boratav, Türk romanının “*Eski Türk hikâyeciliğinin üzerine Avrupa roman sanatının aşılmasıyla...*” oluştuğunu söyleyerek halk hikâyelerini anlatan âşıkların hikâyelere kendilerinden ilâve ettikleri sözlerin, teşbihlerin, tasvirlerin vb. yaşadıkları günlük ve sosyal hayatı yansıttığını vurgular ve bu ilâvelerin dönemin insanının ve toplumsal hayatının realizmini açık bir şekilde dile getirerek romana yol açtığını belirtir. Boratav, halk hikâyelerinin romana etkisini özellikle Ahmed Midhat Efendi’yi örnek göstererek şu cümlelerle anlatır:

“Modern romanla eski hikâyenin sosyal muhitlerde bulunduğu bu müşterek zemindir ki, Türk edebiyatının daha yeni çağlarında, yüksek edebiyat mümessillerinin hikâye mahsullerini, halk edebiyatının eski bir gelenekten gelen mahsullerine yaklaştırıyor. Eski Türk hikâyeciliğinin üzerine Avrupa roman sanatının aşılmasıyla meydana gelen Tanzîmat sonrası hikâyeciliğinin ilk eserlerindeki halk hikâyeciliğinin belli izlerini bu şekilde anlamak gerekir. Gerçekten de modern Türk romancılığının babası olan Ahmed Midhat Efendi’nin eserleriyle eski hikâyelerimiz, bu arada halk hikâyelerimiz birbirine çok yakın dururlar.

Ahmed Midhat Efendi’nin hikâye ve romanlarında, halk hikâyelerinin, bazı değişikliklere uğramış motif ve temasına rastlarız. Meselâ, Hasan Mellah’taki genç kız, Cuzella, kendisini ilk görüşte âşık olan delikanlıyı, antika resimler arasında resmini örüp sevmiştir. Eski hikâyelerimizde resimden âşık olma motifi burada biraz daha realist bir mâhiyet alıyor, antika bir resim olarak tayin ediliyor. Halk hikâyelerinin ifade hususiyetleri de Ahmed Midhat Efendi’ye geçmiştir. Onun hikâye tekniğinde sık sık rastladığımız, okuyucuyla konuşmak, ona sual sormak, vs. gibi özellikler sözlü gelenekteki hikâye anlatma tekniğinin devamı sayılabilir. Hattâ “kapıdır, çat çat çalındı” sözündeki “kapıdır” şekli, “oğlandır, yerinden kalktı”, “kızdır, cevap verdi” gibi eski hikaye dilinin –sözlü veya yazılı halk hikâyeleri de dahil olmak üzere- hususiyetlerinden biridir.

Ahmet Midhat’ın romanlarında ve hikâyelerinde de, bizim halk hikâyelerimizde olduğu gibi, vakalar süratli anlatılır. Muayyen temalar, muayyen motifler, hatta muayyen klişe sözler, birçok hikâyelerinde aynen veya az değişikliğe uğramış olarak tekrarlanır. Onun romanlarının birçoğunda da tıpkı halk hikâyelerimizde olduğu gibi, asıl anlatılmak istenen vaka, çok defa, realist bir anlatma tekniğinin icap ettirdiği veçhile, bütün çerçevesi ile, müşahhas muhitiyle birlikte geleceği yerde, muhitten tecrit edilmiş olarak önümüze çıkarılır; vakanın realist teferruatı, bir hadisenin zarurî neticeleri, asıl söylenmek ve anlatılmak istenen şeyler söylenip anlatıldıktan sonra, fedâ edilir. Meselâ, Çengi romanında, Canberd Bey, sokakta kızıyla konuşan delikanlının arkasından tabancasını boşaltır, müthiş gürültü kopar, ama, bu gürültü ne civar evlerde, ne de sokakta hiçbir akis uyandırmaz: Ne bir kimse ortaya çıkar, ne de hatta bir pencereden soran olur. Halk hikâyelerinde de böyledir. Kahramanın, 100 kişinin arasından, bekçisi, kapıcısı, hademesi, hasılı kalabalık bir halkı olan saraydan, bir kız kaçırması, şehrin ortasından gitmesi matluptur; önüne kimse çıkmaz; yahut, çıksa bile onu tutamaz; bütün müşküller peşinen bertaraf edilmiştir; neticede bu kaçırma, tabîi olarak nasıl olması icabediyorsa öyle değil, hikâyenin istediği şekilde olur.”¹³

Boratav, modern Türk romanının halk hikâyeleriyle tema benzerliği üzerinde de durarak Batılı romanın edebiyatımızda ortaya çıktığı 1870-1880

¹³ Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İst., Adam Yay., 1988, s. 90-91.

yılları arasında halk hikâyelerinin de yazılı hale getirilerek gittikçe yayılmaya başladığına dikkati çeker. Bu vesileyle, bu hikâyelerin roman yazarlarımıza kaynaklık ettiğini vurgulamaktadır.

Berna Moran, âşık hikâyelerimizi Batı'nın romans türüyle özdeşleştirir ve ilk romanlarımız ile romansların yapı (olay örgüsü) bakımından benzerliklerine değinir. Moran, romansların ve dolayısıyla bizim âşık hikâyelerinin yapısını şu şekilde kurar:

“Hikâye dört ana bölümden oluşur: 1) Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu. 2) Sevgililerin ayrı düşürülmesi. 3) Sevgililerin birbirine kavuşabilmek uğruna verdiği savaşım. 4) Evlilik ya da ölümle bitiş.

Birinci bölümde bir genç kızla delikanlının birbirine âşık oluşları anlatılır. Bunların arasındaki bağ, ya derviş gibi üstün güçleri olan birinin işe karışması ile, ya rüyalarında aşk kadehi içmeleriyle ya da buna benzer olağanüstü bir durumla kurulur. İkinci bölümde sevgililer ya ana babanın araya girmesi (Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre) ya rakip bir erkeğin kızı kaçırması (Emrah ile Selvi) ya erkeğin gurbete çıkma zorunluluğu (Âşık Garip) gibi bir nedenle ayrılırlar.

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

Dördüncü bölüm ya mutlulukla sonuçlanır ve iki sevgili evlenirler (Âşık Garip), ya da ikisi birden ölürler (Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber vb.)”¹⁴

Moran, Ahmed Midhat Efendi'nin “Hasan Mellah” romanını bu kalıp yapıya göre inceler ve Türk edebiyatının ilk romanlarından “Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat”, “Teethül”, “Sergüzeşt”, “İntibâh”, “Zehra” romanlarını da bu yapı içerisinde değerlendirir.

Roman türünde Batı'dan yapılan ilk tercümelerle birlikte 1870'li yıllardan sonra ilk telif eserler verilmeye başlanır. Yukarıda da ifade edildiği gibi, roman türünün ilk ürünleri başlangıçta halk hikâyeleri ve meddah hikâyelerine realist unsurların girmesiyle ortaya konur.

Batılı normlardaki ilk romanımız Şemseddin Sami'nin “Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat” (1289/1872) adlı romanıdır. Eser, Batılılaşmanın temel problematiği durumundaki kadın sorunu (görmeden evlilik, köleliğin tenkidi, kadının toplumdaki statüsü) üzerinde durur. Romanda âşık hikâyeleri olay örgüsünün yanında, birbirine kavuşamayanların intihara teşebbüs etmeleri, olağanüstü tesadüfler, iç hikâyeler gibi geleneksel tahkiyenin belirgin özellikleri göze

¹⁴ Berna Moran, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, İst., İletişim Yay., 1997, s. 24.

çarpmaktadır. Bu özellikler aynı zamanda dönemin romantik roman anlayışının esere hâkimiyetini göstermektedir. Roman kişilerinin yaşadıkları mekânla bütünleşme içerisinde anlatılışı ve Tal'at'ın evinin tasvirindeki başarı, romanın geleneksel tahkiyeden ayrılıp Batılı romana yaklaşan tarafını gösterir.

1876'da "İntibâh"ı kaleme alan Nâmık Kemâl, 1880'de tarihî roman "Cezmi"yi yazmıştır. Orhan Okay, "İntibâh" romanını geleneksel tahkiye ile Batılı roman arasında bir geçiş olarak kabul eder. Bunu, romanın yazılışına kadar Ahmed Midhat Efendi, Emin Nihat ve Şemseddin Sâmî'nin popüler ve popülist romanlarıyla meddah hikâyelerine alışmış halkı, yine meddah hikâyelerine dayanarak kaleme aldıkları hikâye ve romanlarıyla Batılı romana alıştırmak için yeni bir okur kitlesinin oluşumunda görür. Nitekim "İntibâh"ın kısa süre içerisinde dört defa baskısının gerçekleşmesini de bu yeni okur kitlesinin doğuşuyla ilişkilendirir.¹⁵ Konusu "Hikâye-i Hançerli Hanım" ve Alexandre Dumas'ın "Kamelyalı Kadın" (1848) romanıyla benzerlik gösteren "İntibâh"ın başında kasîdelerdeki nesib bölümünü andıran soyut bir bahar ve ardından da Çamlıca tasvirinin bulunması geleneğin etkisini gösterir. Fakat romanın diğer bölümlerindeki tasvirlerin kimi zaman insan-mekân uyumunu sağlamaya hizmet ettiği söylenebilir. Yazar yine diğer ilk romanlarımızda olduğu gibi okura vereceği ders zemininde kendi yarattığı kahramanlar arasında taraf tutar. Ahmet Ö. Evin "İntibâh"ın getirdiği yenilik ile ilgili şu yorumu yapar:

*"Bir yandan geleneksel aile hayatına, öbür yanda bir fahişenin özlemlerine dayalı iki temanın birleştirilmesi, Türk romanında, Türk yaşayış tarzına temellenen bir tematik çerçeve içinde, Avrupa romanlarında görülen tarzda psikolojik boyutlu bir tip yaratmaya yönelik ilk ciddi girişi oluşturmuştur. Bununla birlikte, gerek temaların birbiriyle bağdaşmamasından gerekse her temanın vurgulanış derecesindeki farklılıktan dolayı, romanın birliği zedelenmiştir. İntibâh'ın yapısal kusurları, bir yanda Türk edebî geleneğinin metodolojisi ve kaygılarıyla, öbür yanda Avrupa romanının metodolojisi ve kaygıları arasındaki farklılıklar açısından tipik göstergelerdir; ayrıca bu halleriyle, on dokuzuncu yüzyılda daha sonra yazılan Türk romanlarında karşılaşılan benzer nitelikli problemlerin habercisi niteliğindedir."*¹⁶

Geleneksel tahkiyenin etkisi eserlerine önemli ölçüde yansıyan Ahmed Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk romanını kaleme aldığı 1889

¹⁵ Okay, a.g.e., 120.

¹⁶ Ahmet Ö. Evin, **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, Çev.: Osman Akınhay, İst., Agora Kitaplığı, 2004, s. 86.

yılına kadar şu romanlarını yazmıştır: “Hasan Mellah”, “Hüseyin Fellah”, “Dünyaya İkinci Geliş”, “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”, “Karı Koca Masalı”, “Paris’te Bir Türk”, “Süleyman Musulî”, “Çengi”, “Yeryüzünde Bir Melek”, “Henüz On Yedi Yaşında”, “Karnaval”, “Vah!”, “Acâib-i Âlem”, “Dürdâne Hanım”, “Cellât”, “Esrar-ı Cinâyat”, “Hayret”, “Haydut Montari”, “Arnavutlar-Solyotlar”, “Demir Bey”, “Gürcü Kızı”. Bu eserlerin pek çoğu, didaktik bir üslûpla, tasvir ve tahlilden ziyâde olayın merkezde olduğu, daha çok Batılılaşma ile gelen sorunların ön plâna çıkarıldığı ve geleneksel tahkiyenin etkili olduğu romanlardır.

1876 yılında II. Abdülhamit’in anayasayı ve meclisi kapatmasından sonra siyasî meselelerden uzak kalan romancılar daha çok kültürel alana yönelmişlerdir. Aydınlar, bir taraftan Batılılaşma süreci içerisinde uygar bir toplum oluşturma çabalarıyla halkı eğitmek isterlerken, bir taraftan da Batılılaşmanın beraberinde getireceği ve Osmanlı-Türk toplumunun yapısıyla uyuşmayan değerlere karşı da toplumun dikkatini çekmeye çalışmışlardır. Yani, aydınlar geleneksel değerlerle beraber bir uygarlaşma projesi tasarlamışlardır, denilebilir. Bundan dolayı 1876 yılından sonra romanlarımızın temel konusunu yanlış Batılılaşma oluşturmaktadır. Bu da romanlarımızda toplumsal yapıdaki değişime paralel olarak ‘Batılılaşmayı doğru anlayan’ ve ‘Batılılaşmayı yanlış anlayan’ şeklinde iki tipin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Ahmed Midhat Efendi’nin “Felâtun Bey ve Râkım Efendi” (1875) romanı, kendisini toplum karşısında bir eğitmen gibi gören yazarın, Batılılaşma sürecinde geleneksel kültürün olumlu tarafları karşısında Batı’nın kötü yanlarına işaret ederek bunu toplumdan öteleme işlevine sahiptir. Bu romanda yazar, olumlu tip Râkım Efendi ile Batılılaşmadan neyin anlaşılması gerektiğinin portresini çizmektedir. Ahmed Midhat Efendi’ye göre, geleneksel kültürümüzün toplumu dinamik tutan ahlâkî çerçevesi içerisinde Batı’nın üstünlüğünü teşkil eden bilimsel taraflarını edinmeliyiz. O, modern bilim ile edebiyatı bütünleştiren ve Emile Zola’nın doğalcılığını benimseyerek bilimsellikten ve gerçekçilikten uzak, kalıplaşmış, hayal ürünü olarak gördüğü romantik edebiyata karşı çıkan Pozitivist Beşir Fuat’tan etkilenmiştir. Bu etkilenmeyle doğalcı akım etkisinde “Müşâhedât” adlı eserini kaleme almıştır.

Gözleme dayalı olayların anlatıldığı bu eserde yazarın daha önceki romanlardaki yazar-anlatıcı konumuyla olaylar ve kişiler üzerindeki tasarruf hakkı bir tarafa bırakılmış, kendisi de bir kahraman olarak eserin içerisinde yer almıştır. Ahmed Midhat Efendi, kuşkusuz bu tarzı doğalcılık akımının gereği olarak yapmıştır ve esere gözlem ve doğallık havası katmayı amaçlamıştır.

1880’li yıllarla birlikte Beşir Fuat, Avrupa edebiyatı ve edebiyat teorileriyle ve Pozitivist yazarların görüşüyle ilgili yazılar kaleme almıştır. Bunlar o dönemin yazarlarını etkilemiştir. Romanımızın romantik üslûbdan realist üslûba geçişinde bunun önemli rolü vardır. Hâlid Ziyâ Uşaklıgil, “Hikâye” adlı eserinde romanımızın geleneksel tahkiyeden ve Batı’da değersiz görülen hayalî eserlerden vazgeçmesi gerektiğini şu cümlelerle ifade eder:

“Mütercimlerimiz bize layenkati Garplılar’ın reddettikleri, hiçbir kıymet-i edebiye atf etmedikleri hikâyeleri; edebiyata vakıf olmayanlara, tetkik-i hissiyat-ı beşeriyeden lezzet duymayanlara imrar-ı vakt ettirmek hizmetinden başka bir faidesi olmayan tesavir-i muhayyileyi kasrlarına inziva eden kocakarılarla harekât-ı zamanı takib etmeyen asar-ı maziye yadigârlarını ocak başında eğlendiren masalları, amele güruhunun celb-i tecessüsünden başka bir şeye yardımı olmayan vakayi-i harikulade mecmualarını tercüme ediyorlar.

Bıktık!..

Birer birer mezar-ı feramuşiye çekilen hikâyat-ı garibe mucidleri bizde mi hayat sürecektir?

Henüz Garplılarda rağbeti celb edecek adamlar bulunuyor diye “Merdud Kız”, “Peçeli Kadın” gibi hikâyelere hikâye budur deyip bir hakikat-i bedihiyeye hükm etmiş gibi kanaat mi edelim mi?

Hikâyenin tarz-ı garibesini bize en evvel irae eden atufetli Ahmed Midhat Efendi Hazretleri dört beş sene mukaddem hikâyenüvisanın meşahir-i hayaliyunundan iki büyük zatın en güzel eserlerinden birkaçını tercüme etmişlerdi.

Bunlardan sonra kendilerinden beklenen şey kıymet-şinasan-ı edebî ellerine almayacaklarını yine kendileri teslim edecek olan hikâyeler tercüme midir?

Biz daha büyük hizmetler bekleriz.

Hakikiyun denilen hikâyenüvisan bizde şimdilik rağbet göremezse hayaliyunun, on dokuzuncu asır efkâr-ı müterakkisiyle mütenasib olanları, her letafetin hakikatini her milletten evvel teslim etmek istidadına malik olan Osmanlılarda rağbet bulamazlar mı ki yalnız muhayyelatperestani memnun edecek hikâyeler tercümesiyle kanaat olunuyor? Zannetmem ki bunu iddia edecek bir adam bulunsun!”¹⁷

Sâmi Paşazâde Sezâî’nin “Sergüzeşt” (1889) romanı, ilk Türk romanlarının üzerinde ısrarla durdukları ve uygarlık yolunda önemli bir engel

¹⁷ Hâlid Ziyâ Uşaklıgil, **Hikâye**, Haz.: Nûr Gürani Arslan, İst., YKY, 1998, s. 22.

Hâlid Ziyâ Uşaklıgil’in burada “hikâye” olarak bahsettiği romandır. Henüz o tarihlerde edebiyatımızda roman ve hikâye farkının oluşmadığını göstermektedir.

olarak gördükleri kölelik temasını daha önceki romanlardan farklı olarak realist bir anlayışla dikkatlere sunar. Romanın, işlediği kölelik konusunun toplum yapısıyla özdeşleşmesinin getirdiği duygusallık, kişilerinin ruh hâllerinin derinlikli anlatımı ve mekân tasvirlerinde insan-mekân uyumunu sağlaması dolayısıyla romantizmden realizme geçişte köprü rolüne sahip olduğu söylenmektedir.

Recâizâde Mahmut Ekrem 1886'da yazdığı ve 1895'te yayımladığı "Araba Sevdâsı" adlı romanında da yine yanlış Batılılaşma konusunu ele almıştır. Döneminin hâkim roman anlayışı olan realist tarzda kaleme alınmış romanda Felâtun Bey gibi Bihruz Bey'in Batılılaşmayı yanlış anlaması sonucu düştüğü felâketler dikkatlere sunulmaktadır. "Araba Sevdâsı" için Ahmet Ö. Evin şu değerlendirmeyi yapar:

*"Bir roman olarak Araba Sevdâsı'nın sunduğu şey, Abdülhamid-öncesi İstanbul'un toplumsal ve tarihsel arkaplânında yaşayan ve tam olarak gelişmiş bir karakterdir. Bihruz, fazlasıyla özel bir toplumsal ortamın esiri olsa dahi, özel, iç dünyası açılıp teşhir edilen bir bireydir yine de. Tam olarak gelişkin bir kişilik olarak resmedildiği için de, yüzeyselliği iyice çarpıcı hale gelmektedir; dolayısıyla, inandırıcı bir üslûbla portresinin çizilmesi ona temsili bir tip olarak önem kazandırır. Psikolojik gerçekçiliğin henüz olgunlaşmamış bir biçimi, ama söz konusu yapay karakterleri sergilemeye yeterli bir biçimi, plân ve durumların tasvirlerinde başvurulan oldukça gelişkin gerçekçi tekniği tamamlayan bir öğedir. Araba Sevdâsı, yazarın geleneksel türdeki müdahalelerinden tamamen uzak duran mesafeli anlatıcısı, hikâyelerini kurarken baş kişinin bilincine bir girip bir çıkmaktaki ustalığı, gerçek dünya ile romanın baş kişinin hayal ettiği dünyayı yan yana getirmekteki mahareti ve toplumsal eleştiriye yöneldiğinde bile bireye odaklanmasıyla, Türk romanının gelişmesinde yeni bir aşamayı temsil eder. Bununla beraber, Türk okurları romanlarda estetik yanlar yerine aktarılan mesaja önem vermeye alışkın olduklarından, Ekrem'in uyguladığı edebî yenilikler büyük ölçüde fark edilmeden kalmıştır. Nitekim, 1950'li yıllara gelinceye dek edebiyat eleştirmenleri Ekrem'in romanını, gerçekçiliğin gelişmesine yaptığı katkı ekseninde irdelemeye başlamışlardı. Araba Sevdâsı'nın meddah hikâyeleri ya da klâsik Osmanlı geleneğinden alınan üslûbçu öğelere rastlanmayan ilk kayda değer roman olması genellikle görmezlikten gelinmişe benzemektedir."*¹⁸

Realist romanlarla birlikte roman çizgimiz, okuyucuyu bilgilendirmeye dayalı 'sosyal fayda' prensibini ön plâna alarak estetik kaygıları bir tarafa iten bir anlayıştan uzaklaşmış ve Batılı normlarına doğru bir temayül göstermiştir. Bu romanlarla, bireyin psikolojik özellikleri ve yaşadığı çevre gerçekçi bir gözlemlerle anlatılarak somut ve canlı kişiler ortaya çıkmış ve bu da 'birey'in ifadesini kolaylaştırmıştır.

¹⁸ Evin, a.g.e. 234-235.

İlk dönem romanlarımız teknik bakımdan da Batılı seviyeye henüz ulaşamamıştır ve hâlâ geleneksel tahkiyenin anlatım özelliklerinin etkisi altındadır. Romanı bir okul olarak görüp halkı eğitme gayesi güttüklerinden, yazar, olayın akışını keserek uzunca ansiklopedik bilgiler vermeyi bir zorunluluk sayar, bir kahraman gibi sıklıkla olaya müdahale eder, kahramanlar arasında taraf tutar, okur için önceden tasarladığı kıssadan hisseyi çıkarması için –okurla diyalog kurarak birlikte konuyu takip etmek gibi- ne gerekiyorsa yapar.

İlk romanlarımızın yazarları aynı zamanda birer gazeteci ve genellikle de devlet adamı oldukları için, Batılılaşma süreciyle birlikte toplumun hızla modernleşmesi için gayret göstermişlerdir. Halkın kültür ve bilgi seviyesini gerek gazetelerdeki yazıları gerekse romanlarıyla yükseltmek temel hedefleri olmuştur. Bu dönemde romanı, halkı bilgilendirmesi derecesinde bir nevi sosyal fayda bakımından değerlendirmişlerdir. Bundan dolayı ilk romanlarımızda yazarlar, eğlendirerek bilgi verme yoluna gitmişlerdir. Böylece, Tanzîmat Fermânı ile tanınan hak ve özgürlükler çerçevesinde –bu ‘birey’ olma sürecinin bir parçası olarak da düşünülebilir- Batı karşısında toplumsal yapımızda geri kalan tarafları, özellikle kadın merkezli (görücü usulüyle evlilik, esirlik, eğitim vs.) konuları temel problematik olarak almışlardır.

ESER VERDİĞİ DÖNEMİN ZİHNİYETİ İÇERİSİNDE HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR

Hüseyin Rahmi Gürpınar ilk romanı “Âyine Şık”ı (1889) Tanzîmat romanının romantizmin etkisinden realist bir üsluba geçiş yaptığı bir dönemde kaleme almıştır. Onun bu ilk romanını ve sonrakileri döneminin zihniyeti içerisinde değerlendirebilmek için öncelikle yetişme ortamı hakkında bilgi vermemiz gerekmektedir.

1864 yılında İstanbul’da doğan Hüseyin Rahmi Gürpınar, hayatının hemen hemen tamamını bu şehirde geçirmiştir. Kendisi 3-4 yaşlarındayken annesinin ölümü üzerine çocukluğunu anneannesinin

oturduğu İstanbul Aksaray'daki Yâkub Ağa Mahallesi'nde geçirir. Bu yıllarda anneannesi ve teyzesinin eğitiminden geçen Hüseyin Rahmi, bu ortamda kadınların dünyasını, onların geleneksel kültürünü kendilerine has şiveleriyle birlikte çok dikkatli bir şekilde müşâhede eder. Romancılığının ilk yıllarında Servet-i Fünûn yazarlarına dâhil olmamasında böyle bir aile ortamında ve çevrede yetişmesi etkili olmuştur. Geleneksel kültürün etkili olduğu bu çevrede Hüseyin Rahmi aile bireylerinden ve komşu kadınlardan dinledikleri ve okuduklarıyla kendi kendini yetiştirmeye çalışır. Çocukken etrafındaki kadınlardan dinlediği masalların etkisiyle roman okumaya merak sarar. Âgâh Sırrı Levend bunu “12 yaşında iken alıp okuduğu romanlar Fransızcadan Monte-Cristo, Lord Hobb, Türkçe'den Hasan Mellah, Paris'te bir Türk gibi romanlarmış.”¹⁹ cümlesiyle ifade eder. Müşir Vidinli Tefik Paşa kendisine, sonradan Aksaray yangınında yanacak olan, bir kitaplık dolusu Fransızca kitap verir. Buna çok sevinir. Bu durum kendisinin okumaya ne kadar meraklı olduğunu göstermektedir.

“Âyine Şık”ı (1889) II. Abdülhamit'in “istibdâd” döneminde kaleme alan Hüseyin Rahmi, romanın ilk kısmını Ahmed Midhat Efendi'ye götürür ve onunla tanışmasına vesile olur. Âgâh Sırrı Levend bu olayı şu şekilde nakleder:

“Bu eserin 1336 (1920)deki ikinci basımına yazdığı önsözde anlattığına göre, romancımız eserin henüz okul sıralarında iken yazdığı bir bölümünü, Terceman-ı Hakikat gazetesi sahibi ve başyazarı Ahmed Mithat Efendi'ye göndermiş. Ertesi günü gazetede Şık romanı yazarının Mithat Efendi tarafından çağrıldığını görünce, önce basımevine, sonra da Mithat Efendi'nin memur olarak bulunduğu Galata'da Sıhhiye dairesindeki Karantina idaresine giderek Efendi'nin huzuruna çıkmış. O yaşta ve o durumda bir çocuğun böyle bir romanı yapabileceğine inanmıyan Mithat Efendi, kendisine: “Oğlum, senin ağzın daha süt kokuyor, bu roman usta işi...” diyerek, inanmadığını söyleyince, Hüseyin Rahmi ağlamağa başlamış. Mithat Efendi kendisini yatıştırarak, romanın öteki bölümünü de yazıp getirmesini istemiş. Hüseyin Rahmi romanı bitirip getirince, Mithat Efendi kendini taktir etmiş, “veled-i ma'nevî” edindiğini gazetesiyle ilân ederek romanı tefrikaya başlamış (23 Şubat 1888).”²⁰

Ahmed Midhat Efendi'nin bu sözleri Gürpınar'ın yazarlık hayatına âdetâ bir doping etkisi yapar ve onun bu sitâyişi üzerine, Ahmet Cevdet'in ayrıldığı Tercümân-ı Hâkikat gazetesine yazar olarak girer. Burasının

¹⁹ Âgâh Sırrı Levend, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Ank., Türk Dil Kurumu Yay., 1964, s. 20.

²⁰ Levend, **a.g.e.**, s. 10-11.

Gürpınar için ilk edebî çevre ve aynı zamanda yetiştiği bir mektep olduğu söylenir. Böylece Ahmed Midhat Efendi'nin yolunu benimsemiş olur. Romancılığa yönelmesinde Ahmed Midhat Efendi'nin etkisini bir soru karşısında da “*Babam da şairdi. Müteaddit şiirleri vardı. Asıl Ahmed Midhat'ın eserlerini okurken bende heves uyandı. Meselâ, Letâif-i Rivayat bende tesir bıraktı.*”²¹ cümlesiyle ifade etmektedir. Hüseyin Rahmi, Ahmed Midhat Efendi gibi, toplumun eğitilmesi için Fransızca'dan pek çok çeviriler yapar ve bunlar gazetede tefrika edilir. 1894'te Tercümân'ı Hâkikat'ten ayrılarak Ahmet Cevdet'in çıkardığı İkdâm gazetesinde çalışmaya başlar. II. Meşrûtiyet'e kadar yayımladığı romanların hepsi İkdâm'da tefrika edilir.

Gürpınar'ın İkdâm'da tefrika ettiği ilk romanları, Servet-i Fünûn topluluğuyla aynı yıllara tekabül etmesine rağmen, edebiyatın işlevi ve sanat anlayışı olarak benimsenen ilkeler bakımından onlardan farklı düşüncelere sahip olmuştur. Servet-i Fünûn romancılarının bireysel temalara, ağır bir dil ve anlatıma başvurdıkları günlerde Hüseyin Rahmi, romanlarını halkın anlayacağı bir dille kaleme alır. Bu vesileyle toplum karşısında kendisini Ahmed Midhat Efendi gibi eğitmen konumunda görür ve gayesini “*Ben her eserimde kari'lerimi, avâmî şathiyyat arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeğe uğraşdım.*”²² cümlesiyle ifade eder. Hüseyin Rahmi, “Cadı Çarpıyor” adlı eserinde halk için edebiyatın nasıl varolduğunu ve niçin önemli olduğunu şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Avâm için edebiyat olamaz mı” Bu olamamazlık ancak münekkıdın tenkid-i mağzındadır. Her sınıf halkın ruhunu tehzîz edecek mâhiyette sözler, eserler vardır. Herkes kabiliyyet-i fikriyyesine göre anlar ve anladığı şeyleri arar. Meselâ elindeki tanburasıyla nağme-saz, bizim aşçı Abbas için Âşık Garib'in yanık beyitleri bir (Rübâb-ı Şikeste) te'sirini gösterir.

Bir adam ne kadar büyük edebiyat veya feylosof olursa tabakat-ı içtimaiye içindeki insanların her biriyle, onların kudret-i idrakleri nisbetinde birer lisanle görüşür. İnsan validesiyle, çocuğuyla, akraniyle, hizmetgariyle, ayrı ayrı lisanlarla söyleşir. (...) Karşımızda yükselmek nazarıyla ellerini bize uzatmış milyonlarla halk var. Bir milletin irfan-ı umumiyesi birkaç bedbin havâcesinin hasıla-i tenbiîğle ölçülmez.

Avâm için edebiyat olamazmı. Ne hezeyân! Avâm cehl içinde boğulsun, koca bir millet mahkûm-ı zevâl olsun, biz karşıdan seyrine bakalım, öyle mi?

²¹ Mecdi Sadrettin [Sayman], “Büyük Romancımız Hüseyin Rahmi Beyle İki Saat”, **Yeni Kitap**, 3 (Temmuz 1928), s. 20-28.

²² Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Şekâvet-i Edebiyye**, İst., Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329 (1913) s. 68.

Siz edebiyatı kendi aranızda tedâvül eder kalp akçaya, yalnız havâssa mahsus bir şifreye çevirmek istiyorsunuz. Tarikat-ı edebiyenizden hariç kalanlara zevî'l-ukulden saymamağa kalkıyorsunuz."²³

Görüldüğü gibi romanlarını halk için yazan ve geniş bir okur kitlesine ulaşan Hüseyin Rahmi, *Cadı Çarpıyor* adlı eleştiri kitabının daha kapak kısmında "*Lisanımızda sadeliğin elzemiyet ve ehemmiyeti cidden bilindiği günü edebiyat başlamış olacaktır.*"²⁴ sözleriyle de dildeki sadeleşmeden yana tavrını açıkça vurgulamaktadır. Zaten romanlarına baktığımızda roman kişilerinin günlük hayatlarındaki dillerini olanca sadeliği ve doğallığı içerisinde konuştuklarını görmekteyiz.

Gürpınar'ın ilk önemli romanlarını kaleme aldığı *Servet-i Fünûn* sanatçılarına kendisini dâhil etmemesini ve onlardan farklılığını Halide Edip Adıvar şu cümlelerle anlatmaktadır:

"Türkiye'de ondokuzuncu asır sonu ve yirminci asır başlarında, fikir ve sanat cereyanları umumiyetle garptan ve bilhassa Fransa'da müteessir olmuştur. Bu hususta en ileri giden Serveti Fünûn mektebidir. Bu mektebin romanda tuttuğu yolu, en büyük mümessili olan Halit Ziya'da tetkik edersek, onun en çok ruhi tahlillerinde ileri giden Paul Bourget yolu üstünde yürüdüğünü görürüz. Hüseyin Rahmi evvelâ mizaç itibarıyla sonra da istidat ve yahut dehâsı bakımından bambaşka bir şahsiyettir. "Ruhî tahlil"de, Halit Ziya'ya nispeten çok geride kalır ve pek az muvaffak olur. Sonra, Halit Ziya'nın romanlarına mevzu olan içtimai muhit ve fikir zümresinin de içine dahil değildir. Hüseyin Rahmi, bu mektebin hiçbir zaman malı olamadığı gibi, hatta muarız olmuştur da denilebilir. Âdetâ, Hüseyin Rahmi, "Serveti Fünûn"un bir aksülâmelidir. Evvelâ, onların yarattıkları garp nüfuzu altındaki edebiyata karşı ona kuvvetli bir aksülâmel görülür. Bu aksülâmel, Hüseyin Rahmi garp nüfuzunun tesiriyle vücuda gelen garip ve gülünç orta halli bir aileyi, hatta arka sokağı, romanlarına zemin ve mevzu olarak seçtiği zaman çok barizdir. Gerçi onda sokak örnekleri, şahsen garbın, alafrangalığın doğrudan doğruya tesiri altında değildirler. Fakat tesiri altında kalan bir küçük zümre ile temastadırlar. Ve bu zümreye karşı aksülâmeleri hayatlarında muhakkak kendini gösterir. Ekseriyetle bununla alay ederler, fakat nihayet hayatlarına menfi veyahut müspet bir istikamet verirler."²⁵

Samim Kocagöz Gürpınar'ın herhangi bir gruba dâhil olmadan edebî faaliyetini sürdürmesini şu şekilde izah eder:

"Yetiştirdiği çağı bir düşünecek olursak, değerli yazar, ne Namık Kemal'e kulakasmış, ne Halit Ziya'ya, ne Ömer Seyfettin'e... daha aha yaşadığı ıllar boyunca yürür gelirse, Halide Edip'e, Yakup Kadri'ye, Reşat Nûri'ye de kulakasmamış. Sözün kısası, onu hiçbir kuşağa, hiçbir akıma bağlayamayız, katamayız. O, Ahmed Midhat Efendi'nin (Hayrül Halefi)dir. Ahmed Midhat Efendi'nin başladığı, pek de başarılı –ilk başlayan olduğu için- yürütemediği bir işi yürütmüştür. Halk için halkı yazmıştır. Dikkat edilirse, halkı yazmak başka, halk için yazmak başkadır. Ama halk için halkı yazmak bir yazar için çok zor bir iş olsa gerek. Hem halkı, toplumu

²³ Gürpınar, *Cadı Çarpıyor*, İst., Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329 (1913), s. 56-58.

²⁴ Gürpınar, *Cadı Çarpıyor*, s.1.

²⁵ Halide Edip Adıvar, "Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Karşısında", *Yeditepe*, 100, (8. 1964), s. 6.

yazacaksınız, hem de halka, topluma okutacaksınız... okur yazarlığı az olan toplumlarda böyle bir işi kıvırmak bir yazar için olasıya bir yol değildir.”²⁶

Agâh Sırrı Levend, kendi kendini yetiştiren Gürpınar’ın Servet-i Fünûn yazarlarına uzak duruşunun yanında eski edebiyata da sırt çevirdiğini onun “İffet” romanındaki “doktor” kahramanına söylediği şu cümlelerden çıkarmaktadır:

“Türkçe veya Fransızca yazılmış böyle şairane bir kitap her ne zaman elime geçse, o eser hakkında fikr-i mahsus peydası için birkaç yerini gözden geçiririm. Esna-yı mutalaada bir şeyler anlıyor gibi olurum. Eğer bunun manası şu anladığım gibi ise dur şunu tetkik edeyim derim. Bir de ne bakarsın, o tumturaklı elfaz ile kisve –dar olan sözleri, meselâ ruh-perver’i “can besleyici”, ruhsâr-ı âl’i “kırmızı yanak”, sipihr-i nîl-gun’i, çividi gök” diye letâif-i lâfziyelerinden bi’t-tecrîd uryan ediverince ortada manalı manasız bir takım söz yığınının başka bir şey kalmaz. Bu gibi âsarda çok söz fakat az fikir görürüm, canım sıkılır.”²⁷

Gürpınar’ın aynı eserinde romantizmin, realizmin, natüralizmin, geleneksel meddâh hikâyelerinin, “okuru yüksek felsefeye” çıkarmak için yapılan uzun felsefî nutukların ve malûmatfuruşlukların, romanla verilen mesajın alınması için sürükleyiciliği sağlamak adına yapılan güldürücü dramatizasyonların aynı romanda bir arada bulunması onun herhangi bir zümreye dahil edilememesine neden olan özelliğidir.

Hüseyin Rahmi’nin romanlarında Türk romanının ilk ürünlerinden beri geçirdiği değişim ve gelişimin izlerini sürmek mümkündür. Başlangıçta geleneksel halk ve meddah hikâyelerine Batılı romanın özelliklerinin ilâve edilmesiyle doğan Türk romanı, önce bu geleneksel eserlerimize yakınlığı dolayısıyla romantizm, daha sonra da realizm ve natüralizm etkisinde bir gelişim çizgisi takip etmiştir. Hüseyin Rahmi’nin 1889’da “Âyine Şık”la başlayan roman serüveninde her ne kadar realist ve sonrasında natüralist romanın özellikleri hâkimse de özellikle Ahmed Midhat Efendi’nin izini takip etmesi ve çocukluğunda teşekkül eden muhayyilesinin getirdikleriyle romantik tavrın etkileri önemli ölçüde kendini gösterir. Özellikle olayların kompleks hale geldiği yerlerde ‘tesadüf’lerin araya girerek bir çıkış yolunun bulunması, okuru sürükleyen merak unsurunun sürekli varlığı, kişileri karşısında taraf tutması romantik üslûbun etkisini; verilmek istenen

²⁶ Gürpınar, **Sanat ve Edebiyat**, (Der.):, Abdullah Tanrıninkulu, Ank., Oğul Yay., s. 14.

²⁷ Gürpınar, **İffet**, İst., İkdâm Matbaası, 1314 (1898), s. 105-106’dan naklen Levend: a.g.e., s. 23.

mesajın (kıssadan hisse çıkarmak) etkili bir şekilde iletilmesi için okuyucu karşısında yazarın varlığını bir kahraman gibi hissettirmesi, toplumsal bir mesele karşısında halka bilgi vermek maksadıyla kendisini bir eğitmen gibi görerek olay örgüsünün dışında okura uzun nutuk çekmeler ve bilgi vermeler ondaki meddah hikâyelerinin ve Ahmed Midhat Efendi'nin etkisini göstermektedir.

Hüseyin Rahmi, romanlarının “Mukaddime” bölümlerinde ya da roman kişilerinin ağzından romana bakışı hakkında çarpıcı bilgiler vermektedir. İkinci romanı “İffet”te romantik unsurlar diğer romanlarına göre çok daha fazladır. Gürpınar, realizme “*romantikliği okşar ılımlı bir yoldan*” geçiş yapılacağını eserin mukaddimesindeki şu cümlelerle ifade eder:

“Gerçekçiler mesleğine uymaya uğraşıp “Zola”yı kendilerine önder sayan genç yazarlar bu romanda hayatın bayağılıklarına değinen uzun uzadı ayrıntılara rastlayamayacaklarından dolayı belki yazarına karşı kınama “tenezzülünde” bulunurlar.

Edebiyatımızı Fransız edebiyatıyla oranlamaya kalkışmak, ölçü bakımından, Marmara ile Okyanus'u bir sanmak derecesinde aşırı, ölçü dışı bir yanlışlık olur. Sefiler'in Jermina'lardan, La Dam o Kamelya'ların Nana'ların önce yazıldıklarına bakılır ev Güneşin bir ülkenin doğusuna yüzünü göstermedikçe göğü en yüce doruğu olan başucuna yükselmeyeceği düşünülürse Realizm'e uygun bir yer hazırlamak için işe hiç olmazsa romantikliği okşar ılımlı bir yoldan girişmek gerekeceğinde hiçbir uzdüşünür, hiçbir insafli kişi duraksamaz. Böyle düşünerek şu doğal düzene uyduğumuzdan dolayı kınamaya uğrayacağımızı sanarım.”²⁸

Ne var ki, Hüseyin Rahmi'nin roman anlayışının temelinde onun realist ve natüralist yaklaşımı vardır. O, realist bir roman anlayışını benimsediğini “Bir Muâdele-i Sevdâ” romanının “Mukaddime”sindeki şu cümlelerle dile getirir:

“Masalı masal diye dinlersem de romanı masal diye okumak istemem. Bir hikâyenuvisin vakalar tertibinde yalan kokusu bulunması nazarımda eserin kıymetini kesreder. Roman veya hikâye kelimesi “yalan” ile bir mânada gibidir. Fakat o nam altında okuduğum şeylere biraz zihnim yatmalı. “İşte bu böyle olur” demeliyim. Romanın tertibi esası muhayyel olsun zararı yok. Lakin heyeti mecmuayı teşkil eden babların her biri günlük hayattan alınmış birer hakikat afhasıolmalı. Muaşakalar ve bütün beşeri ihtiraslar hakikî şeklinde musavver bulunmalı... Pek yâbis, pek maddî tasvirlerden de hoşlanmam. O gibi eserleri yalnız bir şartla severek okurum. Muharrir, ilimce, fence büyük ihataya malik, istidat ve kalem kuvvetiyle âdetâ zamanın bir hârikası olmalı ki, bu şartları haiz büyük

²⁸ Gürpınar, *İffet*, İstanbul, Atlas Kitabevi, Dördüncü Baskı 1969, s. 9

edipler Avrupa'da bile mahduttur. Fransızca âsarda bunların soğuk mukallitlerini mütalâadan lezzet alamam, boğulurum.”²⁹

Hüseyin Rahmi, romanlarındaki realist-natüralist çizgiyi Mürebbiye romanında da roman kişilerinin ağzından şöyle dile getirir:

“Natüralizm” ve “eksperimantalizm” usûlleri edebiyata tatbik edileli beri tetkik ve yazma yolları değişti. “Claude Bernard”ın tecrübe usûlü fiziolojiye, tıbbı tatbik edildikten sonra roman da tetkik usûllerine göre tecrübe fenleri sırasına girmek istidadını gösterdi. Fen iki kısımdır. Birincisi sade tetkik ile mahiyetin keşfine uğraşılardır ki tetkik edenin bundaki fennî araştırmaları yalnız tabiatın tetkikinden ibaret kalır. İkincisinde ise tetkik eden yalnız tabiatı incelemekle kalmayıp tabiat üzerine tesir icra ederek tecrübî usûl kullanabilir. Bu bakımdan astronomi, jeoloji, madencilik, nebatat, hayvanat fenleri birinci kısımdandır. Fizik, kimya, fizioloji ilimleri ise ikinci kısımdan sayılır.

Bu kaideye uyarak biz de romanlarımızda yaşatacağımız vaka kahramanlarını tabiatın birer “tip” örnek olmak üzere seçeriz. Bunların ana ve babalarından, atalarından veraset yoluyla alacakları bünye ve mizaç, yaratılıştan gelme sair tabiatları ile sonradan içinde yaşayacakları ahlâk ve âdetleri, geçim ve yaşayış tarzlarını göz önünde tutarız. Filân tabiat şartları içinde doğup filân içtimâî muhit içinde yaşayan bir adamın ömrü boyunca geçireceği maceralar hayatta rastlıyacağı vakaların tabiatına uygun olarak ne yolda geçmek ve ne gibi neticeler göstermek icap ediyorsa bunu tabiatı son derecede uygunluk ile tasvir ederiz. Eğer bu yoldaki tetkiklerimizde ve tabiatı uygun tasavvurlarımızda gerçekten muvaffak olabilirsek içinde yaşadığımız cemiyet bundan pek mühim neticeler, pek faydalı mahsuller kazanmış olur. Filân tabiat ve hayat şartları içinde yaşamış bir adamın hayatında geçireceği vakaları gözümüzle görmüş olalım.

İçinde bulunduğumuz şartlardan bazılarını değiştireceğimizi farzetsek neticede de bazı değişiklikler olması lazım gelecektir. İşte bu değişikliği bize keşfettirecek fen roman “eksperimantal”dır.”³⁰

Gürpınar’ın realizm hatta natüralizm hakkındaki bu düşüncelere romanlarında yer verdiğinde, Türk edebiyatında da realist üslûb ürünlerini henüz vermektedir. Romantizm ile realizm arasında bir köprü olduğu kabul edilen “Sergüzeşt” (1889), “Araba Sevdâsı” (1886) gibi romanlar daha yeni basılmıştır.

Çocukluğundan beri yüksek bir gözlem gücüne sahip olan yazar, günlük hayatta karşılaştığı ve romanlarına malzeme olabileceğini düşündüğü durumları not eder. Bu durum onun realizme yakınlığını ve eserlerinin hayatla ne kadar iç içe olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim onun romanlarının çoğu gerçek hayattan alınmıştır. Bundan dolayıdır ki, Gürpınar’ın okuyucusu eserlerde daima kendini bulmaktadır. Bir Muâdele-i Sevdâ bunun tipik örneğidir³¹.

²⁹ Gürpınar, **Bir Muâdele-i Sevdâ**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1946, s. 7-8.

³⁰ Gürpınar, **Mürebbiye**, İst., Hilmi Kitabevi, Üçüncü yeni tab’ı 1954, s. 23-24.

³¹ Bir Muâdele-i Sevdâ romanının gerçek hayatla ilişkisi için bkz. Tezimizin Bir Muâdele-i Sevdâ / “Anlama ve Yorum” kısmı.

Hüseyin Rahmi'nin romancılığı esasen ilk romancılarımızda olduğu gibi roman sanatının estetik kaygılarını ön plâna alarak icra edilmesine dayanmıyordu. Onun romancılığı da Osmanlı-Türk toplumunun geçirmiş olduğu Batılılaşma serüveninin bir parçasıdır. Gürpınar'ın tezimize konu olan romanları Batılılaşma sürecinde toplumumuzun kanayan yarası durumundaki sorunlarını işaret etmek ve roman üzerinden bunlara çareler arama çabasının ürünüdür. O, romancı ve genel anlamıyla bir aydın olarak toplumun Batı karşısındaki geri kalmışlığından büyük bir keder duyuyordu. Romanlarının temelindeki gerçek, ülkenin ve toplumun içinde bulunduğu sıkıntı ortamında halkın tutum ve davranışlarını halka sunmaktır. Onun romancılığını anlamak için bir 'malzeme' olarak kullandığı, yaşadığı devrin toplumuna bakmak gerekir. Her şeyden önce, Gürpınar'ın romanlarına konu olarak aldığı devrin Osmanlı Türk toplumu, ikili bir çatışma halindeydi. Bu çatışmayı "eski-yeni", "Doğu-Batı", "alafranga-alaturka", "modern-geleneksel" gibi karşıt kavramlarla ifade edebiliriz. Yüzyıllardır süregelen ve her şeye hâkim olmuş köklü bir devlet geleneğinin Batı karşısında güçsüz kalışıyla birlikte, Batılı normlara uygun olarak siyasî, sosyal ve kültürel alanda reformlar yapılma gereği duyulmuştur. Bu reformlar aslında Batılı normlara uymayan geleneksel kurumların tamamen ortadan kaldırılmasına dayanmıyordu; amaç, devlete eski hâkim gücünü kazandırmaktı. Bundan dolayı varlığının sürdürülmesi istenen eski kurumlar yanında –eski gücü elde etmek adına- Batılı kurumlar ikame edilmeye çalışılmıştır. Medrese yanında Batı standardlarında Mülkiye, Tıbbiye gibi okullar; Şer'îye Mahkemeleri yanında Nizâmiye Mahkemeleri, bu ikiliğin örnekleridir. Bütün bunlar toplumsal yapıda da iki tarz insan modelinin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır: Yüzyıllardır sürdürdüğü hayatı devam ettirmek isteyen geleneksel zihniyet ve Batılı olmak isteyen; ama onu felsefesiyle anlayıp içselleştirememiş, sadece şekilde gören "Frenk mukallidi", Batılı, yozlaşmış bir zihniyet. Bu ayrışma İstanbul'da da karşılığını bulur ve geleneksel zihniyete sahip olanların yaşadığı Aksaray çevresi ile Batılı

tarz hayatı sürdürmek isteyenlerin yaşadığı Beyoğlu bölgesi iki farklı tarzın yaşam alanları haline gelir.

İlk romancılarımız Batılılaşma sorununu romanlarına genel olarak kadının toplumsal statüsü etrafında değerlendirmişlerdir. Bundan dolayı kadının Osmanlı-Türk toplumunda aldığı görünüme de değinmek gerekmektedir. Ataerkil Osmanlı-Türk toplumunda mutlak hâkim erkeğin karşısında kadının hakları sınırlıdır. Hatta kadın esirdir. Poligami serbesttir. Görücü usulüyle evlilik yaygındır. Zengin konak ve köşklere cariye, odalık, halâyık, dadı, mürebbiye gibi adlarla yer bulabilirlerdi. Varlıklı ailelerde erkeğin ataerkil üstünlüğü zamanla kendisine metres tutma hakkını da getirmiştir. Bunlar aile içerisinde geçimsizliklere sebep oluyordu. Erkeğin hegemonyası altında ezilen geleneksel kadına karşı, Batılı fikirler yayıldıkça hakkını savunan Batılı pozitivist, feminist kadınlar görülmeye başlar. Görücü usûlüyle evliliğin eleştirisi ve esaret ilk romanlarımızın hemen hepsinin de ortak sorunudur. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kadın, aile, aşk temalarını işlediği romanların tamamı toplumsal yapıdaki bu problematiğin ifade ediliş biçimini yansıtır.

Batılılaşmayla birlikte uygar bir toplum olmak yolunda alınan tedbirler, genel anlamıyla halkın geri kalmışlığını gidermek, eşitlik ve adalet fikirlerinin gerçek anlamıyla toplum geneline yayılmasını öngörüyordu. İşte tam da bu noktada Gürpınar, ataerkil bir toplumda kadının statüsünün yükseltilmesi, toplumun geri kalmasının temelindeki din kisvesi altındaki batıl inanışlardan kurtulmak, sosyal adaletin sağlanması gibi temel problemleri eserlerine konu olarak seçmiştir. Hüseyin Rahmi, medenî bir toplum olmak yolunda bu sorunların doğru bir zeminde çözümlenmesi gerektiğini, Batılılaşma olgusunun Tanzîmat yıllarından beri gelen yanlış algılarını da vurgulayarak ifade eder. Esasen Gürpınar'ın romanlarındaki temel çatışma, Batılılaşma ile toplumsal yapıda görülen ikilik ve ayrışmadan beslenir.

Gürpınar bunları toplumun belirli bir kesimine teksif etmeyip bütün tabakalarında aldığı görünümünü realist bir bakış açısıyla dikkatlere sunmaya çalışmıştır. Tam da bu noktada Ahmet Ö. Evin, onun

romanlarının geleneksel tahkiyeye dayanarak toplumun geçirmekte olduğu değişim ve dönüşümün kültürel haritasının çıkarılmasına kaynaklık ettiğini şu cümlelerle vurgulamaktadır:

“Hüseyin Rahmi, eserleri ile roman geleneği arasındaki mesafeyi açıklayan bir şekilde, bireyin kaderini irdelemekle ilgilenmiyordu pek; onun derdi, halk hikâyesini, eğlencelik değerini azaltmadan bir toplumsal bilgi kalıbına dönüştürmekti. Dolayısıyla, farklı ortamlara ait çeşitli kuşakların inançları, gelenekleri ve tutumlarını resmeden romanları, hepsi birlikte düşünüldüğünde, köklü bir dönüşüm dönemindeki Türkiye’nin kültürel haritasının çıkarılmasına ciddi bir katkı yapmıştır.”³²

Bunlara dayanarak denilebilir ki, Hüseyin Rahmi aslında Türk modernleşmesiyle koşut bir çizgi izleyen Türk romanının doğuşundan günümüze kadarki tarihinde –romancılığında sahip olduğu özgünlükleriyle ve eksiklikleriyle- kendinden önceki zincire eklenen bir halka konumundadır. Tanzîmat’ın sonlarında roman hayatına başlayan Gürpınar’ın, bu zinciri oluşturan roman geleneğimizde Servet-i Fünûn, Milli edebiyat, Cumhuriyet edebiyatı olarak adlandırılan dönemlere ve bunların içerisindeki pek çok grubun hiçbirine dahil olmamasını, onun romanlarını kaleme alış gayesinde görebiliriz. O, toplumun geri kalmışlığından duyduğu kederle kendi ifadesiyle “halkı yüksek bir felsefeye” çekmek adına halka hitap eden bir dille romanlarında türlü tarzları ve üslûbları kullanmakta sakınca görmemiştir.

Hüseyin Rahmi, edebî kişiliğinin teşekkülünde Fransız yazar ve Alman filozoflarından da etkilenmiştir. Romancılığının ilk yıllarında Fransız edebiyatından roman çevirileri yapmıştır. Emile Gaboriau, Alfred De Musset, Paul De Kock roman çevirisi yaptığı yazarlardır. Romanlarında da bizzat ismini zikrettiği Nietzsche ve Schopenhauer, Thomas Hobbes gibi özellikle hayat karşısında “kötümser” ve “güç”ü ön plâna alan filozoflardan etkilenmiştir.

Gürpınar, bağımsız sanatçı ruhunun körüklemesiyle çağının gerçekçiliğini çok iyi gözlemleyerek sanat laboratuvarında özümsemesini bilmiştir. O, Tanzîmat döneminde ve sonrasında, Batılılaşmayı yanlış anlayan, bu tutum içinde taklide yönelik zengin konak ve köşk kişilerinin

³² Evin, a.g.e. s. 180.

oluşturduğu züppe tipiyle alay eder. Dini kötüye kullanarak sahte ilişkiler çerçevesinde toplumsal yaralar açanları eleştirir. Çağa ayak uyduramamış gözü karaların, cahil bırakılmış, yoksullaşmaya mahkum edilerek ezilen yoksul halkın trajedisini yansıtır. Savaşların süre giden kargaşası içinde fırsatçı, vurguncu harp zenginlerinin oluşturduğu felâketleri resmeder.

XIX. YÜZYILIN SONU VE XX. YÜZYILIN BAŞLARINDA EDEBİYATIMIZDA YERLİ RENK GERÇEKÇİLİĞİ

Şerif Aktaş, 1911-1920 yılları arasında Türk edebiyatındaki hikâyeyi “XX. Yüzyıl Başlarında Edebiyatımızda Maupassant Tarzı ve Hikâyeciliğimiz”, “Milli Edebiyat Zevk ve Anlayışına Bağlı Hikâye”, “XX. Yüzyıl Başlarında Yerli Renk Gerçekçiliği ve Hikâye”, ve “XX. Yüzyıl Başlarında Natüralist Hikâye” başlıkları altında değerlendirmenin yararlı olacağını söyler.³³

Aktaş, çalışmamıza konu olan Hüseyin Rahmi Gürpınar’la birlikte, Fahri Celâl Göktulga, Osman Cemâl Kaygılı, Ercüment Ekrem Talû ve Sermet Muhtar Alûs gibi yazarlarımızı da XX. Yüzyıl başlarında yerli renk gerçekçiliği başlığı altında değerlendirir. Her ne kadar söz konusu değerlendirme hikâye türü üzerine yapılsa da Gürpınar’ın romancılığının da hikâyeciliğine paralel bir anlayış arz ettiği söylenmektedir.

Edebiyatımızdaki “yerli renk gerçekçiliği”nin temeli Ahmed Midhat Efendi’ye kadar dayandırılmaktadır. Özellikle onun geniş halk kitleleri karşısındaki eğitmenlik tavrı, onu halka kendi dili ve üslubuyla hitap etmeye sevk etmiştir. Gazetenin yayın hayatına girmesi ve günlük hayattaki olayların burada yerini almasıyla birlikte, geleneksel tahkiyenin süslü dili karşısında sade bir dil ve üslûb oluşmaya başlamıştır. Aynı zamanda bir gazeteci olan Ahmed Midhat Efendi, buradaki yazı alışkanlığını roman ve hikâyelerine de yansıtmış, “yerli ve mahalli olan”ı halkı aydınlatmak adına sâde ve anlaşılır bir dil ve üslûbla kitlelere

³³ Aktaş, “Millî Edebiyat Döneminde Hikâye (1911-1920)”, **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, Cilt 8, Ank., Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2007, s. 144.

ulaştırma gayreti içerisinde olmuştur. Yazı hayatına Ahmed Midhat Efendi'nin desteğiyle başlayan Hüseyin Rahmi de aynı tarzın on dokuzuncu yüzyılın sonundan başlayarak temsilcisi olmuştur.

“Yerli ve mahalli olan”a yönelen Gürpınar, bunu İstanbul’un hayatını aksettiren bütün kesimleri kendi yaşadıkları mekân içerisindeki hayatlarını anlatmak suretiyle sağlamaktadır. O, çağdaşı Servet-i Fünûn yazarları gibi belli bir toplumsal tabakayı yine seçkin diye bilinen belli bir zümreye anlatmamış, “yüksek bir felsefeye çekmek” istediği geniş halk kitlelerini yine kendisine anlatmayı tercih etmiştir. Bunda Âgâh Sırrı Levend’in Gürpınar’ın romanlarında belirttiği şu geniş halk yelpazesinin büyük rolü vardır:

“Başlıca tipleri de ana çizgileriyle şöyle sıralanabilir:

Dar pantolonlu, kısa ceketli, eli bastonlu, gözlüklü, burma bıyıklı, kalıplı fesli, Fransızca konuşmağa meraklı, Frenk mukallidi gen züppe.

Yaşı ilerlemiş olduğu halde, cebindeki paraya güvenerek, zamane gençleri gibi giyinip kuşanmağa, gezip dolaşmağa özenen boş kafalı kart züppe.

Kolda pardesü, gözde gözlük, elde baston, kuyu çenberi gibi yüksek kolalı yaka içinde boynu uzayan, kırıvatının üstünde pırlanta iğne parlayan galantor hovarda.

Yakışıklı, fakat parasız olduğu için zengin bir konağa iç güveysi olarak kapılanmış, sinsî, fırsat beklien, karısının parasıyla gizli gizli hovardalık eden genç adam.

Gündüzleri kaleme giden, akşamları elinde emiş mendili, akşam ezanında evine dönen orta halli kalem efendisi.

Uşakla efendi arasında redingotlu, çarpık kırıvatlı, dizleri çıkık pantolonlu, iki parmak tıraşlı memur kâhya.

Kalıpsız fesi kaşlarının üzerine eğilmiş, ya da arkaya bastırılmış, fındık ökçeli arkası basık iskarpin giymiş, bir omuzu kalkık, yengeç gibi eğri yürüyen, sık sık yere tükürüp küfreden, bıçkın, külhanbeyi.

Yarı deli, zır deli, kaçık, sapık bir çok tip ki, düzgünce öğrenimleri yoktur; fakat umulmayacak kadar nükteli konuşurlar; arada iddialı, bilgiç görünürler; arasıra kehanet gösterirler. Zaman zaman kelimeleri yanlış anlıyarak orta oyunu tekerlemeleri yapar.

Mirasyedinin becerikli hovardalık arkadaşı: dalkavuk, bazı kere yol gösterici, bazı kere arkadaşının ayağına karpuz kabuğu koyan fırsat düşkünü.

Tulumbacılar, akşam Langa’da kafayı tüssüledikten sonra mahallede çingar çıkaran kabadayılar, yılışıklar.

Bilgiç, kendi dehâsına inanmış, filozof düşünceli, toplumun gadrine uğramış zavallılar.

Kumarla ve kendine tutkun fahişeden gelen para ile yaşayan dalavereci, genelevleri haraca kesen azılı kopuk.

Elinde tesbih, sırtında hırka, beline kuşakla bağlanmış entarisiyle kahveye giden ihtiyar.

Hacı, hoca, şeyh, imam, bekçi, suylucu, esnaf, mahallenin sözü geçen kişileri.

Manav, bakkal, satıcı, kalender... Hepsi de kendi şivesiyle konuşan mahalleli.

Konaklarda çalışan arabacı, seyis, ispir, yamak, kâhya, lala, yetişme.

Daha sonraki devrin erkek tipleri de şunlardır:

Koca göbekli, katmer ensesinin üzerindeki başı bilardo yuvarlağı gibi parlayan, kırpık bıyıklı, altın gözlüklü, ellilik vurguncu.

Yukarısı şalvar, aşağısı cakşır, pantolonlu, bir tutam enfiye gibi burnunun altına yapışmış kırpık bıyıklı, bir çift piyade kayığına benziyen sivri uçlu iskarpinli, bir av yakalamak için fıldır fıldır dönen açgözlü, çağdaş tıvı.

Sahte diplomalı, dubaracı, ayak kavafı boş gezenin baş kalfası gençler.

Hala eski hayatı sürdüren paşa babalar, emekli beyefendiler.

Başlıca kadın tipleri de şöylece sıralanabilir:

Okuma yazma bilmeyen, dünyadan habersiz, saf, genç ve güzel aile kadınları.

Şarlatanlıkta ekmeği mateden fennenmiş genç hanım.

Frenk okundan çıkmış, öğrenim ve eğitim görmüş, aklıbaşında aile kadını.

Feraceli, yaşmaklı, çarşafli türlü seviyeden, türlü cinsten, vardakosta kadınlar.

Boyalı, düzgünlü, endamlı, kırtarak yürüyen, cilveli kadınlar.

Mezarlıkların çimenleri üzerine çömelerek gelip geçenlere bezen paça bağlarını göstere göstere simit, peynir, akide şekeri, portakal yiyen gen kız.

Cumbada, kafes arkasında kısmet bekleyen tazeler.

Tahta perdeden komşusuna lâf yetiştiren çalçene ihtiyar kadınlar.

Hareme alınıp sonradan bir ortak olarak aileye karışan halayıklar, cariyeler, esirler.

Bir ziyafet için güzel otlarla beslenen bir kuzu gibi, bir döşek sofrası için hazırlanıp büyütülen genç halayık.

Her türlü rezalete alet olan kâhya kadınlar, kalfalar, dadılar..

Olayların gelişi kolaylaştıra evlâdlıklar, beslemeler.

Hizmetçi adı altında Habeş, Rum, Ermeni, Çerkes türlü milletten kız ve kadın. Bunlar bilgisiz ve görgüsüzdürler. Fakat akıllara taş çıkaracak ir ustalıkta nükteli konuşurlar.

Üfürükçüler, kurşun dökücüler, her olaya, her lâkırdıya karışan ağzı kalabalık komşu kadınlar.

Daha sonraki kuşaktan da şu tipler gösterilebilir:

İpek çarşafli, yüzü açık, uzun ökçelerinin üstünde seke seke yürüyen genç kızlar.

Delikli çorap, tango çarşaf, boynunda incili gerdanlık, kolunda bilezik saat, fıkır fıkır kaynayan, kırım kırım kırtan bir içim su tazeler.

Çağdaş fikirli, yeni yetişme gençler, genç hanımlar.

Bunların eski kafada anneleri büyükanneleri, babaları.

Hâlâ devam eden kurşun dökücü kadınlar, üfürükçüler.

Cadılara, gulyabanilere inanan kadınlar.”³⁴

Dikkat edilirse toplumsal yapıyı teşkil eden bu kadar çeşitli insanın romanlarda yer alması, Gürpınar'ın aslında çok iyi bildiği Batılı roman formu içerisinde “yerli renk”i anlatmak istediğinin göstergesidir.

Gürpınar'ın romanlarına yansıttığı “yerli renk gerçekçiliği” 1930’lu yıllarla birlikte edebiyatımızda görülen “sosyal gerçekçilik”ten farklıdır. Sosyal gerçekçilik, Marksist felsefeye dayanan, estetiğini siyasal ideolojiyle besleyen ve birleştiren, Marksizmin ekonomik yorumunun sanata yansıtılmasıyla doğan bir anlayıştır. Bu vesileyle edebiyatı, ekonomik

³⁴ Levend, a.g.e., s. 36-39.

yapının bir sonucu olarak ortaya çıkan sınıfların mücadelesinin doğrudan aracı olarak görür. Gürpınar da romanlarında eşitsizliklerden, adaletsizliklerden bahseder; ama o, bunu soysal gerçekçiler gibi politize olmuş bir zemin üzerinde yapmaz.³⁵ Asıl amacı, Batılı bir toplum olmak yolunda, halkın geleneksel hayatından getirdiği ve geri kalmışlığına neden olan ataerkil yapı unsurlarını ve dinle ilgisi olmayan batıl inanışları yok etmektir. Bundan dolayı her romanında toplumsal sorunların üzerine gider. Bu doğrultuda yazar, Batılı felsefecilerin etkisindedir. Özellikle kötümserlik felsefesiyle ünlü Schopenhauer'un ve Nietzsche'nin etkisinde toplumun kötü taraflarını ön plâna çıkarır ve bunu olanca gerçekliğiyle ironik bir şekilde hicveder.

Toplumsal hayatı edebiyata aktarmak isteyen romancılar, o toplumsal hayatla örtüşen bir anlatımı, özgün ama toplumun gündelik hayatındaki dilinden oluşan bir anlatıma ihtiyaç duyarlar. Nietzsche'ye hayran olan Hüseyin Rahmi, bir yandan da, gelenekle içli dışlıdır. O, Balzac'inkine benzemeyen, bizim hayatımızı yansıtan, bize özgü bir gerçekçiliğin peşindedir. Zola'nın başı çektiği natüralizmden de etkilenmiştir; ama geleneksel anlatımın dönüşümüyle varolan "Müşahadat"ın da bilincindedir. Geleneksel anlatma, dile getirme, yansıtma, gösterme imkânlarımıza romanlarında hep yer vermiştir. Karagöz, ortaoyunu, meddah hikâyesi, onda sadece roman okuyacak kişinin alışık olduğu için zevk aldığı birer anlatım aracı olarak değerlendirilemez. Romanlarının belli bir topluluğa ve ekole bağlanamaması, Hüseyin Rahmi'nin, bize özgü yaşamının en 'doğal' ifade ediliş imkânlarını aradığının bir delilidir.

³⁵ İbrahim Tatarlı ve Rıza Mollof, Hüseyin Rahmi'nin Hakka Sığındık romanının "ütopist, sosyalist" bir görüşün ilk örneğini oluşturduğunu, romanda I. Dünya Savaşı sırasındaki İttihat ve Terakki baskısı altında yoksullaşmış halkın harp vurguncuları, parti yöneticileri ve yandaşları tarafından yoksullaştırıldığını buna karşı verilen bir mücadelenin işlendiğini örneklerle açıklar. Yazıda 1910'da kurulan Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın faaliyetlerinden Hüseyin Rahmi'nin haberdar olduğu, romanın kahramanlarının konuşmalarıyla fırkanın politikalarının örtüşmesi üzerinden verilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. İbrahim TATARLI, Roza MOLLOF, **Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Kadar Türk Romanı**, Sofya, Vatan Cephesi Mili Saveti Yayınevi, 1968, s. 3-19.

Berna Moran da Hüseyin Rahmi'deki ana temalardan birinin sosyal adalet olduğunu ve Gürpınar'ın özellikle yayıncısı İbrahim Hilmi Çığıracan yoluyla Sosyalizmi tanıdığını ve bunun eserleri üzerinde etkili olduğunu savunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Berna Moran, Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk, **Birikim**, Haziran 1975, C. 1, S. 4, s.5-9.

Hüseyin Rahmi'nin romancılığında yapmak istediği, toplumun bir fotoğrafını çekerek arz ettiği sorunları olanca çıplaklığıyla hicvedip ortaya koymak ve olayları anlatırken özellikle Batıdan etkilendiği filozoflara dayanarak tabiatın ve insanın özüyle ilgili gerçeklere değinmektir. Bu suretle de halka kendi üslubuyla hitap ederek onları “yüksek bir felsefeye doğru çekmek”tir.

BİRİNCİ BÖLÜM

**HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN 1919 YILINA KADAR OLAN
ROMANLARINDA YAPI, TEMA, DİL VE ANLATIM**

1.1. ÂYİNE ŞIK'TA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.1.1. Eserin Tanıtımı

Şık, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan ilk romanıdır. Eser, önce Ahmed Midhat Efendi'nin sahibi ve başyazarı olduğu Tercümân-ı Hâkikat Gazetesi'nde tefrika edilmeye başlanmış, daha sonra 1305 (1889) yılında, Kırkanbar Matbaası'nda kitap halinde basılmıştır. Eserin 2. tab'ı 1336 (1920) yılında Kitabhane-i Hilmi'de gerçekleştirilmiştir. Latin harfli ilk baskısı³⁶ 1964 yılında Pınar Yayınevi'nde yapılmıştır. 1966, 1968, 1972 ve 1979 yıllarında Atlas Kitabevi'nden, 1997 ve 2002 yıllarında da Özgür Yayınları'ndan baskıları çıkmıştır.

Roman, “Muharririn Önsözü” ile “Beyoğlu'nda Bir Metres”, “Drol”, “Sarhoş İki Külhanbeyi”, “Canavar”, “Canavara Hücum”, “Zarar ve Zıyan Tazmini”, “Bir Belâ Daha”, “Bir Şık Daha”, “Ahbap Belâları”, “Tepebaşı Bahçesi” başlıklarıyla ayrılmış on bölümden oluşmaktadır.

1.1.2. Eser Hakkında

Âyine Şık hakkında; Önder Göçgün³⁷, Mustafa Nihat Özön³⁸, Suat Hızarcı³⁹, Şevket Toker⁴⁰, Efdal Sevinçli⁴¹, Refik Ahmet Sevengil⁴², Muzaffer Gökman⁴³, İlhan Başgöz⁴⁴, Zeynep Kerman⁴⁵, Abdullah Tanrıku⁴⁶, gibi

³⁶ Çalışmamızda eserin bu Latin harfli ilk baskısı esas alınmıştır.

³⁷ Önder Göçgün, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Ank., Kültür Bakanlığı Yay., 1993, s. 1-22.

³⁸ Mustafa Nihat Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, Hilmi Kitabevi, 1945, s. 3-12.

³⁹ Suat Hızarcı, **Hüseyin Rahmi Hayatı, Sanatı, Eserleri**, İst., Varlık Yay., 1964, s. 19-22.

⁴⁰ Şevket Toker, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Alafranga Tipler**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1990, s. 34-44.

⁴¹ Efdal Sevinçli, **Hüseyin Rahmi Gürpınar Yaşamı Sanatçı Kişiliği**, İst., Arba Yay., 1990. 241-244.

⁴² Refik Ahmet Sevengil, **Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hayatı, Hâtıraları, Eserleri, Münakaşaları, Mektupları**, Hilmi Kitabevi, 1944, s. 45-49.

⁴³ Muzaffer Gökman, **Hüseyin Rahmi Gürpınar Açıklamalı Bibliyografya**, İst., Milli Eğitim Basımevi, 1966, s. 102.

⁴⁴ İlhan Başgöz, **Ülkü**, Yeni Seri 60, 16 Mart 1944.

⁴⁵ Zeynep Kerman, **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Akçağ Yay., 1998, s. 67-84.

isimler romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve eserden seçme bir parçaya yer verir. Suat Hızarcı; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hayatı, sanatı ve eserlerini kısaca ele aldığı kitabında romanın özetini vererek eserden seçme bir parça yayımlar. Şevket Toker, roman kişilerini “alafrangalık” açısından değerlendirir. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yaşamını ve sanatçı kişiliğini incelediği eserinde, romanın konusuna, kahramanlarına, dil özelliklerine kısaca değinir. Sevinçli ayrıca romanı özetledikten sonra, eserden bir bölüme de yer verir. Refik Ahmet Sevengil, eserinde Âyine Şık romanının ortaya çıkışında yazarın Ahmed Midhat Efendi ile yaşadığı hatıraya değinir. Muzaffer Gökmen, Hüseyin Rahmi üzerine hazırladığı bibliyografya çalışmasında yazarın Âyine Şık hakkında, Tercümân-ı Hâkikat gazetesinin 17 Aralık 1887 s.2858 ve 25 Ekim 1888 s.3106 nüshalarında çıkan iki mektubuna değinir. İlhan Başgöz, Ülkü mecmuasında yazarın ölümü üzerine kaleme aldığı yazısında Şık romanının yazılması ve basım sürecinden bahseder. Zeynep Kerman, romanı bir taraftan özetlerken diğer taraftan da özellikle Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı ile benzerliğini vurgulayarak roman hakkında değerlendirmelerde bulunur. Abdullah Tanrıku lu ise eserinde Şık romanının özetler.

1.1.3. ÖZET

“Şık” adıyla İstanbul’da ünlenen romanın ana kahramanı Şatırzade Şöhret Bey, anadan babadan kibar olmayan, eli iş tutamayan ve gerekli maddi imkânı olmadığı halde alafranga hayat meraklısı yirmi beş yirmi altı yaşlarında birisidir. Birkaç ay evvel Beyoğlu âlemlerinin birinde bir kadının gönlünü kazanarak birbirine aşk ilan ederler. Bu kadın Madam Pötiş’tir. Şöhret Bey, muhabbeti koyulaştırarak Pötiş’in hanesine yirmi gün kadar gidip gelir ve onu kendisine metres yapar. Elindeki parayı bu madamla tüketir ve

⁴⁶ Abdullah Tanrıku lu, **Hüseyin Rahmi**, Toker Yay., 1974, s.33.

parasızlık yüzünden ondan bir buçuk aya yakın ayrı kalır. Ayrılığa dayanamayan Şöhret Bey, gerekli olan parayı temin etmek için annesinin küpelerini çalar, onları satar ve elde ettiği parayla hemen Madam Pötiş'in Pangaltı'daki evine gider. Bu ayrılığın acısını çıkarmak için doyusuya eğlenmeye karar verirler. Beyoğlu'na gezmeye çıkacaklardır. Şöhret Bey, alafrangalık gereği sokağa çıktıklarında yanlarında taşıyacakları bir köpeklerinin olması gerektiğini düşünür. Bunun üzerine Madam Pötiş, Karlen cinsi ve nadiren Balear adalarında bulunduğunu söylediği bir sokak köpeğini süsleyerek Şöhret Bey'e takdim eder. Şöhret Bey, köpeğin asilliğine inanır ve ona Drol adını verirler. Sonra süslenerek birlikte sokağa çıkarlar. Şöhret Bey ve Madam Pötiş sokak köpeklerinin bölgesine doğru yürümeye başlayınca sokağın köpekleri, kendi cinslerinden olan Drol'a saldırmaya başlarlar. Bu arada iki Ermeni sarhoş, Drol'un tazı mı, yoksa sokak köpeği mi olduğu üzerinde bahse girerler ve kavgaya tutuşurlar. İki âşık köpeği korumaya uğraşırlarsa da çareyi Drol'u da alarak oradan geçen bir arabaya binip kaçmakta bulurlar. Araba (...) sokağına kadar gider ve orada Baba Perdikis'in lokantasına girerler. Âşıklar lokantanın özel bir kabininde yemek yerken Drol de karnını doyurma telaşına kapılır. Lokantanın mutfağına girer. Karanlıkta kendini gizleyerek mutfağı altüst eder. Müşteriler Drol'un dağıttığı yemeklerden şikâyet etmeye başlarlar. Durumdan telaşlanan Baba Perdikis bir taraftan garsonları suçlarken bir yandan da müşterileri yatıştırmaya çalışır. Bu arada bir canavarla karşılaştığına dair mutfaktan Aşçı Todorî'nin feryatları gelir. Baba Perdikis, Aşçı Todorî'nin kurtarılması için müşterilerden yardım bekler. Edmon adında bir müşteri revolverini çıkararak Todorî'yi kurtarmaya çalışır. Drol, Todorî'nin önünde dışarı çıkar ve Edmon revolverle ateş eder. Müşteriler paniğe kapılır ve herkes kendini canavardan (Drol) kurtarmak ve dışarı atmak için izdihama sebebiyet verir. Etrafta Drol'e dair değişik söylentiler yayılır ve lokantada kalabalık artar. Şöhret Bey, Drol'un Todorî tarafından dövüldüğünü görünce Todorî'ye yaka paça saldırır. Madam Pötiş'e de burada eski bir ecnebi dostu rastlar ve onu zorla oradan götürür.

Şöhret Bey, sevgilisi Madam Pötiş'i ararken Baba Perdikis de lokantasında meydana gelen zararı tazmin etmek üzere Şöhret Bey'den

davacı olmak ister. Fakat asıl Şöhret Bey asil bir köpeğe zarar vermekten Baba Perdikis'e dava açmayı düşünürken üzerindeki on lirayı vererek davadan kurtulur ve lokantadan çıkar. Madam Pötiş'in evine gider. Pötiş'i evde bulamaz, üstelik evin sahibi tarafından üzerine bir de bir çuval kömür tozu dökülür ve ortada kalakalır. Taksim'e kadar yürür ve yarısı bakkal, yarısı meyhane olan bir dükkana gelir. Burada arkadaşı Maşuk Bey'e rastlar ve Maşuk Bey onu evine götürür.

Evde, Maşuk Bey'in misafirleri olarak Razi Efendi, Selami Efendi ve Raik Bey vardır. Şöhret Bey ile Raik Bey; Selami Efendi ile de Razi ve Maşuk Bey aynı zihniyeti paylaşan kişilerdir. Odaya Maşuk Bey'in metresi Adel girer. Adel bir hayli güzeldir. Raik, Adel'den etkilenir ve onun da kendisinden etkilendiği vehmine kapılır. Bu kişiler arasında zihniyet farklılığından dolayı alafranga-alaturka münakaşaları olur. Maşuk Bey, şıkların sarhoşluğu arttıkça davranışlarının bozulduğunu görünce yatma zamanının geldiğini bildirir. Razi ve Selami Efendi hemen sızar. Raik ise Adel'in hayaliyle uyuyamaz. Şöhret Bey de Madam Pötiş'in kayboluşundan dolayı uyuyamaz. İki de birbirinden habersiz yatakta uyanırken, odaya giren birisinin üzerine çullanırlar. Raik odaya girenin Adel olduğunu düşünür. Bu hengâmede Drol gürültüden havlamaya başlar. Odaya giren kişi, Şöhret Bey'in yatmadan önce dışarıda gördüğü ve "arsızlandığı"; fakat yüz bulamadığı, sonra da kendisi pişman olarak Şöhret'le birlikte olmak isteyen kocakarıdır. Odadaki arbededen sonra Şöhret ve Drol sokağa atılır. Ertesi gün evdekilerin pek çok eşyalarının çalındığı ortaya çıkar.

Maşuk Bey ile evindeki misafir arkadaşları, yaşadıkları olaydan birkaç gün sonra Tepebaşı Bahçesi'ne eğlenmeye giderler. Maruz kaldıkları hırsızlık olayının üzüntüsü içindedirler. Hırsızın kim olduğu üzerinde tartışmaya başlarken Şöhret Bey; yanında metresi Madam Pötiş, bir Frenk ve Drol'le çok şık bir vaziyette bahçeye gelir. Şüpheler onun üzerinde odaklanır. Bu sırada "yetişin mahvolduk" diye acı bir kadın feryadı ve ardından da revolver sesi duyulur. Olayın anlaşılması için geçmişe dönülür.

Baba Perdikis'in lokantasında yaşanan olaylarda Madam Pötiş'i kaçıran eski bir Frenk dostudur. Madam Pötiş'in lüks içindeki hayatına

imrenerek eski dostlukları hatırına Şöhret Bey'den kendisine de bir pay çıkarmasını ister. Madam Pötiş bu duruma dirense de Frenk, Madam Pötiş'in kirli geçmişini koz olarak kullanarak onu bu kararına ikna eder. Madam Pötiş, Hırsto adındaki bu dostunu, dansa karşı zaafı olan Şöhret Bey'e Mösyö Trel adıyla ve dans hocası sıfatıyla takdim eder. Tepebeşi Bahçesi'ne Şöhret Bey ve Madam Pötiş'in yanında gelen Frenk işte bu Hırsto (Mösyö Trel)dir. Şöhret Bey, annesinden çaldığı küpeler ve Maşuk Bey'in evinde gerçekleştirdiği hırsızlıkların açığa çıkmasından dolayı endişe duymaya başlar. Mösyö Trel, Madam Pötiş ve Şöhret Bey'e uydurduğu dansları talim etmeye başlar ve yapılan saçma hareketler sonucu iki öğrencisi birden havuza düşer. Madam Pötiş'in, "yetişin mahvolduk" diye attığı çığlık, bu çığlıktır. Sahiplerinden bağımsız kalan Drol de yine mutfağa saldırır ve aşçıdan yediği dayakla dışarıda herkese saldırmaya başlar. Bunun üzerine köpeğin kudurduğunu sanan bir Frenk revolverle Drol'ü vurur ve öldürür. Revolver sesi de budur. Bu sesler üzerine herkes Şöhret Bey ve Madam Pötiş'in yanına toplânır. Maşuk Bey ve annesi hırsızlığın hesabını sormak için gelirler. Şöhret Bey, hâlâ değerine paha biçilmez, ender bulunur(!) Drol'ün yasını tutmaktadır.

Yapılan tahkikatlar sonunda Şöhret Bey hapis cezasına çarptırılır.

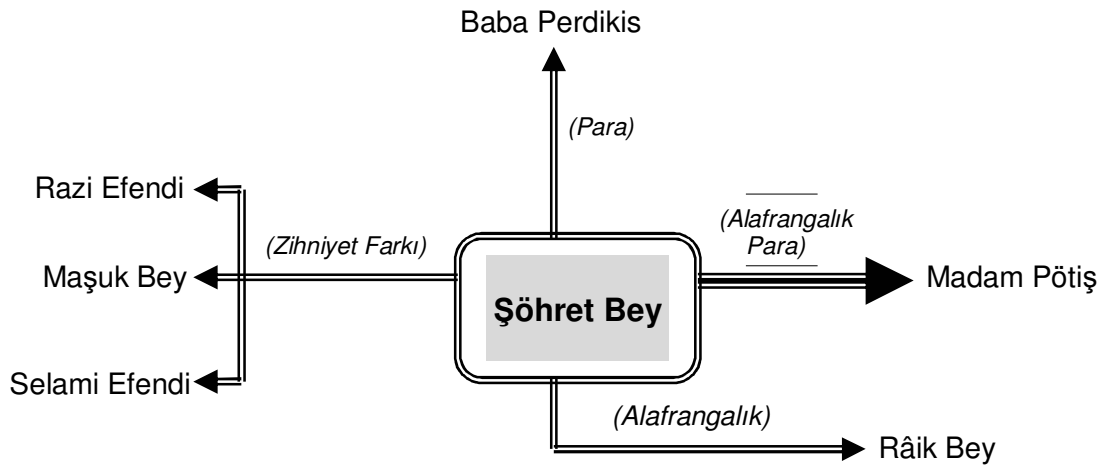
1.1.4. YAPI

1.1.4.1. Olay Örgüsü

Âyine Şık romanının olay örgüsü, Şöhret Bey'in İstanbul'da sürdürmek istediği yaşama biçimine göre düzenlenmiştir. Bu düzeni gerçekleştiren de sözü edilen roman kahramanıdır. O, son derece gösterişli ve farklı yaşama biçimi arzu etmektedir. Bu, alafranga bir hayata duyulan özlemdir. Denilebilir ki, olay örgüsü Şöhret Bey'in sürdürmek istediği bu alafranga yaşam biçimi uğruna düştüğü trajikomik olaylar etrafında düzenlenmiştir.

Bu doğrultuda romanın olay örgüsü, Şöhret Bey'in esas itibariyle Madam Pötiş ile olmak üzere, Baba Perdikis, arkadaşı Maşuk Bey ve onun

misafirleri ile olan ilişkisi çevresinde şekillenmiştir. Böylece Âyine Şık romanının olay örgüsü, Şöhret Bey'in Madam Pötiş ile ilişkisini etkileyen diğer insanlarla kurduğu ilişkisine göre düzenlenmiştir. Olay örgüsünde Şöhret Bey'in etrafında gelişen çatışmalar ve karşılaşmalar bütününü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Baştan sona Şöhret Bey'in Madam Pötiş ile yaşadığı olayların odağında gelişen romanın olay örgüsünü, söz konusu kişilerin Baba Perdikis'in lokantasında yaşadıkları maceralar, Şöhret Bey'in Maşuk Bey'in evinde yaşadıkları ve Tepebaşı Bahçesi'nde yaşanan olaylar olmak üzere üç metin halkasına ayırarak inceleyebiliriz.

Romanın birinci metin halkasında, alafranga yaşam biçimini en üstün değer olarak kabul eden Şöhret Bey'in, metresi Madam Pötiş ile birlikte onun kendisini üstün bir cins olarak kandırdığı Drol adındaki bir sokak köpeğiyle Beyoğlu'ndaki Baba Perdikis'in lokantasında yaşadıkları trajik olaylar anlatılır. Şöhret Bey, yanlarında köpek gezdirmeyi alafrangalığın bir gereği olarak görmektedir.

İlk olay halkasında temel çatışma, alafranga yaşam tarzını üstün bir değer olarak kabul eden yozlaşmış, züppe bir tipi temsil eden Şöhret Bey ile cinselliğini ön plâna çıkararak ondan maddî çıkar elde etmeye çalışan, ahlakî bakımdan düşük, yozlaşmış bir Batılı kadını temsil eden Madam Pötiş arasındadır. Şöhret Bey, Madam Pötiş ile ilişkiyi sadece alafranga özentisi

dolayısıyla sürdürür, hayatının yegâne amacı onunla birlikte olmaktır; ama bunu gerçekleştirecek kadar parası yoktur. Bu duruma kendince çareler üretir ve bu birliktelik için annesinin küpelerini bile çalıp satar. En âdi eylemlere tevessül eder. Aralarında duygusal bir bağ söz konusu değildir. Madam Pötiş ise Şöhret Bey ile sadece onun parası olduğu zaman ilişkisini devam ettirir. İlişkisini tamamen materyalist bir anlayış üzerine inşa eder. Türlü kurnazlıklarla Şöhret Bey'i sömürür ve İstanbul'daki lüks yaşantısında onu bir para kesesi olarak kullanır. Bu çatışma romanın tamamına nüfuz eden ve diğer metin parçaları arasındaki ilişkiyi kuran temel ilişki durumundadır. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Alafrangalık)

Şöhret Bey <-----> **Madam Pötiş**

(Yozlaşmış/züppe)

(Batılı aşüfte/yozaşma)

Alafranga özentisi

Materyalist çıkarıcı

Birinci metin halkasındaki diğer bir çatışma da Şöhret Bey ile Fransız asıllı Baba Perdikis arasında gerçekleşir. Şöhret Bey, alafrangalık icabı olarak görüp de yanında getirdiği sokak köpeği Drol'un Baba Perdikis'in lokantasında yol açtığı zarar sonucu lokanta sahibi Baba Perdikis ile kavga eder. Olay araya polisin girmesiyle sonuçlanır. Burada Şöhret Bey ile Baba Perdikis arasında lokantadaki zararın tazmini noktasında bir çatışma yaşanır. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Para)

Şöhret Bey <-----> **Baba Perdikis**

(Yozlaşmış/züppe)

(Materyalist çıkarıcı)

Alafranga özentisi

Maddî imkân

Romanın ikinci metin halkası Baba Perdikis'in lokantasındaki olaylardan sonra Madam Pötiş'in kaçırılıp Şöhret Bey'in de sokak ortasında yapayalnız parasız kalakılmasıyla başlar, Taksim'de bir bakkalda rastladığı ve eskiden tanıdığı Maşuk Bey adındaki bir arkadaşının evine gidip orada onun arkadaşlarıyla başından geçen maceraları etrafında gelişir. Şöhret

Bey'in Maşuk Bey'in evindeki hırsızlıktan sonra Drolle beraber atılmasıyla sona erer. Burada Şöhret Bey ile Maşuk Bey ve arkadaşları arasında zihniyet farklılığından dolayı bir çatışma doğar.

Maşuk Bey'in evinde Şöhret Bey ile tamamen farklı dünya görüşlerini paylaşan Maşuk Bey, Razi Efendi ve Selami Efendi vardır. Bu kişiler alafrangalığı en üst değer olarak kabul eden, züppe ve gösteriş meraklısı Şöhret Bey karşısında, "doğru" olanı ve alaturka zihniyeti temsil ederler. Bu çatışmada yazar, Şöhret Bey gibi düşünmeyen, âdetâ onun antitezi durumundaki kişileri bir araya getirerek "doğru olan"ın ortaya çıkmasını sağlamak istemekte ve roman kişileri üzerinden alafranga-alaturka zihniyeti üzerine düşünceler ifade etmektedir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:



Şöhret Bey'in Maşuk Bey'in evinde karşılaştığı kişilerden Raik Bey kendi zihniyetine uyar. O da Şöhret Bey gibi "şık"tır. Her ikisi de Maşuk bey'in güzel sevgilisi Adel' göz koyarlar. Şöhret Bey'deki bütün eksiklikler onda da mevcuttur.

Romanın sonunda düğümü çözülür. Burada, Şöhret Bey ile Madam Pötiş, onun Fransız dostu Hristo (Mösyö Trel) ve Drol'un Tepebaşı Bahçesi'ndeki eğlencede başlarına gelen olaylar anlatılır. Olaylara Maşuk Bey'in hırsızlık mağduru arkadaşları da şahit olurlar. Romanın sonunda Drol Baba Perdikis'in lokantasında yaptıkları gibi taşkınlıkları sonucu kuduz zannıyla öldürülür. Şöhret Bey de Maşuk Bey'in evindeki hırsızlıkların suçlusu olarak tutuklanır.

Yukarıdaki şemada ifade edilen bütün bu ilişkiler ağı, Şöhret Bey'in kendi toplumundan uzaklaşıp alafranga yaşam biçimine duyduğu aşırı özlemini vurgulamakta ve nasıl trajikomik durumlara düştüğünü dikkatlere

sunmaktadır. Romanın olay örgüsünün omurgasını Şöhret Bey ile metresi Madam Pötiş arasındaki çatışma oluşturmaktadır ve fert ile toplumsal değerler ve yaşama tarzı arasındaki kopukluğu somutlaştıracak biçimde düzenlenmiştir. Ferdin toplumuna olan yabancılaşması beraberinde trajediyi getirmiştir.

1.1.4.2. Kişiler

Âyine Şık'ta eserin adının atıfta bulunduğu ve olayların çevresinde geliştiği aslî kişi “Şık” Şöhret Bey'dir. Roman, alafranga özentisi bir yaşam peşinden giden Şatırzâde Şöhret Bey'in, bu yaşam tarzının bir gereği düşüncesiyle sahip olduğu metresi Madam Pötiş yüzünden içine sürüklendiği trajikomik olayların anlatıldığı bir eserdir. Bundan dolayı denilebilir ki, Âyine Şık romanı, alafranga tutkunu Şatırzâde Şöhret Bey'in romanıdır. Romanın şahıs kadrosu içinde yer alan ve Şöhret Bey ile zaman zaman karşılaşan bazen de çatışmaya giren bütün kişiler Şöhret Bey'in komik hallerinin değişik bir boyutunu dikkatlere sunmaya hizmet ederler. Romandaki kişileri Şöhret Bey merkezinde ele almak ve özellikleri ile olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.1.4.2.1. Erkekler

1.1.4.2.1.1. Şatırzâde Şöhret Bey

“Şık” namıyla ünlenen Şöhret Bey, romanın merkezindedir ve olay örgüsü tamamen onun alafrangalığı üzerine kurulmuştur. Çatışmalar onun alafranga yaşam özlemi karşısında önüne çıkan imkânsızlıklar çevresinde yoğunlaşmaktadır. Şöhret Bey'in karşısındaki çatışma unsurları “hasım veya karşı güç” konumundaki bir insan veya insan grubundan ziyade maddi imkânsızlıklarıdır. Toplumsal değer ve normlar değildir; çünkü Şöhret, bunları asla önemsememektedir.

Romanın daha en başında Şöhret, “blok tanıtma” biçiminde dikkatlere sunulur. Öncelikle kendisine neden “Şık” denildiği üzerinde durulur:

“Şık denilince elinde eldiveni, cebinde kartı olan fakat kesesinde parası bulunmayan nazenin derhal bastonuyla, kostümüyle, gözlüğüyle karşınızda canlanır.

Âleme karşı bu kılıkta kendini gösteren bir genç zamanımızda ahlakına fesat karıştırmış, hoppalığı pek azıştırmış olmakla suçlandırılıyor ve âlemin eğlencesi oluyor.

Halbuki bu ithamlar bazen haksız yere yapılıyor. Çünkü eline eldiven giyenlerin, cebinde kart taşıyanların cümlesini şık diye alaya almak icap etmez. Asıl alaya layık olan şıklar esasen hiçbir meziyet ve fazileti olmayıp her hareketleri birer mukallitlikten ibaret kalanlar, her gören veya işitenleri hem acımaya hem de istemeden gülmeye mecbur edecek bir takım garip halleri görülenlerdir.

Bu gibilere güzel bir örnek olarak okuyucularımıza işte bizim Şatırzade Şöhret Beyi arz edeceğiz.

Şatırzadelîği eski bir aileye mensup veyahut başka bir esasa müstenit bir isim zannetmeyiniz. Şöhret Bey sadece böyle bir unvanla anılmak arzu ettiği için garaipen olarak isminin yanına bir de şatırzadelik ilave eylemiştir. (s. 9)

Buradan anlaşıldığı üzere Şöhret Bey, “Şık” olmanın yolunun evvela yüksek bir aileye mensup olmaktan geçtiğini düşünmektedir. Bu eksiğini telafi etmek için de isminin başına kendisiyle hiç ilgisi olmadığı halde bir “Şatırzâde” sanını koyarak ilk sahtekârlığını bu şekilde yapıyor. Sonra Şöhret’in tanıtımına şu cümlelerle devam edilmektedir:

“Şöhret pek şıktır. Amma nasıl şık? Bu kelimenin en kötü mana ile ne kadar genişletilmeğe imkân varsa işte öyle şıktır. Malum a? Şıklık yalnız kıyafetle olmaz. Tabiat ve ahlakça da şık olmak icabeder. Kıyafette görülen ifrat şıklık bazen tabiata karışan ahlâksızlığın dış görünüşleri demektir. Bir erkek pudra, düzgün, allık kırmızılık gibi kadınlara mahsus olan süslenme marifetlerine düşkün olursa onun ahlakından şüphe edilebilir. Cenabı Hak kadını kadın erkeği erkek olmak üzere halk buyurmuştur.

(...)

İşte bizim Şatırzade böyle korseli, pudralı şıklardandır. Modaya merakı pek ziyadedir. Fakat mali kudreti bakımından düşüklüğü öyle mükemmel terzilerin dükkanlarına yanaşmaya müsait olmadığından sokak içlerinde تنها yerlerde işleyen sünepe terzilerin başlarına bela olur. Çünkü bir pantolona biçilip dikme hakkı olarak hem üç çeyrek mecdiyyeden (zamanın parasıyla onbeş kuruş) ziyade vermez. Hem de pantolonu bacağına giydikten sonra meşhur Mir’in makasında olan fevkaladeliği bunda göremediğinden dolayı biçare terziye söylemediğini bırakmaz. Nihayet getirdiği kumaşı ziyan etmiş olduğunu vesile ederek üç çeyreğin yüz parsını da kesmeğe kalkışır.

Mesela bu sene dar elbise giymek moda değil mi? Bizim şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki diğer şıklarınki hakikaten onun yanında bol kalır. Yakalıkların enileştiğini görünce ertesi günü kulaklarının uçları ile dokunacak kadar enli bir yakalıklı diktirip takar! İşte her süsü böyle benzetme veyahut benzetmeyi de aşarak moda olan şeyi her ne ise ondan üstününü yapıp âleme gülünç olmaktan ibarettir.

Elde meraklı çok! Sokakta buna tesadüf edenler aklından zoru olup olmadığını anlamak için dikkatle yüzüne baktıkça zavallı şatırzade “İşte bugünkü kıyafet ve süsüm ne kadar mükemmel, halk üzerinde tesir yaptı herkes kostümüme, cemalime hayran oluyor.” Diye sevinir. Ve zaten deli Corci gibi raksa yakın Hopalıkla yürümek adeti iken zıp zıp sıçramak derecelerine varır.” (s. 9-11)

Buradan da anlaşılacağı üzere, şık olmak gayretiyle modayı yakından takip eden Şöhret Bey'in davranışlarını şu şeklide özetlemek mümkündür: aşırılık, özentî, komiklik ve saflık.

Romanın başında Şık'ın fizikî özellikleri de "blok tanıtma" yoluyla dikkatlere sunulur:

"Şatırzade süse, intizama olan merakı nispetinde simaca sakildir. ... bazı çehre züğürtleri vardır ki süslendikçe çirkinleşirler. İşte bizim Şöhret de bunlardandır. (...)

Efendim Şık'ımda renk esmer, çehre insanların (Orangotang) neslinden azman olduğunu iddia eden bazı alimlerin sözlerini tasdik ettirecek derecede kaba ve uzun! Alt çene ileri doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliğinde! Burun Fransızların (Akilen) dedikleri şekilde, yani gagavari, ufacık siyah gözler gayet çukurda! Boy sırık gibi uzun ve zayıf! Yaşça yirmi beş yirmi altı tahmin olunabilir. (S. 11-12)

Şöhret Bey, hilkat garibesi tarzındaki bu fiziğini o kadar beğenir ki, kendisini çirkin bulanları estetikten anlamayan kişiler olarak görür ve kendisi hakkındaki hükmü Güzel Sanatlar erbabının vereceğini düşünür.

Şöhret Bey'in romanın başındaki bu tanıtımı sadece onun "alafranga" tarafı üzerine yoğunlaşmıştır. Tezatlarla dolu bir yaşam gözler önüne serilmiştir. Onun tanıtılan bu yönleri, çirkin fiziğiyle alafranga tavırlarının bütünleşmesinden oluşan komik durumlara zemin hazırlamaktadır. Romanın başlangıcındaki bu tanıtımlarda Şöhret Bey'in geçmişi ve aile çevresinden bahis yoktur. Bunlar ihmal edilmiştir. Zaten roman tek kişinin –Şık- hayatı üzerine kuruludur. Eser, Şık'ın yirmi beş, yirmi altı yaşındaki bu halihazırdaki durumundan başlayarak devam eder. Romanın odağında Şatırzade Şöhret Bey-Şık, Şık'ın merkezinde de alafrangalığı vardır. Belki de odağı buradan saptırmamak için Şık'ın hayatının alafrangalığı dışındaki durumları ihmal edilmiştir.

Şöhret Bey'in hayatı Beyoğlu çevresinde alafranga alışkanlıkları icra etmekle geçer. O, hayatının merkezine alafranga yaşamı, özelde de metres sahibi olmayı almış bir saftır. Bunu bütün parasızlığına rağmen yapmaktadır. Anadan babadan kibar olmadığı gibi kendi gayretiyle de para kazan(a)maz. Kaleme güya maaşı zekâsına uygun bulmadığı için gitmez. Kazandığı az bir para ile de Beyoğlu âlemlerinin birinde karşılaştığı bir kadını –Pötiş- metres tutar ve parasını ona yedirir. Parası tükenince Pötiş'i tekrar elinde tutmak için

annesinin yüzüğünü çalıp satacak ve metresiyle birlikte olacak kadar gözünü karartmış alafranga çılgını birisidir. Burada şunu açıkça söyleyebiliriz ki, Şöhret-Şık, metresiyle birlikte olabilmek ve şık görünebilmek için Machiavelist bir tavır sergilemektedir. Bu uğurda düştüğü trajikomik durumların da farkına varamayacak kadar saftır. Ondaki en güçlü duygu alafranga tarzda yaşama duygusudur.

1.1.4.2.1.2. Baba Perdikis

Lokantacı Baba Perdikis, Şöhret Bey'in alafrangalık merakı nedeniyle metresi Madam Pötiş'i yemeğe götürdüğü ve zor anlar yaşadığı Beyoğlu'ndaki lokantanın sahibidir. Olay örgüsündeki işlevi, Şöhret Bey'in alafrangalık uğruna düştüğü sıkıntılı ve komik halleri gözler önüne sermekte yardımcı rol oynamaktır. Baba Perdikis, aslen bir Fransız'dır. Madam Pötiş ile aralarında materyalist bir ilişki vardır. Madam Pötiş kendisine hâmilik yapan alafranga "müşteri"lerini buraya yemeğe getirir, Baba Perdikis de buna karşılık olarak ona hissesini verir. Lokantasına Drol'un uğrattığı zarar karşısında ağlayıp feveran ederek doğan zararları Şöhret Bey'den tahsil etme gayretiyle dikkatlere sunulur. Maddi çıkarının takipçisi, inatçı birisidir.

1.1.4.2.1.3. Maşuk Bey

Maşuk Bey, Şöhret'in kendisi gibi alafranga meşrep bir arkadaşıdır. Olay örgüsündeki işlevi yozlaşmış bir alafranga zihniyeti temsil eden Şöhret Bey karşısında daha olumlu bir tip örneği sergilemektir. Şöhret'in yersiz yurtsuz sokakta kaldığı bir gece kendisini evine misafirliğe götürdüğü bir arkadaşıdır. Her ikisi de alafranga bir tip olmalarına rağmen Maşuk daha olumlu bir tiptir. Şöhret, metresi Madam Pötiş'e hedonist bir duyguyla sahip olmasına rağmen, Maşuk metresi Madmazel Adel'e karşı kalbî ve samimi bir duyguyla bağlıdır. Şöhret'in serkeşliğine rağmen Maşuk'un eli iş tutar, bin beş yüz kuruş maaşla bir daireye devam eder ve ilave gelirleri de vardır. Romanda Maşuk Şöhret'in zıttı olarak şu satırlarla dikkatlere sunulur:

“Maşuk bey yaşça Şöhret avarında, esmer, orta boylu iri kemikli ağız burnu ufak, kaşı gözü kara, dikkati çekecek kadar güzel değilse de sevimli bir delikanlıdır.

Aralarında yaşça olan yakınlıktan başka Maşuk’un gerek ahlâk gerek dirayeti cihetiyle Şöhret’e benzer hiçbir tarafı yoktur. ... maşuk bey Şöhret’te görmekte olduğu insanlığa yakışmayacak bir çok yersiz hallerden dolayı öğütler vermiş ise de arkadaşının lakırdı dinler kafada bir adam olmadığını nihayet anlamıştır. (s. 51-52)

1.1.4.2.1.4. Razi Efendi

Şöhret Bey’in, Maşuk Bey’in evinde karşılaştığı kişilerden birisidir. Şöhret Bey’le tamamen farklı özelliklere sahiptir. Eskinin temsilcisidir; ama bilgilidir, en büyük isteği daha çok öğrenmektir. Razi Efendi, romanda şu cümlelerle tanıtılır:

“İçlerinden en yaşlısı Razi Efendi isminde otuz sekiz, kırk yaşlarında kumral sakallı zayıf ve solgun yüzlü bir adamdır. Ömrü boyunca devam eylediği kalemde sekiz yüz kuruş kadar maaşı var ise de asıl geçinmesi bu maaştan değildir. Babadan kalan bir iki iradı ile orta halde yaşar.

Vaktiyle eski usulde terbiye görmüştür. Fikren kendi akranlarının hiç biriyle nispet kabul eder bir halde değildir. Bilmediği bir şeyin aleyhinde bulunmaz. Faydası aşikar bir hususa karşı sadece kendi bilmiyor diye itiraz dilini uzatmazdı. Türkçe’den başka lisan bilemediği cihetle dilimize her ne tercüme edilmiş olsa onun en birinci müşterisi Razi efendi olur. Okuduğu kitapları dikkatle okur ve binaenaleyh o lisana mensup olan millet hakkında birçok muhakeme ve fikirler peyda olur. (s. 56-57)

Aslında burada Razi’nin olumlu olarak ön plâna çıkarılan yönleri Şöhret’in olumsuz yönleridir. Yani, Razi üzerinden Şöhret’in yapmadığı olumsuz tarafları vurgulanmaktadır. Görüldüğü gibi Razi, kendini geliştirmeye çalışan, dışarıyı takip eden akılcı (rasyonalist) bir tiptir. Tek olumsuz tarafı babadan kalan mallarla yaşayarak bir parça mirasyedi olmasıdır.

1.1.4.2.1.5. Selami Efendi

Şöhret Bey’in, Maşuk Bey’in evinde karşılaştığı kişilerden birisi de Selami Efendi’dir. Selami Efendi, “sarışın orta boylu, otuz yaşlarında kadar...” (s.57) birisidir. Her şeyden çabuk bıkan, sabır göstermeyen birisidir:

“Selami hilkaten keskin zekaya malik ise de bu zekasını iyi kullanmaktan acizdir. Çünkü dünyada fenne, sanata dair ne varsa bunların cümlesine birer kere heves etmiş hepsinden de iki günde usanmıştır.” (s. 57).

Yazar bu düşüncesini destelemek için Buffon’un “Le Genien’est qu’une longue patience” (Deha denilen şey tükenmez bir sabırdan ibarettir.) sözüne

yer verir. Selami aynı zamanda milliyetçi bir zihne sahiptir. Şık'ın milliyeti tahkirene karşı şu cevabı verir:

“İfadenize o ecnebi lakırdılarını bilgiçlik satmak maksadiyle katıyorsunuz iyi biliniz ki bu türlü bilgiçliğin çoktan ipliği pazara çıktı. Ben öyle kimseler tanırım ki Türkçe konuşurken yarı ifadeleri Fransızca olduğu halde iki satır Fransızca'yı Türkçe'ye tercümeden acizdirler. Ben Avrupa lisanlarına karşı Türkçe'nin mükemmeliyetini iddia etmiyorum. Fakat siz hangi şeyi kaleme almağa kalktınız da Türkçe'nin yetersizliği yüzünden sarfınazar etmeğe mecbur oldunuz?

Avrupalı görünmeğe yeltenmek yalnız öyle tırnak uzatmak, Türkçe'yi beğenmemekle olmaz. Görmüyor musunuz ki gayret sahipleri bir taraftan tıbbî, fennî kitaplar tercüme ederek ve birçok fennî tabirleri ifade için Türkçe'de hakikaten bulunmayan pek çok lugatleri icad edercesine bulup çıkararak veyahut aynen kullanmak suretiyle milli dillerini tamamlamağa çalışırlar. Alafrangadır diye Avrupa'da ne kadar çirkin şeyler varsa onları taklit edeceğinize biraz da iyi taraflarını almağa gayret etseniz a! Tırnağını kunduracı Andonaki de uzatıyor. Eğer bu da bir meziyet ise o meziyetten şeref, gurur duymağa o herif de sizin kadar hak kazanıyor demektir. Siz alafranganın öyle cihetlerine özenmelisiniz ki ondan husule gelecek şerefte böyle Andonakiler de ortak bulunmasın. Çirkin şeylerin taklidi de icrası da kolaydır. Asıl güçlük iyi ve güzel taklit edebilmektir.” (s. 61-62)

Burada da yine Selami Efendi'nin dikkat çekilen özellikleriyle Şöhret Bey'e göndermeler vardır. Türkçe'nin yetersiz olduğu düşüncesi, Batı'nın sadece şekilden ibaret unsurlarının taklit edilmesi yanlışlıkları Selami Efendi'nin ağzından olumsuzlanmaktadır.

1.1.4.2.1.6. Raik Bey

Maşuk Bey'in evindeki misafirlerinden üçüncüsü Raik Bey'dir. Üç arkadaştan en alafranga olanı ve Şöhret'e en çok benzeyenidir. Ahlakça da bayağı birisidir ki, Maşuk'un evinde onun sevgilisi Adel'e göz koymayı bile içinden geçirir. Şık olma sevdâsındadır:

“Raikin ismi kendine pek uygundur. Çünkü fikren pek sade ve bayağı bir adamdır.

Malumat ve şıklık bakımından Şöhret ile bir ayarda gibidir. Çehrece o kadar güzel olmadığı halde kendini insanların en güzeli zanneder. Kendi cemalinin en büyük meftunu, hayranı kendisidir. Çünkü boş zamanlarını ayna karşısında geçirir. Hata sokaktaki parlak dükkan camekanlarının cümlesi Raik Bey efendinin aynalarıdır. Çünkü her tesadüf ettiği camda endamını, nizamını muayene etmeden geçmez. Evde ayna karşısından ayrılmadığı halde sokakta da herkesten ziyade kendine bakan yine kendidir. (s. 57-58).

Görüldüğü gibi Raik yukarıdaki satırlarla tanıtılan kişiliğiyle tam bir narsistir.

Maşuk Bey ve misafirleri, gerek Şöhret Bey'in karşısında yer alarak onunla zihniyet çatışmasında olmalarıyla gerekse de onunla aynı zihniyete sahip olarak zihniyetlerini, fikir ve düşüncelerini zikredilir. Böylece bu kişilerin

şahsında, olay örgüsünde, alafrangalık ve alaturkalık kıyası yapılmış olmakta ve Şöhret Bey'in olumsuz yönleri dışı vurularak komikleştirilmektedir.

Romanda olay örgüsünde doğrudan fonksiyonu olan bu kişilerden başka, ikinci derecede yer alan kahramanlar da vardır. Eserde; Şöhret Bey, Madam Pötiş ve Drol'ün aşırılıklarına ve bunun getirdiği komiklikleri vurgulamak için Ermeni Külhanbeylere yer verilir. Madam Pötiş ile daha önceden ilişkisi olan Hristo (Mösyö Trel) isimli ecnebi Şöhret Bey'i maddî açıdan kullanmak ister. Şöhret Bey'e dans hocası olarak tanıtılır. Böylece Şöhret Bey'in dans öğrenmesi de dansla ilgisi olmayan Mösyö Trel'in uydurduğu "çekirge dansı"nı öğrenme talimleriyle sergilenmiş olur. Bunların yanında Baba Perdikis'in lokantasındaki garsonlar, müşteriler, Edmon ve karısı, lokantadaki fizik hocası, Pötiş'i lokantadan kaçırın adam, arabacı, Şöhret'in Beyoğlu'nda gece vakti sığındığı dükkândaki garson da ismi zikredilen kişilerdir.

1.1.4.2.2. Kadınlar

1.1.4.2.2.1. Madam Pötiş

Romanın en önemli kadın kahramanı Madam Pötiş'tir. Şöhret Bey karşısında Madam Pötiş'in olay örgüsündeki temel işlevi Şöhret Bey'in alafrangalaşmada aşırılığa giderek trajikomik duruma düşmesine neden olmasıdır. Şöhret Bey ile Pötiş arasında şöyle bir ilişki söz konusudur: Şöhret Bey için Pötiş, alafranga yaşam tarzı için bir gereklilik ve hatta bir ecnebi olması dolayısıyla kendisinden öğrenilecek şeylerin olduğu bir metrestir; Pötiş için Şöhret Bey ise, maddî imkânı sömürülecek ve hatta dejenere alafrangalığından dolayı da eğlenilecek birisidir.

Madam Pötiş, roman boyunca alafrangalığın en önemli unsuru olarak Şöhret Bey'in hayatındaki yegâne kişidir. Şöhret Bey'in Beyoğlu'nda eğlenirken tanıştığı ve kalemden aldığı maaşı onunla tükettiği, sonra da yokluğuna dayanamayarak annesinin küpelerini çalıp satarak maceralar yaşadığı metresidir. Aslen Fransız ve "hafifmeşrep" bir kadın olan Madam

Pötiş'in maddî durumu iyi değildir ve Şık gibi alafranga düşkün züppelerin parasını yiyerek hayatta kalmaktadır. Aynı anda birden fazla erkeği idare edebilen Madam Pötiş'in Şık ile aralarındaki bağ maddî imkâna dayanmaktadır. Romanda tek bir olumlu özelliğine rastlanmaz. Şık'ın saflığını kullanır. Yazar Pötiş'in aşüfteliğini şu satırlarla anlatır:

“Şatırzadenin metresi Pötiş, piyasa aşüftelerinin en bayağılarından. Madam Pötiş ahlaksızlıkta en aşağı dereceye düştüğü için medenî dünyanın en sefil düşmüş kadınlara açık bıraktığı fuhuş evlerinin çoğundan bile kovulmuştur.

Bu derece sefihane hayata alışmış kadınlar ne kadar sefalet ve zaruret çekseler yine rezil sanatlarına devamdan başka hiçbir iş yapamazlar... Madam Pötiş avladığı Şöhret Bey gibi müşterilerden boş kaldıkça bazı geceler aç yatmak zaruretlerine kadar düşerdi.

Şöhret Bey yaratılıştan aptal denecek kadar saf dil, Madam Pötiş, ise böyle Şöhret tabiatı olan insanları istediği gibi idare edecek mertebede sanatının ustasıdır.” (s.14)

Pötiş, hayatı eğlenmekten ve bedensel ihtiyaçların giderilmesinden ibaret görür. Zaten onun sıfatı “metres”tir. Şöhret'in saflığı nispetinde Madam Pötiş kurnaz, çıkarıcı ve işbilir bir kadındır. Ahlâkî bakımdan büyük bir çöküntü içinde yaşayarak, Şöhret Bey'i yolunacak bir kaz olarak görerek onu elinden kaçırmamanın yollarını arar. Baba Perdikis'in lokantasında çıkan arbede sırasında olayın büyüyeceğini anlayarak onu uluorta bırakıp kaçar. Bu yönüyle, asla güven vermeyen olumsuz bir tiptir. Madam Pötiş, Fransız asıllı olduğu için konuşmalarının arasına serpiştirdiği Fransızca ifadelerle Şöhret Bey'in alafrangalık damarını sürekli okşar. Şöhret Bey'in alafrangalıktan dolayı düştüğü kepezelikler, onu asla rahatsız etmez. Çünkü o, Şöhret Bey'e sadece cinsel duygularla bağlıdır. Zaten o, hiç kimseye duygusal olarak bağlanabilecek birisi değildir.

Şöhret Bey, Fransız asıllı Madam Pötiş'ten daha ileri boyutta bir alafrangalığa sahiptir. Bazen o bile Şöhret'in alafrangalık aşırılıklarına hayret eder. Bunun en güzel örneği, Beyoğlu'nda gezerken Şöhret Bey'in alafrangalık gereği olarak ellerinde iyi cins bir köpeğin bulunması gerektiğini düşünmesidir. Romanda bu durum tezatla beraber bir ironi oluşturarak temaya hizmet eder.

1.1.4.2.2.2. Matmazel Adel

Matmazel Adel, Maşuk Bey'in sevgilisidir. Annesi Fransız babası İtalyan olan Adel, öksüz ve yetimdir. Madam Pötiş gibi hayatını güzelliği ile kazanmayı tercih etmeyip, elinin emeği ile –terzilik- hayatını kazanmaktadır. Maşuk Bey'e sevdâsı aşüftelikten değildir. O, ömründe ilk sevdiği erkektir.

Romanda Şöhret Bey'in karşısına Maşuk Bey; Madam Pötiş'in karşısına da Matmazel Adel çıkarılmıştır. Yazar olumlu ve olumsuz tipleri bu kahramanların şahsında bir arada yansıtmak istemiştir. Bununla her yabancının yoldan çıkmış, aşüfte; her yerli delikanlının da snop (züppe), dejenere bir tip olmadığını dikkatlere sunmak istemiştir.

Romanda olay örgüsünde bizzat yer alan bu kişilerden başka, Şöhret Bey'in, küpesini çalıp satarak elde ettiği parayla metresiyle birlikte olduğu ve "İstanbul'da bir eşi daha bulunmaz cerbezeli ve kadınlarca eli bayraklı tâbir edilen derecenin pek fevkinde edepsiz bir kadın..." (s.13) olarak tanıtılan ve romanın sonunda oğlundan davacı olan annesi; Baba Perdikis'in lokantasındaki olaylardan sonra evsiz kalan Şöhret Bey'in Madam Pötiş'i ararken onun kaldığı ev gitmesi ve uğradığı hakaretlerin müsebbibi olarak Pötiş'in ev sahibesi kadın, romanda Dekoratif unsur olarak ismi zikredilen kadınlardır. Bu kadın, "Şatırzâde"yi Katırzâde olarak anlamasıyla yanlış anlamaya dayanarak geleneksel tiyatromuzdan Karagöz'ü andıran bir sahne oluşturmaktadır. Madam Pötiş'i arayan Şöhret Bey'in başına kömür tozu boşaltarak onu komik ve acınası hale düşürür.

Romanda olay örgüsünün merkezindeki Şöhret Bey ve onun çatışma içerisinde olduğu metresi Madam Pötiş dışında diğer kahramanların psikolojilerine pek değinilmez. Esasında romanda verilmek istenen mesaj alafrangalık olduğu için ve alafrangalık da içselleştirilememiş davranış modellerini özenti şeklinde sadece dış görünüşüyle taklit etmek olduğundan, kahramanların iç dünyalarından ziyade dış görünüşleri üzerinde durulmaktadır. Şöhret Bey ve Madam Pötiş'in de psikolojileri yüzeysel olarak işlenmektedir. Denilebilir ki, romandaki bu iki şahıs dışındaki diğer bütün

kişiler Şöhret Bey'in yaşadığı çatışmayı ve beraberinde gelen trajedisini gözler önüne sermeye yardımcı olan kişilerdir. Onların varlıklarını duyumsayamayız.

Romanın olay örgüsü Şöhret Bey'in alafrangalık düşkünlüğünden dolayı düştüğü komik durumlar etrafında geliştiğinden şahıs kadrosu, olayların sahnelendiği ve alafranga yaşamın merkezi konumundaki İstanbul'un Beyoğlu semti çevresindeki insanlardan oluşmuştur. Romanda bundan dolayı hemen hemen olumlu bir tipe rastlanamamaktadır. Kahramanların hepsi dejenerasyonun başka başka boyutlarıyla karşımıza çıkmaktadırlar.

Romandaki kişilerin yanında, Köpek Drol Şöhret Bey ve Madam Pötiş'ten sonra romanda verilmek istenen "alafrangalığın trajikomik halleri" mesajının iletilmesinde olay örgüsünde önemli yeri olan bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Şöhret Bey'e göre alafranga yaşam tarzında köpek sahibi olmak bir ihtiyaçtır; aksi bir durum ayıplânma nedeni sayılabilir. Roman boyunca onun başına gelen olumsuz durumların hepsinde Drol vardır.

1.1.4.3. Mekân

Âyine Şık romanında mekân, Şatırzade Şöhret Bey'in alafranga yaşam tarzına duyduğu ilgi ve hayranlıkla ilişkili olarak, kendisini bu yaşam tarzının birtakım gerekliliklerini yerine getirmeye mecbur hissetmesi sonucu içine düştüğü komikliklerin ve trajik hallerin sahnesi durumundaki mekânlardır.

Roman, Şöhret Bey'in tanıtımından sonra, Beyoğlu âlemlerinden birinde Madam Pötiş adındaki Fransız asıllı bir aşüftenin gönlünü çelmesi – kendi ifadesiyle conquate yapması- suretiyle karşılaşmasıyla başlar. Romanın sonraki bölümleri de Şöhret Bey'in Madam Pötiş ile yaşadığı alafranga trajikomik olaylar ekseninde sürer gider. Şöhret'in bütün bu alafranga kepezelikleri, bu hayat tarzının mekânı konumundaki Beyoğlu'nda cereyan eder.

Tanzîmat'tan beri kültürel değişime uğrayan İstanbul'da yeni hayat tarzı olarak kabul edilen alafrangalığın merkezi Beyoğlu'dur. Beyoğlu,

özellikle Avrupa'dan İstanbul'a değişik vesilelerle gelen ecnebilerin yaşadıkları muhittir. Batının cazibesine kapılarak onlar gibi yaşamak isteyen; fakat bu yaşamın kodlarına da tam anlamıyla nüfuz edemeyen Türkler de Beyoğlu'na "takılma"ya meyletmişlerdir. Beyoğlu, Tanzîmat döneminden beri romanlarımızda alafranga yaşam tarzının merkezi olmuştur.

Âyine Şık romanının olay örgüsündeki olay parçalarının sahnesi durumundaki mekânların tamamı, Beyoğlu içerisinde bulunmaktadır. Romanda Beyoğlu sınırları dışında gerçekleşen herhangi bir olaya rastlanmaz.

Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.1.4.3.1. Dekor

1.1.4.3.1.1. Evler

1.1.4.3.1.1.1. Madam Pötiş'in Evi

Şöhret Bey'in metres olarak kabul ettiği Madam Pötiş'in evi romanda önemli fonksiyonu olan dekorlardan biridir. Burası Şöhret Bey ile Madam Pötiş'in kaldıkları bir kira evidir. Evin tasviri yapılmaz; ancak Şöhret Bey'in Baba Perdikis'in lokantasındaki arbededen sonra perişan bir vaziyette sığınmak istediği; ama ev sahibesinin kendisini içeri almayarak bir de üzerine kömür tozu dökerek rezil ettiği olayın gerçekleştiği yerdir. Madam Pötiş'in barındığı yer, evin bir odasıdır.

1.1.4.3.1.1.2. Maşuk Bey'in Evi

Maşuk Bey'in Evi, Adel'le oturdukları Âgâhamamı civarındadır. O, sevgiliyle birlikte bu evde kiraladıkları iki odada kalır. Burası, Şöhret Bey'in sığındığı yerlerden biridir. Bu mekânın önemi Şöhret Bey'in misafir olmak için Maşuk Bey'le beraber buraya gittiği akşam Maşuk Bey'in evde bulunan misafirlerinin özelliğinden gelmektedir. Zira bu evdeki kişiler, Şöhret Bey'in

tezi ve antitezi olarak dikkatlere sunulmaktadır. Bu ev ayrıca romanın sonunda çözülecek olan Şöhret Bey'in hırsızlığına da sahne olmuştur. Evin üzerinde pek durulmaz:

“Bir çeyrek kadar yol gittiler. Nihayet büyücek bir evin kapısı önünde durdular. Maşuk bey çingırağı çekti. Hemen o anda kapı açıldı. İçeriye girdiler.” (S. 51)

Maşuk-Adel ilişkisinden bahsedilirken Maşuk Bey'in bu evi nasıl tuttuğunun da macerası anlatılır ve bu sırada ev hakkında kısa bir bilgi verilir:

“Bu daire yine Ağa hamamı tarafındaki eski evlerinin bulunduğu sokakda daha mamur bir evin iki güzelce odasından ibarettir...”

Kiralanan daire, evin üçüncü katında birisi merdivenin bir tarafında öteki öbür yanında iki odadır ki tamam merdiven üzerine ayrılamayan incecik bir koridor bu iki odayı birbirine bağlar. Koridora diğer bir küçük kapı daha açılır ki oda ufacık bir hela kapısıdır.” (S. 56).

Romanda Adel'in evine de, Şöhret Bey'in antitezi olarak dikkatlere sunulan Maşuk Bey tanıtılırken yer verilir. Ağa Hamamı tarafında büyük bir ev olarak bahsi geçer. Maşuk Bey da bu evde bir oda tutar ve Adel'e burada kavuşur.

Romandaki evlerin –Madam Pötiş'in evi, Maşuk'un evi- hepsinin kiralık odaları vardır ve roman kişileri odalarda kalırlar.

Beyoğlu'ndaki eğlence yerinin romanda adı verilmez. Sadece Şöhret Bey'in Madam Pötiş ile karşılaşmasına ve Şöhret Bey'in alafrangalık maceralarındaki en büyük yardımcısı Madam Pötiş'i hayatına dahil etmesi fonksiyonuyla önemlidir. Ayrıca burası, Madam Pötiş'in doğal mekânlarından birisi olması bakımından da önemlidir. Çünkü Madam Pötiş, hedonist ve eğlence düşkünü bir aşüftedir.

1.1.4.3.1.2. İşyeri

1.1.4.3.1.2.1. Baba Perdikis'in Lokantası

Baba Perdikis'in Lokantası, romanın en önemli dekorlarından biridir. Olay örgüsünün önemli sahnelerinden birisidir. Şöhret Bey'in alafrangalık özentisi üzerine Madam Pötiş'e satın aldırıldığı sokak köpeği Drol'un

lokantanın mutfağına girerek oranın altını üstüne çevirmesiyle gelişen olayların sahnesidir. Lokantadan şu cümlelerle bahsedilir:

“Bu lokanta Baba Perdikis adında bir Fransızın idaresinde bulunuyordu. Yemek salonu epeyce geniş olduktan başka “Kupul Amurö” denen âşıkla âşıkların tek başlarına serbest ve mahrem kalabilmelerini temin eden hususi kabineleri de vardı.

Lokantacı Baba Perdikis bunların geldiklerini görünce epeyce bir telaşla karşılamaya koştı. Çünkü Pötiş ne zaman böyle soyulmaya müsait Şöhret avarında bir av yakalarsa çok masrafa sokmak için ekseriya Perdikis’in lokantasına götürürdü. Yenilip içilen şeylerin Şık tarafından paraları ödendikten sonra lokantacı ile Pötiş arasında ayrıca hususi bir hesap daha görülüp Pötiş’in hissesi ayrılırdı.” (s. 25-26).

Lokantanın bu özelliği Şöhret Bey ile Madam Pötiş’in “güvenlice” eğlenmelerine zemin hazırlamaktadır. Ayrıca burası Madam Pötiş’in hâmlerini sömürme ve kirli ilişkilerinin mekânı olarak da dikkatlere sunulmaktadır.

1.1.4.3.1.2.2. Taksim’deki Dükkân

Taksimdeki Dükkân, Şöhret Bey’in Baba Perdikis’in lokantasından perişan bir vaziyette çıktıktan sonra Madam Pötiş’in evine sığınmak istemesi ve ev sahibesinin izin vermeyerek üstüne kömür tozu döktükten sonra kendisini attığı bir yerdir. Karşısına tesadüfen çıkar. Bilinçli olarak gidilen bir yer değildir. Sadece “sığınılan yer” ve romanın sonraki bölümünde kayda değer bir rol üstlenecek olan Maşuk Bey ile karşılaşılan yer olması bakımından önemlidir. Burası da tasvir edilmez, olayın sahnesi durumundadır:

“Yarısı bakkal, yarısı meyhane olan bu dükkânın kapısı önünde birkaç boş iskemle duruyordu. Oraya devam eden akşamcılar zaten dağılmış olduğundan içeride bakkalla çırağından başka kimse yoktu.” (s. 49).

Hırsto’nun Madam Pötiş’i kaçırdığı Dükkân, Madam Pötiş’in eski dostlarından olan Hırsto’nun, Baba Perdikis’in lokantasındaki arbede sırasında Pötiş’i kaçırarak Şöhret Bey’i beraber sömürme önerisiyle tehdit ettiği bakkal dükkânıdır. “murdar oda” diye nitelenir.

Romandaki dükkânlar “ticarethane” işlevleriyle değil; “barınılacak yer” işlevleriyle karşımıza çıkmaktadır.

1.1.4.3.1.3. Eğlence Yeri

1.1.4.3.1.3.1. Tepebaşı Bahçesi

Tepebaşı Bahçesi, romandaki eğlence yerlerinden birisidir. Burası da Baba Perdikis'in Lokantası gibi Şöhret Bey ve Madam Pötiş'in alafranga özentisi sonucu düştükleri trajikomik olayların sahnelendiği yerlerden birisidir. Havuz başına ve orkestraya sahip bir yerdir. Romanın düğümü burada çözülür. Burası diğer mekânlardan daha çok tasvir edilir:

“Tepebaşı bahçesi’nde çalınan gayet mükemmel bir orkestra takımı halkı eğlendiriyordu.

Mızıkânın alalığına bir de bu akşamki havanın letafeti inzımm etmiş olduğundan bahçede kalabalık fevkalade denecek bir mertebede idi.

Bahçede tenezzüh için gelen halkın üzerlerine oturup istirahat etmelerine mahsus bulunan demir çubuklardan mamul (ıskara) şeklindeki iskemleler kâmilan işgal edilmişti.

Evlerinde yaylı koltuklara alışkın olan kibar mösyöler, edalı madamalar buradaki madenî iskemlelere oturdukları esnada gerek demirle temastan hasıl olan soğukluk ve katılıktan vücutlarını esirgemek ve gerek gayet fasılalı bulunan aralıklardan gelen rüzgarın cereyanına karşı en nazik mahallerini muhafaza etmek için pardösülerinin, fistanlarının kat kat üzerlerine oturmakta idiler. Hele basur illetinden canları yangın bulunanlar ise bahçede kalacakları müddetçe gezinmeyi, bu iskemlelere oturmağa tercih ediyorlardı.

Bahçenin münasip yerlerine dikilip yarım şeffaf beyaz karpuzlar ile örtülmüş sekizer, beşer musluklu ağaç şeklindeki havagazı besbelli tasarrufa riayet için olmalı yalnız ikişer muslukları yanıyordu.

Yalnız çalgı çalınan yerin etrafına toplânmış bulunan halk böyle ikişer musluklu aydınlatılmış bahçenin öteki yerlerindeki boruların hiçbirinde ziyadan eser yoktu.” (s. 77-78).

1.1.4.3.2. Şehir Dekorü

Romanda, Şöhret Bey'in alafrangalık gösterisi için koluna Madam Pötiş'i takıp, eline de Drol'ün ipini alarak gezintiye çıktığı Pangaltı caddesi, Baba Perdikis'in lokantasının bulunduğu sokak ve Şöhret Bey'in lokantadan perişan vaziyette çıktıktan sonra kendisine sığınılacak bir mekân ararken gezindiği Beyoğlu civarında ismi zikredilmeyen sokaklar şehir dekorü olarak değerlendirebileceğimiz mekânlardır. Buralar da sadece olayların sahnesi durumundadır.

Romanda değişik vesilelerle Balear Adaları, Fransa, İtalya, Paris, Şişli, Zincirlikuyu, Kağıthane, Taksim, Haliç ve Karaköy Köprüsü'nün adı anılmaktadır.

Romandaki mekânların olay örgüsündeki fonksiyonlarını bu şekilde belirttikten sonra diyebiliriz ki, mekân tasvirlerine hemen hemen hiç yer verilmemiştir. Kişilerin ruh halini aksettiren mekân tasvirleri yapılmamıştır. Romandaki mekânlar sadece olayların sahnesi durumundadır. Romanda verilmek istenen yanlış batılılaşma tezine uygun olarak Beyoğlu merkezli mekânlar seçilmiştir.

1.1.4.4. Zaman

Şık romanında zaman, romanın aslî kişisi Şöhret Bey'in Madam Pötiş ile tanışmasıyla başlayıp, onunla yaşadığı maceraların sonunda karakola götürülmesine kadar geçen süreyi ifade eder.

Romanın başında zaman, genel anlamda şıkların ve özel olarak da Şöhret Bey'in tanıtılmasından olaylar geriye dönülerek onun Beyoğlu âlemlerinde "birkaç ay evvel" bir kadına (Madam Pötiş) âşık olması ile başlar. Bu kadınla 20 gün birlikte olur.

"Metresi ile geçirmiş olduğu bu yirmi günlük sefahat Şıkın kalbinde ölünceye kadar izalesi kabil olmayan tatlı bir eser bırakır. Lakin ne çare ki bir türlü müşkülâtla ancak edinebilmiş olduğu o beş on altının bitmesi Şık'ı sevgili metresinden ayrılma zorunda bırakır." (s. 13).

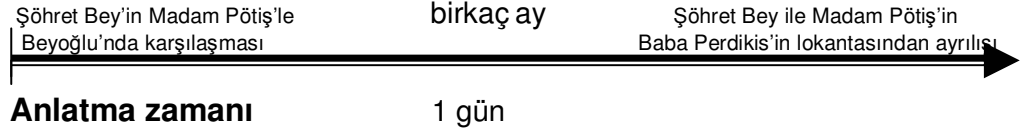
Parası bitince ondan ayrılır. Para bulmanın yollarını arar. Annesinin elmas küpelerini çalmayı bir iki gün düşünür. Sonra "Bir gün" bu hırsızlığı gerçekleştirir. Şöhret Bey'in 20 gün Madam Pötiş'le kalmasından sonra geçen ayrılık süresi ve annesinin küpelerini satıp tekrar ona dönmesi toplam 1.5 ay sürmüştür:

"Karı Şık'ın boynuna sarılarak bir buçuk aya yakın bir süre hiç gelip kendini sormamış olduğu için sitemlere muahezelere başladı... Şık özür dilemek için bin türlü yalanlar bulup söylüyordu. Bu yolda birtakım şakalaşmaları filan olup bittikten sonra nihayet bir buçuk ay süren bu uzun ayrılığın acısını çıkarmak üzere bu akşam mükemmel surette eğlenmeğe karar verdiler." (s. 15).

Şöhret Bey'in tekrar Madam Pötiş'le buluşup eğlenmeye karar vermeleri, Madam Pötiş'in Drol'ü bulması; giyinip, süslenip Drol'ü de

yanlarına alarak dışarı çıkmaları; iki Ermeni külhanbeyinin kavgaları; Şöhret Bey ile Madam Pötiş'in bu kavgadan kurtularak kendilerini Baba Perdikis'in lokantasına atmaları ve orada yaşanan trajik olaylar sonucu Madam Pötiş'in kaçırılıp Şöhret Bey'in de perişan bir vaziyette sokak ortasında kalarak Maşuk Bey'in evine sığınması olayları aynı gün içerisinde gerçekleşir. Romanın birinci metin halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı



Burada parasızlıktan dolayı ayrı oldukları 1.5 ay atlanır ve bir araya gelerek eğlenceye karar vermelerinden arbede sonrasındaki ayrılıklarına kadar yaşadıkları trajik olay bir gün içerisinde gerçekleşir. Romanın temasına paralel olarak Şöhret Bey'in alafrangalığı vurgulanmak istediği için onun Madam Pötiş'ten ayrı geçen günleri atlanır.

Romanın ikinci metin halkasında Şöhret Bey'in sokakta kaldığı gece Taksimdeki bakkalda eski arkadaşlarından Maşuk Bey'e rastlaması, onun evinde yaşanan olaylar, Tepebaşı Bahçesi'nde tekrar Madam Pötiş ve Drol'le yaşadığı maceralar anlatılır. Baba Perdikis'in lokantasında yaşanan trajik olaylar sonucu Madam Pötiş'in kaçırılıp Şöhret Bey'in de perişan bir vaziyette sokak ortasında kalması ile onun Maşuk Bey'in evine sığınması aynı gece gerçekleşir. Maşuk Bey'in evinde Şöhret Bey ve Maşuk Bey'in arkadaşları arasında bir musahabe gelişir. Burada Şöhret Bey'in devam ettiği bir meyhanedeki yabancılar tarafından kandırılarak alay olsun diye kendisine "Mösyö Kambr" denen meşhur bir (!) Batılı şairin felsefî şiir diye yutturulan "Kadınların Başparmağı" adlı bayağı eserinden bahsedilmesi ve bunu övünerek oradakilere okuması dolayısıyla belirsiz bir süre geçmişe dönülür. O gece Şöhret Bey, Maşuk Bey ve misafirlerinin değerli eşyalarını çalar. Yine odada çıkan bir arbede sonucu Drol'le birlikte sokağa atılır. Ertesi gün evdekiler hırsızlığın farkına varırlar.

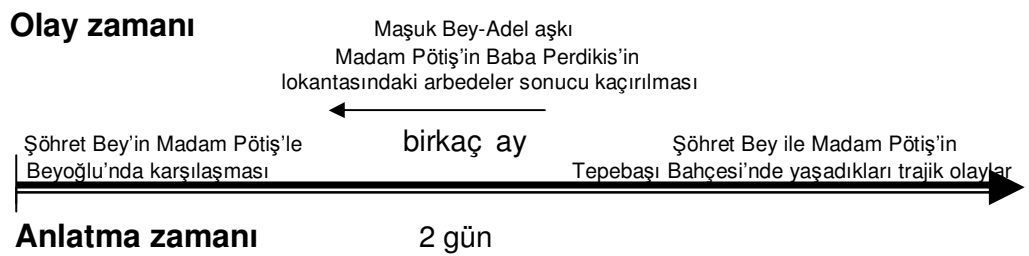
Şöhret Bey'in, annesinin küpelerini çalarak elde ettiği parayla Madam Pötiş'le buluşmasından, Maşuk Bey'in evinden atılmasına kadar geçen olaylar 1 günlük bir zaman diliminde gerçekleşir.

Maşuk Bey'in evinde gerçekleşen hırsızlıktan "bir gün sonra bir pazartesi akşamı" Şöhret Bey, Madam Pötiş, Drol ve Mösyö Trel Tepebaşı Bahçesi'ne eğlenceye gelirler. Romanda bundan sonra gerçekleşen olaylar o geceye aittir. Buradan Şöhret Bey'in Madam Pötiş ile buluşmasından Maşuk Bey'in odasından atılincaya kadar gelişen olayların Pazar günü gerçekleştiği sonucunu çıkarırız.

Tepebaşı Bahçesi'ndeki olaylar anlatılırken, Maşuk Bey-Adel aşkı ve birden duyulan silah sesi ve kadın çılgılığı dolayısıyla geriye dönülerek Madam Pötiş'in Baba Perdikis'in lokantasındaki arbedeler sonucu kaçırılması ve bu olayın faili açıklığa kavuşturulmuş olur. Romanın sonunda:

"İlk tahkikat ve soruşturmalardan sonra Şöhret'in hapis cezasına çarptırıldığını uzatarak anlatmağa lüzum görmüyoruz." (S. 96).
denilmek suretiyle tahkikatın olayın gerçekleştiği gecenin üzerinden ne kadar sonra yapıldığı belirtilmemiştir.

Romanının başında Şöhret Bey'in Madam Pötiş ile beraberliğinden, en son Tepebaşı Bahçesi'nde gerçekleşen olaylar bir pazar ve pazartesi olmak üzere 2 günde gerçekleşmiştir. Romanın bu olay çizgisini şu şekilde gösterebiliriz:



Tanzîmat döneminin toplumsal bir gerçeğini ifade eden alafranga yaşamın romandaki temsilcisi durumundaki Şöhret Bey'in trajikomik alafrangalıklarının zamanı belirli bir tarih olarak verilmez. Yani romanda aktüel zaman net olarak belli değildir.

Denilebilir ki, Şık romanda, Şöhret Bey ile Madam Pötiş arasında geçen ilk yirmi günlük birliktelik ve sonrasındaki ikinci buluşmalarına kadar geçen bir buçuk aylık fasıla ve romanın çok büyük kısmında anlatılan olayların gerçekleştiği birkaç günle birlikte olay zamanı yaklaşık olarak yetmiş gündür. Bu olayların büyük bir kısmı 96 sayfalık romanın 6 sayfasına karşılık gelmektedir. Sonraki birkaç gün ise romanda yaklaşık 90 sayfa sürmektedir.

Romanda yer yer “geriye dönüş”le geçmişe gidilmesinin amacı; geçmişte yaşanmış olayları dikkatlere sunmak, farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları “hal”e taşımak ve kahramanları tanıtmak, onların geçmişten hal’e kadar gelen maceralarını ortaya koymaktır.

Maşuk’un evinde kahramanlar tanıtılırken “geriye dönüş” tekniği uygulanır ve Maşuk ile Adel’in aşklarının öncesine değinilir. Bu “geriye dönüş”ün fonksiyonu, romanda Şöhret-Pötiş ikilisinin karşıtı olarak dikkatlere sunulan Maşuk-Adel ikilisinin, ilkinde uymayan nezih hayatını dikkatlere sunarak Şöhret-Pötiş ikilisinin hayatlarının trajikomikliğini ortaya koymaktır. Yine Maşuk’un evinde Şöhret’in alafranga kepazelikleri gözler önüne serilmek ve ne derece yanlış bir zihniyete sahip olduğu vurgulanmak için “geriye dönüş” tekniği uygulanır.

Tepebaşı Bahçesinde gerçekleşen olaylar anlatılırken de olayların anlaşılması için Madam Pötiş’in Baba Perdikis’in lokantasında sırta kadem basışının sebebi “geriye dönüş” tekniğiyle dikkatlere sunulur. Madam Pötiş’in lokantadan aniden kayboluşunun sebebi bu “geriye dönüş”le açıklanır. Madam Pötiş, Fransız dostlarından birisi olan Hristo tarafından kaçırılmış ve Şöhret’e Fransa’dan gelen dans hocası sıfatıyla tanıştırılıp Şöhret’e güya dans öğretip onu sömürme plânı açıklanmıştır.

1.1.5. TEMA

Âyine Şık romanında Tanzîmat’la birlikte yeni bir medeniyet dairesine giren Osmanlı Devleti’nde, Batılı yaşam biçimini üstün bir değer olarak kabul eden ve sahip olduğu imkânlardan da ötesini bu uğurda seferber eden Şatırzade Şöhret Bey’in yaşadığı trajikomik hadiseler anlatılmaktadır. Eser,

iki farklı zihniyeti temsil eden kişilerin çatışması ekseninde somutlaştırılarak dikkatlere sunulur. Alaturka zihniyeti temsil eden ve fakat alafrangalaşmaya çalışan Şöhret Bey ile Fransız kökenli ve alafranga zihniyeti temsil eden Madam Pötiş arasındaki çatışma esasına göre kurgulanır. Romanın bu temel çatışması da “Yanlış Batılılaşıma” temasını somutlaştıracak biçimde kurgulanmaktadır.

Yanlış Batılılaşıma teması romanın aslî kişisi Şöhret Bey’in şahsında somutlaştırılır. O, her şeyden önce kendi toplumunu sevmediği için ona yabancıdır. Bu yönüyle “cosmopolitan” birisidir. Kendisini alafrangalık hayaline kaptırmış ve o akıntıda kontrolsüzce sürüklenip gitmektedir. Hayranı olduğu Batı’yı da gerçek mahiyetiyle tanıyacak bir donanımdan yoksundur. Son derece sığ bir hayatı vardır. Hiçbir fikri hakkıyla tanımamaktadır. Alafrangalıktan anladığı Batının fikrî yapısı ve felsefesine nüfuz etmek olmayıp, sadece kılık kıyafet, eğlence gibi o kültürün şekîl tarafıdır. Onun bütün tutum ve davranışlarını belirleyen unsur, daha fazla alafranga görünmek üzerine gerçekleştirdiği eylemlerdir. Bu eylemlerin sonunun ne olacağını kestirebilecek bir basiretten de yoksundur. Hayat karşısında tamamen edilgen bir pozisyonu benimseyen Şöhret Bey, hiçbir inisiyatif alamayarak Madam Pötiş’in elinde bir kukla durumuna düşmüştür. Hayatının merkezine yerleşen Madam Pötiş, onun için artık bir saplântı (obsesyon) haline gelmiştir. Bütün bu özelliklerini Şöhret Bey; aslında olmamasına rağmen asil görünmek arzusuyla isminin önüne “Şatırzâde” unvanını koyması; maddî durumun iyi olmamasına rağmen “şık” olmak için modayı günü gününe takip etmek adına ikinci ve üçüncü sınıf terzilere giderek kendini komik duruma düşürecek ve farklılığıyla dikkatleri üzerine çekecek elbiseler diktirmesi; Beyoğlu’nda Madam Pötiş denen bir fahişe ile birkaç gün geçirebilmek için annesinin sandığını kırıp, elmas küpelerini çalıp, haraç mezat satarak metresine koşması; alafrangalığın en önemli unsurlarından birisi olarak yanlarında köpek gezdirmek istemesi ve bunun için bir Madam Pötiş’in bulduğu bir sokak köpeğini cins köpek zannetmesi sonucu başına sürekli türlü felâketler gelmesi; Türkçe’yi ve Türkleri küçümseyen bir tavır sergilemesi; cehaletinin göstergesi olarak, devam ettiği bir meyhanedeki

yabancılar tarafından kandırılarak alay olsun diye kendisine “Mösyö Kambr” denen meşhur bir(!) Batılı şairin felsefî şiir diye yutturulan “Kadınların Başparmağı” adlı eserinden bahsedilmesi ve bunu övünerek Maşuk Bey’in evinde arkadaşlarına okuması ve kendisi için önemli görünen dünyadaki sülüklerin sayısı ve önemi üzerine nutuk çekmesi gibi olaylarla somutlaştırır. Şöhret Bey söz konusu bu özellikleriyle yozlaşmış, alafranga bir züppe tipinin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın tamamı onun kurduğu ilişkilere göre şekillenir. Roman boyunca onun bu özelliklerini somutlaştıran ve karşısında bulunan Madam Pötiş vardır. O, Şöhret Bey’in parasını sömüren, Fransız asıllı, fahişe birisidir. Şöhret Bey’in onun sömürdüğü budalalardan sadece birisidir. Şöhret Bey ile ilişkisi tamamen para dayanır. Duygusal bir boyut yoktur. Parasız veya zor durumda kaldığında onu acımasızca terk eder. Toplumun hiçbir değerlerini önemsemeyen Madam Pötiş’in tek gayesi bedensel arzularını yerine getirmektir. İşte birbirinden oldukça farklı özelliklere sahip bu şahısların bir araya gelmeleri eserin temasını ortaya koyar.

1.1.6. DİL VE ANLATIM

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğunu”⁴⁷ anlatan bir kavramdır. ‘Perspektif’ kavramıyla da açıklanan bakış açısı edebî eserin varlık sebebi gibidir. Lukacs, perspektifin öneminin altını şu cümleyle çizmektedir: “Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: Anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar.”⁴⁸ Buradaki ‘seçim’ kavramı kadar önemli olan bir başka nokta da ‘seçilen’lerin kim tarafından ve nasıl görüldüğüdür. Anlatıcı ise, Friedemann’ın ifadesiyle, “değerlendiren, hisseden ve bakandır. O, Kant’tan

⁴⁷ Aktaş, **Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş**, Ank., Akçağ Yay., 1991, s. 84.

⁴⁸ G. Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yay., 1975, s. 37.

beri geçerli olan, bizim dünyayı gerçekte olduğu şekilde kavrayamadığımız ancak bakan bir ruhun aracılığıyla anlayabildiğimiz tarzındaki bilgi teorisi anlayışını simgeler.”⁴⁹ Bu açıdan bakıldığında anlatıcının kurgusal dünyaya ait bir kavram olduğu gerçeği ortaya çıkar.

Şık romanında anlatıcının olayları daha çok “ilahî bakış açısı”yla naklettiği görülür. Romanda olaylar ‘ilahi bakış açısı’ ile anlatıldığından olaylar yazar-anlatıcı tarafından, üçüncü tekil kişi “o” anlatımıyla verilir. Üçüncü tekil kişinin sağladığı imkânlar sayesinde yazar-anlatıcı kimi yerlerde varlığını belirginleştirerek roman kişileri hakkında subjektif kanaatlerde bulunmakta, kimi yerlerde âdetâ okura seslenerek onu da olayın içine dahil ederek uyarmakta ve ona hitap etmekle, onun dikkatini olaya odaklamaktadır. Romanın anlatımının en dikkat çeken yönü anlatıcının varlığını çok güçlü bir biçimde hissettirmesidir:

“Efendisile hanımı böyle birbirile meşgulken Drol’un da ne yapmakta bulunduğunu merak etmez misiniz?” (s. 26)

Anlatıcı kişiliğini gizlemeyerek Maşuk Bey’in tanıtıldığı bölümde okurla konuşur:

“Ama zannetmeyiniz ki size Maşuk’un halini beğendirmek istiyoruz. Hayır? Maksat yalnız Maşuku tanımadır.” (s. 53)

“Ay korkmadan nasıl içeriye giriyorlar? Deseniz halktaki bu cesarete ben sizden çok şaşmaktayım.” (s.38)

Aynı şekilde,

“Bu gibilere güzel bir örnek olarak okuyucularımıza işte bizim Şatırzade beyi arzedeceğiz.” (s.9)

“Şatırzadenin şu sözlerle Güzel Sanatlar erbebinin takdir ve hayret nazarlarına arzylediği sevimli yüzünü hele bir görelim.” (s.12) cümleleri de anlatıcı- yazarın kendisini belli ettiği yerlerdir.

Anlatıcı romanda kişiler arasında taraf da tutar. Şöhret’in her fırsatta komiklikleri dile getirilir:

“Malum a Şöhret gibi bir kafadaki şıklar hangi meclise, hangi mahalle devam ederlerse oranın maskarası olurlar.” (s. 67).

“İşte ey okuyucular tık tık kapıya vuranın Adel olmayıp kocakarı olduğunu anladılar.” (s. 75).

Yazar-anlatıcının varlığını hissettirmesi değişik şekillerde karşımıza çıkmaktadır. O, bazen okuyucuya olayı takip edebilmesi amacıyla seslenir ve kendince onu yönlendirmeyi amaçlar:

⁴⁹ Franz K. Stanzel, **Roman Biçimleri**, Çev.: Farih Tepebaşı, Konya, Çizgi Yay., 1997, s. 21.

“Buraya kadar verilen izahattan bu gece bahçede Şöhret’le Pötiş’in refakatlerinde görmüş olduğumuz uzun şapkalı Frengin mösyö Trel olduğu anlaşılmıştır zannederim.” (s. 85).

Yazar-anlatıcı kimi yerde de yazarlık gücünü sorgulama yoluna gitmektedir:

“Lakin biz bunların şaşkın gözlerine çarpan şeyi hakkıyla tasvir edemeyeceğiz. O anda odanın ortasında nazarlara açılan manzarayı hakkile tasvir edebilmek için kalemi bu gibi rezaletleri tasvirde ihtisas sahibi bir sanatkâr olan Emil Zola’nın eline vermeli.” (s. 75).

Şık, 1888 yılında neşredilerek Türk edebiyatının ilk romanlarından olduğu için teknik olarak zayıftır ve anlatımında aksaklılıklar vardır.

Romana bir olay parçasıyla başlamak yerine genel olarak “şık”lar hakkında bilgi verildikten sonra romanın aslî kişisi Şöhret Bey (Şık) hakkında “blok” tanıtmaya yapılması, teknik bir kusur olarak görülebilir. Kişiler, olay içerisinde tanıtılmaz, bilakis olay parçaları arasında olayın akışı durdurularak olaya dahil olacak kişi hakkında bilgi verilir. Bu durum geleneksel romanın karakter yaratma tekniği olarak esere yansımıştır. Geleneksel romanda kişiler olaya dahil olmadan veya dahil oldukları yerde ana hatlarıyla dikkatler sunulur. Tanıtılan bu özellikler olay parçaları içerisinde somutlaştırılır. Belki de romanda; dış görünüş ve şekil üzerine inşa edilen alafrangalığın anlatılması esas olduğundan, roman kişilerin psikolojileri üzerinde pek durulmaz.

Anlatıcı varlığını hissettirir bir şekilde olayı durdurup araya girerek blok halinde kişilerin tanıtımına başlar:

“Ev sahibi ile misafirin yukarı çıktıklarını haber vermezden evvel Maşuk beyin arkadaşlarının kimler olduklarını tanıyalım.” (s. 51).

Hüseyin Rahmi’nin, Ahmed Midhat Efendi geleneğini sürdürerek romanda kişiliğini gizlemeyip sürekli olaylara müdahale etmesi ve araya girerek olayla ilgili veya ilgisiz uzun malumatlar vermesi, romanın anlatımında önemli bir teknik kusur olarak karşımıza çıkar:

“Bu moda ne kadar acaip bir âdettir! Kendini ona uyduran kadınların ekserisi güzel olmaktan ziyade çirkin oluyorlar. İki kadına yaraşırsa sekseni sevimsiz, siması garip bir şekil alıyor.

Ya bizim hanımefendiler de bu kıyafete imrenip feracelerinin yakalarını bedene yapıştırarak belin ortasını incelttikçe inceltip omuzlarını kuş kanadı gibi meydana çıkarmadılar mı? Bunlarda (Kambre) dedikleri moda ile pek güzel yürümeye başladılar.

O canım vücutlar inceltile inceltile, sıkıştırıla sıkıştırıla haniya yukarı tarafı enli, ortası ince, alt tarafı yine kalın bir nevi mezar taşları yok mudur? İşte tıpkı onlara benzetildi?

Hayır, hayır, hata ettik. Bizim hanımlarımız ne bunlara ve ne de hiç bir şeye benzetilmeyecek bir hale geldiler. Çünkü moda denilen şeyin bütün yeryüzünde tek akademisi Paris'tir. Paris'te modayı tadil veya ıslah gustosu da en büyük aktrislerle veyahut (Dömi Mond) denilen nazeninlerdendir. Bunlar moda yapacakları zaman kadınların gündüzlük gecelik hallerini, tiyatrodaki, bahçedeki, arabadaki veyahut salonlardaki durumlarını nazarı dikkate alırlarsa da şarkta ferace ve yaşmak altında gezen bir sınıf kadın bulunduğunu hayallerinden geçirmezler. Sonra bu moda İstanbul'a gelir. Bizim çarşılı Ermeniler veyahut Ermeni kadınları onarlı evlerimize tatbik etmek isterler. Yakasından kesip yenine, eteğinden çıkarıp peşine eklemek suretiyle moda karikatürüne benzettikten sonra bir de o kıcı kaba sepet şeklinde kabarık fistanları bellerine oyup daralttıkları feracelerin içini doldurunca artık bu halin bir şeye benzemesine imkân kalır mı? .

Güzel ve şık olmak için beyler hanımlar kendilerini her neye benzetmek lazımsa benzete dursunlar bir gelelim Şöhretle Madam Pötiş'e:" (s. 19-20).

Baba Perdikis'in lokantasında çıkan arbeye üzerine aşçı Todor'u güya canavardan kurtarmak için atılan lokantanın müşterilerinden Edmon'u tanıtırken de olay durdurularak gereksiz bilgi verilir:

"Daima yanında silâh bulundurmak cesarete yegane alamet sayılmaz. Bazı kimseler vardır ki silahsız adım atmadıkları halde ufacık bir patırtı oldu mu kendilerine daima bir yük olarak taşıdıkları silahlarını kullanabilmeleri şöyle dursun o aralık ortadan kaybolmak için herkesten evvel sokulacak bir delik aramak kaydına düşerler. Cesaret erbabı yanlarında silah bulunmadığı zamanda bile icabederse ateşe saldırırlar." (s. 34)

Şık romanının kimi yerinde üstkurmacayı andıran satırlara da rastlanmaktadır. Hüseyin Rahmi, romanın anlatımında, roman yazma sürecinden bahseder ve bunu okurlarıyla paylaşır. Kurmaca-gerçek ilişkisi üzerine okurlarına seslenir. Postmodern romanın önemli bir özelliği olan ve üstkurmacayı andıran bu hususiyete postmodern anlamda üstkurmaca demek doğru değildir:

"Ey sevgili okurlarım; Şık beyin bu cehaletini, bu ahmaklığını romancının hayalinde vücut bulmuş bir mübalağa olarak telakki etmeyiniz. Ben bu satırları sırf hayalimden yazmıyorum. Modelim, göçüp işittiğim hakikatlerdir. Bu hakikatlere tesadüfimde ben de şüphe ettim. Fakat muhakememle doğru buldum. Hayal ne kadar hayal olsa yine az çok hakikatten doğar. Hakikati hayalden, hayali hakikatten ayırmak kudretini kazanmak pek çok derin ve ince denemelere bağlıdır. Hakikate benzer çok hayaller, hayale benzer çok hakikatler bulunduğunu hiçbir vakit muhakemeden uzak tutmamalıdır.

Kalemimizi sırf hayalimize tabi tutmadığımızı söylemiştik. Beyoğlu caddesinden fesini burnuna eğmiş, boncurunun yakasına bir demet menekşe iliştiirmiş ve elindeki bastonu bir saat rakkası kadar intizamlı sallayarak potinlerinin gıcirtısını bu ölçüye uydurarak yürüyüp giden acaip mahlukun hususi hayatını tetkik için siz de yorulmuş olsaydınız keşfedeceğiniz garabetlerin bizim burada haber verdiğimizden kaç kat fazla olduğunu görürdünüz!" (s. 68-69).

Romanın anlatımında geleneksel temaşâ sanatlarından yararlanılması da dikkati çeken özelliklerden birisidir. Roman kişilerinin karşılıklı yanlış

anlamalarına dayalı olarak karagöz, meddahlık ve ortaoyunu geleneğinin tesirinin olduğunu da söyleyebiliriz. Pangaltı caddesinde Şöhret Bey'le Madam Pötiş yürürken Drol'ün köpek mi tazı mı olduğu konusunda iddiaya giren Ermeni Külhanbeyilerle polis arasındaki diyalog bu şekildedir:

“ _Söyleyiniz bakayım, niçin döğüşüyorsunuz?

Cevap olarak Ermeni'nin biri henüz yenemediği öfkesinden titreyerek.

_Polis efendi tazıdır! Dedi.

Polis zayıf vücutlu bir zat olduğundan derhal bu lakırdıyı kendine mal ederek ahaliye hitaben:

_İşitiyorsunuz ya? Bu herif bana tazı diyor! Merkezde de böylece şahadet etmelisiniz! Dedi.

Öbür Ermeni polisin bu sözünden hasmı, polis ve halk ortasında hak kazandı da şimdi kendisinden mecidiyeyi alacaklarmış gibi mana çıkararak en yüksek sedasile haykırdı:

_Hayır! Hayır! Polis efendi sokak köpeğidir! İspatına her dakika hazırım.

Bu defa polis bütün bütün alevlendi. İksinin de yakasına sarılıp çekerek:

_Şimdi ben size polis efendi tazı mıdır, sokak köpeği midir gösteririm. Hadi bakalım merkeze! diye bağırdı

_Tazı olduğuna şüphe yoktur!

_Sokak köpeği cinsindendir vesselam!

Kalabalığın içinden hadisenin başından beri hazır bulunan bir zat polise doğru yürüyerek:

_Telaş etmeyiniz efendim! dedi. Madde sizin anlamış olduğunuz gibi değil.

Herifleri söyletelim de dinleyiniz.” (s. 23-24).

Romanın sonunda polis ile Şöhret arasındaki diyalogda da geleneksel temaşâ sanatlarının tesiri vardır. Zira her iki taraf da yanlış anlamalar üzerine diyalogu sürdürmektedir:

“Polis – O ortalığı birbirine katan köpek sizin midir? Evvela onu haber veriniz?

Şöhret Bey köpek kelimesini deminden beri zihninde büyütmede olduğu küpe anlayarak dedi ki:

- Hayır efendim! Evvelen annemindi. Fakat sonra bendeniz her nasılsa şeytana uyup bir cahillik ederek bin kuruşa kuyumcu Bedros ağaya sattım.

Polis büyük bir hayretle:

- Acaip!.. Bunun o kadar değeri, kıymeti var mıydı?

Şöhret – Evet efendim! Bazı kusurları olduğu halde bile o kadar etti. Eğer bu kusurları bulunmamış olsaydı dellalda iki bine kadar çıkacaktı.

Gittikçe hayreti artan polis:

- O kusurlar ne imiş bakalım?

Şöhret – Efendim birinci kusuru.. Annem altındaki sallantıları koparmış!

Polis – Ha, demek hadım etmiş?

Şöhret – İkinci kusuru da şu ki: Annem cariyeniz ayıklamak için daima dibini iğne ile karıştırmış!

Herkeste büyük bir hayret!

Polis – Haniya sen doğru söyleyeceğine söz vermiştin?

Şöhret – İşte doğrusu bu efendim! Vallahi hakikat bundan ibarettir. Kuyumcu Bedros ağa ile elbette görüşmüşsünüzdür. Bütün bunları benden evvel size o nakletmedi mi?” (s. 93)

Romanın genelinde anlatıcı-yazar âdetâ okuyucuyla konuşuyormuş gibi bir eda ile olayları nakleder. Olayların anlatımında ‘anlatma’ tekniğine

fazlaca yer verilir. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir. Anlatıcı, olayları veya durumları zaman zaman eleştirerek ve yorumlayarak da aktarır.

Romanda kimi yerlerde de okuyucu ile roman kişisi karşı karşıya kalır ve kişinin düşünceleri iç konuşma (interior monologue) tekniğiyle “kendi kendine dedi ki”, “zihninden dedi ki” gibi kalıp ifadelerle dikkatlere sunulur. İç konuşma tekniği roman kişilerinin bilinçaltını veya bir durum karşısındaki izlenimlerini doğrudan doğruya aktarma imkânı sağlar:

“Madam Pötiş kendi kendine der ki: “Ha tamam! Kolayını şimdi buldum. Bu hayvanın zayıflığı bazı madamların gezdirmekte oldukları narin yapılı, ince bacaklı köpekleri pek andırıyor. Bunun başına canfesten bir ala başlık dikip geçiririm! Ucuna bir de kordon bağlarım. Bu ipekli başlığı giydikten sonra bizim köpek Şöhretten daha yakışıklı, daha şanlı olur. Hangi cinsten olduğunu kimse fark etmez.” (s.17)

Yine romanın bir yerinde Şöhret Bey iç monologla sözlerini anlatır:

“Zihninden dedi ki: (Nereye gideceimi düşünmekte bir delilik değil midir? Sevgili Pötişimin evi varken ben nereye giderim? Vakıa Pötiş lokantadan kayboldu amma nereye gittiği malumdur. Mutlak Drol ile benim yediğim dayakları görmeğe yüreği tahammül edemediği için savuşmuştur. Eve kadar giderek dönüşümüzde muhtaç olduğumuz evde rahatlanmamız için hazırlıklara başlamıştır. Ah sevgilim! Birbirimize tek kelime söylemediğimiz halde işte ben böyle senin kendince verdiğin kararlarını sanki senin gönlünden benim kalbime manevi bir cereyan varmış gibi keşfediveririm!)” (s.44-45)

Romanda Şatırzade Şöhret Bey’in içinde bulunduğu durumu anlatmak için iki yerde montaj tekniğine başvurmuştur. Daha çok metin içinde başka türlerde metinlere yer verme şeklinde karşımıza çıkan bu durum, kahramanların iç dünyalarına ait ayrıntıları öğrenmemize yardımcı olur:

*“Halbuki bizim Şatırzade:
**Sanma o mestane nigâhı aşktandır,
İnan vallahi ki açlıktandır!**
Vasfına uygun olarak /tırıl/ şıklardandır.” (s.12)*

Romanın başka bir yerinde de yine Şöhret Bey’in durumu ismi zikredilmeyen bir şairin beytiyle ifade edilmektedir:

*“Heyhat! Zaman değişiyor, bugün şöhreti memleketi sarmış bulunan bir büyük edibin bundan yirmi yirmibeş sene evvel karalamış olduğu:
**Aşıkım, nîran, esiri-sûz-ı tâbımdır benim
Sahnı- mahşer lerz –anâki-ıztırabımdır benim**
(Ben öylesine âşıkım ki cehennem ateşinin sıcağına esir olur, mahşer meydanı ıztırabımdan titrer.)” (s.52)*

Romanda olayların anlaşılması için ‘geriye dönüş’ tekniği de kullanılır. Maşuk Bey ile evindeki misafir arkadaşları, yaşadıkları hırsızlık olayının üzüntüsü içinde Tepebaşı Bahçesi’nde hırsızın kim olduğu üzerinde

tartışmaya başlarken Şöhret Bey; yanında Madam Pötiş, bir frenk ve Drol'le çok şık bir vaziyette bahçeye gelir. Şüpheler onun üzerinde odaklanır. Bu sırada “yetişin mahvolduk” diye acı bir kadın feryadı ve ardından da revolver sesi duyulur. Olayın anlaşılması için geriye dönüş tekniğiyle halden geçmişe dönülür.

Romanda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romancılığının en önemli özelliklerinden birini oluşturan diyaloglara çok fazla yer verilir. Roman kişileri sürekli konuşurlar.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Romanın temel kişisi Şöhret Bey'in alafranga züppe (snop) bir tip olduğu konuşmalarıyla da desteklenmektedir. Alafranga özentisi için bazen Fransızca da konuşur: “*O ma bien- aimee Potiche! Ou es-tu perdue? Viens nous delivrer de cet abominable etat!*” (s.41) Gerek diyaloglarda gerekse anlatıcının olayları veya durumları aktardığı bölümlerle konuşma dilinin özelliklerine fazlaca rastlanır. Bu yönüyle roman sokağın sesini aksettirir niteliktedir, denilebilir. Bu özelliği dolayısıyla eserde kişilerin kendi şiveleriyle de konuştukları görülmektedir. İki Ermeni külhanbeyi kendi şiveleriyle şu şekilde konuşurlar:

“- *Şu köpek ki yürümüyor inad ediyorsa bil ki sokak köpeğidir!*
 - *Hayır Ahbar tazıdır ne!*
 - *Vartan hımbıl olma! Hiç sokak köpeğinin al takkesi olur?*
 - *Zo divanesin nesin? Sokak köpeğini tanımoorsun ne? Besbelli şeydir!*
 - *Zo bu işin dibinden bir mecdiye korsun?*
 - *He! Korum. (Elile cebini dökerek) fakat sen avucunu yala. Bizim cırmak (Beyaz) şundan dışarı çıkmayacaktır.”* (s.21-2)

1.1.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Tanzîmat'la birlikte yeni bir medeniyet dairesine girişimizin doğurduğu sancıların, insanların hayatlarında meydana getirdiği etkileri ve tepkileri konu edinmiştir. İşte bu durum, Şık romanında alafranga meraklısı Şatırzade Şöhret Bey'in şahsında tecessüs ettirilmiştir. Tanzîmat'la birlikte toplum hayatımızdaki Batılılaşma hastalığı, kendi kökünden tamamen kopamamış; ama yeniyi de tam olarak

özümseyememenin verdiği gelgitler içinde bocalayan türedi, alafranga ve züppe nesiller doğurmuştur. Romanda bu tip, Şatırzade Şöhret Bey ile karşımıza çıkmaktadır. Şık, kendi toplumuna sırtını çevirmiş, yozlaşmış bir tipin acınası halini, bir kurgu çerçevesinde ele alarak toplumla olan çatışmasını estetik bir yapı içinde somutlaştırmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ilk romanı olarak karşımıza çıkan Şık, Osmanlı-Türk toplumunun Tanzîmat sonrası yıllardaki Batılılaşma serüveninin ne kadar hastalıklı olarak algılandığının somut bir göstergesi niteliğindedir. Başka bir medeniyetin değer yargıları, içselleştirilmeden olabildiğince taklit edilmek suretiyle öğrenildiği ve tatbik edildiği takdirde insanların nasıl trajikomik duruma düştükleri romanın dünyasında Şöhret Bey'in şahsında gözler önüne serilmektedir. Tanzîmat yıllarında Ahmed Midhat Efendi'nin Felatun Bey'i ile başlayan ve Recaizade Mahmut Ekrem'in Bihruz Bey'i ile bir zincir oluşturan ne Batılı ne de Doğulu olabilmiş bu marazî tipin bir halkasını da Gürpınar'ın Şık romanıyla Şatırzade Şöhret Bey oluşturur.

Romanın aslî kişisi Şatırzade Şöhret Bey, Ahmed Midhat Efendi'nin "Felatun Bey ile Rakım Efendi" romanındaki alafranga züppe tipi olan Felatun Bey ile oluşan çizginin takipçisidir. Gürpınar, romanını A. M. Efendi'nin söz konusu romanından esinlenerek eserini yazdığını söyler. Eser, önce Ahmed Midhat Efendi'nin sahibi ve başyazarı olduğu Tercümân-ı Hâkikat Gazetesi'nde tefrika edilmiş ve A. M. Efendi'nin takdirini kazanmıştır. Roman kahramanı Şöhret Bey'in –Şık- doğuşunu belirleyen toplumsal koşulları Âgâh Sırrı Levent şu şekilde dikkatlere sunmaktadır:

"Türk toplumu, Doğu ile Batı arasında bir sarsıntı geçiriyordu. Aydın gençler arasında Batı uygarlığına karşı bir hayranlık uyanmağa başlamıştı. Yurdun muhtaç olduğu gerçekleri kavriyan bu gençler yanında, görünüşe kapılıp alafrangalığa özenen ve gördüğünü körü körüne taklide kalkışan türediler de belirmişti.

Böylece toplum, "eski" ve "yeni" etiketi altında ikiye ayrılmış oluyordu. Birbirine karşıt iki kuşak arasında, bazı kere açık, bazı kere kapalı bir çarpışma başlamıştı. Koyu gelenekçi, aşırı ilericiyi kınıyor, bazı kere daha da ileri giderek, yenilik taraflısı bütün gençleri "Frenk mukallidi", "züppe" diye alçaltmağa çalışıyor, bu hakarete uğrayan da, kendine sataşanları "eski kafalı" diye küçümsüyordu. Biri sarsıyor, diğeri direnip dayanıyor.

(...)

Beyoğlu, eskilere göre bir “fisk u fücür” yeri idi. Gerçekten burası aydınlık gazinoları, kafeşantanları, turneye çıkan yabancı tiyatro truplarının oyunları, çeşitli eğlenceleri, Tepebaşı ve Taksim bahçeleriyle gençleri oyalıyordu.”⁵⁰

Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanda Batılılaşmanın beraberinde getirdiği tüketim ekonomisine kendini kaptıran ve fakat bu hayata ayak uydurabilecek ne bir maddi gücü ne de bir akıl, bilgi ve mantık, kısacası rasyonalist donanımı olan şıklığa özenen Şöhret Bey’in komikliklerini gözler önüne sermekle, aslında bir neslin bunalımına ve akıntıya kürek çekişine tercüman olmuştur. Roman Osmanlı toplumsal hayatının kanayan bir yarasına değinmektedir. Ahmed Midhat Efendi’nin Âyine Şık romanı için söylediği “Sonsöz” de bu bakımdan manidardır:

“Bu hikayemizde hayal kuvveti mahsulü, âdet dışı acayipliklerle okuyucularımızı eğlendirecek yerde, her gün çeşit çeşit örneklerini gördüğümüz bazı haller üzerine dikkatleri çekmeği daha faydalı gördük.

Şöhret bey bir hayali şahıs ise de hakiki şahıslar arasında pek çok benzerleri yok mudur? Annesinin küpesini çalıp kuyumcu Bedros’a satması hayali ise de bir çok şıkların babadan kalma serveti mahvetmeleri hakiki keyfiyetlerden değil midir?

Biz hikayemizde Şöhret’i hapse attırmakla hakkında dostluk etmiş olduk. Hayatta benzerlerinin akıbeti daha feci olur. Hapislik demek bir nevi örtünmek demektir. Sonundaki yüz karası hiç olmazsa hapislinin karanlığına karışmak, kimsenin gözüne çarpmaz. İnsanlar arasındaki benzerleri ise karnı aç, sırtı çıplak, yalınayak, başı kabak, ele güne karşı ömrünün sonuna kadar hakarete düşmek neticesi görülüyor ki, tasavvur ve tahayyül bile tüyleri ürpertir.

Hakteâla Hazretleri gençlerimizi bu yoldaki beliyattan masun ve mahfuz buyursun, âmin!”⁵¹

Romanın sonu anlamlıdır; çünkü natüralist akımdan fazlaca etkilenen Hüseyin Rahmi Gürpınar, determinist bir zihniyetle her olayın kendisini belirleyen bir nedenin bulunduğu ve belirli sebeplerin belirli sonuca yol açacağı anlayışıyla trajikomik bir alafranga yaşantısı olan Şatırzade Şöhret Bey’in sonunu da determinist bir anlayışa uygun olarak hazin getirmiştir.

“İlk tahkikat ve soruşturmalardan sonra Şöhret Bey’in hapis cezasına çarptırıldığını uzatarak anlatmağa lüzum görmüyoruz.” (s. 96).

Roman, yanlış Batılılaşma temasını kurmaca bir mekân ve zamanda farklı zihniyete sahip kişilerle işlemiştir. Dolayısıyla eser, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Dönemin zihniyetinin teşekkül ettirdiği roman, -yazarın ilk romanı olması da düşünülerek- geleneksel anlatım tarzıyla pek çok acemilikleri ve iptidailikleri içerisinde barındırmaktadır. Kişilerin, klâsik romanın karakter teşekkül ettirme

⁵⁰ Levent, a.g.e., s.32-33

⁵¹ Gürpınar, Şık, İst., Pınar Yayınevi, 1964

yöntemi olan kişilerin olay örgüsü dışında bütün özellikleriyle blok halinde tanıtılması şeklinde sunulması ve sayılan özelliklerinin olaylarla perçinlenmesi; tek boyutlu olarak ele alınması; yazarın yine gelenekten gelen bir zaaf olarak roman kişileri hakkında taraf tutarak sübjektif bir tavır sergilemesi ve müdahalesi romanın öne çıkan eksiklikleri olarak sıralanabilir.

Şık romanı –aşırılıkları giderilmek ve dönemin zihniyetine uymak kaidesiyle- hâlâ alafrangalaşma süreci yaşadığımız günümüzde de güncelliğini korumaktadır.

Şık, döneminin toplumsal yapısında önemli bir sorun olan yanlış Batılılaşma temasını kurgunun dünyasında işlemesi ve yazarın ilk eseri olarak Ahmed Midhat Efendi'nin de manevî desteğini alarak sonraki eserlerine kapı aralaması dolayısıyla bir önem arz etmektedir. Yazar, eserinde gördüğü büyük eksiklikler karşısında eserin gördüğü rağbeti Ahmed Midhat Efendi'ye sorduğunda “Eserin en büyük fazileti okuyanları kahkahalarla güldürmesidir.”⁵² cevabını alır. O kadar ki eser, yazarın romancılık kariyerindeki belki de en önemli roman sayılabilecek Şıpsevdi'nin nüvesini oluşturmaktadır.

⁵² Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar** , s.4. (Romanın “Muharririn Önsözü” bölümünden naklen)

1.2. İFFET’TE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.2.1. Eserin Tanıtımı

İffet, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yayımlanan ikinci romanıdır. Eser, 5 Mayıs 1312 (18 Mayıs 1896) tarihinde tamamlanmış olup, önce İkdâm gazetesinde tefrika edilmiştir (4 Haziran-26 Temmuz 1312-1896). Kitap halinde ilk olarak 1314’te (1897) İkdâm Matbaası’nda basılmıştır. Eserin İstanbul’da tarihsiz ikinci bir baskısı vardır. İlk baskısının üzerinden otuz yıl geçtikten sonra yazarın yeni bir önsözüyle 1927 yılında üçüncü baskısı yapılır. Eserin bundan sonraki baskıları Latin Harflidir. Dördüncü baskısı 1965⁵³, (1966 yılında Atlas Kitabevi tarafından bir baskısı daha yapılmıştır; fakat bu baskı beşinci baskı olarak geçmemektedir.) beşinci baskı 1973, altıncı baskı 1979, yedinci baskı 1984 yılında Atlas Kitabevi’nce yapılmıştır. Romanın sekizinci baskısı “Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?” romanıyla birlikte 1998’de Özgür Yayınları’ndan gerçekleştirilmiştir.

İffet, önsöz, rakamlarla ayrılmış dört bölüm ve bir “sonsöz”den oluşmaktadır.

1.2.2. Eser Hakkında

İffet romanı hakkında; Önder Göçgün⁵⁴, Abdullah Tanrıkulu⁵⁵, Efdal Sevinçli⁵⁶, Ağâh Sırrı Levend⁵⁷, Mustafa Nihat Özön⁵⁸, Hilmi Yücebaş⁵⁹, Mediha Berkes⁶⁰, Pertev Naili Boratav⁶¹ gibi isimler romanı farklı açılardan

⁵³ Çalışmamızda eserin Latin harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

⁵⁴ Göçgün, **a.g.e.**, s.23-42.

⁵⁵ Tanrıkulu, **a.g.e.**, s. 41-42.

⁵⁶ Sevinçli, **a.g.e.**

⁵⁷ Levend, **a.g.e.**

⁵⁸ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 13-17.

⁵⁹ Hilmi Yücebaş, **Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İst., İnkılap ve Aka Kitapevleri, 1944 s.83-85.

⁶⁰ Mediha Berkes, **Hüseyin Rami Romanlarında Kadın Tipleri**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, c.3, s.5, Temmuz-Ağustos 1945, s. 539-552.

⁶¹ Boratav, **Hüseyin Rahmi’nin Romancılığı**, s. 205-212.

değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eserin özelliklerini ve konusunu anlattıktan sonra, şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Abdullah Tanrıkulu, romanı özetler. Efdal Sevinçli, yazarın diğer romanlarıyla birlikte İffet'i dil ve üslûb özellikleri açısından ele alır. Ağâh Sırrı Levend, Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine kaleme aldığı eserinde yazarın "Edebî Mesleği"nden bahsederken İffet'te çok kısa değinir. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme bir parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş, eserden belli bir kesit sunar. Mediha Berkes, yazarın diğer bazı romanlarının kadın kahramanlarıyla birlikte, romanın aslî kişisi İffet'i değerlendirir. Pertev Naili Boratav, romanı değişik açılardan değerlendirir. Çalışmamız boyunca İffet romanı hakkında bağımsız bir yazıya rastlayamadık. Yazarlar Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bir yönünden bahsederken romana da kısaca değinirler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ikinci romanı olan İffet, Nâmık Kemâl'in üslubunu taklit etmekle tanınan Vecîhî'nin romanlarına benzetilmek üzere kaleme alınmış acıklı bir eser olarak nitelenmektedir.⁶²

1.2.3. ÖZET

İffet, son derece dürüst, ahlâklı ve eğitimli bir genç kızdır. Babasının ölümü ve annesinin hastalanması üzerine hayat şartları giderek ağırlaşır ve kenar mahallelere taşınmak zorunda kalırlar. Kendi yaptığı elişleriyle ailesinin geçimini temin etmeye çalışır. Ailesi yalnızdır. İsmi söylenmeyip 'yazar' olarak zikredilen bir roman kişisi, 1300 (1884) yılının eylülünün sonlarına doğru bir gün yağmur sonrası evinde, tabiat güzellikleri üzerinde düşünmeye başladığı sırada arkadaşı Doktor "N" Bey gelir. Doktor arkadaşıyla hayal-gerçek, maddecilik, yazarlık üzerine birbirine zıt görüşler öne sürerek diyaloga başlarlar. Doktor, yazar arkadaşına "*hayat manzaralarını da gör.*" der ve akşam Topkapı taraflarında (...) mahallesine yoksul ve hastası olan bir aileye gideceğini söyler. Bunun üzerine arkadaşına, kendisine eşlik etmesi teklifinde

⁶² Levent, a.g.e., s.44.

bulunur. Yazar, teklifi kabul eder ve fakir ailenin evine doğru yola koyulurlar. Bu fakir aile İffet'in ailesidir. İffet'in evine varan yazar ve doktor arkadaşı, onun hasta annesiyle ilgilenirler. Doktor "N" Bey, İffet'in annesini muayene eder. Durumunun iyi olmadığını anlar; bunu İffet'ten saklamak istese de başarılı olamaz. İffet bilgisi ve edebi ile misafirleri şaşırtır. Romanın aynı zamanda önemli bir bölümünün anlatıcısı olan 'yazar' da, konuşmalardan onun bilgi, kültür ve görgüsünden etkilenir. Yazar ve doktor arkadaşı evden ayrıldıktan sonra mahallenin kadınlarından biriyle karşılaşırlar. Kadın, kendi üslubuyla İffet ve ailesi hakkında dedikodularda bulunur.

Yazar, evden ayrıldıktan sonra etkilendiği İffet'i tekrar görmek ister. İffet'in ailesinin müşkül halinin yazarlığı için iyi bir malzeme olacağını düşünür. İki arkadaş tekrar İffet'in evine giderler. Bu ziyaretlerinde İffet'in ailesi hakkında daha detaylı bilgi edinirler. Yazar, İffet'in yapmış olduğu el sanatlarından kendi şahsıyla onun arasında ruh benzerlikleri kurar. Yazar, doktor arkadaşı ve İffet arasında edebiyat ve resim sanatı üzerine yoğun tartışmalar geçer. Bu arada, İffet'in kardeşi Sabri, ailenin borcu yüzünden mahallenin bakkalı tarafından üzerindeki hırkası rehin alındığından eve perişan bir vaziyette gelir. Daha sonra eve Lâtif gelir. Lâtif, İffet'in teyzesinin oğlu ve nişanlısıdır. İffet'e dair pembe hayaller kurar. Bu sefer İffet'in ne kadar değerli olduğu ve hayat felsefesi üzerine uzunca konuşmalar geçer. Yazar ve doktor arkadaşı, ailenin içinde bulunduğu yoksulluk halinin aileyi ne kadar sıkıntılı hallere sürüklediğini bizzat gözlemlerler. Yazar, Doktor "N" Bey ve Lâtif evden ayrılırlar. Lâtif, mahalle bakkalına borcu ödeyerek Sabri'nin rehin alınan hırkasını geri alır.

Yazar ve Doktor "N" Bey'in İffet'in evini ziyaretleri on dört on beş defa tekrarlanır. Bu arada üç ay sonra Doktor "N" Bey, geçici bir görev için Anadolu'ya gider. Yazar, Lâtif'i uzun süredir görmez. Ailenin durumunu öğrenmek için İffet'in evine gider; orada bahçıvan kılıklı bir adamla karşılaşır. Adamdan İffet'in ailesinin evden taşındıklarını öğrenir. İffet'ten haber alamamaktan şikâyet eden yazar, aradan geçen yaklaşık bir yıldan sonra görevden dönen doktor arkadaşıyla bir gün Edirnekapi taraflarına doğru gezintiye çıkarlar. Yenibahçe'de bir kahvede oturdukları sırada oldukça ilkel

bir hayat süren çingene çocuklarını uzunca temaşa ederler. Daha sonra Edirne Kapısı'na gelirler. Orada Eyüp mahallerine inen iki yanı mezarlık olan sağdan ikinci mezarlık caddesine doğru yürürler. Uzun bir yürümeden sonra Eyüp yakınlarında mezarlıkta yarı ölü yarı diri bir vaziyette Lâtif'le karşılaşılır. Lâtif mecnuna dönmüş bir halde, yazar ve doktor arkadaşını İffet'in mezarına götürür. Mezarın başında İffet'in annesi namaz kılar ve Sabri de sürekli ağlar. Lâtif, aklını yitirmiş bir durumda mezarın başında İffet için kurduğu hayalleri gerçekleştirir. Bu arada İffet'in annesi, görüşemedikleri zaman içerisinde başlarından geçen felâketleri anlatır. Yazar ve Doktor "N" Bey; İffet'in ölümü, Lâtif'in bunun üzerine aklını yitirışı ve yaşamları üzerine bilgiler edinirler. Anne, yaşadıkları trajediyi İffet'in sürekli yazdığını bu yazıların da şu anda Lâtif'te olduğunu söyler. Yazar, artık hayranı olduğu İffet'in yazdıklarını merak eder ve öğrenme yolunu araştırır. Bunun için doktor arkadaşından gizli olarak sürekli İffet'in mezarına gider, orada Lâtif'le görüşür ve anlaşılmaya varırlar. Buna göre; yazar, Lâtif'e İffet'in mezarına yazması için şiirler verecek, Lâtif de buna karşılık olarak İffet'in yazdıklarından parça parça yazara verecektir.

Romanın bundan sonraki kısmında İffet'in yazdığı hatıra defterinden ailenin varlıklı günlerinden beri yaşamış olduğu trajedileri bir bir öğreniriz. İffet'in günlüklerinden çıkan bilgilere göre; İffet pansiyona gönderilirken, teyzesinin oğlu Lâtif de Mekteb-i Sultani'ye gönderilir. Beraber büyüyen bu iki çocuğun okullarının ayrılması üzerine birbirlerine özlemleri giderek artar. İffet'in pansiyondan çıktığının ikinci yılında babası hastalanır ve ölür. İffet, annesi ve kardeşi Sabri ile yalnız kalır. Evleri yanar. Sokak ortasında kimsesiz kalırlar. Beş mecdidiyelik bir eve kiraya çıkarlar. Beş mecdidiyeyi ödeyemeyince üç mecdidiyelik bir eve taşınırlar. Gelirleri azaldıkça mezarlığa yakın kenar mahallelere taşınmak zorunda kalırlar. En son sur önlerine büsbütün mezarlık önüne otuz kuruşluk bir eve taşınırlar. Yangından kurtardıkları eşyayı da ucuza sattıktan sonra evin geçimi tamamen İffet'in yaptığı elişlerine dayanır. Şiddetli bir geçim sıkıntısı çekerler. Aile açlıkla karşı karşıya kalır. Açlık sonucunda Sabri ekmek bulmak için sokağa fırlar ve bostandan salatalık çalar; fakat bahçıvan tarafından ölesiye dövülür. Kan ter

içinde eve gelir. İffet, Sabri'nin getirdiği salatalığa sevinmekten ziyade yaptığı onur kırıcı harekete –hırsızlığa- üzüldü ve bu davranışı “*hırsızlığın alfabesine başlamak*” olarak niteler. İffet ve annesi Sabri'nin yaptığı hırsızlığı mazur görmenin ıstırabını çekerler. Mahalleli, Sabri'nin salatalık çalma olayının üzerinden kısa bir süre sonra, mahallede son bir yılda gerçekleşen hırsızlıkları da bire bin katarak İffet'in ailesinin üzerine yıkar, aileyi mahalleden kovmak için evi basar ve Sabri'yi alıp götürürler. Bu arada, bir kadın, adres sormak bahanesiyle İffet'in kapısını çalar. Kadının oynakça gülüşlerinden, İffet ona dair eğlence âlemlerinin kadını yorumunu yapar. Bu kadın Fettan Raziye'dir. Fettan Raziye, İffet'e güzelliğini hatırlatmak ister ve bu güzelliğin çok para edeceğini vurgular. Kendi hayatından da örnekler vererek İffet'e güzelliğini pazarlamak için kendisine yol göstericilik yapma teklifinde bulunur. Bu tekliflere şiddetli tepki gösteren İffet'e karşı Fettan Raziye sonunda, kendisini Göksu'da İffet'i görerek âşık olan Nermi Bey'in gönderdiğini ve ailesi hakkında da bir yıldır tahkikatta bulunduğunu söyler. Teklifi kabul etmesi durumunda (...) sokağındaki bakkala bitişik eczacıya Raziye Hanım adına tezkere göndermesini söyler. Nermi Bey'in kendisi için bütün servetini harcamaya hazır olduğunu vurgular. Fettan Raziye'nin gayri ahlakî davranış ve sözlerine daha fazla dayanamayan İffet, onu evinden kovar. Aile iki ayda beş mahalle, beş ev değiştirir ve artık sıkıntıya daha fazla tahammül edemeyerek ailece ölmek isterler. Fettan Raziye İffet'i takip eder ve yine aynı tekliflerde bulunur. Bu arada Fettan Raziye Lâtif'in İzmir'de kara hummadan öldüğünü söyler. İffet, bu söze inanır ve Lâtif'in hayalini aklına getirerek bir yandan ona sitem eder, bir yandan da ölüp ona kavuşmak ister. Sabri, artık ahlâk perdesini yırtar. Sâbıkâlılar listesine girmiştir ve sık sık karakoldan çağrılır. Kendine göre az çok para da bulur. Ahlâksızlığı o dereceye varır ki, bir gün ablasına başkasının kendisinde gözü olduğunu deme cüreti bile gösterir.

İffet, hayatın acımasız cenderesinde sıkışıp kalırken iffetiyle yaşamak ve ölmek sarkacında gidip gelmeye başlar. Bir gün oturdukları evin avlusuna süslü bir mektup atılır. Mektup, Nermi'nin İffet'ten aşk dilendiği bir mektuptur. Zarfın içinden para da çıkar. Mektup, İffet'e uzunca süredir tatmadığı

duyguları tattırır. İffet, Nermi'nin mektubuna olumlu cevap verir ve Raziye Hanım'a tezkere gönderir. Nermi'nin yanına gidebilmek için, annesine, büyük bir paşa konağından kendisine mürebbiyelik teklifi geldiğini söyler ve Raziye'nin tarif ettiği eczaneye gider. Oradan arabaya binerek Beyoğlu'na Şişli'ye gider, moda dergileri alır ve üstünü başını son moda şeylerle donatır. İffet, artık bir alafranga hayat yaşamaktadır. Beyoğlu "şık"larına özenir.

Romanın bundan sonrası İffet'in yazdıklarından değil, İffet'in annesinin yazara anlattıklarıyla devam eder. İffet, Beyoğlu'ndan aldığı son moda kumaşlarla paşa konağına ders vermeye gidiyorum diye, kendisine elbise dikip Nermi'nin yanına giderken önüne Lâtif'in hayali çıkar. Bunun üzerine pişmanlık duyarak hastalanır ve yatağa düşer. Hasta olan İffet, annesine yaşadığı son olayları anlatarak, ondan gizlediği gerçekleri ifşa eder. Kendisini Nermi'ye götürmek için gelecek olan Raziye'yi eve getirmesini ister. İffet, başına gelen bütün felâketlerin müsebbibi olarak gördüğü Raziye'ye öğütlerde bulunur. Kendisinin fizikî olarak günaha bulaşmadığını, bunun sadece iç benliğine bulaştığını; fakat bunun bile kendisini kahretmeye yeterli olduğunu düşünür ve Raziye'den tövbe etmesini ister. Sabri'ye de Lâtif'e hitaben çok içli bir veda mektubu yazdırır. İffet, Lâtif'ten kendisini bağışlamasını diler. Mektupta ona olan bağlılığı dikkatlere sunulur. Mektubun ardından İffet, mektubundan çok etkilenen Raziye'yle birlikte Allah'a yalvarır ve bağışlanma diler. İffet bir hafta hasta yattıktan sonra, bir zamanlar az daha hayatta sahip olduğu en değerli varlığı olan 'iffet'ini kirletmeye vesile olacak Raziye'nin tevhitleriyle can verir. İffet'in ölümünden beş gün sonra Lâtif'in mektubu, yirmi gün sonra da kendisi gelir. Lâtif, İffet'in mezarını mekân tutar. Fattan Raziye ise her şeyini satar, kitap alır ve bunların satışından elde ettiği parayla Hicaz'a gider. Artık adı Hacı Raziye Hanım olur.

Romanın "Sonsöz" bölümünde İffet'in yazdıklarından tekrar romanın başındaki gibi kahraman anlatıcı durumundaki yazarın ifadelerine geçilir. Yazar, İffet'in ailesinin dramatik hayatını İffet'in yazdıklarını okuduktan ve yazılmayan devamını da İffet'in annesinden dinledikten sonra üzüntüye kapılır ve artık ne mezara gider ne de İffet'in annesini ziyaret eder. Bir gün romanın başındaki gibi bir sonbahar günü arkadaşlarıyla buluşur ve İffet'in

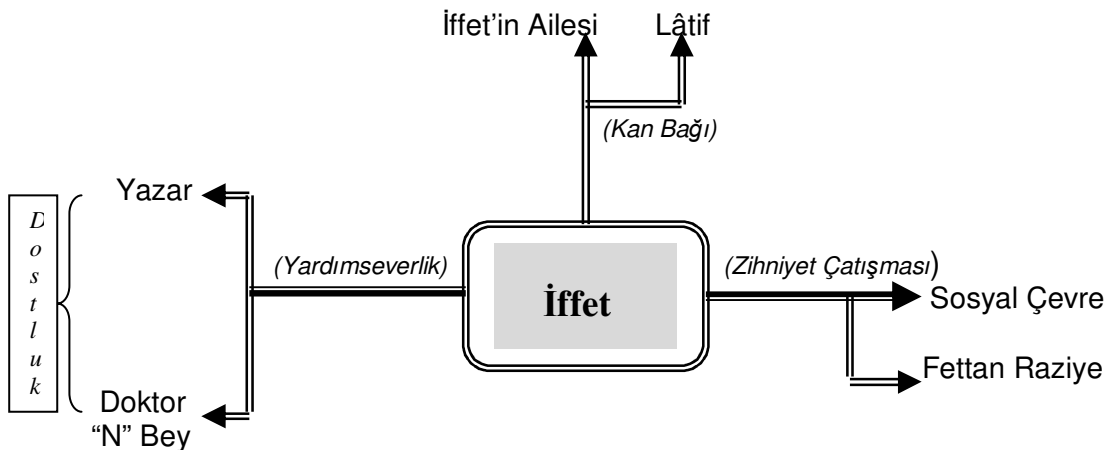
mezarına giderler. Yazar orada daha önceleri olduğu gibi Lâtif'i göreceğini düşünür. Bir çobanla karşılaşır. Çobandan, İffet'in sağ yanında yatanın annesi, sol yanında yatanın Lâtif olduğunu, altı ay kadar önce annesinin, ondan bir buçuk ay sonra da Lâtif'in öldüğünü, Sabri'nin de denizci tayfası olduğunu öğrenir.

1.2.4. YAPI

1.2.4.1. Olay Örgüsü

İffet romanının olay örgüsü, romanın isminin atıfta bulunduğu İffet'in İstanbul'daki trajik hayatını anlatan olaylara göre düzenlenmiştir. İffet, başlangıçta zengin bir ailede yetişmiştir; fakat ailesinin karşılaştığı birtakım trajik olaylar sonucu giderek hayat şartlarının ağırlaşması onun yaşamını tersine çevirmiştir. Tek amacı iffetini koruyarak ailesinin geçimini dürüstçe sağlamaktır. Hayat şartlarının artık kendi gücünü aşacak boyutta ağırlaşması, onu, ailesinin geçimi ile iffetini kaybetme arasında bir tercih yapmaya zorlamıştır. Olay örgüsü, ailesinin yaşamını temin etmek için İffet'in ilişki halinde bulunduğu kişiler etrafında düzenlenir.

Bu doğrultuda romanın olay örgüsü, İffet'in kendi ailesindeki kişiler, kendisine yardımcı olan kişiler ve ailesinin karşısında bulunan kişilerle ilişkisi etrafında düzenlenmiştir. Olay örgüsünde İffet'in etrafında gelişen çatışmalar ve karşılaşmalar bütünü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Romanın olay örgüsünü oluşturan metin halkalarının ilkinde Yazar ile arkadaşı Doktor “N” Bey’in karşılaşması söz konusudur. İki arkadaş karşılaştıktan sonra Doktor “N” Bey, yazar arkadaşına İffet’ten bahseder. Onun romantik, “şairane” tarafı karşısında İffet’in trajik “realist” hayatından söz eder ve bunun üzerine iki arkadaş İffet’in evine onun hasta annesiyle ilgilenmeye giderler. Yazar, aileyi utandırmamak için kendisini doktor diye tanıtır. Orada Yazar ve Doktor “N” Bey, İffet’in ailesinin trajedisıyla karşılaşır. Onlara tıbbî yardımda bulunurlar. Yazar, İffet’tin bilgisinden, görgüsünden çok etkilenir ve ailesini tanıdıktan sonra onunla ilgilenmeye karar verir. Romanın bu iki kişisi İffet’in maddi imkânsızlıklarla geçen hayatında, onun yanında yer alarak kendisine yardımcı olan kimselerdir.

Yazar ile arkadaşı Doktor “N” Bey’in karşılaşmasında her ikisinin de “hayat” üzerine diyaloglarından kendileri hakkında bilgi sahibi oluruz. Yazar, idealizmin, Doktor “N” Bey ise materyalizmin temsilcisidir. Yazar, mesleğinden dolayı realiteden ziyade hayallerle meşgul olurken, Doktor “N” Bey de doktorluk mesleğinden ötürü materyalist bir zihniyete sahiptir. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Dostluk)

Yazar <-----> **Doktor “N” Bey**
 (İdealist/romantik) (Materyalist/realist)

Romanın ilk metin halkasında Yazar ve Doktor “N” Bey’in İffet ve ailesiyle karşılaşması söz konusudur. Bu karşılaşmada -İffet merkezde olmak üzere- ailesinin çektiği sıkıntılar dikkatlere sunulmaktadır. Yazar, İffet’tin daha çok estetik anlayışından etkilenecek ona hayran olurken, Doktor “N” Bey onun annesinin hastalığıyla ilgilenir. Yazar ve Doktor “N” Bey, her ne kadar kendi aralarında görüş farklılıklarına sahip olsalar da İffet konusunda aynı düşünceyi paylaştıklarından onunla ilişkilerini birlikte değerlendirebiliriz. Bu karşılaşmada Yazar ve Doktor “N” Bey, maddî imkânı ve muhtaç insanlara karşı duyarlı bir ruh halini, yardımseverliği temsil ederken, İffet ise yoksulluğun pençesinde bunalarak maddî imkânsızlık yaşayan ve fakat ahlâk

âbidesi, eğitimli birisinin tutum ve davranışlarını temsil etmektedir. Bu karşılaşmada her iki taraf da maddî imkân bakımından olmasa da hayata bakış açısından uyum içerisindedir. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Yardımseverlik/merhamet)

Yazar <-----> İffet

Doktor“N”Bey

(Yardımsever/Duyarlılık/Aydın)

(Kültürlü/Yoksul/İffetli)

Romanın ikinci metin halkasında İffet'in yazdığı günlüklerden çocukluğundan beri yaşadığı trajediler dikkatlere sunulur. Önceleri varlıklı bir ailede mutlu bir çocukluk yılları geçiren İffet'in ailesi, önce babasının ölümü sonra da evlerinin yanmasıyla giderek maddî zorluklar yaşamaya başlar. Ekonomik durumları zayıfladıkça daha kenar mahallelerde yaşamak zorunda kalırlar. O mahallelerdeki yoksul ve eğitimsiz mahalle halkı tarafından dışlanırlar, hatta hakaretlere ve şiddete maruz kalırlar. İffet'in kardeşi Sabri açlıktan ölmek üzereyken komşu bostandan çaldığı bir salatalık yüzünden kan revan içinde bırakılır. Ailenin biriken borcundan dolayı mahalle bakkalı tarafından hırkası rehin alınır. Buna benzer pek çok hakaretlere maruz kalırlar. Maddî imkânsızlıklar yaşayan aile, kültürel farklılığıyla, kendisini soyutlayan sosyal çevreyle büyük bir çatışma içerisine girer. Aile; mahalleli tarafından; zengin, mahalleliyle kültürel çatışma yaşayan, mahalleliyi dışlayan ve mahalleliden dışlanan, mahallelinin ahlâk anlayışına aykırı davranışlar sergileyen, bütün bunlardan dolayı da kıskanılan bir aile olarak anlatılır.

İffet, bu çatışmada önceden varlıklı iken iyi eğitim aldığından bilgi ve görgü bakımından donanımlı 'yeni kafa'nın temsilcisidir. Sosyal çevre (mahalle halkı) ise, yozlaşma, ahlâkî çöküntü ve maddi imkânsızlıklarıyla geleneksel olanın ve 'eski kafa'nın temsilcidir. Yetişme tarzı, görgü ve kültür bakımından bu iki taraf arasında şiddete varan bir çatışma yaşanmaktadır. Aslında maddî imkân bakımından İffet'in ailesinden pek de farklı durumda olmayan sosyal çevre ile İffet'in ailesi arasındaki temel çatışma, eğitim ve

kültür farklılığına dayanmaktadır. İffet ve ailesinin sosyal çevre ile yaşadığı çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Zihniyet Çatışması)

İffet <-----> **Sosyal Çevre**
 (Kültürlü/Yoksul/İffetli) (Cahil/Muhafazakâr/Merhametsiz)

Romanın ikinci metin halkasında, yoksulluktan iyice usanan ve artık ailesini geçindirebilme çaresi kalmayan İffet'in, güzelliğinin farkına varan ve kendisini beğenen birisine Fettan Raziye adındaki bir kadının vasıtasıyla kendisini teslim etme çaresizliği anlatılır. Olay halkasının sonunda hem İffet hem de Fettan Raziye tam bir dönüşüm yaşarlar. İffet, "iffet"ini kaybedip ondan para kazanmaya giderken gözünün önüne Lâtif'in hayali gelerek hastalanır ve akabinde ölür, Fettan Raziye ise bu olaydan etkilenecek yaptığı işten vazgeçer, dünyalık işleri bırakarak hacca bile gider ve Hacı Raziye adını alır.

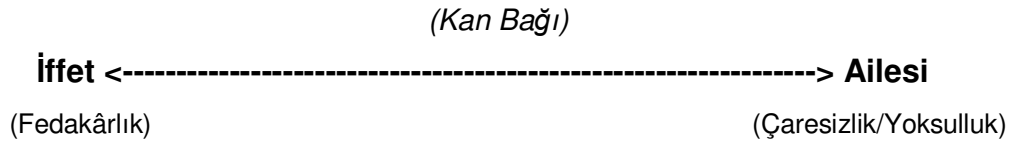
Ailesi büyük bir maddî imkânsızlıklar içinde kıvranan İffet'in bunun bir sonucu olarak Fettan Raziye ile olan ilişkisinde de bir çatışması söz konusudur. İffet, ailenin geçim yükünü üzerine alan ve sorumluluk duygusu olan birisinin tutum ve davranışlarını; Fettan Razi'ye de onun bu sıkıntılı halini fırsat olarak değerlendirerek kötü yollara düşmesine aracı olan birisinin tutum ve davranışını temsil etmektedir. Bu çatışmada İffet, masumiyeti ve "iffet"i, Fettan Raziye de ahlâksızlığı, fırsatçılığı ve yozlaşmayı temsil etmektedir. İffet'in Fettan Raziye ile yaşadığı çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Zihniyet Çatışması)

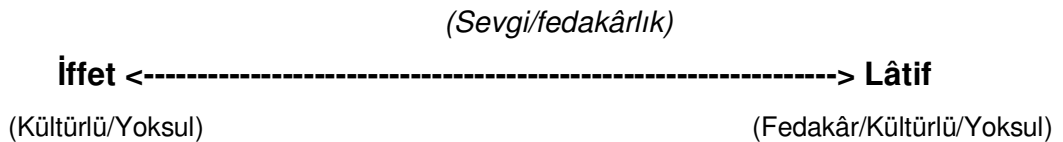
İffet <-----> **Fettan Raziye**
 (Kültürlü/Yoksul/İffetli) (Fettan/Cahil/Materyalist)

İffet'in ailesiyle ilişkisi roman boyunca sürer. O, ailesinin yeğâne varlık kaynağıdır. Küçüklüğünden sahip olduğu bilgi ve beceri ile namusluca

ailesinin geçimini sağlamaya çalışır. Onlar için hiçbir fedakârlıktan kaçınmaz. Kardeşi Sabri'ye her türlü dersi verir. Annesini hastalığı üzerine onun salatalık çalmasına çok kızar. Annesinin hastalığıyla ilgilenir, tıp bilgisiyle ona yardımcı olur. Teyzesinin oğlu Lâtif'le nişanlıdır. İffet, bütün imkânsızlıklarına rağmen son kerteye kadar iffetinden ve onurundan taviz vermeden ayakta kalmaya çalışmaktadır. Onun ailesiyle ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:



İffet'in ailesinde nişanlısı ve teyzesinin oğlu olan Lâtif, İffet'in hayatında gerek maddî varlığıyla gerekse manevî varlığıyla büyük bir yer teşkil eder. İffet'in yoksullukla boğuşan ailesine maddi yardımlarda bulunur. Romanın sonunda da manevî varlığıyla İffet'in masumiyetinin kirlenmesini önler. İffet'e pek çok bakımdan benzer. O da İffet gibi sanata ve edebiyata düşkündür. Büyük küçük annelerden, teyzelerden oluşan kalabalık bir ailenin sorumluluğu kendisine aittir. Kalemindeki küçücük aylığından başka geliri yoktur. Kitapçılara gazetecilere yazılar yazarak hayatta kalmaya çalışır. İzmir'de babasından kalma biraz arazi bulunduğundan, bunları satıp öğrenim için Avrupa'ya gideceğinden, İffet'le evlenmezden önce "Sorbon"dan edebiyat diploması alacağından söz açar. Bu vesileyle İzmir'e gider; ama İffet'in ailesinin günden güne zorluklar içine düşmesi sonucu bu idealini gerçekleştiremez. Ne var ki, dönüşünde İffet'in mezarıyla karşılaşır ve aklını kaybedip "Mecnun"a döner. Lâtif'in İffet'le ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:



Romanda İffet'in hatıralarıyla dikkatlere sunulan ve İffet'in çocukluğundan beri yaşadıklarını anlatan ikinci metin halkası, geriye dönüşle "yazar"ın gözlemiyle anlatılan ilk metin halkasının içerisinde yer almaktadır.

1.2.4.2. Kişiler

Maddi imkânsızlıklar içindeki bir kızın sosyal çevreyle çatışmasının anlatıldığı "İffet" romanında, fakir ve kimsesiz bir ailenin gittikçe artan felâketler sonucunda nasıl yok olup gittiği romanın aslî kişisi İffet etrafında dikkatlere sunulur.

Romanın kişiler kadrosu İffet'le aynı kaderi paylaşan aile bireyleri ve kendisine yardım edenler ile İffet'in karşısındaki kişilerden oluşan bir bütünlük arz eder. İffet ile zaman zaman karşılaşan bazen de çatışmaya giren bu kişiler, onun şahsında verilmek istenen özellik ve anlayışları somutlaştıran birer figür olarak karşımıza çıkarlar. Dolayısıyla İffet dışındaki kişiler ancak İffet'le ilişkileri ölçüsünde kendilerine yer bulurlar.

Romandaki kişileri özellikleri ve olay örgüsündeki işlevlerine göre şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.2.4.2.1. Kadınlar

1.2.4.2.1.1. İffet

Romanın aslî kişisi İffet'tir. O, ferdî yaşamındaki talihsizliğin neden olduğu toplumsal trajedide romanın omurgasını teşkil eden maddî imkânsızlık-sosyal çevre çatışmasının merkezindeki kişidir. Olay örgüsündeki bütün olay parçaları ya doğrudan ya da dolaylı olarak İffet'le ilişkilidir. İsmiyle müsemma olan İffet, masumiyetin, bilginin, görgünün, iffetin ve sadakatin temsilcisidir. O kadar ki İffet, Yazar'ın hayranlığını da kazanmış ve çevresindeki bütün olumsuzluklara karşın verdiği dirençle kimi yerlerde insanüstü bir noktaya yükseltilmiştir:

“Merdiven başında bu karanlık evin ayışı, hazin bulutları ile örtülmüş bir dolunay gibi –koyu renkli “car”a bürünmüş olarak- bizi karşılamaya çıktı. Karşımıza doğan bu Nûr İffet’ti. Sanki “kudret” eli, dünyaya getirdiği ne kadar güzellik varsa bunlardan en seçkin özetleri toplayarak güzellikte olanca yaratıcılığının üstünlüğünü bu yüze sığdırmış; kendi erişilmez gücüne karşı olağanüstü bir varlık göstermek için bu vücudu yaratmış, ya da insanoğluna bir melek modeli göstermek istemişti.

Ben varlıkları kavuran bu “afet”i, bu güzellik perisini görünce şöyle sandım: Şairlerin tasarlayabileceği yücelik gövdeleşmiş, ya da güzelliğin çekici gücü insan biçimine girmiş.” (s. 23).

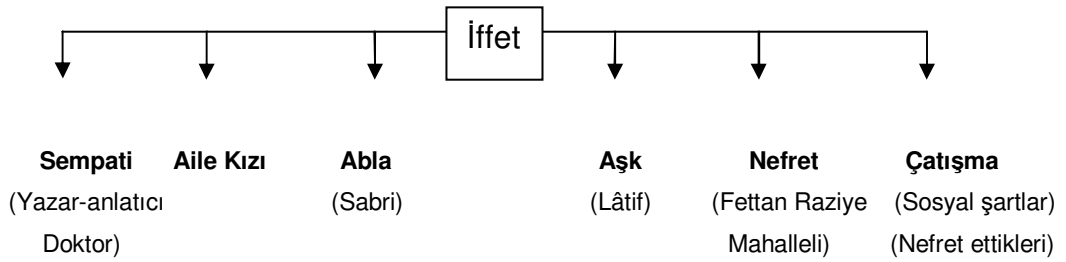
Ailesinin olanca fakirliğine ve imkânsızlığına rağmen o, son derece vakur, olgun ve halden anlar bir tavır sergilemektedir. Romanın dördüncü bölümünde onun yazdığı “hatırat”tan geçmiş yaşamı dikkatlere sunulur. Anne, baba ve iki hizmetçisi olan Fatih civarında Haliç’e bakan, yeşilliklerle dolu bahçeli, altı yedi odalı eve sahip varlıklı ve mutlu bir ailede dünyaya gelir. Böyle bir ailede sonraki yaşamında rüya olabilecek bir sevgi ve mutlulukla büyür. Türkçe okumayı önce babasından öğrenir. Beyoğlu’nda bir Frenk pansiyonuna verilir, burada Fransızca eğitim alır. Özel hocalardan Türkçe, Arapça ve Farsça dersleri alır. Çok bilgili ve kültürlü yetişir. Ediplerin Türkçe eserlerini bol bol okur. Batıdan Musset, Lamartin, Hügo okur. Kendisi pansiyona gönderildiğinde teyzesinin oğlu Lâtif’i Mekteb-i Sultani’ye gönderirler. Aralarında duygusal bir bağ oluşur. Her şey yolunda giderken hayatının miladı kabul edilebilecek felâket gerçekleşir: babasının ölümü. Babasının ölümüyle önceki pembe hayatı gittikçe kararmaya başlar. Evleri yanar, kiraya göçerler ve eşyalarını satarak geçinmeye başlarlar. Yoksulluk içinden çıkılmaz boyutlara, hatta açlık boyutuna ulaştıkça İstanbul’un daha kenar mahallerine taşınmaya başlarlar.

Babasının ölümüyle hayattaki en büyük dayanağını kaybeden genç kız, hasta annesi ve küçük kardeşine bakmakla yükümlüdür. Hayatındaki bu dramatik değişime rağmen asla sapmaya uğramayan yönleri vardır: iffet, doğruluk, sadakat, asillik. İffet’i yoldan çıkarmaya çalışan Fettan Raziye’yle tanışması İffet’e bu özelliklerini kaybetmede tereddüt yaşatır. O, nefsiyle çok büyük mücadele vererek kendisine yapılan büyük maddi teklifleri geri çevirerek iffet’ini ve çizgisini korur ve daha da ötesi, hayat kadını aşüfte Fettan Raziye’yi bile yola getirmeye ve hacca göndermeye vesile olur.

İffet, sahip olduğu fizikî güzellikle ailesini geçindirebilecek kadar güçlü bir kozu varken, yaratılışından gelen yeteneğiyle ailesini zor şartlarda ayakta tutmaya çalışır. Elişleri yaparak ailesine katkıda bulunur. Kendisini sanat alanında da geliştirmiştir. Böylesine incelmış bir ruha sahip olan İffet, “güzel” olanı sever:

“_Bilmem ki nedendir? Ben her yapıtta, yapıcının bir kalem dokunmasıyla nezaketini, bir fırçanın sürülmesiyle güzelliğini bozmaktan çekinerek korka korka heyecanla, hafif hafif gezindiği yerleri severim... Resimde çizgileri çeken, boyaları süren el değil; fikir, hiçbir araç kullanmaksızın kendi sürmüş sanılmalı. “Deha” belirtisi, işte nasıl çizildikleri belli olmayıp doğanın haznelerini yansıtanabilmekten uzak, bir zekâ gölgesi gibi kağıt üzerine düşüren ustaların bu güçlerine denir.” (S. 47).

İffet’in romandaki diğer kişilerle ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:



1.2.4.2.1.2. İffet’in Annesi

İffet’in annesi, romanda amansız bir hastalıkla mücadele eden ve fedakârlıkla özdeşleşmiş birisidir. Fedakâr anne işleviyle ön plâna çıktığı için romanda ismi bile yoktur. Zira onun hasta olması ailenin yükünün İffet’in omuzlarına binmesine ve İffet’in trajedisinin derinleşmesine neden olmuştur. Bunun yanında Yazar ile doktorun evlerini ziyaretini ve Yazar-doktor etrafındaki tartışmaları doğurmak gibi ikinci derecede bir fonksiyon da sağlamıştır. İffet’in annesi romanda hastalığı ile görülür:

“Sıkıntı ve sefaletin en yıkıcı izleri asıl bu kadının yüzünden görünüyordu. Gövdesinde kastan iz kalmamış, deri kemiğe yapışmış; yüz, insana benzemez olmuş... bakışları artık kendinin hayattan uzaklaştığını; ölümcül yıkınlıklara yaklaştığını gösterir biçimde sönüp korkunç bir donukluk almış... İnsana diriler arasında bulunmaktan artık bakıp da mezarını dileyen bir ölü gibi balkıyor. Söz söylemek için ağız açınca kansız dudaklarının etrafında beliren katmerler, yüzünün bütününe tuhaf bir biçim veriyor, artık kendinden büsbütün sıyrılıp alınmış olan

mutluluğa ve hayat umuduna karşı küçümseme ile, hakaretle gülüyor sanılırdı.” (S. 24).

İffet, annesinin küçültülmüş bir örneğidir. Ondaki özelliklerin çoğu annesinde de vardır. İffet’in annesini ifade edecek en güzel kelime “çaresizlik”tir. Onun için ölüm bir kurtuluştur; ama evlatlarının durumu bundan geri adım attırır. Anne, bir taraftan annelik rolü gereği evlatlarını düşünürken diğer yandan da hastalıkla mücadele eder. Ailenin günden güne düşüşü karşısında elinden bir şeyin gelmemesinin ıstırabını yaşar.

İffet’in annesinin yoksulluk yanında bir de aman vermez bir hastalık çekmek suretiyle sahip olduğu dramatik yaşamın romandaki fonksiyonu, İffet’in yaşadığı çatışmayı derinleştirmektir.

1.2.4.2.1.3. Fattan Raziye

İffet’in bireysel olarak çatıştığı kişilerin başında Fattan Raziye gelir. O, taşıdığı sifattan da anlaşılacağı üzere; aşüfte, yoldan çıkmış, eğlence mekânlarının gediklisi olmuş, namusa karşı parayı tercih eden inatçı bir kadındır. Romanda Nermi Bey adına çalışan birisidir. Amacı, Göksu’da İffet’i görerek âşık olan Nermi Bey’e para karşılığı İffet’i satmaktır. Bunun için İffet’in parasızlığını ve ailesinin içine düşmüş olduğu sıkıntıyı fırsat bilerek İffet’e sülük gibi yapışır ve onu Nermi Bey’in parasıyla kandırmaya çalışır. İffet ile her bakımdan zıt özellikler gösteren bu kadın, hayatta her şeyi parayla değerlendirmektedir. Bütün bu yönleriyle Fattan Raziye romanda başta materyalizm olmak üzere menfaatçiliği, fırsatçılığı ve aşüfteliği temsil etmektedir. Duyguya asla değer vermeyen bu kadın her şeyiyle materyalist bir zihne sahiptir.

Fattan Raziye’nin hayatını İffet’i tanımadan önceki materyalist, günahkâr ve sefih hayatı ile İffet’i tanıdıktan sonra tövbekâr, maneviyatçı “huzurlu” hayatı olarak iki kısımda değerlendirmek gerekir:

1.2.4.2.2. Erkekler

1.2.4.2.2.1. “Yazar”

Yazar⁶³, İffet’in ailesinin hayat mücadelesinde aileye yardımı dokunan kişilerden birisidir. Romanda mesleği yazarlık olan bir kişi ve aynı zamanda da olayların anlatıcısıdır. Doktor arkadaşı kendisine “Romancı Bey”, “Şair Bey” diye hitap eder. Romantik ve şairane bir ruh dünyasına sahiptir. Bu yönüyle ‘idealizm’in temsilcisidir. Romanda İffet’in ve ailesinin hayatına arkadaşı Doktor “N” Bey sayesinde şahit olur ve ailede elde ettiği gözlemleri romanın anlatıcısı olarak aktarır. Hassas ve anlayışlı birisidir. Nitekim “fakir İffet’in ailesini gözlemliyor” zannedilme düşüncesiyle ayıp olmasın diye kendisini aileye Doktor Hüseyin diye tanıtır. Hayatı hayal dünyası olarak gören Yazar, hayatın gerçekleriyle, İffet’i ve onun ailesini tanıdıktan sonra yüzleşir. İffet’i gördükten sonra onun hayranı olur. İffet, artık kahraman anlatıcının kendisine ilham verdiği kişi olmaktan çıkar, hayatının merkezine oturur.

1.2.4.2.2.2. Doktor “N” Bey

İffet’in hayatına yardımcı olan kişilerden birisi de Doktor “N” Bey’dir. Doktor “N” Bey’in İffet’in hayatındaki yeri, mesleğinden kaynaklanmaktadır. Hayırseverlik duygusuyla İffet’in hasta olan annesini tedavi eder. Yazara karşın o, hayatı realiteler merkezinde algılayarak ‘materyalizm’i temsil eder. İffet ve Yazar ile üst seviyede sanat ve edebiyat muhabbetlerine de katılacak kadar yalınkatlıktan uzak, kendini geliştirmiş, aydın bir tiptir. Yalnız hastanede çalışmayıp, bulunduğu muhitteki yoksul insanları da parasız muayene edecek kadar hayırsever biridir.

⁶³ Burada ‘yazar’, Hüseyin Rahmi Gürpınar değil, romanda ‘yazarlık’ mesleğiyle uğraşan kişidir. Bunun yanında Hüseyin Rahmi Gürpınar, eserin ikinci baskısına yazdığı önsözde “İffet’in bugün otuz bir yaşına girmiş satırlarını yazdığım o günlerde ben de bu hikayenin kahramanları arasına karışmış bir gençtim.” demektedir. Eserdeki ‘yazar’ karakteriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar arasında düşünce açısından benzerlikler göze çarpmaktadır.

Yazar ve Doktor “N” Bey, romanın aslî kişisi İffet’in hayatını dikkatlere sunan ve ona maddî-manevî katkılarda bulunmaya çalışan kişilerdir. Dışarıdan bir bakış açısıyla İffet’i bir nevi açığa çıkararak okura teşhir eden kişilerdir.

1.2.4.2.2.3. Sabri

İffet’in kardeşi Sabri de ailenin ayakta kalmasında üzerine düşenden daha fazla fedakârlık yaparak ailesinin geçimine yardımcı olan kişidir. Bu vesileyle romanda masumiyetin ve fedakârlığın temsilcisidir. Sabri, ailenin içinde bulunduğu trajediler zincirinin bir halkasına da kendisinin eklendiği yerde ortaya çıkar:

“Bu sırada kapı çalındı. Hasta kadın, sesin geldiği yana başını çevirip: “Sabri’im geldi” dedi. On beş, yirmi saniye sonra odadan içeri on-on bir yaşlarında bir çocuk girdi. Çocuğun arkasında eski bir mintan, bacaklarında dizleri yamalı bir pantolon vardı. Yüzü gözü temiz olduğu gibi zayıf ve kansız çehresinde bir soylu tatlılık, duruşunda ve davranışında o eski püskü kılığıyla uyumayan soydan bir ağırbaşlılık görülmekte idi. Gözleri, kaşları hemen İffet’inkilere andırıyor ise de yüzü daha zayıf, benzi daha uçuk, çenesi de biraz uzunca idi.” (s. 47).

Sabri’nin ailesi için yaptığı fedakârlıklar romanda, ailenin borçları yüzünden mahallenin bakkalı tarafından hırkasının rehin alınması ve annesinin açlıktan ölme durumuna gelmesi sonucunda komşunun bostanından salatalık çalması üzerine ölesiye dövülmesi olaylarıyla somutlaştırılır.

Sabri, okula gitmez; ablasından Arapça, Farsça, Fransızca, tarih, coğrafya, kitabet, hesap dersleri alır. Ailesine karşı olanca duyarlık gösterir. Nitekim ablası ölünce mezarına sürekli çiçekler götürür. İffet dolayısıyla ailenin yaşadığı trajedinin derinliğinin artırılmasında rol oynamaktadır.

1.2.4.2.2.4. Lâtif

Romanda İffet’in hayatını kolaylaştıran kişilerden birisi de Lâtif’tir. O, İffet’in babasının ölümünden ve annesinin hastalanmasından sonra, ailesinin geçimini üzerine alması sonucunda yaşadığı sosyal şartlarla, çevreyle ve benliğiyle karşılaştığı bütün zorluklara karşın İffet’ini korumasında kendisine

yardımcı olan teyzesinin oğlu, sevdiği gençtir. İffet için ideallerinden vazgeçer. Bu yönüyle Lâtif de Sabri gibi fedakârlığın temsilcisidir. Romanda o da İffet gibi ideal özellikleri kendinde barındırır. Yakışıklı, kültürlü, şen, neşeli, coşkundur. Yazar, İffet'in isabetli bir tercihi olarak gördüğü Lâtif hakkında şunları söyler:

“Lâtif pek hoşuma gitti. İffet gibi bir kızın seçiminde yanılmayacağını önceden düşünmüştüm. Berber makası dokundurtmakta üşendiği bol kumral saçları, beyaz yüzü, yumruca alını, gür bir zekanın varlığını gösteren çam yeşiline yakın parlak ela gözleriyle pek sevimli görünmekte; buna eklenen senli benli şen görünüşü, şakacılığı, tutumundaki içtenliği, kimi safça halleri kendisiyle görüşenleri büsbütün büyülemekte idi. İffet sanki üzüntü bulutlarıyla örtülü bir gezegen; bu da onun –talih güneşinin ayrılış karanlıklarına bıraktığı geceleri aydınlatmak için- yörüngesinde parlak ay gibi bir uydusu idi. Daima yüce bir üzüntü ile bükük boyunlu, düşünceli görünen İffet'in yanında bu delikanlıyı gördükçe şen sözleriyle, coşkun kahkahalarıyla –tasa bulutu içinde kalmış bir umut bahçesinde öten- bülbüle benzetirdi.” (s. 50).

Çocukluktan beri birlikte olan Lâtif ile İffet arasında pek çok ortak yanlar vardır. Lâtif de İffet gibi sanata ve edebiyata düşkündür. Büyük küçük annelerden, teyzelerden oluşan kalabalık bir ailenin sorumluluğu kendisine aittir. Kalemindeki küçücük aylığından başka geliri yoktur. Kitapçılara gazetecilere yazılar yazarak hayatta kalmaya çalışır. İzmir'de babasından kalma biraz arazi bulunduğundan, bunları satıp öğrenim için Avrupa'ya gideceğinden, İffet'le evlenmezden önce “Sorbon”dan edebiyat diploması alacağından söz açar. İffet'in ailesinin günden güne zorluklar içine düşmesi sonucu bu idealini gerçekleştiremez. Ne var ki, dönüşünde İffet'in mezarıyla karşılaşır ve aklını kaybedip “Mecnun”a döner.

Lâtif'in hayatında İffet bir milat olmuştur. Onun hayatını İffet'le geçen yılları ve İffet'ten sonraki yılları diye iki bölümde incelemek gerekir. Zira, İffet'le birlikte olduğu günleri zorluk içinde mutluluğu yaşadığı, İffet'ten sonraki yılları onun aşkından ve yokluğundan “Mecnun”a döndüğü dönemi teşkil eder. Bunu Önder Göçgün, birinci devredeki “hareketli-active” ve “akıllı-rational” tip, yerini; ikinci devrede, “dalgın, durgun-passive” ve “deli, divane, mecnun-insane person” bir tipe bırakır, diye niteler.⁶⁴

Lâtif, İffet'in hayatında gerek maddî gerekse manevi varlığıyla büyük bir yer teşkil eder. İffet'in yoksullukla boğuşan ailesine maddi yardımlarda

⁶⁴ Göçgün, a.g.e., s.34

bulunur. Romanın sonunda da manevi varlığıyla İffet'in masumiyetinin kirlenmesini önler.

1.2.4.2.2.5. Nermi Bey

Fettan Raziye ile ilişkili olarak hasım güç konumundaki bir diğer kişi de Nermi Bey'dir. Nermi Bey, romanda ismi olan; fakat cismi olmayan bir kişidir. Göksu'da evvelki yıl İffet'i görüp beğenmiş ve âşık olarak her şeyini İffet'in uğruna feda etmeye hazır, zengin birisidir. İffet'e sahip olabilmek için maddi gücünü Fettan Raziye'yi aracı yaparak kullanmaktadır. Romanda maddi gücün temsilcisidir. İffet'e yazdığı mektuptan da oldukça platonik birisi olduğu anlaşılmaktadır. Romanda onun varlığının sebebi İffet'in tezadını teşkil etmesidir. Bundan dolayı üzerinde derinlemesine durulmaz.

İffet romanında Dekoratif unsur durumundaki kişiler, mahalleli, çingene çocukları, Emine Hanım, Antuvanet, Rum karısıdır.

Mahalle sakini, İffet'in yaşadığı trajediye katkıda bulunma fonksiyonunu üstlenir. İffet'in ailesini "dönme" diye dışlayan, onlara karşı yabancılik duygusu ile hareket eden, onları "öteki" konumuna taşıyan bu kitle, geriliğin, tahammülsüzlüğün, acımasızlığın temsilcisi olarak bulunurlar. Yoksulluklarıyla ön plâna çıkan bu kitle, yaşamlarını sürdürmek uğruna namuslu insanlara çamur atabilmekte ve parayı onur ve "etik"in önüne alabilmektedir. Her bakımdan İffet'in ailesiyle karşıtlık arz ederler. İffet'in yaşadığı sosyal çevreyle çatışmasını teşekkül ettirirler. Kendi yöresel ağızlarıyla konuşurlar. Mahalleli olarak romanda Şerife Hanım, Hasibe, Nazik Hanım, Safiye, Marpuççu Abdullah, Halil Ağa, Koca Gülsüm, Uzun Esmâ'nın ismi zikredilir. Bu kişiler mahallenin silüetini oluştururlar ve hepsinin de ortak yönü, iftira, dedikodu, kıskançlık, geri kafalılık, çıkarıcılık ve gaddarlıktır.

Çingene çocukları romanda yazar-anlatıcı ile arkadaşı Doktor "N" Bey'in İffet'in ailesi ortadan kaybolduktan sonra Edirnekapı taraflarına doğru gezintiye çıktıkları sırada dinlenmek için Yenibahçe'de oturdukları bir kahvede karşılaştıkları kişilerdir. Romanda varolma sebepleri, yıkık dökük

mekânla uyumlarını göstermektir. Roman insanın içinde bulunduğu ortamın şartlarına uymak zorunda kalacağı tezini vurguladığı için, çingene çocukları da yıkık dökük derme çatma yerlerde, yıkıntıların içinde kulübelerde-hayatlarını sürdürmektedirler. Romanda çingene çocuklarının İffet’le doğrudan bir ilişkisi yoktur.

Emine Hanım, İffet’in çocukluk dönemine ait bir şahsiyettir. İffet’in büyük bir özlemle yad ettiği huzurlu çocukluk yıllarında komşularından olan sütçü kızı Emine Hanım, pek çok hikâye, masal bildiği için kendisine Masalcı Emine de derler. Emine Hanım, “harekeli” eski hikâye kitaplarını okuyacak kadar bilgilidir. Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Ferhat İle Şirin hikâyeleri anlatır. İffet’in çocukluk döneminde ruh dünyasına büyük bir tesir eden Emine Hanım, İffet’in geçmiş yaşamında yeri olan birisi olduğu için hatıratında okura sunulur. İffet’in şimdiki trajik yaşamında yeri olmayan biridir. Romanda İffet’in geçmişteki mutlu ve parlak günleri ile şimdiki kasvet ve ıstırap dolu günlerini kıyaslayarak gözler önüne sermek için vardır.

Antuvanet, İffet’in Beyoğlu’ndaki Pansiyonda en çok sevdiği ve içindeki her şeyi bilen arkadaşısıdır. *Kumral saçlı, mavi gözlü, üzgün bakışlı* güzel Antuvanet bir mimar kızıdır. İffet gibi bilgili ve romantik âşıklardır. Beraber pansiyonda Müse, Lamartin, Hügo okurlar. Antuvanet, *siyah saçlı, baygın gözlü, göksel yüzlü on yedi yaşında bir ressamı* sever; ama zengin ve kaba saba bir tüccarla evlendirilir. Mutlu olamaz. Romanda İffet’in hayatına ışık tutmak ve Antuvanet’in kaderiyle kendisinininki arasında kıyas yapılması için yer almıştır.

Rum karısı, İffet’in yaşadığı trajedinin boyutunu gözler önüne sermek amacıyla, İffet’in yaptığı sanat eseri değerindeki elişlerini çok ucuza alarak yüksek fiyatta satan materyalist ve fırsatçı birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda Dekoratif unsur durumundaki kişiler, İffet’in yaşadığı “iffet-para” çatışmasının boyutunu gözler önüne sermek ya da bugünkü yaşamının daha iyi anlaşılması için geçmiş yaşamına ışık tutmak amacıyla eserdeki yerlerini almışlardır.

1.2.4.3. Mekân

İffet romanında olaylar İstanbul'da geçer. Mekânlar, olay örgüsünün temelini oluşturan olayların sahnesi durumunda, olayların gözler önüne serilmesinde ve kişi-mekân uyumunu sağlamada oldukça başarılı tasvir edilmiştir. İffet'in yaşadığı çatışmaya bağlı olarak, hayatında günden güne gelişen trajediye neden olan sosyal çevre faktöründe mekân, İffet'in çektiği ıstırapları ifade etmede önemli bir rol oynamıştır. Mekânların olay örgüsündeki işlevlerini belirterek şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.2.4.3.1. Peyzaj

Romanda, Yazarın İffet'in ölümü andıran haliyle özdeşlik kurduğu tabiat olayları ve manzarası peyzaj niteliğindeki mekânları oluşturur. Buraların da romandaki işlevi İffet'in çatışmasını yansıtmaktır:

Aralık başları güz aylarının da güzüdür. Yaprak döken bu mevsimin kırıcı rüzgârlarına, yağmurlarına, hava sarsıntılarına karşı son dayanışlarını gösterip ağaçlarda –umutsuz hastalar gibi- son günlerini bekleyen, düşmeye hazır tek tük yapraklar kalmıştır. Ölüm rengini andıran o soluk yapraklar da o günlerde acı sarsıntılarla çırpına çırpına büsbütün dökülüp yok olacaktırlar. Kış başlangıcını andıran soğuk, amansız bir rüzgâr, ağaçları yeşil giysilerinden soyunca bütün her şey, karın giydireceği ak kefeni bekliyormuş gibi bir ölüm rengi içinde, çıplak üzgün kalır. Kuşlar kaygılı kaygılı uçuşurlar. Sanki derelerin çağıltısı, rüzgârın derin derin iniltisi bunlara korku ve üzümlük verir. Rüzgarların sert esişlerine karşı bir barınak bulmak istiyorlarmış gibi kararsız görünürler. Küçük bir kuşun yapraksız bir dala konup da o yan bakışı, o dokunaklı suskun bakışıyla ufuklara yoklayışı içli gönüllere ne kadar dokunur? Kuşların oradan, buradan kısa, hazin tek tük ötüşleri duyulur; fakat şen duygular uyandırmaz. Hep bunlar kulağa bir ayrılık iniltisi gibi gelir.

Bütün eşyayı böyle yok eden bir örtü altında üzüntülü; kuşları, dereleri, rüzgârı inler gördüğüm ve çamurla içinde yatan ağaçlarını çiğneyerek kırlarda dolaştığım zaman ilkbaharı hatırlarım (s. 59)

Yukarıda sanatlı bir üslûbla anlatılan kısımda sert sonbahar rüzgârında barınak bulmak istiyormuş gibi uçan kuşlar mahalleden kovulan İffet'in ailesini kastetmektedir. Ağaçtan düşen ve mutsuz hastalar gibi ölümlerini bekleyen yapraklar da İffet'in annesini kastetmektedir. Havanın sertliği, ölümü andırması da İffet'in içinde bulunduğu şartların sertliğini ve zorluğunu ifade etmektedir. Burada bir sonbahar peyzajıyla İffet'in hayatı arasında paralellik kurulmuştur.

İffet'in evine giderken yol üzerinde yine peyzaja rastlanır:

"Bir nazlı gidişle çekilen güneşe karşı birer özlemlili duruşla boyunlarını bükmüş bulunan sonbaharın gözleri okşayan pembeli, sarılı, mavili çiçeklerini çiğneye çiğneye düzensiz bir yokuştan inmeye başladık. Yanlarımızda telaşlı telaşlı uçuşan arılar, büyük sinekler, bu yazdaki son doyumluklarını topluyorlar. Beyazlı sarılı birkaç kelebek de, ayrılığın yaklaştığını duyan sevgi vurgunu gönüller gibi titreye titreye birer pervane çabukluğuyla dolaşüyor, her çiçekten birer ayrılış öpücüğünü alıyordu." (s.67)

1.2.4.3.2. Dekor

1.2.4.3.2.1. Evler

1.2.4.3.2.1.1. İffet'in Aksaray'daki Evi

Romandaki dekorların başında İffet'in evi gelmektedir. Çünkü İffet'in evi, olay örgüsünün omurgasını teşkil eden çatışmaya sahne olan en önemli mekân konumundadır. Ev, İstanbul'un kenar mahallelerinin birinde Aksaray'da (...) mahallesindedir ve İffet'in ailesinin yaşadığı yoksulluk ve kimsesizlik trajedisini çok çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunmaktadır. Evin fizikî durumuyla ev halkının psikolojisi arasında bir koşutluk söz konusudur. Yani insan-mekân bütünleşmesi güçlü bir biçimde sağlanmıştır:

"Doktor, çeşmeye yakın, kaplama tahtaları, saçakları dökülmüş; iki penceresinden birisinin kafesi düşmüş bir evin tek kanatlı olan kapısını çaldı (...)

Doktorun çaldığı kapının İffet'in evi olduğunu anladım. Kapının yanında iri gövdeli bir çınar ağacı bulunuyor. Bu ağaç; dokunaklı durgunluğu, küçüklüğü ve içli görünüşüyle bir aileye yurt olmaktan çok bir felaket "çilehanesine" benzeyen o acılar yuvasının üzerine –kaderin yağdıracağı belaya karşı sanki siper olmak üzere- iri dallarını sefkat kolları gibi uzatmıştı.

Çok sürmedi. Kapı, arkasından bir iple çekilerek açıldı. Sevinç saçan Nûrları aleme yayılan güneş bile bu tasalar kulübesine girmekten çekiniyormuş gibi geceyle boy ölçüşen karanlık, penceresiz bir avluya girdik. Orada bir süre bekledik. Gözlerimiz biraz karanlığa alıştı. Yukarıda bir gezinme oldu. Sonra gayet nazik bir kadın sesiyle: "buyurunuz" denildiğini işittik. Doktor, önümüzdeki beş altı basamaklı yıkık bir merdivenden yukarı çıkmaya başladı. Ben de ardı sıra yürüdüm. Her ikimizin birden ağırlığına dayanamayacak sanılan merdiven, ayaklarımızın altında sallanıp çatırdadığından büyük sakınmalarla yukarı çıktık." (s. 22)

Yukarıdaki alıntıda "çilehane" "kaplama tahtaları, saçakları dökülmüş", "iki penceresinden birisinin kafesi düşmüş", "tasalar kulübesi", "yıkık bir merdiven" gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere İffet'in evi son derece bakımsız,

kasavetli ve “yaşanacak yer” olmaktan ziyade “sığınılacak bir kulübe” gibidir. Ev de sanki içindeki hasta anne gibi hasta ve bakıma muhtaçtır.

İffet’in hasta annesinin yattığı oda da yoksulluğun sembolü konumundadır:

“Burada oda takımı aramak çölde çağılayan, külhanda sūs aramak gibi ise de oda büsbütün çıplak değildi. Eğer gördüklerime ev eşyası denilebilirse bir köhne ot minderi, her biri başka bir basmadan eskimiş birkaç yastığı, iki topal sandalyeyi, bir kırık testiyi ve pencerelerdeki uzunlamasına yarıklarla ayrılmış beyaz pÂtıska perdeleri sayarım. Yalnız şu kadar var ki bu eski püskü şeylerden her biri tertemizdi. Özel bir düzenle her şey yerli yerine konmuştu.

Oldukça kibar bir salonu süsleyebilecek kadar “zarif” görünen bu eşyanın öyle yoksulca bir evde bulunuşunu ilk önce yadırgar gibi oldum. Sonradan bunların eski zenginlik artığı olarak yangından kurtulma eşyadan olabileceğini düşündüm.” (S. 24-25)

Oda, İffet’in ailesinin ekonomik durumunu gözler önüne sermektedir. Evin tasviri İffet’in yaşadığı çatışmanın boyutunu gözler önüne sermeye yardımcı olur.

İffet’in evi, içinde yaşayan kişilerin sıkıntılarını, psikolojilerini ve trajedilerini yansıtmak amacıyla romanda sık sık kötü sıfatlarla nitelenir. Âdetâ İffet’in hayatını zorlaştıran unsurlardan birisi olarak dikkatlere sunulur. Zaten İffet’in şimdiki evi, onun için bir milat olan babasının ölümünden sonra kâbus haline dönen dram dolu hayatına sahne olan yerdir. İffet’in çocukluğu Fatih’te geçmiştir. Bundan dolayı ev de İffet’in karşısında bulunan bir unsur gibi sunulur:

“Oda içinde iki dakika kadar süren bir ezici durgunluk sırasında, ev diye içinde bulunduğumuz bu sıkıntılar yuvasının üzerine gölge saçan çınar ağacının yapraklarından işitilen hışırtılar, hastanın ruhunu almaya gelen meleklerin kanat sesleri sanılıyordu. Meydancıkta durmadan akan çeşmenin –bu felakete uğramış ailenin haline durmayıp ağlar gibi- duyulan içli hışırtısı sanki kulağa bir incelik, yüreğe dokunan bir incelik akıtiyordu.” (s. 27-28).

Yukarıda da görüldüğü gibi ev halkının psikolojisi ile mekân arasında bir benzerlik vardır. İffet’in evi sürekli mezara benzetilir:

“Eve yaklaştım. Çarpıntı büsbütün arttı... İşte o alancık, işte o çeşme... İşte o çınar ağacı... ağacın yaprakları boşa giden bir yıllık ömür gibi ayak altına dökülmüş çürüyor. Dügümlü düğümlü kuru dalları birbirine sarılmış ejderhalara benzer biçimde havanın saf berrak lacivert kubbesine doğru uzanmış... Altındaki o ev, İffet’in sıkıntılar evi... Az zamanda derin acılarla ihtiyarlamış insanlar gibi beli bükülmüş; sanki birkaç ay içinde on yıllık bir ömür geçmiş gibi büsbütün çökmüş... Of!.. sanki orası dirilere özgü bir konut değil; insanlara öbür dünya azabını göstermek için yer altından havaya fırlamış bir mezar idi... Hafif bir kış rüzgarı esiyordu. O çınar niçin inliyor? O çeşme niye ağlıyordu? Karşılarında duran o ev biçimindeki mezar mı!” (s. 56-57)

1.2.4.3.2.1.2. İffet'in Fatih'te Çocukluğunun Geçtiği Ev

Fatih'teki ev, İffet'in babası ölmeden önce, mutlu çocukluk yıllarının geçtiği mekândır. İffet'in bu çocukluk evi, şimdiki eviyle taban tabana zıttır. Birisi mutluluğun sembolü ve mekânıyken, diğeri kabusun sembolü ve mekânıdır. İffet, hatıratında bu evden şöyle bahseder:

“Bir ana, bir baba, bir yavru, iki hizmetçiden birleşen bu ev halkının mutlu yuvası Fatih civarında, tepede, Halice bakan bahçe ortasında yeşillikler içine gizlenmiş altı yedi odalı bir evceğiz. Babam beni kimi zaman kucağına alır. Her yanı sarmaşıklar, taflanlar, güller, yaseminler, hanımelleri bürümüş olan o setli bahçemizin yaydığı güzel kokular içinde dolaştırır, fıskiye den ince billur iplik gibi saçılan su serpintilerine yüzümü tutar; ben kucağında çırpınıp sıçradıkça o güler, yüzümü gözümü öpücüklerle boğardı.” (s. 88-89).

1.2.4.3.2.1.3. Yazarın Evi

Bu ev, İffet'e ait mekânlardan çok farklıdır. Maddî imkânı temsil etmektedir. Evin detaylı tasviri yapılmaz. Ev, iyi dekore edilmiş, Yazarın çevresine bakıp da ilham alarak şiir ve roman yazdığı lüks bir evdir. Evde yazı odası vardır ve bu oda baştan başa Topkapı, Yedikule ve Marmara'ya nazırdır.

1.2.4.3.2.1.4. Çingenelerin Evleri

Bu mekân, İffet'in evinin olduğu semt civarında bulunan mahallelerdeki ilkel yaşam örneklerini sergileme amacıyla romanda yer almıştır. Bununla İffet'in hayatıyla bu insanların yaşamları arasındaki tezat vurgulanmak istenmektedir. Romanın olay örgüsüyle doğrudan bir ilişkisi yoktur:

1.2.4.3.2.2. İşyeri

1.2.4.3.2.2.1. Mahalledeki Bakkal Dükkânı

Mahalle bakkalı, İffet'in ailesinin bakkala olan ödenemeyen borcu karşılığında Sabri'nin ceketinin bakkal tarafından borca karşılık olarak alıkonulması dolayısıyla karşımıza çıkar. Bundan dolayı mekân çirkin gösterilir. İffet'in çatışmasının yoğunlaşmasına sebep olan mekânlardan birisidir:

“Lâtif’le birlikte bir hayli yürüdük. Kirli raflarının, tozlu gözlerinin içinde her malın bayatı, her nesnenin kötüsü bulunan bir bakkal dükkanının önünden geçiyorduk. Arkasında yağ içinde munda bir mavi gömlek bulunan koca yuvarlak karınlı, kırmızı yüzlü, kıranta bir bakkal önümüze çıktı.” (s. 52-53).

1.2.4.3.3. Şehir Dekor

Romanda şehir dekoru olarak İffet'in evinin bulunduğu muhitteki mahalleleri ve sokakları ele alabiliriz. Buralar, fizikî şartların insan psikolojisi üzerindeki olumsuz etkilerine değinilerek İffet'in ailesinin içinde bulunduğu çatışma halinin yansıtılmasına katkıda bulunmaktadır. Çünkü bu mahalle ve sokaklar, bakımsız, köhne, ilgisiz ve buna koşut olarak da buralarda yaşayan insanların seviyesizliği itibariyle insan psikolojisini olumsuz yönde etkilemektedir. Romanda Yazar ile doktor arkadaşının İffet'in hasta annesini tedavi etmek amacıyla İffet'in evine giderken geçtikleri yol güzergâhındaki mahalleler ve sokaklar romandaki hayat olaylarına sahne olan şehir dekorunu teşkil ettirmektedir:

“Zihnim İffet'in hayaliyle uğraştığından mıdır nedir? Geçtiğimiz yollar bana pek üzüntülü görünüyordu. Yüksek kaldırımı geçtik. Hayli aralıklı bahçelerle yolun iki yanında görülen basık katlı, dar pencere ve birçoğu dört yandan birine eğilmiş çarpık cumbalı, eğri şahnişli toza bulanmış köhne evlerden kimilerini bir sıkıntı belâsı gibi tramvayın üstüne iniverecek sanıyordum.

Dirilerin ölümlere karıştığı bu mahallelerdeki mezarlıların sayısı mahallerinkinden az olmamalı. Her adımda, her köşe başında dünyadakilere ahreti seyrettirmek için açılmış sanılan mezarlık pencerelerinin tozlu parmaklıkları ve çevreye ahret kokusu yayan koyu renkli defne dalları arasında uzun boylu, koca

kavuklu mezar taşlarının durmadan göze çarpması insana hayatın sonu ölüm olduğunu hatırlatıyordu.

Ölümün kara renkli, boylu boslu birer tanığı gibi her yana dal budak salıveren çitlembik ağaçları sanki mezardaki korkunçluğu yer altından göklere saçıyor idiler. Bakışlarım, sıraya dizilmiş asker gibi bir panorama gösteren mezar taşlarını her an selamlamaktan yoruldu.

Şehremini'ni geçtik. Gittikçe mezarlıklar çoğalıyor, evler ufalıyor, çevrenin manzaralarındaki kasvet artıyordu. İffet'in hayali gene o anda yamalı, yırtık ve talihi gibi kapkara bir yas elbisesi içinde yarı çıplak bir yoksulluk heykeli gibi karşıma geldi. Bu mutsuz kız, gençlik çağının, eşsiz güzelliğinin en parlak bir devrinde diriler mezarlığı olan bu mahallelerden birine gömülmüştü.” (s. 18)

Burada yazar mahalleyi “dirilerin ölümlere karıştığı mahalle” diye niteleyerek mahallede hayata dair bir belirtinin olmadığını vurgulamakla birlikte, İffet'in trajik haliyle mekân arasında bir özdeşlik kurmak istiyor. Mahallenin fizikî özelliği sanki ölüme yaklaşmış bir hastayı andırmaktadır.

Yazar ile doktor arkadaşının İffet'in evine varmadan önceki geçtikleri sokak da buradaki hayatın meşakkati hakkında bilgi vermektedir:

“Saptığımız sokakta yürüyüp gidiyorduk. Sokak dar ve eğri büğrü idi. Her yanından pis sular akıtılmış... Kümes kadar küçük, yıkık evlerin önünde murdar (entari)li –ana babalar uslandıramadıkları için başlarını kışkırlarını feleğin uslandırıcı tokadına açık bırakmışlar sanılan- birtakım çocuklar oynamakta idiler. Arada sırada evlerin birinden örtünme gereğini, yeldirmesinin yakasını başına almakla yerine getiren bir kadın çıkarak öbür eve girmekte idi. Kimi evlerin önünden geçerken duyulan gübre kokusu ve arada bir işitilen inek sesleri insana kendisinin İstanbul'dan uzak bir köyde bulunduğunu sanılıyordu. Dolambaçlı sokaklardan girip çıkarak bir süre yürüdük. Evler seyrekleşmeye, bu mahalleleri kaplayan dokunaklı durgunluk atmaya başladı. Artık ne çocuk görünüyordu, ne kadın, ne erkek, ne de bir hayvan!.. Şehrimizin sokaklarını dolurdan köpeklerden bile iz yoktu. İnsanların doyunca ekmek bulamadıkları bu sokaklardan onlar da çekilmişlerdi. Kimi sokaklarda ev bile görülemiyor; harçsız kuru taşla örtülmüş yıkık, alçak bostan duvarları her iki yandan uzaklara dek sürüp gidiyordu. İnsan gürültüsü bulunmayan yerleri doğa kendi sesiyle doldurur.

Uzaktan uzağa duyulan hafif bir rüzgâr iniltisi, bostanların ağaçlarından işitilen acıklı kuş sesleri sanki doğanın bu kanununu kulaklara sokup uyarıyordu.” (s. 21)

Yazar ile doktor arkadaşının güzel bir sonbahar günü tabiatı temâşâ için dışarı çıktıklarında Edirne Kapısı'na varmadan önce gördükleri surlar da şehrin dekorunu gözler önüne seren mekânlar arasında sayılabilir:

“Doğanın yüreğe yufkalık veren şu güzel eserleri yanında insan yapısı da ayrı bir tat veriyordu. Yüzyılların yıkımına artık dayanamayarak surun yerde yatan burçları... ibretle bakanlara binlerce bilgelik dersi veren her taşında nice olayların simgeleri okunan... Her parçasında türlü tarihsel gerçekler gözüküveren o kale duvarları uzun geçmişlerin şanlı izleri gibi ululuklarıyla gözleri okşamakta idi.

Geçmiş olayların derin anlatışlı sessiz bir dilmacı gibi gönle tatlılık duyuran, ruha titreyiş getiren bu surun kimi yönleri bütün sağlamlıklarıyla ayakta durmakta; kimi yerlerinde boydan boya büyücek çatlaklar, gedikler görülmektedir. Yalçın kayaya benzeyen kimi dikey yüzler üzerinde otlar bitmiş, sarmaşıklar üremiş; kimi yıkık burç tepeleri taştan iri birer saksı biçiminde yeşillenmiş, birer yüksek bahçeye dönmüştü. Kimi yeri yıkık, kimi yönü sağlam, kimi burcu eğilmiş, kimisi dikey duran

ve gözün erebildiği kadar kıvrımlı bir çizgi üzerinde uzayan surlar... Boyu boyuna yabani yeşillikler, ağaçlar, bostanlar içinde kalan bu tarih yıkıntısı... Batan güneş, gül renkli altın ışıklarıyla bu anıtları yaldızlamış; gözlerin önüne tarihsel ululuğuyla gönüllere işleyen akşamıyla, şairane görünüşüyle düşünme yetisini saatlarca dokunaklı duygulara gömecek etkili bir levha yaratmıştı.” (s. 67-68)

Burada; bakımsızlık, viranelik ve ilgisizlik dikkatlere sunulmaktadır.

Burası İffet’in yaşadığı muhite yakınlığı dolayısıyla bu özellikleriyle anlatılmıştır.

İffet’in mezarının bulunduğu mezarlık da şehir dekoru olan mekanlardandır. Mezarlık ürperti uyandıracak bir şekilde tasvir edilmiştir:

“Güneş, İffet gibi gözden kaybolup ufuklara ateşten rengini bırakmış oldu. Ahretten, ölümden yansımış bir ecel gölgesi içinde kalan o büyük mezarlığın korkunçluğu pek artmıştı. Servilerin tepelerini dalgalandıran ve bir ölüm nefesi gibi yürekleri titreten rüzgârın derin derin iniltisi, ölümler içinde hayata aile yetiştirmeye uğraşan kuşların hazin hazin akşam cıvıltıları; ahırlarına, ağıllarına çekilen koyun sürüleri köşemenlerin uzaktan uzağa işitilen çan sesleri insanın üzerinde öyle korkunç bir etki yapıyordu ki bu sesleri çıkaranlar göze görünmediği için hep bu ayrılık ve iniltiyi andıran sesler mezarlardan geliyor sanılırdı.” (s. 74).

1.2.4.3.4. Romanda Sözü Edilen Yerler

Romanda detaylı bir şekilde tasvir edilmeyip ismi geçen; fakat olaylara değişik şekillerde sahne olan yerler de vardır. Bunlar, Aksaray, Yedikule, Köprü, Marmara adaları, Şehremini, Edirne Kapısı, Şişli, Yenibahçe, Halıcılar, Fatih semti, Eyüp mahalleleri, Küçük köydür.

Bunlardan Yedikule ve Marmara, yazar’ın yazı odasından görünmesi dolayısıyla; diğerleri de Yazar ile doktor arkadaşının İffet’in evine giderken geçtikleri yerlerdir.

Sonuç olarak İffet’te mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği çok önemli işlevler vardır. Bunlardan en önemlileri, olay örgüsünde yer alan kişilerin psikolojilerini ortaya koyması, romanın olay örgüsüyle somutlaştırdığı maddi imkânsızlık, çaresizlik ve felâkete sürükleniş ifadeye uygun bir zemin hazırlamasıdır. İffet’teki mekânlar, daima olumsuz nitelikleriyle gözler önüne serilmiş olup bunun nedeni de romanda masum, kültürlü ve gün görmüş bir ailenin günden güne zorlaşan hayat şartları karşısında, ailenin kızı İffet’in “İffet”ini koruyarak ayakta durmaya çalışması

ve bu uğurda yaptığı mücadelelerde, içinde bulunduğu zor şartları ifadeye yardımcı olmaktır.

1.2.4.4. Zaman

İffet'te zaman, İffet'in yaşadığı trajedinin süresi olarak ifade edilebilir. Olayların anlatıcısı konumunda bulunan ve aynı zamanda bir kahramanı olan "Yazar"ın gözlemleriyle bu trajedi dikkatlere sunulmaya başlar ve daha sonra bu trajedinin öncesi İffet'in hatıra defterinden gözler önüne serilir.

Romanı zaman bakımından, "Yazar"ın anlattığı bölümler ile İffet'in hatıra defteriyle anlattığı yerler olarak incelemek yerinde olacaktır. Roman, yazarın anlatımıyla *"1300 yılı eylülü ortalarına (1884 eylülü sonlarına) doğru bir perşembe günü idi."* (s.11) cümlesiyle başlar. Bu tarih, romandaki anlatma zamanının başlangıcını işaret etmektedir. Yazarın anlattığı bölümdeki olay parçalarını ve bunların zamanını şu şekilde sıralayabiliriz:

Roman, yazarın evinde bir sonbahar yağmuru sonrası havanın güzelliğiyle hayal âlemine dalışıyla başlar. Bu tarih 1300 yılı (1884) Eylül sonları saat yedi buçuk sıralarıdır.

Doktor "N" Bey'in, yazarın evine gelmesi ve İffet'in evine gitmek için yola çıkmaları, İffet'in evinde annesinin tedavisi için kalmaları ve evden ayrılmaları (İlk ziyaret) aynı gün gerçekleşir.

Aradan tam olarak ne kadar olduğu ifade edilmeyen bir zaman geçer:

"O günlerde bir daha ziyaret etmek için Doktorun gelmesini sabırsızlıkla ve belki de çarpıntı ile bekliyordum. İki gün sonra bir Pazar günü doktor geldi." (s. 39)

Yazarın İffet'i ve ailesini tanıdıktan sonra İffet'in etkisinde kalması ve aileyi tekrar ziyaret etmek için doktorla buluşup eve gitmeleri (İkinci ziyaret) ve evdeki kalış süreleri birkaç saattir.

"... o sıkıntılı ev bize birkaç saat için bir sevinç yuvası olmuştu." (s. 52)

İffet'e sevgi derecesine varan bir hayranlık duyan yazar, İffet'in evine ikinci ziyaretinden sonra, eve on dört, on beş defa geliyor. Bu arada epeyce bir zaman geçer:

"O gün Lâtif'ten ayrıldık. Doktorla birlikte İffet'in evine olan ziyaretimiz on dört, on beş kez tekrarlandı." (s. 56)

Aradan üç ay geçer ve Doktor “N” Bey, geçici bir hekimlik göreviyle Anadolu’ya gönderilir. Lâtif, yazarın evine birkaç kez gelir. Sonuncunun üzerinden yirmi beş gün geçer:

“Üç ay sonra doktor arkadaşım geçici bir hekimlik göreviyle Anadolu’ya gönderildi. Doktorun gidişinden sonra Lâtif birkaç kez beni görmeye geldi. Son gelişinin üzerinden yirmi beş gün kadar geçti.” (s. 56)

Lâtif’in İffet’in evine gelmesi, evde kimseyi bulamaması, orada bahçıvan kılıklı biriyle karşılaşması ve onunla İffet’in akıbeti üzerine üçer dörder gün arayla görüşmesi:

“Bahçıvanla ettiğim bu sözleşme üzerine üçer dörder gün ara ile gidip kendisini gördüm.” (s.58).

Yazarın İffet’e ulaşamadığı buradan sonra romanda bir yıla yakın bir zaman sıçraması olur:

“Aradan bir yıla yakın bir süre geçti. Doktor arkadaşım görevden döndü. Araştırmaya birlikte devam ettik. İffet’le Lâtif’in adlarına, izlerine değgin en ufak bir bilgi almayı bile başaramadık. Aralık başları güz aylarının da güzüdür.” (s.59)

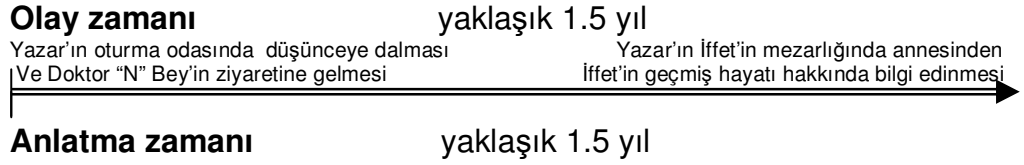
Yazar ile Doktor “N” Bey’in Yenibahçe’ye doğru yürümeye başlamaları ve uzunca bir gezintiden sonra İffet’in mezarına, İffet’in annesine, Lâtif’e ve Sabri’ye rastlamaları ve romanın düğümünü çözecek durumun dikkatlere sunulması, romandaki olayların başladığı 1300 (1884) yılı Eylül ayı ortalarından bir yıl sonraki Aralık ayı başlarında bir Cuma gününe rastlar:

“Evet! Aralık başlarında bir gündü. Hiç unutmam; hem de cuma idi.” (s. 60).

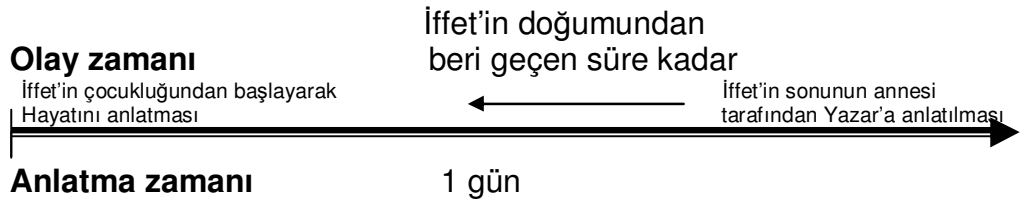
Yazar, İffet’i mezarda bulduktan sonra, İffet’in annesinden onun hayatının gerçeklerini öğrenir: İffet, hayatının sırlarını hatırat şeklinde Lâtif’e hitaben yazmıştır. Yazar, İffet’in bu yazdığı hatıratı Lâtif’e şiirler vermek suretiyle mezarlığa gelerek Lâtif’ten kopya eder. Bu olayın geçtiği zaman da bahar mevsimidir. İffet’in mezarına rastladığı günden beri güz ve kış mevsimi geçmiştir:

“Yavaş yavaş soğuklar geçti. Bahar geldi. Herkesin akın akın gezme yerlerine koştuğu o gül, bülbül aylarında ben bir ahret görevine atanmış gibi mezarlığa çekilir, kopye ile uğraşırdım.” (s. 87)

Yazar’ın gözlemleriyle anlatılan romanın bu birinci metin halkasındaki olayların anlatma zamanı ile olay zamanı birbirine paralel ilerler. İlk metin halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:



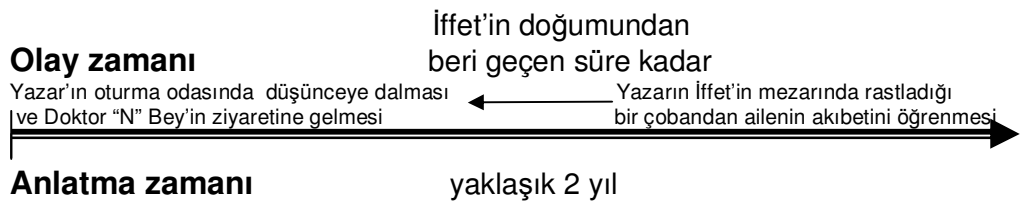
Romanın bundan sonraki kısmı İffet'in Lâtif'e yazdığı hatıratta hayatını anlatmasından oluşmaktadır. İffet, çocukluğundan başlayarak, en son çektikleri sıkıntılara kadar yaşadıklarını bir bir anlatır. Bir nevi zamanda geriye dönüş söz konusudur. Burada anlatma zamanı ile olay zamanı arasındaki fark çok büyükmektedir. Çünkü İffet'in anlattıklarıyla geriye dönülmektedir. Bunun sınırı İffet'in doğumuna kadar gitmektedir. Romanda İffet'in hatıra defterinden anlatılan ikinci metin halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:



Romanın sonsözünde yine aradan bir yıldan çok bir süre geçti denmekte ve İffet'in hatıratından şimdiye dönüş söz konusudur:

"Aradan bir hayli zaman... bir yıldan çok bir süre geçti... gene sonbahar idi. Evet... hep denizlerin, derelerin, bütün evrenin sevdâ üzüntülerine birer ayna olduğu... her dalgasında bir gönül sesi pırıldayan o nazlı çırpıntılarına göz yaşlarını davet eylediği... vefa ummaktan,sevgi ezgilerinden bitkin kuşların gizlenmek için –ayrılık vurgunu bir gönüllü arar gibi- boynunu eğmiş dalların, sararmış yaprakların arasında kesik kesik ahlarla iniltileyle ötmek için birer yakınma yerine saklandığı... her varlığın solan sevgi rengine büründüğü bir güz mevsimiydi." (s. 134)

Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının anlatma zamanı iki güz mevsimi arasında geçmiştir. Yani olaylar iki yıllık bir zaman periyodunda gerçekleşmiştir. Romanın bütününün zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz.



Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet romanını 1896'da kitap halinde yayımlamıştır. Eser, kişisel bir yaşam etrafında, yazıldığı dönemin sosyal yaşantısının bir tarafı hakkında bilgi vermektedir. Zaten Hüseyin Rahmi eserin ilk baskısının önsözünde “ *Maahâza bu romanın mebni-i aleyhi sarâpâ hakikattir.*” diyerek anlatılan olayların yaşanmış olduğunu bizzat ifade etmektedir. Özellikle İffet'in ailesinin yaşadığı mahalle halkının tavrı, dönemin zihniyeti hakkında izlenimler sunmaktadır. Bilgi ve kültür seviyesi daralarak gelenekten gelen kapalı dünyalarda alışlagelmiş dar kalıplarla yaşam sürdürüldükçe, insanlar kendilerinden olmayana karşı aşırı derecede önyargılı, hatta düşmanca bir tavır içerisinde olabilmektedirler. İffet'in ailesinin yoksulluk yıllarında taşındıkları mahallede yaşadıkları trajik hadiseler bunu ispatlamaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanın 1927 yılındaki ikinci baskısına yazdığı “Önsöz”de, *İffet'in otuz bir yaşına girmiş olduğu satırlarını yazdığım o günlerde ben de bu hikâyenin kahramanları arasına karışmış bir gençtim.*” (s. 69) diyerek, romanda geçen olayların kendi hayatının da dahil olduğu bir zaman diliminde gerçekleşmiş olduğunu söylemektedir. Nitekim, roman tefrika edildiğinde Hüseyin Rahmi Gürpınar daha otuz iki yaşındadır. Romandaki kahramanlardan biri olan Yazar, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kendisidir. Olaylar da zaten Yazarın gözlemleriyle dikkatlere sunulmaktadır.

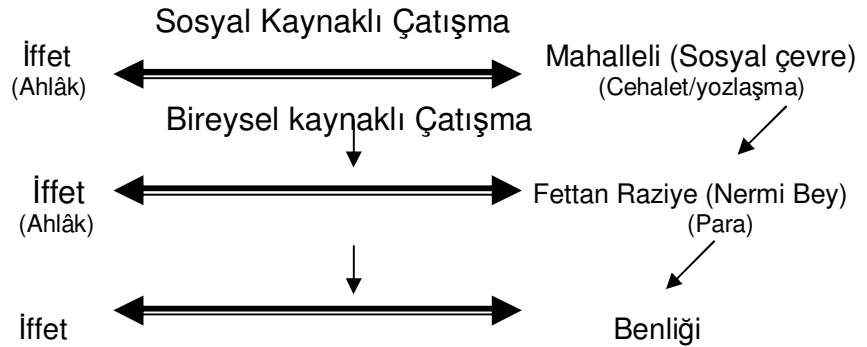
İffet'in halihazırdaki durumunu gözler önüne sermek için geçmiş yaşamını hatıra defterinden anlatılır. Burası romanda bir geriye dönüştür. İffet'in hatıra defteriyle anlatılan hayatının eski dönemi, şimdiki hayatıyla mukayese yapılarak yaşadığı trajedinin boyutlarını yansıtmak amacı da taşımaktadır.

1.2.5. TEMA

İffet'te olay örgüsü maddi imkânsızlıklar ile sosyal çevre çatışması etrafında düzenlenmiştir. Bir zamanlar hali vakti yerinde olan Macar dönmesi bir ailenin, reisi konumundaki baba (Şakir Efendi) öldükten ve de anne hasta olduktan sonra bütün yükünü sırtlayan “masum, iffetli ve kimsesiz bir kızın

hayatın trajedileriyle mücadelesi” işlenmektedir. İffet’in yaşadığı trajediyi kültür-cehalet, maddi imkânsızlık-para, eski-yeni çatışması olarak da düşünebiliriz. Olay örgüsündeki temel çatışmalara dayanarak romanın temasını para ile iffetin çatışması ekseninde sosyal şartların hayata etkisi olarak ifade edebiliriz.

İffet, dıştan içe doğru, yani toplumsal şartlardan bireyselliğine doğru bir çatışma içerisinde. Babasının ölümü hayatının miladını oluşturmaktadır. Buna evlerinin yanmasıyla annesinin hastalanması da eklenince hayat şartları ağırlaşır ve İstanbul’un kenar mahalle semtlerine doğru taşınmak zorunda kalırlar. Buralardaki sosyal çevrenin yabancıları olan aile, çevreye intibak edememekten kaynaklanan bir çatışma yaşar. Böylelikle önce sosyal eksenli bir çatışma yaşar. Daha sonra hayat şartlarının ağırlaşmasıyla hayatta kalma (aç kalmama) mücadelesi veren İffet, Fettan Raziye’nin kendisini Nermi Bey’e pazarlamak istemesi gibi bir seçenek sunması sonucu, hayatta kalma fırsatıyla para-iffet arasında bireysel bir çatışma yaşar. Bu çatışmaları şu şekilde gösterebiliriz:



İffet’in hayatındaki çatışmaları; oturdukları muhitteki insanlarla dünya görüşü, köken ve ekonomik durum itibarıyla varolan derin uçurumun getirdiği bireysel çatışma; bu bireysel çatışmaların hepsinin bir araya gelerek beraberinde getirdiği sosyo-kültürel çatışma ve hayatın artık insanın en temel gereksinimi olan açlıkla imtihan edici boyuttaki baskısı karşısında buna aile sorumluluğunun da eklenmesiyle doğan kendi benliğiyle çatışması şeklinde sınıflandırabiliriz.

İffet, köken ve geçmiş yaşantı itibarıyla “yeni”nin temsilcisidir. Beyoğlu’nda okumuştur, aydındır, yabancı diller bilmektedir, yüksek gelir seviyesine sahip zümredendir; çatışma halinde olduğu mahalle ise, yoksul, bağnaz, geleneksel tarz hayatı sürdüren bir kitle olarak “eski”nin temsilcisidir. Bu iki kutup arasındaki uçurum, aslında İffet’in yaşadığı maddî imkansızlık-sosyal çevre çatışmasının temelindeki gerçektir.

Romandaki çatışmalara ve temaya bakılarak denilebilir ki, eser, kötü hayat şartlarının, iradesi ne kadar güçlü olursa olsun, insanı sonunda kendi şartlarına çekeceği tezini vurgulamaktadır. Yani determinist bir bakış açısı hâkimdir. Fakat yazar, bir nevi taraf tutarak roman kişinin “İffet”ini uçurumun eşiğinde kötülüklerden korumuştur.

1.2.6. DİL VE ANLATIM

İffet’te olaylar, iki şekilde anlatılmaktadır. Önce olaylar, romanın aynı zamanda bir kahramanı olan anlatıcı tarafından, sonra da İffet’in hatıra defterinden anlatılır. Yani romanın ilk metin halkası kahraman anlatıcı tarafından dikkatlere sunulmaktadır. Anlatıcı, romanda aslî kişi olan İffet’in annesini tedavi eden Doktor “N” Bey’in arkadaşıdır. Anlatıcının mesleği yazarlıktır. Mesleği yazarlık olduğu için de İffet’in ailesinin dramını dikkatli bir şekilde dikkatlere sunmaktadır. Anlatıcı, romanın olay örgüsünün temelini oluşturan olayları, arkadaşı Doktor “N” Bey ile birlikte İffet’in evine gitmesiyle onu tanıyıp ondan etkilenmesi üzerine gözlemleyerek aktarmaktadır. Romantik bir tarzın yazarı olan “kahraman anlatıcı”, arkadaşı Doktor “N” Bey’in kendisine “biraz da hayat olaylarını gör” demesiyle birlikte, İffet’in trajedisi etrafında hayatın gerçeklerini anlatmaya başlar. Romanda mesleği yazarlık olan anlatıcının, aslında Hüseyin Rahmi Gürpınar olduğunu romancı kendisi romanın 1927 yılındaki ikinci baskısına yazdığı Önsöz’de itiraf eder:

İffet’in otuz bir yaşına girmiş olduğu satırlarını yazdığım o günlerde ben de bu hikâyenin kahramanları arasına karışmış bir gençtim.” (s. 69)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, kendisini anlatıcı rolüyle esere sokmuştur. Yani denilebilir ki, eserin yazarıyla, yazarın eseri nakletmek için seçtiği anlatıcı aynı kişidir.

Mesleği yazarlık olan anlatıcı, son derece romantik, hayatı hayaller dahilinde algılayan, şair ruhlu ve aydın birisidir. Doktor arkadaşının kendisini bu romantik tavırdan çekip, hayatın realitelerini de görmesi gerektiğini vurgulamasından sonra, buna bir vesile olarak İffet'in ailesinin dramına şahit olur ve bundan sonra romandaki olaylarının gözler önüne serilmesine geçilir:

“_Gücenişinin nedenini anladım. Fakat kızgınlığının gerisini benden çıkarmaya ne hakkın var?

_Ben ciddi işlerle uğraşanlardanım. Salt bulutlar, denizler, rüzgârlar, bülbüllerle uğraşmak için bütün gün kâğıt üzerine çizip durdukları bu sayıklamaları insanlık adına bir hizmet sayan şairlere biraz kızarım da onun için!

_Demek doktorluk öğrenmemiş olanlar sana göre hiçbir şey değil öyle mi?

_Kim demiş onu! Uygarlık dünyasında okutulan bilimlerle çeşitli fenlerin tıptan ibaret olmalıdır, diye yadırgamak bir iddiada bulunmadım. Haşa! Her bilim insanlığa gereklidir. Uğraşanların da bütün insanlık teşekküre borçludur... Uygarlık bilimle, bilim uygarlıkla ayakta durur. Maddiyatı konu edinen fenleri anlarım. Yalnız “fizikötesi” olanlara aklım ermez. Bizdeki ozanlığı da, romancılığı da fizikötesi sayıyorum. Çünkü işte hiçbir özdekçilik, gülünç bin türlü olay akıp gidiyor. Romancılarımız bunlardan gerçekleri olduğu gibi almayı kendilerine yediremeyip hayalleri neyi parlak gösterirse doğaüstünden o yadırganacakları bulup çıkarıyorlar.

_Canım ne yapalım?.. Siz hayallerden tiksiniyorsunuz diye edebiyatı büsbütün ortadan kaldıralım mı? Siz doktor bulunduğunuz için her gün gördüğünüz çeşit çeşit acıklı manzaralarla yüreğiniz katılaştırmış, sizde duygu inceliği kalmamış olmalı ki bizi, kendimizden geçiren bir manzara sizce bakmaya değer bir şeyler görülmüyor.

_Hayır, yazar Bey öyle deme; ben o edebiyatı ortadan kaldırmalı demiyorum. Hiçlikten, havailikten kurtarıp tüm gerçekler yoluna sokmalı, diyorum. Her ne kadar doktor isem de edebiyattaki payım pek de yabana atılacak ölçüde değildir. Ben hayallerin değil; gerçek edebiyatın âşığıyım. Bir ozan, bir yazar yazacağı konuyu tabiata iyiden iyiye incelemeli; o madde, o düşünce, o konu üzerine birçok ciddi kitaplar, fen kitapları okumalı da sonra yazacağını yazmalıdır. Doğada göreceği manzaraların yalnız, ozanlığın hayalleri içine girebileceklerini seçip bunları kendi düşüncesine göre “süslemek” için değiştiren; seçebileceklerinden dışta kalan hayat manzaralarını kabadır sanarak göz atmaya tenezzül etmeyen bir yazarın düşüncesi, kavrayışı daracık bir bilgisizlik çemberi içinde sıkışıp kalmış olur. Böylesi bir yazar, doğal gerçeklerden yeterince ders alamaz. Seni şimdi yağmurdan sonra ortalığın aldığı şu tazelik, şu sevimli durgunluk karşısında tutkun bir durumda buldum. Bilmem ki, böyle durmadan göklere, bulutlara, ufuklara bakmaktan niçin hoşlanırsın? Biraz da görmediğin hayat manzaralarını görmeyi merak et. Bir gün benimle hastaneye gel. Hayatın düşmanı olan birçok hastalıkların korkunç pençesinde balmumu gibi eriyen insanların sararmış yüzlerini, iskelete dönmüş vücutlarıyla acılar içinde yataklarına uzanıp yatışlarını gör. Ne o? Yüzünü ekşitiyordun? Görünüşe bakılırsa tanımlayışımı “şairane” bulmadın? Evet bu acıklı manzaralardaki şiir, iç açıcı değildir ama, dokunaklı birer hayat levhasıdır. Doğayı tasvire uğraşan kişi ressam olsun, edip olsun –tasvir sanatı bakımından- ona göre doğa manzaralarının yücesi, alçağı olamaz.” (s. 14-15)

Romanda anlatıcı da romanın kahramanlarından birisi olduğu için romanın olay örgüsüyle bazen ilgisi olmayan, anlatıcının düşüncelerine de

geniş ölçüde yer verilir. Özellikle anlatıcı ile doktor arkadaşının hayat görüşleri arasındaki algı farkının anlatıldığı bölümler, romanın olay örgüsüne doğrudan eklemelenemeyecek bölümlerdir. Yukarıdaki iktibasta da görüldüğü gibi buralarda romantik ve realist tavrın karşılaştırılması söz konusudur.

Roman, 1896 yılı gibi Türk edebiyatında romantizmin, realizmin ve natüralizmin geçiş dönemine rastlayan bir dönemde kaleme alındığı için, eserin anlatımında romantik ve realist tavrı birlikte görmek mümkündür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, İffet romanını yazarken, Nâmık Kemâl'in üslubunu taklit etmekle tanınan Vecîhî'nin romanlarına benzemek amacıyla üslûb kaygısı taşıdığı söylenmektedir. Romanın kimi yerlerinde Nâmık Kemâl'in romantik üslubunu hatırlatacak şairce tasvirlerle vermiştir:

“Her ağaç yaprağının, nemli yüzüyle güneşe benzemeye çalışır gibi parıl parıl olduğu şu anda, rüzgâr biraz önceki sertliğinden pişmanlığını gösterir bir tatlı esişle parıltılı, yeşil atlaslara bürünmüş sanılan ağaçları okşarcasına kıpırdatmaya başladı. Nazlı nazlı sallanan dalların kimilerinden ara sıra bir elmas parçası yuvarlanarak hızla düşerken kaygılı titreyişlerle birkaç kez daha parladıktan sonra yokluğa düşen bir güzellik, birden sönen bir umut gibi toprağın karnına giriyor; ya da biri büyük, biri küçük; ikisi de hayatın anası olan iki kürre gibi birbirine karışıyordu.” (s. 12)

Eserin başına romanın temel çatışması etrafındaki bir olayla başlanmayıp tabiat tasviriyle başlanması Nâmık Kemâl'in romantik tarzını yansıtmaktadır.

Romanın türlü yerlerinde şairane bir üslûbla İffet'in içinde bulunduğu trajedi, tabiat varlıklarına insan hüviyeti verilmek suretiyle etkili bir biçimde aktarılmaktadır:

“Çınarın yüksek dallarından gelen ağlayış, iniltili sesleriyle o durmayıp akan çeşmenin çağlayan gözyaşlarından başka feleğin vurduğu bu aileden bir tel ize rastlamazdım.” (s. 58)

İffet'e hayranlığı sürekli artan “Yazar”ın onu anlattığı kısımlarda da romantik bir üsluba rastlanmaktadır:

“Ufukları aydınlatmak için saçından ateş veren, belâ seliyle kaderine bir coşkun deniz gösteren o güzellik göğü karşımda duruyordu. İffet gözümde eskisinden bin kat daha yüceldi. Gözüm bu kızı maddiliğin üstünde nazik bir varlık, Tanrısal bir melek gibi görmeye başladı. Öyle ki gözlerimin önünde o melek güzellik yükseldi yükseldi bulutlara karıştı. Bakışım da gövdeler evreninden bir hayale geçiverdi. O yükseklerde uçan peri ile yüceliyordu.” (s. 43)

Romanda zıt karakterlerin çarpışması ve bütün erdemlerin belirli karakterlerde toplânması, iyilere acınıp kötülerin karşısında olunması ilkesi

mevcuttur. Buna göre İffet, bütün olumsuzluklara rağmen anlatıcı tarafından âdetâ bir melek gibi anlatılmaktadır.

Romanda realizm akımının temel ilkesi olan “gerçeği olduğu gibi yansıtmak” kuralına uygun sahneler de mevcuttur. Nitekim Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın daha sonra da üslubunun vazgeçilmez bir tarafı olacak “sokağın gerçeğini kendi diliyle yansıtmak” bu romanla birlikte başlamıştır. Romanda sosyal çevre realist bir tavır çerçevesinde olanca gerçekliği içerisinde çıplaklığıyla gözler önüne serilmektedir. Özellikle çingene çocuklarının yaşadığı mekânın ve İffet’in mahallesinin tasviri bunu çok çarpıcı bir biçimde aksettirmektedir:

“Çingeneler, kadın erkek, genç ihtiyar, çoluk çocuk hep aile kapılarının önüne çıkıp Edirne Kapısına doğru uzanan sokağın ortasına yayılmışlar. Kulübelerden ve bunlarda oturan o canlı süprütülerden yayılan ağır bir koku; kimi kapıların önünde iki taş çatılıp üzerlerine akşam azığı için birer kara tencere oturtulmuş ocaklardan çıkan sefalet dumanlarına karışarak havaya dağılıyor...” (S. 66)

Yazar ile doktor arkadaşının Yenikapı taraflarına çıktıkları gezintide gördükleri mahalle de realist, hatta natüralist, bir tavırla gözler önüne serilmektedir:

“Saptığımız sokakta yürüyüp gidiyorduk. Sokak dar ve eğri büğrü idi. Her yanından pis sular akıtılmış... Kümes kadar küçük, yıkık evlerin önünde murdar (entari)li –ana babalar uslandıramadıkları için başlarını kışkılarını feleğin uslandırıcı tokadına açık bırakmışlar sanılan- birtakım çocuklar oynamakta idiler. Arada sırada evlerin birinden örtünme gereğini, yeldirmesinin yakasını başına almakla yerine getiren bir kadın çıkarak öbür eve girmekte idi. Kimi evlerin önünden geçerken duyulan gübre kokusu ve arada bir işitilen inek sesleri insana kendisinin İstanbul’dan uzak bir köyde bulunduğunu sanılıyordu. Dolambaçlı sokaklardan girip çıkarak bir süre yürüdük. Evler seyrekleşmeye, bu mahalleleri kaplayan dokunaklı durgunluk atmaya başladı. Artık ne çocuk görünüyordu, ne kadın, ne erkek, ne de bir hayvan!.. Şehrimizin sokaklarını dolurdan köpeklerden bile iz yoktu. İnsanların doyunca ekmek bulamadıkları bu sokaklardan onlar da çekilmişlerdi. Kimi sokaklarda ev bile görülemiyor; harçsız kuru taşla örtülmüş yıkık, alçak bostan duvarları her iki yandan uzaklara dek sürüp gidiyordu. İnsan gürültüsü bulunmayan yerleri doğa kendi sesiyle doldurur.

Uzaktan uzağa duyulan hafif bir rüzgâr iniltisi, bostanların ağaçlarından işitilen acıklı kuş sesleri sanki doğanın bu kanununu kulaklara sokup uyarıyordu.” (S. 21)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet romanıyla sokak konuşmalarının edebiyatımızdaki en önemli örneklerini vermeye başlar. Bu konuşmalarda sokaktaki insanın sosyo-kültürel bütün özellikleri aksettirilmektedir:

*“-Kurban olayım yavrum!.. siz dönmelerin evinden geliyorsunuz... şimdi oradan çıktınız değil mi?
_Evet oradan çıktık. Hasta var da, ona baktık.*

—Ya! Ya! Dönmelerden çıktığınızı ben de gördüm... içleri dışlarına dönsün!... Ne ise şimdi o lazım değil ya!.. Şey... O sarartma karı daha ölmedi mi? Aman (Hanım) kaç aydır çeker. Ettiği var ki bir türlü can vermiyor. Galiba artık altına gidiyormuş! O kokona kılıklı kınamsık kız ne yapıyor? Ah iki gözüm süzme aşure!... fanteziye! Fanteziye! Kibir kibir kibir kibir, artık bir şey... O kız, Feleğe kelek demiyor şöyle... Bari ahım, şahbazım olsa... Sokağa bir kılıkta çıkar ki görseniz... İpek çarşaf... Kızının üstünde bohça kadar bir kümbet, dantelalı şemsiye... Neme gerek babası benim kıza onlardan daha iyilerini aldı... Kışkanan kışkançlığından kurusun... Sözü gelişini söylüyorum. Haniya! Mahalleye geldikleri günden beri kimseye bir fincan acı kahve içirmediler. Kahveden geç, bir selamlarına nail olamadık. Biz insan mı yeriz! Biz her sabah bütün komşular toplanıp kahveler içer, güler oynarız. İnsana karışmıyorlar ki... Komşu kusurları... Ha dur... Daha nelerim var nelerim!... Kızın yavuklusu mu, âşıklısı mı nedir? Bir delikanlı var. Adı dilimin ucunda Akif mi, Atif mi ne ise işte öyle bir şey... Yavrucuğum!.. o delikanlı akşam iki elinde tıklım tıklım dolu iki çıkın... Tanrının günü ha taşır mı ha taşır... Kör boğazları doymak bilmiyor... Neme gerek, gözüm yok ya, gözü olanın gözü çıksın... İki elim yanıma gelecek, niçin inkar edeyim? Bizimki de bizi yemişsiz koymaz. Onun için demiyorum; hani o kızın nesine? Patladığım burası işte... geçen gün, yanı başlarındaki komşu Şerife Hanım bir tencere istemek için evlerine gitmiş... Mutfaklarını bir anlatıyor... (Hanım!) ne yok, yok kuş sütünden maadası, diyor. Parmak gibi çavuş üzümeleri görmüş... karı emzikli... Ne olur, a kör olasılar bir tane tattırınız... Ne gezer? Kimseye bir şey koklatmazlar ki... Şerife: “Bazı akşamları külbastı kokusundan burnum kırılıyor; imrene imrene sütüm kaçacak” diyor... komşu hakkı vardır oğlum... Ben bir pilav pişirsek kokmuşur diye Hasibe’ye tattırırım... Allah için söylemeli ya! “Niçin vermiyorsun?” diye bizimki de ağzını açıp da bir şey söylemez... Gelirleri nedir bilmiyorum ki... Bir kokona karısı bohça bohça o kıza iş getiriyor. Nazik hanım bu ya, artık pek ince işlermiş. Benim Safiye de öğrendi. Öyle bir kasnak işliyor ki görenler parmak ısırtıyorlar. Benim kız öyle cılız “gudubet” de değildir. Ay parçası gibi oldu maşallah... Geçen hafta Yılanlı Ayazma’ya seyre götürdüm. Gören delikanlılar arkamızdan ya hey! Çağırıştılar. İsteyenin haddi hesabı yok. Evlattır övünmez miyim? İnşallah bir helal süt emmişe düşer... Evet civanım, lakırdımı unuttum. Lafım nereye gelecekti? Ha... şey, kızın yavuklusu o delikanlı nikâhsız o eve girip çıkıyor... Bizimkine söyledim... imamın kulağını çekecek... Ha sahi! Nikahsız, dedim de aklıma geldi... Duydunuz mu? Marpuççu Abdullah gene karyı bıraktı... Bu, üçüncü boşayıp. Artık nikâh yok... Kadiya gittiler; bilmem nasıl olacak? Herif sarhoş, ama karı da edepsiz...” (s. 35-37)

Romanda, Ahmed Midhat Efendi’den gelen alışkanlığın etkisiyle anlatıcı

bazen olayın akışını kesip araya girer ve okuyucuyla konuşur gibi davranır:

“Fakat burada onlardan söz açmayacağız.bu ayrıntıların önemli bölümleri İffet’in günlük yazılarında görülecektir.” (s. 78)

Anlatıcı araya girerek okuyucuyla muhatap olma tutumunu İffet’in

hatıratını sunmaya başladığı bölüme geçerken de göstermektedir:

“Aşağıda görülecek üzüntü sayfaları –bir servi gölgesi altında oturup bir mezar taşına yaslanarak... İffet’in taşsız, garip mezarı karşısında, kekik kokuları içinde... Lâtif’in inleyişleri... Yaşlı kadının ağlamaları, mezarlık kuşlarının ötüşlerine karıştığı anda- İffet’in “Jurnal”larından kopya ettiğim bölümlerin birkaçıdır.

Alın yazısının ezdiği o zavallı kız, hayatının olaylarını günü gününe uzun uzun yazmış. Bu ayrıntıları olduğu gibi yazsam bir koca cilt olur. Bu denli uzun bir hayat iniltisi belki okuyanlara üzünlük verir, düşüncesiyle jurnalların tarihlerini bile unutmuştum. Buraya maksadımı iyice anlatmaya yeten pek az bölümleri yazıyorum.” (s. 88)

"İffet'in ileride yeri gelince görülecek bir mektubundan başka yazılı hayat iniltileri sona eriyor. Olayların sonunu annesinden dinlediğim gibi okuyuculara anlatacağım." (s. 127)

Romanın kimi yerlerinde yine Ahmed Midhat Efendi tesiriyle özellikle yazar ve Doktor "N" Bey arasındaki diyaloglarda ve İffet hakkında bilgiler verilirken, olay örgüsüyle doğrudan ilişkisi olmayan hayat ve sanat üzerine bilgiler verilmektedir.

Olaylar anlatılırken değişik vesilelerle kahramanlarla ilgili olarak romanda yer alan şiirler de kahramanların kültür seviyesine uygundur. İffet, eliğine Divan edebiyatından şu beyti işler:

*Serimden aldı ateş ufk-ı hicran
Huruşan oldu eşkimden şu umman*

Yazar ile doktorun çıktıkları gezintide rastladıkları çingene çocukları da kültür seviyelerine uygun olarak Halk şiir tarzında şu mısraları söylerler:

*Çiçeği takmış yandan
Severim seni candan
Boşan da gel alayım
Seni miskin kocandan*

*Ah terelam terelam
Terelelli yale lam*

Yazarın aydın kimliğiyle Lâtif'e İffet'in mezarında okuması için söylediği mısralar da Divan şiiri tarzındadır:

*Mağrib-i sevdâda düştüm bir hazin seyyareye
Çeşmini süzdü çekildi bu dil-i gam-hareye*

*İftirakından yanar kalbim de çeşmim ter döker
Döndü gönlüm âb ile ateş saçan fevvere*

İffet ile Beyoğlu'nda pansiyondaki arkadaşı Antuvanet'in okudukları Victor Hugo'dan şiir vardır. Bu da kültür seviyelerini yansıtmaları bakımından önemlidir:

*Toi l'harmonie et moi la lyre
Moi l'arbuste et toi le zephyre
Moi la levre et toi le sourire
Moi l'amour et toi la beaute*

1.2.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan ikinci romanı olan İffet, romanın ana kahramanı İffet'in "para-iffet" çatışması ekseninde yaşadığı dramı anlatan bir romandır. Yazarın kitabın önsözünde belirttiği üzere gerçek

bir olaya dayanan roman, Türk edebiyatında romantizmden realizme geçişin yeni gerçekleştiği bir kavşakta yer almaktadır. Yer yer Nâmık Kemâl'in romantik üslubunun yer aldığı eserde, realist tavrın hatta bazı tasvirlerle natüralist üslubun yer aldığı açıktır.

Roman, kötü hayat şartlarının, iradesi ne kadar güçlü olursa olsun, insanı sonunda kendi şartlarına çekeceği tezini vurgulamaktadır. Bu yönüyle eser, determinist felsefeyi de desteklemektedir, denilebilir. Romana adını veren İffet'in yaşadığı çatışma, her zaman karşılaşılabilecek türden bir çatışmadır ve romanda yazar, romanın tezini vurgulamak amacındadır.

Eser, olay örgüsünü bir tarafa bırakıp Yazar ile Doktor "N" Bey'in hayal-hakikat üzerine münakaşaları gibi konu dışı bilgilere sapsakla türün acemiliklerine barındırır. Bunun yanında anlatıcı kimi yerlerde okuyucuyla konuşma pozisyonunda olmakla esere gölge düşürmektedir.

İffet, genç bir kızın trajedisini estetik bir yapı içinde anlatır. Yaşadığı devrin kapalı toplum yapısında, devrine göre aldığı yüksek eğitim, görgü ve kültürle model niteliğindeki bir genç kızın yaşadığı trajediler, romanda kurmaca bir mekân ve zamanda farklı sosyal çevreden kişilerle işlenmiştir. Osmanlı-Türk toplumunun romanın tefrika edildiği dönemde kadınlara sunduğu imkânlarla, ailesinin imkânlarının yerinde olduğu zamanda İffet'in sahip olduğu mevki arasında büyük bir uçurum vardır. Roman, bir bakıma, İffet'i topluma bir model olarak sunmaktadır. Onun şahsında zorluklarla mücadele eden ve dünyayı tanıyan eğitilmiş bir kadın tipi topluma tanıtılmaktadır. Belki de İffet'in bu modellik özelliklerinden dolayı yazar onu uçurumun eşiğinden kurtarmıştır. Roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Roman her okurun nazarından farklı yorumlanabilecek zengin bir yapı kurmuştur.

Her okunduğunda farklı anlam değerleri kazanan edebî bir metin olarak İffet, günümüzde okunabilir. Çünkü toplumdaki ortalama seviyenin üzerinde bir bilgi, kültür ve görgüye sahip olan insanlar daima etraflarındaki ortalama kültür seviyesindeki insanlar tarafından anlaşılma problemi yaşayacaklardır. Dolayısıyla İffet'in maruz kaldığı trajediyi günümüz insanına da teşmil etmek mümkündür.

1.3. MUTALLÂKA'DA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.3.1. Eserin Tanıtımı

Mutallâka, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan üçüncü romanıdır. Eser, önce 27 Temmuz-6 Ağustos 1315 (1899) tarihleri arasında İkdâm gazetesinde tefrika edilir ve aynı yıl (1899) kitap halinde basılır. İkinci baskısı Kitabhâne-i Hilmi-Maarif Matbaası tarafından 1927 yılında yapılmıştır. Eserin üçüncü baskısı, üzerinde sadece “38 numaralı matbaada tabedilmiştir.” kaydı olan tarihsiz bir baskısıdır. Latin harfleriyle yapılan baskıları ise şunlardır: Dördüncü baskı “Evlâd Hatırı” adıyla 1961 yılında Hilmi Kitabevi, beşinci baskı 1971 yılında “Boşanmış Kadın” adıyla Atlas Kitabevi, altıncı baskı yine aynı yayınevi tarafından 1979 yılında “Şık”; “Ölüm Bir Kurtuluş mudur?”, “Öldüren Öpücük”; “Namusla Açlık Meselesi” ile birlikte basılır. Özgür Yayınları tarafından yine aynı eserlerle birlikte 1997 ve 2002⁶⁵ yıllarında baskıları gerçekleşir.

Roman, mektup şeklinde yazılmıştır. Karı kocanın birbirine yazdığı beş mektuptan oluşmaktadır.

1.3.2. Eser Hakkında

Mutallâka romanı hakkında başlı başına oldukça az sayıda yazı kaleme alınmıştır. Bunlar da Önder Göçgün⁶⁶, Mustafa Nihat Özön⁶⁷, Hilmi Yücebaş⁶⁸, Emel Kefeli⁶⁹ gibi isimler tarafından yazılmıştır. Önder Göçgün, romanı tanıttıktan sonra konusuna değinir ve şahıslar kadrosunu inceler. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve eserden seçme bir parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş, gelinin kocasına yazdığı ilk mektuptan bir parçaya yer verir. Emel Kefeli, romanın mektup şeklinde yazılmasını değerlendirmektedir.

⁶⁵ Çalışmamızda eserin bu baskısı esas alınmıştır.

⁶⁶ Göçgün, a.g.e., s. 1-22.

⁶⁷ Özön, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar*, s. 3-12.

⁶⁸ Yücebaş, a.g.e., s. 85-88.

⁶⁹ Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İst., Kitabevi, 2002, s.61-63.

1.3.3. ÖZET

Mutallâka, boşanmış karı-kocanın birbirine yazmış olduğu beş mektuptan oluşmaktadır.

Mail Bey'le Âkile Hanım evli ve Bedri isimi bir çocukları vardır. Birbirini seven ve seviyeli bir evlilikleri olan bu çiftin mutluluğu Mail Bey'in geçimsiz annesi tarafından baltalanır. Bu duruma daha fazla dayanamayan Mail Bey, Âkile Hanım'a "*Boş ol.*" der ve boşanırlar. Boşandıktan sonra Âkile Hanım ve Mail Bey, birbirlerine yazdıkları mektuplarda bu durumu müzakere ederler.

Birinci mektupta, Âkile Hanım, kendisini boşayarak altı aydır ayrı kaldığı kocası Mail Bey'e sitemlerde bulunmaktadır. Mektubunda çocuğuyla birlikte kocasını çok sevdiğini, seviyeli ve mutlu bir aile hayatı olduğunu ifade eder. Bu mutluluğun kayınvalidenin kaprisi, geçimsizliği ve kıskançlığı yüzünden sona erdiğini, şimdi kocasından uzakta çocuğuyla birlikte eski mutlu günlerinin özlemiyle yanıp tutuştuğunu ve kocasını çok özlediğini yazar. Bunları yazarken de haklılığını göstermek amacıyla eski evlilik günlerinde kayınvalidesiyle aralarında geçen münakaşalardan örnekler verir. Kocasına, ayrılıklarındaki tek sorunun kayınvalidesi olması durumunda, kendisinin bu sorunu halledeceğini taahhüt ederek, bir an önce eski mutlu aile günlerine dönmek isteğini bildirerek acele cevap bekler.

Âkile Hanım'ın bu mektubuna Mail Bey bir cevap yazar. Bu ikinci mektupta Mail Bey de Âkile Hanım'dan ayrıldığı için çok acı çektiğini, pişmanlık duyduğunu ifade eder. Karısına özeleştiriye bulunması gerektiğini, ayrılmadan önce annesinden yakınmalarının dayanılmaz boyutlara ulaştığını vurgular; fakat şimdi ayrılıktan pişman olduğunu yazar. Gerçekçi bir tavırla kaleme aldığı mektupta, geçmişte evliliklerinde yapmış oldukları hatalardan ders çıkarmaları gerektiğini yazar. Bu arada annesinin değişmediğini, eski halini sürdürdüğünü, kendisini evde asla kabul etmeyeceğini ve buna hazırlıklı olmasını söyler. Tekrar birleşmenin eski günlerindeki sıkıntıyı tekrarlamaması için bütün bunları iyi düşünmesi gerektiğini ifade eder. Bu arada tekrar birleşebilmeleri için Âkile Hanım'dan annesini nasıl ikna edeceğini yazmasını ister.

Âkile Hanım, Mail Bey'e yazdığı ikinci mektupta (romanın üçüncü mektubu), kocasının gönderdiği mektuptan deliller göstererek, kendisine karşı bir sevgisinin kalmadığını savunur. Kocasının yazdıklarında büyük çelişkiler olduğunu belirtir. Mail Bey'in kendisinden annesini ikna etmesi yönünde beklediği çareyi de açıklar: Kayınvalidesini kendi babasıyla evlendirmek.

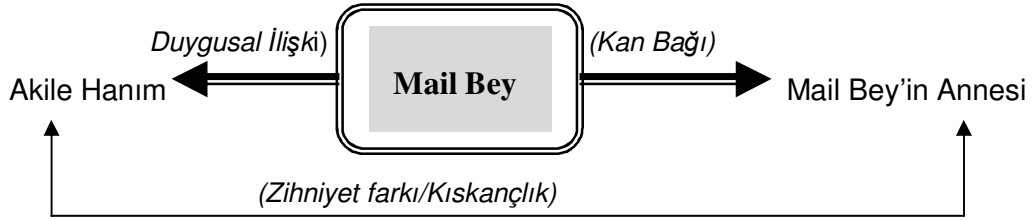
Mail Bey'in yazdığı cevabî mektupta (romanın dördüncü mektubu), Akile Hanım'ın çözümünü komik bulduğunu, annesine bu çareyi anlatmakta zorluk çektiğini, annesinin Âkile Hanım'ın babası ile evlenmeye razı olmadığını; fakat içten içe evlenmeyi de istediğini ve sonunda ikna ettiğini yazar. Mail Bey de işin çabucak hallolmasına sevinir.

Akile Hanım yazdığı son mektubunda (romanın beşinci mektubu), düğün hazırlıklarının başladığından bahseder ve "*O yeni meyve gelinin esvabı bürümcükten askısı gelincikten olsun*" sözüyle kayınvalidesiyle alay eder.

1.3.4. YAPI

1.3.4.1. Olay Örgüsü

Mutallâka'da boşanmış bir karı kocanın aileyi tekrar bir araya getirme mücadelesi karşılıklı mektuplaşmalarla anlatılmaktadır. Eserde henüz çekirdek aile modelinin benimsenmediği, büyük konaklarda eşlerin ebeveynleriyle birlikte yaşamalarından kaynaklanan zorluklar, eşler arasındaki iletişimsizlikler ve aile büyüklerinin baskıları üzerinde durulur. Romanın aslî kişisi Mail Bey'dir. O, annesi ile hanımı arasındaki geçimsizliklerin ortasında kalmıştır. Romanın temelini oluşturan çatışma Âkile Hanım (gelin) ile kayınvalide arasında gerçekleşir. Kayınvalide eski görkemli zamanındaki hallerini bulamayınca birbirini seven ve huzurlu bir yuva kuran oğlu ile gelininin mutluluğunu kıskanır ve çaçaronluğa başlar. Romanın merkezinde bu gelin-kaynana çatışması vardır. Romanın olay örgüsünü oluşturan temel ilişkiler ağını şu şekilde gösterebiliriz:



Roman, Âkile Hanım'ın kocasından ve evinden uzakta kalarak yaşadığı acı dolu altı ayı anlatmasıyla başlar. Mail Bey, annesi ile Akile Hanım arasındaki geçimsizliklere daha fazla dayanamayarak hanımını boşamıştır. Akile Hanım bir çocuğuyla babasının evine yerleşmiştir. Aradan geçen zamanda pişmanlık göstererek ve eski mutlu günlerini özleyerek Mail Bey'le tekrar birleşmek istemektedir.

Romandaki temel çatışma Âkile Hanım ile kayınvalidesi arasında gerçekleşir. Mail Bey'in annesi duldur. Oğlu ile gelininin mutluluğunu kıskanmaktadır. Gelini Akile Hanım'a karşı düşmanca bir tavır sergilemektedir. Sonunda oğluna Akile Hanım'ı boşatır. Âkile Hanım'a âdetâ yabancı, kötü bir kadın muamelesi yapar. Âkile Hanım ile kayınvalidesi arasındaki çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

TEMEL ÇATIŞMA

(Kıskançlık)

Âkile Hanım <-----> **Mail Bey'in Annesi**

(Masumiyet

(Hırçın/arabozucu)

Aydın/Yeni kafa)

çaçaron/ Eski kafa/muhafazakâr)

Kayınvalide eski kafa birisidir. Âkile Hanım ise okuyan, aydın birisidir. Bu durum aralarında bir çatışma doğmasına sebep olmaktadır. Aslında Akile Hanım ile kayınvalidesinin çatışmasının temelinde kültür/zihniyet farklılığı yatmaktadır. Bu itibarla kayınvalide onun okumasına bile karşı çıkar:

-Yine nedir o? Kitap mı okuyorsun? Bir kere şu odanın haline bak. Hiç kadın odasına benziyor mu? Gören kiraathane sanacak. İstanbul'da ne kadar kitap, gazete çıkıyorsa hepsi burada... Bizim zamanımızdaki kızların tezgâhı, çıkırgı vardı.

Şimdikilerin kütüphanesi, hokkası, kalemi var. Biz bez dokurduk. Siz roman okuyorsunuz... (s. 359)

Mail Bey'in annesi, Âkile Hanım'a karşı yanlış-doğru demeden sürekli oğlunu savunmaktadır. Âkile Hanım, Mail Bey'e mektubunda kayınvalidesinin kendisine ettiği kötülükleri ve buna paralel olarak da evliliği süresince yaşadığı çatışmanın boyutunu dile getirir. Fakat Âkile Hanım buna rağmen yine de eşiyle birleşmeyi arzular. Bu durumda Âkile Hanım kayınvalidesinin hırçınlığı ve arabozuculuğu ile evliliği arasında bir çatışma yaşamaktadır. Onun evliliği ile kayınvalidesi arasında yaşadığı çatışmayı, eşine ve çocuğuna karşı olan samimi sevgisi derinleştirmektedir. Zira kayınvalidesinin hayatı kendisine zehir etmesine rağmen eşine olan bağlılığı ve sevgisi Mail Bey'e tekrar birleşme teklifi üzerine mektup yazmasını sağlar.

Mail Bey de Akile Hanım dolayısıyla annesiyle çatışma yaşar. Akile Hanım onun için saadetin sembolüdür; annesi ise kan bağının olduğu bir vazgeçilmezidir. İkisinden de vazgeçemez. Onun yaşadığı bu çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Aile mutluluğu)

Mail Bey <-----> Annesi

*(Masumiyet
Aydın/Yeni kafa)*

*(Hırçın/çaçaron/
Eski kafa/Muhafazakâr)*

Mail Bey, annesini sürekli eleştiren Akile Hanım'dan kendisini özeleştiriyeye tabi tutması ister. Bu yönüyle rasyonalist bir tarafı ön plâna çıkan Mail Bey, iki tarafı da idare etme durumunda kalır:

(Aile mutluluğu)

Mail Bey <-----> Akile Hanım

(Aydın/Yeni kafa/rasyonalist)

(Aydın/Yeni kafa/Duygusal)

1.3.4.2. Kişiler

Gelin kaynana kavgası etrafında aile içi ilişkilerin anlatıldığı Mutallaka'da kişiler kadrosu da doğal olarak ailedeki kişilerle sınırlıdır. Romanda olaylar temel olarak gelin-kaynana-oğul etrafında gelişir. Romandaki şahıs kadrosu karı, koca, kayınvalide, çocuk, evin hizmetkârları ve gelinin babasından oluşmaktadır. Romandaki kişilerin özelliklerini ve olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.3.4.2.1. Kadınlar

1.3.4.2.1.1. Âkile Hanım

Romanda olay içerisinde yüklendiği fonksiyon bakımından birinci derecedeki kadın kahraman Âkile Hanım'dır. Âkile Hanım, romanın temel çatışması olan gelin-kaynana çatışmasının bir kolunu oluşturmaktadır. O, kocasına ve çocuğuna son derece bağlı, samimi ve akıllı bir eş olarak karşımıza çıkmaktadır. Kayınvalidesiyle birlikte yaşadıkları evde kayınvalidesi kendisi hakkında kocasına olumsuz telkinlerde bulunduğu için kocası tarafından boşanır ve romanda "mutallâka-boşanmış kadın" olarak karşımıza çıkar. Ailesinin mutluluğu için gayret eden Âkile Hanım, kocasının kendisini boşamasından dolayı büyük acılar çeker. Ayrılığın altıncı ayında artık dayanamayıp bir mektup yazarak kocasına tekrar birleşme teklifinde bulunur.

Aydın kadın tipini temsil eden Âkile Hanım, çok okuyan birisidir. Kayınvalidesiyle yaşadığı çatışmanın aslında temelinde de kültür farklılıkları yatmaktadır. Âkile Hanım'ın, entelektüel kimliğiyle geleneğin ve eskinin temsilcisi olan kayınvalidesinin dünyasında bir karşılığı yoktur:

"-Yine nedir o? Kitap mı okuyorsun? Bir kere şu odanın haline bak. Hiç kadın odasına benziyor mu? Gören kıraathane sanacak. İstanbul'da ne kadar kitap, gazete çıkıyorsa hepsi burada... Bizim zamanımızdaki kızların tezgâhı, çıkırgı vardı. Şimdikilerin kütüphanesi, hokkası, kalemi var. Biz bez dokurduk. Siz roman okuyorsunuz... Geçen gecneydi o? Kocanla bir şey iddia ediyordunuz... Bir kelimenin imlası için sen şöyle yazılır diyordun. Kocan da hayır böyle yazılır, diyordu." (s. 359)

Buradan da anlaşılacağı üzere, Âkile Hanım, devrin cahil, dünyadan habersiz sinik kadın tipinin karşısında entelektüel, kültürel altyapısı sağlam ve çok okuyan birisidir. Aile ilişkilerinde daima seviyeli davranır. Nitekim kayınvalidesinin kendisine karşı hırçınlıkları karşısında bile çocuğuna kayınvalidesini sevmesi konusunda telkinlerde bulunur:

“.... Senin annen kaka. Biz cicianne bulacağız, dedi... Ben de “Benim annem cici dir. Sensin kaka! Hem sen bunaksın” dedim. Sonra haminnem bağırdı. “Bakınız büyükanasına neler söylüyor? Anandan mı öğrendin o fena sözleri?.. geliniz şu yılan yavrusunu karşımdan alınız” dedi.

-Oğlum, terbiyesizlik etmişsin. Hiç adam büyükanasına öyle kötü lakırdı söyler mi?” (s.363)

Kayınvalidesinin kendisine dünyayı dar edecek, hakarete varan tavır ve davranışlarına rağmen, kocası Mail Bey’i ve oğlunu çok seven, aile mutluluğunu her türlü olumsuzluğun önüne alan fedakâr birisidir. Bu konuda çok zekice buluşları da vardır. Zira kadın dünyasını çok iyi tanıyan Âkile Hanım, evliliğinin önündeki tek engel olarak gördüğü kayınvalidesini çok iyi keşfeder ve onu kendi babasıyla evlendirme plânı yapar. Kayınvalidesini babasıyla evlendirme plânında göstermiş olduğu tavırlardan mizah dünyasının da bir hayli gelişmiş olduğunu görürüz:

“Ben kayınvalidem hakkında saygı sözleri kullanmamışım...Maşallah sen kocakarı soğuğu” filan gibi sıfatlar annen için güzel dil kullanmışsın.

Sonunda söz o cad... estağfurullah, yanıldım, o sayın hanıma, o yetmiş yaşındaki sevgili, şefkatli kayınvalideme geldi mi?” (s. 375)

Âkile Hanım, kayınvalidesinin çıkardığı huzursuzluğun temelinde, onun Mail Bey’le mutluluklarını görüp imrenmesi ve kendisinin de eski günlerini hatırlayarak içinde evlenme isteğinin doğması olduğunu keşfeder. Bu durum Âkile Hanım’ın zekî, alıcıları açık ve dikkatli birisi olduğunu da göstermektedir.

1.3.4.2.1.2. Mail Bey’in Annesi

Olay örgüsü gelin-kaynana temel çatışması etrafında gelişen romanda Âkile Hanım’ın çatıştığı temel kişi kayınvalidesidir. Romanda ismi zikredilmeyen kayınvalide son derece hırçın, çaçaron, geçimsiz, oğlunun

mutluluğundan rahatsız olacak kadar hasta ruhlu, kompleksli ve "bayraklı"⁷⁰ bir kadındır. Romanda isminin zikredilmemesi, onun kim olduğundan ziyade işlevinin önemli olduğunu göstermektedir. Oğlu Mail Bey'i sahiplendiği ölçüde gelini Âkile Hanım'ı aileden dışlayıp uzaklaştırmak ister. Âdetâ bunu kendisine misyon edinir. Romanda bütün bu halleriyle eski kafalılığın temsilsidir. Ne var ki, Âkile Hanım'ın okumasından ve Mail Bey ile okuma üzerine tartışmalarından bile rahatsızlık duyar.

Bir zamanlar kocasıyla çok mutlu günler geçirdiğini söyleyen kayınvalide, kocasının ölümünden sonra, yalnızlaşmış ve aslında elinde tek teselli kaynağı olarak kalan oğlu Mail Bey'i geliniyle paylaşmanın acısını yaşamaktadır. Bu noktada denilebilir ki, kayınvalidenin gelini Âkile Hanım'la yaşadığı çatışmanın temelinde, oğlunun gelini tarafından kendisinden alınarak sevgisini paylaşma duygusu vardır. Kısaca oğlunu kaybetme korkusu yaşamaktadır. Bu yolda her türlü hırçınlığı, çaçaronluğu ve geçimsizliği gösteren kayınvalide, sonunda oğluna gelinini boşatır:

"Evet beyim, bu kabahâtîmi itiraf ederim. O günü validenizle en kenar mahalle karılarına rahmet okutacak işte böyle bir kavga ettik. Aman! Validenizin o günkü hali hiç gözümün önünden gitmiyor.o sinirli, o româtîzmal, o sızılı kadın o günü sevincinin çokluğundan kelebek gibi havada uçuyor, sandıklarımı, eşyalarımı büyük sofaya yığmak işinde evdeki hizmetçilere meydan vermiyordu." (s. 357)

Hâldeki hayatından memnun olmayan kayınvalide güzelliğinin

zirvesinde olduğu eski zamanların özlemini çeker:

"Şimdiki tazelerde renk yok ki! Hırçınıktan et, can bağlamıyorlar ki! Hey gidi günler hey! Vaktiyle biz de tazelik gördük. Allah bana bir güzellik vermişti ki her gören kaşıma gözüme vurulurdu. Mail'imın kaşı gözü biraz benim gençliğimi andırır da işte onun için kendisi sevimlidir. Hem biz düzgün nedir, rastık nedir, ömrümüzde böyle şeyler bilmezdik. Şimdiki tazelerin dolapları düzgün şişeleri, pudra kutularıyla dolu... Aynanın önünden çekilmiyorlar. Benim güzelliğim dillere destan olduğu halde, benliğime lanet! Bir gün aynanın önüne geçip de kendime karşı gurur getirmedim..."

Hâlâ beni görenler: "Cami yıkılmışsa mihrabı yerinde duruyor" diyorlar..." (s. 358)

Kayınvalide burada da görüldüğü gibi zamanının insanı olamamış, eski zamanların, geleneğin temsilcisi olarak kalmıştır. Zira Mail Bey'in Âkile Hanım'dan kurtulması için onu hocaya okutur.

Denilebilir ki, kayınvalidenin "hal"den memnuniyetsizliği psikolojiktir. Mazide yaşamasının sebebi, şimdiki yaşlılığı ve eski güzelliğinin –kendisi

⁷⁰ Göçgün, a.g.e. s. 49.

kabul etmese de- kaybolmasıdır. Kayınvalide şimdilerde “romatizmalı ve sızılı”dır.

Romanda gerek Âkile Hanım gerekse kayınvalide, hayatlarının önceki bölümlerine göre kendilerini farklı değerinde hissetmektedirler. Çünkü Âkile Hanım, kayınvalidesinin evine düğünle, dernekle gelip evin küçükhanımı iken daha sonra evden âdetâ bir suçlu gibi kovulurcasına boşanmıştır. Kayınvalide de gençliğinde kıymetli ve güzelken şimdi o da eski değerini sahip değildir.

1.3.4.2. 2. Erkekler

1.3.4.2. 2.1. Mail Bey

Mail Bey, Âkile Hanım’ın kocasıdır. Âkile Hanım gibi görgülü ve kültürlüdür. Nitekim o da okuyan, okuduğunu eşiyle paylaşan ve tartışan birisidir. Âkile Hanımla aslında uyumlu bir ikili oluştururlar; fakat annesiyle Âkile Hanım’ın çatışmasında arada kalmış durumdadır. Kan bağıyla bağlı olduğu annesinin Âkile Hanım’a karşı olumsuz tavrına daha fazla dayanamayarak karısını boşar ve sonunda pişmanlık duyar:

“Kangren olma yatkınlığını gösteren bir yaraya ameliyat gerektiği gibi, bizim de mutlu bir şekilde ikinci evlenme devresine girmemiz için boşanma gerekmişti. Ya da zaman ben öyle hatalı birdüşüncede bulunmuştum. Ama hata ettiğimi sonradan anladım. Seni bırakmamalıydım. Altı aylık özlemim, sensiz benim için yaşamak kabil olmadığını anlattı.” (s. 367)

Mail Bey de Âkile Hanım gibi karısından ayrı geçen altı aylık sürede büyük acılar çeker. Karısının kadın duyarlılığından gelen romantik tavrına karşın Mail Bey, hayat karşısında daha gerçekçi bir tavır sergilemektedir. Zira bu tavrını Âkile Hanım’ın kendisine yazdığı tekrar birleşme isteğini dile getiren mektubuna karşı yazdığı cevabî mektupta gösterir. Kayıtsız şartsız tekrar birleşme talebinde bulunan karısına karşı, annesinin değişmediği, eski hırçınlıklarının devam ettiği ve bu gerçekleri bilerek tekrar birleşmeyi düşünmesini ister. Karısına annesine karşı sergilediği tavır konusunda özeleştiri yapma tavsiyesinde bulunur. Mail Bey’in burada yaşadığı

çatışmanın temelinde, çatışmanın bir ucunda kan bağıyla bağlı olduğu annesi ve diğer ucunda da sevdiği ve yuva kurduğu kadının olmasıdır.

1.3.4.2.2.2. Zekâi Efendi

Zekâi Efendi Âkile Hanım'ın babasıdır. İkinci derecedeki kişilerdendir. Kendisinden Akile Hanım aracılığıyla bilgi sahibi oluruz. Karısının ölümü üzerinden sekiz sene geçmiş, evinde kendi başına yaşayan, munis, olgun bir kişidir. Kendi dünyasında mutlu bir hayatı varken, kendisiyle taban tabana zıt karakterde birisi olan kızının kayınvalidesiyle evlenmesi, kızı için hiçbir fedakârlıktan kaçınmadığını göstermektedir. Ağırbaşlı ve fedakâr bir tipi temsil etmektedir. O da torunu Bedri gibi kızı Âkile Hanım ile damadı Mail Bey'in tekrar birleşmelerinde olumlu bir rol oynar.

1.3.4.2.2.3. Bedri

Romanda yardımcı konumundaki bir diğer kişi de Mail Bey'in oğlu Bedri'dir. Bedri ailenin üç buçuk yaşındaki çocuğudur. Ailenin mutluluk kaynaklarından biridir. Annesi; babası tarafından boşanınca annesiyle dedesi Zekâi Efendi'nin evine giderler. Bedri de annesi gibi burada babasını özler. Arada bir babasının yanına gönderilir. Ayrılıktan son derece etkilenen Bedri, ailenin birleşmesinde yardımcı bir rol oynar:

"Yavrucuk bazen beni ağlarken görüyor. O küçük dudaklarını kıvrarak masumca bir hüznle:

"-Anne ne ağlıyorsun?.. Bu ev fena. Haydi, beybabamın evine gidelim" diyor.

Dün koşa koşa geldi, boynuma sarıldı. O mini mini gözleriyle büyük bir gerçeğin özünü araştırmaya uğraştığını belirtir melekçe bir saflıkla, fakat çok düşünceli bir bakışla yüzüme bakıp dedi ki:

-Anneciğim!

-Ne var yavrum?

-Biz babamın evine niçin gitmiyoruz? O buraya neye gelmiyor? Yoksa o şimdi senin kocan değil mi?" (s. 363)

Mutallâka'da olay örgüsünün gözler önünde daha iyi sergilenmesine katkıda bulunan, Dekoratif kişiler diyebileceğimiz evin hizmetkârı Gülfem, Recep Ağa, isimleri zikredilmeyen hizmetçiler, komşu Adviye Hanım, Emir Hoca vardır.

Bunlardan Advie Hanım, Mail Bey'in Âkile Hanım'a boşanmalarının iyi olmadığını anlatırken, komşu Advie Hanım'ın da eşinden ayrılıp sonra iş gerçeğe dönüşünce pişman olduğunu örnek vermek için; Emir Hoca da Mail Bey'in boşandıktan sonra Âkile Hanım'ın ismini sıkça zikretmesi üzerine, annesinin, oğlunun bundan kurtulması için Emir Hoca'ya okutması dolayısıyla romanda yer almaktadır.

1.3.4.3. Mekân

Âkile Hanım'la kayınvalidesi arasındaki temel çatışmanın, Âkile Hanım'la Mail Bey'in birbirine yazdıkları mektuplarla anlatıldığı Mutallâka'da, olaylara sahne olan mekân, Mail Bey'in evi ile Âkile Hanım'ın babasının evidir. Bu durumda sadece Dekoratif mekânların varlığı söz konusudur.

1.3.4.3.1. Dekor

1.3.4.3.1.1. Evler

1.3.4.3.1.1.1. Mail Bey'in Evi

Romanda olayların geliştiği en önemli mekân Mail Bey'in evidir. Mail Bey'in evi üç dört hizmetçisi olan bir evdir. Ev iki katlıdır:

“Evin içinde üç dört hizmetçi varken bir su istemek için ta üst kattan beni çağırırdı.” (s. 358)

Mail Bey'in evine ait birtakım bölümlerden bahsedilmektedir. Buraların tasvirine yer verilmez:

“Biliyorsun ya? Orta odada, kapının önünde büyük bir öfkeyle bana “Boş ol” dediğin zaman, ahh!” (s. 355)

Mail Bey'in evinde Âkile Hanım'ın kaldığı ve tasvir edilmeyen oda da vardır:

“Bedri'm, evladım daha küçükken beşiğine yatırıp da uyutmak için ninni söylediğim zamanlar kaynanam oda kapısının önüne gelir...” (s. 360)

Mail Bey'in evinde bir de annesinin kaldığı odadan söz edilmektedir:

“O akşam yemekten sonra önüme kavuşturarak edep ve saygı ile annemin odasına girdim.” (s. 378)

Evde Mail Bey’in odası da vardır. Bu oda Âkile Hanım’la birlikte kaldıkları odada olabilir:

“O gecelik bu kadarla yetinmeyip odama çekildim.” (s. 381).

“Sabah oldu. Kalktım. Daha sigaramı içmeden bir de baktım ki annem omzundaki yün atkısıyla bastonuyla odama gelmez mi?” (s. 382).

1.3.4.3.1.1.2. Akile Hanım’ın Babasının Evi

Romanın ikinci Dekoratif mekânı, Âkile Hanım’ın babası Zekâi Efendi’nin evidir. Burası, Âkile Hanım’ın, Mail Bey tarafından boşandıktan sonra gittiği evdir. Bu ev hakkında, Bedri’nin sıkıldığı bir yer olmasının ötesinde hiçbir bilgi verilmez:

“- Anne ne ağlıyorsun?.. Bu ev fena. Haydi, beybabamın evine gidelim” diyor.” (s. 363).

Bu mekân, kocasından ayrılan Âkile Hanım’ın pişmanlık duyup tekrar Mail Bey’le birleşmek isteğinin pekiştirilmesi amacıyla, oğlu Bedri tarafından sevilmeyp babasının (Mail Bey’in) evini istemesi vesilesiyle bir nevi istenmeyen yer görevini yüklenmektedir. Yani Âkile Hanım ile Mail Bey’in tekrar birleşmeleri için bir araç konumundadır.

Romanda, olay örgüsünü meydana getiren olay parçalarına sahne olan mekânların kişilerin psikolojisini dikkatlere sunmak gibi önemli bir fonksiyonları yoktur. Mail Bey’in evi, romanın temasına uygun bir zemin hazırlamaktadır. Zira, eserde henüz çekirdek aile modelinin benimsenmediği, büyük konaklarda eşlerin ebeveynleriyle birlikte yaşamalarından kaynaklanan zorluklar, eşler arasındaki iletişimsizlikler ve aile büyüklerinin baskıları üzerinde durulur. Mail Bey’in evi de böyle bir konak olması yönüyle devrinin gerçekliği hakkında bir bilgi vermektedir.

Romandaki dekorları şu şekilde gösterebiliriz:

1) Mail Bey’in Evi:

Orta oda

Evin Üst Katı

Mail Bey’in Annesinin odasına

Mail Bey'in Odası

2) Âkile Hanım'ın Babasının Evi

Mutallâka'da olayların mektup şeklinde anlatılması, mekânların ayrıntılı olarak tasvir edilmesini engellemiştir.

1.3.4.4. Zaman

Mutallaka'da gelin-kaynana çatışması etrafında, aile içi geçimsizlik teması işlenmektedir. Bu tema etrafında romanda anlatılan olaylar, belirli bir zamanla mukayyet olmadığından toplumsal hayatta her zaman karşılaşılabilecek türdendir. Bundan dolayı romanda belirli bir aktüel zamandan söz edilmemektedir. Sadece mektupların tarihinde "18.." ifadesi vardır. Buradan romanın 19. yüzyıla ait genel bir aile sorununu işlediği değerlendirilmesini yapabiliriz.

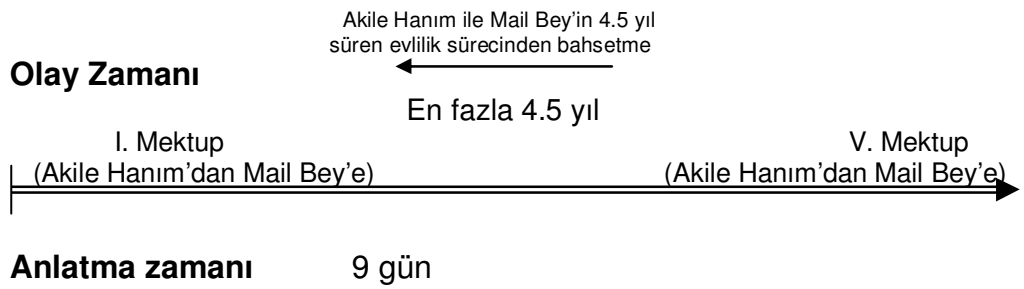
Olay örgüsünü teşekkül ettiren olaylar kahramanların birbirine yazmış oldukları mektuplarla anlatılır. Romanda zaman, Akile Hanım'ın ve Mail Bey'in yazmış oldukları mektupların üzerine attıkları tarihlerle ilerler. Mektupların tarihinden, bahsedilen olayların son 6 aydan daha önceki döneme ait olduğu söyleyebiliriz. Yani karı kocanın birbirine yazdıkları mektuplar, 6 ay önce boşandıkları zamanın öncesindeki evlilik yıllarına aittir. Âkile Hanım'dan kocası Mail Bey'e gönderilen ilk mektubun ilk cümlesinde Âkile Hanım ile Mail Bey'in tam altı aydır birbirinden ayrı olduğu söylenmektedir:

"Birbirimizden ayrıralı tamam bugün altı ay oluyor." (s. 355).

Mektupların yazılış tarihleri şöyledir:

<i>I. Mektup Akile Hanım'dan Mail Bey'e</i>	<i>25 Aralık 18..</i>
<i>II. Mektup Mail Bey'den Akile Hanım'a</i>	<i>27 Aralık 18..</i>
<i>III. Mektup Akile Hanım'dan Mail Bey'e</i>	<i>28 Aralık 18..</i>
<i>IV. Mektup Mail Bey'den Akile Hanım'a</i>	<i>1 Ocak 18..</i>
<i>V. Mektup Akile Hanım'dan Mail Bey'e</i>	<i>2 Ocak 18..</i>

Bu mektuplardan anlaşılacağı üzere, beş mektuptan oluşan Mutallaka'nın anlatma zamanı ilk mektubun yazılış tarihi olan 25 Aralık ile son mektubun yazılış tarihi olan 2 Ocak arasındaki 9 günlük bir süredir. Bu anlatma zamanında 6 ay öncesinde sona eren evlilik günlerinin muhasebesi yapıldığı için olay zamanı evliliğin sürdüğü en fazla 4.5 yıllık bir süredir. Bu 4.5 yıllık süreyi de Bedri'nin yaşından çıkarıyoruz. Çünkü Bedri halihazırda 3.5 yaşındadır. Romanın zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:



Romanda altı aylık ayrılığın etkisi Âkile Hanım'da daha yoğun gözlemlenmektedir. Psikolojik zaman Âkile Hanım üzerinde daha fazla hissedilir. Zira bu ayrılığın baskısı Âkile Hanım'ı daha fazla yıpratır ve bu altı ay onun için yaşlılık içinde bir ömre bedel olur:

"Bu ayrılık günlerinde çektiğim acıları kalemle anlatmak gerekse, yaşlılık içinde tam bir ömür geçirenlerin hali benim bu altı ay içinde çektiğim eza ve cefa yanında adeta mutluluk gibi kalır. Hele iki ay var ki gece uykuları gözlerime büsbütün haram oluyor." (s. 355).

1.3.5. TEMA

Mutallaka'da, gündelik hayatımızda sürekli karşılaştığımız aile içi çatışmalar ekseninde, gelin-kaynana münasebetlerinin doğurduğu aile içi geçimsizlik teması işlenmektedir.

Gelin-kaynana merkezinde gelişen aile içi geçimsizlik teması, eserde, farklı zihniyetleri temsil eden kişilerin bir arada yaşamasından kaynaklanan bir çatışma ile somutlaştırılmıştır. Âkile Hanım, bilgi, görgü ve kültürüyle "yeni"nin temsilcisiyken, Mail Bey'in annesi ise, çaçaronluğu, eskiyi hâlde yaşamak isteği ve anlamsız kıskançlıklarıyla "eski"nin temsilcisidir. Bu temel

çatışmaya doğrudan Mail Bey de katılır; zira o hanımıyla annesi arasında kalır. O her iki tarafı da idare etme konumundadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar romanın “Önsöz”ünde şunları söylemektedir:

“Kaynana-gelin” hırıltısı ayrılık olayı gibi bitmez tükenmez dırıltılardandır. Ben bu davayı ta çocukluğumda dinlerdim. Hâlâ işitiyorum. Ömrüm varsa ihtiyarlığımda da kulaklarımın bundan boş kalacağına hiç şüphe etmem.” (s. 353).

Yazar, bunları söylemekle her zaman, her yerde karşılaşılan bir konuya temas etmiştir. Hüseyin Rahmi, kızının kaynanasına armağan olarak kaleme aldığı bu eserinde gelin lehinde davranmıştır.

1.3.6. DİL VE ANLATIM

Mutallaka, mektup tarzında kaleme alınmış bir romandır. Olaylar, Âkile Hanım ile Mail Bey’in birbirine yazmış oldukları mektuplarla dikkatlere sunulmaktadır. Bundan dolayı romanda olaylar kahraman anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Kahramanlar başlarından geçen olayları, muhataplarına (koca veya karı) kendi bilgileri ve gözlemleri çerçevesinde mektup şeklinde aktarmaktadırlar. Olayların mektup şeklinde anlatılması, anlatıcının aradan çekilmesiyle kişilerin duygularının doğrudan, samimi ve içlerinden geldiği gibi daha geniş bir imkânla dile getirilmesini sağlamıştır.

Mektupların başında mektubun yazılış tarihi, sonunda da gideceği muhatabının adı yazmaktadır. Mektuplarda Âkile Hanım ile Mail Bey, birbirlerine *“Cariyen Âkile ve Kölen Mail”* şeklinde son derece samimi bir şekilde hitap etmektedirler. Mektuplar bir iç dökme, eleştiri ve özeleştiri üslubuyla yazılmıştır. Akıcılığı ve yapmacılıktan uzak bir anlatımı sağlayan diyalogların da yer aldığı mektuplarda özellikle kaynananın ağzından çıkan sözlerin yazıldığı yerde sokak ağzı güzel bir şekilde dikkatlere sunulmaktadır.

Romanda Âkile Hanım’ın kayınvalidesinin derdini “kocasızlık” olarak teşhis etmesi ve çare olarak da onu babası Zekâi Efendi’yle evlendirmeyi düşünmesi, yazarın ironik üslubunu gözler önüne sermektedir.

1.3.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Mutallâka, her dönemde günlük hayatta rastlanabilecek türden bir konuyu ele almaktadır: gelin-kaynana çatışması (Aile içi geçimsizlik). Bu konuyu mektup tarzında ele alması romanın belki de en orijinal tarafını teşkil etmektedir. Karıkocanın birbirine yazdığı beş mektup üzerinden anlatılan romanın bu yönü hakkında Emel Kefeli şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Hüseyin Rahmi, mektup anlatım şeklini seçerek meseleyi aracısız ve gerçekçi bir biçimde okuyucusuna ulaştırmak ister. genç karı kocanın beraberken belki de kaynana korkusu ile veya yeterince yalnız kalamadıkları için birbirine söyleyemedikleri duygular mektuplar aracılığıyla söylenir. Mektup burada iletişim ve mahrem duyguları ifade vasıtası olur, çözüme bağlayarak genç çifti birbirine kavuşturur.”⁷¹

Yazar, günlük hayatın sıradan bir konusunu bir olay örgüsü etrafında estetik bir yapı oluşturacak biçimde ve roman türünde sıra dışı kabul edebileceğimiz bir anlatım tarzıyla (mektup) ironik bir üslûbla kaleme almıştır. Yazar, eserin önsözünde ironisini ortaya koyar ve günlük hayatında tanıdığı olduğu ve sürekli de olacağını vurguladığı böyle bir konuyu ilerde evlenince doğacak kızının kayınvalidesi olacak kadına ithaf ettiğini belirtir.

Romanda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Osmanlı toplumsal yapısındaki geniş aile tipine karşı bir eleştiri getirdiğini de söyleyebiliriz. Gelenek karşısında modern olanı tercih eden Gürpınar, bu romanla toplumun genel aile yapısında ebeveynle birlikte yaşamının getirdiği sorunları dikkatlere sunarak çekirdek aile tipinin faydalarını ön plâna çıkarmıştır, diyebiliriz. Gürpınar romanda “yeni kafa”yı temsil eden kişiyi destekler tutumu da onun zihniyetini destekler niteliktedir.

⁷¹ Kefeli, a.g.e., s. 63

1.4. MÜREBBİYE'DE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.4.1. Eserin Tanıtımı

Mürebbiye, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan dördüncü romanıdır. Eserin ilk baskısı, İkdâm gazetesinde tefrika edilmiştir (Nu. 1267 24 Son Kânun 1315-1889). İkinci baskı yine İkdâm Matbaası'nda 1316 senesinde yapılmıştır. Üçüncü baskı 1927 yılında Kitabhâne-i Hilmi tarafından gerçekleştirilmiştir. Hilmi Kitâbevi tarafından Latin Harfleriyle ilk olmak üzere, 1954 yılında dördüncü⁷² ve 1960 yılında da beşinci baskısı yapılmıştır. Daha sonra Atlas Kitabevi tarafından 1970, 1973, 1976 ve 1981 yıllarında yeni baskıları yapılmıştır. 1995 yılında Morpa Kültür Yayıncılık ve Özgür Yayınları (Hayattan Sayfalar ve Kadınlar Vaizi ile birlikte) tarafından baskıları gerçekleştirilmiştir. Özgür Yayınları tarafından 1997 yılında ikinci baskısı gerçekleştirilmiştir.

Mürebbiye, bir “Önsöz” ve rakamlarla birbirinden ayrılmış on bölümden oluşmaktadır.

1.4.2. Eser Hakkında

Mürebbiye hakkında; Önder Göçgün⁷³, Agâh Sırrı Levend⁷⁴, Mustafa Nihat Özön⁷⁵, Hilmi Yücebaş⁷⁶, Suat Hızarcı⁷⁷, Cevdet Kudret⁷⁸, Refik Ahmet Sevengil⁷⁹, Efdal Sevinçli⁸⁰, Şevket Toker⁸¹ Nüket Esen⁸², Ref'i Cevat

⁷² Çalışmamızda eserin Latin harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

⁷³ Göçgün, a.g.e., s. 51-79.

⁷⁴ Levend, a.g.e., s. 41, 45-46, 56-57.

⁷⁵ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 25-39.

⁷⁶ Yücebaş, a.g.e., s. 90-96.

⁷⁷ Hızarcı, a.g.e., s. 30-35.

⁷⁸ Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I 1859-1959**, 3. baskı, Ank., Bilgi Yayınevi, 1971, s. 291-297.

⁷⁹ Sevengil, a.g.e., s. 63-64.

⁸⁰ Sevinçli, a.g.e.

⁸¹ Şevket Toker, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Alafranga Tipler**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1990, s. 45-57.

Ulunay⁸³, Yunus Kâzım Köni⁸⁴ gibi isimler romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Agâh Sırrı Levend, Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine kaleme aldığı eserinde Mürebbiye'deki natüralizm etkisini göstermeye çalışır ve eserin konusuna kısaca değinir. Ayrıca yazarın Nâmık Kemâl'in üslubunu taklide özendiğini ifade eder. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve seçme parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş "Bütün Cepheleriyle" serisinden çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar incelemesinde eserin özetine yer verir. Suat Hızarcı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kısaca hayatı, sanatı ve eserlerini ele alarak hazırladığı kitabında romanı özetler ve eserden seçme parça yayımlar. Cevdet Kudret de romanın öne çıkan birkaç noktasını vurguladıktan sonra, romanı kısaca özetleyip romandan seçme parça sunar. Refik Ahmet Sevengil, Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine kaleme aldığı incelemesinde, romanın yazılışına ilham olan vesileden kısaca bahseder. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkındaki incelemesinde, Mürebbiye'nin oyunlaştırılarak sahnelendiğine, konusuna, kahramanlarına ve dil özelliklerine kısaca değinir ve eserin çok kısa özetiyle, eserden bir bölüm sunar. Şevket Toker, roman kişilerini "alafrangalık" açısından değerlendirir. Nüket Esen, Mürebbiye'nin kişilerini genel hatlarıyla tanıtırken, Mürebbiye Anjel ile ilişkilerini aile kurumu açısından değerlendirmektedir. Ref'i Cevat Ulunay, yazarın hayatı, eserleri ve Türk romancılığındaki yeri ile Mürebbiye'nin piyes haline getirilmesi üzerinde durur. Yunus Kâzım Köni de romanın eleştirisini yapar.

1.4.3. ÖZET

Anjel, Fransa'da annesi sefahat âlemlerinde yaşayan ve babası bilinmeyen "fiy püblik" diye tabir edilen ahlakî bakımdan düşkün kadınlardan

⁸² Nüket Esen, **Türk Romanında Aile Kurumu (1870-1970)**, İst., Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1990, s. 101-115.

⁸³ Ref'i Cevat Ulunay, "Kaybettiğimiz Büyük Romancı Hüseyin Rahmi'nin Şahsiyeti ve Eserleri", **Tan**, 12 Mart 1944.

⁸⁴ Yunus Kâzım Köni, "Mürebbiye", **Yeni Adam**, 13 Mart 1941.

biridir. Doğuştan getirdiği yeteneklerin de sebep oluşuyla fahişelikte annesinden daha ileri gider. Paris'in rezalet ortamında dolaştıktan sonra o da annesi gibi gebe kalır ve çocuğuna baba arayışına düşer. Evvela birkaç ay önce birlikte olduğu Mösyö Andre adında birisine gider ve ona, karnındaki çocuğun babası olduğunu iddia eder. Mösyö Andre'nin bunu şiddetle reddinden sonra arayışına devam eder. Yazar olmasının getirdiği duygusallık ve kalp inceliğinin yanında, evlat sevgisini vurgulayan "*Sefil Çocuklar veya Tabii Evlat*" adında beş perdelik bir dram yazan meşhur yazar Mösyö Baudelaire'i çocuğuna baba olarak kabul ettirmeye uğraşır. Baudelaire, yazarlık konusundaki; Anjel de fahişelikteki hünerini ortaya döktükten sonra Baudelaire, Anjel'e iyi kazanç getirecek bir eser kaleme alabileceğini ve kitabın gelirini çocuğa bağışlayabileceğini; ama babalığı kabul etmeyeceğini ifade eder. Anjel böyle bir anlaşmayı kabul eder ve kitaptan gelen geliri de hemen tüketir. Mösyö Baudelaire dosyasını da kapatan Anjel, doğan çocuğu büyük annesine atarak ağına yeni düşürdüğü Mösyö Maksim'le yaşamaya başlar. Anjel, tüccarlıkla uğraşan ve işi yüzünden dört beş ay kalmak için İstanbul'a gelen Mösyö Maksim'le bu şehre gelir. Mösyö Maksim metresi Anjel'i İstanbul'da bir Rum delikanlısıyla yakalar ve kovar. Beş parasız kalan Anjel İstanbul'da yerleşmiş itibarlı bir Fransız ailesine sığınır. Anjel'e şefkat duygusuyla yaklaşan Fransız aile evlerinde bir gün bile alıkoymadan Anjel'e önce ucuzca bir oda kiralarlar. Kısa bir süre sonra da mürebbiyelik işi ile Dehri Efendi ailesine gönderirler. Anjel yalıdaki erkeklerin ilgisini hemen çekmeye başlar.

Dehri Efendi, babadan kalan mirasla birlikte, bulunduğu memurluklardan biriktirdiği servetle "*vezir konağı*" denecek türde bir yalıda oturan emekli bir memurdur. Yalıda ilk karısı öldükten sonra tuttuğu odalıktan olan Nezahet Hanım, Vahip Bey yanında ilk karısından olan ve haftada bir eve uğrayan Şemi'yle birlikte mürebbiye Anjel, kardeşi Amca Bey ve hizmetkârlarla kalır.

Şemi, bir hafta sonu okuldan yalıya dönüşünde mürebbiyeyi görünce şaşırır ve onun etkisinde kalır. Okula gitmek yerine mürebbiyeden eğitim almayı babasına teklif etmeyi düşünür; fakat babasının asabılığı karşısında

bu fikrinden vazgeçer. Artık Şemi, Anjel ile konuşma fırsatı kollar. Anjel de Şemi'ye aşk bakışları atmaktan geri durmaz. Ertesi hafta yalıya dönen Şemi'nin ilgisi tekrar Anjel'e odaklanır. Derslerindeki başarısızlıktan dolayı babası tarafından falakaya yatırılır. Anjel, Şemi'nin bu haline acır ve yanaklarına fiske vurarak odasına ayrılır. Bu ilgiden ümitlenen Şemi, Anjel'in özenle hazırlanmış odasına ondan habersizce girer; bunu bilmezmiş gibi davransa da Anjel aslında Şemi'nin, odasına geleceğini sezmiştir. Şemi Anjel'in odasında heyecandan ağlamaya başlar ve Anjel de durumdan hoşnutsuzmuş gibi Şemi'yi odadan çıkarmak ister.

Sadece Şemi ile sınırlı kalmayıp yalıdaki bütün erkekler Anjel'e tutulmaya başlarlar. Bunlardan birisi de Amca Beydir. Mürebbiye yalıya geldiği günden beri Amca Bey de her gece rüyasında fizyolojik noksanlıklarını görmezlikten gelerek kendisini Anjel'e âşık olabilecek yeterlilikte görür. Bu yolda türlü maskaralıklara başvurur. Terzilere kamburunu gizleyecek elbise diktirir, her sabah tıraş olur, en güzel kokular sürünür ve en çekici kıyafetleri giyinir. Ona aşkını ilan edebilmek için Fransızca aşk cümleleri kurup bunları uygun bir ifade tarzıyla söyleme talimleri yapar. Bu durum Anjel'in hoşuna gider ve Amca Bey de yeğeni Şemi gibi Anjel'in odasının ziyaretçilerinden olur.

Şemi ve Amca Bey'in Anjel'e olan ilgilerini sezen yalının damadı Sadri, karısı Melahat ile olan sıkı ilişkisine rağmen, Anjel'le yalının diğer erkekleri arasındaki "*pandomima*"yı takip etmeye başlar. Artık Amca Bey ve Şemi'yi mürebbiyeden kıskanmaya başlar. Zira artık o da Anjel'e gönlünü kaptırmıştır. Şemi ve Amca Bey'i kendisine rakip olarak görür ve bunlardan birisini çocukça ve budala, diğerini de kambur diye küçümseyerek mürebbiye kendisinin layık olduğunu düşünmeye başlar. Daha sonra Sadri de Mürebbiye Anjel'in üçüncü âşığı olarak odasının gece ziyaretçileri arasına girer. Anjel başlangıçta komedyaya gibi gördüğü bu aşk üçgeninin akıbetinin hüsrarla biteceği korkusuyla kuşkuya kapılmaya başlar. Artık her üç âşık da Anjel'le konuşma fırsatı bulduğunda ona aşkının güçlülüğünü ifade ederken diğer iki rakibini karalamaktan geri durmaz. Mürebbiye de hangi âşığıyla birlikteyse gönlünü sadece ona verdiğini söyleyerek diğerlerinden şikâyetini

bildirir. Şemi yatılı okulda olduğundan onun geldiği günler Anjel diğerlerine Şemi'nin gelebileceği tehlikesinden bahseder. Şemi yokken de Sadri'nin karısı Melahat teyzesini ziyarete gittiğinde bunu fırsat bilen Sadri'nin odayı izlediğini söyleyerek Amca Bey'i odadan uzak tutup Sadri Bey'le birlikte olur. Böylece Anjel zekice her üç âşığını da idare etmeye başlar.

Şemi'nin okul tatili dolayısıyla gece gündüz yalıda kalması ve Melahat'ın de teyzesinin hastalanması sonucu İstanbul'a gitmesiyle birlikte Sadri'ye fırsat doğar. Böylece Anjel'in üç âşığını da düzenli olarak memnun etme hali sıkıntıya girer. Haftalarca süren mahrumiyet üç âşık da çılgına döndürür ve üç âşık sevgilileri Anjel'in gece ziyaretine gitmenin yolunu düşünürler. Amca Bey fırsatı ilk kollayan âşıktır. Anjel'in odasına gitmek ister; fakat bir ayak sesi duyunca sofadaki masanın altına girer. Ne tesadüftür ki orada da kendisinden daha hızlı davranan Şemi vardır. Birbirlerinden utanan iki âşık, kendilerini diğerine tanıtmamak amacıyla sessizliğe bürünerek masanın altında âdetâ şaşkına dönerler ve kaçma fırsatı kollarlar. Daha sonra sofanın öbür ucundan bir ayak sesi daha Anjel'in odasına doğru yaklaşır ve kapıyı tıklatır. O sırada merdiven ucundan elinde lambayla birisinin gelir ve o da masanın altına kendini atar. Böylece üç âşık masanın altında kader birliği etmiş olurlar. Lambayla gelen de Kâhya Eda Hanım'dır. Eda Hanım mürebbiye geleli yalıda birtakım kısırtılar duyulduğu, sabaha kadar sürekli yanan lambanın el ayak çekilince söndüğü ve periler olduğu şeklinde söylenerek gider. Üç âşığın odasını da kontrol eder ve yataklarında olmadıklarını görünce yalıdaki olağan dışı durumun müsebbibinin Mürebbiye Anjel olduğuna kanaat getirir. O gece üç âşığı izlemeye koyulur. Anjel'in odasında olduklarına hüküm getirerek onları Anjel'in odasında basmak için Dehri Efendi'ye haber vermeye gider. Eda Hanım'ın söyleyeceklerini hiç umursamayan Dehri Efendi, odasına giren Eda Hanım'a odasında okuyup canlandırdığı Moliere'in "*Les Precieuses Ridicules*" adlı komedyasından bir rol vererek canlandırmasını salık verir.

Komedyaya kendini kaptıran Dehri Efendi, bir türlü Eda Hanım'ın ihbarına kulak vermez. Sonunda dışardan yüksek bir ses duyarlar. Dehri Efendi sesin mürebbiye'nin odasından geldiğini anlayarak oraya gider ve

odanın kapısının kuşakla bağlı olduğunu görür. İçerden mürebbiye, oda dışında da Dehri Efendi oda kapısının bağlanmasına çok kızarlar. Dehri Efendi, kapıyı kuşakla bağlayanı bulmak için hemen tahkikata başlar. Kuşağın Eda Hanım'a ait olduğunu bulur; fakat Eda Hanım, Dehri Efendi'nin mürebbiyeden yana tavır takındığını görünce kuşağı kendisinin bağlamadığı şeklinde bir yalana başvurur. Eda Hanım, o gece sofada sürekli tıktırılar duyduğunu ve Amca Bey'in, Sadri'nin ve Şemi'nin odasında bulunmadığını söylemesi üzerine Dehri Efendi, önce bu üç kişinin de odasının anahtarını alır ve onları odalarına hapseder. Sıra mürebbiyeyi konuşturmaya gelir. Mürebbiye Anjel, masum rolünde görünerek, odasının kapısını bağlayanın bir kadın olduğunu ve sesinin de Eda Hanım'ın sesine benzediğini söyler. Dehri Efendi daha sonra, Amca Bey'i mürebbiyenin odasına getirir. Amca Bey, mürebbiye ile olan ilişkisinin ortaya çıktığını ve bunu duyan Dehri Efendi'nin mürebbiyeyi kendisine nikâhlayacağını düşünse de durum öyle değildir. Dehri Efendi, Eda Hanım'ın ifadesini bildirir; ama Amca Bey, Eda Hanım'ın kendisiyle ilişki kurmak istediğini ve bunu başaramayınca böyle bir iftiraya başvurduğu şeklinde yalan söyler. Mürebbiyenin odasına ikinci olarak Sadri getirilir. Sadri de Amca Bey gibi ifade verir ve odasından hiç çıkmadığını Eda Hanım'ın kuşağı ile mürebbiyenin oda kapısını bağladığını söyler. Dehri Efendi, iki kişinin de aynı ifadeyi verdiklerini, odalarına kilitlediğini ve birbirlerinden haberlerinin de olamayacağını söyleyerek Eda Hanım'dan kendisini savunmasını ister. Eda Hanım, Amca Bey'in, Sadri'nin ve Şemi'nin mürebbiyenin âşıkları olduğunu, mürebbiyenin de temiz birisi olmadığını ve kapıyı da kendisinin bağladığını açıkça ifade eder. Dehri Efendi, mürebbiye karşı zaaf göstererek Eda Hanım'ın cezasının mürebbiye tarafından verilmesini ister. Mürebbiye de dindar birisiymiş gibi davranarak Hz. İsa bana af emrediyor diyerek Eda Hanımın affedilmesini diler. Eda Hanım hâlâ diğerlerinin odalarında olmadıklarında yeminle ısrar eder. Onlar da yalanlarında ısrar ederler. Dehri Efendi son olarak da Şemi'yi mürebbiyenin odasına çağırır. Şemi Bey, aynı soruya gece üçümüz koruya çıktık, diye cevap verir. Bu cevap ilk ikisinin “*odadaydık*” cevabıyla çelişir. Sadri, Şemi'nin rüya görmüş olabileceğini söyleyerek hem Şemi'yi hem de

kendilerini kurtarmak ister. Dehri Efendi işin aslını öğrenebilmek için Şemi'yi falakaya yatırır. Şemi acıya dayanamaz ve ağzından Amca Bey'le Sadri'nin masanın altındaki tokuşmalarını ağzından kaçırır. Anjel, Şemi'nin ağzından kaçan sözden dolayı gerçeğin anlaşılacağından korktuğu için Şemi'ye daha fazla dayanamadığı süsü verip araya girerek falakaya son verdirir ve o geceki gerçek diye Şemi'nin sözlerini tasdik edici yalanlar anlatmaya başlar. Dehri Efendi, söylenen yalanlara inanarak Amca Bey, Sadri ve Şemi'yi odalarına gönderir, Eda Hanım'a da ceza düşünür. Dehri Efendi, kapıyı üzerine bağlayanın ortaya çıkmasından sonra mürebbiyeden, söyleyeceklerini artık söylemesini ister. Anjel de masum ve namuslu bir mürebbiye rolüne bürünerek adının fazlaca lekелendiğini söyleyerek Dehri Efendi'den mürebbiyelik işindeki çalışmasını tasdik eden bir "*hüsnühal kâğıdı*" vererek kendisini bırakmasını diler. Dehri Efendi de "*bir iffet âbidesi ve insanlık bilgisi denizi*" gibi ifadeler kullanarak yazdığı "*tasdikname*" ile mürebbiyenin isteğini reddeder. Eda Hanım'ı da yalıdan kovar. Kocası Şaban Ağayı da halayıklardan Nevres adında bir kıza nikâhlamak suretiyle cezalandırır.

Büyük kazayı bu şekilde atlatan üç âşık Anjel'e olan aşklarından vazgeçmeyip diğer iki rakiplerini bertaraf etmek amacındadır. Amca Bey, kendisinin Anjel için bir eğlence kaynağı olduğunu o gece sezmeye başlar. Anjel'in kendisinin olmasını ister; ama olmazsa diğerleriyle paylaşmaya da razıdır. Şemi ise her bakımdan Anjel'in kendisine layık olduğunu düşünür. Amca Bey, Sadri ve Şemi; Amca Bey'in isteğiyle korudaki kestanelikte buluşurlar. Amca Bey, kendisini temize çıkarmak için Sadri'ye, Şemi'nin Anjel'e olan aşkını onda gözlemlediği değişikliklerden başlayıp o geceki olaya kadar anlatır. Anjel'e toz kondurmaz. Sadri, dolambaçlı konuşmayarak Anjel'i sevdiğini doğrudan söyler. Buna kızan Amca Bey ve yeni gelen Şemi de Anjel'i sevdiğini itiraf eder. Amca Bey ile Sadri birbirlerine Anjel yüzünden hakaretler ederler ve Amca Bey, Dehri Efendi'nin kardeşi olma nüfuzunu kullanarak Sadri'yi yalıdan attırma tehdidinde bulunur. Amca Bey ile Sadri'nin arasında Anjel'in ismini kirleterek geçen diyalogdan sinirlenen Şemi, Sadri ile yaka paça kavgaya tutuşur. Amca Bey kavgayı ayırmak için gayret gösterirken o da kendini kavganın içinde bulur. Sonunda Şemi kendisini

kavganın galibi olarak kabul eder ve diğerlerini Anjel'den uzak durmaları konusunda uyarır.

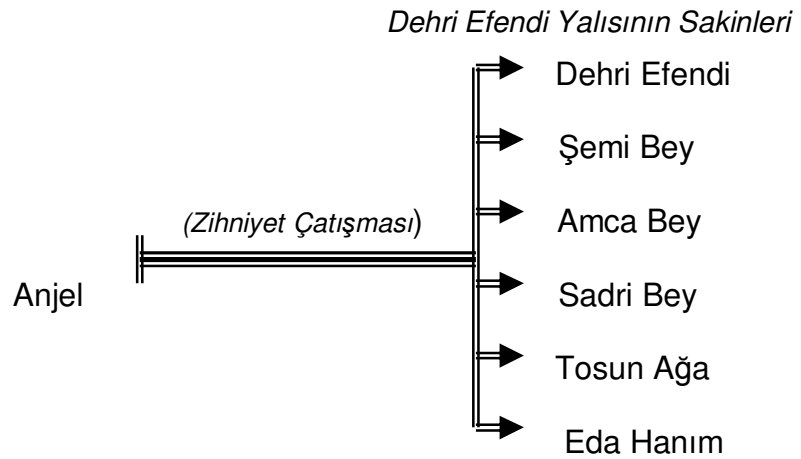
Dehri Efendi, üç âşığı yanına çağırır. Sadri ile Amca Bey kavganın izlerini bertaraf etmek için üçünün de trapezden düştükleri şeklinde bir yalan uydururlar. Dehri Efendi, odasında Anjel'le edebiyat üzerine derin bir sohbete dalmıştır. Amca Bey ile Şemi'ye bekâr oldukları için harem bölümüne çıkmayıp sadece selamlıkta ayrı odalarda, Sadri'nin ise evli olduğundan haremde kalacağı yönünde alınan karar üç âşığa bildirilir. Amca Bey ile Şemi, bu kararın Anjel ile Sadri'nin oyunu olduğuna hükmederler. Bu arada Dehri Efendi, Paris'te "*Ağaçlar Heyeti*" kongresine göndermek üzere bir eser kaleme aldığını, Amca Bey ile Şemi'nin eserin Fransızca'sını Türkçe'ye çevirmesini, Sadri'nin de müsveddeleri temize çekmesini emreder. Üç âşık yarım yamalak Fransızcaları ile eseri tercüme etmeye çabalarlar. Amca Bey ile Şemi haremden kovulmalarına içerler ve Dehri Efendi'nin bu kararı üzerine akıl yürütürler. Bu arada Amca Bey'in Sadri ile yakınlaşması Şemi'yi düşünceye sevk eder ve yalının ağzı sıkı aşçısı Tosun Ağa'nın daha önce sıkça dillendirdiği "*sakız ağacının derdi*" sözünün anlamını ağzından alabilmek için koruluktaki kayalıkta akşam onu sarhoş eder. İyice çakırkeyif olan Tosun Ağa sonunda Şemi'nin istediklerini anlatmaya başlar. Sadri ile Amca Bey'in önceki zamanlarda gece yarılarında mürebbiye ile olan aşk maceralarını bir bir anlatır. Tosun Ağa kendisinin bile mürebbiyenin aşkıyla yandığını ve hâlâ mürebbiyenin odasına gelip gidenlerin olduğunu söyler. Şemi, Tosun Ağa'nın anlattıklarından sonra Anjel'in saflığına dair inançlarını yitirir ve artık herkesten intikam almanın plânını yapar.

Amca Bey, artık Anjel'i sevmeyi bıraktığını Şemi'ye bildirerek Sadri'nin gece Anjel'le birlikte olacağını söyler. Anjel'in odasına girme cesaretini toplamak için sarhoş olur. Anjel'in odasına girmenin yolunu araştırır. Gizlice Anjel'in kapısının kilidini tetkik eder. Gece uzun bir uğraştan sonra rakiplerini Anjel'in odasında öldürmek için giren Şemi, Anjel'in odasında büyük bir sürprizle karşılaşır; zira Anjel'in dolabından çıkan şahıs ne Sadri ne de Amca Beydir. O, Dehri Efendidir. Bunun üzerine odanın ortasında Anjel, Şemi ve Dehri Bey bayılır.

1.4.4. YAPI

1.4.4.1. Olay Örgüsü

Mürebbiye, baştan sona Fransız Mürebbiye Anjel'in hayatı etrafında kurgulanmıştır. Romanın olay örgüsü, Mürebbiye Anjel merkezde olmak kaydıyla onun ilişki kurduğu kişilere göre düzenlenmiştir. Olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının temelinde Mürebbiye Anjel ile onun karşısındaki kişiler vardır. Olay örgüsünü oluşturan olay parçaları, Anjel'in İstanbul'da Dehri Efendi yalısında karşılaştığı kişilerle ilişkisi çerçevesinde düzenlenmektedir. Olay örgüsünü oluşturan bu çatışmalar bütününü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:

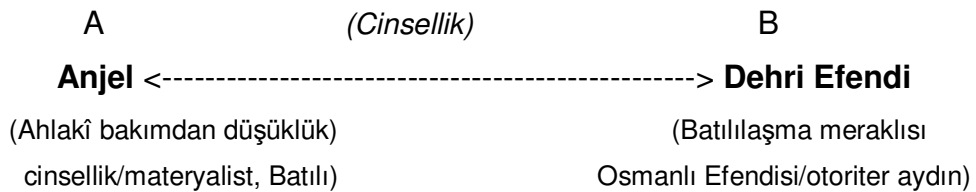


Romanın olay örgüsünü oluşturan bu ilişkiler, iki farklı zihniyetin karşılaşmasını ifade edecek biçimde, kısaca "A" ile "B"nin çatışması şeklinde ifade edilebilir. "A", Anjel'in bu karşılaşma ve çatışmalardaki tutum ve davranışlarını, "B" ise "diğerleri"nin hayat tarzlarını ve anlayışlarını temsil etmektedir.

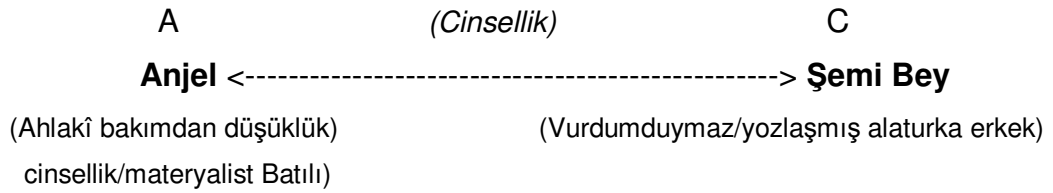
Mürebbiye Anjel'in İstanbul'daki hayatında ortaya çıkan ve olay örgüsünün temelini oluşturan ilişkiler ağını Dehri Efendi yalısındaki çatışmalar teşkil etmektedir. Dehri Efendi'nin yalısındaki hemen hemen bütün kişiler Mürebbiye Anjel ile ilişkilidir. Anjel'in yalıdaki ilişki yelpazesini genişleten unsur, onun yalıdaki asıl fonksiyonu olan mürebbiyelikten ziyade cinselliğiyle ön plâna çıkmasıdır. Ahlakî bakımdan düşük bir kadın olan Anjel

cinsellik fonksiyonuyla yalının bütün erkeklerinin odağı olur. Anjel'in yalının erkekleriyle olan ilişkisi, doğal olarak yalının kadınlarıyla da ilişki içerisinde olmasına neden olur. Dehri Efendi yalısında Anjel'le ilişkisi bulunan kişiler başta Dehri Efendi olmak üzere Şemi, Amca Bey, Sadri, Tosun Ağa ve Eda Hanım'dır.

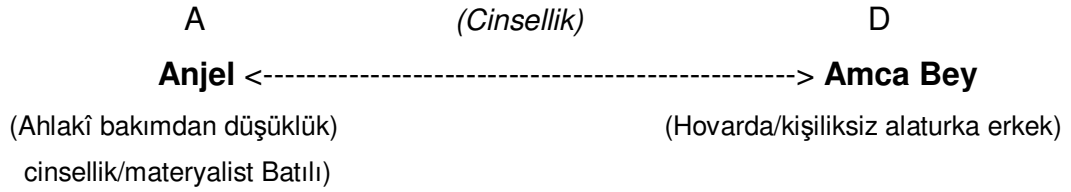
Mürebbiye Anjel'in yalının sahibi Dehri Efendi ile olan ilişkisi, olay örgüsünü oluşturan en önemli metin halkasıdır. Bu ilişki romanda Anjel ile Dehri Efendi arasında bir çatışma şeklinde gelişir. Anjel-Dehri Efendi ilişkisini "A" ile "B"nin çatışması şeklinde ifade edebiliriz. "A", aslında bir sokak kızı-fahişe "fill publique" olmasına rağmen, kendisini bir mürebbiye olarak gösterip yalının sahibini sürekli sömürmeye çabalayan, ahlakî bakımdan düşük bir alafranga kadın tipini, "B" de geleneksel hayatı sürdürmekle birlikte Batılılaşma çabası içerisinde olan ve bu uğurda da yalıdaki çocukların eğitimi için mürebbiyeyi zarurî gören bir Osmanlı aristokrat-aydın tipini temsil etmektedir. Ahlakî bakımdan son derece düşük tavır ve davranışlar içerisinde olan Anjel, yalıya geliş sebebi olan mürebbiyeliği bir tarafa bırakarak yalıda tamamen cinselliğiyle var olmaya başlar. Cinsellik, Dehri Efendi yalısında Anjel'in Dehri Efendi ile olan ilişkisini kuran bir bağ durumuna gelmiştir. Anjel-Dehri Efendi çatışması aslında gizliden gizliye roman boyunca mevcudiyetini korur ve romanın sonunda yalıdaki diğer kişiler tarafından tamamen ifşa edilir. Anjel-Dehri Efendi ilişkisinde Anjel, Dehri Efendi'yi sürekli maddî bakımdan sömürürken, Dehri Efendi de Anjel'in cinselliğini istismar etmektedir. Artık Anjel'in yalıdaki mürebbiyelik fonksiyonu önemsiz bir duruma düşmüştür. Dehri Efendi, yalı sakinlerine karşı Anjel'i mürebbiyelik fonksiyonuyla yalının en itibarlı kişisi konumuna yükseltirken aslında onun cinselliğini yüceltmıştır. Anjel-Dehri Efendi çatışmasını şu şekilde ifade edebiliriz:



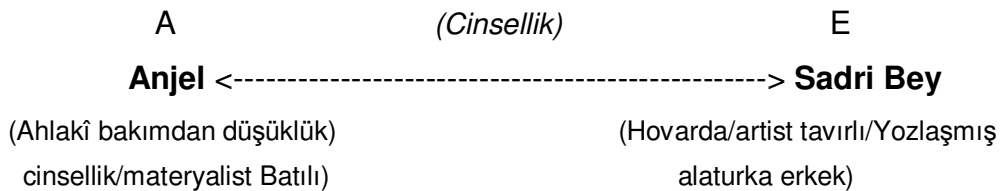
Anjel, Dehri Efendi yalısında Dehri Efendi'nin oğlu Şemi Bey ile de ilişki halindedir. Bu ilişkiyi "A" ile "C"nin çatışması şeklinde ifade edebiliriz. Bu çatışmada "A", yine mürebbiyelik örtüsü altında cinselliğini kullanarak maddî çıkar elde etmeye çalışan, ahlakî bakımdan düşük, yozlaşmış bir Batılı kadını temsil ederken, "C" ise hayatını Anjel'e sahip olmaya adanmış ve bu uğurda her türlü rezaleti kendisine reva gören, hastalıklı alaturka bir tipi temsil etmektedir. Anjel-Şemi Bey çatışması da cinsellik etrafında teşekkül etmektedir. Anjel, kendisini cinsel bir obje olarak gören ve bu noktada kendisine düşkünlüğünü sezdiği Şemi Bey'e karşı sürekli cinsellik yönünü ön plâna çıkaran bir tavır sergilemektedir. Şemi Bey de asıl işi olan öğrenciliğini bir tarafa bırakarak yalının diğer erkekleriyle Anjel'i elde etme mücadelesine girecektir. Bu çatışmayı da şu şekilde ifade edebiliriz:



Dehri Efendi yalısında Anjel'in ilişki halinde olduğu bir diğer erkek Dehri Efendi'nin kardeşi Amca Bey'dir. Anjel-Amca Bey ilişkisi de çatışma biçiminde gelişir. Bu çatışmayı da "A" ile "D"nin çatışması şeklinde ifade edebiliriz. "A" yine mürebbiyelik örtüsü altında cinselliğini kullanarak maddî çıkar elde etmeye çalışan, ahlakî bakımdan düşük, yozlaşmış bir Batılı kadını temsil ederken, "D" ise fizikî eksikliklerini hiçe sayarak, sahte davranışlarla hayatını Anjel'e sahip olmaya adanmış ve bu uğurda her türlü rezaleti kendisine reva gören, mirasyedi ve hastalıklı alaturka bir tipi temsil etmektedir. Her fırsatta Anjel'e yakın olmaya çalışmanın gayretleri içindedir. Yalıdaki diğer erkekler gibi, Anjel-Amca Bey arasındaki çatışmaya da Anjel'in cinselliği neden olmaktadır. Amca Bey, fizikî durumunun verdiği eksikliğin kompleksini, Anjel'e karşı sürekli samimi olmayan, yapmacık davranışlarla onun nazarında itibar görme şeklinde telafi etmeye çalışır. Bu çatışmayı da şu şekilde ifade edebiliriz:

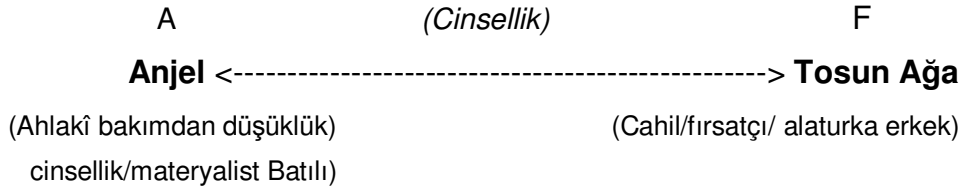


Anjel'in Dehri Efendi'nin yalısında ilişki içerisinde bulunduğu diğer bir erkek de yalının damadı Sadri Bey'dir. Anjel-Sadri Bey ilişkisi de çatışma şeklinde gelişir. Bu çatışmayı da "A" ile "E"nin çatışması şeklinde ifade edebiliriz. Bu çatışmada "A", yalının diğer erkekleriyle olan çatışmalarda olduğu gibi mürebbiyelik örtüsü altında cinselliğini kullanarak maddî çıkar elde etmeye çalışan, ahlakî bakımdan düşük, yozlaşmış bir Batılı kadını temsil ederken, "E" ise Anjel'in cinselliğinden etkilenerek onu elde etmeye çalışan yozlaşmış bir Doğulu erkeği temsil etmektedir. Yalıya içgüveysi olarak gelip sığıntı durumuna düşen Sadri Bey, Anjel'i elde edebilmek uğruna karısına sürekli yalan söyleyip onu oyalama taktikleri geliştirir. Bu iki kişinin arasında bir çatışma doğuran unsur Anjel'in cinselliğini ön plâna çıkarmasıdır. Bu çatışmayı da şu şekilde ifade edebiliriz:

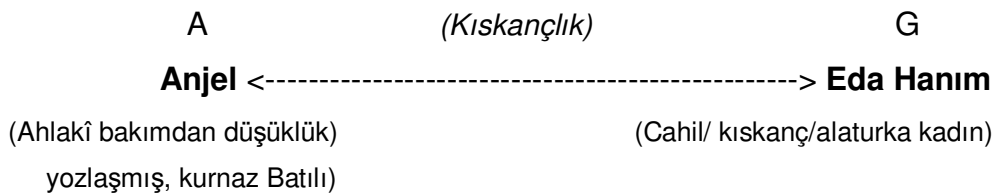


Anjel'in Dehri Efendi yalısında ilişki içerisinde olduğu bir diğer kişi de yalının Aşçıbaşı Tosun Ağa'dır. Anjel-Tosun Ağa ilişkisini belirleyen temel unsur da cinselliktir. Bu ilişki de "A" ile "F"nin çatışması şeklinde ifade edilebilir. "A", materyalist bir zihniyetle çıkar elde etmek amacıyla mürebbiyeliğin yanında cinselliğinden de yararlanmak isteyen ahlakî bakımdan düşkün, yozlaşmış bir Batılı kadını temsil ederken, "F" ise cahil, fırsatçı Doğulu erkeği temsil etmektedir. Anjel, yalının aşçıbaşından bile menfaat elde edebilmenin yollarını arayacak kadar ahlaken düşüklük gösterirken, Tosun Ağa da yalıdaki statüsünü önemsemeyen cinsellik

unsuruyla ilişki içerisinde olduğu Anjel'e karşı eline geçen fırsatları değerlendirme çabasıdır. Bu çatışmayı da şu şekilde ifade edebiliriz:



Dehri Efendi'nin yalısında Anjel'in ilişki halinde olduğu sadece yalının erkekleri değildir. Anjel, yalının kâhyası Eda Hanımla da çatışmaya dayalı bir ilişki içerisinde. Bu çatışmayı da "A" ile "G" şekline ifade edebiliriz. Burada "A" yalının erkeklerini cinselliğini kullanarak etkileyip materyalist bir anlayışla sömürmeye çalışan ahlakî bakımdan düşük, yozlaşmış bir Batılı kadını temsil ederken, "G" ise geleneksel anlayışla yetişmiş, fantastik unsurlara inanan cahil ve Doğulu bir kadını temsil etmektedir. Özellikle kocasını aşırı kıskandığından, Anjel'in yalının erkekleri ile ilişkisini sezip bunu ortaya çıkararak Dehri Efendi'yi haberdar etme isteği dolayısıyla Anjel'le çatışma yaşayan Eda Hanım, Dehri Efendi'nin Anjel'le olan ilişkisi sonucu Anjel'e iftira atmak suçundan yalıdan kovulur. Bu çatışmayı da şu şekilde ifade edebiliriz:



Hayatta hiçbir ciddi işi beceremeyen Şemi Bey, Amca Bey ve Sadri Bey'in Anjel karşısındaki zafiyetleri, kişiliksiz tutumları, Anjel'i elde etmek uğruna çevirdikleri entrikalar ve bütün bunların sonucunda düştükleri hâl, göstermiş oldukları trajikomik tutum ve davranışlarla somutlaştırılır.

Yukarıdaki şemada ifade edilen çatışmalar, muhafazakâr; ama Batılı bir hayat tarzına öykünen bir aile ile Batılı, sefil ve bütün kötülöklere batmış; ama bunların Dehri Efendi yalısı sakinleri tarafından anlaşılmadığı bir

zihniyetin çatışmasını ifade etmektedir. Dehri Efendi yalısının sakinleri büyük bir önyargıyla 'Batılı olan'a karşı bir zaaf içindedirler. Dolayısıyla Mürebbiye'nin olay örgüsü; bu iki anlayışın Dehri Efendi yalısında karşılaşmasıyla oluşan trajikomik durumu somutlaştıracak biçimde düzenlenmiştir. Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarını düzenleyen temel unsur Anjel'in cinselliğidir.

1.4.4.2. Kişiler

Mürebbiye'de eserin adının atıfta bulunduğu ve olayların çevresinde geliştiği merkez kişi Mürebbiye Anjel'dir. Romanın kişiler kadrosu da Mürebbiye Anjel ile onun karşısındaki kişilerden oluşan bir bütünlük arz eder. Anjel ile çatışmaya giren bu kişiler, Anjel'in şahsında verilmek istenen özellik ve anlayışları somutlaştıran birer figür olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Dolayısıyla Anjel dışındaki kişiler ancak Anjel'le ilişkileri ölçüsünde kendilerine yer bulurlar.

Romanın olay örgüsü, romanın merkez kişisi Anjel'in İstanbul'da Dehri Efendi yalısındaki ilişkileri çevresinde gelişen olay parçalarıyla düzenlense de, eserin başında Anjel'in Fransa çevresindeki insanlardan da bahsedilmektedir. Anjel'in Fransa'daki çevresinden bahsedilmesi İstanbul'da Dehri Efendi yalısındaki maceralarının temelini gözler önüne sermek içindir. Yani Anjel'in sözkonusu çevresinde yer alan ve adı romanda anılan kişilerin olay örgüsündeki temel işlevi Anjel'in Dehri Efendi yalısında çevirdiği entrikaların kaynağını gözler önüne sermek ve kendisine isnat edilen değerle uzaktan yakından ilişkisi olmadığını vurgulamaktır. Bu çevredeki insanlar, sefih ve yozlaşmış hayatın temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Anjel'in Fransa çevresinde ilişki içinde olduğu kişiler Mösyö Andre, meşhur yazar Mösyö Baudelaire ve Mösyö Maksim'dir.

Anjel'i merkeze almak üzere, romanın olay örgüsünü oluşturan olay parçalarındaki kişileri, özellikleri ile olay örgüsündeki işlevleri yönüyle şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.4.4.2.1. Kadınlar

1.4.4.2.1.1. Anjel

Romanın merkez kişisi Anjel, fahişe bir annenin gayri meşru bir ilişki sonucu dünyaya getirdiği çocuktur. Sokak kızı-fahişe “fill publique” olarak tanıtılan Anjel, babasının kim olduğunu bilmek merakıyla annesini sıkıştırırsa da bir sonuca ulaşamaz. Büyüyünce doğuştan gelen istidadının da etkisiyle annesinden daha meşhur bir fahişe olur. O da kendi doğumu gibi girdiği ilişkilerden gayri meşru hamile kalır ve çocuğuna baba arayışına düşer. Önce Mösyö Andre’ye babalık isnadında bulunur; fakat ondan sert tepki görür ve vazgeçer. Sonra “*Etfal-i Sefile veya Evlad-ı Tabi’yye*” adında beş perdelik bir eserinin konusunun kendi işine yarayacağı ümidiyle bir süre önce ilişkiye girdiği ünlü yazar Baudelaire’e babalık teklifinde bulunur. O da kabul etmeyince sonunda çocuğu annesine bırakır ve zengin tüccar Mösyö Maksim ile yaşamaya başlar. Onunla İstanbul’a gelir. İstanbul’da Mösyö Maksim’i de aldatır. Hakarete uğradığı ve mürebbiye olduğu yalanlarıyla bir Fransız aileye sığınır. Fransız aile de Anjel’i Dehri Efendi yalısına mürebbiyelik göreviyle getirir. Güzelliğiyle ve bununla ilişkili olarak cinselliğiyle Dehri Efendi yalısındaki erkekleri kendine hayran eden Anjel’in portresi şu cümlelerle dikkatlere sunulmaktadır:

“Mürebbiye Anjel görünüşte lâtif fakat koklayanın başını döndüren bir çiçeğe benzer. Henüz güzelliğinin baharında, kadınlık letafetinin en mükemmel zamanında yani yirmi yaşındadır. Orta boylu, narin endamlıdır lâkin gerdanı yanakları dolgunca, elleri tombulca olması vücudunun inceliğiyle lâtif bir tezat meydana getirir. Vücuduna bakan onu zayıf yüzüne bakan da toplu zanneder. O vücut şişman veya narinden hoşlanan iki nevi zevk sahibinin de rağbetini çekebilir. İşte kızın bu Lâtif teşekkülü icabından olarak Amca Bey rüyalarında nazik bir hayale saldırmakla uğraşır, aşçıbaşı şişman bir kadınla dalaşır.

Anjel’de renk pembe beyaz ince kumral kaşların alt uçları biraz düşük. Ağız azıcık büyük ama sarma ipekle yapılmış zan olunan lâl rengi biçimli, dudakları arasında konuşurken, daha tatlısı gülümsediği sırada gözükken iki sıra inci gibi dişler bu ağzın büyüklüğü kusurunu her görene affettirir. Ham şeftali kadifesini andıran biraz çıkıntılı yanaklarının en yüksek noktalarıyla o top çenenin ortasındaki çukur arasına birer görünmez hatla birleştirelim. Meydana gelecek olan muntazam üçgenin içinde bakışlar çıldırmış gibi dolaşarak âdetâ bir emel âlemi seyreder. İlle o gözler, ille o gözler uzun kirpiklerle çevrili açık kestane rengindeki gözlerini istediği vakit o kadar süzer o kadar yayıltır ki bu kalb yakıcı bakışlara hedef olup da kendinden geçme derecesinde bir şeyler hissetmemek mümkün olmaz.

Giyiniş tarzı pek sadedir. Kumral saçlarını yalnız Paris kadınlarına mahsus olan bir meharetle tersine toplar. Yaz mevsimlerinde arkasında daima düz beyaz veya çizgili ketenden bir korsaj onun altında bir siyah eteklik, belinde bir kayış kemer bulunur. Mürebbiyenin ev içindeki süs tuvaleti bundan ibarettir.” (s.51-52)

Anjel, romanda Batılı değerlerin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul’da Dehri Efendi yalısında yalının çocuklarına Fransızca dersi ve Frenk terbiyesi vermekle hayatını kazanacaktır. Yalıda kendisine yalı sakinlerinden daha seçkin bir oda verilerek özel bir değer atfedilmektedir. Dehri Efendi yalısına geliş sebebi olan mürebbiyelik görevini bir tarafa bırakan Anjel, irsiyetin de etkisiyle kısa sürede asıl mesleğine döner ve geçmiş günlerinde her gece birisiyle birlikte olduğu günlerini hatırlayarak güzelliğiyle yalının bütün erkeklerini cezbetmeye başlar. Materyalist bir zihniyete sahip olması sonucu mürebbiyeliğin yanında daha çok para kazanmanın yolunu, kurnazlığıyla yalının erkeklerini cinsel yönden istismar etmekte görür ve böylece yalının efendisinden aşçısına kadar bütün erkeklerini birbirinden habersiz idare etmeye başlar. Anjel bu entrikaları çevirirken yalının tek otoritesi Dehri Efendi’ye karşı bir hayli masum görünerek tek gayesinin mürebbiyelik olduğuna onu inandırır ve riyakârlık yapmaktan geri durmaz. Hayattaki tek gayesi eğlenmek ve gününü gün etmektir. Sosyal şartları değişse de bu prensibi değişmemiştir.

1.4.4.2.1.2. Eda Hanım

Eda Hanım yalının Kâhya kadınıdır. Cahil, alaturka kadının temsilcisidir. Olay örgüsünde Anjel’in Şemi Bey, Amca Bey ve Sadri ile yaşadığı gizli aşk ilişkisini –Dehri Efendi’ye inandıramasa da- ifşa etmesi işlevine sahiptir. Diğer taraftan, fizikî olarak çirkinliği ifade edilerek Anjel’in güzelliğini pekiştirme işlevinden de söz edilebilir. Kendi çirkinliğinden ötürü Anjel’in güzelliğini kıskanır. Kocasını beğenmemekle birlikte kimi zaman onu aşırı kıskanır. Yalıdaki herkes ondan korkar. Efendisine sonsuz sadakati olan Eda Hanım, Anjel’in Dehri Efendi üzerindeki nüfuzunu aşamaz ve yalıdan kovulur. Anjel’in güzelliği karşısında yalının anlatılmaya değer görülen kişilerinden olan Eda Hanım hakkında şunlar söylenir:

“Yalı halkından hali ve şanı anlatılmaya değer biri daha varsa o da kâhya Eda Hanım’dır. ismi Eda, unvanı Hanım. Fakat kendisi erkeklik ile kadınlık arasında acayip bir mahluktur. O dairedaki erkeklerden farkı yalnız selamlıkta başörtüsü ile gezinmesinden ibarettir. Şaban Ağa isminde bir de kocası vardır. Lâkin hangisi karı, hangisi koca belli olmaz ki.

Bazı zaman karı horoz gibi kocasının tepesine biner. Herifin karıdan ödü kopar. İkisi de yaşça ellilik vardır. Fakat Eda sert kıyımlıdır. Yanından geçenin genzine kaçar. Güzelliğini anlatmaya hiç girişmeyeyim. Kakanoz mu kakanoz. Yaradana kurban olayım.

O beygir kuskunu kuşları, o kedi kuyruğu saçları ne ben yazayım, ne de siz okuyunuz.

Fakat Eda, kendini peri kızı zanneder. Bazı aynada bir kendine, bir de kocasına bakarak:

Ah ben sana düşecek karı mıydım? diye hayıflanır...” (s.42-43)

1.4.4.2.1.3. Melâhat Hanım

Dehri Efendi’nin ölen ilk hanımından olan kızı; Şemi Bey’in ablası ve Sadri Bey’in hanımıdır. Melâhat Hanım, adıyla tezat oluşturacak özelliklere sahip birisidir. O, olay örgüsünde Anjel ile ilişkisi nedeniyle bir olay parçası oluşturan kocası Sadri Bey ile uyumsuzluğu ve sıra dışı fizikî özelliyle yerini alır. Romanda şu cümlelerle tanıtılır:

“Her ismi sahibine uygun zannedenler bu düşüncelerini düzeltmek için Melâhat Hanım’ı görmelidirler. İsmi Melâhat fakat kocası için canlı felâketti. İnsan bu kadını kocasıyla bir arada görse Melâhat kelimesinin uğradığı bu suiistimale mi yoksa o bedbaht damadın haline mi? Hangisine acıyacağında şaşırırdı. Melâhâtî görenin “Uzun servilerden uzundur boyu, ince fidanlardan incedir beli” şarkısındaki uzun boy mübalâğasını, inceliği anlatan gayri şairane benzetisi çok görmeyeceği gelir.

Erkeklerde bile nâdir tesadüf olunan telgraf direği gibi ince uzun bir vücudun üzerine kadınlarda hiç tesadüf olunmayan büyüklükte ve uzun kutru dikliğine gelmek üzere de yumurta şeklinde bir kafa geçiriniz. Bu beyzi yüzün üzerine Çinlilerinkine benzer o kadar çekik kaş, göz ve ağız, burun çiziniz ki gûya Melâhat Hanım lâstikten yapma bir inanmış da iki kişi biri ayaklarından diğeri tepesinden tutarak o lâstiği son mukavemet derecesine kadar çekip uzatmışlar. Vücudun bütün uzuvlarıyla beraber yüz hatları da bu çekiliş nispetinde uzayarak bir daha kısalmadan öyle kalmış zannolunsun. İşte o zaman, daha kısalmadan Melâhat Hanımın fotoğrafını diyemezsem de, aslına pek benzer bir krokisini hayalinizde canlandırmış olursunuz.

Diğer bir tarif ile sanki Melâhat doğduğu zaman ebesi bulunan kadın kendilerince tanınan eski bir âdete uyarak çocuğun kafasını lâtif bir şekle koymak için iki şakağından şiddetle bastırmış. Fakat maatteessüf ilk tazyikle Uzunköprü kavununa çevirdiği mâsumun başını her nasılsa çene altından ve tepeden sıkıştırmayı unutmuş. Sona da çocuğu pederinin kucağına vererek: “Al, işte bunun adını Melâhat koy, demiş.

Tavan süpürgesine kadın elbisesi giydirmişler gibi Melâhat Hanım pelerinli, kat kat dantelâlî yeldirmesini giyip pullu beyaz başörtüsünü de örterek bahçeye, koruya, bostana çıktığı zaman rüzgârın o uzun boya, lâtif olmıyan endama verdiği dalgalanmadan ürkerek bütün nebatat ve jeoloji dinliye dinliye zekâsı bayağı gelişmiş olan o herif, b halden ders alarak bostana diktiği korkulukları Melâhat Hanım şeklinde yapmaya başlamıştı. Görülen büyük faydalarından dolayı bu

nümune bütün komşu bostanların bahçıvanları tarafından kabul olunmuştu.” (s.37-38)

Melâhat Hanım, kocası Sadri Bey’in kendisine tutkun olduğunu düşünmekte ve onun fizikî özeliğiyle ilgili olarak kendisine yaptığı imalı esprileri bile iltifat olarak görmektedir. Bu durum onun aynı zamanda ‘saf’ ve ‘bön’ olduğunu da dikkatlere sunmaktadır:

“Şiddetli rüzgâr karşısında kaldıkları tepelerde zevcesinin o görülmemiş uzunluktaki boyunu süsliyen kırmalar, dantelâlar, kurdelâlar yelpir yelpir uçuştukça Sadri Bey:

-Melâhat, kolundan sıkı tutmasam şimdi havalanacaksın, derdi, ... Melâhat’ta şu nükteyi anlıyacak kadar zerafet olmadığından bu “havalanmak” sözünden kendine zayıflık, şuhluk ve havalanmak meli atfediyor manasını çıkarıyordu.” (s.39)

Melâhat Hanım’ın fizyolojik özelliğindeki anormallikler psikolojik olarak da embesil bir tip olduğunu düşündürmektedir. Onun bu özelliği romandaki işlevini de beraberinde getirir. Romanda karikatürize bir tip olarak takdim edilmesi, Anjel ile aşk ilişkisi yaşayan kocası Sadri Bey’in nazarında değerinin düşürülüp, onun güzelliğiyle dikkatleri üzerine çeken Anjel’e gönlünün akıp gitmesini meşru zemine taşıma gayretinin sonucudur. Zira Anjel ile Melâhat Hanım fizikî güzellik bakımından tamamen tezat teşkil etmektedirler. Sadri Bey, Melâhat Hanım’ı kendisine denk görmemekte ve bunu da Anjel’e meyletmekte bir bahane olarak düşünmektedir.

1.4.4.2.1.4. Nezahat Hanım

Nezahat Hanım, Dehri Efendi’nin birinci zevcesinin vefatı üzerine tuttuğu odalıktan dünyaya gelen kızı ve Anjel’in eğitiminden sorumlu olduğu öğrencisidir. Aslında Anjel’in Dehri Efendi yalısında bulunma sebebidir. Anjel’in öğrenci olmasından başka romanda bir işlevi bulunmayan Nezahat Hanım’ın romanda tanıtımı yapılmaz.

1.4.4.2.1.5. Melâhat Hanım’ın Teyzesi

Annesi ölünce Melâhat Hanım’a annelik eden; yirmi, yirmi beş günde bir ziyaretine giden ve romanda ismi zikredilmeyen bu kadının işlevi, Sadri

Bey'in karısının teyzesini ziyareti sırasında Anjel'le birlikte olmasına fırsat doğmasını sağlamasıdır.

1.4.4.2.1.6. Nevres

Eda Hanım, Anjel'in yalıdaki erkeklerle ilişkisini ortaya çıkarır ve onu Dehri Efendi'ye şikâyet eder; fakat bunu Dehri Efendi reddedip üstelik bizzat Anjel'e yapılan bir hakaret olarak kabul eder. İşte Nevres; Dehri Bey'in Eda Hanım'ı yalıdan kovup kocası Şaban Ağa'ya nikâh ettiği halayıklardan birisidir.

1.4.4.2.1.7. Anjel'in Annesi

Romanda adı bile zikredilmeyen bu kadın, sadece Anjel'in geçmişinin dikkatlere sunulması işlevine sahiptir. Zira romanda Anjel'in Dehri Efendi yalısındaki durumunda irsiyetin rolünün altı çizilmektedir. Anjel, annesinin bir numunesidir. Annesi de Anjel gibi gayri meşru ilişkilerin odağındadır. O da Anjel'in gayri meşru ilişkisi sonucu dünyaya getirdiği çocuğuna baba arayışına düşmesi gibi, Anjel'i dünyaya getirince ona baba arayışına girmişti. Anjel'e karşı acımasız bir hayat kadınıdır.

1.4.4.2.2. Erkekler

1.4.4.2.2.1. Dehri Efendi

Romanda Anjel'i koruyup kollayan kişi ve yalının sahibi Dehri Efendi'dir. Doğulu değerlerin temsilcisidir. Dehri Efendi memur emeklisi, servet biriktirmiş, altmış beş, yetmiş yaşlarında yalı sahibi akıllı ve zeki bir tiptir. Muhafazakâr bir yapıda olmakla birlikte, alafranga yaşam tarzına öykünür. Bu tavrının icabı olarak da çocuklarına Frenk terbiyesi ve Fransızca öğretmek için yalısına bir Fransız mürebbiye alır. Sırf bu özelliğinden dolayı Anjel'i yalıdaki herkesten daha önemli bir konuma yükseltir. Otoriter, ilme ve

fenne fazlaca değer veren, sert mizaçlı bir tiptir. Kendisini kütüphanesine kapatıp sürekli çalışıp düşünür ve bunları yalı sakinleriyle paylaşır. Moliere'in "*Les Precieuse Ridicules*" adlı eserini odasında canlandırarak sahneler. "*Paris Hey'et-i Eşcâriye'si Kongresi*"ne gönderilmek üzere Fransızca bir yazı kaleme alacak kadar ilgi alanı geniştir. Bütün bu yönleriyle O, bir Osmanlı aristokrat ve aydınını, yalı efendisini temsil etmektedir.

Bu nisbette vâsi bir kütüphaneye sahip olan, görgüsü ve kültürü geniş Dehri Efendi, ahaliyi falakaya yatıracak kadar da yalıyı despotlukla yönetir ve yalıda dönen entrikanın uzağında kalır. Bu özellikleri de onun şarklı tarafını vurgulamaktadır. Anjel'e toz kondurmaz, herkese karşı çok sert ve haşin olan Dehri Efendi, mürebbiye karşısında sakin ve koruyucu bir tavır sergiler. Sonunda o da diğer âşıklar gibi Anjel'in odasının müdavimlerinden olur. Dehri Efendi'nin olay örgüsündeki fonksiyonu mürebbiyenin amacını gerçekleştirebileceği türden bir mekânı –yalıyı- hazırlamak ve yalıdaki entrikaları açığa çıkaran Eda Hanım'ın ifşaatlarına karşı onu koruyup kollamaktır. Denilebilir ki, Dehri Efendi, Osmanlı Devletinin son zamanlarında, Batılılaşmayı yanlış anlayan Osmanlı aydınını temsil etme işlevini üstlenmiştir. Dehri Efendi, kafasındaki alafranga hayat tarzını gerçekleştirmeye yardımcı olduğunu düşündüğü Anjel'in gerçek yüzünü görmek istemez. Yalı sakini nazarında otoritenin temsilcisi olan Dehri Efendi, bu özelliğini Anjel karşısında gösteremeyerek bir çelişkiye düşer. Bu durum belki de mürebbiyeye zihninde verdiği değerın büyüklüğünden kaynaklanır.

1.4.4.2.2. Şemi Bey

On sekiz, on dokuz yaşlarında fizikî olarak babasına çok bezeyen; fakat zekâ olarak benzemeyen Mekâtib-i Âliye'den birine giden, bundan dolayı eve haftada bir gelen ve her şeyi ezberlemeye çalışan zekâsı kıt bir tiptir. Bir hafta sonu izninde Anjel'i görür ve ona gönlünü kaptırır. Okula gitmeyip Anjel'e talim etmeyi babasına teklif eder; ama babası falaka cezası verir. Artık hayatının merkezine Anjel'i alan Şemi Bey onun azılı âşıklarından olur. Okulunu başarıyla bitirip bir memurluk elde ederek Anjel'le evlenmesini

meşru zeminlere oluşturmayı plânlar. Anjel'e olan aşkıyla kendinden geçen Şemi Bey'in "*para ve arkadaş buldukça kumar oynamak, fırsat düştükçe işret etmek*" gibi kötü alışkanlıkları vardır. Olay örgüsündeki işlevi Anjel'in göstermiş olduğu riyakârlığın arkasındaki gerçek yüzünün tanınmasına aracı olmaktır. Romanda şu şekilde tanıtılır:

"Efendi'nin büyük oğlu Şemi, on sekiz- on dokuz vardır. Boyu posu yerindedir. Kafa, kaş, göz bütün yüz çizgileri babasının aynı. Fakat zekâ o zekâ değil. Babasının zekâsı Frenklein dedikleri gibi "hariç anilmerkez" (ekzantrik) bir zekâ. Lakin çocuğunun zekâsı büsbütün "madümülmerkez" (merkezi yok) denilmeye layık.... Şemi, yüksek okullardan birine gider gelir. Evine haftada bir gece gelir. Fakat neye yarar? Okula gitmesi gecelerini orada geçirmekten ibaret kalır. Kalın kafasına bir şey dank etmez ki. Ama çalışmaz mı? Çalışır. Haddi varsa çalışsın. Gittiği yüksek okulda falaka, değnek yok ama, yalıda var. Efendi babasının başucunda asılı. Şeminin gelmesine bir gün kala çelik gibi âlâ birkaç da kızılılık değneği hazırlar. Geldiği akşam dersini bilirse baklava börek, bilmezse kızılılık sopası ikram olunur.

Şemi, babasının yemekten çok taban tarafından ikrama merakı olduğunu bildiği için okuldan yalıya gelirken vapurda bile dört tarafına bakmaz, çalışır. Zavallı çocuk ne yapsın? Allah "muhakeme" denilen şeyden kendisine zerre nasip etmemiş. Ezberlediğini papağan gibi ezberler. Papağan, yine ne demek olduğunu bilmeyerek öğrendiği kelimeleri, cümleleri bazı rasgele yerinde harç ederek insanı güldürür. Şemi ise bu işe papağandan daha talihsizdir. Öğrendiğinden hiç birisini, ne vesile olursa olsun, iyi kullanmaz. Okulda basmakalıp ezberlediği geometri davalarından bir harfin yeri değiştirilse, biçare çocuk, hiç o davayı görmemiş, okumamışa döner. Şeklin ölçüsü ilk öğrendiği ölçüde, kara tahta yine o eski tahta, hatta tahtanın duruşu bile eskisi gibi olmalı ki çocuk şaşırmasın." (s.41-42)

1.4.4.2.2.3. Amca Bey

Amca Bey, Dehri Efendi'nin küçük kardeşidir. Ailede öyle anıldığı için ismi bilinmez. İrsiyet itibarıyla Dehri Efendi'nin benzeridir. Kamburdur; ama yine de kendini beğenir. Ağabeyinin tersine, mirasyedidir. Ayakları üzerinde durmaktan aciz olan Amca Bey sonunda Dehri Efendi'yi bir baba olarak kabul etmiş ve onun kucağına sığınmak zorunda kalmıştır. Birkaç defa evlenip boşandığından ağabeyi tarafından ebedî bekârlığa mahkûm edilmiştir. Nitekim Anjel'in yalıya gelişinden en çok o sevinir. Fizyolojik eksikliğini, psikolojik olarak bertaraf etmeye çalışır. Kamburunu gizlemek için türlü süslere bürünür ve Anjel'in gönlüne girmeye çabalar. Olay örgüsündeki işlevi Anjel'in göstermiş olduğu riyakârlığın arkasındaki gerçek yüzünün tanınmasını sağlamaktır. Romanda şu cümlelerle tanıtılır:

“Amca Bey’in beden yapısı, Dehri Efendi’nin küçürek çapta bir çeşit acayip bir örneği idi. irinin dimdik, ötekinin eğri büğrü boyu Amca Bey’in Dehri Efendi’ye benzerliğini, son oluşum devresine bulunan bir kurbağa yavrusunun ana-babasına şekilce olan son yakınlığı derecesinde bırakmıştı. Çocukların bacak aralarını hamam bohçasına çevircesine, eski annelerin kötü bir adete uyarak oralara pamuklu bezler tıktırmaktaki cahilce inatları yüzünden Amca Bey’de bacaklar yıllankavileşmiş bu boy eğriliğine bel kemiğindeki tabii çarpıklık da katılınca iki nokta arasındaki en kısa yola geometride doğru denmesi tarifine ters bir örnek meydana getirecek suretteki bu eciş bücüşlük zavallı adamın boyunu meşhur şekillerden “âşık yolunu şaşırdı”ya çevirerek boy uzunluğunun hemen dörtte biri kadarını içine oynatmıştı.

Amca Bey’in beden yapısınca olan bu bükülme Allahın bir hikmeti olarak ahlakına a geçmişti. Dehri Efendi’ye boyca olan otuz santimlik bir eksiklik aralarındaki benzerliği pek o kadar açmamıştı. Çünkü kafatası büyüklüğü ve yüzlerinin çizgileri birbirinin aynı idi. fakat ikisinin de işlerine ve davranışlarına bakan en az dikkatli bir kimse beyin tartısınca Amca Bey’in ötekenden (beyni okkaya bindirmeye müsaade olunursa) okkalarla noksan bulunduğunu anlamakta güçlük çekmezdi. Sanki yaradan Tanrı ana karnında iken ne kadar işe yarayan ve yaramayan haslet var ise birinci evlada vermiş ve ikincisine her şeyin âdisini, bozuğunu, zayıfını bırakmıştı.

Amca Bey her hareketinde ağabeyinin halini taklit etmeyi âdet edindiğinden zaten acibesi olduğu halde “acayıpların acayibi” bir şey olduğuna şüphe yoktur.

Ağabeyisi taşra memuriyetlerinde gezerken küçüğü İstanbul’da son parasına kadar yemiş, şimdi Dehri Efendi’nin lütuf ve ihsanına sığınmaktan başka bir çaresi kalmamış olduğundan herşey “Eyvallah” demek Amca Bey için bir hayat zarureti sırasına geçmişti. Bu yüzden, Dehri Efendi’nin Amca Bey üzerinde olan nüfuzu ağabeylikten babalık derecesine çıkmış, ötekinin evdeki mevkii ise çocuklarla uşaklar arasındaki bir yere inmişti.

Amca Bey’in birkaç karı alarak geçinemeyip boşaması Dehri Efendi’yi son derece öfkelenirmiş ve bu öfke sonunda Amca Bey’i ebedî bir bekârlığa mahkum etmişti.

İşte bu sebeple mürebbiye Anjel’in yalıya gelmesi herkesten çok Amca Bey’in gözlerini kamaştırdı.” (s. 31-32)

1.4.4.2.2.4. Sadri Bey

Dehri Efendi’nin damadı ve Melahat Hanım’ın kocası olan Sadri Bey, yalının içgüveysidir. Evlenmeden önce saf, fakir ve terbiyeli birisi olduğu için yalıya damat olarak seçilmiştir. Bunun için Dehri Efendi’ye özel bir saygı göstermiştir. Anjel yalıya geldikten sonra o da Şemi Bey ve Amca Bey gibi ona gönlünü kaptırır ve Anjel’in onlara gösterdiği ilgiyi kıskanmaya başlar. Fizikî olarak diğerlerinden daha seçkin olduğu için Anjel’in de ilgisini en çok o çeker. Mürebbiyeye olan âşkı şiddetlendikçe uysallığı giden Sadri Bey, Anjel için Şemi ile ölesiye kavga eder. Olay örgüsündeki fonksiyonu Anjel’in göstermiş olduğu riyakârlığın arkasındaki gerçek yüzünün tanınmasını sağlamaktır. Romanda aşağıdaki cümlelerle tanıtılır:

“Fakir oğlu, tabiatı yumuşak, terbiyeli, mütevazı olması, evlenmezden önce bütün halleri Dehri Efendice bilinmesi, Sadri’nin o aileye damat olması sebeplerinin başlıcalarındandı.

(...)

Sadri, bayram, kandil gibi resmî ve mübarek günlerde Dehri Efendi’nin eteğini öpmek fırsatını hiç kaçırmazdı.” (s.34-35)

1.4.4.2.2.5. Tosun Ağa

Tosun Ağa, yalının aşçıbaşısıdır. O da kendi halince Anjel’e gönlünü kaptırmıştır. Olay örgüsünde, Şemi Bey’in rakip âşıkları öldürmeyi plânlarken Anjel’in odasında şahit olduklarını Şemi Bey’e anlatarak, Dehri Efendiyle karşılaşmasını sağlama işlevi görür. Bu yönüyle Şemi Beyin muhbiri fonksiyonunu üstlenmiş olur. Boşboğazlığın temsilcisidir. Romanda şu şekilde tanıtılır:

“... yalının aşçıbaşısı Tosun Ağa kolları dirseklerine kadar sıvalı, belde al sopalı ipek fitası, boyundan aşağı göğsüne doğru gümüşten bir akarsu gibi sarkan kordonu ile geçmekte olduğundan gümrah bıyıklı, kırmızı yanaklı bu Bolu güzeli...” (s.26)

1.4.4.2.2.6. Vahip Bey

Vahip Bey de Nezahat Hanım gibi Dehri Efendi’nin birinci zevcesinin vefatı üzerine tuttuğu odalıktan dünyaya gelen oğlu ve Anjel’in eğitiminden sorumlu olduğu öğrencisidir. O da kardeşi gibi Anjel’in Dehri Efendi yalısında bulunma sebebidir. Altı yaşında olduğu ifade edilen Vahip Bey’in Anjel’in öğrencisi olmasından öteye romanda bir işlevi yoktur ve tanıtımı yapılmaz.

1.4.4.2.2.7. Zenci Köle Beşir

Zenci Köle Beşir, romanda Şemi Bey ile Sadri Bey arasında korulukta gerçekleşen düellodan sonra, orada bulunan Sadri Bey ile Amca Bey’i Dehri Efendi’nin çağırdığını haber veren kişidir. Pişkin tavrı vardır. Yalının kişiler kadrosunun genişliğini ve zenginliğini göstermesi bakımından önemlidir.

1.4.4.2.2.8. Tosun Ağa'nın Çırağı Bekir

Bekir, Ahçıbaşı Tosun Ağa'nın çırağıdır. Romanın sonunda, Tosun Ağa'nın Dehri Efendi yalısındaki erkeklerin geceleri Anjel'in odasına gizlice pencereden girip çıktıkları gerçeğini, sarhoş bir halde Şemi Bey'e ifşa etmesi sırasında ismi zikredilir. Zira Tosun Ağa'nın Şemi Bey'e bütün anlattıklarını ona ilk haber veren Çırağı Bekir'dir. Romanın düğümünün çözülmesinde, gerçekleri ifşa etmekte vasıta olması dolayısıyla katkısı vardır.

1.4.4.2.2.9. Mösyö Andre

Mösyö Andre, Anjel'in İstanbul'a gelmeden önce Fransa'daki sefih hayatında ilişki halinde olduğu birisidir. Anjel, gayri meşru ilişkilerinden gebe kalınca birkaç ay evvel ilişkiye girdiği Mösyö Andre'ye çocuğunun babalığını isnat eder; fakat isnadı reddedilir ve kovulur. Romanda sadece bu olay üzerine ve Anjel'in ağzından “*haşin, materyalist herif...*” (s.13) olarak zikredilerek yerini alır. Romanda, sosyal çevrenin kişilik üzerindeki etkisini vurgulamak üzere Anjel'in yetiştiği ortamı dikkatlere sunma işlevine sahiptir.

1.4.4.2.2.10. Mösyö Baudelaire

Meşhur yazar Mösyö Baudelaire de Anjel'in gayri meşru çocuğuna babalık isnadında bulunduğu birisi olarak romanda yer almaktadır. Anjel, yazar olmasının getirdiği duygusallık ve kalp inceliğinin yanında evlat sevgisini vurgulayan “*Sefil Çocuklar veya Tabî Evlat*” adında beş perdelik bir dram yazan meşhur yazar Mösyö Baudelaire'i çocuğuna baba olarak kabul ettirmeye uğraşır. Anjel, Mösyö Baudelaire'i ikna etmek için onu Aleksandr Düma, kendini Matmazel Mari Katerin, yazdığı eseri *Trua Mosketer* (Üç Silahşör), karnındaki çocuğu da *La Dam Kamelya*'ya bile benzetir. Mösyö Baudelaire'i yazdıklarıyla çelişkiye düştüğü konusunda uyarı Anjel, onunla uzunca bir münakaşaya girer. Baudelaire yazarlık konusundaki hüneri, Anjel de fahişelikteki hünerini ortaya döktükten sonra Baudelaire, Anjel'e iyi kazanç

getirecek bir eser kaleme alabileceğini söyleyerek, kitabın gelirini çocuğa bağışlayabileceğini; ama babalığı kabul etmeyeceği ifade eder. Anjel böyle bir anlaşmayı kabul eder ve kitaptan gelen geliri de hemen tüketir. Mösyö Baudelaire de Anjel'in Fransa'daki hayatını dikkatlere sunarak Dehri Efendi yalısında daha iyi tanınmasına hizmet eder. Romanda, sosyal çevrenin kişilik üzerindeki etkisini vurgulamak için Anjel'in yetiştiği ortamı dikkatlere sunma işlevine sahiptir.

1.4.4.2.2.11. Mösyö Maksim

Mösyö Maksim de Anjel'in Fransa'da gayri meşru ilişki içerisinde olduğu kişilerdendir. Aslen bir tüccardır. Anjel'in İstanbul'a gelmesine vesile olan kişidir. Metresi Anjel'i İstanbul'da bir Rum delikanlısıyla yakalar ve kovar.

Romanda bir de Anjel'i Dehri Efendi'nin yalısına getiren itibarlı bir Fransız ailesinden bahsedilir. Bu aile beş parasız kalan Anjel'e milliyet duygusuyla sahip çıkar. Ona şefkat duygusuyla yaklaşan Fransız aile evlerinde bir gün bile alıkoymadan ona önce ucuzca bir oda kiralarlar. Az bir zaman sonra da mürebbiyelik işi ile Dehri Efendi ailesine gönderirler. Ailenin hiçbir bireyinden bahsedilmez. Sadece Anjel'i Dehri Efendi yalısına getirmesi işleviyle romanda yer alır.

Yalıda Anjel'in birbirinden habersiz olarak idare ettiği erkekler Şemi Bey, Amca Bey ve Sadri'dir. Buna Aşçıbaşı Tosun Ağa'yı da katabiliriz. Olay örgüsü içerisinde bu kişilerin fonksiyonu Anjel'in göstermiş olduğu riyakârlığın arkasındaki gerçek yüzünün tanınmasını sağlamaktır. Romanın bir yerinde "*komedya aktörleri*" (s.129) olarak nitelenen bu üç saf âşık Anjel'in sadece kendisine âşık olduğuna inanmaktadır. Anjel'e gönül kaptıran bu üç kişi de ayakları üzerinde duramayan, kişilik zafiyetleri gösteren, herhangi bir konuda irade gösterebilecek vasıfta olmayan dejenere ve psikolojik yönleri zayıf tiplerdir. Her birisinin kendine has anormal özellikleri olan bu kişiler adeta karikatürize tipler olarak olay örgüsünde yer almaktadırlar. Denilebilir ki, bu üç şahıs, ne kadar anormal tavır ve davranış gösterirlerse, Anjel de o

nispette amacına ulaşmıştır. Hepsinin de Anjel'e karşı hissettikleri sadece “şehevî-sensual” tarzda bir duygudur.

Sonuç olarak, romanda Anjel'in çatıştığı kişiler, Anjel'in bir yönünü ifade etmede kullanılan birer figürdürler. Anjel'in durumunu ifadede bir araç olan bu kişiler kadrosu sonuçta Anjel'in riyakârlığını, kirlenmiş ruhunu, yalancılığını ve muhafazakâr bir Osmanlı ailesinin hayatına verdiği zararı somutlaştırmak gibi bir işlev yüklenirler. Anjel'in şahsında ifade edilen de alafranga olan her şeyin zannedildiği gibi yüce bir değere sahip olmadığıdır.

1.4.4.3. Mekân

Mürebbiye'de olaylar İstanbul'da adı söylenmeyen bir köyde, Dehri Efendi'nin yalısında geçer. Romanda mekânın olay örgüsünde önemli bir işlevi vardır. Her şeyden önce olayların mekânının bir yalı olarak seçilmiş olması, temayla ifade edilmek istenen yanlış Batılılaşma kavramının açıklanmasına uygun bir zemin hazırlamıştır. Yanlış Batılılaşma kavramının Osmanlı toplumunda önemli bir fonksiyona sahip olan yalı hayatına nasıl yansıdığı mekân üzerinden somutlaştırılmıştır. Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.4.4.3.1. Peyzaj

Romanda peyzaj durumundaki tek mekân korudaki kestaneliktir. Burası; Amca Bey, Şemi ve Sadri'nin Anjel yüzünden girdikleri düellonun cereyan ettiği yerdir. Ayrıntılı tasviri yapılmayan bu mekân “*Burası, korunun ortasında tavanı gökyüzü, duvarı ağaçlardan yapılma bir aşk yuvasına benziyordu.*” (s.106) cümlesiyle romandaki yerini alır ve düellonun sahnesi durumundadır. Ayrıca bazen de yalı ahalisinin gezintiye çıktıkları bir yer olarak ismi zikredilir.

1.4.4.3.2. Dekor

1.4.4.3.2.1. Ev

1.4.4.3.2.1.1. Dehri Efendi'nin Yalısı

Romanda tek Dekoratif mekân Dehri Efendi'nin yalısıdır. Dehri Efendi yalısı muhafazakâr, elit ve aydın Osmanlı ailesinin hayatını aksettiren bir mekândır. Yalıda geleneksel, ataerkil bir hayat hâkimdir. Aile; “*vezir konağı*” denebilecek genişlikte baba, çocuklar, amca, damat ve yalının hizmetkârlarından oluşmaktadır. Romanın kişilerinin yalının dışındaki hayatlarına ait hiçbir mekân adının bile anılmayıp olayların sadece Dehri Efendi yalısında cereyan etmesi, temaya hizmet etmektedir. Nitekim, romanın temasıyla söz konusu devirdeki konak ve yalı hayatındaki Batılılaşmanın bir unsuru olan “mürebbiyelik” kurumunun gerçek yüzlerini sergilemek amacı güdülür. Bu durumda, mürebbiyelik kurumundaki dejenerasyon, farklı mekânlardan ziyade Dehri Efendi yalısı özelinde ele alınmıştır.

Dehri Efendi'nin yalısı geleneksel aile yapısına uygun olarak düzenlenmiştir. Yalının alt katında selamlık bölümü, üst katta da harem bölümü vardır. Yalının Anjel için başlangıçtaki anlamı sığınılacak bir yer ve lüks bir hayat iken, romanın sonunda kâbusa dönüşmüştür.

1.4.4.3.2.2. Odalar

Dehri Efendi yalısındaki en önemli odalar Dehri Efendi ve Anjel'in odalarıdır. Amca Bey'in Şemi'nin ve Sadri'nin kendilerine ait odaları vardır. Yalıda, olay örgüsünde kilit konuma sahip olan Dehri Efendi ile Mürebbiye Anjel'in odaları, her ikisinin de haiz oldukları önem sebebiyle daha çok tasvir edilmektedir. Zira romanın olay örgüsünün düğümü Anjel'in odasında çözülür. Dehri Efendi yalısındaki odalar, şu şekilde tanıtılmaktadır:

1.4.4.3.2.2.1. Dehri Efendi'nin Odası

Yalının mutlak otoritesi olan Dehri Efendi'ye ait mekân kütüphane, salon ve yatak odasından oluşur. Dehri Efendi'nin diğer odalarından ziyade kütüphanesi tasvir edilir. Onun daha ziyade, kütüphanesinin ve bu mekândaki faaliyetlerinin üzerinde durulması, bir Osmanlı aydını, efendisi olduğunu vurgulamaktır. Onun bu durumu da roman temasıyla paralellik arz etmektedir. İlim ve fenne düşkünlüğü ifade edilmek için hayatının büyük çoğunluğunu geçirdiği kütüphanesi şu cümlelerle gözler önüne serilmektedir:

“Odanın, pencerelerin bulunduğu taraftan gayri üç duvarı yerden tavana kadar kütüphane idi. Yerden insanın göğsüne kadar gelen bir yükseklikte duvarların önünde uzanan kapalı dolapların üzerinde otuz beş, kırk santimlik boş bir yer bırakıldıktan sonra, kitap rafları, camsız olarak zarif oymalı, başlıklı, kürsülü direk şeklinde bölmelerle geriye doğru yapılmıştı.

Meşhurlardan her müellifin fennî, edebî, tarihî eserleri için raflarda yerler kısım kısım bölünmüştü. Ayı ayrı renklerle ciltlenmiş olan her kısım muharrirlerinin eskiliğine göre bir sıraya konduktan sonra o kısmın önüne eserin nevini, ismini ve müellifini gösteren bir levha asılmış, bir de muharririn yarım haykeli konulmuştu. Kendilerine mahsus kısımlarda bir sıraya “Corneille”, “Moliere”, “Racine”, “Voltaire” levhaları altında şu meşhurların birer de heykellerini görmek insanın üzerinde büyük bir tesir yapıyordu.

Kitaptan boş kalan yerler Hind'in, Mısır'ın, Avrupa'nın antika çanak, çömlekleri, vazoları, miğfer, ok, kalkan, kılıç gibi harp aletleri vesaire ile ağzına kadar doldurulmuştu.

Kat kat halı perdelerle açıklarının büyük bir kısmı kapatılmış olan geniş iki pencereden birinin önüne Dehri Efendi, Avrupa'nın meşhur muharrirlerinden birinin terekesinden beş yüz liraya satın aldırıp, getirtmiş olduğu gayet muhteşem, meşeden büyük bir yazıhane koymuştu. Üzerinde atlaslar, kitaplar, lügatler, kâğıtlardan meydana gelmiş yığınlar bulunan bu yazıhane...” (s. 149-150)

Romanın olay örgüsünde sadece ilim ve fenle meşguliyeti ve yalı sakinlerine karşı otoriter tutumuyla görülen Dehri Efendi, buna uygun olarak kütüphaneye dönüşmüş odası içinde görülür. Dehri Efendi'nin ilim ve fenle bu kadar uğraşması ve “yazıhane”ye dönüşmüş bir odaya sahip olması, yalı sakinlerinin eğitime verdiği önemi göstermekle birlikte yalıya mürebbiye almasının da meşru sebeplerini sunmaktadır.

1.4.4.3.2.2.2. Mürebbiye Anjel'in Odası

Yalının harem bölümünde bulunan Mürebbiye Anjel'in odası, yalının erkeklerinin birbirinden habersiz onun cinselliğinden yararlanmak için

kaçamak yaptıkları mekândır. Bu dekor, yalıda sahip olduğu değerle doğru orantılı olarak yalının mutlak otoritesi Dehri Efendi'nin odasından sonra, en özenle hazırlanmış dekordur. Dehri Efendi, kafasındaki mürebbiye modeline uygun olarak Anjel'e muamelede bulunuyor gibi gözükse de aslında o da Anjel'i cinselliğinden dolayı, yalının diğer sakinlerinden daha imtiyazlı bir konuma yükseltmektedir. Nitekim, Eda Hanım bu konuda, Dehri Efendi'nin mürebbiye'yi kendisine odalık olarak düşündüğü şeklinde dedikodu bile çıkarır. Bu durum mürebbiyenin yaşadığı mekânda da kendini göstermektedir. Bu ayrıcalıklı konum romanda şu cümlelerle ifade edilir:

“Yalıda mürebbiye Anjel'e verilen oda koruya karşı idi. Dehri Efendi bütün ev halkına gösterdiği haşın muamelenin tersine olarak mürebbiye hakkında pek ziyade hürmet eseri gösteriyordu. Bunun açık bir delili olmak üzere ona tahsis ettiği odayı süsten hoşlanan bir kadına hoş görünecek surette döşettirmişti.

Duvardaki açık mavi zemin üzerine yaldız çiçekli en âlâ neviden bir Fransız kâğıdı. Kıymetli iki üç tablo. Oymalı mahun kornişlerden inen halı perdeler. Göbeği beyaz, kitabesi al nefis bir Uşak halısı, bir kanep, iki koltuk, bir şezlong, bir ceviz yazıhane, kameriyeli, tül cibinlikli bir yaldızlı karyola, bir aynalı dolap, bir lavabo mürebbiyenin odasını oldukça göz alıcı bir hale koymuştu.” (s.57-58)

1.4.4.3.2.2.3. Diğer Odalar

Dehri Efendi yalısında Amca Bey'in, Şemi'nin ve Sadri'nin kendilerine ait odaları vardır. Fakat bu odaların sadece ismi zikredilmekte, tasvirleri yapılmamaktadır.

Yalıda bir de Şemi'nin Anjel'e aşkı uğruna rakiplerini öldürmek için ihtiyacı olan silahı temin maksadıyla “*duvarları silahlarla süslenmiş*” bir odadan bahsedilir.

Romanda mekânın anlatımı, geleneksel roman yapısına uygun olarak, söz konusu mekânda sahnelenecek olaydan önce mekânın tasvir edilmesi şeklinde bir düzen gösterir. Kişilerin yalı sahibi Dehri Efendi'nin nazarındaki statü ve değerleri ölçüsünde sahip oldukları mekânlar, olay örgüsünü meydana getiren olay parçalarının sahnesi işlevini görür. Romanda mekânın ayrıntılarıyla tasvir edilmediği yalnızca mekânda geçen olayın ayrıntılı bir biçimde anlatıldığı görülür. Merkezde hep insan vardır. Bu açıdan Mürebbiye'de daha çok kişilerin mekân içindeki eylemlerine dikkat çekilir.

Sonuç olarak Mürebbiye’de mekân, olay parçalarının sahnesi olmaktan öte işlevlere de sahiptir. Mekân, Batılılaşma eğilimi gösteren Osmanlı toplumsal hayatının öncüsü konumundaki ‘yalı’ hayatı düzleminde ele alınması dolayısıyla, romanın olay örgüsüyle somutlaştırdığı dejenerasyonu ifadeye uygun bir zemin hazırlamaktadır.

1.4.4.4. Zaman

Mürebbiye, Anjel’in Dehri Efendi’nin yalısında yaşadığı ilişkilerin düzenlenmesiyle oluşan bir olay örgüsü üzerine kurgulanmıştır. Kronolojik akış içerisinde anlatılan bu olayların seyri, Anjel’in İstanbul’da Dehri Efendi yalısındaki maceralarının arka plânını vurgulamak ve kendisini tanıtmak amacıyla geriye dönüşle Fransa’daki hayatının anlatımına dönülmesiyle bir yerde bozulur. Dehri Efendi yalısının hayat tarzı tanıtılırken anlatma zamanı olarak geniş bir zaman dilimi söz konusudur; fakat olay zamanı kısa bir zaman dilimini kapsar.

Romanda anlatılan olayların hangi yıla ait olduğuna dair bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Yani eserde aktüel zamanı ifade eden bir bilgiye atıfta bulunulmaz; fakat olay zamanının yaz mevsimi olduğuna dair ip uçları vardır: “... *gerdanın billur gibi şeffaflığı muslinin beyazlığını pek çığ, donuk bırakıyor. Velhâsıl kız, yarı dekolte bir sabah tuvaletiyle ayağını ayağının üzerine atmış...*” (s.151) Yine romanın başka bir yerinde zamanın yaz olduğu anlaşılmaktadır: “*Ben, Matmazel Anjel’in üzerine çoktan su içtim. Bira, mastika, gazoz da yuvarladım, inşallah kış gelirse boza bile içeceğim.*” (s.176)

Olay örgüsü, Anjel ile yalı sakinlerinin ilişkisi esasına dayandığı için, her bir kişinin Anjel ile ilişkisi somut bir olay çerçevesinde anlatılmadan önce o kişi tanıtılmakta ve burada da olay zamanı dışında geçmişten bahsedilmektedir. Fakat, olay örgüsünün parçalarını oluşturan ve yalı sakinlerinin Anjel ile olan ilişkisini gözler önüne seren olaylar, birkaç haftalık bir zamanı kapsar. Romanın uzunca bir kısmı, sadece bir gecede gerçekleşen olay üzerine kurgulanır. Roman kahramanlarının birbirini

atlatarak Anjel’le birlikte olmak istemeleri dolayısıyla gizliliğin gereği olarak ‘gece’ romanda en fazla geçen zamandır.

Herhangi bir yıl belirtilmeksizin oluşturulan bu zaman akışında olay zamanı ile anlatma zamanı birlikte ilerler. Romanın olay örgüsü kronolojik bir akış izlediğinden –Anjel’in Fransa’daki hayatının anlatıldığı bölüm hariç- zaman bakımından önemli atlamalar yaşanmaz.

Romanın işlediği temaya uygun olarak Anjel’in Dehri Efendi yalısının erkekleriyle kısa sürede yaşanan ilişkiler ağını anlatan somut olay parçaları uzunca anlatılırken, hayatının Fransa’da geçen ilk evresini anlatan diğer çok uzun bölümü genel hatlarıyla geçilmiştir. Bu durum diğer kahramanlar için de aynıdır.

Romanda zamana dair kullanılan ifadeler, çok kesin çizgiler taşımaz. “Sabah, gece, ertesi gün, birkaç akşam sonra, haftalarca vb.” gibi zaman zarflarıyla olayların akışı verilmeye çalışılır. Bu da olayın geçtiği zamandan çok, ‘olay’ın vurgulandığını göstermektedir. Anlatıcının bakış açısıyla paralel olarak romanın hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılmıştır.

1.4.5. TEMA

Mürebbiye’de Batı menşeli, aslen bir “*fill publique*” sokak kızı-fahişe olan ve mürebbiye rolü oynayan bir kadının geleneksel Osmanlı ailesinde açtığı tahripler somutlaştırılarak dikkatlere sunulmaktadır. Yalının çocuklarını Batılı tarzda eğitmek işleviyle yalıya alınan Anjel, paraya karşı doyumsuz isteği sonucu mürebbiyeliği bir tarafa bırakır. Yalıda cinselliğini ön plâna çıkararak maddî imkânlar elde etmek isteğiyle yalının bütün erkekleriyle birbirinden habersiz ilişkiye girmesi sonucu, yalının bütün düzeninin alt üst olmasına neden olur. Böylece, aydın bir Osmanlı ailesinin Batılılaşmayı gerçek mahiyetiyle anlayamadığı ifade edilir. Bu durum, olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının ‘yanlış Batılılaşma’ teması etrafında düzenlenmesiyle dikkatlere sunulur. Bu tema, olay örgüsünde farklı değerleri temsil eden bireylerin çatışması çevresinde oluşmuştur. Anjel Batılı, Dehri

Efendi ve yalı sakinleri de Doğulu değerlerin temsilcisi olarak olay örgüsü içerisindeki yerlerini almaktadırlar.

Mürebbiye, Osmanlı devletinin Batılılaşma sürecinde, Batılı yaşama özentisi duyması neticesinde, geleneksel aile yapısının yanlış Batılılaşma sonucu nasıl dejenerasyona terk edildiğini mürebbiye örneğiyle somutlaştırmaktadır. Romanda ataerki bir Osmanlı aydın ailesinin Batılı terbiye adına büyük bir çürüme içerisinde olduğu sergilenmektedir.

Batı karşısında geri kalmışlığın çaresi olarak Batılı ilim ve irfanı tedris etmeye yönelen Osmanlı aydını, bu uğurda ne olduğu belli olmayan birtakım yozlaşmış Batılılardan büyük bir hayranlıkla fayda umar hâle gelmiştir. Batılı zihniyeti temsil eden Anjel bir medeniyet eğitmeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda bu durum Dehri Efendi tarafından şöyle dile getirilmektedir:

“Müddet-i medide beyti abdi ahkârîde sulbussahih elfakir Vahip ve Nezahet naman eslahullah-i Taalâ iki tıfl-i alûde-i cehli keştigâh-ı irfana çekerek bilâ mezahim anlara zeban-ı Fransevî talim eden vükelây-ı kemalât-ı garptan daha nice nice akd-i küşâ-yi cevahir ilm-ü irfan olan mürebbiye-i bîbedel Madmazel Anjel Döpre'nin bahr-i maarif-i beşeriyede şinaver bir duhter-i yektâ, lâzime-i iffetçe bir dürdane-i bîhemta olduğunu musaddık işbu varakpare-i hüsn-ü hal mumaileyha madmazel yedine ita kılındı.” (S. 120-121)

Mürebbiye’de, Dehri Efendi hayatındaki bütün çelişkileriyle Tanzîmat dönemi Osmanlı aydınını temsil etmektedir. Dehri Efendi için önemli olan Batılılıktır, bu uğurda nitelik önemli değildir. Batılı yazarların eserlerini okur, Moliere’in “*Les Precieuses Ridicules*” adlı komedyasını odasında canlandırır, Paris’taki bir konferans için Fransızca yazı yazar. Bir taraftan çocuklarına Batı kültür ve medeniyetini öğretmek üzere Batılı bir mürebbiye tutacak kadar Batıyı öğrenmeye istekli, diğer taraftan da geleneğin etkisinden tamamen kurtulamayarak çocuklarını falakaya yatıracak kadar alaturka özellikleri kişiliğinde barındıran biridir. Bütün bu çelişkileri şahsında birleştiren Dehri Efendi’nin tutum ve davranışları olay örgüsünü oluşturan temel çatışmayı somutlaştırmaktadır. Dehri Efendi’nin bütün bu kayıtsız şartsız Batı hayranlığı, fahişelikten başka hiçbir uzmanlığı olmayan Anjel’in yalıya Fransızca uzmanı olarak alınmasına neden olmuş ve romanın temel çatışmasına zemin hazırlanmıştır.

1.4.6. DİL VE ANLATIM

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye’de olayları daha çok “ilahî bakış açısı”yla anlatır. Bu bakış açısında anlatıcı her şeyi ‘bilen’ tek kişidir; okur ancak onun gördüğü/verdiği kadarını bilebilir. Dolayısıyla buradaki anlatıcı da “yazar-anlatıcı”dır. Olaylar yazar-anlatıcı tarafından “o” anlatımıyla verilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanda Ahmed Midhat Efendi geleneğinden etkilenererek vaka dışında bilgi verdiği yerlerde kahraman-anlatıcı bakış açısına yer verilir. Kişiliğin gelişiminde sosyal çevreden çok irsiyetin hâkim olduğunu vurgulamak istediği natüralist söylemdeki Anjel-Baudelaire diyalogu, kahraman-anlatıcı bakış açısıyla verilir. Dolayısıyla burada fiil/isim kiplerini ifade eden şahıs zamiri “ben”dir. Anlatıcı, olay ve durumların kendinde uyandırdığı izlenim ve duyguları birinci ağızdan verir.

Romanın anlatımında yazarın olayın dışına çıkarak birtakım bilgiler verdiği görülmektedir. Yazar, natüralizmin etkisinde kaleme aldığı romanda, natüralizm hakkındaki düşüncelerini Anjel-Baudelaire diyalogunda Baudelaire’in ağzından şu şekilde dile getirmektedir:

“Ahlâkçı olmak için ahlâksızlığı tetkik etmek icap eder. Bu işle çok uğraşmak, insanın o şeyle alışkanlık peyda etmesi neticesini verir. Tehlikeli bir fennî tecrübeye bulunanların bazen tecrübe sırasında fen yoluna kurban gittikleri vâki olduğu gibi, âleme ahlâk dersi vereyim derken ahlâksızlık çirkefine düşüp tâ dibine varanlar görülmemiş değildir. Tarih, birçok büyük muharrirlerin küçüklüğünü ve ahlâkçılardan bir haylisinin ahlaksızlığını bize bugün gösteriyor. Bundan başka eski moraliste’ler ile şimdikiler arasında büyük fark vardır. Hatta “morale” kelimesinin manası bile bütün bütün değişti.

Eski Yunanlılar nazarında moraliste sayılan Theophraste’lar, Plutarque’lar, Maxime’ler; Romalıların Ciceron’ları, Seneque’leri, Mark-Orel’leri maksadı daha doğru ifade etmek lazım gelirse bizim (Fransızların) dünkü Montaigne’lerimiz, La Rochefoucault’larımız, Pascal’larımız, La Bruyere’lerimiz bugün dünyaya yeniden gelmiş olsaydılar şaşıracaklardı. Bunlardan her biri kendi zamanlarında öğretmiş oldukları “moral”in bugün aldığı aksi neticeyi görerek hayrette kalırlar şimdiki morali öğrenmek için de yeniden mektep sırasına oturmak lüzumunu anlayınca buna da belki canları sıkılırdı.

Eski “moral” ile yenisini, ve bilhassa “edebiyat”la morali birbirinden tefrik etmek lâzımdır. Her parlak söz, bazı kaidelere uyması bakımından edebiyattan sayılırsa da edebiyattan olan her şey moral olamaz.

Eski ahlâkçılar pislîğe el değdirmeden bunun mahiyeti hakkında hüküm vermek gibi garip bir iddiada bulunurlarmış. “Natüralizm” ve eksperimantalizm” usulleri edebiyata tatbik edileli beri tetkik ve yazma yolları değişti. Claude Bernard’ın tecrübe usulü fizyolojiye, tıbbı tatbik edildikten sonra roman da tetkik usullerine göre tecrübe fenleri sırasına girmek istidadını gösterdi. Fen iki kısımdır. Birincisi sade tetkik ile mahiyetinin keşfine uğraşanlardır ki tetkik edenin bundaki fennî araştırmaları yalnız tabiatın tetkikinden ibaret kalır. İkincisinde ise tetkik eden yalnız

tabiatı incelemekle kalmayıp tabiat üzerine tesir icra ederek tecrübî usul kullanabilir. Bu bakımdan astronomi, jeoloji, madencilik, nebatat, hayvanat fenleri birinci kısımdadır. Fizik, kimya, fizyoloji ilimleri ise ikinci kısımdan sayılır.

Bu kaideye uyarak biz de romanlarımızda yaşatacağımız vaka kahramanlarını tabiatın birer “tip” örnek olmak üzere seçeriz. Bunların ana ve babalarından, atalarından veraset yoluyla alacakları bünye ve mizaç, yaratılıştan gelme sair tabiatları ile sonradan içinde yaşayacakları ahlak ve âdetleri, geçim ve yaşayış tarzlarını göz önünde tutarız. Filân tabiat şartları içinde doğup filân içtimâî muhit içinde yaşayan bir adamın ömrü boyunca geçireceği maceralar hayatta rastlayacağı vakaların tabiatına uygun olarak ne yolda geçmek ve ne gibi neticeler göstermek icap ediyorsa bunu tabiata son derecede uygunluk ile tasvir ederiz. Eğer bu yoldaki tetkiklerimizde ve tabiata uygun tasavvurlarımızda gerçekten muvaffak olabilirsek içinde yaşadığımız cemiyet bundan pek mühim neticeler, pek faydalı mahsuller kazanmış olur. Filan tabiat ve hayat şartları içinde yaşamış bir adamın hayatında geçireceği vakaları gözümüzle görmüş olalım.

İçinde bulunduğu şartlardan bazılarını değiştireceğimizi farzederek neticede de bazı değişiklikler olması lazım gelecektir. İşte bu değişikliği bize keşfettirecek fen roman “eksperimental”dır.” (s. 22-24)

Yine, romanda Dehri Efendi’nin okuduğu Moliere’in “*Les Precieuses*

Ridicule” adlı eseri hakkında olayın dışına çıkılarak ilave bilgi verilir:

“Eserin adı dilimize “Gülünç Kibarlar” diye tercüme edilebilir.

Paris’te “Moliere” zamanında sırf gösteriş olsun diye ve zarafet iddiasıyla eser neşreden kadın hikâyecilerdi. “Mademoiselle de Scudery” o zamanın kadınları üzerine edebî tesir yapmıştı. Bu tesir yüzünden kibar kadınların tımturaklı tabirler, acaip benzetişler, rumuzlu fakat mânasız kelimelerle zarafet göstermeleri moda hükmünü almıştı.

Bu tesirle Fransız dilinin peyda ettiği şive garabeti “Voltaire” zamanına kadar devam etti. Her fikir ve hissi tabîî eda ve münasip kelimelerle ifade etmenin edebiyatça ayıp sayılması gerçi henüz bazı memleketlerde hüküm süren makbul üslûbtandır. Lakin Fransa’da bu acaip ifade tarzının gitgide yanlışlığı ve kofluğu meydana çıkmıştır. Şimdi fikir metaneti, ifade sadeliği her türlü şaşaalı sözlere tercih edilmiştir.

İfade sadeliğinin ve güzelliğinin en ileri gelen taraftarlarından olan “Moliere” o zaman “Precieuse” adı verilen bu nazeninlerin şu acaip ve makul olmıyan ifade tarzlarına alaycı kalemle bir darbe erişirmek üzere bu komedyayı yazmıştır.” (s.88-89)

Mürebbiye’de Dehri Efendi’nin Anjel’le edebiyat hakkında konuşurken, Racine’in “*Andromaque*” adlı eserinde bir kahramanın söylediği sözün gramerce yanlış olduğu üzerine bahsi ve yine botanik merakı dolayısıyla sayfalarca mantarlardan bahsetmesi, olay dışına çıkılarak verilen gereksiz bilgilerdendir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu bilgileri roman kahramanının ağzından anlatmaktadır.

Romanda Ahmed Midhat Efendi geleneğinin bir tesiri olarak anlatıcının okura seslenmesi söz konusudur: “*Fransız edebiyatına vakıf olmıyan okuyucularımızca...*” (s.17), “*Mürebbiye Anjel, geçmişinden kısaca bahsettiğimiz işte böyle bir Anjel’dir.*” (s.29), “*Evlenmezden evvel Sadri’nin o*

yalıya gidip geldiğini söylemiştik ya.” (s.40), Eda Hanım’dan bahsederken, “O beygir kuskunu kaşları, kedi kuyruğu saçları ne ben yazayım, ne de siz okuyunuz.” (s.42) sözleri yazarın okura seslendiğini göstermektedir.

Romanda geleneğin etkisiyle meddah, karagöz ve ortaoyununu andıran sahnelere yer verilmiş ve eserde mizah unsuru ön plânda tutulmuştur. Neredeyse karikatürize edilmiş birer tip olarak karşımıza çıkan kahramanlardan Sadri Bey ile Dehri Efendi arasında temaşa geleneğinin üslubunu hatırlatan, yanlış anlamaya dayalı diyaloglar göze çarpmaktadır. Bu diyaloglarla Sadri Bey’in cehaleti ve komikliği vurgulanmaktadır:

“-Yalnız birisine ihtisas peyda ettim. Fakat o da ehemmiyetsiz...
 -Hangisine?
 - Nebatat ilmine efendim.
 -Ehemmiyetsiz mi ya! Nebatat pek mühim bir ilimdir. Nesçi karibî, nesçi karibî lifi, nesçi karibî viaiye dair olan yeni nazariye hakkında malumatın derin mi?
 - (Şaşırarak) Kurabiye mi buyurdunuz efendim?
 - (Hiddetle) Kurabiye değil... “Tissu ulriculaire”in Türkçesini... Türkçesi mi ya, Arapçasını söylemek istedim.” (s.42)

Yine Dehri Efendi ile Sadri arasındaki mantarlar üzerine diyalogda temaşa geleneği üslubunu hatırlatan pasajla karşılaşırız:

“-Hangi nevi mantar?
 - (Düşünerek) Demin buyurduğunuz... “protos usturnokoş” nev’i...
 - (Gülerek) Protos porada vestan demek istiyeceksin.
 -Evet efendim... mantarların işte o “Protestant” cinsi efendim...
 - (Hiddetle) Ağzına yaraşmıyor. Mantarlarda din ve mezhep olmaz. O söylediğin nev’i yerelmesine musallat olur. Sen lakırdıyı nerenden dinliyorsun? Her sakallıyı baban mı zannedersin.” (s.45-46)

Mürebbiye’de anlatıcı olayları genellikle ‘anlatma’yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir. Bu açıdan yazar -hâkim bakış açısının her şeyi bilen gözüyle- olayları ve durumları tasvir etmekten ziyade olduğu gibi aktarmayı tercih eder.

Romanın anlatımında, özellikle diyalog bölümlerinde tiyatral bir anlatım göze çarpmaktadır. Anlatıcı, diyaloglardan önce kişilerin ruh halini anlatan cümlelere yer vermektedir. Karikatürize edilmiş tipler olarak karşımıza çıkan kahramanların diyalogları anlatıma tiyatral bir hava katmaktadır. Kişilerin diyaloglardaki durumları tiyatro metinlerinde olduğu gibi parantez içinde verilmektedir. Zaten roman II. Meşrûtiyet yıllarında sahnelenmiştir. Eserde, olay örgüsünün tamamen dışına çıkılarak Dehri Efendi’nin Fransız

edebiyatına olan aşinalığı dikkatlere sunulmak amacıyla kendisi tarafından Moliere'in "Gülünç Kibarlar" adlı komedisini bile canlandırılmaktadır:

"Yarım saat kadar vakit sarfiyle Dehri efendi Edâya sedye taşıyan hamalların rolünü öğretir.

Bu defa ikisi karşı karşıya komedyanın o kısmını ciddiye oynamaya başladılar.

- Haydi sedyenizi buradan çıkarınız.

İkinci hamal – (Yine Edâ) lütfen ücretimizi veriniz.

Mascarille – Ne hezeyan ettin?

İkinci hamal – Para istemek hezeyan etmek midir mösyö hakkımızı inayet buyurunuz.

Mascarille – (Dehri efendi Edâya şiddetli bir tokat indirerek) benim gibi Parisin en kibar sınıfına mensup bir Markiden para istemek küstahlığını öğren işte.

Edâ inen tokadın şiddetinden pancar kesilen yanağını eliyle tutarak rol haricinde söze girişip:

- Aman efendi hazretleri pek hızlı vurdunuz. Gözlerim dışarı fırlayacak zannettim. Bu kadar yetişir. Şimdi öteki hamalın hissesine düşen tokatı da ben mi yiyeceğim?

Dehri efendi – (Kızarak) rolünü bozma şimdi sahiden dayak yersin.. Buna alafranga bahşış derler. Haydi bakalım rolünü ifa et.

İkinci hamal – (Edâ ağırlar gibi bir yüzle) – Siz alacaklılarınıza böyle mi para verirsiniz? Sizin markiliğiniz benim karnımı doyurur mu?

Mascarille – (Kurumlanarak) Bak şu terbiyesize. Ben sana şimdi haddini bildiririm.

Birinci hamal – (Edâ gûya sedyenin kolu olarak koltuklardan birinin yanına evvel hazırlanmış bulunan bastonu kapıp efendiye doğru kaldırarak) hakkımızı verecek misin yoksa ineyim mi?

Mascarille – Ne diyorsun?

Birinci hamal – Ne diyeceğim? Şu anda paramızı verecek misin? Onu soruyorum.

Mascarille – (Yumuşayarak kendi kendine) herif yerden göğse kadar haklı.

- Haydi çabuk söyle.

Mascarille – (Birinci hamala hitap ederek) Sen sözünün eri gibi görünüyorsun. Gördün mü para istemenin yolunu! Arkadaşın alığın biri sözünü dinletecek vasıta kullanmaya herifin akli ermiyor ki.. Ağzından çıkanı kulağı işitmiyor.

(Birinci hamala da para uzatarak) hakkını al bakalım (Verdikten sonra) nasıl şimdi memnun oldun mu?

Birinci hamal – Hayır memnun olmadım. Arkadaşıma bir tokat vurdunuz. (Bastonu yine kaldırır.)

Mascarille – (Biraz para uzatarak nezaketle) Al bakalım bu da tokadın karşılığı. Böyle nezaketle para istemiye ne diyebilir? Yoliyle meramını anlatana canım kurban olsun. Haydi gidiniz, beni "Leuvre"a götürmek üzere biraz sonra gelip buradan alınız.

Bu müsaade üzerine Edâ hemen oda kapısından dışarı fırlar..." (s.91-93)

Moliere'in bizzat bir komedisinin canlandırıldığı bu sahneden başka romanın genelinde diyaloglarda tiyatral anlatımı hatırlatan parantez içi ifadeler fazlaca görülmektedir:

"(Anjelin kollarını göstererek)" (s.31)

"- (Sadri sıkılarak)

- (Şaşırarak)

- (Hayretler içinde)

- (Çok utanarak)

- (*Bir zekâ eseri göstermeye çalışarak*)”
- (*Büyük bir telaş ve hiddetle*)
- (*Fevkalâde acele ederek*)
- (*Düşünerek*)
- (*Kızarak*)
- (*Şaşırarak*)
- (*Biraz düşündükten sonra*)
- (*Biraz gücenerek*)
- (*Gözlerini açarak*) (s.42-47)

Romanının anlatımının en belirgin özelliklerinden birisi klâsik romanın belli başlı karakter çizme şekli olan, yazarın, karakteri olay örgüsüne dahil olduğu yerde toptan, blok halinde tanıtmaya yöntemidir. Mürebbiye’de de yazar, olay örgüsünü oluşturan metin parçalarını anlatmadan önce olay parçasının belirleyici kahramanı tanıtılır ve sonra romanın temel kişisi Anjel ile olan ilişkisine yer verilir. Romanda önce kahramanların fiziksel ve psikolojik çözümlemeleriyle bir portresi sunulmakta, sonra olay örgüsündeki rolü anlatılmaktadır. Anlatımda böyle bir yol izlenmek suretiyle kahramanların olay örgüsündeki fonksiyonları önceden belirlenmiş olup, Anjel ile olan münasebetleri ile de fiziksel ve psikolojik özellikleri somutlaştırılmaktadır.

Mürebbiye’de Anjel’in geçmişine ait bilgiler geriye dönüş tekniğiyle verilir. Anjel’in Nezahet Hanım ve Vahip Bey’e Fransızca dersi verme sahnesi ve yalıdaki niyetinin ne olduğu anlatılarak esere başlanır. Sonra Anjel’in İstanbul’da Dehri Efendi yalısına gelmeden önce hayatının ilk evresini geçirdiği Fransa döneminden bahsedilir ve kronolojik olarak yalıdaki macerası anlatılır. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı bu bölüm, Anjel’in Dehri Efendi yalısındaki maceralarının temelini neye dayandığının anlaşılmasını sağlar ve natüralist anlayış çerçevesinde kişiliğin oluşumunda irsiyetin ne kadar güçlü bir katkısının olduğunu vurgulamaktadır.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Fransız bir fahişenin nasıl ‘mürebbiye’ diye bir Osmanlı yalısında Fransızca dersi verdiğinin trajikomik sonuçlarının anlatıldığı roman, buna uygun olarak “-*J’aime (Seviyorum)/ Tu aimes (Seviyorsun)/ Il aime (Seviyor)/ Et mon frere vous aime (biraderim de sizi seviyor).*” (s.8) cümleleriyle başlar. Romanın ilk cümleleri olan bu basit

Fransızca fiil çekimleri, romanın sonuna kadar, 'mürebbiye'nin yalısındaki kişiler karşısındaki ruh halini yansıtmaları ve fiil çekimlerinde bile nasıl bir zihniyete sahip olduğunun işaretini vermesi bakımından romanın anahtar cümlesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanda anlatımın bir diğer önemli özelliği de kişilerin sahip oldukları kültürel ve entelektüel birikimle doğru orantılı olarak kendi şiveleriyle konuşmalarıdır. Kişiler kendi statülerine ve kültürel pozisyonlarına uygun olarak konuşurlar. Özellikle Eda Hanım ve Tosun Ağa'nın konuşmalarında halk söyleyişlerine ve yerel ifadelere fazlaca yer verilir.

Anjel'in Fransızca ya da bozuk Türkçe konuşması ve yalının hizmetkârlarının konuşmaları kendi şiveleriyle gerçekleşmektedir:

"Yok... yok... yanlış...fena konjüğe yaptı. Etmon frere vous aime. Bu nasıl "bet" lakırdı? Kim dedi böyle?" (s.7)

Romanın sonunda Şemi'nin rakiplerini öldürmek için Anjel'in odasına girdiğinde Anjel Fransızca ve bozuk bir Türkçe'yle konuşur:

"Mürebbiye cür'et göstermek istiyerek:

-Je vais crier a l'assassin.

(Tutun katil var diye bağıracağım.)

-Si tu cries je te tue.

(Bağırırsan öldürürüm.)

Anjel, o korkunç anda düşmanıma ana diliyle söylersem belki tesiri daha büyük olur fikriyle Türkçeye çevirerek:

-Ben ölmek korkutmuyor. Şimdi katil var bağırarak. Efendibaba gelecek burda... senin ayaklar koyacak (falaka) içerde... sopa sopa sopa... çok acı, çok ağrı..." (s.187)

Yalının Bolulu aşçıbaşı Tosun Ağa'nın konuşması da kendi şivesinceştir:

"-Bu akşam puf börek var?

-Sen puf böreğini seviyon mu? Öyle ise bundan sonra her gün sana kaba kaba pişürürüm.

-Sen onu nasıl kabartır öyle?

(...)

Bu kokona benden ne istiyor canım? Gördüğü yerde sırtıyo... benim de ayağım donakalıyo, işim bitiyö. Tuh Allah cezanı vere. Bu karı bana alâkalandı mı acap? Beni günaha sokuyo..." (s.31-32)

1.4.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Mürebbiye, Osmanlı toplumunun geçirmekte olduğu sosyal değişim sürecinde, mürebbiyelik kurumunun yanlış Batılılaşmayla muhafazakâr

Osmanlı ailesinde yol açtığı tahribatları gözler önüne sermek suretiyle, toplumun yaşadığı sancıyı ifade eder. Türk toplumunun Tanzîmat yıllarıyla birlikte bütün bir hayatını kuşatan Doğu-Batı zihniyeti arasındaki çatışma, Mürebbiye’de yanlış Batılılaşma şeklinde, Batılı bir mürebbiye ve Osmanlı yalı sakinleri tarafından temsil edilerek estetik bir yapı içerisinde somutlaştırılmaktadır.

Romanda Osmanlı devletinde Batılılaşma süreciyle birlikte, konak ve yalı hayatında aile yapısındaki çürüme, kadın-erkek ilişkilerindeki çarpıklık, yanlış temeller üzerine oturtulmuş çocuk eğitimi ve Batılıların ahlâkî zafiyet içerisinde olacağı önyargısı etrafında Batılı kadınlara karşı geliştirilen hastalıklı bir düşkünlük hali çarpıcı bir biçimde işlenmektedir.

Batılılaşma çabası içindeki Dehri Efendi, bir taraftan çocuklarına Batı dil ve kültürünü öğretmek isterken –ki bunu bir fahişeyle gerçekleştirmektedir– diğer tarafta da geleneğin etkisiyle falakayı bir eğitim aracı olarak kullanabilmektedir. Romanda Osmanlı aydınını temsil eden Dehri Efendi’nin roman boyunca şahsında meczettiği buna benzer bütün çelişkili tutum ve davranışları, aslında dönemin Osmanlı aydınının bir çelişkisi ve çıkmazının roman düzleminde ifadesi olarak vurgulanabilir.

Mürebbiye, Osmanlının son devrindeki toplumsal bir sorun olan mürebbiyelik mesleğinin gerçeklerini ve problemlerini estetik bir yapı içinde tartışır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bizzat toplumsal gerçekleri gözlemlemesine dayanarak bu sorunu estetik bir düzleme çekmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Zira yazarın romanı yazmasını ilham eden şey, Refik Ahmet Sevengil tarafından şu satırlarla ifade edilmektedir:

“Hüseyin Rahmi’nin babası öldükten sonra babası tekrar evlenmişti; Sait paşanın aldığı bu ikinci hanımı Bozdoğan kemeri civarcında bir konakta oturuyordu. Hüseyin Rahmi, Aksaray’da büyük annesiyle birlikte oturmakla beraber burada buraya da gelip giderdi. Ahmet Vefik paşanın konağı bu eve bitişikti; onun odasında kendi kendisine köşe kapmaca oynamak, tek başına muhtelif şahısların seslerini taklit ederek piyes oynamak gibi âdetleri mahallede duyulmuş, ağızdan ağza dolaşmış. Bu şaya Hüseyin Rahmi Mürebbiye romanındaki Dehri Efendi tipini ilham etmiş. Hüseyin Rahmi o zaman okuduğu Jan Jak Ruso’nun Emil romanındaki “Çocuk fenalığı görmeli, tecrübe etmeli ki ondan vazgeçsin” fikrini pek beğendiği için “Mürebbiye” romanına bu mihveri esas ittihaz etmiş; bir de o zaman çukur çeşmede oturan bir Tosun paşa ailesi varmış. Bu ailede bir Rum mürebbiye varmış, ailenin

çocuklarına latarna ile polka oynatır, alafrangalık diye birçok saçma sapan şeyler öğretirmiş. İşte bu unsurlar toplânınca “Mürebbiye” romanının esas hatları çizilmiş.”⁸⁵

Görüldüğü gibi devrin bizzat somut olarak yaşanan sosyal gerçeklerine dayandırılarak kaleme alınan eserde mürebbiyelik kurumu romanda kurmaca bir mekân ve zamanda farklı kişilerle işlenmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye’yi natüralizm akımı etkisinde yazmıştır. Romanda bir kahramanın ağzından da ifade edildiği gibi, Claude Bernard’ın bilime uyguladığı deneyin Emile Zola tarafından “deneysel roman” olarak edebiyata uygulanması, romanın olay örgüsü çerçevesinde somutlaştırılmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye’de, natüralistlerin savunduğu irsiyet ve sosyal şartların kişinin hayatını belirleyen etkenler olduğuna dair “determinist felsefe”yi uygun kişiler düzleminde ortaya koymaktadır. Mürebbiye’de kahramanların tutum ve davranışlarını belirleyen temel unsur irsiyet ve sosyal çevredir. Anjel, irsiyetin ve sosyal şartların ürünüdür. Roman, Anjel’in kişiliğinde, fahişe bir anneden sefih bir hayatın içine doğan bir kızın namuslu olamayacağını vurgulamaktadır.

Her ne kadar romanımızın ilk döneminin bütün teknik kusurlarını barındırsa da, Mürebbiye romanı, toplumumuzun bir zamanlar geçirmiş olduğu dönüşümdeki yanlışlıklara ışık tutmaktadır. Eserin bir tiyatro eseri gibi sahnelenmesi de esere olan ilginin büyüklüğünün bir ispatı olarak görülebilir. Sonuç olarak; Mürebbiye, Türk romanının 1950’li yıllara kadar ana temasını oluşturan Doğu-Batı zihniyet çatışmasının bir parçası olan mürebbiyeliği trajikomik bir tarzda natüralist düzlemde ele alan ve geleneksel tarzda yazılmış bir romandır.

⁸⁵ Sevengil, a.g.e. s. 63-64.

1.5. BİR MUÂDELE-İ SEVDÂ'DA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.5.1. Eserin Tanıtımı

Bir Muâdele-i Sevdâ, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan beşinci romanıdır. Eser, önce İkdâm gazetesinde tefrika edilir (Nu. 1267 24 Son Kânun 1315-1889) ve aynı yıl da ilk baskısı gerçekleştirilir. Eserin ikinci baskısı Hilmi Kitabevi tarafından 1946⁸⁶ yılında yapılır. Üçüncü baskı, 1972 yılında Atlas Kitabevi tarafından "Aşk Batağı" ismiyle gerçekleştirilir. Dördüncü baskı yine Atlas Kitabevi'nce "Aşk Batağı" ismiyle, yazarın tiyatro eseri "Hazan Bülbülü" ile birlikte 1983 yılında gerçekleştirilir. Beşinci baskı ise "Bir Sevdâ Denklemi" adıyla Kasım 2002'de Özgür Yayınları'ndan gerçekleştirilmiştir.

Bir Muâdele-i Sevdâ, "mukaddime" ve rakamlarla birbirinden ayrılmış sekiz bölümden oluşmaktadır.

1.5.2. Eser Hakkında

Bir Muâdele-i Sevdâ hakkında; Önder Göçgün⁸⁷, Mustafa Nihat Özön⁸⁸, Refik Ahmet Sevengil⁸⁹, Agâh Sırrı Levend⁹⁰, Efdal Sevinçli⁹¹, Nüket Esen⁹², Emel Kefeli⁹³ gibi yazarlar romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, romanın özelliklerine ve konusuna değindikten sonra şahıslar kadrosu üzerinde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme bir parçaya yer verir. Refik Ahmet Sevengil, eserin konusunun yaşanmış bir olaydan alınması üzerinde durur.

⁸⁶ Çalışmamızda eserin Latin harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

⁸⁷ Göçgün, **a.g.e.**, s. 80-89.

⁸⁸ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, 40-49.

⁸⁹ Sevengil, **a.g.e.**, s. 64-65.

⁹⁰ Levend, **a.g.e.**, s. 64-65, 89-94.

⁹¹ Efdal Sevinçli, **Hüseyin Rahmi Gürpınar Yaşamı Sanatçı Kişiliği**, İst., Arba Yay., 1990.

⁹² Nüket Esen, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İki Romanında Anlatım Teknikleri", **Kuram Kitap**, 11 Mayıs 1996, s. 51-62.

⁹³ Kefeli, **a.g.e.**, s.63-65.

Agâh Sırrı Levend, Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkındaki incelemesinin “Eserlerinin Yapısı ve Özellikleri” başlığı altında roman kahramanı Bedia’nın konuşması üzerinde durur. Bunun yanında eserin dikkat çeken bir bölümü olan “Kağıthane Gezisi”nden alıntı yapar. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın diğer eserleriyle birlikte Bir Muâdele-i Sevdâ romanının dil özelliklerini inceler. Nüket Esen de romanın anlatım teknikleri üzerinde durur. Emel Kefeli, romanda kullanılan mektup biçiminin romana kattığı değer üzerinde durur.

1.5.3. ÖZET

Naki Bey, zengin bir ailenin tek oğludur. Nazlı bir şekilde yetiştirilmiş ve eğitimine büyük önem verilmiştir. Uçarı, şair ruhlu ve aşta cinsel tatmini ön plâna çıkaran bir yapıya sahiptir. Daha önce İki defa çok güzel olan; fakat eğitim seviyesi düşük ve kendisini anlayamayan kızla evlendirilmiştir. Bu evliliklerin ikisini de söz konusu kızlarla uyuşmadığı için kendi isteğiyle boşanarak sona erdirmiştir. Üçüncü evliliğini Bedia Hanım’la yapar. Bedia Hanım, eğitilmiş ve görgülü birisidir. Babasının zoruyla Naki Bey’le evlendirilmiştir. Gerdek gecesinde Naki Bey’e karşı soğuk davranır, ağlamaya başlar ve acı bir gülümsemeyle ona, önceki karıları gibi kendisinin “*kukla*” olmadığını söyler. Daha önce ilişkiye girdiği kızlardan görmediği bir tavırla karşılaşan Naki Bey, duruma bir anlam veremez. Bedia Hanım, “*Sizin sıkça sıkça oyuncak kırar yaramaz bir çocuk olduğunuzu biliyorum.*” diyerek Naki Bey’den kendisini bırakmasını ister. Naki Bey bunun üzerine durumu ailesine haber verir. Annesi, oğlunun evlilikte yeterince ciddi olmadığını ifade ederek ona kızsada, Bedia Hanım’ı haklı gören aile, Naki Bey’in babasının başkanlığında bir “mahkeme heyeti” kurarak durumu anlamaya çalışır. Naki Bey, aile mahkemesinde Bedia Hanım’ın kendisiyle isteyerek evlenmediğini, ailesinin zoruyla bu evliliği kabul ettiğini söyler. Bedia Hanım da herkesi şaşırtan bir akıcılıktaki konuşmasıyla, kendisinin de Naki Bey’in önceki eşlerinin akıbetine uğrayacağı düşüncesiyle evden ayrılmak istediğini söyler.

Bunun üzerine aile Bedia Hanım'ı; dadısı, halayığı ve matmazeliyle birlikte babasının evine yollar.

Babasının evine yollanan Bedia Hanım'ın ardından Naki Bey, önce onu boşamamanın, sonra da onun sevdiğini düşündüğü delikanlıyı bulmanın yollarını araştırmaya başlar. Naki Bey artık Bedia'yı rüyasında başka birisiyle birlikte görmeye başlar. Bedia Hanım'ın etkisinde kalan Naki Bey, plân yaparak Bedia'nın, ailesine hakaret ettiğini düşünen babasının tavrı karşısında, nişanlısını boşamamak için asıl suçlunun kendisi olduğunu söyleyerek annesini ve babasını Bedia'dan yana çekmeye çalışır. Naki Bey tarafından oğullarının haksız, gelinlerinin de suçsuz olduğuna inandırılan anne ve baba, Bedia Hanım'ın ailesine oğullarının boşanmak istemediğı üzerine dava açarlar ve dava Naki Bey'in ailesi lehine sonuçlanır. Olayın üzerinden altı ay geçer ve Naki Bey ile Bedia Hanım birbirinden ayrı, ailelerinin evlerinde kalmaya başlarlar. Naki Bey, Bedia Hanım'ın gönlünü kaptırdığını düşündüğü delikanlının izine bir türlü rastlayamaz. Bedia Hanım ile bazen sokakta rastlaşırlar. Bedia Hanım, ona ilgisiz davranır. Aradan dokuz ay geçer, Naki Bey aradığı rakibi hâlâ bulamaz. Kendisine gelmek için baharın taze güzelliklerinde bir cuma günü Kâğıthane'ye gider. Orada Bedia Hanım'a rastlar.

Kâğıthane'de Bedia Hanım'a rastlayan Naki Bey, artık sürekli nişanlısıyla rakibi olan âşığı hayal etmeye başlar. Kâğıthane'de Bedia'ya görünmeden âşığıyla buluşmasını izlememekten dolayı pişmanlık duyar. Ertesi cuma yine Kâğıthane'ye Bedia Hanım'ı izlemeye gider; fakat bu sefer tanınmamak için kira arabasına biner. Uzun bir arayıştan sonra Bedia Hanım'ın da arabası gelir. Naki Bey önce rakibini bulmak hayaliyle Bedia Hanım'a görünmez; ama rakibinin olmadığını anlayınca Bedia Hanım'a ağlamaklı bir yüzle görünür. Naki Bey'e kayıtsız kalan Bedia Hanım da iki damla gözyaşıyla Kâğıthane'den kaçır gibi ayrılır. Bedia Hanım'ın gözyaşlarından Naki Bey ümitlenir. Ona haksızlık ettiğini düşünür. Bir süre günah çıkardıktan sonra, Bedia Hanım'ın döktüğü gözyaşlarının kendisi için olmadığına, kendisi tarafından takip edilmenin verdiği içerlemeden kaynaklanan gözyaşları olduğuna dair kuruntuya kapılır. Naki Bey, Bedia

Hanım'la görüşmeye azmeder. Bu noktada ya ona kavuşacağını ya da mezara gideceğini, kanunun kendisine verdiği yetkiyle onunla biraz konuşacağını, bunu ricayla, emirle veya zorla gerçekleştireceğine dair bir tezkere yazar. Bu tezkereyi Bedia Hanım'ın arabasına atar. Tezkereyi okuyan Bedia Hanım, cevabî tezkere olarak kaçışının sebebinin gözyaşını göstermemek olduğunu ve onun ricasının emir, emrinin de cebir olması üzerine “*el emr ü fevk el edep*” yazar. Bunun üzerine Naki Bey karısına Cendere Yolu üzerinde تنها bir yere gitme teklifinde bulunur ve oraya giderler.

İki âşık edasıyla buluşan Naki Bey ile Bedia Hanım, birbirlerine yakınlaşırlar ve Bedia Hanım, Naki Bey'in nazarında temize çıkar. Bedia Hanım, Naki Bey'in tahminlerinin aksine görüşmenin pek hayırlı olmayacağını söyler. Ona, gönlünün çabuk vazgeçtiğini, aşkı bir hayalden ibaret gördüğünü ve gerçekte yüz yüze geldiğinde ondan hemen usandığını, kendisinin de onun için fethedilmemiş bir kale olduğundan dolayı bir ideal haline dönüştüğünü ve anlamlı olduğunu ifade eder. Bu mutluluk halinin çok uzun sürmeyeceğini, kısa bir zaman sonra başka bir idealin ve güzelliğin tutkunu olacağını ve kendisinin de eski karıları gibi kırılmış bir oyuncakların arasına atılacağını söyler. Naki Bey, Bedia Hanım'a hak vermekle birlikte derdinin yegâne درمانının kendisi olduğunu vurgular. Bedia Hanım da Naki Bey'in درمانı olacağını söyler ve ilk geceki düşüncelerini itiraf eder. Buna göre Bedia Hanım, ilk gece Naki Bey'i çok derin bir sevgi ile sevdiğini; fakat kısa bir mutluluktan sonra terk edilmekten korktuğunu söyler ve konaktan çıktıktan sonra gönlünün Naki Bey'i sevmeye devam etmesinden dolayı düşeceği zorlukları düşünerek oradan ayrıldığını itiraf eder. Fakat böyle düşünmekle hata yaptığını ve kendisinin de Naki Bey gibi dertli olduğunu itiraf eder. Bedia Hanım, bir tarafta Naki Bey'in aşkına düştüğünü, bir tarafta da onunla birleştiği takdirde terk edileceği ihtimali arasında derin bir çelişki yaşadığını söyleyerek Naki Bey'in derdine درمان olamayacağını vurgular. Bu iki ihtimal karşısında Naki Bey'le birleşeceğini ve bütün bir hayatı ıstırapla ondan uzakta yaşamaktansa onun kendisinden bıkip başkasıyla evlenmesi de dahil onunla her türlü sıkıntıya katlanacağını söyler. Sonunda birleşirler ve altı ay

kadar mutlu bir aile hayatı sürdürürler. Derken bu mutlu hayat yerini mutsuzluğa terk etmeye başlar. Bedia Hanım hastalanır. Naki Bey'in geçmiş hayatının buna sebep olduğunu ima eder. Doktorlar odalarını ayırır. Bedia Hanım, Naki Bey'in kendisini aldattığı ve annesinin de oğluna yeni bir kız bulma arayışına girdiği şeklinde kuruntulara kapılır. Onun bütün olumsuz tavrına karşı Naki Bey ona karşı derin bir muhabbet besler.

Naki Bey, Resmî Kalemlerden birine devam eder. Orada Nazire adında tanımadığı bir kadın, kalfasıyla birlikte kendisiyle görüşür ve Bedia Hanım'ın; Naki Bey'in, kendisinin ve bir başkasının felaketine sebep olduğunu söyler. Nazire Hanım daha sonra dadısıyla birlikte Naki Bey'le Florya'da buluşur ve Bedia Hanım'ın, kocası Fatin'i sevdiğini iddia eder. Bunu da çantasından Bedia Hanım'ın Fatin'e yazdığı mektupları çıkararak ispatlar. Nazire'nin anlattığına göre, Bedia Hanım, evlenmeden önce Fatin'i seviyormuş; fakat evlenmeleri mümkün olmayınca Fatin kendisiyle, Bedia da Naki Bey'le evlenmiş. İki çiftin de gerdeği aynı gün olmuştur. Mektuplaşarak ilişkilerini sürdürmüşler. Nazire, Bedia Hanım'ın bazı mektuplarını Naki Bey'e okutur. Bedia Hanım, Fatin'e yazdığı mektupta, Naki Bey'e yâr olmayacağı hususunda söz verdiğini ve sözünü tuttuğunu, Fatin'in ise evlenmeme konusunda verdiği sözü tutmadığını, yaptığı fedakârlığa karşılık bulamayarak Naki Bey'in evinden ayrıldığına pişman olduğunu ve Nazire ile kendisini yaşatmayacağını yazar. Fatin'e gönülden bağlı olduğunu, elinde olmadan nikâhlandığını, Fatin'in ise kendi arzusuyla nikâhlandığını ve bu yanlışından dönmek için karısından ayrılmasını ister. Fatin'in Bedia Hanım'a yazdığı mektupta ise, Bedia Hanım'ı sevdiğini; ama onunla evlenmeyeceğini, çünkü onu çok sevmesine rağmen Naki Bey'in evine gittiğini, bunun bir iffetsizlik olduğunu ve oradan ayrılıp kendisini kabul edemeyeceğini yazar. Bedia Hanım da cevabî mektubunda Naki Bey'in evine tekrar girmek suretiyle Fatin'in düşüncelerini çürüteceğini yazar.

Naki Bey; Nazire ve Dadı'ya Bedia Hanım ile Fatin'in birbirine yazdıkları aşk mektuplarını okumaya devam eder. Mektupta iki âşkın derin; ama ümitsiz aşkları dile getirilir. Bedia kocasıyla nasıl barıştığını anlatır. Bu, Bedia Hanım'ın Fatin'in kendisine isnat ettiği ahlâksızlık karşısında kocasının

evinden ahlâksızlıktan dolayı kovulmadığını ispatlayacak şekilde kendisini temize çıkarmak için Kâğıthane’de Naki Bey’e rastlaması ve onun gönlünü çalacak iki damla gözyaşını göstermesiyle başlayan süreçtir. Bedia, kocasıyla mutlu yaşadığı altı aylık süreçte Fatin’in tepkisizliği karşısında aile hayatında mutsuz olmaya başlar. Bu süreçte Fatin’den pişmanlığını ve acılarını bildiren mektup alarak Naki Bey’i oyunun dışına itip birlikte mutluluk plânları kurar. Bu plân Naki Bey’i dayanılmaz kıskançlıklarla kendisinden bezdirmek ve boşanarak baba evine gidip sonra da Fatin ile evlenmektir. Naki Bey, Bedia Hanım’dan ayrılacağını söyler; fakat Nazire, Bedia Hanım’ın bu durumda kocasından ayrılınca Fatin’in de kendisinden ayrılacağını düşünüp, Naki Bey’den kararından dönmesini ister. Naki Bey ile Nazire, aynen Bedia Hanım ile Fatin gibi karşı tarafa sezdirmeden Naki Bey, Fatin’den, Nazire de Bedia Hanım’dan mektup gelip gelmediğini araştırarak ve ona göre birlikte hareket edeceklerdir. Naki Bey büyük bir üzüntü ve çelişkili ruh haliyle evine döner. Yaşadıklarından etkilenerek hastalanıp yatağa düşer. Derdinin kaynağının önce Bedia Hanım olduğunu söylese de sonra Nazire’ye verdiği sözü düşünerek bundan vazgeçer ve iş arkadaşının karısının ihanetine üzüntüsünü bahane gösterir. Fakat aslında bu bahaneyle Bedia Hanım’a kendi ilişkisini anlatmak ister. Naki Bey, Bedia Hanım’ın oyununu bozmak için çareler düşünür. Nazire’den haber gelip gelmediğini öğrenmek için kaleme gider. Dadı, Bedia Hanım’dan Fatin’e yazılmış bir mektup getirmiştir. Mektupta hayatını bir tiyatroya benzeten Bedia Hanım, Naki Bey’in gerçekleri anlamış görüldüğünü ifade ederek oynadığı oyunların anlaşılmaması isteği ve sadece kendilerinin bildiği gizli tutulan bir yerde buluşmak üzere anlaştıkları yazar. Dadıya, mektupta önemli bir şeyler yazmadığını söyleyen Naki Bey, eve gelir; ama evde Bedai Hanım’ı bulamaz. Bunun üzerine odasında Fatin’le Bedia Hanım’ın birbirine yazdıkları mektupları okumaya başlar. Eve neşeli bir şekilde gelen Bedia Hanım, Naki Bey’e bir aylık hamile olduğu sürprizini (!) verir. Naki Bey, Bedia Hanım’ın son mektubundaki “*önemli konu*”nun ve gizli buluşmanın sebebinin bu olduğunu düşünür. Gebelik tarihine bakarak yaklaşık iki aydır göremediği eşinden dolayı bunun kendi çocuğu olamayacağını söyler. Bedia Hanım da

bu duruma sinirlenir ve babasının evine gitmek istediğini söyler. Naki Bey, gebelikten çok geç haberdar olmanın üzüntüsünü dile getirdiğini söyleyerek, yaptığı plâna aykırı sözlerini telafi etmeye çalışır. Aile, doğacak çocuğa çok sevinir ve Bedia Hanım'a hediye alırlar. Hatta Naki Bey'in babası torununa miras bırakmak ister. Naki Bey duruma çok içerler ve Dadı'dan haber almak için kaleme gider. Dadı, Fatin'in mektupları eski yerinden aldığını ve evden ayrılıp zorlukla geri getirildiğini söyler. Naki Bey işlerin karıştığına hükmeder.

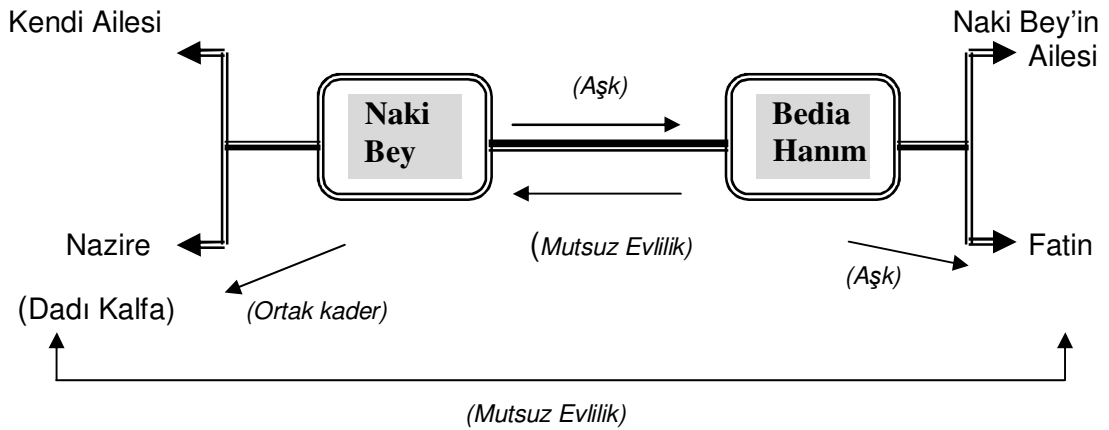
Naki Bey'in ailesi İstanbul'a taşınır. O, Fatin'in karısına yazdığı mektupları okur ve buluşma yerlerini ve işin detayını öğrenir. Bedia Hanım Fatin'e mektubunda doğacak çocukla birlikte hayatın sıkıntılarının katlanılmaz olduğunu yazar. Naki Bey, artık Bedia Hanım'dan intikamını almaya karar verir. Onun fotoğrafının iki yanına kendisinin ve Fatin'in fotoğrafını asar ve "*Bir Muâdele-i Sevdâ*" yazar. Mektupları da yazıhanesinin üzerine dizer ve Bedia Hanım'ı çağırır. Bedia Hanım duruma önce bir anlam veremese de sonra gerçekleri kabul eder. Durumu kabullenemeyen Naki Bey intihar edeceği sırada bir haber gelir. Bu haber, karısının ilaç içerek çocuğunu düşürdüğüdür. Bedia Hanım, Naki Bey'den af diler, Naki Bey affeder ve babasının evine gider. Naki Bey'in muharrire geldiği günden üç gün önce Bedia Hanım Fatin'le evlenir. Nazire perişan bir vaziyette yaşar. Naki Bey de muharririn yanından uzaklaşarak açık denizlere açılır.

Naki Bey, bütün bu hikâyesini ocak ayının çok şiddetli bir kış gecesinde muharrire gelir ve anlatır. Muharririn bunu yazacağı romana konu etmesini de ister. Böylece karısından intikam alacağını düşünür. Bu trajik hikâyesini muharrire anlatmadığı takdirde kendisi için İstanbul'da yaşamanın mümkün olmayacağını söyler. Ertesi akşam Naki Bey muharrirce kabul edilir ve başından geçenleri heyecanlı bir şekilde anlatmaya başlar. Roman, Naki Bey'in muharrire anlattığı başından geçen bu trajediden oluşmaktadır.

1.5.4. YAPI

1.5.4.1. Olay Örgüsü

Bir Muâdele-i Sevdâ'nın olay örgüsü Naki Bey'in kurduğu karmaşık ilişkilere göre düzenlenmiştir. Romanın isminin de atıfta bulunduğu gibi bu ilişkiler, çözülemez bir sevdâ denklemi haline gelmiştir. Olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının temelinde Naki Bey'in karısı Bedia Hanım'la olan ilişkisi vardır. Diğer metin parçaları Naki Bey'in karısıyla olan ilişkisi etrafında gelişmektedir. Daha önce, kısa süreli evlilikler geçiren Naki Bey, son olarak Bedia Hanım'a da aynı şekilde davranmak ister; fakat o, önceki kadınlardan farklı tepki gösterir ve Naki Bey'i kendine âşık ederek peşinden sürükler. Romanın olay örgüsü işte bu aşk ilişkisi merkezde olmak üzere, bu şahısları etkileyen diğer ilişkilere göre kurgulanır. Olay örgüsünü oluşturan bu karşılaşma ve çatışmalar ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Bir Muâdele-i Sevdâ'nın birinci metin halkasında, daha önce başından gayri ciddi iki evlilik geçmiş olan, uçarı Naki Bey'in Bedia Hanım ile evliliği anlatılır. Bedia Hanım, Naki Bey'e karşı kayıtsız davranır. Durumun aileye intikal ettirilmesi sonucu baba başkanlığında kurulan "mahkeme" sonucu Bedia Hanım'ın daha ilk gece babasının evine gönderilmesi kararlaştırılır. Naki Bey, bir süre sonra Bedia Hanım'ın daha önceki evlendiği kızlardan

farklı olduğunu anlar ve özellikle onun kendisine attığı bakıştan anlam çıkararak ona olan aşkını pekiştirir. Bunun üzerine yaptıklarından pişman olarak ona kavuşmanın yollarını arar. Ailesini de Bedia Hanım'ın suçsuz, kendisinin suçluluğuna ikna eder. Artık rüyasında sürekli Bedia Hanım'ın sevdiğini düşündüğü kişiyle mücadele eder. Bedia Hanım da âşık olduğu ve evlenmek istediği Fatin'in söz vermesine rağmen başka birisiyle evlenmesi üzerine ondan intikam almak için Naki Bey'e yaklaşmanın fırsatını kollar. Naki Bey'i, kendisini terk etme ihtimalinden korktuğu için evlilik gecesi olaylar çıkardığına ve aslında kendisinin de ona delicesine âşık olduğu yalanına inandırır ve birleşirler.

Romanın olay örgüsünün merkezinde Naki Bey ile Bedia Hanım'ın ilişkisi vardır. Diğer bütün olay parçaları bu ilişkiyle bağlantılı olarak olay örgüsündeki yerini alır. Romanı başından sonuna kadar kuşatan bu ilişki romanın temasını da ifade eder. Bu ilişkide Naki Bey, kaçırdığı fırsatı elde etmeye çalışan, karşısındakinin bütün olumsuzluklarına rağmen onu tutkulu bir şekilde arzu eden ve tercihleri olan birisini, Bedia Hanım ise kendisini arzu edene karşı kayıtsız şartsız teslimiyeti reddederek görücü usulüyle evliliğe karşı gelen ve birey özellikleri ön plâna çıkmış, alafranga zihniyeti temsil eder. Bedia Hanım bu yolda asıl sevdâsına kavuşmak için riyâkarca davranarak başka bir sevdânın izini sürmek suretiyle gururu, asabiyeti ve ihaneti tadar. Büyük bir çatışmanın yaşandığı ilişkide Naki Bey, evvela daha önceki eşlerine davrandığı haliyle bir oyuncak olarak gördüğü Bedia Hanım'ın dik başlılığı ve vakur tavrı karşısında daha sonra hep aşkı kovalayan ve bu uğurda gördüğü bütün ihaneti bile hoş görebilecek duruma gelen, aşkına kavuşarak mutluluğu elde etme yolunda önüne çıkan bütün olumsuzlukları iyiye yormaya çalışan zavallı, mutsuz bir âşıktır. Bunun karşısında Bedia Hanım ise, oldukça katı, ilk aşkına tekrar kavuşmak uğruna bütün tehlikeli entrikaları çevirmekte bir beis görmeyen, gerçek sevgisine karşı son derece sadık birisidir. Romanın sonuna kadar Naki Bey'in anlatımıyla, bütün detayıyla somutlaştırılarak gözler önüne serilen bu ilişkide Naki Bey, masumiyetin, Bedia Hanım ise ihanetin temsilcisi olarak masumiyet ve ihanet çatışmasını şahıslarında somutlaştırırlar. Bu ilişki Naki Bey'i sonunda belirsiz

bir kaçıŖa sürüklerken Bedai Hanım'ı da amacına, gerçek aşkına kavuşturacaktır. Bu çatışmayı Ŗu Ŗekilde gösterebiliriz:

(Zorakî evlilik)

Naki Bey <-----> Bedia Hanım

(Masumiyet/duygusallık)

(Riyakârlık/birey/aydın)

iradesiz

cesur

Romanın ikinci metin halkasında birleşen çiftlerin mutsuz evlilikleri anlatılır. Naki Bey ile evlenerek sevdiği Fatin'den intikam aldığı düşünen Bedia Hanım, sürekli hastalık bahanesiyle Naki Bey'i kendisine yaklaştırmaz. Fatin Bey ile fırsatını buldukça beraber olur. Bedia Hanım'a tutkuyla bağlanan Naki Bey, onun gönlünü hoş tutmanın yollarını arar ve ondan gelen her türlü cefaya katlanır. Fatin'in karısı Nazire'nin Naki Bey'le tanışması sonucu, Naki Bey, Bedia Hanım'ın Fatin ile ilişkisini öğrenir. Artık Nazire, Bedia Hanım'ın Fatin'e yazdığı mektuplardan, Naki Bey de Fatin'in Bedia Hanım'a yazdıkları mektuplardan birbirini haberdar ederler ve Naki Bey, buna göre birtakım plânlar yapar. Bedia Hanım'ın bütün hastalık bahanelerinin aslını öğrenir. Bu arada Bedia Hanım, Fatin'den hamile kalır; fakat Naki Bey'e bebeklerinin olacağını müjdelir. Naki Bey, hamileliğin de aslını mektuplardan öğrenir. Bedia Hanım, Naki Bey'in bütün gerçekleri öğrendiğini fark edince ilaç içerek intihara girişir; bebeği ölür, Naki Bey'den af diler ve babasının evine gönderilir.

Bir Muâdele-i Sevdâ'da olay örgüsünün omurgasını teşkil eden Naki Bey, Bedia Hanım çatışmasını değişik açılardan tamamlayan ve açıklayan olay parçalarından ilki Naki Bey ile ailesinin ilişkisidir. Burada da bir çatışma söz konusudur. Naki Bey, sırf güzelliği için evlendirilen; fakat ruhuna hitap edemeyen kızlarla yaptığı evliliğin bir benzeriyle karşılaştığını düşünürken sonradan ruhunun dengi olarak gördüğü ve elde edemediği karısı uğruna hayatını mahvederek ailesiyle çatışır. O, artık aşkı için yaşar. Ailesi ise bu konuda geleneğe bağlı bir zihniyetin temsilcisi olarak romandaki yerini alır. Çocuklarına gerekli eğitimi aldırır; fakat onu hayata hazırlamayan bir anlayışa hâkimdir. Ailesi Naki Bey'i gerçek anlamıyla anlayabilecek ve yaşadığı bütün trajedide ona destek olabilecek bir donanımdan yoksundur.

Romanda daha ziyade maddi imkânın temsilcisi olarak kendilerini gösterirler. Naki Bey ile ailesi arasındaki ilişkide yeni kafa-eski kafa çatışması söz konusudur. Arada iletişim sorunu yaşanmaktadır. Naki Bey, yaşadığı tutkulu aşk ilişkisinde ailesinden gereken destek ve anlayışı görememektedir. Olaya geleneğin perspektifinden bakan aile, yaşadığı derin çelişkiler sonucu sürüklendiği felâketten Naki Bey'i kurtaramamıştır. Naki Bey ile ailesi arasındaki çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Kan bağı)



Naki Bey ile Bedia Hanım'ın ilişkisi etrafında varolan ve bu ilişkideki düğümün çözülmesi fonksiyonunu üzerine alan ilişki Naki Bey ile Nazire'nin karşılaşmasıdır. Nazire, Dadı Kalfa ile birlikte Bedia'nın Fatin'e yazdığı mektupları Naki Bey'e getirerek denklemin çözülmesine yardımcı olur. Burada çatışmadan ziyade kader birliği söz konusudur. Bu ilişkide Naki Bey, kaybettiği karısına büyük bir tutkuyla âşık olarak kavuşan ve birden karısının hastalanmasıyla sarsılan bir âşığın ıstıraplarının ve arayışının temsilcisiyken, Nazire, kocası tarafından ihanete uğramış masum bir maşukun çaresizliğini temsil eder. Naki Bey, Nazire ile tanıştıktan sonra karısının yalanları karşısında gerçekleri öğrenir ve tutkulu aşk ile ihanete uğramışlığın derin çelişkisini yaşar. Nazire, yardımlarıyla Naki Bey'in hayatının çizgisini değiştiren ve yönlendiren temel faktör konumuna geçmiştir. Naki Bey de Nazire'nin göstereceği tavrı belirleyen etken olmuştur. Bu iki şahsın hayatındaki ortak kişi Bedia Hanım'dır. O, birisinin karısıdır, diğersinin ise kocasının metresidir. Bu karşılaşma romana adını veren "Bir Muâdele-i Sevdâ"nın (Bir Aşk Denklemi) varlığını ortaya çıkarmıştır. Gerek Naki Bey, gerekse Nazire, Bedia Hanım karşısında çaresizdir. Her ikisi de, gönül rızasıyla değil de, aile zoruyla evlendirildikleri kişiler yüzünden ortak bir kadere sürüklenmişlerdir. Bu karşılaşma, romanın düğümünü çözen ilişkiyi

ifade eder. Bedia Hanım ile Fatin'in birbirine kavuşmak için yazdıkları mektuplarla somutlaşır. Naki Bey ile Nazire'nin karşılaşmasını şu şekilde gösterebiliriz:

(Bedia Hanım tarafından mağduriyeti)

Naki Bey <-----> Nazire

(Masumiyet/duygusallık)

iradesiz/aşk kurbanı

(Gelenek/masumiyet)

çaresizlik/aşk kurbanı)

Bir Muâdele-i Sevdâ'da Naki Bey'in ilişkileri yanında, onun Bedia Hanım'la ilişkisinden daha önce başlayan ve romanın sonuna kadar süren Bedia Hanım ile Fatin'in ilişkisi de vardır. Bu ilişki de çatışma şeklinde gelişir. Bedia Hanım ile Fatin, birbirlerini sevmelerine rağmen aile zoruyla başkalarıyla evlendirilen ve tekrar birleşme plânı kuran âşıklardır. Bu ilişki romanda karşılıklı yazılan mektuplarla dikkatlere sunulur.

Bu iki âşık başkalarıyla evlenmeme üzerine birbirine söz verirler. Bedia Hanım'ın Fatin'e yazdığı mektuplardan, Fatin'in evlenmeme konusunda verdiği sözü tutmadığını, yaptığı fedakârlığa karşılık bulamayarak Naki Bey'in evinden ayrıldığına pişman olduğunu öğreniyoruz. Fatin'e gönülden bağlı olduğunu, Fatin'in Nazire ile kendi arzusuyla nikâhlanmasına karşın, kendisinin Naki Bey ile elinde olmadan nikâhlandığını ve Fatin'in bu yanlışından dönmek için karısından ayrılmasını istediğini öğreniyoruz. Fatin'in Bedia Hanım'a yazdığı mektupta ise, Bedia Hanım'ı sevdiğini; ama onunla evlenmeyeceğini, çünkü onu çok sevmesine rağmen Naki Bey'in evine gittiğini, bunun bir iffetsizlik olduğunu ve oradan ayrılıp kendisini kabul edemeyeceğini öğreniriz. Bedia Hanım da cevabî mektubunda Naki Bey'in evine tekrar girmek suretiyle Fatin'in düşüncelerini çürüteceğini yazar. Bedia Hanım ile Fatin ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:

(Umutsuz aşk)

Bedia Hanım <-----> Fatin

(Mutsuz evlilik/Tutkulu aşk)

(Duygusal /Vefasız/Mutsuz evlilik)

Bedia Hanım'ın Naki Bey'in ailesiyle ilişkisinde de ailenin etkisiz tavrı söz konusudur. Bedia Hanım'ın kurguladığı plânları Naki Bey'in ailesi anlayamaz. Onlar, Naki Bey'in daha önceki evliliklerinde gönderdiği kızlara karşın, Bedia Hanım'da karar kılmasını ve mutlu olmalarını arzu eder. Bundan dolayı Bedia Hanım'a karşı sürekli iyi niyet beslerler. Hatta Bedia Hanım'ın Fatin'den hamileliği sonucu torunlarının doğacağını düşünerek ona miras bırakmayı düşünürler ve Bedia Hanım'a hediye alırlar. Bedia Hanım ile Naki Bey'in ailesi arasındaki ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Evlilik Bağı)

Bedia Hanım <-----> **Naki Bey'in Ailesi**
 (Mutsuz evlilik/Medenî cesaret) (Gelenek/maddî imkân)

Bir Muâdele-i Sevdâ'nın olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının her biri aşka düşen bireyin, aşkı ile uğradığı ihanet arasında yaşadığı çelişkiler ve bundan kaynaklanan felâketleri ifade edecek şekilde düzenlenmiştir. Olay parçalarındaki gerilimin bireyin umutsuzluğunu ve çaresizliğini pekiştirecek şekilde düzenlenmiş olması da bu temaları desteklemektedir. Roman kişinin aldığı iyi eğitime rağmen hayat karşısındaki tecrübesizliği trajik sonunu kaçınılmaz hâle getirmiştir.

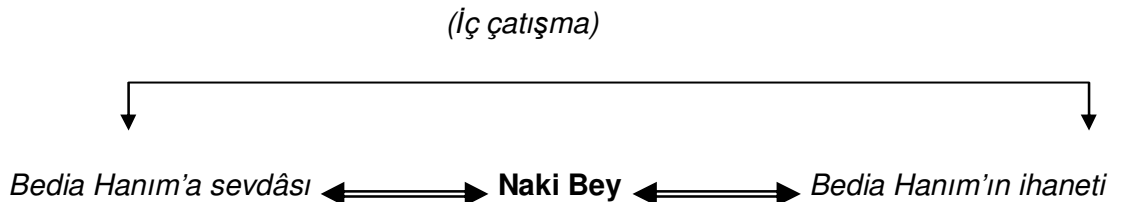
1.5.4.2. Kişiler

Bir Muâdele-i Sevdâ'nın şahıs kadrosu, Naki Bey'in Bedia Hanım ile ilişkisini etkileyen kişiler etrafında şekillenir. Naki Bey ve Bedia Hanım ile herhangi bir şekilde ilişki kuran kişilerin özellikleri ile olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.5.4.2.1. Erkekler

1.5.4.2.1.1. Naki Bey

Naki Bey, zengin bir ailenin tek çocuğudur. Büyük bir itinayla büyütülmüş, istediği eğitim aldırılmış ve şımartılmış birisidir. İlk gençlik çağında hayal dünyasına kapılarak şiirler yazmaya başlamıştır. Şair ruhludur. O dönemde hovardaca sürekli kısa süreli aşk ilişkileri kurar ve bunlardan çabucak vazgeçer. Ailesi bu halinden kurtulması için onu çok güzel; fakat zekası düşük iki kızla evlendirir. O, ikisini de gönderir. Onların güzelliği kendisi çekmeye yetmez. Ailesi güzelliğinin yanında zekâsı, yabancı dili, hatta şair tarafı olan birisinin Naki Bey'i kendisine bağlayabileceğini düşünerek onu Bedia Hanım'la evlendirir. Evliliğin ciddiyetine varamayan ve evlendiği kızları eskiyince atılacak bir oyuncak gibi gören Naki Bey, Bedia Hanım'a da aynı muameleyi yapar ve sonra sürekli bu yanlışını telafi etmeye uğraşır. Bedia Hanım'da daha önce birlikte olduğu kadınlarda görmediği bir çekicilik gören Naki Bey, bu çekiciliğin peşine düşer. Başlangıçta kendine kul eden Naki Bey, artık kendisi kul olmuştur. Bedia Hanım'ın kendisine göstermiş olduğu tavra göre hayatını anlamlandırır ve karısının ihanetini bile görmezden gelebilecek bir derinlikteki sevdânın kulu olmuştur. Bu konuda zihni net olmayıp zikzaklar çizmektedir. Karısının ihaneti karşısında ona olan sevdâsı uğruna içinden gelen nefreti ifade edemeyerek sevdâ ve nefret arasında çok derin bir çatışma yaşar.



Önceleri ailesinin varlıklı ortamındaki yetişme tarzı gereği aşkı sadece cinsellik ve hedonist bir bakış açısından değerlendiren Naki Bey, Bedia Hanım'ın etkisiyle cinsellikten tutkulu ve duygusal bir aşka doğru değişir.



Roman boyunca, Bedia Hanım'ın aşkıyla mutsuzluk içindedir. O, sevdâsının verdiği anormalliklerle aklını devre dışı bırakmıştır. Karısının ihaneti karşısında güçlü bir iradede mahrum olarak, hayata yeterince hazırlanamamış olmanın verdiği acemiliklerle kendi trajik sonunu hazırlar. O bir şekilde hayatının ilk gençlik yıllarındaki uçarılıklarının gazabına uğrar ve hem sevdâsının esiri olduğu karısı Bedia Hanım'ı kaybeder hem de akıl sağlığını kaybederek kendisini uzak denizlere salar.

1.5.4.2.1.2. Fatin

Fatin; Naki Bey'in, karısının kendisinden ayrılmasının temelinde başka birisini sevdiği düşüncesiyle kafasında kurguladığı rakibin ta kendisidir. Romandaki işlevi Naki Bey'in aşkına engel teşkil ederek rakibi olmasıdır. Naki Bey ile Fatin yüz yüze gelmezler. Ancak Bedia Hanım'la Fatin'in birbirine yazdığı mektuplardan birbirlerinden haberdar olurlar. Çok sevdiği; fakat evlenmekte başarılı olamadığı Bedia Hanım'ın mektuplarını okudukça ağlayacak kadar duygusal olan Fatin, aşkta vefa duygusundan yoksundur. Karısını aldatarak Bedia Hanım'la ilişki kurarken, Bedia Hanım'la evlenememesine karşın bekâr kalma sözünü tutmaz ve Nazire'yle evlenir. Nazire'nin evine içgüveysi olarak girer.

1.5.4.2.1.3. Naki Bey'in Babası

Geleneksel Osmanlı ailesini temsil eden Naki Bey'in ailesinde babası, oğlu için elinden gelen velilik görevini yerine getirir. Maddî imkân sahibidir. Tek çocuğu olan Naki Bey'i iyi bir şekilde eğitmiştir, her istediğini hizmetine

sunmuşlar, onun mutluluğu için hiçbir fedakârlıktan kaçmamıştır. Buna karşın evlatlarını hayata karşı yeterince hazırlamamıştır. İnisiyatif sahibi değildir; zira Naki Bey'in felâkete sürüklenişi karşısında olup bitenleri hiç sezemez. Bu bağlamda aslında romanın sonunda Naki Bey'in uğramış olduğu hüsrânın müsebbibidir. Naki Bey'in yaşadığı "Muâdele-i Sevdâ"da kendisine yeterince yardımcı olamamış, olaylar karşısında edilgen bir tavır sergilemiştir. Naki Bey'in çelişkilerini ve çıkmazlarını yeterince anlamlandıramaz. Ne var ki babanın adı bile romanda belirtilmez. O sadece işlevi bakımından vardır. Onu, Naki Bey'in evliliğinin ilk günü Bedia Hanım'ın isteksizliği yüzünden olayları değerlendirmek için kurulan "aile mahkemesi"nin başkanı olması dolayısıyla ve Bedia Hanım'ın hamileliği üzerine torununa miras bırakmak isteği ve Bedia Hanım'a aldığı hediye dolayısıyla görürüz.

1.5.4.2.1.4. Bedia Hanım'ın Babası

Romanda ismi zikredilmez. Sadece kızının Naki Bey ve ailesi tarafından kovulması üzerine dava açması şeklinde karşımıza çıkar. Kızının iyi bir eğitim almasını ve aydınlanmasını sağlar; fakat geleneksel zihniyete sahip olduğundan onun özgür iradesiyle karar vermesine izin vermez. Bedia Hanım için yaptıklarında "*Falan efendinin kızı ne güzel okuyup yazıyor. Ne mükemmel söz söylüyor desinler*" anlayışından öte bir gaye taşımaz.

1.5.4.2.1.5. Muharrir

Romanda muharrir adlı kişiden söz ederken, romanın yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar kastedilmemektedir. Muharrir, Naki Bey'in yaşadığı aşk ilişkisini bütün detayıyla anlatarak paylaştığı kişidir. Bu kişinin işi yazarlıktır. Okurlarından gelen mektupları inceleyerek bunları kurgu düzleminde ele alarak eser veren birisidir. Karlı bir kış günü okurlarından gelen mektubu incelerken Naki Bey'in mektubu dikkatini çeker ve mektupta kendisiyle buluşarak macerasını anlatmak isteyen Naki Bey'i evine kabul ederek bir gece boyunca onu dinler. Bir Muâdele-i Sevdâ'da muharrir sadece dinleyici

olarak vardır. Naki Bey ile muharrir karşılaşması bir nevi olay örgüsünün dış çerçevesini oluşturmaktadır.

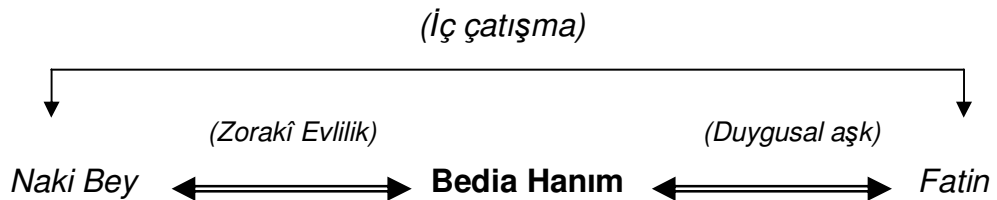
1.5.4.2.2. Kadınlar

1.5.4.2.2.1. Bedia Hanım

Naki Bey'in karısı olan Bedia Hanım, ilişkinin diğer ucundaki kişidir. Gerçek aşkı uğruna ihaneti bile göze alan mağrur ve riyakâr birisini temsil etmektedir. İyi bir eğitim görmüştür, babası sevdiğine vermemiş servetinden dolayı zorla Naki Bey'le evlendirilmiştir. Olaylar karşısında net bir tavır sergileyen, ne yapmak istediğini bilen, yaşadıkları karşısında irade gösterebilen güçlü bir kişiliktir. Sevdâ konusunda kafası nettir. Naki Bey'i sevmemekte, Fatin'i meclûbîyet derecesinde sevmektedir. Hedefine ulaşmakta kararlı ve Machiavelist bir anlayışla her türlü zorluğu göze alabilecek bir irade göstermektedir. Aynı anda hem Naki Bey'i hem de Fatin'i idare edebilmektedir. İrade sahibi olduğunu Naki Bey'e şöyle ifade eder:

"Beni bırakınız beyefendi... Sizin sıkça sıkça oyuncak kıran, yaramaz bir çocuk olduğunuzu biliyorum; fakat dikkat ediniz; bu defa elinize geçen oyuncak çeliktendir; onu kırarım derken muhakkak bir tarafınızı incitirsiniz; sonra size yazık olur." (s. 27)

Bedia Hanım'ın tutum ve davranışlarını belirleyen temel faktör de Fatin'e olan sevdâsıdır. Romanın sonunda yaptıklarından pişmanlık duyarak çizgisinden sapıp Naki Bey'e meyletmiş gibi görünse de aslında bu ona karşı duyduğu merhametin bir neticesidir.



1.5.4.2.2.2. Nazire

Naki Bey'in yaşadığı aşk ilişkisi etrafında görülen kişilerden birisi Nazire'dir. Nazire, Bedia Hanım'ın gösterdiği çelişkili ruh halleriyle atılmış olan düğümün çözümünü sağlamak işleviyle karşımıza çıkmaktadır. Kendisinden önce başlayan tutkulu bir aşk karşısında çaresizliği temsil etmektedir.

Nazire, Bedia Hanım'ın ilk sevdâlısı Fatin'in karısıdır. Eğitim seviyesi çok düşüktür; zira Bedia Hanım'ın Fatin'e yazdığı mektupları okuyamamaktadır. Kocasını elinde tutacak bir donanıma sahip değildir. Edilgen bir halde sürekli Fatin'in kendisini bırakacağı korkusuyla yaşamaktadır. Fatin'in sevdâsı karşısında korku ve ümit arasında gidip gelmektedir. Bedia Hanım'ın, kocasına sahip olma plânları karşısında Naki Bey gibi çaresiz olmak noktasında kader birliği içerisinde. Naki Bey'in karısından ayrılması durumunda Fatin'in Bedia Hanım'la evleneceği korkusuyla Naki Bey'in karısından ayrılmamasını ister. Naki Bey ile ortak düşmana (Bedia Hanım) karşı birlikte plân geliştirirler.

1.5.4.2.2.3. Dadı Kalfa

Dadı Kalfa, Nazire'nin yardımcısıdır. Romanda tamamen Nazire'yle birlikte görülür ve Bedia Hanım'ın Fatin'e yazdığı mektupları Naki Bey'e getirmek işlevini üstlenir. Hanımına kayıtsız şartsız bağlı, cahil birisidir.

1.5.4.2.2.4. Naki Bey'in Annesi

Naki Bey'in annesinin ismi de babası gibi söylenmez. O da romanda işlevi dolayısıyla vardır. Koruyuculuk özelliği ön plândadır. Oğlunun Bedia Hanım'ın aşkıyla günden güne kötüleştiğini görünce ondan daha güzelini bulacağını söyleyerek onu teskin etmeye çalışmaktadır. Cahil ve hurafelere inanan geleneksel zihniyetin temsilcisi birisidir. Oğlunun felâketi karşısında o da edilgen ve çaresiz bir durumdadır:

“Doğru, doğru bu işde büyü var... Dün geceki gelinin dediği gibi eski karılarından birincisi vefat etmiş... Fakat ikincisi daha ölmemiş. Tekrar sana varmak için hoca hoca dolaşıyormuş... Ben de diyorum. Bunlar akla sığacak işler değil... Tevekkeli değil... Efendi, oğlanı yarın okutalım... Odasının kapısına da bir tavşan başı astırayım... Yedi dükkân süprüntüsü, güneş doğmadan alınmış güvercin tersi, çörek otu, üzerlik, klise buhurundan artmış günlük daha bilmem neler... Bu tertibi, bizim kalfaların hocası molla hanım bilir. Ona hazırlatayım da Naki'nin çamaşırlarını tütsüleyeyim...”(s.46)

Olay örgüsünde doğrudan bir işlevi olmayıp dekoratif unsur niteliğinde kişiler de vardır. Bunlar, Naki Bey'in Bedia Hanım'ı boşadığı gün salonda bulunan akrabalar, Pembe Hanım, Seyyare, Nikoli, Bedia Hanım'ın arabacısı, Hasene, Peyker, Zenci Şirin Kadın, Bedia Hanım'ın dadısı, halayığı ve matmazelidir.

Pembe Hanım, muharririn geçmişe giderek hatırladığı ve çocukluktan tanıdığı bir köylüdür. Kış gecesi geçmişte bu kadınla ilgili hatıralarını canlandırır. Seyyare, Naki Bey'in evindeki halayıktır. Nikoli, Naki Bey'in arabacısıdır. Onu, Kağıthane'ye götürür. Hasene, Dadı Kalfa ve Nazire'nin Bakırköy'de tanıdığı birisidir. Nazire ve Dadı kalfa, ona gitme bahanesiyle Fatin'den izin almayı düşünürler. Peyker, Bedia Hanım'ın halayığıdır. Fatin'e mektup getirip götüren kişidir. Bedia Hanım'ın dadısı, halayığı ve matmazeli kendisi Naki Bey'in evine gelin olarak geldiğinde yanında gelen kişilerdir. Evden yine onlarla ayrılır. Zenci Şirin Kadın da Bedia Hanım ile Fatin'i evinde gizlice buluşturan kişidir. Fatin'in azatlı dadısıdır.

Bir Muâdele-i Sevdâ'da yer alan kişiler kadrosuna bakıldığında bu kişilerin her birinin romanın aslî kişisinin roman boyunca anlatılan ve bir “Muâdele”ye (denklem) dönüşen aşk ilişkisinin anlaşılmasının bir yönünü veya onun eylemlerinin nedenlerini ortaya koymak gibi işlevleri olduğu söylenebilir. Romana bu açıdan bakıldığında kişilerin hemen hepsi bir değeri, işlevi veya anlamı temsil etmek noktasında birleşirler.

1.5.4.3. Mekân

Bir Muâdele-i Sevdâ'da olaylar İstanbul'da geçer. Olayların çoğu Naki Bey'in Bedia Hanım'la ilişkisine sahne olan Naki Bey'in konağında cereyan eder. Naki Bey'in yaşadığı aşk macerasının türlü hallerine göre Kağıthane,

Florya, Şişli, Bakırköy, Erenköy, Sirkeci, Cendere Yolu, Karagümrük ve Emirgan değişik fonksiyonuyla karşımıza çıkar. Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.5.4.3.1. Panorama

Naki Bey'in, Bedia Hanım'ı babasının evine göndermesine pişman olması üzerine onu araması sırasında gördüğü İstanbul panoraması, sevgilisini bulamamanın verdiği burukluğun gün batımıyla birleşmesiyle kendisinde çok derin duygulanımlar doğurur. *"Sevişme sahnesinin dekoru"* diye nitelendirdiği ve insan-mekân bütünleşmesinin başarılı bir şekilde verildiği İstanbul panoraması şu cümlelerle ifade edilir:

"Bu muâşaka sahnesinin "dekor"u pek mükemmel... Akşam takarrüp etmiş; üzerlerine muhabbet kâbusu gibi hafif bir sis çökmüş, sanki bir korku hissi ile birbirinin himayesine sokulmuş görünen tilâle karşı nazar, emel hülyası kadar vâsi bir ufuk içinde devir ediyor... Şarka bakınız. Şişli kabristanında yatan zenginlerin vereseleri tarafından müteveffaların adlarını anmaktan ziyade bıraktıkları altın ve gümüşü, tebçilen inşa ettiren mermer "Mozole"lerin saf beyazlığı ve klisenin kubbesi üzerinde şemsin akislerinden mütehassıl parıltıların maverasında eteklerini suya salıvermiş Çamlıca'nın güneşten aldığı son selamlarla renkli tüllere bürünmüş zirvesi size bir akşam ihtişamı gösteriyor... Biraz şimale dönünüz. Büyükdere'ye giden şosenin sıra ağaçlarını tepeleri yaprak açmış birer parmaklık gibi görürsünüz... Daha şimale bir nazar pergeli çeviriniz. Yekdiğerinin arkasından tessürle nazar endaz ola ola akşamın sisleri içindeavaşavaş boğulmaya hazırlanan şahikalar, gönlünüze bir tenhalık hissi, bir vaheti hüznü ilka eder. Azıcık şairliğiniz varsa o kalabalık içinde kalbiniz melâl ile vahdetgüzin olur..."

(...)

Akşamın hazîn esrarı serpilmiş hep bu tepeler, ufuklardan teessürd hissesi ala ala cenuba teveccüh edersiniz... İstanbul vatanımızın o mukaddes merkezi gecenin örtüsünü yavaş yavaş üzerine çekerek cemâline âşık olan tarihin barûlardan okuduğu bin teranelerle uykudan mahmur başını Boğazın mehaline vermiş... Döşeği Marmara, nigejbânı Çamlıca olan bu cihan maşukasının kabarmış sinesi üzerinde meftunane nazarı Edirnekapısı'ndan, Sultan Selim, Süleymaniye, Beyazıt, Ayasofya camileri birer ziyaretle dolaşır." (s.76-77)

Bu panoramayla aslında romanda adı geçen bütün mekânlar İstanbul silüetiyle birlikte gösterilmektedir.

1.5.4.3.2. Peyzaj

Bir Muâdele-i Sevdâ'da aşkın gizlilik gerektiren durumlarında özellikle kırlarda buluşmalar gerçekleşir. Bunlar Kağıthane, Cendere Yolu'ndaki çayırılık, Florya kırları ve Emirgan Korusu'dur.

Naki Bey, Bedia Hanım'ın kendisini terk ederek babasının evine gitmesi üzerine, gerçek sevgiyi anlaması ve ilk reddelişin acısını duyması sonucu, mutlaka bir rakibi olduğuna dair geliştirdiği kurguları gerçeğe dönüştürerek ispatlamak için “piyasa”nın canlı olduğu Kağıthane'ye gider. Buranın peyzajı sevgililerin buluşma yeridir. Kağıthane, Naki Bey için sevdâsına yandığı Bedia Hanım'ı rakibiyle görme umudunu taşıdığı “sevdâ pazarı”dır. Burası sevgililerin aşklarını doyasıya yaşamalarına imkân sağlar bir şekilde gönülleri depreştirici yönüyle anlatılmaktadır:

“Derenin öbür sahilindeki kasır bahçesinin dilküşa manzarası tozla örtülü. Zaten kasrın bahçesindeki baharın nemadar feyzine bakan yok... O yüksek sık ağaçların bahar kokan terrütaze yaprakları arasından süzülen güneşin şuââtının in'itaf ettiği yer yer çimenler üzerindeki yaldızların cümbürile gölgede kalan aksamın koyu (mânayı mecazide tamik edilişe cevaz varsa) derin yeşillikleri içinde gönül rüyalar görmek, ruh tabiatın letafetiyle gasyolmak, nazar, hülya veren gizli güzellikler arayabilmek için oraya muâşaka pazarı kurulmıyan günlerden birinde gelmeli. Böyle kalabalık günlerde seyrolunacak şeyler tabîi levhaları değil bazı arabaların çerçeveleri içinde bu teşhîrgâha çıkan canlı levhalardır.” (s.56)

Naki Bey'in Bedia Hanım'ı Kağıthane'de bulduktan sonra konuştukları yer olan Cendere Yolu üzerinde bir çayırılık da peyzaj niteliğindeki mekânlardandır:

“Piyasayı geçtik... Köyü de arkamızda bıraktık; İleriye gidiyoruz; etrafımız tenhalaştı. Bedîa arabasından başını uzattı bana hitaben:

-Emriniz! . (...)

Cendere yolu üzerinde تنها bir mevkie kadar gidelim...

(...)

Uzakta yol üzerinde büyük bir çınar ağacı gördüm. Yeşil yapraklı dallarını uzatmış gövdesinin altında mefruş pür taravet çimenliğe yeşil gölgeler yağdıran bir şemsiye gibi duruyor. Velveleli bir kış geçirdikten sonra o bahar ile taze bir inkişaf devrine giren gönüllerimizin sırlarını teati için kalıçesi zümrüt renki sakfı yeşil bu sevdâ sığınağını münasip gördüm.

İşte kalplerimizin asıl zıfatı orada vuku' bulacaktı. Bu ağaca yüz elli metrelik bir mesafede arabaları durdurttum.” (s.84-85)

Burası da gizli buluşma için uygun bir ortam sağlamaktadır.

Naki Bey, Nazire'den Bedia Hanım'la ilgili bilgi almak amacıyla onun ifşa olmaması için Florya kırlarında buluşurlar.

Emirgan korusu, Bedia Hanım'ın evlenmeden önce, Naki Bey ile ilişkisinin geleceği hakkında Fatin'e bilgiler verdiği mekân olarak romanda ismi zikredilen yerlerdendir.

1.5.4.3.3. Dekor

1.5.4.3.3.1. Ev

1.5.4.3.3.1.1. Naki Bey'in Konağı

Naki Bey'in Bedia Hanım'la yaşadığı ilişkinin sahnesi durumundaki en önemli mekân, Naki Bey'in Erenköy'de olduğunu öğrendiğimiz konağıdır. Konak Naki Bey'in çocukluk yıllarında büyük bir ilgi ve özenle büyütüldüğü, sonraları ise kendisi için mutsuzluk ve kasavetin sahnesi durumuna gelen bir mekândır. Aynı mekân Bedia Hanım için de başından beri bunalımın, sıkıntının ve kaçışın sembolü olmuştur. Konakta, gerdek odası ve Bedia Hanım'ın odası olaylara sahne olan mekânlardır.

Konakta ilişkiye sahne olan mekânlardan birisi Naki Bey'in gerdek odasıdır. Oda, Bedia Hanım'ın ilk gece Naki Bey'den ayrılarak onun hayatında eskisine göre köklü değişimlere neden olması ve bu değişimin romanın sonuna kadar Naki Bey'in davranışlarını etkilemesi bakımından önemlidir. Çünkü Naki Bey karşı cins tarafından ilk reddedilişi burada tatmıştır.

Konakta Bedia Hanım'ın odası da Naki Bey'in Fatin'den gelen mektupları bir hafiye gibi aramasıyla gelişen olayların anlatıldığı bölümlerde küçük ayrıntılarla dikkatlere sunulmaktadır. Bu oda romanın sonunda iki temel kişinin de gerçekler karşısında yüzleştiği yerdir.

Konağın salonu, gerdek gecesi Naki Bey ile Bedia Hanım'ın kavgaları sonucu "*mahkeme heyeti*"nin kurulduğu yerdir.

Konakta Naki Bey'in babasının odasının da adı zikredilir.

1.5.4.3.3.1.2. Bedia Hanım ile Fatin'in Buluştuğu Ev

Bedia Hanım ile Fatin, ailelerinden habersiz, gizlice Karagömrük'te (...) Sokağında Zenci Şirin Kadının evinde buluşurlar.

1.5.4.3.3.1.3. Muharririn Evi

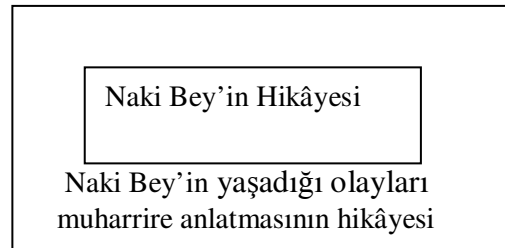
Romanın dış çerçevesini oluşturan Naki Bey-Muharrir buluşmasının mekânı muharririn nerede olduğu açıkça belirtilmeyen evidir. Olaylar bu evde Naki Bey tarafından anlatılır. Bu evde sadece muharririn “*yazıhanem*” dediği odadan bahsedilir. Ayrıntılı tasviri yapılmayan bu oda, Naki Bey'in anlatacağı trajik hikâyesini muharririn malzeme olarak kullanmasını istemesi dolayısıyla romandaki yerini alır.

Naki Bey'in Bedia Hanım'ın sevdiği Fatin ile ilişkisinin detaylarının anlatıldığı metin parçalarında yine Kâğıthane'de olduğu gibi, dış mekâna açılma söz konusudur. Ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmeyen bu mekânlar söz konusu olayların sahnesi durumundadır. Naki Bey, karısının Fatin ile ilişkisinin ayrıntılarını anlattırmak için Nazire ile Dadı Kalfayı tenhaliği dolayısıyla Florya'ya götürür. Florya da romanın düğümünü çözecek Bedia Hanım-Fatin ilişkisinin ayrıntılarının öğrenildiği buluşmanın sahnesidir. Naki Bey ile Nazire ve Dadı Kalfa Florya'ya giderken geçtikleri yol güzergâhlarında bulunan Sirkeci ve Küçükçekmece'nin adları da zikredilir.

Sonuç olarak Bir Muâdele-i Sevdâ'da mekânlar, genellikle gerek Naki Bey'in Bedia Hanım'ın soğuk tavır ve davranışları dolayısıyla ondan habersiz olarak onunla ilgili bilgi sahibi olmak istemesi, gerekse Bedia Hanım'ın Naki Bey'den habersiz Fatin ile ilişkisini sürdürmek isteği dolayısıyla gizli saklı, kuytu köşeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mekânlar ayrıntılarıyla tasvir edilmez ve olay örgüsünün gerçekleştiği sahne olmaktan öteye gidemez.

1.5.4.4. Zaman

Bir Muâdele-i Sevdâ, romanın dış çerçevesini oluşturan Muharrir-Naki Bey buluşması ile bu buluşmanın içerisinde, Naki Bey'in muharrire anlattıklarıyla ilerleyen bir anlatımdan oluşmaktadır. Roman, muharririn *"Gece saat bir buçuk var. Akşam yemeğinden henüz kalktım. Mevsim kânunusani..."* (s.5) sözleriyle başlar. O gece muharrir, kendisine gelen okur mektuplarını incelerken Naki Bey'in mektubu dikkatini çeker. Naki Bey kendisinden görüşme talebinde bulunur. Muharrir, ertesi gün uşağıyla Naki Bey'i çağıran bir mektup gönderir. Ertesi akşam Naki Bey gelir. Naki Bey, geldiği akşamdan günün ışımaya başlamasına kadar hikâyesini anlatır. Hikâyesinin ardından ıstıraptan engin denizlere açılır ve romanın dış çerçeve hikâyesi tamamlanır. Romanın dış çerçevesini bu iki günlük hikâye oluşturur. Romanın asıl olay örgüsünü Naki Bey'in gece boyunca muharrire anlattığı trajedisi oluşturur. Bunu şu şekilde gösterebiliriz:

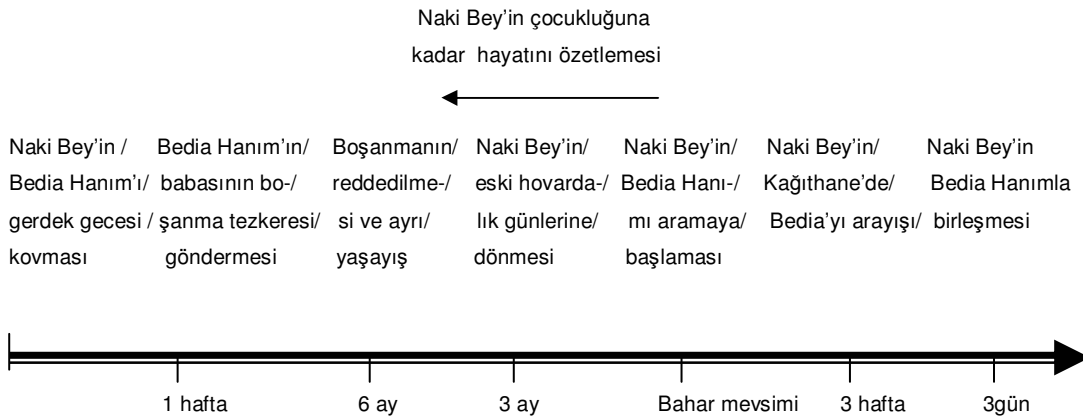


Naki Bey'in muharrire gelerek bir gecede anlattığı trajik hikâyesi, Bir Muâdele-i Sevdâ'nın olay örgüsünü teşkil etmektedir. Naki Bey'in hikâyesinin zamanını olay parçalarının zamanını belirleyerek inceleyelim.

Naki Bey'in hikâyesinde anlatma zamanı Naki Bey ile Bedia Hanım'ın evliliğiyle başlar. Burada Naki Bey, geçmiş hayatını birkaç cümleyle özetleyerek Bedia Hanım'ın hayatına girişine gelir. Gerdek gecesi Bedia Hanım'ın kovulması olayı –bir gecelik olay- detayıyla anlatıldıktan sonra aradan bir hafta geçer ve Bedia Hanım'ın babası boşanma tezkeresi gönderir; davayı Naki Bey'in ailesi kazanır, boşanma reddedilir. Bütün bu olayların üzerinden altı ay geçer. *"Bu patırtıların üzerinden altı ay geçti."* (s.50) Naki Bey, bu sürede eski hovardalıklarına devam eder. Fakat Bedia

Hanım'ı sevdiğini anlar ve onunla birleşmek ister. Naki Bey'in Bedia Hanım'la tekrar birleşmek istemesi ve onun başkasını sevdiği düşüncesiyle rakip arayışı dokuz ay sürer ve bahar mevsimi gelir. "*Aradan dokuz ay geçti. Bu müddet zarfında muhayyel rakibimin keşfine dair vâki olan takibatımdan el'an, bunun vücuduna delâlet edecek bir ecare elde edemedim. Mevsim bahardı.*" (s.55) Kâğıthane'de Bedia Hanım'ı ve rakibini aradığı bir gün uzunca anlatılır. Ertesi cuma karısını gözetlemek için tekrar gider. "Zevcemi tarassut için önümdeki Cumaya Kâğıthane'ye gitmeye karar verdim." (s.69) karısıyla buluşamaz; ama ertesi hafta cuma yine Kâğıthane'ye gider ve Cendere Yolunda buluşurlar. Bu buluşma detayıyla anlatılır. O buluşmanın olduğu gecedan üç gün sonra Naki Bey Bedia Hanım'ı evine getirir. "*Üç gün sonra Bedia'yı bize getirdim.*" (s.96) Yani Naki Bey ile Bedia Hanım'ın, gerdek gecesinde ayrılıp tekrar birleşmelerine kadar dokuz ay üç hafta üç gün geçmiştir. Bu olay halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı Naki Bey'in çocukluğundan
beri geçen süre kadar



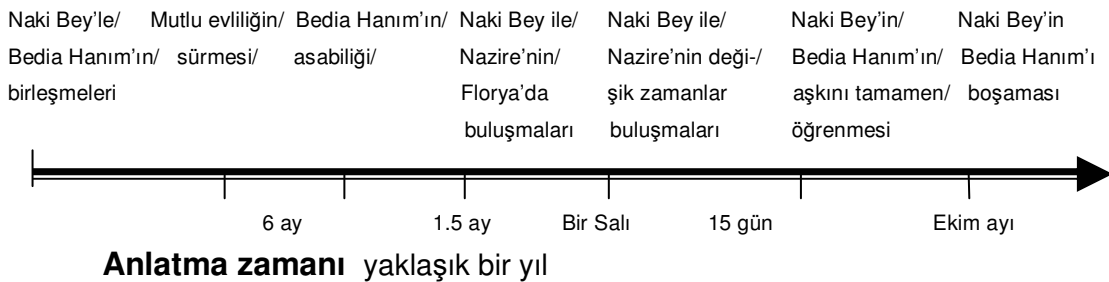
Anlatma zamanı yaklaşık 9 ay 3 hafta 3 gün

Romanın ikinci metin halkasında Naki Bey ile Bedia Hanım'ın mutsuz evlilikleri üzerinde durulur. Evli çift, kendi evlerinde altı ay mutlu yaşarlar. "Zevcemle *altı ay kadar o derece bahtiyarane bir ömür geçirdim ki, hayattan*

aldığım lezzetin işte bu altı aydan ibaret olduğunu iddia edebilirim." (s.96) Bu mutlu altı aydan sonra Bedia Hanım yaklaşık bir buçuk ay asabî bir halde gezer. *"Bir buçuk ay kadar böyle gezdi yürüdü."* (s.102) Naki Bey ile Nazire ve Dadı Kalfanın buluşmalarıyla mektuplardan geriye dönüşle Naki Bey-Bedia Hanım-Fatin üçgenindeki olayların Bedia Hanım'ın evliliğinden sonraki durumu anlatılır. Naki Bey'in Nazire ve Dadı Kalfa ile Florya'daki buluşması üzerinden yaklaşık on beş gün geçer. *"Florya macerasından ve onun neticesi olan keyifsizliğim üzerinden on beş gün kadar geçmişti."* (s.155) Naki Bey kalemde yine Dadı kalfayla buluşur ve Bedia Hanım'dan Fatin'e yazılmış yeni mektuplar okur. Buradan iki âşğın pazartesi günü buluşacağı anlaşılır. *"O gün de günlerden pazartesi... Mektubun tarihine ve dadı kalfanın dört gün bir sıraya beni aradığına bakılırsa Bedia ile Fatin beyninde mülakat günü tayin edilen salının gelip geçtiği yani o sevda hafagâhında birleşmiş oldukları anlaşılıyor."* (s.160) Mevsim ekim ortasına gelmiştir. *"Mevsim ilk teşrin ortalarını buldu. İstanbul'daki konağımıza indik (...) İstanbul'a göç edeli iki ay oldu"* (s.176-77) Bedia hanım'ın hamileliğiyle gelinen trajik son Naki Bey'in karısını boşayarak konaktan kaçması ve karısının iyileşince babasının evine gönderilmesidir. *"Bedia on beş gün kadar keyifsiz yatmış."* (s.192) Naki Bey'in muharrire bu olayları anlattığı gecedan üç gün önce Bedia Hanım Fatin ile nikâhlanır. *"Bedia pederinin hanesinde iyileşti; bundan üç gün evvel Fatinle nikâhları icra edildi."* (s.192)

Olay zamanı yaklaşık 1 yıl

Bedia Hanım ve Fatin'in
Mektuplarıyla geriye dönüş



Naki Bey'in hikâyesinin tamamını incelediğimizde Bedia Hanım'la gerdek gecesi yaşadıkları kavganın yaz ortalarında cereyan ettiğini çıkarabiliriz. Romanın sonu olan Bedia Hanım'ın Fatin ile evlenmesi, Naki Bey'in hikâyesini muharrire anlattığı gecenin üç gün öncesi yani ocak ayına rastlar. Bu durumda romanın başından sonuna olaylar yaklaşık olarak 1.5 yılı aşkın bir zaman diliminde gerçekleşir. Bu romanın anlatma zamanıdır. Romanın olay zamanı, Naki Bey'in hayatını özetlemesiyle birlikte onun yaşı kadar genişlemiştir.

Bir Muâdele-i Sevdâ'da olaylar Naki Bey tarafından kronolojik sırayı takip ederek anlatılmakla birlikte onun Bedia Hanım'la ilgili ortaya attığı düğümlerin çözümünün yapıldığı bölümlerde özellikle mektuplardaki anlatımla geriye dönüşlere başvurur. Bu da Bedia Hanım'ın tanıtılması ve olayların çözümlenmesi amacına hizmet etmektedir.

Romanda olaylar arasında geçen süre "Altı ay, geçti./ Dokuz ay geçti./ Mevsim ekim ortasını buldu." gibi ifadelerle verilmiştir. Bununla birlikte romanda yıla dair herhangi bir bilgi çıkarılamamaktadır. Yani romanda aktüel zamana dair bir ifadeye rastlanamamaktadır. Anlatıcı olay örgüsünün sunduğu estetik düzlemde temayı ifade edecek tarzda, yaklaşık 1.5 yılı aşkın bir süre içerisinde gerçekleşen olaylardan seçmeler yaparak dikkatlere sunmuştur. Meselâ, Naki Bey'in gerdek gecesi başına gelenleri, Kâğıthane'de Bedia Hanım'ı aramasını, Nazire ile olan buluşmasını anlatan olaylar sayfalarca anlatılır. Bunlar 1 günlük olaylardır.

Yukarıda olay örgüsüne dair verilen bilgiler ışığında Bir Muâdele-i Sevdâ'da zamanın işlevinin olay parçalarının gerçekleştiği zaman dilimini vermektir, diyebiliriz.

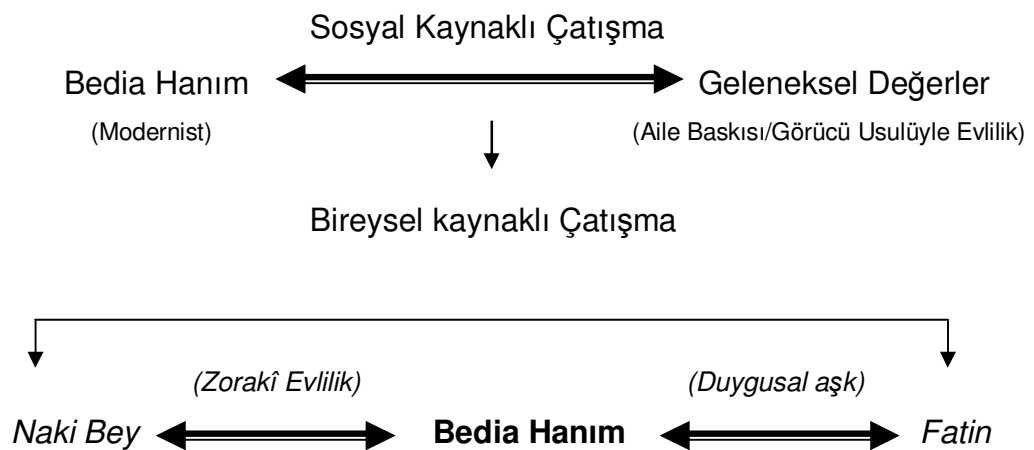
1.5.5. TEMA

Bir Muâdele-i Sevdâ, geleneksel ataerkil Osmanlı toplum yapısında varolan kendi rızası gözetilmeksizin baba zoruyla, yani görücü usulüyle, evliliğin beraberinde getirdiği trajediyi ele alır. Romandaki bu tema çeşitli karşılaşmalarla/çatışmalarla belirli bir zaman ve mekân düzleminde

somutlaştırılarak dikkatlere sunulmaktadır. Tanzîmat yıllarından beri Batılılaşan toplumumuzda önemli bir sosyal problem haline gelen görücü usulüyle evlilik, ilk romancılarımızla birlikte romanımızda en çok işlenen temalardan birisi olmuştur. Romanda Naki Bey'in karısı Bedia Hanım bu evliliğe karşı olduğunu şu şekilde haykırır:

“Pederim benim tedris ve terbiyeme itina etti. Fikirlerimi tenvire uğraştı. Fakat bundaki fikr-i mahsus neydi? Ne olacak? Filân efendinin kızı ne güzel okuyup yazıyor. Ne mükemmel söz söylüyor! desinlerden başka bir maksadı yoktu. Bana tefekkür kudreti verecek şeyler tedris ve talim ettirdi. Fakat düşündüklerimi icra mevkiine koydurmamak azmiyle... Ben her şeyi bileyim, yine onların sıkıcı muhakemeleri dairesi haricine çıkmayayım. İşte bu iddiamın en vahim bir misali mahdumunuza tezvicim hususunda görüldü. Ben bu tezvice razı değildim. Rızamın tahsiline lüzum görmediler. Beni cebren buraya gönderdiler. Onlar nasıl inatlarında ısrar ettilerse ben de öyle maksadımı icraya, yani geldiğim gece buradan kendimi kovdurmağa ahedtim. Bu işde, namusa, haysiyete şerefe dokunur bir şey yoktur.” (s.39)

Bir Muâdele-i Sevdâ, görücü usulüyle evlenmenin doğurduğu felâket temasını, Bedia Hanım'ın geleneğin kendisine öngördüğüne karşı tavrı dolayımında toplumla yaşadığı çatışmalar; Naki Bey'in sevdâsı ve Bedia Hanım'ın kendisini aldatması gerçeği karşısında çizdiği zikzakların oluşturduğu bireysel çatışma ekseninde düzenlenen olay örgüsü ile somutlaştırılmıştır. Bedia Hanım'ın yaşadığı ve temayı ifade eden çatışmaları şu şekilde gösterebiliriz:



İyi bir eğitim almış, hayat adına teorik bilgi donanımına sahip olan Bedia Hanım, ailesinin ‘rasyonel’ ve daha çok geleneksel tavrı karşısında

aşkı tercih eder. Güçlü bir ‘irade’ göstererek Naki Bey’in eski eşlerinin akıbeti gibi “*kırılmış, bıkılmış oyuncaklar*”dan olmamanın mücadelesini verir. Bu anlamda Bedia Hanım, içinde yetiştiği toplumun değer yargılarına isyan etmekle toplumsal bir çatışma da yaşamaktadır. Geleneğin temsilcisi olan Naki Bey ile ‘bireysel’ özelliklerini ön plâna çıkararak iradesiyle sevdiğine kavuşma mücadelesi veren Bedia Hanım, güçlü ve modern ‘birey’in temsilcisi olarak romanda yerini almaktadır. Her şeyi ailesinden hazır olarak bulduğu imtiyazlar sayesinde elde eden Naki Bey’in sevdâ zikzakları karşısında Bedia Hanım’ın zihni oldukça berraktır. Bireysel tercihlerini büyük bir istikrarla sürdüren Bedia Hanım, romanın sonunda tercihinine –sevdiğine- ulaşmıştır. Determinist bir felsefeyle hareket eden Bedia Hanım’ın davranışlarının temelinde bireysel tercihi olarak ilk sevgilisi Fatîne’ye karşı süren tutkusu vardır.

Görücü usulüyle evlenmenin getirdiği felaketler, roman kahramanlarının akıbetleriyle de somutlaştırılır. Nitekim Naki Bey roman sonunda kendisini bilinmeyen açık denizlere vururken, Bedia Hanım da yaşadığı büyük tehlikelerden sonra sevdiğine kavuşur. Bedia Hanım’ın daha az zararla çıkması, bireysel özelliklerini kullanarak toplumda bir yara haline gelen görücü usulü evliliğe karşı çıkmasının yüceltilmesi olarak değerlendirilebilir.

1.5.6. DİL VE ANLATIM

Bir Muâdele-i Sevdâ’da, romanın kahramanlarından Naki Bey’in yaşadığı trajik aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Bu hikâye, Naki Bey tarafından muharrir anlatılması yoluyla dikkatlere sunulur.⁹⁴ Romanda Naki Bey’in muharririn evine gelip macerasını anlatmaya başlamasına kadarki “mukaddime” bölümü muharririn ağzından, olay örgüsünü oluşturan asıl hikâye de Naki Bey’in ağzından anlatılır.

⁹⁴ Burada ‘muharrir’ Hüseyin Rahmi Gürpınar’dır. Yazar, romanın başındaki “mukaddime” bölümünde romanla ilgili genel görüşlerini kaleme almıştır. Burada romanın kurgudan ziyade bizzat yaşanmış olaylara dayanması gereğini vurgulamaktadır. İşte romanın asıl olay örgüsünü oluşturan Naki Bey’in hikâyesinde “gerçeğe uygunluk”u sağlayabilmek için olayları, kendisinden randevu alarak gelen Naki Bey’in ağzından aktarmaktadır. Romanın gerçek bir olaya dayanmasıyla ilgili olarak bkz. Sevgil, a.g.e., s. 64-65.

Muharrir, “mukaddime” kısmında roman türü hakkında genel bilgiler verir. Türün gerçekte ilişkisini vurgular. Bizzat yazacağı bu romanın İkdâm gazetesinde tefrika edileceğini yazar. Bu romanın da gerçekte sıkı ilişkisi olması gerektiğini vurgular ve okurun hayal mahsulünü tercih etmediğini, aksi takdirde Muhayyelat-ı Aziz Efendi’yi okuyacağını söyler. Bundan dolayı kendisinin de bu romanı gerçeği dayalı olarak yazacağını vurgular. Tam bunları düşünürken okur mektuplarına göz atar ve Naki Bey’in mektubu dikkatini çeker. Naki Bey’in başından geçenleri kendisine anlatmak için randevu talep etmesi bir tesadüf olarak, o an tam da muharririn yarasına merhem olur. Zira Naki Bey’in anlatacağı hikâyesi bizzat yaşanmış olaylardır. Böylece Bir Muâdele-i Sevdâ’nın asıl hikâyesi yazarın kafasındaki gerçekçi edebiyata uygunluk arz eder. Romanın çerçeve hikâyesini oluşturan bu kısım “muharrir” tarafından kahraman (I. tekil şahıs) anlatıcı ile anlatılır.

Romanın asıl hikâyesini teşkil eden Naki Bey’in hikâyesi ise, muharririn çerçeve hikâyesinin içinde, hikâyenin sahibi Naki Bey tarafından dikkatlere sunulur. Muharririn anlatması Naki Bey’in anlatmasını kuşatır; çünkü muharrir Naki Bey’in anlatımları sırasında araya girerek Naki Bey’in durumu hakkında bilgiler verir. Bu durumda roman, kendisi de olayların içinde yer alan kahraman-anlatıcı tarafından aktarılır. Dolayısıyla okur olay ve durumlar hakkında kahramanın bildikleriyle sınırlandırılmıştır. Romandaki olaylar da genellikle kahraman-anlatıcının bakış açısından anlatılır. Bu anlatımda fiil ve isimleri ifade eden kip birinci teklik şahıstır:

“Bendeniz büyük aileden servet sahibi bir zâtın yegâne oğluyum. Veladet günüm, ebeveynim için en mes’ut bir gün olmuş; beni nasıl naz ve nâim içinde büyüteceklerini bilememişler. Çocukluk zamanımdan beri bir emrime yirmi kişi koşar, her sözüm olur; vurduğum vurduk, kırdığım kırdıktır; hilkatim son derecede hassas ve asabîdir.” (s.20)

Naki Bey’in bakış açısıyla dikkatlere sunulan romanda muharrir bazen araya girerek Naki Bey’in o anki halinden bahseder. Muharririn araya girmesi Naki Bey’in yaşadığı olayları anlatırken bile ne derece psikolojik gerilim içinde olduğuna dikkat çekmek amacını taşır. Böylece romanın çerçeve hikâyesi ile asıl hikâyesi birlikte devam eder. Romanda bu kısımlar parantez içinde verilir:

"[Keyfiyet artık limonata ile yeis ve harareti teskin edecek dereceyi geçmişti, bardağı kaşımdaki bedbaht delikanlıya takdime cesaret edemedim. İkimiz o kadar çok sigara içmiştik ki odanın içini istila eden duman, lâmbaları âdeta husûfe uğratmıştı; artık boyunu, başını çekemiyormuş zannolunacak bîtabane bir telehhûf ile Naki bir tarafına çarpıldı; gözlerini kaplıyan sevdâsının siyah dumanı gibi çehresini istila eden o dumanların içinde zavallının bu hazinane vaz'ını bir mddet seyrettim, sanki böyle biraz daha yorgunluk alarak yine başladı:]" (s.145-46)

Romanda, Naki Bey'in kahraman-anlatıcı bakış açısıyla anlattığı olaylar dışında, muharririn anlattığı kısımlar, ilahi bakış açısına benzer. Naki Bey hakkında dikkatlere sundukları onunla ilgili ve onun dışındaki şeyleri kapsamaktadır.

Roman, farklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı ve bu yolla anlatımdaki tek düzeliğin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bir eserdir.

Bir Muâdele-i Sevdâ'da kahraman anlatıcı olayları genellikle 'anlatma'yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir. Naki Bey'in Bedia Hanım'ı aramak için Kağıthane'deki 'piyasa'ya gitmesi ve orada gördükleri özellikle gösterme tekniğinin ön plâna çıktığı bölüm olarak değerlendirilmelidir.

Anlatıcı (Naki Bey) olayları veya durumları zaman zaman eleştirerek ve yorumlayarak da aktarır. Çünkü anlatımda Bedia Hanım'a olan sevdâsını merkeze alarak karşısındaki insanların bu ilişkiyle olan bağlantılarında yorum ve eleştirilerini aktarır. Ancak anlatıcı bu bölümlerde bile romanın akışını bozmamaya dikkat eder. Buralarda anlatılanların muharrir tarafından kurgulanmadığı, ona bizzat bir başkası tarafından nakledildiği vurgulanmış olur. Bu da anlatılanların gerçek olduğunu pekiştirir.

Bir Muâdele-i Sevdâ'da en dikkati çeken anlatım tekniklerinin başında mektup yoluyla anlatım gelmektedir. Naki Bey'in Bedia Hanım'a karşı şüphe götürmeyen sevdâsı karşısında Bedia Hanım'ın göstermiş olduğu soğukluğun Naki Bey'de oluşturduğu yoğun çelişki ve bunun üzerine Naki Bey'de karısının sevdiği birisinin olabileceği düşüncesi, Bedia Hanım ile Fatin'in birbirlerine yazdıkları mektuplarla açıklığa kavuşur. Yani romanın düğümü mektuplar sayesinde çözülür. Romanda Bedia Hanım'dan sevgilisi Fatin'e yazılmış beş mektuba yer verilir. Mektuplar Naki Bey'in depresif tavrını perçinleyerek trajik sonunu hazırlar. Naki Bey, mektupların tamamını

muharrire okur. Böylece muharririn hikâyesinin içinde anlatılan Naki Bey'in hikâyesinin de içinde bir de Bedia Hanım'ın hikâyesinden söz etmek mümkündür. Çünkü Naki Bey'in yaşadığı trajedi yanında, Bedia Hanım'ın da ihtirasla sevdiği Fatin ve nefret ettiği Naki Bey arasında kalmaktan kaynaklanan bir trajik hikâyesi vardır. İşte bunu biz onun Fatin ile mektuplaşmalarından öğrenmekteyiz.

Muâdele-i Sevdâ'da görülen bir anlatım tekniği de 'iç monolog'dur. Naki Bey'in Bedia Hanım'ı sevdiğini anlaması üzerine ona karşı hatalı davrandığını düşünerek kendini affettirmek istemesi ve Bedia Hanım'ın da bu arada başka birisiyle ilişkisi olduğunu anlaması üzerine girdiği depresyonda içine düştüğü çelişkili hal üzerine iç konuşmaya yönelir. İç monolog olarak da adlandırılan bu anlatım tekniği roman kişilerinin bilinçaltına veya bir durum karşısındaki izlenimlerini doğrudan doğruya aktarma imkânı sağlar.

"Fakat o beni istemiyor. Ah yine fakat gururum isyan ederek niçin bende ona karşı bir nefret uyandırmıyor? O beni sevmiyor. Ben onu neden bu kadar şiddetle seviyorum? Muhabbet lezzeti sevdânın tekabülünde değil midir? İşte bizde o muvazene bozulmuş, bu müthiş noktada ben Nazire'ye nasihat verirken bu nasayihle kendim niçin âmil olamıyorum? Beni sevmiyen bir kadına karşı şerefimi niçin çiğniyorum? Bu muhabbet sefaletine niçin düşüyorum? Niye bu kadar alçalıyorum??. Gönlü, gözü, sevdâsı, emeli diğer bir erkekte olan bir kadını zevce sıfatı ile yanımda alıkoyacak mıyım? Lüzumuna göre bana göstereceği muvakkat nûvazişlere nasıl tahammül edeceğim?" (s.145)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, daha önceki romanlarında da yaptığı gibi, Bir Muâdele-i Sevdâ'da da kahramanlarını blok halinde tanıtır. Naki Bey'in anlatımıyla dikkatlere sunulacak hikâyenin başında, Bedia Hanım'ın onun hayatına girmezden önceki kısmı anlatılır. Anlatımda böyle bir yolun seçilmesinde, kahramanın göstermiş olduğu tavır ve davranışların sebeplerinin determinist bir felsefeyle hayatlarının önceki kısımlarından kaynaklanabileceği ve olay örgüsünün unsurlarının hazırlanması düşüncesi vardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önceki romanlarındaki gibi bu romanında da kullandığı anlatım tekniklerinden birisi karagöz'dür. Özellikle romanın cahil kişilerinin okumuş kişilerle karşılaşmalarında yanlış anlamaya dayalı bir diyalog söz konusudur. Bir Muâdele-i Sevdâ'da Naki Bey'in annesiyle diyalogunda böyle bir anlatımla karşılaşırız:

"-Birinci derecede artist olduğunu zaten görünce anladım.

- *Haltetmişsin... Niçin olsun "arsız". Lakırdı söylerken yarı beline kadar kızarıyor. Gayet ırfanca lûgatli sözler söylüyor. Bazı lakırdılarını ben bile anlıyamıyorum...*

- *İşte hep bu halleri "artist"liğinden ileri geliyor...*

- *Niçin inat ediyorsun Naki? Sana arsız değil diyorum.*

- *Anneciğim, ben arsız demiyorum; "artist" diyorum. Fransızlar hünerli olanlara böyle derler.*

- *Fransızlar hünerlilere "arpis" mi derler? O zavallılara başka takacak ad bulamamışlar mı? Aman, ne derlerse desinler. Şimdi bana o lazım değil..." (s.31-2)*
Aynı durum Naki Bey ile Dadı Kalfa arasında da görülmektedir.

Naki Bey'in, Bedia Hanım'ın kendisini sevmediğini anladığı; fakat onun seviyormuş gibi davrandığı ve kendisinin de duygularını yenemeyip sevdâdan vazgeçemediği yerlerde gerilim artmakta ve anlatımda aksiyon ifade edecek şekilde kısa cümleler ağırlık kazanmaktadır:

"Vapur Kadıköy iskelesine yanaştı. Kendimi bir arabaya attım; ezana yakın köşke vâsıl oldum; nöbetim arttı; beynime bir uğultu ârız oldu; odama çıktım; pek fena hasta idim; duracak oturacak hâlim, kuvvetim kalmamıştı; kanepenin üstüne uzanıverdim; dalmışım; kendimi kaybetmişim; gece olmuştı; lâmbalar yanmış; validem pederim baş ucuma gelmişler..." (s.146)

Romanın başlarında, Naki Bey'in, daha önceki karılarına yaptığı muameleyi yapıp Bedia Hanım'ı evden kovdurmasından sonra onu sevdiğini anlayıp peşine düşmesinin anlatıldığı arayış bölümlerinde kendisinin ruh halini de yansıtacak şekilde dış mekân tasvirine yer verilir. Romanda bundan başka dikkati çeken bir tasvire rastlanmaz. Romanda aşk ilişkisi, mekâna olayın sahnesi olmaktan öteye bir fonksiyon yüklenmediğinden, mekân tasvirlerinden ziyade psikolojik çözümlemelere büyük önem verilmiştir. Naki Bey'in aşk konusunda kazanma veya kaybetme sarkacındaki gidip gelmelerinin verdiği tedirgin ruh hali, beraberinde aksiyona dayalı bir anlatımı ön plâna çıkarmıştır. Yazarın, mekân tasvirlerinden uzak durması odağı kahramanların psikolojik yönlerine yöneltmiş ve eylemlerle birlikte kişilerin psikolojik yoğunluğu somutluk kazanmıştır. Roman, tasvir edici anlatımda sıkça kullanılan sıfatlara az yer verir. Çoğunlukla 'görülen geçmiş zaman' kipinin kullanıldığı roman hep ileri doğru giden kronolojik bir çizgi dâhilinde gelişir:

"Bağı dolaştım; deniz kenarına indim; bir yerde duramıyordum; kırlara çıktım; gözümün alabildiği yerlere gittim; kaç kilometre mesafe yürüdüm bilmiyorum, deli gibi geziyordum; galiba yorgunluktan bîtab kalarak bir yere düşmek, kendimi kaybetmek istiyordum; gece saat birde köşke avdet ettim; pederim beni yemeğe bekliyormuş; sofraya çağrıldım..." (s.148-149)

Görüldüğü gibi, Naki Bey, psikolojik olarak daralma hissettiği zamanlar kendisini geniş mekâna atmakta ve burada eylemleriyle görünmektedir.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Olay örgüsünün merkezinde bulunan kişinin gerilimi ve çelişkisi arttıkça romanın anlatımı ve dili de aynı derecede yoğunlaşmakta ve zorlaşmaktadır. Bu durum romandaki yapının dil ve anlatımla da desteklendiğinin bir göstergesidir. Romanın başından itibaren sade bir dil ve üslubun, dilin hayatın akışı içerisindeki seyrine paralel olarak eserde somutlaştığı görülmektedir. Diyaloglara oldukça az yer verilen romanda, anlatıcının olayları veya durumları aktardığı bölümlerle konuşma dilinin özellikleri çarpıcı bir biçimde romandaki yerini alır. Zaten hikâyeye, Naki Bey'in muharrire konuşarak anlattıklarından oluşur. Romandaki kişiler eğitim seviyelerine uygun şekilde konuşurlar. Çok iyi bir eğitimden geçmiş olan Bedia Hanım'ın gerdek gecesinde Naki Bey'le ve ailesiyle konuşmasından, ve Fatin'e gönderdiği mektuplardan dili çok kıvrak ve ileri seviyede kullandığı görülür. Dadı Kalfa kendi ağız özellikleriyle ve yerel söyleyişlerle konuşturulur. *"Bu telâşiyelere lüzum yoktur efem... O kör olasılar ikisi de ölmez... Hay ne kepaze karı... Hay ne musibet herifmiş onu... Dünyada işitilmedi şeyler efem..."* (s.133) Yazarın romanda günlük hayatın olanca doğallığı içinden seçtiği kelimeler romanın sade üslubunu desteklemektedir. Yazar, kişiler arasında gelişen diyaloglarda da bu kısa ve yalın cümleleri tercih ederek romanın rahatça okunmasını kolaylaştırdığı gibi edebî açıdan da romanın 'anlatmaya' dayalı üslubunu öne çıkarır. Dolayısıyla dilin poetik işlevinden çok anlatma işlevine ortam hazırlar.

1.5.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Bir Muâdele-i Sevdâ, Tanzîmatla birlikte Batılılaşma sürecine giren geleneksel ataerkil Osmanlı toplumunda görücü usulüyle evlenmenin insan hayatında yol açacağı trajik sorunlar üzerinde durur. Tanzîmatla birlikte Batının etkisiyle hayatımızda gerçekleşen değişim ve dönüşümün en

belirleyici unsuru ‘birey’in kendisini toplumsal yapıda göstermeye başlamasıdır. Bu zihniyet değişiminin temelinde edilgen, klâsik, kavmî dönem insanından, benliğini bulmuş, kişiliğinin ayırdına varmış, benliğinin bütün farklılığını bütün canlılığıyla ortaya koyan ‘birey’in hayat sahnesine çıkması vardır. Bir Muâdele-i Sevdâ’da Osmanlı toplumunun bu değişimi yaşadığı sancılı bir döneminde birey olmanın önünde önemli bir sorun teşkil eden “görücü usulüyle evlilik”i bir aşk ekseninde ele alınmaktadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, kendisinden önce aynı temada kaleme alınan Taaşşuk-ı Tal’at ve Fıtnat, Zavallı Çocuk, Sergüzeşt gibi romanlardan farklı bir kurmaca ve anlayış düzleminde eserini dikkatlere sunmaktadır. Çünkü söz konusu eserlerde görücü usulüyle evlendirilen kızlar, Berna Moran’ın ifadesiyle birer “kurban tipi”ni temsil ederken; Bir Muâdele-i Sevdâ’nın kahramanı Bedia Hanım, iradesiyle, aşkıyla, tercihleriyle, mücadelesiyle, karşı duruşu ve entrikasıyla ‘birey’sel özellikleri ortaya çıkmış aktif bir tiptir. Önceki romanlardaki görücü usulüyle evlendirilen kadın kahramanlar, olanca edilgenlikleriyle ataerkil toplum yapısının kendilerine dayattığı kaderin pasif birer figüranı olarak yok olup giderlerken, Bedia Hanım, bireysel tercihleri ve varoluşunun kendisine sunduğu değerlerle karşısındaki güçlerle mücadele ederek romanın sonunda arzusuna kavuşmuştur. Naki Bey, Tanzîmat romanında, aşkı uğruna hayatını hüsrarla sona erdiren geleneksel erkek tipi olarak romanda yer alırken Bedia Hanım, ataerkil toplumun değer yargılarıyla çatışarak ‘yeni kafa genç kız tipi’ni başarıyla temsil eder. Romanı bireyin zaferi olarak da görebiliriz. Hüseyin Rahmi Gürpınar da, romanla vermek istediği mesaja uygun olarak, ataerkil toplum yapısına aykırı hareket ederek zorla evlendirildiği erkeği aldatıp asıl sevdiği erkeğe dönmek isteyen Bedia Hanım’ı amacına ulaştırmıştır.

Refik Ahmet Sevensil, Gürpınar’ın bu romanı günlük hayattaki gerçek bir olaydan esinlenerek kaleme aldığını şu cümlelerle ifade eder:

“Bir Muâdele-i Sevdâ, romanının mevzuu da yine hayattan alınmıştır. O zaman Aksaray’da Macar’dan dönme bir paşa oturmuş; kızı pek güzel bir hanımcağızmış; bir zat bu hanımcağızla evlenmiş, karı koca arasında fikri seviye birliği olmadığı için erkek kadını memnun edememiş; kadının sadakatsizliği yoluna şayialar mahallede çalkanmaya başlamış. Bu dedikodu Hüseyin Rahmi’ye “Bir Muâdele-i Sevdâ” romanını ilham etmiş. Bu vaziyette bulunan, karısı tarafından

sevilmeyen, kendisi sevdiği için kadından ayrılmaya da razı olmayan bir adam ne yapmalıdır? İşte halli güç bir Muâdele.

Bu roman İkdâm gazetesinde tefrika ediliyormuş. Bir gün Hüseyin Rahmi Hulûsi ve bazı tanıdıkları Sirkeci'de İştaynbruş birahanesinde otururlarken orada karşılaştığı tanıdıklarından biri anına gelmiş, pencerenin önünde ek başına oturup içmekte ve derin derin düşünmekte olan bir yabancıyı göstererek:

-Bu zat İkdâm'daki romanı günü gününe okuyor; kendisi de aynı vaziyettedir, bir türlü işin içinden çıkamıyordu; şimdi romanın sonunu bekliyor. Siz ne yaparsanız o da öyle yapacak; romanda kadını kocasına öldürtürseniz bu da karısını öldürecek; haberiniz olsun! Demiş. Hüseyin Rahmi müşkül bir vaziyete düşmüş. İş sorup soruşturmuş, sahiden bu zatın hayatında hareketini tayin edebilmek için "Bir Muâdele-i Sevdâ" romanının neticesini beklediğini öğrenmiş. Bunun üzerine bir katle sebep olmamak için romanının gidişini değiştirmiş, kadını öldürmemiş, sadece boşatmış. İkdâm'da tefrikanın bitti gün İştaynbruş birahanesinin garip müşterisi de karsını boşamış. Gerçi bu zatın zevcesi ölümden kurtulmuş amma "Bir Muâdele-i Sevdâ" romanının karileri be neticeden hiç memnun olmamışlar, muharrire birçok mektuplar yağdırmışlar, "Böyle bir kadını niçin cezasız bıraktın?" diye çıkmışlar!" (Sevengil, 64-65)

Yukarıdaki alıntıdan da kanıtlandığı üzere Bir Muâdele-i Sevdâ'yla Osmanlı toplumsal yapısındaki bir gerçeklik, edebî bir düzleme aktarılarak Naki Bey ve Bedia Hanım arasındaki tutkulu bir sevdâ ilişkisi ekseninde, 'birey'in geleneksel toplum değerleriyle çatışmasına dayanan olay örgüsüyle estetik bir yapı arz edecek şekilde somutlaştırılmıştır.

Roman, olay örgüsünün sonuçlanması ve kahramanlarının tutumu itibarıyla farklı yorumlanabilecek bir eserdir. Bedia Hanım'ın tutum ve davranışları, geleneksel ve modern değerler açısından farklı farklı yorumlanabilir.

Roman, dönemi içerisindeki kadın-erkek ilişkisini özellikle kadının toplumdaki yeri ve 'tepkiellik'i açısından kendisinden önceki romanlardan farklı bir açıdan değerlendirmesi ve edebiyatımızda bireysel özelliklerin vurgulanması bakımından üzerinde durulması gereken bir romandır.

1.6. METRES’TE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.6.1. Eserin Tanıtımı

Metres, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yayımlanan altıncı romanıdır. Eserin ilk baskısı, İkdâm gazetesinde tefrika edilmiştir (Nu. 7 Kânun-ı sâni 1315- 20 Kânun-ı sâni 1900). İkinci baskısı Kitabhane-i Hilmi tarafından 1928 yılında yapılır. Üçüncü baskı, 1945⁹⁵ yılında Hilmi Kitabevi tarafından gerçekleştirilir. Dördüncü baskı Atlas Kitabevi’nce 1965 yılında, beşinci ve altıncı baskılar 1971 ve 1982 yıllarında yine Atlas Kitabevi tarafından gerçekleştirilir. Yedinci baskı 1998 yılında Özgür Yayınları tarafından yapılır.

Roman, “Geveze Bir Modist”, “Merhum Şadi Efendi Ailesi”, “Kelbiyundan Bir Feylozof”, “Tuhaf Bir Teklif”, “Muvafakat”, “Parnas’ın Şarklı Kıyafeti”, “Kaynana”, “Gelin”, “Mektuba Cevap”, “Yazıcılara”, “Reyhan İle Müştak”, “Son Cüret”, “İmzasız Mektup”, “Hakikatin Sübutu ve Düello” adlı bölümlerden oluşmaktadır.

1.6.2. Eser Hakkında

Metres hakkında; Önder Göçgün⁹⁶, Mustafa Nihat Özön⁹⁷, Hilmi Yücebaş⁹⁸, Suat Hızarcı⁹⁹, Efdal Sevinçli¹⁰⁰, Şevket Toker¹⁰¹, Nüket Esen¹⁰², Âgâh Sırrı Levent¹⁰³, Evrim Yeşilyurt¹⁰⁴, Emel Sönmez¹⁰⁵ gibi isimler romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün,

⁹⁵ Çalışmamızda eserin Latin harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

⁹⁶ Göçgün, **a.g.e.**, s. 90-108.

⁹⁷ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 50-92.

⁹⁸ Yücebaş, **a.g.e.**, s. 105-107.

⁹⁹ Hızarcı, **a.g.e.**, s. 38-50.

¹⁰⁰ Sevinçli, **a.g.e.**

¹⁰¹ Toker, **a.g.e.**, s. 58-76.

¹⁰² Esen, **a.g.e.**, s.112-115.

¹⁰³ Levent, **a.g.e.**, s. 84-87.

¹⁰⁴ Evrim Yeşilyurt, **Hüseyin Rahmi Gürpınar Hayatı ve Eserleri**, Ank., Yeryüzü Yayınevi, 2002, s. 116-128.

¹⁰⁵ Emel Doğramacı [Sönmez], **Turkish Women In Turkish Literature of the 19th Century**, Leiden, E. J. Brill, 1969, s.34.

eseri tanıtip konusundan bahsettikten sonra şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş “*Bütün Cepheleriyle*” serisinden çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar incelemesinde eserin özetine yer verir. Suat Hızarcı; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hayatı, sanatı ve eserlerini kısaca ele aldığı kitabında romanı özetler ve eserden seçme bir parça yayımlar. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yaşamını ve sanatçı kişiliğini incelediği eserinde, romanın konusuna, kahramanlarına, dil özelliklerine kısaca değinir. Sevinçli ayrıca eseri çok kısa özetledikten sonra, eserden bir bölüme de yer verir. Şevket Toker, roman kişilerini “alafrangalık” açısından değerlendirir. Nüket Esen, romandaki kahramanları Parnas ile ilişkileri ve aile kurumu bakımından kısaca değerlendirir ve Metres romanıyla Mürebbiyle romanındaki Parnas ve Anjel ana kişilerini karşılaştırır. Âgâh Sırrı Levent, Eserden seçtiği bir bölüme yer verir. Evrim Yeşilyurt, romanı kısaca özetledikten sonra eserden seçme bir bölüme yer verir. Emel Sönmez, “19. yüzyıl Türk Edebiyatında Türk Kadını” adlı İngilizce eserinin “Eğitim ve Cehalet” adlı bölümlerinde roman kahramanlarının eğitiminde fırsat eşitliğinin olmayıp kadınların geri plânda kaldığına değinilir.

1.6.3. ÖZET

Şâdi Efendi varlıklı bir aileye sahiptir. Kendisi ileri yaşında olmasına rağmen çok genç olan Fîrûze Hanım ile evlenir. Çocuk beklemezlerken oğlu Hami dünyaya gelir. Hami beş yaşındayken Şâdi Efendi ölür. Geriye büyük bir miras bırakır. Yalının hizmetkârları da dahil pek çok kişi mirasa göz diker. Yalı sahiplerinin acılı günlerinde pek çok para ve mücevheratın çalındığı sonradan anlaşılacaktır. O zamana kadar hiç ortalıkta görülmeyen kişiler Şâdi Efendi’nin akrabası sıfatıyla yalıya mal taksimine gelirler. Hami’yi tanımazlar. Şâdi Efendi’nin malı bilinmedik kişilerce talan edilir ve ancak beşte biri Fîrûze Hanım ile oğlu Hami’ye kalır. Kalan mal yine ana ile oğlu rahat geçindirecek miktardadır. Firuze Hanım yazın yalıda, kışın Beyoğlu’nda yaşar. Yalının ihtişamı yine eskisi gibi sürer. Dul ve genç Firuze Hanım’ın pek

çok talibi çıkar. Yalıda artık hayat normale dönünce, Firuze Hanım meşhur eğlenceler düzenler ve bunun sonunda kendisi hakkında pek çok dedikodular yayılır. Bu arada Hami Bey'e canının istediği şekilde hiç sıkılmayacağı biçimde özel hoca eşliğinde eğitim verdirilir. Hocalar, dalkavuklukla hocalık arası bir görev icra ederler. Mesela, Fransız hoca Mösyö Jan, Arapça ve Farsça hocaları gibi daha fazla yozlaşmaya dayanamaz ve çocuğun istediklerine muhalif davrandığı için yalıdan kovulur.

Ailenin bu eğlenceye düşkün hayatı ancak dokuz on yıl sürer. Çiftliklerin çoğu satılır. Firuze Hanım, yalıdaki kıymetli malları azar azar satarak eritir ve birkaç sene de öyle idare eder. Yalıdaki hizmetkârlardan da pek çoğunu işten çıkarır. Hami yirmi dört yirmi beş yaşına gelir ve Beyoğlu'ndaki aşk ilişkilerine çok para tüketir. Malın israf olmasına daha fazla dayanamayan Firuze Hanım, oğlunu Saffet Hanım'la evlendirir. Saffet Hanım'ı kolay zaptetmek için gelin olarak almıştır. Saffet Hanım; cahil, saf; ama çok güzeldir. Firuze Hanım, gençliğindeki aşk maceralarının özlemini çeker. Artık kendisine ilgi duyanların samimi olmadıklarını, malı için riyakârca davrandıklarını düşünür ve eski zinde günlerin özlemini çekerek bunalıma girer. Bu arada Hami, Beyoğlu âlemlerinden ve Saffet Hanım'dan bıkmış olarak Paris'e tahsile gider; ama tahsille alâkasız işlerle uğraşır. Firuze Hanım da o zamanlar aşkla uğraştığı için Hami'yi başından savmış olur. Samimi olmayan âşıklarla ilişkiye giren Firuze Hanım, kesesinin boşaldığını görünce bunlardan vazgeçer. Yalıda Firuze Hanım'ın her sırrına sahip, en sadık hizmetkârı Nedime'dir; fakat o bile hanıma para tedarik için sattığı mallardan kendisine pay almaktan geri durmaz. Şadi Efendi'nin yaşı elliye geçkin yeğeni Revaî Bey, yalıdaki önemli şahıslardan birisidir. Şairdir. Meryem Dudu'ya âşıktır. Yalıda Hami Bey'in oğlu Rıfkı'nın eğitimi için mürebbiye Madam Krike tutulur.

Müştak, alafranga düşkünü, özentî bir tiptir. Zengin bir Rum'la Paris'ten gelen ve Rum ölünce boşta kalan Matmazel Parnas'a âşıktır; fakat onunla görüşmek için yeterince parası yoktur. Onu göremediği için de şaşkına döner. Matbuat işleriyle uğraşan arkadaşı Reyhan'dan borç para almayı aklından geçirir. Beş yüz kuruşla "*devair*"den birine devam eder. Orada da keyfine düşkün olduğundan tutunamaz ve ayrılır. Bu arada annesi ölür. Ondan üç bin

liralık bir senet kalır, onları da satar ve tüketir. Babası da genç bir bayanla evlenir. Bundan dolayı oğlu Müştak'la yeterince ilgilenemez. Müştak da kendini sefahat âlemlerine salar ve Parnas'a tutulur. Parnas'ın suretini görmeden ismine tutulur. Büyük bir miras yiyici ve müsrif olan Parnas, Müştak'ın bütün servetini üç ay içinde tüketir. Müştak'ın Parnas'a olan aşkı, parası ile ters orantılı gelişir. Parası tükendikçe ona sevdâsı ilerler. Parası tükendiği için babasının hastalığını bahane ederek Parnas'la buluşmaz; ama Parnas'ın başka sevdâlılarının olacağından korkar. Para bulabilmek için Beyoğlu'ndan Süleymaniye'deki arkadaşı Reyhan'a gider. Ona derdini anlatır. Reyhan dergi çıkarmakla meşguldür. Parayı vermeden önce Müştak'a Parnas'a yaptığı harcamaların aşırılığı konusunda nasihatlerde bulunur. Müştak, yaptığı lüks harcamaları bir bir sayar. Reyhan, kendisinin vereceği parayla Parnas'ı ancak dört ay idare edebileceğine dair Müştak'ı uyarır. Fakat Parnas'ın aynı anda birkaç erkeği idare ettiğini söyleyerek, kendisinin de Parnas'ın bir sevdâlısı olması halinde vereceği borç paranın yarısı kadar bir para eklenerek bu sürenin uzayabileceği şeklinde Müştak'a bir teklifte bulunur. Bu teklife şiddetle karşı çıkarak Parnas'ı namuslu bir kadın gibi görerek kıskanan Müştak, Reyhan'a hakaret ederek odasından ayrılır.

Umutsuzca evine dönen Müştak, Parnas'la buluşabileceği miktarda parayı bulmanın yolunu araştırır. Eski evrakları, senet torbalarını, zengin zamanlarında para koyabileceği umuduyla kitaplarının içini arar; fakat işe yarar bir şey bulamaz. Annesinin ölmeden önce kendisine yarısının sahibi olduğu üzerine vasiyet bıraktığı dayısının yalısını satmayı aklından geçirir. Müştak, umutsuz bir şekilde Parnas'la görüşmemenin ıstırabını çekerken Parnas'tan kendisine, ayrılmaları gerektiğini bildiren sitem dolu bir mektup gelir. Müştak, babasının hasta olduğu yalanını Parnas'ın öğrendiğini düşünerek telaşa kapılır. Aklından Reyhan'ın paralarını alıp onu Parnas'tan uzak tutma plânını geçirir. Bu düşüncelerle Reyhan'dan borç para alır ve Parnas'ın yanına gelir.

Müştak, yanına gelmediği günlerden dolayı Parnas'a türlü af sözcükleri sayar. Parnas da namuslu ve sâdık bir sevgili gibi onsuz geçen günlerde çok bunaldığını ifade eder. Müştak, Parnas'ın kendisine çok sâdık olduğunu ve

Reyhan'ın plânlarını düşünerek, kendisinden başka kimseyi sevmeyeceğine kendini inandırır. Parnas, geçen zaman içinde yaptığı lüks harcamaları Müştak'a gösterir. Müştak, Reyhan'dan aldığı paranın borçları ödemeye yetmeyeceğini hesap edince tekrar endişeye kapılır; fakat Parnas'ın Reyhan'a meyletmeyeceği düşüncesiyle Reyhan'dan para araklamayı plânlar. Bu arada Reyhan, Müştak'a para karşılığı yaptığı anlaşmayı ve Parnas'la görüşmek için ne kadar hazır olduğunu bir mektupla hatırlatır. Müştak, Parnas'ın sadakatine güvense de yine de endişeye kapılır. Parnas, Müştak'ın Reyhan'dan gelen mektup karşısındaki soğuk tavrından etkilenir ve bu durumu anlar. Müştak, bir arkadaşının paraya ihtiyacı olduğu şeklinde durumu özetler ve Parnas, Reyhan'a vermesi için Müştak'a elli lira borç para verir. Bunun üzerine Müştak'ın gönlünde kat ve kat değerini artırır. Müştak, Reyhan'ın plânını araya koymak maksadıyla, Parnas'a Reyhan'ı kendisiyle tanıştırmak istediğini teklif eder. Parnas, Müştak'a çok samimi arkadaşın aile işlerine karışabileceği ihtimalini söyler ve ondan uzak durmak ister. Müştak'ın ısrarı üzerine Parnas, Reyhan'ın metresi olup olmadığını sorar ve Müştak bu sorudan rahatsız olur. Parnas'ın nazarında Reyhan'ı küçük düşürmeye çalışır; ama bu ters teper. Reyhan, Müştak'ın gönderdiği elli liranın arkasından gelir ve Parnas'la tanışır. Parnas'a hoş görünmek için son derece alafranga bir kıyafetle gelmiştir. Parnas'la Fransızca bir şiir üzerine konuşurlar ve ortak noktaları oluşmaya başlar. Müştak, muhabbette onlara ayak uyduramaz, dışlanır ve Reyhan'ın Parnas'a yakınlığından rahatsız olmaya başlar. Reyhan, Müştak'a biraz daha borç para verir ve Müştak, Parnas'ın borçlarını öder. Parnas'ın Reyhan ile olan muhabbeti konusunda yargılayıcı sözleri karşısında Parnas, Müştak'a çıkarılır. Aşkın sadece kendisine karşı olduğu konusunda Müştak'ı ikna eder. Müştak, Parnas'ın Reyhan'ı budala birisi olarak gördüğünü düşünerek kendini rahatlatır. Bu arada aylar geçer ve Müştak, dükkânları satar. Dayısı ile yarı hissesi kendisine miras olarak kalan yalıyı da tamamen satar. Reyhan da tamamen hesabını kaybeder ve her ikisi de züğürtle çıkarlar. Beyoğlu bölgesinde uçan kuşa borçları olur. Artık ikisi birer dert ortağı olurlar. Parnas ile geçen günleri yad ederler. Müştak, Reyhan'a Parnas ile aralarındaki muhabbetin derecesini

samimi bir şekilde anlatmasını ister. Reyhan da onunla apartmanın şark odasında geçen ve sadece ikisinin olduğu bir dans ve eğlence gecesini anlatır. Müştak bu kadar samimiyetin olduğuna dayanamayarak, Reyhan'ın Parnas'a iftira ettiğini düşünür ve onu öldürmek ister. İki dost arasında Parnas aşkı konusunda bir düello başlar. Müştak sonunda çareyi Parnas'ın tercihinde bulur. Parnas'ın hangisini tercih ettiğini sormak için onun apartmanına giderler. Seçilmeyen aradan çekilecektir. Parnas'ı apartmanda bulamazlar. Kapıcı, Parnas'ın yeni bir zenginle aşka başladığını söyler. Müştak ve Reyhan, iki düşman olmaktan çıkıp bir anda iki kader ortağı olmayı seçerler ve Parnas'ı aramaya koyulurlar. Reyhan giden paralarının, Müştak da Parnas'a olan tutkusunun derdindedir. Sonunda Parnas'ın Hami Bey denen bir zenginle birlikte olduğunu öğrenirler. Parnas mektuplarına cevap vermez ve Reyhan, Parnas ve Hami Bey'e bir oyun oynamaya karar verir: Kendisi Hami Bey'in annesi Firuze Hanım'a aşk ilan edecek. Müştak da Hami Bey'in karısına.

Reyhan, Firuze Hanım'a aşkını ifade eden mektuplar göndermeye başlar. Bu mektupları yalının hizmetkârı Nedime okur, Firuze Hanım da artık kendisinin aşk peşinde koşacak günleri geride bıraktığını düşünerek, âşıkının aşk dilenme üslubuyla kaleme aldığı satırlardan büyük keyif alarak onlarla alay ederek eğlenir. Fakat Firuze Hanım bir süre sonra eski günlerini hatırlar ve canının sıkılmasını bahane ederek pek çok âşıklarından en istikrarlı olarak mektup göndermeye devam eden Reyhan'a ilgi duymaya başlar. Reyhan da elli mektubuna karşılık hiç cevap yazmayan Firuze Hanım'ın olumsuz bir şeyler yazmamasına sevinerek aşkında ısrar eder. Reyhan bir gün Firuze Hanım'ın yalısının önünden sandalla geçer. Firuze ilk defa görüp çok etkilendiği ve aşkıdan emin olmadığı Reyhan'dan kendini geri tutamaz. Bir gün Nedime, Reyhan'ı gizlice yalıya alır ve Firuze Hanım'la görüştürür. Bu arada Hami'nin karısı Saffet Hanım da kocasının kendisine ilgisizliğinden şikâyetçidir. Kocasının metresi vardır. Küserek babasının evine gider, annesinden kalan kendini rahat geçindirecek kadar malı vardır; fakat malı idare edecek cesareti yoktur. Yalıya tekrar gönderilir. Yalıdaki sırdaşı Meryem Dudu'dur. Meryem Dudu, bir gün Saffet Hanım'a başından geçen

olayı anlatır. Vapurda ikisi beraberken birisinin kendisine “*işmar*” yaptığını düşündüğünü, oysaki onun asıl kendisine (Saffet Hanım’a) “*işmar*” yaptığını söyler. Bu şahıs Müştak’tır. Müştak daha sonra Meryem Dudu’ya Saffet Hanım’a verilmek üzere bir mektup verir. Saffet Hanım ve Meryem Dudu, mektubu sonunda okumaya karar verirler; fakat ikisinin de okuması olmadığı için Beyazıt’a gidip bir yazıcıya okuturlar.

Meryem Dudu, yazıcıya okuttuğu mektubu yalıya gelip Saffet Hanım’a anlatır. Mektupta Müştak’ın içli aşkı anlatılmaktadır. Saffet Hanım, Müştak’ın kendisine yazdığı sanatlı ifadeleri anlayamaz; fakat onları iyiye yorar. Sonunda Meryem Dudu ve Saffet Hanım, yalıdan hiç ayrılmayarak Müştak’ı kendilerinden soğutmaya karar verirler. Bu arada Hami Bey ile Firuze Hanım, birisi metresini diğeri de sevdâlisini idare etmek için çiftliğin bir hissesinden gelecek olan sekiz bin lira para yüzünden münakaşaya girerler. Saffet Hanım ile kocası Hami Bey arasında hakarete varan tartışmalar olur ve Saffet Hanım, kocasından intikam almak için kendisini seven kişiye mektup yazmaya karar verir.

Saffet Hanım ile Meryem Dudu, Beyazıt’a yazıcıya Müştak’a cevabî mektup yazdırmaya giderler. Yazıcı, eski metinlerden özellikle “*Hubanname*”den aklına geldiği şekilde mektubu yazar. Saffet Hanım ile Meryem Dudu, yazılan sanatlı mektubu anlayamazlar; yazıcıya açıklatırlar. Bu arada yazıcıya başka kadınlar da gelir. Bu kadınlar, Saffet Hanım’ın daha önce hiç rastlamadığı türden hafifmeşrep kadınlardır. Saffet Hanım’ın çekingen tavrıyla alay ederler. Saffet Hanım, bu tür kadınlarla aynı yerde bulunmanın utancını duyarak sıkılır. Bunun üzerine oğlunu aklına getirerek, namusuna zarar geleceğini düşünür, mektubu yırtar ve yazıcıdan ayrılır.

Reyhan ile Müştak, Parnas’ı Hami’nin elinden kurtarmak için Firuze Hanım ile Saffet Hanım’ı kendilerine çekip onlardan sızdırdıkları paralarla Parnas’a yöneleceklerdir. Reyhan, Firuze Hanım ile görüşebilmektedir; fakat Müştak, Saffet Hanım’dan mektuplarına cevap gelmemesinin ıstırabını çeker. İki kader ortağı hedeflerine yakın olmak için Hami’nin yalısının yakınında bir ev tutarlar. Burada Firuze Hanım ile Saffet Hanım’ın bütün gün yalıdaki hayatlarını yakın takibe alırlar. Reyhan, Firuze Hanım’a ulaşmış ve ondan

para almaya başlamıştır; Müştak ise bu başarıyı kıskanır. Reyhan'ın aldığı paraları nereye harcadığını söylememesi onda Reyhan'ın gizlice Parnas'la görüşüyor olma ihtimalini aklına getirir. Reyhan'ın yaptığı harcamaları öğrenmek için onun çantasını gizlice açar ve kendisini dehşete düşürecek olan Parnas'ın Reyhan'a yazdığı aşk mektuplarıyla karşılaşır. Mektuplarda Parnas, Müştak'tan kurtulduğuna sevindiğini, ondan kurtulmak için önüne çıkan Hami ile ilişki kurduğunu; fakat ondan da nefret ederek sadece Reyhan'ı sevdiğini yazar. Müştak araştırmalarından şunları öğrenir: Reyhan, Firuze Hanım'ın gönlünü çelmekle ondan çok para kopararak Parnas'ı da idare etmektedir. Aynı zamanda Firuze Hanım'ın aklını çelerek metres tutan oğluna parayı az vermek suretiyle onu uslandıracağını tavsiye ederek de Hami'yi Parnas'tan uzaklaştırmaktadır. Reyhan bu durumda en kârlı çıkan âşıktır. Müştak, Reyhan'ın bütün bu yaptıklarına sinirlenir ve kendine kızar. Reyhan'ın başarılarına imrenen Müştak, tek çaresinin Saffet Hanım'la ilişki kurmak ve ondan para sızdırarak Parnas'a kavuşmak olduğuna karar verir. Meryem Dudu'yu bulup Saffet Hanım'a ulaşmanın yolunu arar. Bir gün Meryem Dudu'ya bir dükkanda rastlar. Ona geçenki gün hangi yazıcıya gittiklerini ve kime mektup yazdırdıklarını sorar. Meryem Dudu, mektubu kendisine yazdırdıklarını; fakat yazıcıdaki hafifmeşrep kadınlardan dolayı Saffet Hanım'ın mektubu yırttığını ve hocaya giderek artık tövbe ettiğini söyler. Müştak'ı kendisine verilen talimat üzere taşlamaya başlar ki bu arada etraftan insanlar yanlarına gelmeye başlayınca Müştak kaçır.

Meryem Dudu'dan umduğunu bulamayan Müştak, Saffet Hanım'la görüşebilmenin tek yolu olarak yalığa damdan girmeyi düşünür. Bin bir tedirginlik ve güçlkle gece yalının damına çıkan Müştak, sonunda Saffet Hanım'ın odasını bulur. Damda neden olduğu tıkırtıyla Saffet Hanım'ı uyandırır. Bunun üzerine Saffet Hanım, Meryem Dudu'yu çağırır. Saffet Hanım ve Meryem Dudu arasındaki muhabbete şahit olan Müştak, Saffet Hanım'ın kocasızlıktan, yalnız uyumaktan artık bıktığını, tövbesini bozarak Müştak'ı istediğini söylemesi ve hatta o an bunu gerçekleştirmesini istemesi üzerine, büyük bir ümit ve sevinçle Saffet Hanım'ın odasına gelir. Bu arada Saffet Hanım'ın gittiği hoca Müştak için şeytan demiştir. Hocayı haklı çıkarır

bir hal ve kılıkta Saffet Hanım'ın odasına gelen Müştak'tan Saffet Hanım ve Meryem Dudu korkarlar ve bağırmaya başlarlar. Bunun üzerine yalı sakini odaya toplânır ve Müştak kendini dışarıya zor atar.

Müştak'ın o gece yalıya gizlice gelmesi sonucunda köyde yalıya cin ve periler geldiğine dair dedikodular yayılır. Saffet Hanım ve Meryem Dudu bu dedikodular üzerine kendilerinden geçerler. Reyhan bu arada yalıya mutat ziyaretlerine devam eder. Firuze Hanım, Saffet Hanım'ın odasına girenin söylendiği gibi cin ve peri olmadığını, kocasızlıktan dolayı Saffet Hanım'ın odaya sevdâlısını aldığını düşünür. Kendine ve gelinine gelen sevdâlıların yollarını şaşırıp, birbirlerinin odasına girecekleri ihtimalini düşünerek, Reyhan ile olan aşkının selameti için yalının dört yanına bekçi, gözcü diker. Müştak'ın yalıya alışmasından Reyhan da Firuze Hanım'ı elinden alması ihtimali üzerine endişe duyar. Müştak, Reyhan'ın bu tavrını sezer ve Parnas'ı, Firuze Hanım'ı ve Saffet Hanım'ı alıkoyan Reyhan'dan intikam almak ister. İlk hedefi Reyhan'ı Parnas'tan ayırmaktır. Müştak, Hami'ye Parnas tarafından aldatıldığını ifade eden bir mektup yazar. Bu arada Hami bütün alafranga hallerden bıkar. Parnas'ın başka erkeklere karşı tavrı kendisini rahatsız eder. Parasız kalır; annesi şefkat göstermez, para vermez. Annesinin ilgisizliği ve Parnas'ın kendisine karşı soğukluğu arasında bocalar. Annesinin ve metresinin “*aman*”ları olma ihtimalini aklına getirerek sıkıntıya düşer. Müştak'ın mektubu eline geçer. Önce Müştak'ın isnatlarını beğenmez.; fakat Büyükkada'ya gitmeyip Parnas'ın yaptıklarını gözlemesi tavsiyesini ciddiye alır. Parnas'ın sevdâlısını bulmaya çalışır. Bunun için Parnas'ın Yahudi hizmetkarı Rozet'i düşünür; fakat onun Parnas'a bağlılığından dolayı bundan vazgeçer.

Hami, Beyoğlu'ndaki apartmanın karşısındaki pastacı dükkanından apartmana girip çıkanları gözetler. Girip çıkanın çokluğundan Parnas'ın “*aman*”larının kim olduğunu çıkaramaz. Apartmandaki hizmetçilerden öğrendiğine göre Parnas, aynı anda birkaç erkeği idare etmektedir. Bunun üzerine, apartmana girerek yatak odasında Parnas'ı Reyhan'la yakalar. Öldürmek üzereyken Parnas, kendisinin de hiçbir hakkı yokken bu odaya Reyhan gibi girip çıktığını, bu durumda Reyhan'ı öldürmeye hakkı olmadığını

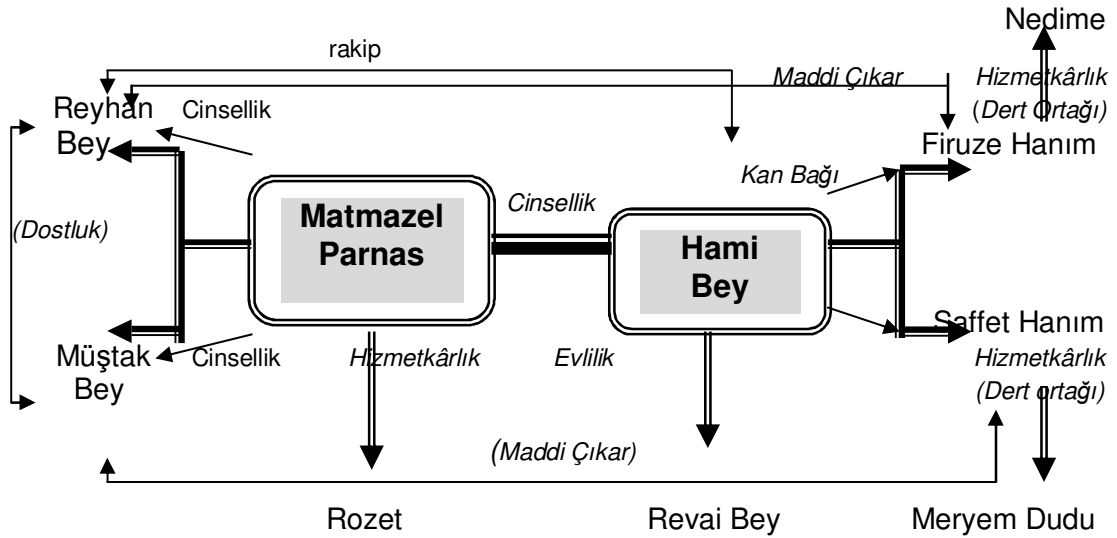
söyler ve Reyhan ile Hami'yi düelloya davet eder. Bir gün sonrasına ormanda düello için anlaşılır. Bu arada Reyhan, düelloyu istemez ve Firuze Hanım'ı oğlunu ikna etmesi için uyarmaya gider; fakat yolda Hami'ye takılır ve kovulur. Parnas da Firuze Hanım'a bir mektup yazarak, olay hakkında kendisini bilgilendirir. Oğluna karşı uzun zamandır merhamet duymayan Firuze Hanım'ın kanaatleri değişir ve ona annelik duygusuyla yaklaşır. Oğlu ve sevdâlısı arasında sıkışıp kalan Firuze Hanım, yalıdaki herkesi olay mahalline götürse de olay bitmiş, Hami öldürülmüş, Reyhan da hapse atılmıştır. Parnas da o gece kendisine başka "*aman*"lar bulmak üzere İstanbul'dan gemiyle Marmara'ya açılmaktadır. Müştak da hâlâ Parnas'ın sevdâsıyla arkasından bakakalır.

1.6.4. YAPI

1.6.4.1. Olay Örgüsü

Metres'te, Âyine Şık ve Mürebbiye'de olduğu gibi hayatı yeterince tanıyamamış, alafranga özentisi gençlerin Batılı bir metres karşısında nasıl yok olup gittiklerinin trajedileri anlatılmaktadır. Bu doğrultuda romanın olay örgüsü, romanın adının da atıfta bulunduğu Metres Matmazel Parnas Feliye'nin İstanbul'da, Beyoğlu çevresinde ilişki kurduğu alafranga Türk erkekleri ile olan ilişkisi çevresinde düzenlenir. Matmazel Parnas Feliye'nin kurduğu bu ilişkilerin merkezinde de esas itibarıyla onun Şadi Efendizâde Hami Bey ile ilişkisi söz konusudur. Diğer kişilerle ilişkisi bir bakıma bu temel ilişkiyi desteklemektedir.

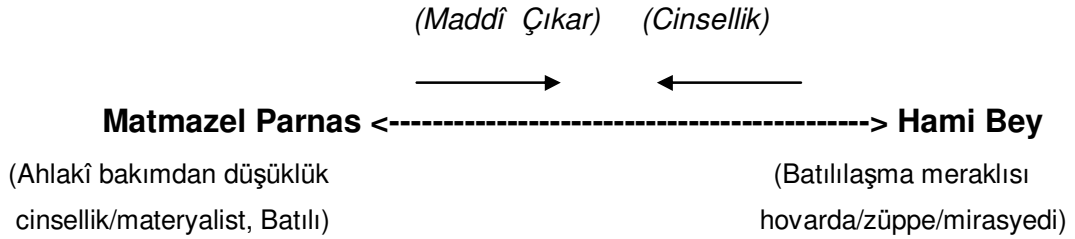
Olay örgüsünü oluşturan bu kompleks karşılaşma ve çatışmalar bütünü aşağıdaki şemayla ifade edilebilir:



Romandaki bütün ilişkileri etrafında birleştiren ve bu yönüyle Metres romanının omurgasını oluşturan temel ilişki Şadi Efendizade Hami Bey ile Metres Matmazel Parnas arasındaki aşk ilişkisidir. Bu ilişki, Paris'ten birlikte geldiği Rum'un ölmesi üzerine İstanbul'un şıklarını sömüren Parnas'ın Müştak Bey ve Reyhan Bey'i sömürüp paralarını bitirdikten sonra kendisine paralı bir "hami" olarak, Hami Bey'i bulması, onun aşkını kazanarak ondan aldığı parayla Reyhan Bey'le aşk yaşaması, bu durumu kıskanan Müştak Bey'in durumu bir mektupla Hami Bey'e bildirmesi, Hami Bey'in Parnas'ı Reyhan'la sevişirken basması, kendisini ve ikisini öldürmek istemesi, olaya el koyan Paranas'ın Reyhan Bey ve Hami Bey'i düelloya davet etmesi ve düelloyu kazananın kendisine sahip olacağını bildirmesi olaylarıyla somutlaştırılır.

Bu ilişkide iki farklı zihniyetin karşı karşıya gelmesi söz konusudur. Sonraları çatışma haline dönüşen bu ilişkide Matmazel Parnas; Batılı, hafifmeşrep, aşüfte tipin temsilcisi olarak karşımıza çıkarken, Hami Bey ise; Doğulu mirasyedi, alafranga züppe tipini temsil etmektedir. Romanın bütün metin parçalarıyla iç içe geçen ve metni sürükleyen bu ilişki, Hami Bey ile Parnas'ın sergilemiş oldukları tutum, davranış ve romandaki diğer kişilerle kurdukları ilişkiler ağıyla somutlaştırılır. Hami Bey, hayatı tanımadan hazır bulduklarını tüketmek, Matmazel Parnas da hayatının tek gayesi olarak

sadece eğlence ve lüks içinde yaşamayı gören bir zihniyetle romandaki yerlerini almaktadırlar. Bu çatışmayı şu şekilde de gösterebiliriz:



Romanın merkezini oluşturan Hami Bey ile Parnas ilişkisini değişik açılardan ifade etmek işlevini üstlenen metin parçaları vardır. Bunlardan ilki Hami Bey ile ailesinin bir bireyi olarak annesi Firuze Hanım arasında şekillenen metin parçasıdır. Bu ilişkiyi oluşturan olay parçaları; Şadi Efendi'nin ileri yaşı dolayısıyla çocuğunun olamayacağı düşüncesi karşısında genç Firuze Hanım'ın Hami Bey'i dünyaya getirmesi, onu özel hocaların elinde çok keyfî ve yoz bir biçimde eğitmesi, Hami Bey'in Beyoğlu âlemlerine alışması, onu eve bağlamak için güzelliğiyle dikkati çeken Saffet Hanım'la evlendirmesi, Beyoğlu âlemlerinden ve Saffet Hanım'dan sıkılan Hami Bey'in Paris'e gitmesi, Firuze Hanım'ın oğlunun yokluğunda rahatça sefahat âlemlerine dalması, Paris dönüşü Hami Bey'in Matmazel Parnas'la aşk yaşaması ve bunu sürdürebilmek için Parnas'ın müsrifliği yüzünden daha çok paraya ihtiyaç duyması, diğer taraftan Reyhan Bey'e para yetiştirmeye çalışan Firuze Hanım'la para konusunda çatışmaya düşmeleri, Firuze Hanım'ın, oğlunun Reyhan Bey ile Parnas'a sahip olmak için yapacakları düelloyu Parnas'tan haber alması, ona karşı olumsuz tavrına pişman olarak onu kurtarmaya koşması ve bunda başarılı olamaması olaylarıyla ifade edilir.

Hami Bey ile annesi Firuze Hanım'ın ilişkisini bir çatışma olarak ifade etmek gerekir. Hami Bey, hayatının merkezine kendisini alan ve her şeyini metresiyle geçireceği vakte göre düzenleyen mirasyedi bir alafranga anlayışı, Firuze Hanım ise anne olma rolünden öte Hami Bey gibi hayatını zevk ve eğlence üzerine inşa eden; fakat bunun beraberinde getirdiği maddî imkânı Hami Bey ile paylaşmak istemeyen materyalist, dejenere bir anlayışı temsil

eder. Her ikisi de gayri meşru ilişki peşinde koşma noktasında birleşmekle beraber, miras kalan serveti aynı hedef doğrultusunda paylaşmak konusunda çatışırlar. Bu aynı tarz yaşam karşısında görülen para merkezli çatışma, romanda her iki anlayışa sahip kişilerin çeşitli tutum ve davranışlarıyla somutlaştırılmış ve bunun sonucunda da aralarında kan bağı (anne/oğul) bulunan iki bireyin kopuşu/ayrılması dile getirilmiştir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Kan Bağı)

Hami Bey <-----> **Firuze Hanım**

(Batılılaşma meraklısı
züppe/mirasyedi)

(Zevk Düşkünü/mirasyedi)
müsrif

Romanın aslî kişisi Hami Bey'in aile bireylerinden olan karısı Saffet Hanım'la ilişkisi de onun Parnas'la ilişkisini belirleyen ve açıklayan ilişkilerden birisidir. Bu ilişkiyi oluşturan olay parçaları; Hami Bey'in Beyoğlu âlemlerinden eve çekilmesi için annesi tarafından Saffet Hanım'la evlendirilmesi, bir süre sonra ondan bıkarak Paris'e gitmesi, Paris dönüşü Hami Bey'in metresinin olduğunu öğrenen Saffet Hanım'ın küserek babasının evine gitmesi, Parnas'la birlikte olmak için gereken parayı Saffet Hanım'dan temin etmek isteyen Müştak Bey'in Saffet Hanım'a mektuplar göndermesi, Saffet Hanım'ın bunları Beyazıt'ta yazıcılara okutması ve kocasından beklediği ilgiyi görememesi üzerine bunu vermek isteyen Müştak Bey'e cevabî mektup yazdırırken hafifmeşrep bir kadını sözlerinden etkilenerek namusuna leke geleceğini düşünerek mektubu yok etmesi ve tövbe etmesi, Hami Bey'le metres yüzünden kavga etmesi ve hakarete uğraması, Hami Bey'in Reyhan Bey'le düellosuna gitmesi olaylarıyla ifade edilir.

Bu ilişkiyi çatışma olarak değerlendirebiliriz. İlişkide Hami Bey, yetişme tarzı olarak alafranga züppe bir tipin hayat anlayışını temsil ederken, Saffet Hanım ise saf, cahil, alaturka bir kurban tipini temsil etmektedir. Hami Bey istediği kriterlere uygun tutum ve davranışları Saffet Hanım'da bulamadıkça, ihtiyaç duyduğu karşı cinse alakayı alafranga, mirasyedi aşüfte bayanlarda bulur. Onun dinamik, dışa dönük yaşamı oranında Saffet Hanım, içine

kapanık ve stÂtîktir. Her ikisi arasında Doğu/Batı zihniyet farkından kaynaklanan bir çatışmadan söz edilebilir. Bu çatışma şu şekilde de gösterilebilir:

(Mutsuz Evlilik)

Hami Bey <-----> Saffet Hanım

(Batılılaşma meraklısı
züppe/mirasyedi)

(Saf/cahil/Savunmasız/Çaresiz)

Hami Bey'in Parnas ile ilişkisini belirleyen unsurlardan birisi de onun Müştak Bey ile olan ilişkisidir. Bu metin parçasını ifade eden olaylar; Müştak Bey'in varını yoğunu uğruna feda ettiği Matmazel Parnas'ın kendisine yeni mirasyedi olarak Hami Bey'i bulması, buna tahammül edemeyen Müştak Bey'in dostu Reyhan Bey ile bir plân kurarak Hami Bey'in karısı Saffet Hanım'ın gönlünü kazanarak ondan para sızdırmak ve bu parayla da metresi Matmazel Parnas'a sahip olabilmek istemesi olaylarıdır.

Bu ilişkide de bir çatışması söz konusudur. Aynı zihniyetin temsilcisi olan her iki kişi de aynı metresi paylaşamamaktan dolayı bireysel bir çatışmaya düşerler. Gerek Hami Bey, gerekse Müştak Bey, birer mirasyedi olarak hayat karşısında yeteri kadar tecrübeye sahip olmayan, alafranga züppe tipini temsil etmektedirler. Bu noktada her iki şahsın da aslında hayat anlayışı arasında bir benzeşme ve uyumdan bahsetmek mümkündür. Hami Bey'in Müştak Bey'e ilişkisi, asıl ilişkisi olan onun Parnas'la ilişkisinin zorluk derecesini dikkatlere sunmak bakımından önemlidir. Bu çatışmayı şu şekilde de gösterebiliriz:

(Rakip)

Hami Bey <-----> Müştak Bey

(Batılılaşma meraklısı
züppe/mirasyedi)

(Alafranga/züppe/mirasyedi
hovarda)

Romanın temel ilişkisi olarak varolan Hami'nin Parnas ile olan ilişkisinin boyutlarını ve çetrefilliğini gözler önüne sermek işlevine sahip bir diğer ilişki de Hami Bey'in Reyhan Bey ile ilişkisidir. Bu metin parçası; dostu Müştak Bey ile Parnas'ı paylaşan Reyhan Bey'in parası bitince Parnas'ı elinde tutabilmek için Müştak Bey ile ortak bir plân yaparak Hami Bey'in parasını da azaltarak onu Parnas'tan uzaklaştırmak için kendisinin Hami Bey'in annesi Firuze Hanım'a mektuplarla aşk ilan etmesi, bunda başarılı olarak tekrar Parnas'a sahip olması, bunu öğrenen Müştak Bey'in durumu Hami Bey'e bildirmesi üzerine Hami Bey'in Reyhan Bey ile Parnas'ı sevişirken basması ve aralarında düello olması olay parçalarıyla ifade edilir.

Bu ilişkiyi de bir çatışma olarak değerlendirmek gerekir. Bu ilişki de Hami Bey ile Müştak Bey ilişkisindeki gibi, birbirine benzer ve uyumlu yaşam sergileyen iki kişinin ortak hedef noktasındaki çatışması söz konusudur. Hem Hami Bey, hem de Reyhan Bey, alafranga züppe tipinin temsilcileri durumundadırlar. İkisi de romanda, sergilemiş oldukları zihniyetin felsefesine göre, ortak hedef olan Parnas karşısında çevirdikleri entrikalar çerçevesindeki tutum ve davranışlarıyla talihsiz sonlarını hazırlarlar. Bu ilişki şu şekilde de gösterilebilir:

(*Rakip*)

Hami Bey <-----> **Reyhan Bey**

(Batılılaşma meraklısı
züppe/mirasyedi)

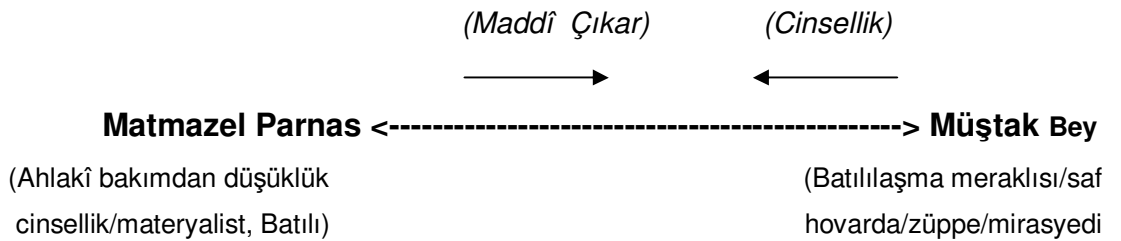
(Alafranga/züppe/mirasyedi
hovarda)

Metres'in olay örgüsünün merkezini teşkil eden Hami Bey-Matmazel Parnas ilişkisinin bütün boyutlarıyla yansıtılmasını sağlamak amacıyla, Hami Bey'in Parnas'tan önceki ilişkilerinin dikkatlere sunulması söz konusudur. Bunlardan ilki Parnas'ın Müştak Bey ile olan ilişkisidir.

Parnas ile Müştak Bey arasında ilişkiyi oluşturan metin parçası; Müştak Bey'in elinde olan her türlü serveti Parnas'ın uğrunda tüketmesi ve onunla daha çok vakit geçirmek için dostu Reyhan Bey'den borç para istemesi, onun daha çok para vererek Parnas'ı müşterek sevme teklifinde

bulunması ve bunu kabul etmek zorunda kalması, Parnas'ın Reyhan Bey'den hoşlanarak ona daha çok ilgi göstermesi ve Müştak Bey'e ilgisini azaltması, her ikisinin de Parnas uğruna servetleri tükenince Reyhan Bey'in bir plân yapması ve Parnas'ı metres olarak tutan Hami Bey'i Parnas'tan uzaklaştırmak ve onun ailesi üzerinden para elde ederek bununla Parnas'a tekrar kavuşmak amacıyla kendisinin Firuze Hanım'ın, Müştak Bey'in de Saffet Hanım'ın gönlünü kazanma çabalarını ifade eden olay parçalarıyla dikkatlere sunulur.

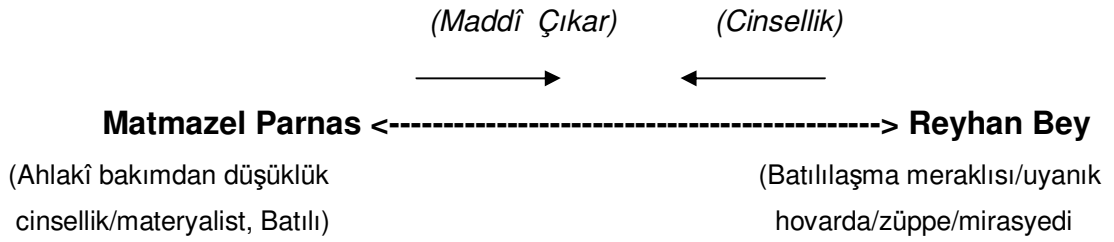
Parnas ile Müştak Bey arasındaki ilişkiyi de bir çatışma olarak ifade edebiliriz. Matmazel Parnas, içinde yaşadığı toplumun değerlerine tamamen yabancı ve kayıtsız davranan, aşüfte, fahişe metres tipini temsil ederken, Müştak Bey, alafrangalaşma gayreti içerisinde olan mirasyedi ve züppe tipini temsil etmektedir. Aslında bu iki kişinin şahsında Doğu/Batı zihniyetinin çatışması söz konusudur. Hem Matmazel Parnas, hem de Müştak Bey, hayatı zevk ve sefa içerisinde geçirme çabasıdadır. Matmazel Parnas kendi zihniyeti paralelinde machiavelist bir tavırla, aşkı hiçe sayarak kendisine lüks hayat sürdürebilmekte maddi imkân sunabilenlerle aynı anda birlikte olmakta bir sakınca görmemekte; Müştak Bey ise alafranga olana büyük bir özlemle, her türlü imkânını metres Parnas'a feda etmekten geri durmamakla birlikte ilişkideki tutum ve davranışlarıyla alaturka bir zihniyeti yansıtır. Matmazel Parnas'ın durumu daima tüketici, Müştak Bey'in de sürekli verici konumda devam eden bu ilişkinin sonu Müştak Bey'in hüsranı, Matmazel Parnas'ın da yeni "aman"lar arayışıyla sonlanmıştı. Bu çatışmayı şu şekilde de gösterebiliriz:



Hami Bey-Parnas ilişkisinin seyrini belirleyen ve onu en dramatik açıdan etkileyen ilişki Parnas'ın Reyhan Bey ile olan ilişkisidir. Bu ilişkiyi oluşturan metin parçaları; Müştak Bey'in Parnas'ı idare edecek parasının kalmaması üzerine dostu Reyhan Bey'e başvurması, onun da istenenden daha çok para vermek suretiyle ikisinin de daha uzun süre Parnas'la birlikte olma teklifi sunması ve Müştak Bey'in bunu kabul etmesi, Parnas'ın Reyhan Bey'i görünce ondan etkilenmesi ve ona daha çok gönül vermesi, Reyhan Bey'in de Parnas'ın masraflarına dayanamayarak onu idare edemez duruma gelmesi, Parnas'ın Hami Bey'e gitmesi, gerek Müştak Bey'in gerekse Reyhan Bey'in Parnas uğruna servetleri tükenince Reyhan Bey'in bir plân yapması ve Parnas'ı metres olarak tutan Hami Bey'i Parnas'tan uzaklaştırmak ve onun ailesi üzerinden para elde ederek bununla Parnas'a tekrar kavuşmak amacıyla kendisinin Firuze Hanım'ın, Müştak Bey'in de Saffet Hanım'ın gönlünü kazanma çabasına girmesi, bu uğurda Firuze Hanım'ı mektuplarla kendine âşık etmesi, ondan sızdırdığı paraları Matmazel Parnas'la tüketmesi, bu plânın diğer parçası durumundaki Müştak Bey'in Saffet Hanım'ın gönlünü ve parasın kazanmakta başarısız olması ve Reyhan Bey'i çekemeyerek onun Firuze Hanım'la ilişkisini Hami Bey'e bildirmesi ve Reyhan Bey ile Matmazel Parnas'ın sevişirken Hami Bey tarafından basılması, Matmazel Parnas'ın Reyhan Bey'i düello plânıyla Hami Bey'den koruması olay parçalarıyla ifade edilir.

Bu ilişkiyi çatışmadan ziyade bir uyum olarak değerlendirebiliriz. Zira roman boyunca Matmazel Parnas'ın Reyhan Bey ile ilişkisi hemen hemen iyi seyretmiştir. Matmazel Parnas burada da yine aynı zihniyetin temsilcisidir. Matmazel Parnas, içinde yaşadığı toplumun değerlerine tamamen yabancı ve kayıtsız davranan, aşüfte, fahişe metres tipini temsil ederken, Reyhan Bey alafrangalaşma gayreti içerisinde olan züppe tipini temsil etmektedir. Matmazel Parnas, Reyhan Bey'i yeterli maddî imkân sağlayamadığı bir durumda Hami Bey ile aldatırsa da roman sonuna kadar ilişkisini onun tarafında sürdürmüştür. Bu iki kişinin ilişkisinin sürekliliğini sağlayan etkenler, Reyhan Bey'in Matmazel Parnas'ın kültürel değerlerine has birtakım unsurlara âşına olması (Fransızca, Fransız edebiyatı vs.) ve onun etrafındaki

diğer sevdâlılarından daha uyanık olmasıdır. Bunun sonucunda Reyhan Bey, Matmazel Parnas'a daha çok lüks hayat imkânı sunmuştur. Kültür âşinalığı ve maddi imkâna dayalı bu ilişki, her iki kişinin de diğerleri ile olan ilişkileri ile birlikte Hami-Parnas ilişkisinin kaderini trajik bir şekilde etkileyerek Hami'nin yok oluşunu hazırlama işlevini yüklenmiştir. Bu ilişkiyi şu şekilde de gösterebiliriz:



Hami Bey-Parnas ilişkisinin seyrini etkileyen, roman kişilerinin kendi aralarındaki ilişkiler de vardır. Bunlardan en önemli olanı ve romanda büyük yer teşkil edeni, Müştak Bey ile Reyhan Bey arasındaki ilişkidir. Bu ilişkiyi oluşturan metin parçası; Müştak Bey'in Parnas'ı idare edecek parasının kalmaması üzerine dostu Reyhan Bey'e başvurması, onun vereceği paraya karşılık kendisinin de Matmazel Parnas'ı seveceğini söylemesi üzerine Müştak Bey'in buna şiddetli tepki göstermesi; ama Parnas'ı elde tutabilmek için Reyhan Bey'in teklifini kabul etmesi, onun da istenenden daha çok para vermek suretiyle ikisinin de daha uzun süre Parnas'la birlikte olma teklifi sunması ve Müştak Bey'in bunu kabul etmesi, Parnas'ın Reyhan Bey'i görünce ondan etkilenmesi ve ona daha çok gönül vermesi, Reyhan Bey'in de Parnas'ın masraflarına dayanamayarak onu idare edemez duruma düşmesi, Parnas'ın Hami Bey'e gitmesi, gerek Müştak Bey'in gerekse Reyhan Bey'in Parnas uğruna servetleri tükenince Reyhan Bey'in bir plân yapması ve Parnas'ı metres olarak tutan Hami Bey'i Parnas'tan uzaklaştırmak ve onun ailesi üzerinden para elde ederek bununla Parnas'a tekrar kavuşmak amacıyla kendisinin Firuze Hanım'ın, Müştak Bey'in de Saffet Hanım'ın gönlünü kazanma çabasına girmesi, bu uğurda Firuze Hanım'ı mektuplarla kendine âşık etmesi, ondan sızdırdığı paraları Matmazel Parnas'la tüketmesi, bu plânın diğer parçası durumundaki Müştak Bey'in

Saffet Hanım'ın gönlünü ve parasını kazanmakta başarısız olması ve Reyhan Bey'i çekemeyerek onun Firuze Hanım'la ilişkisini Hami Bey'e bildirmesi olay parçalarıyla ifade edilir.

Bu ilişki, romanda büyük ölçüde çatışma halindeyken; kimi zaman da bir benzeşme ve uyum içerisinde ilerler. Hem Müştak Bey hem de Reyhan Bey alafranga züppe tipinin temsilcileridir. Her ikisi de ortak hedefleri olan Mtmazel Parnas'ı sahiplenip, onu metres olarak tutmak noktasında birbirleriyle çatışma halindeyken, her ikisinin de parasız kaldığı zamanda Parnas'ın Hami Bey'le ilişkiye girmesi sonucunda kader birliği ederek Hami Bey karşısında ittifak kurup ortak plânlar gerçekleştirdiklerinde bir uyum içerisinde oldukları görülür. Müştak Bey'in saflığı ve komikliği Reyhan Bey'in de kurnazlığı üzerine inşa edilen ilişki, Hami Bey'in Parnas karşısında rakipleri olmaları ve ilişkilerin çetrefilleşerek Hami Bey'in aile hayatının parçalanarak trajik sonunu belirlemesi işlevi bakımından romanda önemli bir metin parçası konumuna yükselir. Bu ilişkiyi şu şekilde de gösterebiliriz:

(Dostluk)

Müştak Bey <-----> **Reyhan Bey**

(Batılılaşma meraklısı/saf
hovarda/züppe/mirasyedi)

(Batılılaşma meraklısı/uyanık
hovarda/züppe)

Metres'te, Hami Bey-Parnas ilişkisini etkileyen bir ilişki de Müştak Bey-Saffet Hanım ilişkisidir. Bu metin parçası; Reyhan Bey'in plânı üzerine Müştak Bey'in, Hami Bey'in karısı Saffet Hanım'ın gönlüne girerek ondan sızdırdığı paralarla Matmazel Parnas'a kavuşma çabası, bunun için Meryem Dudu yoluyla ona mektup yazması, mektubuna cevap alamayınca Meryem Dudu'yu yolda çevirmesi, bir gece Hami Bey'in yalısını basarak Saffet Hanım'ın odasına girmesi olay parçalarıyla anlatılır.

Bu ilişkiyi de bir çatışma olarak ifade etmek mümkündür. Müştak Bey; mirasyedi, alafranga bir züppe tipini temsil ederken, Saffet Hanım; saf, cahil ve alaturka bir zihniyetin temsilcisi olarak romanda yer almaktadır. Bu ilişkide aslında Saffet Hanım, Müştak Bey için sadece maddi imkânı temsil

etmektedir. Bu iki kişinin çatışmasına neden olan iki, unsur vardır. Bunlar, aralarındaki kültürel farklılık ve Saffet Hanım'ın sahip olduğu alaturka zihniyet gereği kocasının gayri meşru ilişkisine rağmen ona sâdık olmasıdır. Bu ilişkiyi şu şekilde de gösterebiliriz:

(Maddi Çıkar)

Müştak Bey <-----> **Saffet Hanım**

(Batılılaşma meraklısı/saf
hovarda/züppe/mirasyedi

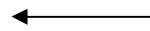
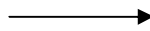
(Saf/cahil/Savunmasız/Namuslu)

Metres'te Hami Bey-Parnas ilişkisini etkileyen bir ilişki de Reyhan Bey-Firuze Hanım ilişkisidir. Bu metin parçası; Reyhan Bey'in Parnas'ın masraflarına dayanamayarak onu idare edemez duruma gelmesi, bunun üzerine Parnas'ın Hami Bey'e gitmesi, Reyhan Bey'in bir plân yapması ve Parnas'ı metres olarak tutan Hami Bey'i ondan uzaklaştırmak ve Hami Bey'in ailesi üzerinden para elde ederek bununla Parnas'a tekrar kavuşmak amacıyla plânının bir parçası olarak Firuze Hanım'ın gönlünü kazanma çabasına girmesi, bu uğurda Firuze Hanım'ı mektuplarla kendine âşık etmesi, ondan sızdırdığı paraları Matmazel Parnas'la tüketmesi, olayın anlaşılması üzerine Firuze Hanım'ın Hami Bey ile Reyhan Bey'in düellosuna gelmesi ve orada her ikisine de ağlaması olay parçalarıyla ifade edilir.

Bu ilişki kişilerin karşılıklı memnuniyetlerine dayanmak suretiyle bir uyum içerisinde gibi görünse de aslında Reyhan Bey'in Firuze Hanım'ın duygularını ve parasını sömürüsü şeklinde gelişir. Reyhan Bey, alafrangalaşma gayreti uğruna her şeyi göze alan züppe tipini temsil ederken, Firuze Hanım, gösteriş meraklısı, aşk düşkünü birisini temsil eder. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Maddî Çıkar)

(Cinsellik)

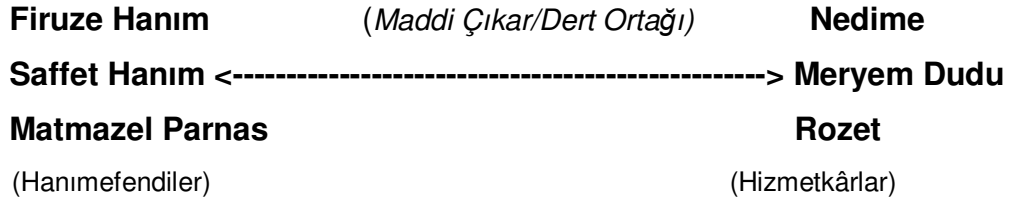


Reyhan Bey <-----> **Firuze Hanım**

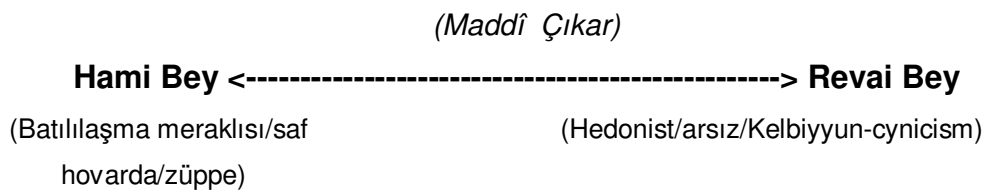
(Çıkarıcı/hovarda/züppe)

(Zevk düşkünü/müsrif)

Metres'te olay örgüsünü etkileyen bu ilişkilerin yanında bir de bu kişilerin yaşadıkları yasak aşklarda onlara yardımcı olan hizmetkârları veya bazen dert ortakları konumundaki kişiler de vardır. Bu kişiler Nedime, Meryem Dudu ve Rozet'tir. Nedime, Firuze Hanım'ın hizmetkârıdır. Çoğunlukla ona düşünce olarak da yardımı dokunmuştur. Reyhan Bey'in yalıya rahatlıkla girip çıkışına refakat eden kişidir. Meryem Dudu, Saffet Hanım'ın hizmetkârı ve dert ortağıdır. Müştak Bey'in Saffet Hanım'a gönül verme olaylarının her anında Meryem Dudu, Saffet Hanım'ın yanındadır. Rozet de Matmazel Parnas'ın sevdâlılarının giriş çıkışını organize eden kişidir. Hanımlarla hizmetkârların ilişkisini de şu şekilde gösterebiliriz:



Romanda gerek Hami Bey'in gerekse Firuze Hanım'ın yaptığı yanlış davranışları sivri diliyle eleştiren Şadi Efendi'nin kız kardeşinin oğlu şair ve "kelbiyyundan bir feylozof" diye tanıtılan Revai Bey ile Hami Bey arasında çatışma vardır. Yalıda tamamen asalak olarak yaşayan arsız ve yüz­süz Revai Bey, özellikle Hami Bey'e karşı eleştirilerinin dozunu kaçırınca yalıda onun için tutulmuş uşak Ali Ağa tarafından sopaya çekilir. Çatışma şeklinde karşımıza çıkan bu ilişkide Hami Bey, hayatının merkezine kendisini alan ve her şeyini metresiyle geçireceği vakte göre düzenleyen mirasyedi bir alafranga anlayışı temsil ederken, Revai Bey de hedonist, sinik, mutasavvıfane bir yaşayışı tarz olarak benimsemiş birisini temsil eder. Hami Bey ile Revai Bey arasındaki ilişkiyi şu şekilde de gösterebiliriz:



Metres'in olay örgüsü, temelde Hami Bey-Matmazel Parnas ilişkisi olmak üzere, romanın erkek kahramanlarının metresle olan ilişkileriyle birlikte düştükleri trajikomik sonuç gözler önüne serilip somutlaştırılarak düzenlenmiştir. Olay parçalarının, entrika temelinde gelişen ilişkiler ağıyla, “metres” olgusunun yol açacağı trajik sonucu gözler önüne serecek biçimde düzenlenmesi, temayı destekler niteliktedir.

1.6.4.2. Kişiler

Metres'in kişiler kadrosu, aslî kişi durumundaki Matmazel Parnas ile ilişki dahilindeki “şık”lar ve bunların ilişkilerine yardımcı olan diğer kişilerden oluşan bir bütünlük gösterir. Matmazel Parnas ile bazen karşılaşan; fakat çoğunlukla çatışma halinde olan kişiler, bu ilişkiler ile gözler önüne serilmek istenen anlayışları ve gerçekleri somutlaştıran birer figür olarak karşımıza çıkarlar. Dolayısıyla Matmazel Parnas'ın “şık”larla olan ilişkisi dışındaki kişiler, olay örgüsünde ancak bu ilişkilere olan etkileri nispetinde yer bulabilirler. Romandaki kişileri Matmazel Parnas merkezde olmak kaydıyla, onunla ilişkileri düzleminde ve olay örgüsündeki işlevlerine göre şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.6.4.2.1. Kadınlar

1.6.4.2.1.1. Matmazel Parnas Feliye

Matmazel Parnas, olay örgüsünde metres kimliğiyle karşımıza çıkar ve romanın aslî kişisi konumundadır. Kendisi aslen Parisli'dir. Paris'te zengin ve ihtiyar bir Rum tüccarla birlikteyken İstanbul'a gelmiştir. Zengin Rum tüccarın İstanbul'da ölümüyle birlikte kendisini refah içinde yaşatacak kadar servet kalmasına rağmen, alışkanlığı üzere metreslik yapar. O, bu yönüyle Mürebbiye'deki Anjel'e çok benzemektedir. Alaturka mirasyedi gençleri cazibesıyla kendine hayran bırakır, müsrifliği ve lüks tüketim merakıyla onları

beş parasız bırakarak sonlarını getirir. Güzelliği romanda şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“Matmazel ‘Parnas’ yirmisinden pek yukarı olmayan bu afet, sarı saçları, elâ gözleri o levendane narin kameti, pürşâ’saa tuvaletiyle, Beyoğlu’nun sevdâ ufkunda zuhur eden bir kuyruklu yıldız gibi acaba kime çatacak?” (s. 73)

Parnas’ın herkesi etkileyici güzelliği ve fettanlığı Reyhan Bey’in

ağzından şu cümlelerle tasvir edilir:

“Parnası öyle görünce en güzellik meftunu bir Avrupa ressamının şark kıyafetli bir kadın namına muhayyilesinde vücut bulmuş, sonra i’cazkâr eline aldığı fırçadan serpilen boylarla san’atkârın düşünceleri sanki bu mümkünât âleminde dilpediz bir şekle girmiş zannettim.

Sırma püsküllü serpuşu altından sarı saçları dalgalanan başını dört köşe bir yastığa dayamış; altınlar, incilerle süslü, renkte gümüşü, güzellikte pâlûzeyi, lezzette kaymağı elbette geri bırakacağına şüphe olmıyan gerdandan aşağıda önü yarı açık dar yeleğin içine hapsedilmek istenilen güzellikler birbirini iterek yarı yarıya dışarı uğramış; beyaz, dolgun, mütenasip, Lâtif kollar dirseklere kadar bol yenli, pullu bürümcük gömlekle örtülmüş; en ziyade sevdâlıların ağuşunda sıkılarak o zarafeti bulmuş zannolunan ince belden inen sarı canfesten bol şalvar, üst taraflarına tunç halkalar geçirilmiş çıplak, küçük, beyaz ayaklarda hitam bulmuştu. Uçları sivri, sırma işlemeli al terliklerin biri yerde, diğeri ayaklarından birinin parmakları ucuna asılmış duruyordu.

Parnas, önündeki sekiz köşeli sedef işlemeli iskemlenin üzerine konmuş elmaştırış küçük nargilenin teli marpucunu arada bir rehâvetkârâne ağzına götürerek gözlerini bayıltıyordu.” (s.143)

Matmazel Parnas; alafranga, lüks düşkün, aşüfte, materyalist Batılı kadının temsilcisi olarak yer almaktadır. Aynı anda birkaç erkeği idare edecek kadar kurnaz ve cesur olan Matmazel Parnas için hayatın anlamı para ve paranın sağladığı sefahat ve eğlencedir. Bu imkânı sağlayan herkesle ilişki kurar; ama asla gerçek anlamda âşık olmaz. Karşısındaki erkeklere ancak kendisine sunabileceği maddî imkân ölçüsünde değer veren Matmazel Parnas, uğrunda ölen ve hapse düşen alafranga erkekler karşısında olanca vurdumduymazlık ile ağına düşüreceği erkeklerin plânını yapacak kadar da ahlâktan ve insanlıktan yoksundur.

Onun lükse düşkünlüğünü, sevdâlılarına karşı bu konudaki acımasızlığını ve densizliğini Müştak Bey şu cümlelerle ifade eder:

“- (Yine içini çekerek) oda hizmetçisi, sofa hizmetçisi, sokak hizmetçisi, maa yamak, aşçı aylıkları... her saat matmazelin emrine müheyya bulundurulan gayet şık kupanın aylık kirası...

- Mikdar tasrih etmiyorsun?

-Rica ederim sabret... yekûn söyleyeceğim. Her ay başında ‘Beyker’ ‘Luvr’ daha bilmem ne mağazalarından yağın hesap puslaları, modistlerin gönderdikleri ‘not’lar... ‘Odeôn’ ‘Pötişan’ tiyatrolarına, ‘Sirk’e abone bedelâtı...

-Canım bunların hepsine nasıl yetiştirebilir te gidiyorsunuz?

-Yetiştığımız yok... Parnasın canı istediği zaman gider bu oyun mahallerinin bazılarında yarım yahut bir saat kadar otururuz. Ekseriyetle skılır çıkarız. Öyle ilk perdeden gidip te bir tiyatrodan sonun akadar oturmak bizim gibi kibarlar için ayıp imiş! Bundan sonraki hurda masarifi tâdat edemiyeceğim. Daha neler! Neler! "Pour s'Âtfsaire ses petits carpices" yani maşukamın her türlü lüzumdan hariç masarifini tediye etmek, ufak tefek ensizce arzularını yerine getirmek için Bonmanşeden, Pazar Almandan, birtakım antikacı mağazalarından hakiki kıymetlerinin belki kırk elli derece üstünde birer fiyatla alınan oyuncak nev'inden lüzumsuz bir takım eşyaya verdiğimiz paraya cayır cayır yanarım. Apartmanın içi oyuncak sergisine döndü. Parnasın bu "Biblo" ve antika merakından pek yangınım... Bazı akşam apartmana gittim zaman kemali şetaretinden ellerini birbirine vurarak beni karşılar. Kendi ana lisaniyle haykıra haykıra der ki:

-Aman "Muşak" -İsmimi böyle telaffuz eder- sana bir şey söyleyeceğim çok sevineceksin. Sokak içinde hiçbir şey memul dilmez bir dükkanda mühim bir define keşfettim. Gayet eski bir "Anfor"... Haniya sana "kıymetli bir antika vazo"lar defterinde resmini göstermemiş miydin? İşte onun aslını buldum. Sahibini malının kıymetinden haberi yok. On yedi liraya kapattım. Ne büyük kelepirci değil mi? bu keşfimden dolayı beni alkışlasana...

Daha kelepirci görmeden kâşifini alkışlarım. Fakat on yedi liranın acısı yüreğime çöker. Ben antikadan anlamam. Fiyat maddesinde gözlerim büyür. Maşukamda ise hal aksinedir. O fiyat keyfiyetine ehemmiyet vermez; sade malın eskisini anlar... Sonra "anfor"u ziyarete gideriz. Bakarım ki evvelce mevcut bulunan antikalarımızı içinde bu yeniye ir yer bulabilmek için hayli güçlük çekilmiş... Şöyle bir tarafa sıkıştırılmış. O kadar sevinçle ziyaretine koştuğumuz bu "anfor" nedir bilir misiniz? Adeta iki kulplu bir çömlek. Metresim bu antikayı o kadar ucuz kapatabilmekteki muvaffakiyetine şaşarken ben de o, kulpları, yapanın gözüne giresice çmölüğün on yedi lira neresi ettiğine hayrette kalırım. Fakat ne çare! Madem ki matmazel böyle bir kelepirci elde ettiğine seviniyor, sen de beraber sevinmelisin! Hele sevinme de bak, sonra ağlaman muhakkaktır. Birkaç akşam sonra gelirim ki matmazelde bir hiddet... o antika "anfor" paça, parça yerde yatar. "Vazo"nun satın alınmasında sevinmekte ne kadar istical lazımsa onu öye bin parça yerde görünce hiddet izharında da o mertebe teenni iktiza eder. Zinhar kızmamalı... sevinçte de hiddette de matmazelin havasını kollamalı. Hal neyi iktiza ediyorsa ona göre beşuş veya mahzun görünmeli. Keşif ve iştirasından dolayı birkaç gün evvel o kadar memnuniyet izhar edilen "anfor"un kırılmasının sebebini sormamalı. Canı isterse matmazel kayfiyeti size anlatır. Anlatmazsa artık bunu merak etmemeli "kırılan kırılmış" deyip eçivermelidir. Anlatmaması da her halde hayırlıdır. Çünkü hikâye ettiği zaman hazma macbur olacağınız hiddet vücudunuzu hayli sarsar. Ekseriyetle alacağınız cevap şöyle olur:

-Ben o "anfor"u Âtîna'da kadimen icra edilen "Patanese" şenliklerinde müsabakaya girenlerden galip çıkanlara mükâfaten verilen "Panatenaik"lerden zannetmiştim, meğerse aldanmışım. Tetkikatımın neticesinde bu hakikat sabit oldu. O kadar öfkelen dim. O kadar öfkelen dim ki işte bu sahte çömleği parça parça etmedikçe hiddetimi teskin kabil olmadı..." (s.85-87)

Sevdâlılarına karşı son derece riyakârca bir tavır sergileyerek onlara

karşı sonsuz sadakat yeminleri eden ve ahlâk abidesi gibi görünen Matmazel Parnas aslında tam tersi bir haldedir. Onun hayatının merkezinde para vardır. Nitekim Hami Bey'e "Bu hayattan yoruldunda, bhusus hevesatımı yerine getirecek servetin kalmadıysa beyhude ne sıkılıyorsun? Artık birbirimize veda edelim; be kendime arzularımı sür'atle icraya muktedir bir aman bulayım. Sen de kesene göre bir metres ara..." (s.306) Aynı anda birkaç sevdâlısını idare

eder. Hizmetkâr bu özelliği ile ilgili olarak “*O kurşunî ceketli bir bey alt kattan gelir giderdi... Hem o zırzop bizim mutbakta oturan sincap kedi gibi bu evin alışığı idi. İşin içinde aşıklık döndüğünü ben anlıyamadım. Çünkü apaşıkâre geliyordu. Orta kattan gelen Frenk ile, üst kattan içeri büsbütün gizli giren o bıyıkları az uzun boylu delikanlının matmazele muhabbet kaynaştırdıklarında hiç şüphem yoktu. Hepsinin de şirket vapurları gibi buraya gelmek için günleri, saatleri, dakikaları vardı.*” (s.351) Kimde para varsa ona çekinmen gider. Cinsel cazibesiyle sevdâlılarını ikna edip onlara her istediğini yaptırabilmektedir. Son derece zeki ve kurnazca plânlar yaparak her durumda üstün konuma yükselebilenin yolunu bulmaktadır.

Romanın sonunda, kendisine sahip olabilmek uğruna, yine onun fikriyle, düelloya giren ve birisi ölen, diğeri de hapse giren iki genci arkasında bıraktığında asla bir üzüntü duymaz ve başka birilerinin arayışına düşer. Bu durum onun ne derece yozlaşmış ve insanlık duygusundan uzak olduğunu vurgulamaktadır:

“Parnas, içinde bulunduğu vapurun köpükleri arkasında bir mezarla bir katil bıraktığını o saatte aklına getirmiyor muydu? Belki.. Şöyle pek müphem surette... Onun şimdi zihnini asıl işgal eden şey, karşısında perestişlerini arzeden o iki genç frenkten hangisini tercih lazımgeleceği meselesiydi.” (s.380)

1.6.4.2.1.2. Firuze Hanım

Şadi Efendi'nin dul karısı ve Hami Bey'in annesi olan Firuze Hanım, zevk ve eğlence düşkününü bir mirasyedi olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda yaşına uymayan bir süse düşkünlüğüyle tanıtılır:

“Firuze Hanımefendinin yüzüne bakan eğer sima hatlarından meal çıkarmağa aşinâ ise senelerden ziyade düzgün, pudra, saç, kaş, göz, kirpik boalarının, tuvalet sabunlarının tahribatına uğramış o çehrede derin bir hodbînî, elli senelik hayat yorgunluklarıyla mübareze eden şiddetli bir nevcivanlık arzusu görülür. Seneler geçim nişanelerini derin çizgilerle enzâra vazederken birkaç paralık boyanın yalancı şehadetiyle gençliğine herkesi inandırmağa uğraşan, boyalı yüzde yarım asrın fütür getirecek istihzasına karşı koyan yalnız iki uzuv kalmıştı ki onlar da gözlerdi. Hakikaten birer firuze parçası gibi parlıyan, sahibinin bütün kadınlık ihtirasatını izhar ve ilan eden bu bir çift mavi gözün uçlarında pençe pençe peydah olmuş çizgiler ile burun kanatlarının üzerinden başlayarak dudakların ve telaki noktalarına muntahi olan çizgilerin ve gözkapaklarını ihata eden buruşuklukların değinliği lepiskaya boyanmış saçların; kumral kalem gezdirilmiş kaşların, kirpiklerin, kat kat sürülmüş penbe pudranın boya âlâyişine rağmen, Firuze Hanımefendinin çehresine mağmumane bir kocakarılık hali getirmişti.

“Vaktiyle, belki yirmi beş sene evvel fevkalade bir tenasübe malikiyeti el'an müdekkik bir nazardan gizli kalamayan bu sima zayıflıktan şimdi biraz uzamış, elmacık kemikleri dışarı fırlamış, eski güzelliğin yadına vesile olabilecek meydanda yalnız o iri parlak mavi gözlerle buruşuk uzunca bir gardan kalmıştı. Pörsümüş bir cilt üzerindeki kumral kaşların altında parlayan suni tahrirlerle çevrilmiş o âteşin gözler, etleri çekilmiş irice sarı dişleri kapamaktan artık yorulmuş gibi biraz pörsük aralık duran lâl rengi ince dudaklar, hala tenasübünü muhafaza eden çekme güzel bir burun, sağ yanak ile çene arasına kondurulmuş, daha kırçılanmış görünen o cilt üzerindeki yüzün bütün azası, yün gibi kabartılmış lepiska açlardan müteşekkil bir çerçive içinde kalan bu sima...” (s.18-19)

On sekiz, on dokuz yaşındayken yetmiş beş aşındaki Şadi Efendi ile evlendirilir. Kocasını kısa süre sonra ölür ve oğlu Hami Bey ile kalır. Daha yaşı çok genç olan Firuze Hanım kocasından kalan mirası sevdâlılarıyla tüketmeye başlar. Oğlu Hami Bey de kendisi gibi sefahat âlemlerine düşkün olduğu için kalan mirasın tüketimi konusunda çatışmaya düşerler. Oğlunu uslandırmak için evlendirir. Fakat bilakis Matmazel Parnas'a sevdâlanır ve onun uğruna miras tüketir. Firuze Hanım, Hami Bey'in metresi Matmazel Parnas'ı elde etmek için yeteri parayı kendisinden temin etmeyi amaçlayan Reyhan Bey'in aşk mektuplarına daha fazla dayanamaz ve kendisine gençlik yıllarının o aşkla dolu geçen günlerini hatırlatan Reyhan Bey'in aşkına cevap vererek kocasından kalan mirası onunla tüketir. Hami Bey metresine, kendisi de sevdâlısına para yetiştirme telaşındadır. Bütün bu özellikleri çevresinde Firuze Hanım'ı alafranga düşkün, yozlaşmış bir tipin temsilcisi olarak görebiliriz. Süse ve eğlenceye düşkünlüğünün sonucu olarak biricik oğlu Hami Bey ile ilgilenemez ve sadece romanın sonunda oğlunun uğradığı felâket sonucunda anneliğinin farkına varabilir. Olay örgüsündeki bütün ilişkilerinde, sevdâlısı olduğu Reyhan Bey'e para yetiştirmek ve dejenere alaturka kadın tipinin tutum ve davranışlarını gözler önüne sermek işlevi yüklenmektedir.

1.6.4.2.1.3. Saffet Hanım

Saffet Hanım, Şadi Efendi yalısının gelini ve Hami Bey'in hanımıdır. Saf, cahil, masum, ahlâk ve namusuna düşkün alaturka tipin temsilcisi olarak yer almaktadır. Bütün bu özellikleri itibarıyla Matmazel Parnas'ın zıttıdır, denilebilir. Hami Bey'in sefahat âlemlerindeki müsrifliğini engellemek

amacıyla aileye gelin olarak getirilmiştir. Hami Bey'i bu alışkanlıklarından alıkoyabilecek bilgi ve alafranga görgüden uzaktır. Hami Bey'le, onu Matmazel Parnas'tan kıskanmak noktasında çatışma yaşamaktadır. Kocasını kendisine bağlamak için şişmanlığından kurtulmak üzere korse giymek, kendi yaşam tarzıyla hiç ilgisi olmayan Fransızca öğrenmek, piyano, dans, meşk gibi her türlü beceriyi edinmeyi isteyecek kadar kocasına düşkündür. Pasif bir tip olan Saffet Hanım, kocasının kendisini ihmali karşısında Müştak Bey'le ilişki kurmak istese de buna ahlâk ve namus anlayışı engel olur. Romanda, bilgi, görgü ve fiziksel olarak yetersizliğinden dolayı Hami Bey'in bir metres tuttuğu düşüncesini pekiştirmek zemininde, onun niçin metrese yöneldiğinin sebebini ortaya koyma işlevi vardır.

1.6.4.2.1.4. Meryem Dudu

Meryem Dudu, Şadi Efendi yalısında Saffet Hanım'ın hizmetkârlığını yapan saf ve cahil birisidir. Şu cümlelerle tanıtılır:

"Meryem Dudu kırk beşini geçkindir; fakat dört beş senedir sinini soranlara hep otuz dokuz cevabını verir; mümkün değil kırka atlayamaz. Saçlarını boyar; başına bağladığı kenarı kendi renginde oyalı siyah yemeninin katmerlerine bir hususi intizam vermek için aynanın karşısında geçirdiği dakikalara bakılırsa Revainin dişlemesinden hem kaçtığı, hem davul çaldığı anlaşılır." (S. 55)

Saffet Hanım'ın dert ortağı olan Meryem Dudu, onun kocası tarafından aldatılması üzerine sırdaşı olan ve atacağı adımları plânlayan birisidir. Saffet Hanım'ın Hami Bey tarafından aldatılması sürecinde yanında hep âdetâ gölgesi gibi Meryem Dudu vardır. Matmazel Parnas'ın sevdâlılarından olan Müştak Bey'in Reyhan Bey tarafından yapılan plân üzerine Saffet Hanım'ın gönlünü kazanması sırasında gönderdiği mektupları önce Meryem Dudu alır. Okuma yazma bilmeyen Meryem Dudu, Saffet Hanım'la birlikte Beyazıt'taki yazıcılara giderek mektubu okuttururlar ve Müştak Bey'e cevabî bir aşk mektubu yazdırırlar. Müştak Bey'in emellerine ulaşmak hedefiyle Saffet Hanım'ı ikna etmek için hep Meryem Dudu'yu zorlar. Yalıda Revaî Bey'in sevgilisidir ve onun tarafından sıkça saldırılara maruz kalır.

1.6.4.2.1.5. Nedime

Şadi Efendi yalısında Firuze Hanım'ın hizmetkârı ve onun sadık dostudur. Firuze Hanım ile aralarındaki ilişki şu cümlelerle tanıtılır:

"... yalıda hanımefendinin her sırrına mahrem, en sadık bendesi "Nedime" isminde genç bir Habeş vardı. Bir siyahla bir beyazın izdivacından mütevellit sütlü kahve renginde bir dadı kızydı... Okuma, yazma, ve el hünerlerindeki istidadı, söz hususundaki cerbezesi, hususiyle mizaçkırılığı sayesinde Firuzenin tam manasiyle teveccühünü celbe muvaffak olmuştu. Hanımefendi sandık, sepetiyle beraber gönlünün anahtarlarını da bu kıza teslim etti. En ufak, en âdî işlerden en mühim aşk meselelerine kadar hep o nezaret ederdi. O surette ki Firuze ilanı muhabbet edenler evvela Nedimeye kendilerini sevdirmedikçe hanımın gönlüne girmeğe muvaffak olamazlardı." (s.51)

Nedime ailenin bütün sırlarını bilmekle aynı zamanda ailenin mirasından kendine de bir pay çıkarmaktadır. Onun da ne derece yozlaştığı şu cümlelerle anlatılır:

"O ailenin hakiki serveti ne mikdara tenezzül ettiğini Nedime bilir. Mutat masraflardan hariç fevkalade bir lüzum üzerine kıymetli eşyadan biri satılmak icap ederse onu gizlice çarşıya Nedime götürürdü. Bu Habeş kız, hanımına para tedarik etmek için çarşafının, feracesinin altında koynuna sıkıştırarak bedestan, kuyumcular çarşısı mezatlarına ne kadar içneler, yüzükler, altın küpeler, zarflar, daha neler, neler taşıymıştı. Fakat otuz liraya sattığı bir şeyin yirmisini göstererek onunu cebine indirmekle hanımın emniyetini suistimalden çekinmezdi. Firuzenin muaşakadan boş kaldığı zamanlarda ekseriya alım satım olmadığından Nedime daima bedestanları, kuyumcuları dolaşmak için hanımını sevdâ alışverişine teşvik eder, ve en ziyade masarifi olan âşık bu kızın hükmüne gönlünde en uzun müddet Fermânferma olmağa lââyık görülürdü.

Yalıya gelen kadın misafirler içinden hanımının huzuruna hangileri çıkmak, hangileri çıkmamak lazım geleceği gibi mühim işi Nedime tayin eder, ve görüşme esnasında bir bahsi çok uzatmamalarını, sözü teessüre bais olacak vadilere asla sevketmemelerini nezaketle ihtar eyler, ve ihtar hilafında çal çenelik ile can sıkacak bir kadın olursa onu bir münasebetle odadan dışarı çıkarmanın kolayını bulurdu ." (s.51-52)

Nedime, Firuze Hanım'ın Reyhan Bey ile olan sevdâsını plânlar ve bir sır gibi saklar. Çünkü Firuze Hanım'ın bütün aşklarından Nedime de maddi çıkar sağlamaktadır.

1.6.4.2.2. Erkekler

1.6.4.2.2.1. Hami Bey

Hami Bey, Şadi Efendinin oğludur. Aynı zamanda Saffet Hanım'ın kocası ve Matmazel Parnas'ın sevdâlılarındandır. Babası ölünce büyük bir mirası önünde hazır bulmuştur. Fizikî olarak annesinin benzeridir:

“Hami Bey zayıflık ve boyca valdesinin benzeri idi. fakat “serfiraz” görünen Firuze Hanımefendinin kamet bakımından müsavisi addettiğimiz Hami Beyin vücudunun uzunluğuna erkeklere nispetle bir hat tayini lazım gelirse ancak ortadan biraz yüksek denebilir. Solgun renkli uzunca bir çehre üzerindeki az mukavves narın kaşlar, ince uzun dudaklar, kanatları büyükçe çeke burun cinsî ihtiraslarına karşı zayıf ve mağlubiyetçe ana oğul beyninde tam bir benzerlik bulunduğunu gösteriyordu. Valdesindekinden biraz ufak ve renkçe maviden ziyade yeşile kaçan gözleri inıtaft ettikleri yerde bir müddet sabit kalarak orasını mağrurane derin bir ihtihza ile süzerdi. Sini otuza gelmişti. Fakat bütün eşkal ve etvarında meşhut olan incelik, tazelik kendini üç dört yaş küçük gösteriyordu.” (s.19-20)

Bir dediği iki edilmeden özel hocalardan alınan derslerle yozlaşmış bir eğitim görmüştür. Onun aldığı yozlaşmış eğitimi şu cümleler çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunar:

“Hami Bey’in tedris ve ta’lim işine müteaddit hocalar tayin olundu. Fakat çocuğun zaafı, çelimsizliği validesine pek büyük endişelere düşürdüğünden talebenin muallimlerin sözlerini dinlemesi değil, hocalara küçük beyin emirlerine tebaan bir nevi tedris usulü ihtira eylemeleri tembih edildi. Şakirt hiç sıkıştırılmayacak. İsterse dersine çalışacak, istemezse çalışmayacak. Mesela “(masara) ne kelime?” sualine çocuk “ismi fail” derse yanlış cevap şöyle alkışlanacak: “Maşallah beyim!. Suphanallah efendim! Bu ne zekâvet evet ismi faildir. Fakat şu da hatırınızda kalsın ki... nasara ara sırada fiil mazi olur.” (s.37-38)

Babası öldükten sonra genç annesinin sefahat âlemlerine dalması sonucu yeterince ilgi göremeyen Hami Bey, annesinin yolunda, kendisini bu âlemlerde bulmuştur. Annesi sefahat âlemlerinde fazla para tükettiği için onu eve çekebilmek için Saffet Hanım ile evlendirmiştir. Bir süre sonra Saffet Hanım'dan ve Beyoğlu ortamından sıkıldığından Fransa'ya eğitim için gitmiş; ama orada eğitim adına hiçbir şey elde edememiştir. Paris'e gidişi alafrangalığının temelini teşkil etmiştir. Paris dönüşünde karısını fazlaca alaturka bulur ve beğenmez. Paris sonrası değişimini karısı Saffet Hanım şu cümlelerle ifade eder:

“Paristen geldikten sonra beyi bütün bütün değişmiş buldum. Nerede eski Hami? Nerede şimdiki Hami? Aralarında dağ kadar fark var. Evvelden huyu ne kadar yavaştı! Ne kadar halim delikanlıydı. Şimdi âdi bir vesile ile insanın yüzüne bağıyor; Paristen gelenler nazikleşir, hizmetçilere bile iltifatla muamele eder derlerdi, bizim

bey bu hükmün aksini gösterdi. Her şeye kızıyor hele bazen büsbütün ateş kesiliyor. İçinde bir sıkıntı var amma ne olduğunu anlıyamıyorum. Artık ne beni gözü görüyor, ne çocuğunu...

(...)

Parise gitmeden evvel eve gelince kapıdan içeriye şetaretle girerdi, odamıza çıkardık. Ah ne kadar eğlenir, ne şakalar ederdik... Hani o günler? Şimdi onlar bir varmış, bir yokmuş oldu. Artık çehresinden düşen bin parça oluyor. Ağzını açıp bir söz söylese mutlak bir kusurumu göstermek, beni acı acı (zeklenmek) için söylüyor. Karşısında ağzımı açmaya korkuyorum. Haddin varsa dereden tepeden bir söz ucu bulmağa cesaret göster. O saat çehrsini somurtarak "Sus... sus.. senin gibi ümmiye bir kadınla ne konuşulur? Diyor.

(...)

Sedin tās köşesine çekiliyor. Eline çarşaf kadar bir Frenk ceridesi alıyor.

- "Tan"dır "Figaro"dur? Nedir?

- Ben bu "Tandır" bilirim ne mangalı?

- Bunları öğrenmeye gayretlen yavrum. Şimdiki hayat moda hayatı, "enstrüksiyon" hayatıdır. Öğrenen ileri varıyor. Öğrenmiyen talak kalıyor...

- İşte o elineki cerideyi ha okuyor... Ha okuyor... o kör olası kağıdın içinde böyle bitmez, tükenmez ne vardır bilmem ki? Tatlı sözünü iştmeden geçtim. Artık kocamın yüzünü de göremez oldum. Elindeki ceride aramızı yüksek bir duvar gibi kapıyor. Artık bunda anlamıyacak ne var? Bey benim yüzümü görmemek için onu öyle tutuyor... o okurken ben de oda inde gezinir, ufak tefek iş görürüm." (s.12-13)

Fransa dönüşünde sahip olduğu alafranga eğilimler dolayısıyla

Beyoğlu âlemlerinde aşırı bir miras tüketimine giren Hami Bey'in aşırı israfının önünü alabilmek için annesi kafaca uyuşmadığı ve onu güzelliğiyle eve bağlayabileceğini düşündüğü Saffet Hanım'la evlendirir. Hami Bey, bunu bahane ederek Matmazel Parnas'la ilişki kurar ve metresinin aşırı lüks harcamaları ve riyakârlıkları sonucunda yok olur gider. Hami Bey, romanda bütün bu özellikleriyle mirasyedi, saf, alafranga özentisi züppe tipinin temsilcisi olarak olay örgüsü içerisindeki yerini alır.

Hami Bey, daha önceki romanlardaki alafranga yaşamı model olarak benimsemiş kişilerden farklı olarak bir süre sonra alafranga yaşamdan bıkar:

"Çok koşan çabuk yorulur fehvasınca eğlence namına dağdağadan başka bir şey olmiyan bu şamata dolu hayattan, insanı yorucu, yıpratıcı maişetten Hamiye usanç gelmeğe başladı. Melal verici bir usanç... Devam ettiği "suvare"ler eğlenceler, balolar, tiyatrolarda bir yeknesaklık, hep aynı şayi görüyor, bunların böyle aylarla senelerle tekerürü, devamı, hiç birinde lezzet, tad bırakmıyordu. O, eldivenlikli, tek gözlüklü arkadaşlarının muhasebelerinden bıktı; alamod biçilmiş bir kostüm, rengi şekli o haftanın "Aktüalite"sine muvafık bir "Kravat" ile cehalet örten, irfaniyle, tetebbü ile, tahsiliyle değil yalnız kıyafetiyle şunu medeniye ile atbaşı beraber görünen, kendi milli tarihinin âdî vukuatından haberi yok iken Avrupa'nın mühim vakalarından gözlerini açarak, "jest"ler yaparak bahseden şıkların havaî iddialarını dinlemekten artık yorulmuştu. Hami her şeyden bıkmıştı. Yalnız bıkmadığı, temenni ettiği hale bıkamadığı bir şey kalmıştı ki o da metresi Parnastı." (s.305)

Hami Bey'in fiziki olarak annesine benzerliği genetik olarak da annesi gibi zevk ve eğlenceye düşkünlüğünü beraberinde getirmiştir. O, bütün

hareketlerini alafranga yaşama özentisi ekseninde tayin etmektedir. Bunun en önemli göstergesi olarak Matmazel Parnas'la ilişkisinin roman boyunca bütün tutum ve davranışlarının temelini oluşturmasını gösterebiliriz. Metresi Matmazel Parnas'ın kendisini aldattığını metresinin sevdâlılarından Müştak Bey'in mektubu ile haber alması sonucu Matmazel Parnas'ı Reyhan Bey ile sevişirken basar. Parnas, Hami Bey'i Reyhan Bey ile düelloya davet eder. Düello zamanı kararlaştırılır. Uşak Antuvan'dan Matmazel Parnas'ın başka âşıklarının olduğunu da öğrenir. Hami Bey ailesinden özür dilemek için yalısına geldiğinde Revai'den annesinin ve hizmetçilerin yalıya gizlice erkek aldıklarını öğrenince kendinden geçer. Ertesi gün düelloda yaralanır ve ölür.

1.6.4.2.2.2. Müştak Bey

Müştak Bey de Hami Bey gibi alafranga özentisi bir mirasyedir. Romanda Hami Bey'in Matmazel Parnas ile olan ilişkisini hazırlama işlevine sahiptir. Saf, hayatı tanımayan, gösteriş meraklısı alafranga züppe tipinin temsilcisidir. Romanda onun ne kadar sığ, karikatürize olmuş, gösteriş meraklısı bir budala ve hayattan kopuk olduğu, çevresiyle beraber şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“Müştak, Mekteb-i Mülkiyeden vasat derecede bir iktidarla çıkmış yirmi altı, yirmi yedi yaşında bir gençtir. Fakat kendini ilmi ve edebi kudretçe vasat değil, alıyyül alamin da fevkinde telakki eder. İktidarının mikyası demek olan elindeki şahadetnamenin tayin eylediği mütevassıt liyakâtî fenne, edeben hocalarıyla kendi beyinde mevcut bulunan fikir ihtilafı ve görüş farkından mütevellit bir haksızlık şeklinde gösterir. “Falan dersten pek az numara almışsın.” Diyene Avrupalı meşhur âlimler ve ediplerin birkaçını sayarak, “bugün güneş gibi dehalariyle medeniyet ufuklarını tenvir eden falan, falan zatlar, şu şu derslerden sıfır almamışlar mıydı? Cevabını verir.

Müştakın za'mınca kudret ve istidat bakımından hemayar görünmek istediği Avrupa meşahirleriyle kendi beyindeki küçük fark yalnız onların âli mekteplerden çıktıktan sonra tahsil ve tettebbüün arkasını bırakmamış olmaları, bizim beyefendinin ise kendini hovardalığa kapıp salıvermesidir. Bu şiddetli sevdâ, bu hırçınlık nereden geliyor? kendine sorarsanız “zeka fazlalığından” cevabını alırsınız. Ne yapalım? Sıcak memleketlerin biberi gibi bizdeki zekilerin pek keskinler de çapkın çıkıyor.

Avrupa günlük gazete ve mecmualarından bir kaçına abonedir. Bu gazeteler, risaleler, haftada, on beş günde, ayda gelir yazıhane üzerinde kütüphane dolaplarında, şurada burada yığılır, tozlanır, beyin vakti olmaz ki üç dört sahife kessin de bunlardan bir makale, bir bahis, bir fıkra okuyabilsin. Mütalâa hevesi sair havaî iştiğalatına en ziyade galebe ettiği zamanlarda bu birikmiş eserlerden birini eline alır. fihriste bir göz gezdirir. Beğendiği, müfit gördüğü bahislere kırmızı kurşun kalemıyla işaret çeker. “Vaktim olursa inşallah bir gün bu işaretli mühim bahisleri

dikkatle mütalâa edeyim” der. İşte o kadar. Bu mütalâa kararı üzerinden haftalar, aylar, seneler geçer. Beyin havaiyatından hâli iki saatçik vakti olamaz ki okusun. Tuvalet, elbise, b,çim, kumaş hususlarındaki modalar ekseriya evvela Pariste türer, orada kullanılır, bıkılır, sonra nasıl buralara intişar ederse bu acib mazhariyet bazı müelliflerle telif eserlerde de görülür. Gençler beyninde vakit vakit Mösyö falanın modası hükümferma oluyor. Bu sene Paristen “leylek” ne getirdi? Mesela Mösyö “Hippolyte Taine”i artık “Taine”in başlıca eserleri okunacak. Makalelerde, konuşmalarda her bahse o isim girecek. Münasebet alsın almasın mutlaka ondan da birkaç satır gösterilerek malumat beyan edilecek tettebbü merakıyla değil, mahza bu ecnebi müellifler modası sevgiyle Müştak “Taine”in tekmiil âsarını getirtir. İngiliz edebiyatına ait olan cildi haftalarca pardesüsünün cebinde gezdirir. Güzel havalarda “Pöti Şan”da, “Taksim bahçesinde, Şişlide dolaşır. Her nereye otursa, hatta tramvayda bile cebinden o mahut cilt çıkar. (gand)lı ellerinin biri cildi tutarken diğeri gümüş saplı bastonu yün eğirir gibi fırıl fırıl çevirmekle meşgul olur. Müştak işte böyle aylarca her gün Mösyö “Taine”i okur, fakat ne hikmet bilinmez eserin otuz sahifesini bitirmeğe muvaffak olamaz. Kitap cepte geze geze fersudeleşir; evvela kap yaprakları yırtılır düşer; sonra formların dikişleri kopar; nihayet bir gün eseri ya lokantada, ya vapurda, ya tramvayda, a birahanede, hasılı işte öyle bir yerde unuttur. Müştak Mösyö “Taine”den, daha doğrusu “Taine” onun elinden kurtulur. Sonra “Taine”in âsarından bahsedilirken ağızlarından, kalemlerden feveran eden meftunca sözlere peyrev olarak âzim bir hayret te Müştak tarafından izhar edilir. bu hayretlerdeki ciddiyetle yapmacığı fark etmiyen bir takım ahmaklar da:

-Müştak bey “Taine”in âsarını tekmiil mütalâa etmiş. Bu müellifi ne kadar takdir ediyor?

Sözleriyle beyin tettebbüdeki derinliğine şaşarlar. (s.69-71)

Müştak Bey’in anormal hali fizikî özelliklerine de yansımıştır. Fiziki

portresi de şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“Müştak, orta boylu dolgun vücutlu, pembe tenli, bir delikanlıdır, alnının genişliği nasiyesine bir zeka halaveti verirse de çatığa karıp, fakat ince kaşları altındaki ufak siyah gözlere dikkat edenler, bunların sahibinde büyük bir azm ü sebat olmadığını anlarlar. Çünkü bu gözler nereye baksa birkaç saniyeden ziyade sebat göstermiyerek hemen başka tarafa bakar. Gözlerinin alt ve üst kapaklarındaki hatlarda ve hadekalarda mütemadi bir tebessüm hali vardır. Zaten vara güler, yoğa güler, en boş şeylerle en ciddi işlere karşı izhar ettiği hep o aynı tebessümdür. Ağladığı vakit bile güler gibi ağlar. Halini bilmiyen kendisini Lâufe olarak ağlama taklidi yapıyor zanneder. Bütün hislerinin zaafını göstermeye vasıta o tebessümleridir. Birinin iktidarından, fevkalade bir eser vücuda getirdiğinden bahsedilse Müştak güler. Bu gülüşünde öyle bir hodbinlik manası vardır ki: “Ben istemiş olsam ondan âlâsını meydana getiririm... Hem getireceğim de... Hele sabredin... Görürsünüz...” gibi tafrı furuşane bir iddia vazihan hiss olunur. Fakat bu güzel niyetler kuvvede kalır.

Müştak be yüz kuruş maaşla devairden birine devam eder... yeni imlayı resmî muharreratta kabul etmediği için her gün mümeyyiziyle boğaz boğaza gelir.” (s.71)

Müştak Bey’in iki sene evvel validesi vefat etti. Üç bin liralık küçük bir servete varis olur. Babası servetin esasa dokunmayarak sadece kirasını harcamasını tembihler; fakat o bunu dinlemez. Galata’da iki bin lira kıymetinde kârgir bir akarı satar. Balıkpazarı’nda beşer yüz lira eder etmez iki dükkânı kalır. Babası annesinin ölümünden sonra genç birisiyle evlenir ve Müştak Bey’i unuttur. Müştak Bey, babasının genç karısına karşı yoğun ilgisini

görünce sefahat âlemlerine tevessül eder ve Matmazel Parnas'a tutulur. Müştak Bey'in serveti Matmazel Parnas'ın lüks harcamaları karşısına yetersiz kalır ve Müştak Bey, dostu bildiği Reyhan Bey'den borç para istemeye gider. Reyhan Bey, Matmazel Parnas'ı ortaklaşa sevmek şartıyla para verebileceğini öne sürer. Müştak Bey bunu önce ahlaksızca bulsa da sonra Matmazel Parnas'ı elde tutmanın çaresi olarak kabule mecbur kalır. Müştak Bey, Reyhan Bey'in Fransızca bilgisinin Matmazel Parnas'ın hoşuna gittiğini ve kendisinin ikinci plâna atıldığını hissedince Matmazel Parnas'ı uyarır: *"Parnas Ben Şarklıyım. Avrupa âdâtına gösterdiğim meftuniyete bakma. Bende pek o kadar medeni bir Avrupalı havsalası yoktur. Ben kıskanırım."* der. Bu cümleler onun içinde bulunduğu çelişkili ruh halini ve Batılılığı tam olarak içine sindiremeyeişini göstermesi bakımından önemlidir.

Matmazel Parnas, Müştak Bey karşısında Reyhan Bey'e daha çok ilgi duyar. Hem Reyhan Bey hem de Müştak Bey, Matmazel Parnas uğruna servetlerini tüketince Matmazel Parnas'ı Hami Bey'e kaptırırlar ve ondan intikam almak ve Matmazel Parnas'a tekrar kavuşabilmek için Hami Bey'in annesinin ve karısının gönlüne girip paralarını sızdırma plânı kurarlar.

Müştak Bey bu plânda başarılı olamaz. Reyhan Bey'in başarısını da kıskanarak durumu Hami Bey'e bildirir. Reyhan Bey ve Hami Bey arasındaki Matmazel Parnas'a sahip olma düellosunda Müştak Bey tamamen pasif bir seyirci olarak kalmaktan öteye gidemez.

Müştak Bey de diğer alafranga düşkünleri gibi, hayatının merkezine Matmazel Parnas'la ilişkisini sürdürmeyi almıştır.

1.6.4.2.2.3. Reyhan Bey

Reyhan Bey, Matmazel Parnas'ın sevdâlılarından birisi ve Müştak Bey'in arkadaşıdır. Romanda diğerleri gibi, alafranga özentisi, yoz bir tipin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. *"Reyhan uzun boylu, enli omuzlu, buğday tenli gür bıyıklı, sık kaşlı, iri siyah gözlü otuz beş yaşlarında yakışıklı bir delikanlıydı."* (s.78) cümlesiyle fizikî olarak tanıtılır.

Olay örgüsünde Hami Bey'in Matmazel Parnas ile olan ilişkisini karmaşıktırmak işlevini üstlenmektedir. Romanda şu cümlelerle tanıtılır:

"Müştakın karzen iki yüz lira koparmak hayaliyle görmeğe nezdine gittiği "Reyhan" Bey, beldemizin ikliminde kabak fasilesi kadar bir yetişme bereketi ve neviliği gösteren edip taslaklarından biriydi. Fakat âli, âdi hiçbir mektepten şahadetnamesi, hiçbir darülmualimden icazeti yoktu. Beyin bu yokluktan saa cür'eti kırılmayarak o kendini her şey için mezun addederdi. Şahadetname ahzinden mahrumiyeti Reyhan'ın mektep görmemiş olduğuna hamletmemelidir. Bilakis onun ördüğü mektepleri değme allameler görmemiştir. Ne mülkî, ne askerî rüştiyeleri, ne "frer"ler mektebi, ne mülkiye tıbbiyesi, ne mektebi Sultani, ne Mülkiyesi, bunlardan girmedigi hiçbir kalmamış her birinde birer ikişer sene bulunmuştu. Pederi zengince olduğu için çocuğun anı hangi darüttahsili isterse oraya gönderir, mahdum bey bulunduğu mektepten hoşnutsuzluk alaimi izar edince hemen oradan alır daha eğlenceli addettikleri bir diğerine verirdi. Peder efendinin bu haline bakılırsa çocukları sıkmadan eğlence tarzında tedris etmek şeklinde bir tahsil usulü taraftarlarından olduğu anlaşılıyor" (s.76-77)

Reyhan Bey de yazarın önceki romanlarında gördüğümüz gösteriş meraklısı, taklitçi, şıklardandır:

"Müştak odadan içeri girince bu zatın "terakki akasından" sernameli bir makale yazmakla meşgul buldu. Reyhan kendine büyük bir muharrir tavrı vermek için Fransa'nın meşhur ediplerinden birini takliden, şalvara karip bollukta açık renk bir pantolon, sadakordan kolasız bir Frenk gömleği giymiş,, parmak enliliğinde ince şerit gibi siyah bir boyunbağı gayet gevşek bir düğüm yaparak boynuna sallandırmış; yine o benzetmek fikri ile pek az kestirdiği gür saçlarının alın kısmını tepeli fizan horozu gibi kabartmıştı. Meşahirin yazı odalarına dair Avrupa resimli gazetelerinde gördüğü resimlerin her birinden bir fikir iktibas suretiyle tanzim ettiği çalışma odasının ortasına konmuş üzerinde yığınla kitap, kağıt bulunan geniş bir yazı masasının önüne oturmuş ayaklarını, kafasında boncuktan gözler parlıyan cesim bir ayı postunun üzerine uzatmıştı." (s.78-79)

Reyhan Bey, bunlardan başka babasının ölümünden sonra resmi kalemlere girer çıkar, deniz hamamları iktizam eder, sekiz on kira arabası işlettirir, sonunda ara sıra gazetelere makale göndererek yazar olur. Müştak Bey'in Matmazel Parnas'la ilişkisini sürdürmek için borç para istemeye gittiği arkadaşı Reyhan Bey, arkadaşının metresine ortaklık teklif edecek kadar yozlaşmış bir tiptir. Onun ilişkileri de Metres Parnas'la ilişkiyi sürdürebilmek üzerinedir. Bu gaye uğrunda diğer alafranga tiplerden daha uyanık ve hilekâr bir yapısı vardır. Her şeyden önce Matmazel Parnas'ın ilgisini çekebilmiştir. Romandaki diğer şıklardan daha fazla bilgi birikimine sahiptir. Fransız edebiyatına âşinalığı vardır. Matmazel Parnas'ı etkilemek için yaptıklarını Müştak Bey'e yazdığı mektupta şu şekilde ifade eder:

"Ya tuvaletime ne kadar çeki düzen verdiğimi bilsen şaşarsın. Levantaların, kolonyalarını hâsılı müteaddit kokuların içinde her gün banyo ediyorum. Bu lâtif rayihalarla vücudum o kadar işbâa geldi ki, aksırsam etrafa (bin bir çiçek) levantası saçılmış gibi oluyor. Geceleri yatarken bıyıklarımı (briyantini)leyip yukarı yukarı

kıvrarak bağıyorum. Sabahleyin kalkınca aynanın karşısında bağı çözdüğüm vakit onları tıpkı halâvetlerini teşhire çıkan bir arslanın kuyruğu gibi mühip surette letafet kesbetmiş bir şekilde buluyorum.

Takdim gününde güzelliğe, kıyafetçe, zarafetçe matmazele karşı bir tesir husulü getirebilsem, muvaffakiyetim çok uzamaz. Bu ilk tesir ile sevdâmin galebesini temin etmiş olurum. En güç Fransız muharrirlerinin güzide eserleri birer ders kitabı gibi önümde açık duruyor; bunlardan parlak cümleler hafızama nakşetmeye uğraşıyorum. Ne müessir, belîğ, ruhnüvaz sözler ezberledim bilsen! Fransızcadaki bu mahfuzatımla Parnasa sevdâ arz etmek değil, "Akademi"ye nemzetliğimi takdim etsem, kabul şerefine mailiyetimden "Zola"dan ziyade ümitvarım." (s.120-121)

Matmazel Parnas'ın müsrifliğine dayanamayan Reyhan Bey de Hami Bey'in annesi Firuze Hanım'ın gönlünü kazanarak ondan sızdırdığı paraları Matmazel Parnas'la ilişkisinde kullanır. Diğer sevdâlilar gibi onun sonu da trajik olur. Plânının bir parçası olan Müştak Bey, Saffet Hanım'ın gönlünü ve parasını kazanamaz ve Reyhan Bey'i kıskanır. Durumu Hami Bey'e mektupla bildirir. Hami Bey Reyhan Bey ile Matmazel Parnas'ı sevişirken yakalar. Düelloya girerler ve Reyhan Hami Bey'i öldürerek hapse girer.

Reyhan Bey, Firuze Hanım'ın eski sevdâ duygularını uyandırarak kendine âşık eder ve bir gün bile yüzünü görmeden rahat uyuyamadığı oğlu Hami Bey'den onu soğutarak Hami Bey'e hayatının en büyük ıstırabını yaşatır. Müştak Bey'in saflığını da her fırsatta kullanarak onun elinden de Matmazel Parnas'ı alır.

1.6.4.2.2.4. Revai Bey

Revai Bey, Şadi Efendi'nin kız kardeşinin oğludur. Yalının sakinlerinden biridir. "*Kelbiyyundan bir feylozof*" olarak adlandırılan Revai Bey sinik ve mutasavvıfane bir hayat anlayışını benimser. Meryem Dudu'ya her fırsatta saldırdığı için hedonist birisidir. O, bütün halleriyle şu cümlelerle tanıtılır:

"Şadi Efendi merhumun hemşire zadesi şâir Revai Beydir. Girip çıkmadığı meslek kalmıyarak dünyanın her türlü soğuk ve sıcak rüzgârlarıyla havalandıktan sonra nihayet o ailenin başına bela kesilerek postu yalıya sermiş, kovmakla, tahkirle oradan uzaklaştırılması kabil olmamıştır.

Akşamları yarım okkaya yakın "dem" çeker. Fakat maazallah sarhoşluğu hiç çekilmez. Gıdası yerini bulup da gözleri döndü, ağzı da çarpıldı mı? artık yanından kaçmalı. Hezeyanlarına tahammül olunmaz. Şiir namına yumurtladığı vezinden ârî, kafiyeiden mahrum bir takım herzeler, edebe tarruzda Sürûrî "Hezliyat"ını manzum ahlak risalesi mertebesine ilâ eyler. O yalıda en ziyade hiciv diline doladığı da Firuze

Hanımfendiyle mahdumu Hami Beydir. Bu ikisini zem ve levme bir türlü doyamaz. Ayıklığında Kelbiyundan bir Feylezof, sarhoşluğunda külliye edepten mahrum bir zirzop kesilir. Meryem Duduya dildadedir. Kariyi tenhada yakaladıkça ağza alınmaz şiirlerle ilanı aşk eyler. Dudu kızarır bozarır.

(...)

Revai ellisini geçkindir. Fazlı irfanca kendinin âlim-ul-insan bir kutubuz zaman olduğunu restgeldiğine müftehirane söyler. nazariyatını bilâmel tecrübe ile kendi kavlince artık müstağni kalmadığı felsefî bir meslek yoktur. Hizmetçi makulesi cüheylaya karşı arada bir mütasavvifane sözler sarfeder. Ne dediğini galiba ne kendi anlar, ne de bir diğerine anlatabilir. “Yağmur yağıyor, dseler “Gözümde akan ondan başka bir şey midir?” sualini iradeder. Karşısındaki şaşırarak: “Gözümde akan nedir?” diye sorarsa “bevil” diye pis bir cevap ile muhatabını hayrete müstağrak eder. Sonra artık meselenin fennî tafsilatına girilerek: “Bie senenin günleriyle âdetçe mutabakat teşkil etmek üzere insanın vücudunda ne eksik ne ziyade tastamam üç yüz altmış beş ve şu kadar küsur “çeşme” bulunduğunu ve bu bedeni manbaların her birinden “dem” “balgam” “safra” “sevdâ” gibi dört halitadan müteferri küsuratı ile üç yüz altmış beş türlü mayı’ neb’an eylediğini ve Avrupanın cahil doktorlarınca bu ifrazattan gözyaşı, “bevil” “ter” vesaire kabilinden ancak birkaçı malûm ve üç yüz bu kadarı o zavallılar için henüz keşfedilmemiş olduğunu anlatır. Eğer muhatabını bu sözleri dikkatle istima edecek kadar şaşkın bulursa artık bahsi hiç ucu bucağı bulunmaz taraflara doğru genişletir. “Yer yüzünde mevcut nehirlerin her biri bir renkte damardır”dan teşrihe girer. Bu renk ihtilafatının sebeplerini hikâye eder. Aslı kaynakların “süt” “şerbet” olmaları ihtimalatından dem vururken küremizin cesametine naklederek arzın kutrunun 12,732,814 metre bulunduğu her ne kadar ait olduğu kitaplarda mestur ise de bunun sekiz buçuk santimi fâhiş bir hata olduğunu hiddetlenerek iddia eder. Eğer muhatabı iz’an erbabından ve biraz da asabilerdense mesele buralar dökülmeden ya o, Revaiyi döver, yahut kendi ondan dayak yiyerek oradan çekilir.

Revai harâbâtî meşreptir. Açlarının erken ağarmış olmasından, ve derbederliğinden dolayı hakiki yaşından on, on beş yaş büyük gözükür. Başına geniş bir arakiye, arkasına koyu renkli bir entari giyer, beline koca belgâmî tokalı bir kemet takar; kaç senedir makas tarak görmemiş beyaz saçları arakiyesinden aşarak yine taharet ve intizamdan mahrum beyaz sakalına karışır. Gece kendine loşça bir yerde tesadüf eden adam pek sağlam yürekli olmalıdır ki Hintli dervişlerine benzeyen bu saçaklı babadan korkmasın.” (s.52-54)

Revai Bey’in sivri dili herkesi rahatsız eder. Patavatsız tavrı ve özellikle Firuze Hanım ve Hami Bey’i hicvi belli kerteyi aşınca Ali Ağa denilen bir uşak çağrılır ve kendisine dayak attırılır.

Romanda olay örgüsünü teşkil eden metin parçalarındaki ilişkilerin birer temsilcisi olan bu kişilerden başka bir de “dekoratif” kişiler vardır. Bunlar da Hami Bey’in eğitilmesi için tutulan ve “Yaşça Meryem’den farkı kırk beş yaşını onun gibi ketmetmiyerek kemali cesaretle itiraf etmesinden ibaretti. Mürebbiye her gün tuvalet sabunlarıyla yüzünü yıkamak merakından yüzünün cildi pörsümüş, yanakları âdetâ yanık gibi kızarmış, kumral saçları yarı yarıya ağarmış, düz koyu renklerde pek sade elbise giyer, zayıf, uzun boylu bir kadındı.” (s.56), cümleleriyle tanıtılan Mürebbiye Madam Krike;

Hami Bey'in aldığı eğitimin yozluğunu dikkatlere sunmak için adı geçen ve dalkavukluk yapan Fransızca hocası Mösyö Jan; ismi zikredilmeyen Arapça ve Farisi hocaları; aşırı kilolu Saffet Hanım'ın Hami Bey'e güzel görünmesi için tutulmuş Modist Hezar; Hami Bey'in oğlu Rıfkı; Matmazel Parnas'ın oda hizmetçisi Jozefina; Saffet Hanım ile Meryem Dudu'nun Müştak Bey'den gelen mektubu okutmak ve karşılık olarak bir mektup yazdırmak için gittikleri Beyazıt'taki yazıcı; yazıcıdayken Saffet Hanım'ın ahlâkına söz getirecek laflar eden ve onu Müştak Bey'e mektup yazmaktan alıkoyarak tövbe ettiren hafifmeşrep bir kadın; Müştak Bey'in Matmazel Parnas için göz diktiği mirası tüketen babası ve üvey validesi; Müştak Bey'in "*küçük, zenci halayık*"ı Karanfil; Şadi Efendi yalısındakileri Hami-Reyhan Bey düellosuna götüren arabacı ve konağın vekilharcı Şakir Ağa'dır. Bu kişilerin olay örgüsündeki işlevleri Matmazel Parnas etrafında dönen ilişkinin değişik boyutlarını dikkatlere sunmaktır.

Sonuç olarak, Matmazel Parnas'ın karşılaştığı veya çatışmaya girdiği kişiler, bu kişinin bir yönünü ifade etmede kullanılan birer figürdürler. Matmazel Parnas'ın durumunu ifadede bir araç olan bu kişiler kadrosu sonuçta metresin hayata hazırlıksız, alafranga özentisi gençleri ne gibi trajikomik durumlara düşürdüğünü somutlaştırarak dikkatlere sunma gibi bir işlev yüklenirler.

1.6.4.3. Mekân

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önceki romanlarında olduğu gibi, Metres'te de olaylar İstanbul'da geçmektedir. Eserde anlatılan olaylar; Beyoğlu, Boğaziçi, Taksim, Şişli, Galata, Balıkpazarı, Aksaray, Süleymaniye, Yenicami, Beyazıt Meydanı, Büyükkada gibi semtlerde cereyan etmektedir.

Romanda mekân olarak seçilen, Beyoğlu ve Boğaziçi'ndeki Hami Bey'in yalısı, romanın temasına uygun bir tercihtir. Romanda gerek Matmazel Parnas'ın gerekse başta Hami Bey olmak üzere diğer âşıkların temsil ettiği zihniyet, bu kişilerin yaşadıkları muhit ile de somutlaştırılmaktadır. Bu bakımdan eserde mekânın ayrı bir önemi vardır. Çünkü metres etrafında yok

olup giden hayatların gözler önüne serildiği romanda, olayların sahnesi durumundaki mekânlar metresin barınabileceği ve kendisine yaşama alanı bulacağı Beyoğlu ile metres tutmaya imkân sağlayan maddi imkânın bir göstergesi olan Boğaziçi'nde bir yalıdır. Aynı zamanda romanda mekân olarak İstanbul'un seçilmiş olması da o dönemde beraberinde getirdiği kozmopolit yaşamla ilgilidir. Genel anlamda İstanbul, özelde de Beyoğlu ve Boğaziçi'ndeki yalılar içerisinde barındırdığı hayatlar aracılığıyla dönemin yozlaşmasını temsil etmek işlevini üstlenmektedir.

Romandaki temel ilişkiyi etkileyen çok sayıda kişi olması, olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının mekânları olarak İstanbul'un değişik semtlerinin romanda anılmasına imkân doğmuştur. Mürebbiye romanındakine benzer ilişkilerin dikkatlere sunulduğu Metres'te olaylar, Mürebbiye'deki gibi bir yalıya teksif edilmekten kurtulmuş, daha geniş bir mekâna açılmıştır. Çünkü birbirinden farklı mekânlarda yaşayan insanlar, aynı kişinin (Matmazel Parnas) peşine düşerler. Bu da beraberinde farklı semt isimlerinin ve mekânların romanda anılmasına fırsat vermiştir.

Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.6.4.3.1. Peyzaj

Romanda peyzaj olarak Hami Bey ile Reyhan Bey'in Matmazel Parnas'a sahip olabilmek üzere düelloya giriştikleri (...) karyesine iki saat mesafede bulunan "Bekâr Ormanı" vardır. Bu orman Şadi Efendi yalısına iki saat uzaklıktadır. Bu ormana aynı zamanda "Pınar Ormanı" da denmektedir. Düello mekânı "*burası ormanın ortasında ağaçsız bir açıklıktı.*" (s.376) cümlesiyle tanıtılır. Orman, düello haberini Matmazel Parnas'ın mektubuyla öğrenen Firuze Hanım'ın, düelloyu önlemek için var gücüyle yalının arabacısını olay mahalline yetişmeye zorlaması olayıyla dikkatlere sunulur.

"Hemen yarı yarıya sararmış, üçte bir kısmı dökülmüş olan yapraklara arasından, ağaçlığın yüksek tepesinden sonbaharın sabah güneşi nüfuza uğraşıyor, hafif hafif rüzgar estikçe ziya ile gölgeler sanki birbirine sarılmak için yer yer sıçraşüyor, birbirini kovalıyordu.

Su başına indiler; yosunlu bir çukura ucu kırık bir taş oluktan parmak kalınlığında bir su, erime haline gelmiş elmas berraklığı, safiyetiyle akıyordu; durgun

sathında sararmış yapraklar yüzen, bütün kenarlarına koyu yeşil yosundan sıva sürülmüş bu yalağa...” (s.373)

1.6.4.3.2. Dekor

1.6.4.3.2.1. Evler

1.6.4.3.2.1.1. Şadi Efendi Yalısı

Hami Bey, Boğaziçi’nde ismi belirtilmeyen bir karyedeki yalıda ikamet etmektedir. “*Boğaziçinin ... karyesindeki Şadi efendi yalısı...*” (s.27) Hayatını bir metresi elde etmek ve tutmak uğruna feda eden Hami Bey’in sosyal statüsü ile yaşadığı mekân arasında bir koşutluk söz konusudur. Fakat yalı içerisinde yaşayanların alafranga yaşamak doğrultusunda gözlerinin dışarıdaki sefahat âleminde olmasından, yalı şimdi eski görkeminden uzaktır. “*Boğaziçinin ... karyesindeki Şadi efendi yalısı beş on senedir artık âdetâ harabe yüz tutmuştu. Mazideki şaşaasını bilenlerden sefaletini ketmetmek istiyor gibi o koca ebniye, sarkık saçaklarını, kırık kafeslerini, dökük kaplamalarını, çarpık kapılarını sanki arkasındaki asırlık korunun gölgesinde saklı bırakmak için arkaya mail bir şekil almıştı.*” (s.27) Görüldüğü gibi yalıda yaşayan insanların dejenerasyonu ile yalının fizikî durumu arasında çarpıcı bir paralellik dikkat çekmektedir.

Yalı hakkındaki bu genel bilgilerden sonra, Müştak Bey’in Saffet Hanım’a aşkını ilan etmek için hırsız gibi yalıya girdiği gece, yalı içerisinde karanlıktaki tetkikleriyle yalı hakkında detaylı bilgi sahibi oluruz:

“Tavan aralarında âşıkane seferler, seyahatler etmeğe alışkın gözleriyle Müştak, yalının damını yukarıdan enine boyuna tetkik etti; damda, biri harem, diğeri selamlık cihetinde iki baca vardı; fakat bunlar bütün evlerde görüldüğü gibi üzerine çinko kaplanmış tahta kapaklardan ibaret değildi; iki kanatlı pencere şeklinde camekânlı bacalardı; bunlardan içeriye girmenin baca kapaklarından daha kolay olacağını Müştak kestirdi; yalının plânını Reyhanla mükerreren çizmiş, ezberlemişti. Binanın dahili taksimatını, Firuze ve Saffet Hanımların daireleri, yatak odaları hemen yerli yerlerinde malûmdur.” (s.266)

Müştak Bey’in yalıdaki bu gece macerası sırasında yalı ile ilgili olarak şu bilgileri de öğrenmekteyiz:

“Firuze Hanım’ın dairesi binanın ortasında, Saffetinki nihayetindeydi.

Müştak yalının alt kat pencereleri önünde birkaç defa boydan boya gezindi; pencerelerin hepsi demir parmaklıklı idi. (...) Firuzenin dairesiyle Haminininki arasında birtakım sofalar, odalar, bölükler vardı; buralarda kimse yatmadığını Müştak evvelce biliyordu; kendi hesabınca boş olması lazım gelen balkonlu bir odanın önünde durdu (...) Etraf bir anda aydınlanıverince bulunduğu yerin bir sandık odası olduğunu anladı (...) Ne tarafa gitmeli? Bu kapılardan hangisini intihap etmeli? Gündüzün korudan tarassut ettiği esnadaki müşâhedelerine göre binanın şeklini göz önüne getirdi. Damdaki tavan arası bacalarından birinin, kapısı önünde bulunduğu balkonlu odaya nispeten biraz aşağıda bulunması lazım geleceğini hesapladı; buna göre sağ tarafa yürüdü; bir kapı açtı; döşemesiz tozlu bir oda... Orayı geçti; bir kapı daha açtı; baktı; kullanılmayan viran bir halâ... Bunu da geçti; kendi hesabına göre bulunduğu son nokta Saffetin dairesinden ziyade Firuze Hanımımkinine yakındı; bütün cesaretiyle bir kapı daha açtı; duvarları yerli dolaplarla çevrili ufak bir oda... Burası eski çubukluktı; şimdi dolap kapaklarının kimi aralık, kimi açık, toz içinde öyle tamtakır duruyordu; bu çubukluğun yanında bir aralık vardı; orada yürüdü; darca bir merdiven gördü; bu merdiveni çıktı; ufak bir sahanlığa geldi; merdiven yine devam ediyordu; bu ikinci kısmı da çıktı; oh ne âlâ! Kendini aradığı yerde, yani dama çıkan baca penceresinin önünde buldu; burası tavanı alçacık oda gibi bir yerdi; şimdi Müştakın maksadı dama çıkmak değil, tavan arasına girmekti; dört tarafına göz gezdirdi; iki cihette dolap kapıları gibi tahta mandal ile örtülmüş iki kapak gördü; birini açtı; baktı, yüke benzer bir şey; diğerini açtı, sevincine payan olmadı; çünkü oradan tavan arasına gidiliyordu; görülmeksizin oraya kadar gelmiş olmasını bu teşebbüsü için âdetâ yarı muvaffakiyet saydı; tavan arasına girdi; ne girişler, ne direkler, ne dayaklar, e mertekler, ne serenler, vardı; fenerin zıyasını sağ tarafın nihayetine, yani deniz köşesine doğru verdi; o karanlık içinde ışık yolları âdetâ elektrik şuâi gibi uzandı. (276-279)

Yalının bahçesi de Hami Bey'in dejenere hocalarının "fıstık ağacının altında denize bakarak nargile gırıldatılan" bir mekan olarak bahsedilen bir yerdir.

Görüldüğü gibi oldukça geniş ve pek çok bölümü olan yalı, zenginliğin, maddî imkânın bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalıda ikâmet eden herkesin kendisine ait bir odanın ötesinde yaşam alanı niteliğinde dairesi vardır.

1.6.4.3.2.1.2. Matmazel Parnas'ın Apartmanı

Matmazel Parnas'ın ikâmet ettiği apartman Beyoğlu'nda (...) sokağındadır. Hami Bey tarafından, paraları biten Müştak Bey ve Reyhan Bey'den kaçırılarak bu mekâna yerleştirilir. Hami Bey'in yaşadığı mekân ile hayatı arasındaki ilişki Matmazel Parnas ile yaşadığı Beyoğlu'ndaki apartman arasında da görülmektedir. Matmazel Parnas, eğlencenin sefahâtin, lüksün merkezi olan Beyoğlu'nu kendisine mekân olarak seçmiştir. Hami Bey'in

Matmazel Parnas'a tahsis ettiği Beyoğlu'ndaki salonu hakkında şunlar söylenir:

"Haminin Beyoğlundaki salonu, ora kibar âlemince, daha doğrusu zengin sefiplerince hayli şöhret almıştı. Parnasın, salon müdavimlerini idaredede şuhane mahareti, Haminin alafranga terbiyesi, mübalağalı şöhret serveti daha bir takım acayip rivayet ile karışarak ortalıkta devrediyordu. ...

Gayr meşru münasebet üzere yaşayan bu muhip ve muhibbenin hanesine yine öyle münasebetlerinin meşruluğu şüpheli karılar, kocalar, yahut açıktan açığa "metres"ler, "aman"lar, daha fenası kendine birkaç aylık eş arayan bekarlar, muvakkat birer hayat arkadaşı arayan karılar devam ediyorlar, kendini bilen, âlemin muahezesinden çekinen ailelerden orada kimse görülüyordu.

Bu salonun şöhreti yalnız dilbaz karılarla kurnaz şıkların oraya devamlarından ileri gelmiyordu. "Aktüalite", "Nuvote" ve moda denilen şeylerin şehrimizdeki tetebbü merkezi haminin apartmanıydı. Pariste ne çıksa, ne işitilse, ne olsa bunların sür'atle aksı hemen orada görölüyordu. Hata zürefadan salona "İstanbulda Paris" namına verilmiş bir diğeri de (L'academie des Debauches) yani "Sefihler encümeni" vasfını münasip görerek zarafette, birinci namı verenlere tefevvulunu ispat etmişti." (s.304-305)

Görüldüğü gibi Matmazel Parnas'ın yaşadığı Beyoğlu'ndaki apartman bir nevi alafrangalığın merkezi halindedir.

Hami Bey'in Müştak Bey'in kendisini uyarması üzerine Matmazel Parnas'ın kendisini aldattığına dair tetkikatını yaparken apartmanın fizikî durumu hakkında bilgiler ediniriz:

"Hami koridordan yürüdü; bir camlı kapı açtı; ufak sofa gibi bir yere girdi; apartmanın bütün taksimat kapıları bu sofanın üzerinde idi; salon tarafına gitti baktı kimse yok.

Haminin apartmanı üç kattı; her katın, evin umumî merdivenine birer kapısı olduğu gibi yine içeriden birbirine merdivenleri vardı.

(...)

Hami yürüdü, yürüdü; yatak odası dairesine çıkan merdivenin önüne geldi; yukarıyı dinledi. Hiç ses yok; yukarıda bir salon daha vardı ki pek teklifsiz misafirlerden bazıları oraya kabul olunabilirdi." (s.333)

Hami Bey'in Matmazel Parnas için tuttuğu apartman, âdetâ Parnas'ın sevdâlılarını gizlice idare etmesine uygun bir şekilde tasarlanmış gibidir. Parnas'ın bütün sevdâlıları birbirini görmeden metreslerini ziyaret edebilmektedirler.

Romanda insan-mekân uyumuna dikkat edilmiştir. Mekâna ait unsurlar, bireyin psikolojisindeki çağrışımlarıyla birlikte aktarılır: *"Şimdi o "apartıman" Hami için öyle bir sevdâ harabesi idi ki ne tarafa bakılsa, hangi köşesi karıştırılsa o müzeyyen, o kıymetli mefruşat, ev eşyası arasında sevdikleri kadınların gösterdikleri sevdâ yapmacığına sadakat vaitlerine*

inanarak ellerinde bulunan muhabbetin bahşettiği huzur ile yaşayanları dilhun edecek bin delile tesadüf olunur.” (s.352)

1.6.4.3.2.1.3. Müştak Bey’in Evi

Müştak Bey’in evi, Aksaray’dadır. Matmazel Parnas’ı idare edecek parası kalmayıp, babasının hasta olduğu bahanesiyle ondan uzakta yaşadığı kâbus dolu günlerin geçtiği ve bu derdine çare düşündüğü yerdir. Ağa yokuşu yanındaki “... o geniş saçaklı kırmızı boyalı büyük evlen” (s.96) diye tanıtılır.

Müştak Bey’in evinin bulunduğu semtin geleneksel hayatın yaşandığı bir muhit oluşu ve evden görünen manzara aslında onun sürdürdüğü hayatın gerçekliği ile idealize ederek ulaşmak istediği alafranga hayatın gerçekliğinin örtüşmediği ve bütün ıstıraplarının ve çelişkilerinin altında bu gerçeğin olduğunu göstermektedir:

“Kafesi sürdü; pencerenin önüne oturdu. Evin karşısındaki harap mahalle camiinin etrafını sarmış tepeleri sivri uzun serviler, rüzgar estikçe müşafeha ediyorlar gibi yekdiğerlerine yaklaşıp yaklaşıp ayrılıyorlardı. Bu kasvetli ağaçların fişkırıldığı kabristanın, otlara gömülmüş, her biri bir cihete çarpılmış, kavuklu, sarıklı taşlarına, komşunun kapısının üzerindeki fenerde yanan petrol lambasının küçük, sarımtırak, titrek alevi aksettikçe mezarlar oynuyor, o karaltılar içinde esrarlı gölgeler geziniyor gibi oluyordu.

Müştak hep düşünüyor, hep düşünüyordu. Kaldırım taşları üzerinde gümleyen bekçinin demirli sopası –darbelerin sadası azala azala- uzaklaştı. Diğer mahallerden uzaklardan başka sopalar rüzgarın hafifi iniltisi içinde boğula boğula sanki buna cevap veriyorlardı. Karşıkı servilerin, o korkunç karaltıların içinden birdenbire bir baykuş ötü. “hu hu hu!.. hu! Hu...” yekdiğerini takiben sık ve sert başlayan bu huhular medit seyrek iniltilerle nihayet buluyor, sanki genin zulmeti içine uğursuzluk açıyordu...” (s.97-98)

Yukarıda görüldüğü gibi, Müştak Bey’in Matmazel Parnas’ın uzağında kaldığı zaman duyduğu psikolojik gerilim, mekân tasvirindeki kasvetle desteklenmiştir. Yani mekân tasviriyle kişinin psikolojisi arasında bir paralellik sağlanmıştır.

Müştak Bey ile Reyhan Bey’in Firuze Hanım ve Saffet Hanım’ın gönlünü kazanarak onlardan elde edecekleri parayla Matmazel Parnas’a sahip olacakları plânı üzerine Şadi Efendi yalısını yakından tanımak üzere yalının bulunduğu muhitte kiraladıkları bir ev ile Reyhan Bey’in Süleymaniye’deki evi de ismi zikredilen evlerdendir.

1.6.4.3.2.2. Odalar

Şadi Efendi yalısında, yalıdaki kişilere ait pek çok oda vardır. Bu odalardan olay parçalarının mekânı durumundakiler hakkında bilgi vardır. Bazılarının da bu olay parçalarının anlatımı sırasında sadece ismi zikredilir. Yalıdaki odalar şunlardır:

1.6.4.3.2.2.1. Saffet Hanım'ın Odası

Müştak Bey'in bir gece hırsız gibi girerek Saffet Hanım'a aşkını ilan edeceği odadır. Müştak Bey'in gözüyle şöylem dikkatlere sunulur:

"Bir kenarda oymalı bir masa üzerinde yanan, boylu gümüş şamdanlara dikili iki ispermeçet bütün eşyayı seçtiren kadar odanın içini aydınlatıyor; sağ cihette başa tarafları duvara dayatılmış ya ceviz, ya mavun veya gül ağacından mamul, baş ve ayak cihetlerinin oymaları gayet sanatlı yan yana ikiz karyola... bu karyolaların karşısında yine o ağaçtan bir aynalı dolap... fakat aynası tül ile örtülmüş..." (s.279-280)

Saffet Hanım'ın odasının yalıdaki konumu, Müştak Bey'in odaya girişi ayrıntılı bir biçimde anlatılırken gözler önüne serilir:

"Müştak, neredeyse gel.." davetine serian icabette bulunmak içi kırışleri, mertekleri dört atlayarak tavan arasından çıktı; merdivenleri indi; o koca sofaya geldi; sağ taraftan birkaç kapı karıştırdı; bir koridor buldu; oradan geçti; diğer bir sofaya, fakat birinciye nispeten küçürek bir sofaya çıktı; hemen hemen ortalık da ağarıyordu; Saffetin dairesi bu sofanın deniz cihetindeki sağ köşesindeydi; bunu düşünmeğe artık lüzum yoktu; o tarafa yürüdü; bir kapı açtı; baktı, döşeli bir oda; onu kapadı; diğerini açtı; daha ufarak bir sofaya girdi; işte burası tamam aradığı yerd; Saffetin dairesi..." (s.290)

1.6.4.3.2.2.2. Matmazel Parnas'ın Şark Odası

Matmazel Parnas'ın apartmanında onun davetlilerini eğlendirmek için tefriş edilmiş özel bir şark odası vardır. O, parasını sızdırmak istediği sevdâlılarını bu odadaki muameleleriyle kendisine çekmektedir:

"Odanın duvarlarına kıymetli halılar gerilmiş, çerçevelere san'atlı Arabî, Farisî, türkî şiirleri hâvi levhalar asılmış, zaten tek bulunan pencere halı perde ile sımsıkı örtülmüş; her taraf arabesk nakışlı tavanın göbeğinde altından bir püskül sarkmış, geniş billur kandilin titrek, yarı muzlim hafif ışığı ile aydınlanmış..." (s.142)

1.6.4.3.2.3. İş Yerleri

1.6.4.3.2.3.1. Beyazıt'taki Yazıcı Dükkânı

Romanda Saffet Hanım'la Meryem Dudu'nun, Hami Bey'in Saffet Hanım'a ilgisizliğinden dolayı Müştak Bey'in mektubuna cevabî mektup yazdırmak için gittikleri Beyazıt Meydanı'ndaki yazıcı dükkânı ayrıntılı bir şekilde dikkatlere sunulur. Yazarın buradaki amacı, natüralizmin ilkelerine dayanarak insan-mekân bütünleşmesini sağlayıp ortamın insanın maddî ve manevî boyutunu şekillendirdiği ilkesini somutlaştırmaktır. Beyazıt Camii'nin güvercinler kapısına karşı gelen Acem kâğıtçı dükkânlarının arkasını teşkil eden duvarın önünde tarif etmek istediğimiz yazıcı barakalarından sekizi onu birer sandık gibi yan yana bir sırada dizilmiştir:

"Kırmızı aşu boyasına, sair renklere boyanmışları da vardır. Hemen cümlesinde menfez namına ancak iki karış murabbaında teker pencere ile bu pencerelerin iki misline müsavi birere kapıcık görülür. Pencere namını vermekte biraz cömertlik ettiğimiz bu deliklerin önünde bazen yazıcının hüsnü tabiatına, ihtimal ki kazancının genişliğine delil olacak birer toprak saksı, mevsimine göre fesleğen, şebboy, kına çiçeği saksıları bulunur. Öğleden sonra bu dükkânların tepesinde güneş kaynadığı gibi, Beyazıt meydanını rüzgar inletse, vaziyetleri hesabiyle yine bunların havadan hissedar olmaları ihtimali yoktur. Güneşin harareti ve hava cereyanından mahremiyeti bu dükkâncıkların birere hamam halvetine çevirdiğinden, yaz günleri yazıcı efendiler göğsü bağı çözerek, kolları sıvayarak yarı dekolte birer şekil peyda ederler. Yazıcılardan bazıları o sıcak halvetin inde saatlerce bir müşteri gelmesine intizaren artık bîtap kalak dükkânın genişliği nispetinde bedenî bir istirahat ile oraya uzanır, uyuyakalır. Dükkân sahibinin ağır uykusundan bil'istifa bir sokak köpeği kapıdan başını sokar, fasulye piyazı, ciğer kebabı nevinden yemeklerle o sabah edilmiş kahvaltının peykenin altında duran bulaşık kaplarını bir güzel cilala. Diğer bir kelp ziyafete iştirak için dükkâna girer. Köpekler arasında kavga başlar. İlk hırıltılar pesten, zararsız geçer. Havlama keyfiyeti, dişlemeye münce olunca âdetâ dükkân sarsılır. Yazıcı efendi uyanır. Kendi uykusu esnasında köpeklerin böyle bulaşık temizlemek için peyke altına duhulleri birkaç defa tekerrür etmiş vak'alardan olduğundan dükkânın bir köşesine evvelce dayamış olduğu sopaya hemen el atar. Bir iki pat küt; havlamanın önünü alır...

Bu defa bir orta yaşlısına intihap ettiler. Saçına, sakalına kır serpmiş, karaca kuruca simalı, ufak tefek vücutlu dizlerini dikmiş, yarı yatar, yarı oturur, yarı uyur, yarı uyanık gibi gözler yarım kapalı bir halde kendinden ha geçiyor, ha geçmekte iken tahrir dükkânçesine iki varda Kosta hanım yaklaştığını o rehaveti, o yumuşak gözleri arasından fark ederek derlendi, toplandı... ekşi ekşi ter, keskin keskin bekâr kokan bu kulübeciği yaseminlerden leylaklardan, yedidağ çiçeklerinden müterekkip bir güzel koku, bir hanım kokusu sardı...

Dükkânın içine iki yanlı kerevet yapılmış, üzerine ot minderden yayılmış, daha üstüne kırmızı şatrançlı soluk, kirli bir örtü serilmişti ki, fabrikasından, tezgahından çıktı çıkalı su görmeden solan bu örtüye sürünmemek için Dudu mümkün olduğu kadar çarşafını toplamağa uğraşıyordu." (208-210)

Romandan alınan bu parçada da görüldüğü gibi, mekân köhneleştikçe içerisindeki insan da fizikî olarak düşkün, tutum ve davranış olarak bayağılaşmaktadır. Mekâna ait unsurlar, yukarıdaki alıntıdaki yazıcı-dükkân örneğinde de görüldüğü gibi, bireyin psikolojisindeki çağrışımlarıyla birlikte aktarılır

1.6.4.3.2.3.2. Pastacı Dükkânı

Hami Bey'in Matmazel Parnas'ın kendisini aldattığı kuşkusuna kapılması üzerine apartmana girip çıkanları gözetlemek için saklanıp beklediği yerdir. Apartmanın karşısında bulunur.

Romanda özellikle ayrıntılı bir şekilde anlatılan olayların sahnesi durumundaki mekânlar, insan-mekân bütünleşmesini de verecek şekilde ayrıntılı anlatılmaktadır. Ayrıntılı anlatılmayan olaylarda mekân sadece olayın sahnesi durumundadır.

Sonuç olarak Metres'te mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği farklı işlevler vardır. Bunlardan en önemlileri, olay örgüsünde yer alan kişilerin bulundukları mekânla bütünleşmeleri sonucunda psikolojilerini ve hayata bakışlarını ortaya koymasıdır. Romanın olay örgüsüyle dikkatlere sunulan kültürel yabancılaşmanın bir sonucu olan gayri meşru ilişkilere girerek metres tutmak kendisine uygun mekânlar içerisinde cereyan eden olaylarla somutlaştırılmaktadır.

1.6.4.4. Zaman

Başta Hami Bey olmak üzere Batılı bir metresin peşine düşen gençlerin trajik sonlarının gözler önüne serildiği Metres'te zaman, Şadi Efendi yalısının mazisiyle sınırlıdır. Romanda, olay zamanı olarak Matmazel Parnas-Hami Bey ilişkisinin bir tarafı olan Hami Bey'in doğumundan önce yalıdaki hayattan başlayarak, Hami Bey'in Matmazel Parnas uğruna yok olup gittiği otuz yaşlarına kadarki yaklaşık otuz yıllık bir zaman diliminden söz edilebilir.

Fakat bu zaman diliminde Hami Bey'in Matmazel Parnas'la ilişkisini içeren yıllar üzerinde daha ziyade durulur. Romanda Hami Bey'in Matmazel Parnas'la tanışana kadarki bölümler özet halinde aktarılır. Firuze Hanım'ın geçmişe göre ne kadar değiştiğini vurgulayan ve onun tanıtıldığı bölümlerin birinde de romanın kapsadığı zaman dilimi hakkında ipucu verilir:

“Vaktiyle, belki yirmi beş sene evvel fevkalade bir tenasübe malikiyeti el'an müdekkik bir nazardan gizli kalamayan bu sima zayıflıktan şimdi biraz uzamış, elmacık kemikleri dışarı fırlamış, eski güzelliğin yadına vesile olabilecek meydanda yalnız o iri parlak mavi gözlerle buruşuk uzunca bir gerdan kalmıştı.” (s.19)

Bununla birlikte Firuze Hanım'ın tanıtıldığı yerlerde yalıda on sekiz on dokuz yaşında gelin olarak geldiğinden ve şu anda elli senelik bir ömründen söz edilmektedir:

“Firuze Hanımefendi on sekiz, on dokuz yaşında emsalsiz bir gönül avı iken yetmiş beşlik bir efendinin galiba sıra numarasıyla yetmişinci olarak ihtiyarlık yatağına verilmişti.” (s.28) *“Firuze Hanımefendinin yüzüne bakan eğer sima hatlarından meal çıkarmağa aşına ise senelerden ziyade düzgün, pudra, saç, kaş, göz, kirpik boyalarının, tuvalet sabunlarının tahribatına uğramış o çehrede derin bir hodbinî elli senelik hayat yorgunluğuylarıyle...”* (s.18)

Bu alıntılar da romanda yaklaşık otuz yıllık bir zaman sürecinden söz edildiğini göstermektedir.

Romanda Hami Bey-Matmazel Parnas ilişkisine kadarki geçen zaman atlanır ve özet halinde verilir. Hami Bey'in doğumundan beş yıl sonra babası ölür ve yalının düzeni bozulur, herkes mirastan pay alma telaşına düşer. Hami Bey ile annesi, Şadi Efendi'den kalan büyük bir mirası tüketirler. Bu olaylar atlanarak anlatılır:

“Çocuk beş yaşında iken efendi babası tebdili âlem etti.” (s.29)

Mirastan pay kapma telaşı şu belirsiz zaman zarfıyla ifade edilir:

“Bu gürültü aylar, senelerle sürdü.”, “Senelerden sonra davacıların iddialarının butlanı zahir oldu...” (s.33)

“Bu ailenin Şadi Efendinin vefatından sonraki her türlü terazi, tartı haricindeki sefahetperestane maişeti ancak dokuz on sene kadar devam edebildi. Çiftliklerin çoğu satıldı. Kalanlar sarraflara terhin edildi. Hami on beş, on altı yaşına girdiği zaman umum varidatları ayda yüz elli, iki yüz liraya kadar inmişti ki bu tenezzül ana oğulun dokuz on sene sürdükleri sefihane hayata nazaran âdetâ acınacak zaruret, çekilmez bir fukaralık demektir.” (s.46)

Firuze Hanım'ın yalının mirasını tüketmesinin de yıllar aldığı ifade edilir:

“Ezcümle işte Şadi Eendi merhumun ailesinde görüldüğü gibi pek sıkıştıkları bir amanda Firuze Hanım gayet kıymetli bir top şal, büyük kıratta bir Yakup yüzük, daha bunlara benzer şeyler çıkararak gizlice sattırır, yine günlerini gün etmek imkanı bulur idi. Birkaç sene de böyle geçti... çalgıcı halayıkların gençleri satıldı; ihtiyaçları çırak çıkarıldı. Musiki, raks, dans hocaları savuldu; erkek, kadın hizmetkarlar, seyisler, aşçılar hemen beşte bir nispetinde azaltıldı. Yeniden yeniye akarlar elden çıkarak varidat bin lirayı tutmamağa başladı. O zamana kadar Hami de yirmi dört yirmi beş yaşını buldu. Beyoğlunda ve şurada buradaki muşekalarını pek ileri bir dereceye vardırdı.” (s.46-47)

Romandan iktibas edilen yukarıdaki cümlelerden anlaşıldığı üzere, Şadi Efendi öldüğünde beş yaşında olan Hami Bey'in annesiyle birlikte kalan yüklü miktardaki mirası tükettikleri yalının lüks içerisinde müsriflikle geçen yıllarının, Hami Bey'in yirmi dört yirmi beş yaşına geldiğinin belirtilmesiyle yaklaşık yirmi yıl olduğu çıkarılmaktadır.

Hami Bey'in Matmazel Parnas ile tanışmasına kadar geçen zamanı Hami Bey'in bu süre içerisindeki yaşından çıkarmaktayız.

Hami Bey'in Matmazel Parnas'la olan ilişkisinin temelini anlaşılmaması amacıyla yalının mazisi hakkında özetin yapıldığı yıllardan sonra hâle dönülür ve Hami-Matmazel Parnas ilişkisini hazırlayan kişilerden olan Müştak Bey'in Matmazel Parnas'la ilişkisi anlatılır. Bu ilişkinin zamanı olarak *“Mevsim teşrinisani ortaları idi.”* (s.69) diye bir ifade kullanılır. Bu zaman zarfı, romandaki olayların zamanın başlangıç zamanını ifade eder. Romanda Müştak Bey'in Matmazel Parnas'ın peşinde koştuğu zaman *“Yavaş yavaş günler geçti”, “Aylar ayları takip etti”* gibi kesin olmayan ifadelerle anlatılır. Müştak Bey'le Reyhan Bey'in kendilerini aldatan Matmazel Parnas için düşündükleri plân yirmi gün sürer: *“Ne yaptıklarını bilemez bir şaşkınlık içinde yirmi gün kadar dertlerine çare aramak için...”* (s.149) Reyhan Bey'in Firuze Hanım'la ilişkisi üç ay sürer: *“O siyah, o iri gözler ne hikmet bilinemez Firuzeye ağlaman kızarmış üç aylık sevdâ renci ile etrafı halka halka çürümüş gibi göründü.”* (s.167) Reyhan Bey ile Müştak Bey'in Hami Bey'in yalısıyla ilgilenmeleri birkaç ay sürer: *“-Biz birkaç ay evvel Reyhanla aynı haldeydik. O muvaffak oldu ben neden olamadım?”* (s.252)

Şadi Efendi yalısının tanıtımından sonra, Hami Bey-Matmazel Parnas ilişkisiyle alakalı olarak ve Müştak Bey'in romanda görüldüğü olay parçasının zamanı olan "teşrinisani"den (kasım) -"*Mevsim teşrinisani ortaları idi.*" (s.69)- Hami Bey-Reyhan Bey düellosuna kadar geçen bütün olaylar yaklaşık bir yıllık bir zaman diliminde gerçekleşir. Bunun ipuçları romanın sonunda şu şekilde ifade edilir: "*Hemen yarı yarıya sararmış, üçte bir kısmı dökülmüş olan yapraklar arasından, ağaçlığın yüksek tepesinden sonbaharın sabah güneşi nüfuza uğraşıyor, hafif hafif rüzgâr estikçe ziya ile gölgeler sanki birbirine sarılmak için yer yer sıçraşüyor, birbirini kovalıyordu.*" (s.373)

Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının zamanını şu şekilde inceleyebiliriz:

Şadi Efendi ile Firuze Hanım'ın evlenmesi:

Firuze Hanım 18-19 yaşlarında

Şadi Efendi'nin ölümü ve yalısında hırsızlıkların görülmesi:

Hami Bey 5 yaşındayken

Firuze Hanım 23-24 yaşlarında

Şadi Efendi'nin yasının tutulması, mirasın bölüşülmek istenmesi ve konaktakilerin Firuze Hanım'ın gözüne girme mücadelesi:

Şadi Efendi ile ilgili daha önce hiç görmedikleri kişilerin miras üzerinde hak iddia ederek Firuze Hanım'la mücadele etmeleri ve bunun yıllar sürmesi:

Aylar seneler sürüyor

Yalının miras kalan mallarının satılmasından sonra Firuze Hanım'ın kendini tamamen eğlenceye vermesi:

Hami Bey'in yoz bir eğitim sürecinden geçmesi, Mösyö Jan'ın ciddi muallimlik yapması, Fakat Arapça ve Farsça hocalarının yozlukları yanında daha fazla dayanamayarak yakıdan kovulması:

Şadi Efendi'nin ölümünden 4-5 yıl sonra

Firuze Hanım'ın kıymetli eşyaları satıp çalgıcıları göndererek para elde etmesi ve hayatının lüks içinde sürdürmesi:

9-10 yıl sürer Hami Bey 15-16 yaşına gelir

Hami Bey'in Saffet Hanım'la evlendirilmesi:

Hami Bey'in 24-25 yaşına gelir

Müştak Bey'in parasının bitmesi üzerine pederinin hasta olduğu yalanını uydurması, Matmazel Parnas'tan biraz uzak kalarak para araması ve vakit kazanması: *Teşrinisani (kasım) ortaları*

Müştak Bey'in Reyhan Bey'den para istemesi:

Teşrinisani (kasım) ortaları

Müştak Bey'in Reyhan Bey'den para alamayarak evine gelişi ve evde kâbus dolu gece geçirmesi:

Teşrinisani (kasım) ortaları

Müştak Bey'in Reyhan Bey'e para için gitmesi, sinirle evine dönmesi ve onu kendi oyununa düşürmek isteği ile tekrar ona gitmesi:

2 gün sonra

Müştak Bey'in Reyhan Bey'in plânını kabul etmesi ve parayı alarak Matmazel Parnas'a gelmesi:

Aynı gün

Reyhan'ın Müştak Bey'e anlaşma şartlarını hatırlatır mektup yazması, Matmazel Parnas'ın Müştak Bey'in sıkıntısını anlaması ve Reyhan Bey'e göndermesi için ona para vermesi. Müştak Bey'in Reyhan Bey'den daha fazla para alabilmek için Parnas'la onu tanıştırmak istemesi:

3-5 gün sonra

Reyhan Bey'in anlaşma uyarınca Matmazel Parnas'ı görmeye gelmesi:

2 gün sonra

Reyhan Bey'in Müştak Bey'e vaat ettiğinden daha fazla para vermesi, Müştak Bey'in bu parayla borçları ödemesi ve Reyhan Bey'in plânının Müştak Bey'in aleyhine gelişmesi:

Günler geçer/aybaşı gelir

Hem Müştak Bey'in hem de Reyhan Bey'in Matmazel Parnas yolunda bütün servetlerini tüketmeleri:

Aylar geçer

Reyhan Bey'in Matmazel Parnas'la geçirdiği mutlu günlerine dönüş:

(Geriye dönüş)

Müştak Bey ile Reyhan Bey'in Matmazel Parnas'ın hangisini seçtiğini sormak üzere ona gitmeleri; ama onun başka birisine meyletmesi:

1 hafta sonra

Matmazel Parnas'ın Hami Bey'e gitmesi:

Son 10 gün

Müştak Bey ile Reyhan Bey'in Matmazel Parnas'ı Hami Bey'den uzaklaştırmanın çaresini aramaları:

20 gün

Reyhan Bey'in Parnas'a yedirdiği paraları geri alabilmek için kendisini Firuze Hanım'a, Müştak Bey'i de Saffet Hanım'a âşık etme plânı yapması:

Aynı gün

Reyhan Bey'in Firuze Hanım'a aşknâme göndermesi:

1 ay

Mektuplaşmaların devam etmesi:

3 ay

Reyhan Bey'in sandalla Şadi Efendi yalisının önünden geçmesi ve Firuze Hanım'ın ona âşık oluşu: **Bir gün**

Nedime'nin Reyhan Bey'i yalıya gizlice alması: **Bir gece**

Üç ay önce Müştak Bey'in Saffet Hanım'a âşık oluşunun Meryem Dudu tarafından anlatılması: **3 ay önce (Geriye dönüş)**

Müştak Bey'den gelen mektubu Saffet Hanım'la Meryem Dudu'nun Beyazıt'ta yazıcılara okutmaları ve cevabî mektup yazdırmaları:

Saffet Hanım'ın Müştak Bey'den gelen mektubun okunması sonucu âşık oluşu:

Hami Bey'in yalıya gelişi ve annesiyle para ve miras konusunda çatışma yaşaması: **Bir gün**

Saffet Hanım ile Hami Bey arasında da ilgisizlikten kaynaklanan çatışma yaşanması:

Aynı gün

Saffet Hanım'ın Hami Bey'e inat Müştak Bey'e aşk mektubu yazdırması için Meryem Dudu'yu ikna etmesi: **3 gün**

Saffet Hanım ile Meryem Dudu'nun mektup yazdırmak için Beyazıt'a yazıcıya gitmeleri:

Saffet Hanım'ın Hami Bey'le tartıştığı hafta bir gün

Müştak Bey'in Reyhan Bey'e Saffet Hanım'ın kendisine ilgisizliğinden bahsetmesi:

Yazıcıdan çıktıktan 5 gün sonra

Müştak Bey'in Reyhan Bey'in amacına ulaşmasını araştırmak için kalemine gitmesi, Firuze Hanım ve Parnas'tan gelen mektupları okuması ve Matmazel Parnas ile olan ilişkisini ortaya çıkarması: **Bir pazartesi, ertesi gün ve daha ertesi gün**

Müştak Bey'in Saffet Hanım'ı araması; ama ona rastlayamaması:

1 hafta

Müştak Bey'in Saffet Hanım'dan uzak geçen günleri:

40 gün

Müştak Bey'in Saffet Hanım'la konuşmak üzere Meryem Dudu'nun yolunu çevirmesi, köylü tarafından ejderha diye söylentinin çıkması: **Bir gün**

Müştak Bey'in yalıya hırsız gibi girmesi:

Bir gece

Reyhan Bey ve Firuze Hanım'ın o geceden sonra Müştak Bey'in yalıya girişini engellemeleri ve Müştak Bey'in Hami Bey'e Matmazel Parnas'ın kendisini aldattığına dair bir mektup yazması:

Hami Bey'in Müştak Bey'den gelen mektubu okuması:

Bir sabah

Hami Bey'in Matmazel Parnas'ı Reyhan Bey'le basması, Matmazel Parnas'ın Reyhan Bey ile Hami Bey'i kendisi için düelloya davet etmesi:

Çarşamba

Hami Bey'in Revai Bey ile birlikte Reyhan Bey'in yalıya girmesini yasaklaması:

Ertesi akşam

Hami Bey ile Reyhan Bey'in Matmazel Parnas için düelloya girmesi:

1 gün sonra bir sonbahar günü

Romanda aktüel zamanı ifade eden bir bilgiye atıfta bulunulmaz.

Romanda zamana dair kullanılan ifadeler, çok kesin çizgiler taşımaz.

“Sabah, öğleden sonra, akşama doğru, gece, ertesi gün, beş gün, yirmi gün, pazartesi gecesi, çarşamba, iki gün sonra vb.” gibi zaman zarflarıyla olayların akışı verilmeye çalışılır. Anlatıcının bakış açısıyla paralel olarak romanın hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılır.

Zaman, romanda olayların akışını sağlayan bir birim olmanın ötesinde bir işleve sahip değildir; fakat bir yerde, Müştak Bey'in Matmazel Parnas'a kavuşamadığı zaman özellikle üzerinde kafa yorduğu ve kendi durumunu zaman aracılığıyla anlamaya çalıştığı bir kavram olarak da karşımıza çıkar:

“Çin guguk!.. Çin guguk!.. Çin guguk!.. Çin guguk!..

Müştak kalben devam ederek:

-İşte saat dört... Beyhude bir saat daha geçirdim... Daha doğrusu ben geçirmedim, o geçiyor.. Zaman denilen bu ur ve zulmetin birbirini takip etmesi arzın bu serî devri ki bizi hayatın neticesine isâl için bütün feryatlarımız, göz yaşlarımız, aldatıcı kısa sürurlarımız, garamımızla durmadan sürüklenip götürüyor. Onun mütemadi devrindeki kanun tesirâtı malum ve değişmez iken hep hakkımızda bir istisnaiyet muamelesini talepten kendimizi alamıyoruz. Zamanın minnet ettiğimiz en büyük lutfu bizi genç iken pir etmesi değil mi? Bana sorsalar bu bir gadir. Gençlik zamanlarını tahattur ettikçe şimdiki yorgunluk e aczinden dilhun olmıyan bir ihtiyar görmedim. Ben gençliği zeval bulmaz zannederek yaşamak isterim. Zamanın mürurunu ihbar için böyle guguklu saatler niçin icat etmişler? Kendi hükmümce saatleri parçalamalı, takvimleri yırtmalı... Aynaları da hep kırmalı. Vaktin güzzeranını ihbara vesile olarak bir şey bırakmamalıdır. Fakat çehreler... Onlar en teessür verici birer zaman mikyası değil midir? Soranlar her sene yaşımızdan birkaçını saklamakta ne kadar ihtiyat etsek beyhude... Ağızdan çıkan yalanı simanın diğer uzuvları tekzip eder.” (s.103)

Olay örgüsü kronolojik bir akış izlediğinden romanda zaman bakımından önemli atlamalar yaşanmaz. Romanın ilk kısmında Hami Bey'in hâldeki tutum ve davranışlarının sebebinin geçmişe dayalı olarak cereyan ettiğini vurgulamak amacıyla, Şadi Efendi'nin yalısının tanıtıldığı yerde geriye dönüş vardır. Sadece kişilerin blok halinde tanıtıldığı yerlerde kişilerin geçmiş yaşamlarıyla ilgili olarak geriye dönülür. Romanda anlatma zamanlarında önemli bir atlama yoktur. Olaylar yaklaşık bir yıllık bir zaman dilimini kapsar.

1.6.5. TEMA

Metres'te Tanzîmat'tan beri toplumumuzun genel eğilimi olan Batılılaşma sorunu üzerinde durur. Batılılaşma sürecimizin toplumun kimi kesimi tarafından yanlış algılanması sonucu, nasıl büyük bir problem haline geldiği ve bireyleri trajikomik durumlara düşürdüğü Metres romanında başarılı bir biçimde işlenmektedir. Bu sorun Batılı değerlerin bir uzantısı olan “metres” etrafında somutlaştırılır.

Romanın olay örgüsü esas itibarıyla farklı değerleri temsil eden iki tarafın bireylerinin çatışması çevresinde düzenlenmiştir. Bir tarafta Batılı değerlerin temsilcisi durumunda Matmazel Parnas konumlanmışken, diğer tarafta Matmazel Parnas'ın peşindeki Hami Bey ve onun ‘rakip’leri konumunda diğer sevdâlılar ile Şadi Efendi yalısının sakinleri vardır. Metres karşısındaki bu kişiler Doğulu değerlerin temsilcisi olarak olay örgüsü içerisinde yerlerini almaktadırlar. Roman, başından sonuna Batı karşısında kompleksi olan Doğulu alafranga özentisi züppelerin Batılı hayatı temsil eden fahişe Matmazel Parnas'ı elde etmek için birbiriyle mücadelelerini somutlaştırır. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında Batıyı yanlış anlayan eğlence düşkünü, züppe, alafranga özentisi gençlerin Batılı olan her şeye karşı ölçsüz bir arzu duymaları sonucu kendi değerlerini tamamen hiçe sayarak, hayatlarına metres dahil etmeleri sonucu uğradıkları felâket, Metres romanında Fransız Matmazel Parnas tipiyle somutlaştırılmaktadır. Romanın ana teması olan “**Yanlış Batılılaşma**”yı ifade eden çatışmaları şu şekilde şematize edebiliriz:



İleri bir yaşta evlenen Şadi Efendi beklenmedik bir biçimde çok genç karısından çocuk sahibi olur. Çocuk daha küçük yaşlardayken babası ölür. Annesi Firuze Hanım, onu kocasından kalan mirasla tamamen yozlaşmış bir eğitim sürecinden geçirerek yetiştirir. Bu arada kendisi de güzelliğiyle aşk maceralarına tevessül eder ve bu uğurda ailenin mirasını azar azar tüketmeye başlar. Yoz bir ortamda yetişen oğlu büyüyünce Beyoğlu âlemlerine eğilim gösterir ve bir taraftan annesi bir taraftan da oğlu mirası kısa sürede tüketme noktasına getirirler. Hami Bey bir ara Paris'e de gönderilir; ama bütün alafranga züppeler gibi o da orada eğitim haricinde her şeyden istifade ederek gelir. Eve bağlanması ümidiyle çok güzel olan Saffet Hanım'la evlendirilir; ama o da çare olmaz. Müştak Bey ve Reyhan Bey'in ortaklaşa sevdikleri; fakat parasızlıktan dolayı terk etmek zorunda kaldıkları Matmazel Parnas'la birlikte olmaya başlar. Bir taraftan annesi Reyhan Bey'e, bir taraftan da kendisi Matmazel Parnas'a para yetiştirmeye çabalarlar. Sonunda hem Hami Bey'i hem de Reyhan Bey'i aynı anda idare eden Matmazel Parnas'ın kurnazca bir plânıyla iki âşık birbirinin felâketini getirir. Parnas uğruna düelloya girerler ve Hami ölür, Reyhan Bey de hapse gider. Üçüncü züppe Müştak Bey de ortada kalakalır. İşte olay örgüsünün temelini oluşturan Matmazel Parnas'ın Hami Bey merkezinde diğer alafranga mukallidi züppelerle olan çatışması, bu beylerin yanlış Batılılaşmaya dayalı tutum ve davranışlarıyla gelişerek zenginleşir ve birbirine taban tabana zıt iki zihniyetin çatışması şeklinde esere vücut verir. Olay örgüsünün en kısa ifadesi olarak "Yanlış Batılılaşma", Metres'in teması olarak karşımıza çıkar. Bu çatışma romandaki diğer bütün kişilerin ilişkisini belirleyici bir role sahiptir. Romanın diğer fertleri bu mücadeleyi ifade etme işlevine sahiptirler.

Karşıt zihniyetlerin çatışması esasına dayalı bir olay örgüsüne sahip romanda, yanlış Batılılaşma teması etrafında onunla ilgili olarak toplumun o zamanki durumunu ifade eden bazı kavramlara da değinilmiştir.

Metres'te yanlış Batılılaşma teması etrafında “yozlaşma” kavramı çok büyük bir önemi haizdir. Yanlış Batılılaşma sonucu ortaya çıkan yozlaşma kavramı, eserin bütününde Şadi Efendi'nin yalısıyla alafranga beylerin şahsında somutlaştırılır. Şadi Efendi'nin ölümü üzerine yalıdaki eğlence ve lükse düşkünlük şeklinde gelişen yozlaşma şu cümlelerle ifade edilir:

“Berî taraftan birbirinden güzel sekiz on genç cariye alındı. Her birinin isti'dadı tetkik edilerek kiminin eline keman, kimininkine ut, kanun, tanbur, def verildi. Ayağına hafif olanlar raksa ayrıldı. Bir ikisi piyano başına geçirildi. Bunlara da flavte keman ilave edildi. Alaturka, alafranga iki takım tertip olundu. Memleketimizin sazda, sadada, piyanoda, “Viyolon”da teferrüt etmiş musiki üstatlarından en namlıları bu kızların talimine tayin edildi... Hey hey mi hey hey!.. Medet mi, medet!.. Bambum mu bambum!..

Haftada bir iki gece yalının kafesleri fora... Her pencerede başka nevi bir donanma varmış gibi türlü renkte ziyalar denizin rakik dalgaları üzerine Nûrlar saçarken piyanoya, kemana, falavteye refakat eden ihtizazlı, gönül gıcıklayıcı lâtif bir kadın sadası en meşhur bir operanın ruhu çırpındıracak, teessürlere düşüren bir parçasını kâh hazin, kâh şedit nağmelerle okuyarak arkadaki koruda o ma'keste sanki mevhum bir rakiple yarıştırdı.

Bir müddet sonra, mükemmel bir ince saz takımının kârları, semailerî, besteleri, şarkıları, gazelleriyle bezmede başka bir hâlet, nağmede müessir bir samimiyet, neş'ede diğer bir vecd ve istiğrak peyda olurdu. Dinleyenler yavaş yavaş alaturka ağır havalarımızın te'siriyle mest olurken birdenbire kemanın yaylarından udun, tanburun tellerinden, deflerin şakrak zillerinden bir raks havasının meselâ: Bûlbûl olsam kona da bilsem dallara” şarkısının kıvrak, sıçraticı, nağmeler avuç avuç bir neş'e yağmuru gibi ortalığa saçılmağa, en uyuşuk gönükleri raks hevesine getirmeğe, bilâ ihtiyar bellerde omuzlarda titremeler peyda ve meclisin ahenk havasını ihtizaz dalgalarıyla neş'elendirmeğe başlayınca, sırma saçalı serpme pul fistanlı ki raks perisi meydana fırlayarak fistanlarının renginden alev almış zannolunan penbe yanakları üzerinde kesik Avrupa kâkülleri o “Ya hey” sadalarıyla muttariden yayılıp yayılıp toplândıkça gözler süzüle süzüle gümüş gerdanlar sağa sola kaydıkça, sinelerden kabaran o ikişer taze göğüsler sığınacak kucak arar gibi titreye titreye ortalığı zelzeleye verdikçe, seyir edenlerin akıl çenbeleri zivanelerinde karış karış oynar yine yerini bulurdu. Böyle sazlar neş'e püskürür, rakkaselerin, gözleri süzülür, avizelerin, fanusların pırıltıları altında irili ufaklı kadehlerle renk renk meşrubat içilirken âhengi dinlemek için bu darphanenin önüne toplânan kayıklar, sandallardaki meraklılar arasında Firuze Hanımefendinin şu sefaperestane maişet tarzı hakkında bin türlü dedikodu deveran ederdi. Ezcümle hanımefendi beğendiği delikanlıyı ağırlığıınca altına garkediyormuş kabilinden şaiyalar birtakım eli baş zamparaların mütemadiyen altın madenleri görmek, kendi vücutlarının ağırlığı nispetinde kütlelerle tartılmak gibi vehimlere uğramalarına sebep olmuştu.” (s.35-37)

Şadi Efendi yalısında hanımların hizmetkârlarının kılavuzluğunda yalıya gizlice girip çıkan âşıkların yol açtığı yozlaşmayı Revâi Bey şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Bu yalı da artık şeytan yuvası oldu; delik deşikten girip çıkıyorlar; bazı akşam bunlardan birine ben de rastgelirim; Nedime önde o arkada Firuzenin dairesine giderler... Yakışıklı, mahbup bir şeytandır; hani benim de hoşuma gider; bu genç şeytan yalıya kaç aydır alıştıydı; kimseyi ürkütmeden sessiz, sadasız geliyor, gireceği kovuğu biliyordu; bu akşam nasıl oldu? Yolunu mu şaşırdı? Kayınvalide hanımın dairesine giderken yanıldı da yolunu gelin hanımınkine mi çevirdi? Yoksa

Saffete de mi bir şeytan dadandı? Geçen gün güpegündüz Dudunun iskarpinlerini yutan ejderhanın arkası böyle çıktı ha!.. Galiba hanımların dildadeleri gündüzleri yılan, geceleri şeytan kıyafetine giriyorlar; ama ben o Meryem Duduyu birim; ırz ehli çalımını satar; o karının gönlü şeytanların bitpazarına benzer; bu yalıda Firuzenin Nedimesi, Saffetin Dudusu varken, şeytanların arkası kesilmez.” (s.292-293)

Kendi kültür ve medeniyetine tamamen sırt çeviren; ama Batıyı da gerektiği gibi tanıyamayan bu beyler hakkında, romandan alınan şu bölümler onların kendi kültürüne ve toplumlarına yabancılaşarak ne denli yozlaştığını açıkça ifade etmektedir. Hami Bey’in aşağıdaki cümlelerle ifade edilen hâli buna güzel bir örnek oluşturmaktadır:

“Çok koşan çabuk yorulur fehvasınca eğlence namına dağdağadan başka bir şey olmıyan bu şamata dolu hayattan, insanı yorucu, yıpratıcı maişetten Hamiye usanç gelmeğe başladı. Melal verici bir usanç... Devam ettiği “suvare”ler eğlenceler, balolar, tiyatrolarda bir yeknesaklık, hep aynı şeyi görüyor, bunların böyle aylarla senelerle tekerürü, devamı, hiç birinde lezzet, tad bırakmıyordu. O, eldivenlikli, tek gözlüklü arkadaşlarının muhasebelerinden bıktı; alamod biçilmiş bir kostüm, rengi şekli o haftanın “Aktüalite”sine muvafık bir “Kravat” ile cehalet örten, irfaniyle, tetebbüü ile, tahsiliyle değil yalnız kıyafetiyle şunu medeniyet ile atbaşı beraber görünen, kendi milli tarihinin âdî vukuatından haberi yok iken Avrupa’nın mühim vakalarından gözlerini açarak, “jest”ler yaparak bahseden şıkların havaî iddialarını dinlemekten artık yorulmuştu. Hami her şeyden bıkmıştı. Yalnız bıkmadığı, temenni ettiği hale bıkamadığı bir şey kalmıştı ki o da metresi Parnastı.” (s.305)

Matmazel Parnas’a sahip olabilmek için her türlü ahlâkî değerlere muhalif olarak makyavelistçe davranabilen, arkadaşının metresine para karşılığı ortak olmayı doğal bir hal gibi teklif edebilen Reyhan Bey’in fizikî özellikleri onun yozlaşmasını destekler niteliktedir:

“Ya tuvaletime ne kadar çeki düzen verdiğimi bilsen şaşarsın. Levantaların, kolonyalarını hâsılı müteaddit kokuların içinde her gün banyo ediyorum. Bu lâtif rayihalarla vücudum o kadar işbâa geldi ki, aksırsam etrafa (bin bir çiçek) levantası saçılmış gibi oluyor. Geceleri yatarken bıyıklarımı (briyantın)leyip yukarı yukarı kıvrarak bağlıyorum. Sabahleyin kalkınca aynanın karşısında bağı çözdüğüm vakit onları tıpkı halâvetlerini teşhire çıkan bir arslanın kuyruğu gibi mühip surette letafet kesbetmiş bir şekilde buluyorum.

Takdim gününde güzellikçe, kıyafetçe, zarafetçe matmazele karşı bir tesir husulü getirebilsem, muvaffakiyetim çok uzamaz. Bu ilk tesir ile sevdâmın galebesini temin etmiş olurum. En güç Fransız muharrirlerinin güzide eserleri birer ders kitabı gibi önümde açık duruyor; bunlardan parlak cümleler hafızama nakşetmeye uğraşıyorum. Ne müessir, belîğ, ruhnüvaz sözler ezberledim bilsen! Fransızcadaki bu mahfuzatımla Parnasa sevdâ arz etmek değil, “Akademi”ye nemzetliğimi takdim etsem, kabul şerefine mailiyetimden “Zola”dan ziyade ümitvarım.” (s.120-121)

Romanda yanlış Batılılaşma teması “eğitim” kavramı etrafında da ele alınır. İki farklı zihniyetin çatışması esasına göre kurgulanan eserde Hami Bey alafranga eğitim almıştır. Eğitim konusu aslında yozlaşmanın bir boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ailesi Hami Bey’e alafranga eğitimi

yozlaşmaya vardıracak şekilde ayrıntısına kadar tatbik etmeye çalışır. Son derece serbest bir ortamda özel hocalardan yalıda dersler alarak (eğitilen!) Hami Bey'in yaptığı yanlışları çıkarıcı ve yozlaşmış hocaları tarafından bile doğru olarak kabul edilmiştir:

"Hami Bey'in tedris ve ta'lim işine müteaddit hocalar tayin olundu. Fakat çocuğun zaafı, çelimsizliği validesine pek büyük endişelere düşürdüğünden talebenin muallimlerin sözlerini dinlemesi değil, hocalara küçük beyin emirlerine tebaan bir nevi tedris usulü ihtira eylemeleri tembih edildi. Şakirt hiç sıkıştırılmayacak. İsterse dersine çalışacak, istemezse çalışmayacak. Mesela "(masara) ne kelime?" sualine çocuk "ismi fail" derse yanlış cevap şöyle alkışlanacak: "Maşallah beyim!. Suphanallah efendim! Bu ne zekâvet evet ismi faildir. Fakat şu da hatırınızda kalsın ki... nasara ara sırada fiil mazi olur." (s.37-38)

Romandaki Müştak Bey'in ve Reyhan Bey'in de çok özentisiz ve eksik bir eğitimleri vardır:

"Müştak, Mekteb-i Mülkiyeden vasat derecede bir iktidarla çıkmış yirmi altı, yirmi yedi yaşında bir gençtir. Fakat kendini ilmi ve edebi kudretçe vasat değil, aliyyül alamin da fevkinde telakki eder. İktidarının mikyası demek olan elindeki şahadetnamenin tayin eylediği mütevassıt liyakâtî fenne, edeben hocalarıyla kendi beyninde mevcut bulunan fikir ihtilafı ve görüş farkından mütevellit bir haksızlık şeklinde gösterir. "Falan dersten pek az numara almışsın." Diyene Avrupalı meşhur âlimler ve ediplerin birkaçını sayarak, "bugün güneş gibi dehalariyle medeniyet ufuklarını tenvir eden falan, falan zatlar, şu şu derslerden sıfır almamışlar mıydı? Cevabını verir.

Reyhan Bey de diğerleri gibi esaslı bir eğitimden geçmemiştir:

"Reyhan Bey, beldemizin ikliminde kabak fasilesi kadar bir yetişme bereketi ve nevilîği gösteren edip taslaklarından biriydi. Fakat âli, âdi hiçbir mektepten şahadetnamesi, hiçbir darülmuallimden icazeti yoktu. Beyin bu yokluktan saa cür'eti kırılmayarak o kendini her şey için mezun addederdi. Şahadetname ahzinden mahrumiyeti Reyhan'ın mektep görmemiş olduğuna hamletmemelidir. Bilakis onun ördüğü mektepleri değme allameler görmemiştir. Ne mülkî, ne askerî rüştiyeleri, ne "frer"ler mektebi, ne mülkiye tıbbiyesi, ne mektebi Sultani, ne Mülkiyesi, bunlardan girmedigi hiçbir kalmamış her birinde birer ikişer sene bulunmuştu. Pederi zengince olduğu için çocuğun anı hangi darüttahsili isterse oraya gönderir, mahdum bey bulunduğu mektepten hoşnutsuzluk alaimi izar edince hemen oradan alır daha eğlenceli addettikleri bir diğerine verirdi. Peder efendinin bu haline bakılırsa çocukları sıkmadan eğlence tarzında tedris etmek şeklinde bir tahsil usulü taraftarlarından olduğu anlaşılıyor" (s.76-77)

Metres'te "aşk" kavramı da yine yozlaşma kavramının bir açılımı şeklinde yerini alır. Özellikle Reyhan Bey'in ağzından ifade edilen aşk üzerine düşünceler romandaki alafranga "şık"ların bir felsefesi haline gelir. Sürekli bir ilişkiye dayanmayan, geçici bir zevk ve tatmin süreci olarak görülen aşk ilişkisi tamamen hedonistçe yaşanıp geçen bir hal olarak yorumlanmaktadır. Cinsellik ekseninde gelişen aşk ilişkileri roman kişilerinin hayatı algılayış biçimlerini de ifade etmektedir:

“Ayda birkaç yüz lira masrafla idare olunur bir metresle yaşamak senin benim gibi züğürtlerin harcı mıdır? Elinde ne varsa satıp bitirdikten sonra ne olacak? Matmazel “Parnas” ihtimal bir “adiyö!” demeğe bile tenezzül etmeden seni terk edecek. Serveti kendine günde birkaç anfor kırdırmağa müsait diğer bir âşık bulacak. Onlar seyirlerde, balolarda avuç avuç para saçarak gezerken sen karşıdan içini çekerek bakakalacaksın. Senin için böyle bir akıbet muhakkaktır. Yarın başkasının olacak bir karıyı bugün benden niçin kıskanıyorsun? Teklifimdeki ehemmiyeti sen vehleten takdir edemedin. Öyle karılara peyda edilen muhabbetlere ebedî bir şekil vermeğe uğraşmak kadar budalalık tasavvur edilemez. Onları herkesin burnuna maruz birer çiçek gibi muvakkat bir arzu ile koklayıp geçmeli. Koklama müddetini uzatmak istersen ilk zamanlarda insanı huzuz ile sermest eden o canfeza rayiha sonra bayıltarak mühlik bir zehir tesiri gösterir. Ben Parnası sevmek isterim. Fakat ebedi bir muhabbet iddiası ile değil. Öyle bir kadınla birkaç ay yaşamış bulunmak için... Hiçbir şeyde nefsin son ginasına kadar devamı sevmem; bıkmak bir felaket bıkmamak ise nev’ima bir saadettir. Hususiyile aşkıta sevdâda.. Doygunluk lâkaydi ile sönen muhabbetlerle, ayrılık anında göz yaşlarıyla pirayedar olan sevdâlar arasında ne büyük fark vardır. Ben her bir fiilimde avâmın meşrebine herkesin gidişine uymaktan uzak bulunurum. Kendi noktai nazarıma, muhakematıma göre hareket ederim. Seni bu terbiyeden mahrum buldum. Metresine iştirak teklif ettiğim zaman düşünmeden pürhiddet kesilmen işte bu zaâfını gösteriyor. Sen beşerin ahvalini tamamiyle tetkik edememişsin. Bazı kavimler arasında “Poliandri” denilen bir âdet caridir ki “Poligami”nin zıddıdır. Bu ikinciye “taaddüd-ü-zevcât” tercüme ettiğimiz gibi birinciye de “taaddüt-ü-ezvâc” ile ifade edebiliriz; bir metresin birkaç âşık olabilir; şu kadar ki kadın âşıklarını yekdiğerinden haberdar etmiyerek idareye uğraşır; ekseriya bu idare de suridir; üftadeler birbirini tanırlar; fakat hasbellüzum tanımaz görünürler; âşıklar aşağı tabakadan olurlarsa o zaman boğaz boğaza, bıçak bıçağa gelirler. kan olur, kıl olurlar: Çok şükür biz aynı kadına üftadeliğimizi bilip te bilmez görünecek safdillerden olmadığımız gibi muhabbet nezdinde gezerek parası en çok olanın üzerinde kalacak bir âlûfte için birbirimizi öldürecek hafif beyinlilerden e değiliz... Ben sana dünya görmüş bir filozof gibi hakikati arz ediyorum. Senin Parnasa yedirecek kaç paran kaldı? Meselâ beş yüz liran değil mi? Ona bir beş yüz de ben ilave ederim; sen kendi paranla bu karıdan dört ay istifade edecek iken bu muhabbete benim iştirakimle istifade müddeti bir o kadar daha uzatılmış olur. Bu birinci sınıf muhabbetten nısıf “navlun”la birkaç ikimiz de kâmiyap olmuş oluruz. Maksadım diğer türlü olsa, matmazelin muhabbet imtiyazı sana verilmedi ya? Ben de gider doğrudan doğruya kendisine ilanı aşk ederim; bundan beni menedebiir misin? İşte sana namuskârane teklif şu: Matmazeli müştereken sevelim. Bu suretle hareket edersek sevdâmızın saadetini dört ay daha temdit etmiş oluruz; gün doğmadan enler doğar? Bu dört ay zarfında yine bahtiyarlık müddetini uzatmak için bir fırsat yakalayamayacağımızı kim bilir?” (s.91-93)

Metres’te, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın benzer konuyu işleyen Mürebbiye romanında olduğu gibi, Osmanlı devletinin Tanzîmat’la birlikte gelen Batılılaşma sürecinde, alafranga yaşama özenme neticesinde, geleneksel aile yapısının bir takım Batılı kurumlarla nasıl yozlaşmaya terk edildiği metres örneğiyle somutlaştırmaktadır. Romanda alafranga bir hayat tarzını benimsemiş Osmanlı ailesinin oğlunun hayatındaki her şeyi hiçe sayarak, maddi manevi her şeyini Batılı bir fahişe uğruna feda ederek yok olup gitmesi dikkatlere sunulmaktadır.

İçinde yaşadıkları toplumun kadınlarına karşı menfî, Batılı kadınlara karşı da müspet bir önyargı içerisinde olan romanın erkek kişileri, fahişe bir Batılı için amansız bir mücadeleye girerek kendi elleriyle felâketlerini hazırlarlar. Bu insanların hayatlarının yegâne gayesi metresleriyle daha fazla zaman geçirmektir. Batılı olana karşı olanca hayranlık duygusunu besleyen erkeklerin aslında içinde bulundukları çelişki Müştak Bey'in şu satırlarıyla dikkatlere sunulur:

“-Parnas, ben şarklıyım. Avrupa âdetlerine gösterdiğim meftuniyete bakma. Bu halim sûrîdir. Bende pek o kadar medenî bir Avrupalı havası yoktur. Ben kıskanırım...” (s.136)

Doğu toplumunda metres sahibi olmanın hayatta ne gibi tahribata yol açacağı romanın sonunda erkeklerin akıbetiyle gözler önüne serilir. Roman sonunda Fransız fahişe için düelloya tutuşan Hami Bey ve Reyhan Bey'den Hami Bey ölür, Reyhan Bey hapse gider. Müştak Bey ise metresin aşkı ile serseri bir vaziyette kalakalır.

1.6.6. DİL VE ANLATIM

Metres, “ilahî bakış açısı”yla yazılmıştır; bu nedenle fiil kiplerini ifade eden şahıs zamiri “o” veya “onlar”dır. Anlatıcı, olayların dününe veya yarınına dair bütün ayrıntılara hâkim olan, olayların dışındaki ‘yazar-anlatıcı’dır. Anlatıcının eserde olayları bir gözlemci olarak aktardığı, olay ve durumlara dair kendi düşüncelerini verdiği görülür.

Revaî'nin kendisini tanıttığı bölüm kahraman anlatıcının bakış açısıyla dikkatlere sunulur. Dolayısıyla burada fiil/ısım kiplerini ifade eden şahıs zamiri “ben”dir. Anlatıcı, olay ve durumların kendinde uyandırdığı izlenim ve duyguları birinci ağızdan verir. Sonraki bölümler yazar-anlatıcı tarafından, yani “o” anlatımıyla verilir.

“...her ne zaman riyazet kavaidine riayetsizlik neticesi olarak vücudümde semen peyda olursa buraya salonun kapısına gelirim; Firuze Hanımefendiye ait bir iki söz sarfederim; derhal Ali ağa celbolur. Beni çalyaka ederler. Basarlar sopayı... vücudüm dayağa kanıncaya kadar söylenirim. Darbelerin adedi benim gibi dayanıklı bir filozof için kafi haddi bulunca susarım, dayağa da nihayet verirler. Beni döseğime naklederler. Eksik olmasınlar, önüme bir tas sıcak çorba getirirler. Çünkü dayaktan sonra iştahımın açıldığı hanece tecrübe edilmiştir. Onu içerim. Oh... Bir derin uyku

çekerim. Yirmi dört sat kendimi bilmem; fakat sonra "turp" gibi sağlam kalkarım. Kendi felsefemce bu usule "tedavi biddarb" tabirini muvafık buldum." (s.64)

Romanda anlatıcının kimi yerlerde bir kişiliğe bürünerek karşımıza çıktığını da görüyoruz. Buralarda âdetâ anlatılan olaya karışarak kahramanları hakkında düşüncelerini söylemektedir:

"Artık Firuzenin arzusu yatıştı. İş bitti mi? Hayır; ne gezer!.. Bu hikâyenin en elemli safhası asıl bundan sonra başladı." (s.165)

"Revainin ifade şekli pek perdeden dışarı olduğundan biz o tabirleri burada mümkün olduğu kadar bir kelime örtüsü ile tadil ediyoruz." (s.62)

"Fakat hikâyenin bu noktasına kadar içindeki mevaddı son şiddele dışarıya püskürmek için bir menfez arayan volkan gibi için için homurdanan Müşak, sanki o anda feveran ederek hemen yerinden fırladı, Reyhanın gırtlığına sarıldı"(s.145)

Hami Bey-Matmazel Parnas ilişkisi etrafında şekillenen Metres'te olaylar, Saffet Hanım'ın içinde bulunduğu ve onun zihniyetini belirleyen bir olay parçasıyla başlar. Daha sonra Şadi Efendi'nin yalısı tanıtılır. Yalının geçmişinin özetlendiği bu bölümde romanın ilerisine dair önemli ipuçları verilmiş olur. Bundan sonra Matmazel Parnas'ın hikâyedeki yerini almasını sağlayan ilişki durumundaki Müştak Bey romana dahil olur. Müştak Beyle Matmazel Parnas ilişkisi beraberinde önce Reyhan Bey, sonra da Hami Bey'le Matmazel Parnas ilişkisini doğurur. Bundan sonra roman bu üç kişinin felâketiyle sonuçlanacak ilişkilere sahne olur. Bütün bu ilişkilerde sahneye çıkan kahramanlar önce blok halinde tanıtılır, ardından da ilişkideki pozisyonlarına yer verilir. Bu tanıtımlarda kişilerin yozlaşmışlık ve alafrangalık özellikleri, olay örgüsünde dahil olacakları ilişkiler öncesinde peşinen dikkatlere sunulur. Kişilerin temsil ettikleri bu zihniyet, olay örgüsündeki ilişkileri ile de somutlaştırılır.

Romanda anlatımın akışındaki ritim, başlangıçta kişilerin tanıtıldığı bölümde ağır iken, Hami Bey-Matmazel Parnas ilişkisini etkileyen kişilerin olay örgüsündeki yerini almasından sonra, Matmazel Parnas'a sahip olmak isteyen Hami Bey, Reyhan Bey ve Müştak Bey arasındaki entrikalarla birlikte yükselir ve düelloyla son bulur.

Anlatıcı olayları genellikle 'anlatma'yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir. Anlatıcı, olayları veya durumları zaman zaman

eleştirerek ve yorumlayarak da aktarır. Ancak anlatıcı bu bölümlerde bile romanın akışını bozmamaya dikkat eder.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Metres'te daha önceki romanlarında olduğu gibi geleneksel romanın pek çok anlatım özelliklerinden yararlanmıştır. Olay örgüsünde rol alan kişileri kurmuş olduğu ilişkileri boyunca değişik durumlarda tanıtmaz. Kişileri, olay örgüsüne dahil oldukları yerlerde toptan ve blok halinde tanıtır. Kişinin ailesini, geçmişini, kişiliğine ait özelliklerini, ahlâkını, meraklarını vb. kısaca anlatarak onları olay örgüsüne dahil eder. Bu bölümlerde tasvir edici bir anlatımın hâkim olduğu görülmektedir. Kişinin önceden hazır öğrendiğimiz bu özellikleri roman boyunca çok fazla değişmez:

"Müştak, Mektebi Mülkiyeden vasat derecede bir iktidarla çıkmış yirmi lti, yirmi yedi yaşında bir gençtir. Fakat kendini ilmi ve edebi kudretçe vasat değil, alıyyül a'alanın da fevkinde telakki eder. [...] Avrupa günlük gazete ve mecmualarından bir kaçına abonedir. Bu gazeteler, risaleler, haftada, on beş günde, ayda gelir yazıhane üzerinde kütüphane dolaplarında, şurada burada yığılır tozlanır, beyin vakti olmaz ki üç dört sahife kessin de bunlardan bir makale, bir bahis, bir fıkra okuyabilsin. [...] Güzel havalarda "Pöti Şan"da, "Taksim bahçesinde, Şişlide dolaşır. [...] Müştak işte böyle aylarca her gün Mösyö "Tain"i okur, fakat ne hikmet bilinmez eserin otuz sahifesini bitirmeğe muvaffak olamaz. [...] Müştak, orta boylu dolgun vücutlu, pembe tenli, bir delikanlıdır, alnının genişliği nasiyesine bir zekâ halaveti verirse de çatığı karip, fakat ince kaşları altındaki ufak siyah gözler nereye baksa birkaç saniyeden ziyade sebat göstermiyerek emen başka tarafa bakar. Gözlerin alt ve üst kapaklarındaki hatlarda ve hadekalarda mütemadi bir tebesüm hali vardır. Zaten vara güler yoğa güler en boş şeylerle en ciddi işlere karşı izhar ettiği hep o aynı tebessümdür. [...] Müştak beş yüz kuruş maaşla devairden birine devam eder... yani imlayı resmi muharreratta kabul etmediği için her gün mümeyyiziziyle boğaz boğaza gelir." (s.69-71)

Metres'te, yukarıdaki Müştak Bey portresinde de görüldüğü gibi, roman kişilerinin metres karşısındaki âcizliklerinin ve zaaflarının ön plâna çıkarılması için, kahramanlar sanki karikatürize edilmiştir. Bu anlatım üslubu roman boyunca devam eder.

Romanda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bundan önceki romanlarında da kullandığı bir anlatım tekniği olarak "mektup" dikkati çekmektedir. Yüz yüze görüşmeye cesaret edemeyen veya buna fırsat bulamayan kişiler mektupla iletişim kurarlar. Bu mektuplardan kişiler hakkına bilgi edinmekle birlikte olay örgüsündeki düğümlerin çözümüne dair ipuçları da elde edilmektedir. Yazar, kahramanlara söyleteceği sözleri mektup aracılığıyla ifade ettirir. Romanda Müştak Bey, Reyhan'a karşı aciz kaldığı yerde Hami Bey'e Matmazel Parnas

tarafından aldatıldığına ilişkin bir mektup yazar. Bu mektup, olay örgüsünde düğümü çözen kilit rolüne sahiptir. Parnas'tan Müştak Bey'e, Reyhan Bey'den Müştak Bey'e, Reyhan Bey'den Firuze Hanım'a, Müştak Bey'den Saffet Hanım'a, Müştak Bey'den Hami Bey'e gönderilen mektuplar vardır.

Romanda anlatımın en belirgin özelliği diyaloglar aracılığıyla roman boyunca konuşma havasının dikkat çekmesidir. Bu konuşmalar, kahramanların yetiştikleri kültürel çevreye uygun olarak, kendi şivesiyle gerçekleştirilir. Özellikle yabancılar bozuk bir Türkçe'yle konuşurlar. Romanın her yerinde rastlayabileceğimiz bu konuşmalardan birkaçını örnek verelim. Müştak Bey'in evindeki zenci halayık Karanfil şöyle konuşur:

“–Bu nektup dun galdi. Aşçı kadın almış; tel dolabını ustunda unutmuş...”

- Kim getirmiş?

Karanfil açlarının altından kırmızı boyama bağlı başını bir tarafa çarpıtıp dudaklarını uzatarak:

-Ben gormedi... İsterse ablaya sorayım?” (s.100)

Müştak Bey'in evindeki hizmetçi de yine kendi şivesiyle konuşur:

“- Mestan bacı huuu!.. Zelzele mi oliyi? “Gum” etti ayo..

Aşçı kadın: “Barek, barek, tebarek.. Geçti inşallah mubarek!” diye okuyarak tekrar mutfağa girdiği esnada nefeslerin tutulmasına ramak kalan odadaki dövüşçüler birbirinin boğazını can acısıyla bırakmıştı.” (s.146)

Romanda yabancıların olayın içinde oldukları yerlerde kendi dilleri olan Fransızca'yla Türkçe'yi karıştırarak konuştukları görülür. Bununla birlikte erkeklerin ortak aşk hedefi haline gelen Matmazel Parnas bir Fransız olduğu için âşıkları da ona daha yakın olmak için Fransızca bilgilerini göstermek amacıyla cümlelerinin arasına Fransızca sözcükler katarlar:

“-Himbıl! Laf boş olacak değil ya elbette dolu olacak.

-Allons donc imbecile! Tu desires ue nous changions Notre grammaire pour te plaire.” (s.41)

Romanın kimi yerlerindeki diyaloglarda yazarın meddahlık ve ortaoyunu geleneğinden ciddi anlamda etkilendiğini gösterir ifadeler yer verilmektedir. Bu bölümlerde kişiler halk ağzıyla konuşurlar. Dudu Meryem'in vapurda başına gelenleri anlattığı aşağıdaki bölüm buna bir örnektir:

“-Bedduanın şimdi vakti değildir. Hele sözlerimi diyne... Ben gidiyordum, alışkın koyun gibi o bey de adımından yürüyordu.; Anan ceylan, baban küheylan deyi yalvar oldum; gitmoor; bangır bangır ağloor; sokağın ortasında böyle kepezelik olur? Dostum varsa düşmanım da vardır. Görenler bu delikanlı Dudunun peşinden neden nem dökoor demezler? Bu yastan sonra altın ismini bakıra çıkaracağım? Ne eteğini, ne ayağının dibini, hiç öpmedik bir tarafın bırakmadım. Nihayet peşimi bırakmağa razı oldu; fakat bunun için bir şart söyledi; mektubuna cevap ıstor. He didim, me didim; neysem elinden yakayı kurtardım. Derdin biri bitti, öteki başladı...” (s.181)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Metres'te olay örgüsüyle organik bir bütünlüğü olmayan ek bilgiler verir. Bu bölümlerde okura kendi söylemek istediklerini söylüyor gibi bir izlenim vermektedir. Yazar, Reyhan Bey'in Matmazel Parnas karşısında Fransız edebiyatı bilgisi dolayısıyla "dekadan"lar hakkında bilgi verir:

"Parnas nazarında daha ziyade vukufunu ispat için Reyhan, Fransız edebiyatının muhtelif devirlerinden bilir bilmez, başını gözünü yararak dem vururdu. Nihayet bahis Fransanın "Dekadan" namıyla fikirlerin iflasını ilan eden malum güruha intikal etti. Henüz bizde garbın bu müflis edipleri gibi dünya ve hayattan bezginlik, bizarlıklarını ancak o havas zümrenin anlayabilecekleri o çetin fakat hazin, derin bir şikayet lisanı ile tasvir edebilecek "Paul Verlaine" "Stephane Mallarme", "Jean Mureas" kaplarında birkaç şair yetişemediğine teessüf olunur. Garez sevgiyle bizde gençlerden bazılarına Dekadan namı isnad edildi; fakat bu bir hatadır. Bizimkilere edebi iflas isnad edilemez. Ticareten müflis olabilmek için evvela bir servet lazım. Halbuki o zavallıların birikmiş iptidai sermayeleri henüz kendilerinden başkalarınca musaddak değil. Edebî meslekleri hala sende de var, bende de var kabilinden beyhude tesliyetkarane tefahürler ile nev'ame şarlatanlıktan ibaret zannoluyor. Bu da haksızlıktır. İnsaf buyrulsun. Garp dekadanlarının edebi yazıları hemen yüzde doksan raddesinde anlaması muhal... Lakin bizdekilerin en çetrefillerindeki şiveye mugayir ve bilmece gibi terkipler yüzde yirmiyi geçer mi? Bunlara dekadanlık isnadı insafa sığmaz. Bilakis iftiraları red sadedinde Dekan'ı müteaddit veçheler ile tefsir ede ede bu ecnebi kelimeleri lisanımızda adeta zebanzed Türkçe kelimeler derecesinde me'nuslaştırdıkları için kendilerinden şükranları deriğedilmemelidir. Bendeniz o gayretlilere teşekkür hissemi işte bilmünasebe burada arz ediyorum. Bu teşekkürümün müdahaneden ziyade namlarının tezkariyle şu değersiz esrime bir kıymet vermek niyetine atf buyurulmasını istirham ederim." (s.129-130)

Bundan başka, Beyazıt Meydanı'ndaki yazıcılar ve Matmazel

Parnas'ın adını taşıdığı "Parnas"ın ne olduğuna dair de ek bilgi verilmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, aşk hakkındaki felsefesini kahramanlarının ağzından ifade etmektedir.

Yazar, romanda yarattığı kişilerin onaylamadığı davranışları karşısında taraf tutarak onlar hakkında yorumda bulunur:

"İşte ormanda bir yılan geziniyordu; fakat onların kuruntuları gibi tülü büyük, kutru cesim, sırtı benekli korkunç bir yılan değil... Dizleri pantolonlu, arkası ceketli, başı fesli insan şekil ve kıyafetinde bir yılan... Cenabı Halik hilkaten sürünücülerden olan hayvanları korkunç hususi şekilleriyle yaratmış. Bunları görenler sokucu, zehirleyici, öldürücü olduklarını bilerek kendilerini sakınırlar, nefislerini müdafaaya hazırlanırlar... En korkunç yılanlar halkın ırzına musallat, işte bu Reyhan, Müştak şeklindeki surette, insan siyrette canavar olanlardır." (s.271)

Anlatıcı, olayların nakledicisi konumundan sıyrılarak bazen okura bizzat hitap ederek onu yönlendirir. Matmazel Parnas, Reyhan Bey ve Hami Bey arasındaki konuşma dolayısıyla şunları söyler: *"Bu üç kişi beynindeki mâbat muhaverelerin arkası hep Fransızca cereyan etti. Fakat biz burada*

ifadeyi karıştırmamak için Fransızca ibarattan sarfı nazarla yalnız tercümelerini yazacağız.” (s.337)

Anlatıcı kişiler arası olayları naklederken olayla ilgili olarak başka yerlere atıfta bulunarak açıklamalar yapmaktadır. Buralarda yazar hem kişilerin sergilemiş oldukları tutum ve davranışın temellerine inerek onları anlamlandırmaya çalışıyor, hem de o konuda kendi düşüncelerini naklediyor, denebilir: *“Hikâyeci müdekkik müteveffa Mopasanın (Kalbimiz) unvanlı romanındaki derin tahlile bakılırsa bu sevdâ değişikliğini onlara öğreten yine erkeklerdir. Çünkü hercai bir kadın sevdâ sadakatinde sabit olanlara daima, daima tekdîm edilir.” (s.320)*

Yazar, kişilerin özellikle yoğun çatışma yaşadıkları durumlardaki ruh hallerini dikkatlere sunarken, ilahi bakış açısıyla anlatımın yanında bir de *“kendi kendine”* diyerek başladığı ve bir tür basit iç konuşma (interior monologue) diyebileceğimiz türde bir anlatım şekline de gider. Aşağıda Müştak Bey’in Matmazel Parnas’la ilişkisine devam edebilmek için borç para istediği arkadaşı Reyhan Bey’in paraya karşılık olarak kendisinin de metresle ilişkiye girme teklifi karşısında Müştak Bey’in içinden geçenler alınmıştır:

“Kendi kendine:

- Vay habis vay... Beyoğlu’nda doğru yolda gezinen muhabbet dellallarının hizmetlerine yakın bana bir vazife tevdiine kalkıştı... Kabul etmiyeceğimi bile bile buna cüret etti. Allah etmesin ben razı olsam bile bu teklifin icrası kabil midir? Ben Parnasa gidip te : “Sevgilim aşkımdan çıldırıyorum. Fakat seni iadre edecek param kalmadı. Bir müddet daha muhabbetinden kâm alabilmek için sana kendi elimle ikinci bir âşık takdim edeceğim. Bedema seni iki kese besliyecek, mukabeleten sen de bir kolunu bana, diğerini ona açacaksın...” denir mi? İnsan bunu diyecek kadar hayadan mahrum olsa bile, o kadından, evet fuş ile bulaşıklığı son mertebede farzolunan bir mestresten alacağı cevap:

-Efendim sizi bugüne kadar âşıkım biliyordum. Fakat neden şimdi vazife ve münasebetinizi değiştirmek istiyorsunuz? Bu ikinci hizmeti hakkile ifa edemiyeceğiniz şu birinci teklifinizden anlaşılıyor. Binaenaleyh arzu ettiğiniz hizmeti gördürmek için o meslekte meleke sahibi tanıdıklarım çoktur. Size uğurlar olsun...

Dan ibaret olmaz mı?” (s.95-96)

Buna benzer ifadeler Hami Bey’in de Matmazel Parnas dolayısıyla girdiği çatışmalarda göze çarpmaktadır.

Romanın anlatımında en dikkat çeken özelliklerden birisi de kişilerle ilgili çok ilginç “teşbih”lerin yapılmasıdır. Bu teşbihler kişinin o an içinde bulunduğu hali yansıtmada önemli bir işlev görmektedir. Bunlardan birkaçı şöyledir:

“Öyle ferah bir yalıda kendisine mükemmel bir oda tahsis edilerek çoktan beri hasretini çektiği sıcak çorbaya, sulu pirzola kavuşunca şakirdinin hatırı için, değil gramer kavaidi tebdil etmek, “Eyfel” kulesi muzıka ile vals ediyormuş deseler, kuleyi oynarken gönen ilk şahit kendi olduğunu iddiadan sıkılmayacak bir hale gelmişti.” (s. 45)

“-Arpa zamanı bütün istekli adımlarını ahır cihetine atan yorgun “eşek” gibi benim adımlarım da bila ihtiyar, o tarafa tevecüh ediyor.” (s.67)

“... Müştak, sansar kapanile kaplân avına çıkan bir şaşkın avcı gibi o birkaç bin liralık ufak servetile matmazelin yoluna vücudünü ferşederek muhabbet arzetmeğe cesaret göstermişti.” (s.73)

“Hasmına gözlerini dikip boyunlarını uzatarak, tüylerini kabartarak yekdiğerine gaga gagaya hücum hazırlanan horozlar gibi Müştak başını birkaç defa sallıyarak.” (s.108)

Romanın dil kullanımındaki en önemli özellik de roman kişilerin diyaloglarında ortaya çıkar. Romanın şahıs kadrosu geniş bir yelpazeden derlenmiştir. Romanda bu insanların kendi ağız özelliklerine uygun konuşturulmaları ve kendi sosyal statülerine uygun kelimeleri seçmeleri romanın yansıttığı gerçeklik açısından dikkate değerdir.

Metres'teki “anlatıcı” ve anlatım özellikleriyle bunları nakletmekte kullanılan dil özellikleri romanın temelini oluşturan iki farklı zihniyetin insana ait gerçekliğinin olay örgüsüyle somutlaştırılmasına hizmet edecek bir işleve sahiptir.

1.6.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Tanzîmat yıllarına kadar ortaçağın içine kapalı, hayatın bütün sahasına dinin damgasını vurduğu, insanın kendisini ilahi iradenin yeryüzündeki bir temsilcisi konumunda gördüğü, bireyin ortaya henüz çıkmayıp edilgen, hatta olmadığı bir toplumsal hayatta kavmî dönemin zihniyeti bütün bir hayata hâkim olmuştur. Batıda Rönesans'la başlayan aklın ve bireyin hayat sahnesindeki yerini alışı, bizde ancak Tanzîmat yıllarında gerçekleşir. Bizim edebiyatımızda da modernleşmenin ilk basamağı olan Tanzîmat dönemine kadar süren klâsik devri, orta dönemin skolastik zihniyeti çevresinde ele almak uygun olacaktır. Tanzîmat edebiyatının temelinde Rönesans'ın getirdiği ‘yeni insan’ ve ‘yeni hayat’ vardır. Aklın ve bireyin Batı'da hayat sahnesine çıkma serüveni, bizde Batılılaşma ya da alafrangalaşma süreci olarak Tanzîmat yıllarında yaşanır. Fakat bu iki süreç

birbirinden oldukça farklı bir düzlemde gelişir. Batının kendi içerisinde yaşadığı bu içsel dönüşüm bizde Batı'dan taklit yoluyla gerçekleştiği için beraberinde bütün yanlışlıklarıyla gelmiştir. İşte Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Metres romanı, Tanzîmat yıllarıyla birlikte Batılılaşmaya endeksli bireyselleşmenin getirdiği “yeni insan” tipinin trajikomik tarafını oluşturan yozlaşmış, mirasyedi tipler üzerinde durur. Romanda bireyselleşmenin sadece cinsel arzular üzerindeki baskıların kalkması olarak değerlendirilmesinden kaynaklanan ironik boyutları sahnelenir.

Tanzîmat yıllarının Osmanlı toplumuna has bir gerçekliğini ifade eden bu tema, Metres romanına gelinceye kadar pek çok defa işlenmiştir. Başta Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çokça etkilendiği Ahmet Mithat Efendi'nin Felâtun Bey ile Rakım Efendi romanı olmak üzere, Nâmık Kemâl'in İntibâh, Nâbizâde Nâzım'ın Zehra, Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdâsı romanlarında mirasyedi genç tipi çokça işlenmiştir. Aralarında farklılıklar olsa da sözü edilen bu romanlar özde aynı temayı işlerler.

Metres, yazarın daha önce kaleme aldığı Âyine Şık, Mürebbiye, Bir Muâdele-i Sevdâ romanlarında işlediği temaya paralel olarak yanlış Batılılaşmayı, toplumsal yozlaşmayı ve geleneksel yapıya muhalif tavrın doğurduğu trajikomik durumları dikkatlere sunar. Bu noktada altı çizilerek verilmek istenen mesaj Batı'ya karşı bilinçsizce yaklaşım ve kendi kültürüne yabancılaşmadır.

Romanda toplumun yaşamış olduğu tarihî gerçeklere atıfta bulunulmaksızın, toplumsal hayatın bir yönü romanın olay örgüsüyle somutlaştırılarak dikkatlere sunulur. Romandaki olaylar çerçevesinde, geleneksel Osmanlı-Türk aile yapısının ve ahlâk anlayışının ne kadar ciddi boyutlarda tahribata uğradığının bir numunesi yansıtılır. İnsanların kendilerinden olana ne kadar yabancılaştıkları ve buna karşın Batılı olana karşı da ne büyük bir özeni içerisinde düşerek ona kucak açtıklarının açık örneği, romanın bütün erkeklerinin Batılı bir fahişe olan Matmazel Parnas karşısındaki acizlikleri ve hayatlarındaki maddi manevi bütün değerleri onun uğruna feda etme mücadelesine girmelerinden anlaşılmaktadır. Romanın

sonunda Hüseyin Rahmi, âdetâ metres peşindeki bütün mirasyedileri cezalandırır.

Romanda Tanzîmat'la birlikte Osmanlı toplumunda görülmeye başlanan geleneksel Osmanlı kültürü ve alafranga kültürün oluşturduğu kültürel dualite, olay örgüsünün temelini oluşturan çatışmaya vücut verir. Toplumsal hayata damgasını vuran bu çatışma, Şadi Efendi'nin yalısı çevresindeki insanlar ile Matmazel Parnas ve onu elde etmek isteyen âşıklarıyla somutlaştırılarak romanda ifadesini bulur.

Metres, değişim süreci içerisindeki bir toplumun hayatının gerçeklerinin ve problemlerinin bir yönünü estetik bir yapı içinde tartışır. Bütün geleneksel değerlerine sırtını dönerek sonu gelmez bir tüketim çılgınlığı içerisinde miras tüketen ve topluma yabancılaşarak kendi eliyle felâkete davetiye çıkaran alafranga özentisi tipler romanda kurmaca bir mekân ve zamanda farklı kişilerle işlenmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Elbette her okunduğunda farklı anlam değerleri kazanan edebî bir metin olarak Metres romanı, günümüzde güncelliğini, dönüşüme uğrasa da farklı bir boyutta korumaktadır.

Sonuç olarak; Metres hem tema hem de yapı açısından Türk edebiyatının değişim geçirdiği bir dönemin ilk ürünlerinden birisi olmakla, Türk toplumunun bir devrine ışık tutması bakımından okunabilecek bir eserdir.

1.7. TESADÜF'TE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.7.1. Eserin Tanıtımı

Tesadüf, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan yedinci romanıdır. Eser önce İkdâm gazetesinde tefrika edilir (Nu. 2297 19 Teşrin-i sâni 1316) ve aynı yıl ilk baskısı gerçekleştirilir. Eserin ikinci baskısı 1927 yılında Hilmi Kitabevi tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı yayınevi tarafından 1945¹⁰⁶ yılında Latin harfli ilk baskısı gerçekleştirilir. Üçüncü baskı 1967 yılında, dördüncü baskı 1973 yılında ve beşinci baskı 1984 yılında Atlas Kitabevi tarafından yapılır. Daha sonra Özgür Yayınları tarafından 1997 yılında “Şeytan İşi” adlı romanıyla birlikte yayımlanır.

Tesadüf, “Mahalle Karıları”, “Tuhaf Bir Dolandırıcılık”, “Çardaklı Bakıcı”, “Sâibe Hanım”, “Şöhretle Mail”, “Aşk-ı Bî Aman”, “Şöhretten Haber”, “Şöhret'in Kaçırılması”, “Mail'de Telaş”, “Nikâh”, “Tesadüf”, “On Sekiz Sene Sonra” başlıklarıyla birbirinden ayrılmış on iki bölümden oluşmaktadır.

1.7.2. Eser Hakkında

Tesadüf romanı hakkında; Önder Göçgün¹⁰⁷, Agâh Sırrı Levend¹⁰⁸, Efdal Sevinçli¹⁰⁹, Mustafa Nihat Özön¹¹⁰, Hilmi Yücebaş¹¹¹, Suat Hızarcı¹¹², Mediha Berkes¹¹³ romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Agâh Sırrı Levend, Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine kaleme aldığı eserinde, romanın en çarpıcı bölümlerinden olan “*bakıcı*”larla ilgili kısımdan “*Eski devirde üfürükçüler ve büyücüler*” başlığıyla bir alıntı yapar.

¹⁰⁶ Çalışmamızda eserin bu baskısı esas alınmıştır.

¹⁰⁷ Göçgün, **a.g.e.**, s. 109-122.

¹⁰⁸ Levend, **a.g.e.**, s. 87-89.

¹⁰⁹ Sevinçli, **a.g.e.**, s.249-252

¹¹⁰ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar.**, s. 93-113.

¹¹¹ Yücebaş, **a.g.e.**, s. 49-55.

¹¹² Hızarcı, **a.g.e.**, s. 50-56.

¹¹³ Berkes, **a.g.m.**, s. 539-552.

Mürebbiye'deki natüralizm etkisini göstermeye çalışır ve eserin dil ve anlatımında Nâmık Kemâl'in mukallidi olduğuna kısaca değinir. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkındaki eserinde, romanı özetler ve romandan bir parçaya yer verir. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme bir parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş "*Bütün Cepheleriyle*" serisinden çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar incelemesinde Olcayto imzalı ve 18.12.1957 tarihli Yelpaze mecmuasında çıkan yazıya yer verir. Yazıda eserde sosyal hayatın yansıması olarak nitelenen bir bölümden alıntı yapılır. Suat Hızarcı; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hayatı, sanatı ve eserlerini kısaca ele aldığı kitabında romanın özetleyerek eserden seçme bir parça yayımlar. Mediha Berkes, yazarın diğer bazı romanlarının kadın kahramanlarıyla birlikte, Sâibe Hanım'ı değerlendirir.

1.7.3. ÖZET

Gülsüm, başına birtakım kötü olaylar geldiğini söyleyerek Hoca Nefise Hanım'ın kapısına dayanır. Hoca Nefise Hanım bu arada İmamecilerle kavgadadır. Kavga diner ve bir sokak satıcısının sattığı kitapları tanıtırken "Yiyip içip minder çürüterek kocasını borca sokan tembel, pasaklı Gülsüm Hanım'ın hikâyesi de var, on paraya" diye bağirtısına şahit olurlar. Gülsüm, satıcının bu sözleriyle, bir süre önce kocasının "*Evin bu hali nedir? Pasaklı karı! biri bizim evin şu murdarlığını görse, roman yapsa da satsa, para kazanır*" sözleri arasında bir bağlantı kurar ve satıcının sattığı kitapta kocası tarafından kendisinin anlatıldığını düşünür. Nefise Hanım, Gülsüm Hanım'ın kocasının parası arttığı için onu aldatıp, yeniden evlenmek istediğini kendi kocası Hacıdan örnek vererek anlatır. Gülsüm, koynundan çıkardığı bir yazıyı Nefise Hanım'a okutur ve Nefise Hanım, oradan Rıfkı Efendi'nin evlenmek istediğine dair ipuçları bulur.

Gülsüm, Nefise Hanım'a okuttuğu yazıdan kocasının yüz seksen beş mecdiyesi olduğu ve üstüne evleneceğini Nefise'nin "iyi saatte olsunlar"ı sayesinde öğrenir. Nefise Hanım, hurafeye boğulmuş, cinci bir hocadır. Bu yolla para kazanır. Rıfkı Efendi'nin evlenmesini önlemek için önce

Gülsüm'den para almak istemez görünür. Fakat bu işle para kazandığı için cinlerin parasız iş görmeyeceğini bahane ederek Gülsüm'den para ister. Nefise Hanım, istediği parayı tedarik ettirmek için Gülsüm'ün yükte hafif pahada ağır neyi varsa söyletip hesap ettirir. Gülsüm, hesabı yapılan bütün eşyaları evden çalar ve Nefise Hanım'la birlikte çarşıda satar. Nefise Hanım, Gülsüm'e büyü de yapar ve onu oyalamaya başlar. Gülsüm, kocasının Perşembe günü evleneceğini rüyasında görerek bir an önce kocasının düğününün bozulmasını ister. Nefise Hanım ise cinlerin aceleye kızacağını bahane ederek Gülsüm'ü daha fazla soymak ister. Nefise Hanım'ın bitmek bilmez istekleri karşısında Gülsüm, en son annesinin saatini çalarken yakalanır ve derdini onunla paylaşır. Annesi Gülsüm'ü yanına alır ve Perşembe günü düğün yapılacak yerleri araştırır. Bir yerde düğün olacağına dair bilgi alırlar. Düğün evine giderler. Oradaki damat Rıfkı Efendi değil, Salim adında birisi çıkar.

Gülsüm ve annesi bütün olanları Rıfkı'ya anlatırlar. Rıfkı kaynanası ve Gülsüm'ü sopayla döver ve Nefise Hanım'ı dolandırıcılıktan mahkemeye verir. Fakat mahkeme Nefise Hanım'ın ününü yayar ve işlerini artırır. Artık çok müşteri çekmesi komşularınca kıskanılan Nefise Hanım, Edirnekapısı taraflarındaki mahallesini terk ederek Cerrahpaşa taraflarında bahçeli bir eve taşınır. İşini ilerletir ve beslemeliğe verdiği kızı Sadberk'i de yanına muavin olarak alır ve adı "Çardaklı Bakıcı" olarak nam salar. Artık herkesle ilgilenmez, sadece parası çok olanlarla ilgilenir. Bir pazartesi günü evine konak arabasıyla bir müşteri gelir. Adı Saibe'dir. Kocasından aldatılır ve buna bir çare arar. Nefise Hanım, birtakım büyü faaliyetlerinden sonra Saibe Hanım'ı gönderir. Bu arada arkasından yardımcılarında birini de göndererek evinin yolunu öğrenir. Birkaç gün sonra evine güzelliğiyle dikkat çeken Şöhret gelir. Onun derdi de sevdiği erkeğin nikâhına girmektir. Sevdiği erkek Saibe'nin kocası Mail'dir. Yani Mail'in karısını ve metresini eline düşüren Nefise Hanım, bu büyük tesadüfle birisi üzerinden diğeri hakkında bilgi sahibi olmakla çok para kazanmayı plânlar.

Saibe, yaradılıştan zayıf birisidir. Büyük bir itina ile büyütülür. Evlenmesi mesele halini alır ve babası Safai Efendi, aile dostu Merzuk

Efendi'nin oğlu Mail ile kızını evlendirir. Saibe ve Mail, tam evlilik öncesi hayalini kurdukları eşler gibilerdir. Evlilikleri başta çok mutlu geçer. Bir de Makbule adlı kızları olur. Evliliğin üzerinden iki yıl geçince Mail'in tavrında bir soğukluk meydana gelir ve aile saadeti kesintiye uğrar. Doktorlar getirilir; ama tam bir çözüm bulunamaz. Saibe depresyona girer. Sonunda Mail derdini karısına açar. Mail gönlünü bir fahişeye kaptırmıştır. Karısını çok sever; fakat fahişeden de ayrılamayacağını söyleyerek, büyük bir çıkmaz içerisinde olduğunu karısına ifade eder.

Mail Beyin arkadaşlarından Hayati, Macuncu taraflarındaki eğlence evine Mail Bey'i sadece seyirci olmak üzere götürmeye ikna eder. Mail Bey eğlenceye oldukça yabancı durur ve çok sıkılır. Orada Şöhret'e tanık olur. Kısa bir süre konuşurlar ve Mail Bey Şöhret'in etkisinde kalır. Eve gelir ve karısı Saibe Hanım'a ilgisiz davranır. On gün sonra Kalpakçılardan geçerken Şöhret'e rast gelir. Eğlence yeri için randevulaşırlar. Orada Şöhret trajik mazisini Mail Bey'e açar. Fakir bir ailenin çocuğudur. Ailesi namusludur. Zengin biri taliplisi olur, eve gelip gider ve Şöhret'i hamile bırakır. Fakat erkek bir daha ortalıkta görünmez. Bu durumun acısını çeken aile, Şöhret'i bıçkın biriyle evlendirir. O da kızın özrünü kabullenmez ve onu döver. Şöhret Macuncu taraflarındaki eğlence evine düşer.

Mail Bey, Şöhret'le bir hafta sonrasına randevulaşır. Eve geldiğinde eğlence sarhoşluğu içindedir ve sünnet eğlencesinden geldiği bahanesini uydurur. Karısını aldatmanın ıstırabını çeker ve Şöhret'ti zihninden attığını düşünür. Kalemde konağa, konaktan kaleme mekik dokur. Bu durum da canını sıkmaya başlar ve diğer arkadaşlarının haline imrenerek bu mekik dokumasının sebebini karısı ve çocuğuna bağlar. Şöhret'i zihninden çıkarmışken ve bir akşam kalemde konağa gelirken ona rastlar ve onu daha önce olmadığı kadar güzel görür. Şöhret'le görüşmek ve ilişkisini tamamen kesmek için Saibe Hanım'a bir arkadaşının düğünü olduğu bahanesiyle izin alır. Hayati'yle birlikte Şöhret'in bulunduğu eve giderler. Şöhret oradan ayrılmıştır. Şöhret'in yokluğu, Mail Bey'in ona olan sevdâ ateşini daha da körüklemiştir. Şöhret'i artık başkalarından kıskanmaya başlar. Onun bulunduğu mahut mahaldeki kadının Şöhret'in geleceğini söylediği gün Mail

yine Hayati'yle eve gider. Saibe Hanım'a bir bahane uydurmaz. Şöhret yine yoktur. Evin sahibesi Şöhret'in artık burada olmadığını söyler. Kadın, Şöhret'in bir belalı dostunun olduğunu onu alıp götürdüğünü ve bir eve zorla kapattığını söyler. Şöhret'in kaldığı ev ve dostu hakkında bilgi alan Mail Bey ve Hayati, onun evini bulmaya giderler; fakat başarılı olamazlar. Hayati, Mail Bey'e Şöhret'i terk etmesini ister; fakat Mail Bey Şöhret'i derinden sevmediğini sadece birkaç kez görüşüp, gönlünü eğlendirip bırakacağını söyleyerek kendini teselli eder.

Hayati, Mail Bey'in durumunun vahametini görerek Şöhret'i aramaya devam eder. Bir gün kalemden çıkarlar ve bir kadına rastlar. Kadını Şöhret göndermiştir. Kadının söylediğine göre, Şöhret'i belalı evden eve taşıyıp durur. Şöhret de bu durumdan bıkar. Aslında o da Mail Bey'e âşıktır. Eve Mail Bey'i davet eder. Mail Bey ve Hayati eve yeni gelmişken, evin aşçı kadını ve yanında bir kadın daha kapıyı vurarak basıldıklarını söylerler. Bunun üzerine Mail Bey ve Hayati'yi Şöhret gizlice kaçıır. Gece vakti amansız bir hırsız-polis kovalamacası yaşanır. Sonunda Mail Bey ile Hayati kendilerini bir hamama atarlar. Ertesi gün gazetelerde –Kocamustafapaşada hırsızlar- başlığıyla haberleri çıkar. Gazete haberinden anlaşıldığı üzere o gün Şöhret'in evinin yanındaki eve hırsız girmiş ve evdeki kadınlar dışarıdaki kalabalığı görünce telaşlanıp Şöhret'e bildirmişlerdir.

Mail Bey, Şöhret'in kaldığı eve birkaç kez girip çıkar; fakat Şöhret'in başka bir erkeğe bağlı olması onu endişelendirir ve sevdâsı kat kat artar. Bunun üzerine bir çare bulur ve Hayati'ye Şöhret'i kaçırma teklifinde bulunur. Mail Bey'in Şöhret'i kaçırma fikrine Hayati sıcak bakmaz ve Şöhret'in belalısinin gazabından çekinir. Mail Bey, Şöhret'i kaçırp ona yeni bir ev tutmayı plânlar. Hayati'yi sarhoş eder ve o zaafından yararlanarak, Şöhret'i kaçırmaya kalkışır. Bunun için Hayati Samatya'da Şöhret için ev kiralar ve eve eminlerinden yaşlıca bir kadın bulur. Şöhret, alışveriş sırasında yanındaki kadınları kandırarak Hayati'nin beklettiği arabaya atlar ve kendisi için tutulan Samatya'daki eve getirilir. Mail Bey'i düşündüren üç mesele vardır. Şöhret'e yaptıkları karşısında ailesinin tavrı, Şöhret'i kapatan Şeyda Bey'in tavrı ve kendisinin iddia ettiği gibi Şöhret'i bırakıp bırakmayacağı. Mail

Bey, içinde bulunduğu durumu karısı Saibe Hanım'a anlatır. Saibe Hanım, bu durum karşısında büyük bir ıstırap çeker. Kocasından ayrılmayı göze alamadığı için durumu ailesine de açamaz. Dert ortağı olarak komşusu Nimeti Hanım'ı bulur. Nimeti Hanım da Saibe'yi Cerrahpaşa'daki Çardaklı bakıcı Hoca Nefise Hanım'a götürür. Nefise Hanım'ın amacı sorunu hemen çözmek değil, Mail Bey, Saibe Hanım ve Şöhret'i birbirine düşürerek daha da soymaktır. Nefise Hanım, Şöhret ve Mail Bey hakkında elde ettiği bütün bilgileri cinler söyledi diyerek Saibe Hanım'a anlatır ve onun güvenini kazanarak onu kendine bağlar. Kocasının Samatya'da tuttuğu evi de söyler. Saibe Hanım'ı söyleterek Mail Bey ve Şöhret hakkındaki bilgileri alır. Saibe Hanım kocası eve gelince bütün gerçekleri anlatmasını, hiçbir şeye sükut etmemesini tembih eder ve onu gönderir. Üç gün sonra Nefise Hanım'ın evine Şöhret gelir. Mail Bey'in eve uğramadığından şikâyetçidir. Nefise Hanım, Mail Bey'in kendisini nikâh etmesi konusunda Şöhret'i uyarır. Ona aşırı bağlanmaması gerektiğini, arada bir üçüncü kişinin varlığını hissettirmesinin gerekliliğini vurgular. Saibe Hanım'a yaptıklarını ona da yapar ve parasını alıp gönderir.

Mail Bey, evine geldiğinde Saibe Hanım'dan daha önce hiç görmediği bir tavır ve muamele görür. Karısının ilgisizliğinin sebebini soran Mail Bey'e Saibe Hanım, Nefise Hanım'dan öğrendiği bütün gerçekleri açıklar. Samatya'da Şöhret için tutulan evden de bahsedince Mail Bey bu evi inkâr etse de bunda başarılı olamaz. Saibe Hanım'ın sonunda ya Şöhret ya ben tercihi karşısında Mail Bey Şöhret'i tercih eder ve evden ayrılır. Saibe Hanım, Mail Bey'e söylediği sözlerden pişmanlık duyar. Mail Bey, gece vakti evi terk edince nereye gideceğini bilemez. Samatya'da tutulan evi ve diğer gerçekleri Saibe Hanım'ın ailesinin kendi ailesine haber vermesinden, aileden gelen para musluğunun kapanmasına neden olacağı için korkan Mail, anlatılanların doğru olmadığını söylemek için ailesinin yanına gider ve orada birkaç gün kalır. Bütün riskleri göze alır ve Şöhret'ten ayrılmayı reddeder. Ailesinden sonra Şöhret'in evine gider. Onu evde bulmaz. Şöhret gece geç saatte eve gelir. Mail Bey, Şöhret'e hesap sormayı düşünürken, Şöhret'in "Niçin uzun süredir uğramadın?" sorgusuna maruz kalır. Şöhret ile aralarında bir

münakaşa başlar. Şöhret, Mail Bey'e kendisini gerçek anlamda sevmediğini, aksi takdirde kendisini şimdiye kadar nikâhı altına almış olması gerektiği, konusunda sitemde bulunur. Mail Bey de nikâhın önemli olmadığını, asıl önemli olanın onu sevmesi olduğunu vurgulayarak, nikâh için her şeyi göze alacağını söylese de Şöhret buna itibar etmez ve "Kişi kârında gerek!" diyerek kendisine başkalarını bulacağı konusunda Mail Bey'e tehditler savurur. Mail Bey de Şöhret'i asla bırakmayacağı konusunda onu tehdit eder. Bu arada karısı Saibe Hanım ile Şöhret arasında kıyasa giderek ailesiyle geçirdiği eski mutlu günlerini zihninden geçirir. Ertesi gün Mail Bey, kaleme gider. Orada kendisine Şöhret'in sevdâlısı Şeyda Bey'den bir mektup gelir. Şeyda Bey, bütün olup bitenden haberdar olmuştur. Şöhret'i istemektedir. Bunun için Şöhret'in tercihinde de başvuracağını söyler. Olup bitenleri Mail Bey'in ailesine haberdar edeceğini bildirir. Mail Bey, Hayati ile konuşarak Şöhret'i kendine nikâhlarsa hem Şeyda Bey'i aradan çıkarmış olacaklarını hem de ailesine, yaptığı işin meşruluğunu kabul ettireceklerini düşünerek bir plân yapar ve kalemden ayrılıp Samatya'daki eve gelirler. Hayati, Şöhret'e Mail Bey'in kendisini nikâhına almak istediği bildirir. Şöhret de Mail Bey'in kendisine olan düşkünlüğünden istifade etmek ister ve nikâha başta biraz mesafeli durur. Nikâh için Şöhret, Mail Bey'den Saibe Hanım'ı boşamasını ister. Mail Bey, Saibe Hanım'ın boşanması işini zamana bırakmanın maddi ve manevi olarak daha uygun olacağına Şöhret'i ikna eder. Hayati'nin ve Mail Bey'in ısrarı üzerine Şöhret, Saibe Hanım'dan altı ay sonra boşanmak şartıyla Mail Bey'in nikâhına alınır. Nikah haberi Hayati tarafından Şeyda Bey'e de iletilir. Şeyda Bey, başta buna ikna olmuş görünürse de sonra çılgına döner. Mail Bey, durumu anlatmak üzere önce kendi ailesine gider. Ailesinin haberinin olmadığını görür. Mail Bey'in annesi, oğluna şefkat gösterir ve babasının kızgınlığını giderir. Babası oğlunu Saibe Hanım'la barıştırmak için Safai Efendi'nin konağına götürür. Mail Bey ile Saibe Hanım görüşürler. Mail Bey, karısının Şöhret'i nikâhladığını öğrendiğinde şaşırır. Bu arada kızı Makbule babasının cebinden Şöhret'e ait saç çıkarır. Mail Bey, durumu izah etmekte zorlanır. Saibe Hanım, kocasının kendisine reva gördüğü acılar sonunda kan kusar. Her şeye rağmen Mail Bey'i sevdiğini ve

bu uğurda ölmeyi de göze aldığını kocasına ifade eder. Mail Bey karısının acı hali ile Şöhret'in sevdâsı arasında sıkışıp kalır. İçinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmanın çaresini aramak için arkadaşı Hayati'ye uğrar. Şöhret'in evinde olup bitenlerin Saibe Hanım tarafından nasıl hemen alındığına şaşkınlığını bildirir. Hayati de bu durumun sebebini Şöhret'in dışarıya çıkmalarında onu izlemesi sonucu çözdüğünü söyler. Zira Hayati, Şöhret'in de Saibe Hanım'ın da Cerrahpaşa taraflarında Hoca Nefise Hanım'a gittiklerini ve Nefise Hanım'ın, bu iki evdeki haberleri bir diğerine ilettiğini söyler.

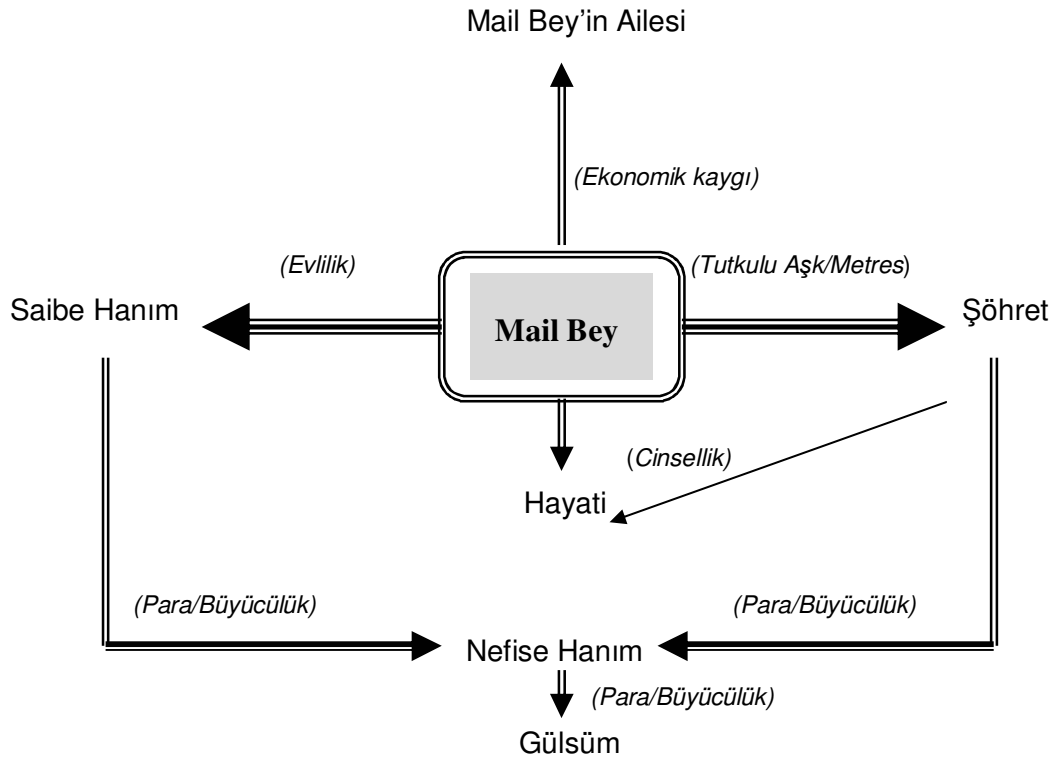
Mail Bey, artık karısını boşamak ister. Buna bahane olarak da karısının büyüçüye gitmesini gösterir. Mail Bey'le Hayati, kiralık ev aramak bahanesiyle Cerrahpaşa'da Hoca Nefise Hanım'ın bakıcı evi civarında gezinirler ve Saibe Hanım'ın gelmesini beklerler. Nihayet Saibe Hanım gelir. Diğer taraftan Mail Bey'in Şöhret'i nikâhına aldığı günden sonra bir süre Saibe Hanım'ın yanında kaldığı günlerde Hayati, Şöhret'le ilişki kurmuş ve bu ilişki artık perçinlenmiştir. Şöhret, Mail Bey'in kendisine uğramamasının sebebini Hoca Nefise Hanım'a sormak için randevusundan önce Nefise Hanım'ın bakıcı evine gider ve orada Saibe Hanım ve Mail Bey'le karşılaşır. Bu arada, romanın başındaki Gülsüm Hanım ve annesi İmameciler ailesiyle kaptırdıklarını almak için Nefise Hanım'ın bakıcılık yaptığı eve baskına gelirler. Mail Bey, bakıcı evinde bulunduğu için zaten bahane aradığı karısı Saibe Hanım'ı boşar. Saibe Hanım bayılır. İçeriye Şöhret gelir. Şöhret olup bitenler karşısında kendini su yüzüne çıkarır ve Saibe Hanım'ı küçük düşürücü sözler sarf ederek Mail Bey'i suçlar. İçeride çıkan arbede sonrasında Hoca Nefise Hanım tutuklanır.

Aradan on sekiz yıl geçmiştir. Nefise Hanım'ın evindeki felaketten yedi ay sonra Saibe Hanım ölür. Boşandıktan bir sene sonra Şöhret, Hayati ile ilişkide yakalanır ve Mail Bey tarafından boşanır. Mail Bey bütün servetini aşk uğruna tüketir. Şöhret bir süre de Hayati'nin nikâhında kalır. Tekrar Mail Bey'in nikâhına girer. Sonra birkaç macera daha yaşar ve sefil bir hayat sürer. Saibe Hanım'ın mezarı başında ağlayan Mail Bey de hayatının bütün pişmanlıkları sonucunda ölümü isteyecek kadar sefil bir hayat sürer.

1.7.4. YAPI

1.7.4.1. Olay Örgüsü

Tesadüf, iki farklı hikâyenin birtakım 'tesadüf'lerle kesişmesinden oluşmaktadır. Bunların ilki Gülsüm Hanım'ın, diğeri ise Mail Bey'in hikâyesidir. Romanın olay örgüsü, bu iki şahsın ortak ilişki içerisinde oldukları Nefise Hanım'ın merkezde olduğu ilişkiler ağı etrafında şekillenmiştir. Fakat roman, temelde Mail Bey'in ilişkileri etrafında kurgulanmaktadır. Romanı oluşturan hikâyeleri X ve Y ile gösterirsek, Tesadüf'ü $X+Y$ şeklinde ifade edebiliriz. Hikâyelerin kesişme noktasında Nefise Hanım vardır. Bu iki hikâyeyi oluşturan karşılaşma ve çatışmalar bütününü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Tesadüf'ü oluşturan birinci hikâye Gülsüm'ün hikâyesidir. Romanın bir başında bir de sonunda karşımıza çıkan bu hikâyenin temelinde Gülsüm Hanım ile Nefise Hanım'ın çatışması vardır. Gülsüm, sokak satıcısının sattığı

bir kitapta adına tesadüf etmesi sonucu kocasının kendisi üzerine evleneceğine dair bir vehme kapılır. Kocasını kaybetme telaşıyla büyücülükte namılı komşusu Nefise Hanım'dan yardım bekler. Nefise Hanım da zaten fakir olan Gülsüm'ün kıymetli neyi varsa çaldırır ve satarak parasını alır. Gülsüm, paraya doymak bilmeyen Nefise Hanım'ın isteklerini karşılamak için en son çare olarak gördüğü annesinin saatini çalarken yakalanır, durumu ona anlatır. Birlikte Nefise Hanım'a giderler. Gülsüm, Nefise Hanım'dan kocasının üzerine evleneceğini öğrenmesi üzerine annesiyle, sözde düğün evine giderler. Orada maraza çıkarırlar. Evde de Rıfkı Bey'e yaptıkları kapris sonucunda ondan da dayak yerler. Rıfkı Bey, Nefise Hanım'ı dolandırıcılıktan dava etse de bu sadece onun ününü yayar. Romanın başında büyük bir mahalle kavgası sahnesiyle dikkatlere sunulan bu çatışma, romanın sonunda yine karşımıza çıkar. Bu defa Gülsüm, kayıplarını telafi etmiştir.

Romanın bu ilk hikâyesindeki çatışmada Gülsüm Hanım, okuma-yazması olmayan, geleneksel hayat tarzını sürdüren ve cin, peri, büyü, tılsım gibi fantastik unsurlara inanan mahalle kadını cahil birisinin tutum ve davranışlarını temsil ederken, Nefise Hanım ise; dolandırıcı, cahil, büyücü, fettan ve kurnaz birisinin sürdürdüğü yaşam biçimini temsil eder. Bu çatışmada aynı anlayışın ahlakî yozlaşma sonucu, para karşısındaki zaafı dikkatlere sunulmaktadır. Bu çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Para/Büyücülük)

Gülsüm <-----> **Nefise Hanım**

(Geleneksel değerler/Cehalet)

(geleneksel değerler/cehalet)

materyalist

Romanın ilk hikâyesini teşkil eden bu olayda gerek "A" gerekse "B" geleneksel yaşam tarzının, cehaletin ve fakirliğin getirdiği maddeci (materyalist) zihniyetin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Maddi çıkarın karşı karşıya geldiği bu çatışmada Gülsüm Hanım, kocasını kaybetme, Nefise Hanım da daha fazla para kazanma telaşı içindedir.

Romanın Gülsüm-Nefise Hanım çatışması etrafında gelişen birinci hikâyesinden sonra, Mail Bey'in maceralarının oluşturduğu ikinci hikâyesi karşımıza çıkar. Kronolojik olarak geçmişe gidilerek kişilerin tanıtıldığı bu bölümde ilk olay parçası olarak Mail Bey'in, karısı Saibe Hanım ile olan ilişkisi vardır. Bu olay parçası, diğer olay parçalarını da kuşatacak biçimde romanın ikinci hikâyesi boyunca devam eder. Başlangıçta büyük bir uyum içerisinde gördüğümüz bu ilişki daha sonra bir çatışmaya dönüşür. Mail Bey ile Saibe Hanım, birbiriyle uyumlu iki ailenin aralarında anlaşması sonucu evlenmişlerdir. Başlangıçta çok mutlu süren bu evlilik, Mail Bey'in mutluluktan (tekdüze hayattan) sıkılması sonucu evinin dışına çıkarak arkadaşlarının ısrarıyla Macuncu taraflarındaki eğlence mekânına gitmesi ve orada tesadüf ettiği hayat kadını Şöhret'ten etkilenmesiyle yavaş yavaş ahengini kaybeder. Mail Bey, artık Şöhret'in etkisiyle Saibe Hanım'a yeterince ilgi ve alaka gösteremez. Şöhret'e tamamen tutulur. Saibe Hanım, Mail Bey'in durumunu, arkadaşlarından birisinin tavsiyesi üzerine "Aynalı Bakıcı"ya başvurarak öğrenmeye çalışır. Ondan bilgileri alan Saibe Hanım'a Mail Bey de olup bitenleri itiraf etmek zorunda kalır. Büyük bir çıkmaza giren Mail Bey, sonunda Şöhret'i bırakamaz, ona Samatya taraflarında bir ev de kiralar ve ısrarıyla onu nikâhına da alır. Bütün bu aile faciaları onun felaketi olur.

Mail Bey'in Saibe Hanım'la yaşadığı ilişkisinde bir çatışması söz konusudur. Mail Bey, iyi eğitim almış, ailesiyle bağını koparmadan gayri meşru ilişki de sürdürmek isteyen, kendini tamamen cinsi insiyaklarına teslim eden, iradesiz, hovarda bir kişiyi, Saibe Hanım ise geleneksel aile yapısına uyum göstermiş, nazik yapılı, hassas, kocasından gelen bütün zorluklara katlanan, fedakâr ve büyü gibi fantastik unsurlara inanan ve bir yönüyle geleneksel bir anlayışı temsil eder. Mail Bey ile Saibe Hanım'ın çatışmasını şu şekilde gösterebiliriz:

(Evlilik)

Mail Bey <-----> **Saibe Hanım**

(Aydın/İradesiz/Hovarda/)

(Geleneksel değerler/Hassas/)

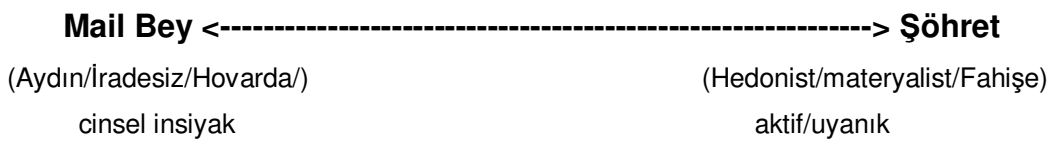
cinsel insiyak

Pasif/Kalbî Duygular

Mail Bey, bir taraftan Sâibe Hanım'a olan saygısından dolayı onunla ilişkisini sürdürmek isterken, diğer taraftan da Şöhret'in isteklerini karşılamak zorunda kalır. Şöhret'i iyice sahiplenen Mail Bey, onu, hem kendi ailesinden hem de rakibi olan sevdâlılarından uzaklaştırmak için Samatya taraflarında kiraladığı bir eve yerleştirir. Fakat gerek Sâibe Hanım'ın gerekse Şöhret'in sıkıntılı durumlarını aşmak için tesadüfen aynı bakıcı kadına -Nefise Hanım'a- gitmeleri üzerine, her ikisi de bakıcı kadından rakibi hakkında edindiği bilgilerle Mail Bey'i daha da zor duruma düşürür. Şöhret, kötüye çıkan adını ve itibarını düzeltmek için Mail Bey'den hanımını boşayıp kendisini nikâhına almasını ister. amacına ulaşmak için ondan habersiz dışarı çıkar, eğlence yerlerine devam eder. Mail Bey, Şöhret'in baskılarından bıkar ve karısı Sâibe Hanım'ı boşamak için bahaneler arar. Onun bakıcı Nefise Hanım'a gitmesini bahane göstererek boşar.

Mail Bey'in Şöhret'le ilişkisinde çatışması söz konusudur. Mail Bey, iyi eğitim almış, ailesiyle bağını koparmadan gayri meşru ilişki sürdürmek isteyen, kendini tamamen cinsi insiyaklarına teslim eden, iradesiz, hovarda bir tipi, Şöhret ise aile kavramını önemsemeyen, sadece daha rahat bir hayat sürdürmeyi ilke edinen, şehvî arzularını tatmin etmenin yolunu arayan fahişe bir materyalistin temsilcisidir. O, hedefine ulaşmak için aynı zamanda büyü gibi fantastik unsurlara bel bağlamakta sakınca görmeyen bir tiptir. Her iki şahıs da, aile kavramı karşısında çatışmaya düşerler. Mail Bey, aile kavramına ters düşen metres tutma gibi durumlara yönelse de –aslında amacı babasından gelen paranın kesilmesinden endişe etmektedir.- ailesine zarar gelmesinden sakınır. Şöhret'te ise böyle bir hassasiyet yoktur. O, sonunda Mail Bey'e ihanet ederek Hayati ile ilişkiye girer. Mail Bey ile Şöhret ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:

(Tutkulu aşk/metres)



Mail Bey'in hikâyesi boyunca karşımıza çıkan diğer bir ilişki Mail Bey'in Hayati ile olan ilişkisidir. Hayati, Mail Bey'in bekârlık arkadaşlarındandır. Mail Bey'in mutlu bir evliliği sürerken bir gün Hayati, onu sadece seyirci olmak üzere bir eğlenceye götürür. Mail Bey orada Şöhret'i görür. Ondan etkilenir ve bir süre sonra onunla tutkulu bir aşk yaşar. Hayati, Mail Bey'in Şöhret'le ilişkisinin gelişmesini ve seyrini devam ettirmesinde ona daima yardımcı olan kişidir. Onun aranıp bulunmasında çok önemli faydası olur. Fakat sonunda Şöhret'le ilişkiye girecek kadar da arkadaşına hıyanetlik yapar.

Burada başlangıçta dostluğun getirdiği bir uyum söz konusuysa, ilişki romanın sonunda çatışmaya dönüşür. Zaten her iki şahsın da hayata bakışları tamamen farklıdır. Hayati, Mail Bey'in düzenlediği bütün plânların organizatörü durumundadır. İyi ve kötü bütün zamanlarında yanındadır. Mail Bey'den farklı olarak cahil, külhanbeyi, belâlı ve aksiyoner birisi olmasına karşın bu yönlerini onun işlerini halletmede kullanır. Mail Bey ile Hayati'nin ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:



Mail Bey, Şöhret'e tutularak karısı Sâibe Hanım'dan soğumasıyla gelişen aile faciasında kendi ailesinin tavrından sürekli çekinmiştir. Olayın ailesi tarafından öğrenilmesinden sürekli çekinmiştir. Kendi ailesiyle Sâibe Hanım'ın ailesinin dostluğu dolayısıyla, yaptığı yanlışlıkların ailesi tarafından –özellikle babası- olumsuz tepkiyle karşılanacağını düşünür. Annesi bütün yaptığı yanlışlıklara rağmen, Mail Bey'i koruyucu bir pozisyonu benimser. Babası ise gelininin tarafını tutar.

Mail Bey'in ailesiyle ilişkisini belirleyen temel unsur, henüz kendi ayakları üzerinde duramadığı için ihtiyacı olan parayı onların desteğiyle temin ediyor olmasıdır. Yani yanlışlarıyla bu ekonomik kaynağı kaybetme endişesi. Bu ilişkide de bir çatışmadan söz edilebilir. Mail Bey, evli olduğu halde bir

süre sonra bırakacağı inancıyla metres tutmayı hoş karşılar, ailesi geleneksel değerlere sahip çıkarak bu duruma karşı çıkar. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(*Kan Bağı*)

Mail Bey <-----> **Ailesi**

(Aydın/İradesiz/Hovarda/
cinsel insiyak

(Geleneksel değerler/koruyuculuk)
Ahlâkî değerler

Mail Bey'in hikâyesini açıklayan bir ilişki de Saibe Hanım'ın Nefise Hanım ile olan ilişkisidir. Sâibe Hanım, mutlu giden evliliklerinde Mail Bey'in bir anda değişmeye başlaması ve gittikçe kendisine ilgisizliğinin artmasıyla soruna çare bulmak adına komşusu Nimeti Hanım aracılığıyla bakıcı Nefise Hanım'a başvurur. Nefise Hanım, bu yolla çok para kazanır ve aynı zamanda ondan edindiği bilgileri Şöhret'e verir. Sâibe Hanım'ın Nefise Hanım'la ilişkisi boşanmak için aten bahane arayan Mail Bey için bir sebep olur ve Sâibe Hanım'ı boşayarak Şöhret'i nikâhına alır.

Bu ilişkiyi bir karşılaşma olarak ifade edebiliriz. Sâibe Hanım, geleneksel aile yapısına uyum göstermiş, nazik yapılı, hassas, kocasından gelen bütün zorluklara katlanan, fedakâr ve büyü gibi fantastik unsurlara inanan yönüyle geleneksel bir anlayışı temsil eder. Nefise Hanım ise dolandırıcı, cahil, büyücü, fettan ve kurnazlığı temsil eder. Nefise Hanım, Sâibe Hanım için kocasını büyü yoluyla, tekrar evine bağlamanın bir çaresi konumundadır. Sâibe Hanım ise Nefise Hanım için daha fazla parası soyulacak bir saf müşteri anlamı ifade etmektedir. Bu ilişkiyi de şu şekilde gösterebiliriz:

(*Menfaat/Büyücülük*)

Sâibe Hanım <-----> **Nefise Hanım**

(Geleneksel değerler)
çaresizlik/ fedakâr

(Büyücü/menfaatçi/Cahil)

Mail Bey'in hikâyesinde Nefise Hanım'la ilişki içinde olan bir diğer kişi Şöhret'tir. Bir tesadüf olarak Mail Bey'e gönlünü kaptıran Şöhret de onun

karısıyla ilişkisini kıskanır ve karısını boşayıp kendisini nikâhına almasını ister. Bu amacına ulaşmak için bakıcı Nefise Hanım'a başvurur. Nefise Hanım, Sâibe Hanım'dan aldığı bilgileri Şöhret'e verir. Şöhret buna göre plânlar geliştirir. Böylece birbirinden habersiz iki maşuku da idare ederek paralarını sömürür.

Bu ilişkiyi de bir karşılaşması olarak ifade edebiliriz. Şöhret aile kavramını önemsemeyen sadece daha rahat bir hayat sürdürmeyi ilke edinen, şehvî arzularını tatmin etmenin yolunu arayan fahişe bir materyalistin temsilcisidir. Nefise Hanım ise dolandırıcı, cahil, büyücü, fettan ve kurnazlığı temsil eder. Şöhret ile Nefise Hanım'ın ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:

(Menfaat/Büyücülük)

Şöhret <-----> **Nefise Hanım**

(Hedonist/materyalist/fahişe)
cinsel insiyak

(Büyücü/menfaatçi/Cahil)

Bu ilişki Saibe Hanım'ın Nefise Hanım ile ilişkisine benzer. Gerek Saibe Hanım'ın gerekse Şöhret'in Nefise Hanım'la ilişkilerinin temelinde büyüden fayda umarak, Mail Bey'i kendilerine çekme çabası vardır. Nefise Hanım ile olan ilişkiler, romanın düğümünü çözen "tesadüf"lerin gerçekleştiği ilişkilerdir.

Mail Bey'in ilişkisinin gölgesinde gelişen ve romanın sonunda önemli bir duruma gelen bir ilişki Hayati ile Şöhret'in ilişkisidir. Hayati, Mail Bey'in bekârlık arkadaşıdır. Onu eğlence mekânlarına alıştırarak ve Şöhret'le tanışmasına vesile olan kişidir. Mail Bey'in Şöhret'e tutulması sonucu bu ilişkinin gelişmesine yardımcı olur. Kaybolan Şöhret'i arar, bulur. Mail Bey'le ilişkisini daha rahat sürdürebilmesi için ona ev kiralarlar. Fakat bütün bu yardımlarının sonunda dostunun metresi olan Şöhret'le ilişkiye girer, hatta onu nikâhına alır.

Bu ilişki de bir karşılaşması olarak düşünülebilir. Hayati, Mail Bey'in destekçisi ve dert ortağı olarak olay örgüsüne girerek külhanbeyliğin

temsilcisi olarak kaşımıza çıkar. Roman sonunda Şöhret karşısında Mail Bey'in bir alternatifi olarak görülür. Şöhret ise fahişeliğin temsilcisi olarak Mail Bey'den istediğini bulamamanın verdiği fırsatla Hayati alternatifine sarılır. Karşılıklı çıkar ilişkisine dayanan bu ilişkinin merkezinde cinsel insiyaklar söz konusudur. Bu ilişkiyi de şu şekilde gösterebiliriz:

(Cinsellik)

Hayati <-----> **Şöhret**

(Külhanbeyi/Cahil/ hovarda)

(Hedonist/materyalist/fahişe)

cinsel insiyak

Yukarıdaki şemada ifade edilen; hâlde ve geçmişte yaşanan çatışma ve karşılaşmalar roman boyunca, Nefise Hanım'ın yaptığı büyüler ve onun mekânındaki tesadüfler etrafında gelişir. Romanın her iki hikayesinin de bir bütünlük arz etmesini sağlayan kişi Nefise Hanım'dır. Dolayısıyla Tesadüf romanının olay örgüsü, Gülsüm Hanım ve Mail Bey'in hikâyesini oluşturan ilişkiler ağının, bir şekilde "tesadüf"lere dayanarak Nefise Hanım ile ilişkilendirilmesiyle düzenlenmiştir. Bu tesadüfler, olay örgüsünü oluşturan hikâyenin akışını ve sonunu belirler.

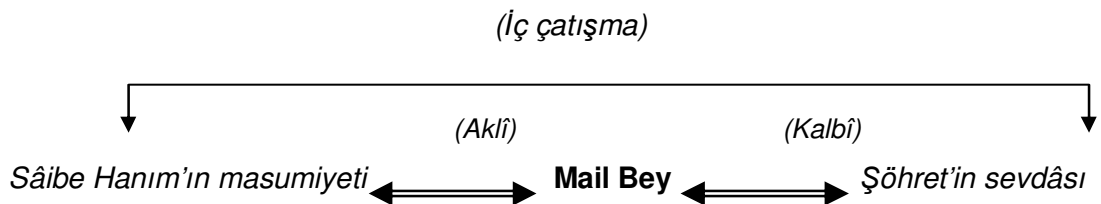
1.7.4.2. Kişiler

Tesadüf, Gülsüm Hanım ve Mail Bey'in hikâyelerinin iç içe geçmesinden oluşsa da aslında olay örgüsünün büyük bir kısmını teşkil eden olayların merkezindeki kişi Mail Bey'dir. Gülsüm Hanım'ın hikâyesi, Mail Bey'in etrafında gelişen olay parçalarının düğümünü çözme işlevini üstlenmektedir. Mail Bey ile zaman zaman karşılaşan bazen de çatışmaya giren romanın diğer kişileri Mail Bey'in şahsında verilmek istenen özellik ve anlayışları somutlaştıran birer figür olarak kaşımıza çıkar. Dolayısıyla Mail Bey dışındaki kişiler ancak Mail Bey'le ilişkileri ölçüsünde kendilerine yer bulurlar. Romandaki kişileri Mail Bey merkezinde ele almak ve özellikleri ile olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.7.4.2.1. Erkekler

1.7.4.2.1.1. Mail Bey

Mail Bey, hali vakti yerinde Merzuk Efendi'nin tek çocuğudur. Büyük bir ilgi ve alakayla yetiştirilir. *“Arasıra konağa geç gelmek, belleri kuşaklı, vapur dumanı fesli, sivri ökçeli, hâlû şanları şüpheyi davet edici bazı ahabplar peyda etmek, geceleri geç vakitlere kadar baba evinden uzaklarda geçirdiği gaybubet saatlerinin mahal ve mekânı istimali haber vermemek gibi hovardalık baş gösterince...”* (s.87) bu alıntıda da görüldüğü gibi, Mail Bey, ailesine yakışmayan bu davranışları gösterince, ailesi bu duruma çare olarak onu Safai Efendi'nin kızı Saibe Hanımla evlendirir. Birbirini çok iyi tanıyan ve çok iyi geçinen bu iki ailenin çocukları başta birbirinin ideali gibidir; fakat bir süre sonra Mail Bey, gönlünü Şöhret'e kaptırır ve ailesine soğuk davranmaya başlar. Mesai arkadaşlarının ısrarıyla gittiği eğlence evinde Şöhret'e tesadüf ederek ona âşık olan Mail Bey, her ne kadar ona hayran olsa da onunla geçici bir süre gönül eğlendirip ailesine dönmeyi amaçlar. Fakat iradesi zayıf olan Mail Bey, romanın sonunda uğrayacağı felâkete adım atar ve karısı Saibe Hanım ile Şöhret arasında büyük bir iç çatışma yaşar.



O, karısı Saibe Hanım'ı ve kızı Makbule'yi bütün masumiyeti ve saflığıyla sevmektedir; fakat yasak aşkı Şöhret'in etkisinden de bir türlü kurtulamaz ve ona ayrı bir ev tutar ve onunla nikâhlanır. Mail Bey'in hayatına Şöhret girmeden önce mazbut bir hayatı vardır:

“Teehhül müddeti olan iki seneye yakın bir zamandan beri gündüz mesireleri istisna edilirse hemen konaktan kaleme, kalemden konağa gelip gitmeden başka “eğlenti” namına diğer havailiklere kalkışmamış, bütün esbabı zevk ve sürurunu ailesi arasında zevcesiyle, çocuğu ile bulmakta ciddi bir saadet aramıştı.” (s.114)

Hayatına Şöhret'in girmesiyle birlikte alışık olmadığı bir hayatın içinde yok olup gitmiştir:

"Zavallı Şöhret, bir mecburiyeti elime ile yerinden kalktı. Odadan çıkarken Maile öyle bir derin nazarı meyasane ile baktı ki, delikanlı bu bakışın gönlünde peyda etti sarsıntı tesiriyle biihtiyar titredi. Mail gibi o eğlencelere alışmamış, bu âlemlerin feci vukuatını yakından tetkik etmemiş, muhabbet desiselerinin bu zeminde açtığı aldatıcı ezharı gunagunun mesmum tesiratına tutulmamış, toy, saf, mert bir genç için..." (s.119)

Yukarıda alıntıda da belirtildiği gibi, Mail Bey, yabancı olduğu bir hayatın içine istemeyerek dalınca Saibe Hanım'a karşı ilgisi azalır ve aralarındaki çatışma derinleştikçe ailesi hızla felâkete sürüklenir. Özünde saf ve masum birisi olan Mail Bey, romanın sonunda Şöhret'in kendisine yaşattığı acı tecrübeyle pişman olur ve Saibe Hanım'a karşı ilk zamanlar beslediği duyguya tekrar döner. Saibe Hanım, Mail Bey karşısında bütün bir edilgenliğiyle olup bitenlere sadece seyirci kalır. Evliliğe bağlılığıyla son raddeye kadar Mail Bey'i hoş görür. Mail Bey'in Saibe Hanım ile ilişkisi romanda büyük çoğunlukla acı, ıstırap ve çaresizliğin temsili olarak dikkatlere sunulmaktadır. Masum aşk ile kirli aşkın çatışmasını ifade eder. Romanın sonunda Mail Bey, bir nevi saf ve masum bir aşka ihanetinin bedelini ödeyerek hayatta sahip olduğu maddi manevi her şeyini yitirerek sersefil bir şekilde yapayalnızlığa mahkum olur.

1.7.4.2.1.2. Hayati

Hayati, Mail Bey'in bekârlık arkadaşlarından biridir. Olay örgüsünde, Mail Bey'in felâkete sürüklenmesine neden olacak ilişkiye bulaşmasında en büyük yardımcısı olma işlevi üstlenir. Külhanbeyi bir yapısı vardır:

"Uçarı, bıçkın, tam tosun... Vaktiyle anası babası seksen mektep değiştirtmişler. Okumayı pek sökmemiş... Çakı buldukça kundurasını, elbisesini suhuletle sökermiş... Fakat heceyi kolaylıkla sökemezmiş... Mahalle mektebinden alınmış, rüştiyeye verilmiş... Her akşam ya başında fes yok, ya kundurasının teki eksik; yüzü gözünü tırmık, bere içinde öyle gelirmiş. Mektepte hocasından, evinde babasından dayak yiye yiye, dövüle dövüle, vücudu çelikleşmiş." (s.106-107) babasının yardımıyla bir kaleme girer: *"Seksan kapının halkasını aşındırarak, el etek öperek oğlanı (...9 dairesinde (...)) kalemine mülazimetten kayıt ve kabul ettirir. Hayati kaleme gider gelir." (s.108)*

Eğlence evinin müdavimlerinden olan Hayati; hovarda, gamsız ve sığ bir hayata sahiptir. Mail Bey'in Şöhret ile olan ilişkisi dolayısıyla romandaki

yerini alan Hayati, arkadaşının bu yolda yaşadığı her türlü sıkıntıda yanında olmasına karşın, sonunda Şöhret ile ilişki sırasında basılmıştır. Romanda Mail Bey'in ilişkisinde yardımcı olmak ve Şöhret'le olan irtibatını kurmak işlevi üstlenir.

1.7.4.2.1.3. Safai Efendi

Sâibe Hanım'ın babasıdır. Zengin birisidir. Kızını çok itinayla büyüt müştür. Onun geleceği üzerine sürekli kafa yorar. Devrine göre oldukça ileri fikirlidir. Çünkü kızının evlenmesinde onun reyine başvurmayı düşünür. Bu yönüyle modern zihniyete sahiptir, denilebilir.

1.7.4.2.1.4. Merzuk Efendi

Mail Bey'in babasıdır. Varlıklı ve aydın bir insandır. Oğlunun eğitimine çok özen göstermiştir. Olay örgüsünde Mail Bey'in Sâibe Hanım'la mutlu giden evliliğinin yanında fahişe Şöhret'i metres olarak tutması sonucu onun tepkisinden korkması dolayısıyla yer alır. Ne var ki, Mail Bey evlenmesine rağmen ekonomik olarak hâlâ ailesine bağımlıdır. O kaynağı kaybetmekten korkmaktadır. Romanda bir nevi ekonomik güç durumundadır. Sâibe Hanım' kayıtsız şartsız desteklemektedir.

1.7.4.2.2. Kadınlar

1.7.4.2.2.1. Sâibe Hanım

Sâibe Hanım, Mail Bey'in hanımıdır. Romanda zayıflığıyla, güçsüzlüğüyle ve kırılganlığıyla tanıtılır. O da Mail Bey gibi zengin bir ailenin tek çocuğudur.

"... saadet sermayesi addedilen bu zayıf, çelimsiz, kansız,; solgun kızın üstüne titredikçe, serpilip büyümesi için tıbbın bütün harikulade keşfiyatından istifadeye uğraşıldıkça bundaki hayat usaresi sanki bütün bütün soğuyor, çekiliyordu." (s.78) Aşırı hassas ve içine kapanık bir yapısı vardır: "Sairlerince

ehemmiyetsiz görünen en ufak bir şeyden içlenir, derdini kimseye söylemez, oraya buraya çekilir, gizli gizli ağlardı. Annesi ile babası kızlarını müteessir etmemek için doya doya sevmeğe, okşamağa bile korkalardı.” (s.79)

Oldukça zeki olan Sâibe iyi eğitim almıştır:

“Bu kızı kendi arzusu, meyli nisbetinde bir gayretle okuttular, yazdırdılar. Kadınlar arasında allame kesilecek bir mertebede değil, fakat her şeyden birer parça anlayacak kadar tahsil gördü. Maahaza zekâsı, hassaslığı yardımıyla, Saibe Hanım, sathî irfan ve malumatına güvenen şöyle böyle erkekleri yaya bırakacak bir liyakat ibraz edebilirdi.” (s.80)

Her bakımdan Şöhret'in zıttı olan Saibe Hanım; masumiyetin, dürüstlüğün ve namusun temsilcisi olarak işlev görür. Sâibe Hanım aynı zamanda Mail Bey'in yaşadığı iç çatışmanın boyutunu da artırma işlevi üstlenir. Zira Mail Bey bir tarafta karısı Sâibe Hanım, diğer tarafta metresi Şöhret'in arasında kalmakla meşru sevgi ile gayri meşru aşk arasında çatışma yaşar. Aklı Sâibe Hanım'dan yanadır; gönlü ise Şöhret'ten yanadır. Bu durumda kendisini rahatlatmak için Şöhret'le geçici bir süre ilişki kuracağını söyler. Kocasının bütün yaptıkları karşısında onu kurtarmaya çalışan Sâibe Hanım, bu uğurda hurafelere inanarak falcı, cinci kadınlara gitmekte bile sakınca görmez ve sevgisi uğruna verem olarak canını feda eder. Bu özellikleriyle Sâibe Hanım, Tanzîmat'tan beri romanlarımızda varolan kurban tipinin temsilcisi olarak romandaki yerini alır.

1.7.4.2.2.2. Şöhret

Şöhret, Mail Bey'in metresidir. O, Mail Bey'in toyluğunu, iradesizliğini, hayat karşısında ve aşk ilişkilerindeki tecrübesizliğini vurgulamak gibi bir işlevi üstlenir. Mail Bey, onu *“Kazara mezbeleye düşmüş, pürtaravet bir çiçek!..”* (s.117) diye ifade eder. Fakir bir ailenin çocuğu olan Şöhret, kendisiyle evlenme vaadiyle birlikte olan ve sonra bir daha ortalıkta görülmeyen birisinden hamile kalmış ve makus kaderine terk edilerek eğlence evine düşmüştür. Yazar, sosyal şartların insanların geleceğini belirlediğini vurgularcasına pozitivist bir yaklaşımla Şöhret'in geçmişine değinir. Çünkü Şöhret de çocukken 'iyi'dir; fakat yaşadığı şartlar onu fahişe konumuna getirmiştir. Sâibe Hanım ile tamamen zıt özellikler gösterir. Daha dışa dönük, sosyal, eğlenceyi seven bir yapısı vardır. Hoşuna giden erkekleri

kendisine çekmekte mahir ve ısrarcı birisidir. Bu uğurda o da Sâibe Hanım gibi falcı ve cinci kadınlara gider. Güzelliğinin verdiği cazibeyi koz olarak kullanarak Mail Bey'i "ya karın ya ben" tercihi noktasına getirerek derin bir çatışma yaşatır. Bu yönüyle Şöhret, Mail Bey'in yaşadığı çatışmanın Sâibe Hanım ile birlikte bir tarafını oluşturmaktadır. O da Tanzîmat'tan beri romanımızdaki "ölümcül kadın"¹¹⁴ tipinin bir temsilcisi olarak romandaki yerini almaktadır.

1.7.4.2.2.3. Nefise Hanım

Nefise Hanım, sahtekâr, ahlaksız, cinci ve fattan bir mahalle kadınıdır. Kurduğu tezgâhla aşka düşenlerin dertlerine çare bulmak bahanesiyle onları soyan ve adı "çardaklı bakıcı"ya çıkan birisidir. Romanın asıl metnini oluşturan Mail Bey'in hikâyesinin düğümünün çözüldüğü kişi Nefise Hanım'dır. Zira Mail Bey'i kaybetmemek isteyen Sâibe Hanım da onu elde etmek isteyen Şöhret de amaçlarına ulaşmak için Nefise Hanım'a müracaat ederler. Bu 'tesadüf' romanın düğümünü çözecek olan unsurdur. Nefise Hanım, Sâibe Hanım'dan öğrendikleriyle Şöhret'i; Şöhret'ten öğrendikleriyle de Saibe Hanım'ı idare ederek romanda gerilimin artmasını ve şahsında oluşan tesadüflerle romanın ilerlemesini sağlamaktadır. Onu kendi hikâyesinde, ilk olarak oturduğu mahallede komşusu olan Gülsüm Hanım'ın sokak satıcısından aldığı bir hikâyede kocası Rıfkı tarafından boşanacağını düşünerek kendisine başvurmasıyla buluruz. Nefise Hanım'ın hikâyesinde karşımıza çıkan Gülsüm Hanım ile Mail Bey'in hikâyesindeki kahramanları ancak romanın sonunda düğümün çözüldüğü Nefise Hanım'ın evinde bir arada buluruz. Nefise Hanım; olay örgüsünde, hurafelerle uğraşmanın aile ilişkilerine olumlu yönde etkileyeceğini vurgulama işlevini üstlenmekle birlikte; cehaletin, sahtekarlığın temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. O;

¹¹⁴ Berna Moran, Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız adlı yazısında ilk romanlarımızın aşık hikâyeleri veya meddah hikâyelerinin kalıbı üzerine kurulduğunu belirttiikten sonra, bu romanlarda karşıt iki kadın tipinin sergilendiğini vurgular. Bu kadın tiplerini de "Kurban tipi" ve "Ölümcül kadın tipi" olarak adlandırır. Bkz. Berna Moran, "Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız" **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yay., İst., 1997, s. 21-37.

Sâibe Hanım, Şöhret ve Gülsüm için çaresizlik karşısında bir deva kapısı anlamı taşımaktadır.

1.7.4.2.2.4. Gülsüm

Romanın ilk hikâyesinin aslî kişisidir. Mahalle kadınlarından birisidir. Bir sokak satıcısının sattığı kitapları tanıtırken “Yiyip içip minder çürüterek kocasını borca sokan tembel, pasaklı Gülsüm Hanım’ın hikâyesi de var, on paraya” diye bağirtısına şahit olurlar. Gülsüm, satıcının bu sözleriyle, bir süre önce kocasının “*Evin bu hali nedir? Pasaklı karı! biri bizim evin şu murdarlığını görse, roman yapsa da satsa, para kazanır*” sözleri arasında bir bağlantı kurar ve satıcının sattığı kitapta kocası tarafından kendisinin anlatıldığını düşünür. Bunun üzerine kocasının kendisini boşayacağı düşüncesiyle Nefise Hanım’a başvurur. Bütün olup bitenlerin saçmalığı kocası Rıfkı’nın olayı aydınlatmasıyla anlaşılır. Cahil, geleneksel değerlerin temsilcisi durumundadır. Hikâyesiyle Nefise Hanım’ın ortaya çıkmasını ve romanın asıl hikâyesinin oluşmasına yardımcı olur.

1.7.4.2.2.5. Raika Hanım

Sâibe Hanım’ın annesidir. Kocası Safai Efendi karşısında geleneksel zihniyete sahip kadını temsil etmektedir. O da kızının geleceği üzerine sürekli kafa yorar; fakat kocasının modernist fikirleri karşısında “- *A efendi öyle şey olur mu? Sen, ben sağ duruken böyle meselede onun reyi sorulur mu? Meşhur meseldir “kızı keyfine bıraksalar zurnacıya varır” derler... Aâibe bu keyfiyeti bizim kadar ince düşünebilir mi? o daha çocuk... Onun akli erer mi hiç?...*” (s.81) diyerek geleneksel değerleri temsil ettiğini göstermektedir.

Tesadüf romanında olay örgüsündeki işlevlerini göz önüne alarak ele aldığımız bu kişilerden başka Mail Bey’in ve bir ölçüde Nefise Hanım’ın birtakım özelliklerinin gözler önüne serilmesi işlevi üstlenen ve Dekoratif unsur durumunda pek çok kişi vardır. Gülsüm hanım’ın kocası Rıfkı, Rıfkı’nın

annesi Zübeyde Hanım, oğlu Vefa, kayınpederi Atıf Efendi, annesi, mahalleliden İmameciler ailesi, Nefise Hanım'ın kocası Hacı, Nefise Hanım'ın yardımcısı Hoşdem, Kızı Sadberk, Sâibe Hanım'ın kızı Makbule, dadısı Ebrukeman, Hayati'lerin dükkan kiracısı Hacı Mirza, Mail Bey'in arkadaşı Nebil Bey, Şöhret'in annesi, babası, Şöhret'in sevdâlısı Şeyda Bey, Şöhret'in hizmetkârları, dükkancı ve çırağı gibi figüran da vardır. Kiminin adı bile söylenmeyen bütün bu kalabalık kişi kadrosunun varlığının amacı, olay örgüsünde ifade edilen çatışma/karşılaşmaları ifade etme işlevini üstlenmektir.

Sonuç olarak, romanda Mail Bey'in karşılaştığı veya çatıştığı kişiler, onun bir yönünü ifade etmede kullanılan figürlerdir. Mail Bey'in durumunu ifadede bir araç olan bu kişi kadrosu sonuçta onun aklı ve gönlü arasında yaşadığı çatışmayı ve bunalımı ifade etme gibi bir işlev yüklenirler. Mail Bey'in şahsında ifade edilen, hayata hazır olmayan kişilerin giriştiği ilişkilerin getirdiği felaketi dikkatlere sunmaktır. Romanın ikinci bir hikâyesinin merkezindeki kişi olarak Nefise Hanım'ın şahsında ifade edilen de sahtekârlık ve hurafe üzerine kurulan düzenlerin felaketle sonuçlanan akıbetlerini somutlaştırmaktır.

1.7.4.3. Mekân

Tesadüf'te olaylar, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın diğer romanlarında olduğu gibi, İstanbul'un muhtelif semtlerinde geçer. Romanda İstanbul'un ismi geçen semtleri Aksaray, Beyazıt, Cerrahpaşa, Edirnekapi, Yeni Cami tarafları, Fatih, Çarşamba, Sarıgözel, Macuncu, Küçükmustafapaşa, Sirkeci, Samatya, Topkapı, Yerebatan tarafları ve Çukurbostan, Çukurçeşme ve Çukurhamam tarafları gibi eski İstanbul bölgesidir. Mail Bey'in Şöhret'le ilişkisinin çetrefilleşmesi, onun peşinde dolanması ve ilişkisini ailesinden saklama ihtiyacı duyması farklı mekânların ve yerlerin romanda anılmasına imkân sağlamıştır. Romanda alafranga bir aşkın yaşanmaması olay örgüsünü teşkil eden olay parçalarının da İstanbul'un alafranga yüzünü teşkil eden Beyoğlu muhitinde değil de geleneğe bağlı zümrelerin yaşadığı eski

İstanbul'da geçmesini beraberinde getirmiştir. Zira romanda olaylar, gelenekten gelen bir unsur olan büyücülük, cincilik gibi bir hurafelere dayanmaktadır. . Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.7.4.3.1. Dekor

1.7.4.3.1.1. Ev

1.7.4.3.1.1.1. Nefise Hanım'ın Evi

Romanda Dekoratif mekânların detaylı bir tasviriye karşılaşmıyoruz. Kısaca değinilen Dekoratif mekânlardan birisi Nefise Hanım'ın Cerrahpaşa'da aldığı evdir. Bu mekân romanın düğümünün çözüleceği mekân olması dolayısıyla önemlidir. Çünkü Şöhret, Sâibe Hanım ve Mail Bey arasındaki gizemin kaynağı bu evdir. Evin önemi aşağıdaki satırlarla hissettirilmektedir:

“Nefise, komşularının bu dedikodularından kurtulmak için semtini değiştirmeğe mecbur oldu. Mahallesini Edirnekapısı tarafından Cerrahpaşa tarafına tebdil eyledi. Bahçe ortasında Marmara'ya nazır bir ev satın aldı. Bahçeye set üstünde bir çardak yaptırdı. Altını yan minderleriyle döşetti, üstünü yaseminler, hanımeleriyle süsledi. Hacet ehlinin dileklerini dinler, suallerine cevap verirdi. Erbabı müracaattan mühim addedilenler evde ayrıca bir odaya çıkarılırdı.” (s.62)

Nefise Hanım, ünü yayılmadan önce Edirnekapı taraflarında otururken, parası çoğalınca daha üst tabakaya hitap edebilmek için Cerrahpaşa taraflarına taşınmıştır.

1.7.4.3.1.1.2. Sâibe Hanım'ın Evi

Sâibe Hanım'ın varlıklı bir aileden olduğunun vurgulanması ve Hoca Nefise Hanım'ın artık varlıklı müşterilerce ziyaret edildiğinin belirtilmesi amacıyla evi hakkında *“Fatih taraflarında, bahçe içinde pembe boyalı bir konak. İçi gıcır gıcır yeni hasır döşeli...”* (s.76) denmektedir. Mail Bey, bu eve iç güveysi olarak gelmiştir. Mail Bey, Şöhret'e meylettikçe bu evi “ıstırap hane” diye nitelemektedir.

1.7.4.3.1.1.3. Şöhret'in Samatya'daki Evi

Mail Bey'in Şöhret için Samatya'da tuttuğu ev, sadece varlığı dolayısıyla olay örgüsünde bir önem kazanmaktadır. Burası Mail Bey'in ailesinden uzakta güvenli bir biçimde Şöhret'le buluştuğu ve onun için kiraladığı evidir. Muntazam döşetildiği ifade edilir. Şöhret'in tuvalet odasından bahsedilir. Oda tasviri Şöhret'in ruh halini yansıtmaya bakımından önemlidir:

"Burası karmakarışıktı. Tuvalet masasının geniş mermeri üzerinde bir ufak tuhafçıya sermaye olacak kadar kutular, şişeler, fırçalar, takımlar vardı. Fakat bunların üzerine asabî, halecanlı, râşedar bir elin dolaştığını, süratle istimalini gösterir surette cümlesi dökülmüş, dağılmış, saçılmıştı.

Mail, tapaları açık bırakılmış tuvalet sularına, yarı dökülmüş pudralara, kapları devrilmiş pomatalara, bir hercümerç halinde duran bu süs edevatına baktı

(...)

Mail bir sandalyeye oturdu. Yumruğunu şakağına koydu. Ne kadar düşünse tefekkürünün hulasasından bir iyi mana bulup çıkarmak kabil olmuyordu. Odanın dağınıklığına bakındı, bakındı. Lacivert atlas terliklerin bir teki pencerenin önünde, öbürü kapının yanına fırlatılmış; orada burada sanki hiddetle koparılıp atılmış dantelâ, kurdela parçaları, kirli çoraplar, mendiller; yakası yırtılmış bir gecelik gömleği, bir tek ipek eldiven; yarı yerinden yırtık paçaları dantelalı kadın çamaşırları, bir tüylü yelpaze; bir dağınıklık, bir karışıklık ki tarife gelmez. Sanki birkaç kişi içinde curcuna teperek odayı bu hale getirmişler.

Bu karışıklığa meyyusane bakıp dururken Mail bir de zevcesi Sâibenin tuvalet odasındaki intizamı, temizliği gözünün önüne getirdi. Orada her şey yerli yerinde durur, parıl parıl parlar. Bütün eşyadan birer ismet kokusu tayran eder. Zevcesinin kullandığı itriyat bile burnuna iffet ve sadakat rayihası veren hafif, mahremane, müntehap kokulardır. Şüphesiz bu iki kadının gönülleri de bu tyvalet odaları gibi olacak. .. Biri böyle çıfıt çarşısına benzeyecek, diğeri en asilane hisler, en nezih, pak emellerle meşbu bir ismet hüccesine..." (s.223-225)

Burada, Şöhret'in tuvalet odası ile Sâibe Hanım'ın Mail Bey tarafından hatırlanan tuvalet odasının kıyaslanması, aslında mekân üzerinden iki hanımın kıyaslanmasıdır. Her ikisinin düzeni, ruh hali tuvalet odalarındaki düzenle vurgulanmaktadır. Şöhret'in mutsuzluğu, ruhunun kirlenmiş hali ile odasının dağınıklığı ve kirliliği birbirine koşuttur.

1.7.4.3.1.1.4. Şöhret'in Küçükmustafapaşa'da Bulunduğu Ev

Burası Şöhret'in Mail Bey ile gizlice buluştukları evdir. Sokaktaki bir hırsızlık sonucu Mail Bey, Hayati ile kaçmak zorunda kalmıştır. "Şöhret misafirlerini oldukça muntazam döşenmiş temiz bir odaya çıkardı." (s.162) cümlesiyle değinilir.

1.7.4.3.1.1.5. Gülsüm'ün Evi

Gülsüm'ün, Nefise Hanım'ın bakıcılık parasını ödemek için evdeki kıymetli eşyaları satması dolayısıyla yer alır. Orta oda, Rıfkı'nın annesinin odasının adı geçer. Herhangi bir tasviri yapılmaz.

Romanda tasviri yapılmayan sadece olayların sahnesi durumunda Dekoratif mekânlar da vardır. Bunlar, Gülsüm'ün, kocası Rıfkı'nın evleneceğini düşündüğü ve annesiyle gittiği Çukurçeşme taraflarındaki düğün evi, Mail Bey'in Sâibe Hanım tarafından kovulması üzerine gidip kaldığı babası Merzuk Efendi'nin evi,

1.7.4.3.1.2. İş Yeri

1.7.4.3.1.2.1. Bakkal

Mail Bey ile Hayati'nin Şöhret'i bulmak için yaptıkları aramada kendilerine verilen tarif üzerine geldikleri Hubyar'da danıştıkları bakkalın tasviri, mahallenin gelir seviyesinin düşüklüğünü ve mekan-insan ilişkisini dikkatlere sunan bir örnektir:

“Bakkal, tavandan hevenk hevenk sarkan hasır, çalı süpürgeleri, varakları sinek tersiyle kararmış güllaçlar, sucuklar, çamaşır ipi turaları, tahta fırçaları, o mahallece sermayesinin genişliğine delalet eden bütün bir ticarî askılar altına oturmuş, yalpi bir tahta masa üzerine konulmuş (defteri kebirini) karıştırıyor, çırak da eline saplı meydan süpürgesini almış, o temizlenmesi kabil olmayan dükkânı rehavetkerane darbelerle güya temizlemeğe uğraşıyordu.” (s.143)

1.7.4.3.1.2.2. Eğlence Evi

“Macuncu taraflarında bir belâhane, menfur bir kârgah” olarak ifade edilen eğlence yeri, Hayati'nin Mail Bey'i alıştırdığı ve Şöhret'i tanınmasına vesile olan yerdir.

1.7.4.3.2. Şehir Dekoru

Romandaki olayların mekânı durumundaki yukarıdaki semtler detaylı bir biçimde tasvir edilmez. Sadece olayların sahnesi durumundadır. Gerek Dekoratif mekânlar, gerekse şehir dekoru genel itibariyle olayların sahnesi durumundadırlar. Bu mekânlar insanın psikolojisini yansıtacak derecede betimlenmemiştir. İnsan-mekân bütünleşmesi üzerinde pek durulmamıştır. Mekânlar olayların üzerinde yaşandığı yer olarak daha çok ismen zikredilip geçilmiştir:

“Hoca Nefise Hanım’ın dernek mahalli olarak birer karışık surette heber verdiği çukur mahallelerden dolaşmak üzere Yerebatan’dan başlayarak Çukurbostan, Çukurçeşme, Çukurhamam mahallelerini birer birer gezerler.” (s.50)

Mail Bey ile Hayati’nin Şöhret’e gitmek için yola çıkmalarında Sirkeci ve Yenicami dolaylarından geçmeleri dolayısıyla buraların sadece ismi zikredilir.

Romanda şehir dekoru niteliğinde en fazla bahsedilen yer Mail Bey ile Hayati’nin Şöhret’in Küçükmustafapaşa’daki evine gittiklerinde kendilerinin hırsız sanılmaları sonucu yaşadıkları hırsız-polis kovalamacasının mekânıdır. Burada Şöhret’in ağzından mekânın tarif edilmesi, olay örgüsündeki amaca uygun olarak kişilerin tanınmaması gereği ve olayın mekân içerisinde somutlaştırılmak istenmesine dayanır:

“Şöhret pürtelaş odadan pencereye, pencereden sofaya, sofadan aşağıya koşarak beyleri evden aşırarak için çabuk bir çare, emin bir yol arıyordu. Nihayet taşlıktan bahçeye fırladı; beyleri de çağırdı; bahçenin bir köşesinde duran uzun el merdivenini aşçı kadının ve diğer kadının muavenetleriyle sol taraftaki çardağın yanına getirdi. Eliyle beyefendilere merdiveni göstererek:

-Ben pencereden baktım, bütün kalabalık aşağı sokaktan geliyor. Üst tarafımızda kimse yok. Şimdi siz bu duvara çıkınız. Duvarın merdivene mukabil olan tamam öbür cihetinde bir incir ağacı vardır. İşte dalları gözüktüyor. Bu ağaçtan kolaylıkla öbür yana inebilirsiniz. İneceğiniz yer hali bir viranedir. Bu viranenin bir anı sokak, bir ciheti de mahalle camiidir. Sokak pek tenhadır. Bir kere adınızı oraya attınız mı kurtuldunuz demektir. Aman vakit geçirmeyiniz, haydi...” (s.165)

Şöhret’in hayatıyla ilgili olarak babasının Mevlanakapı civarında nalbantlık yaptığının belirtilmesi dolayısıyla bu mekânın adı geçer. Şöhret’in evinin aranması sırasında Hubyar’ın, Küçükmustafapaşa taraflarının, Bahçekapısı’nın, Yenicami’nin adları da anılır.

Sonuç olarak, Tesadüf romanında kişilerin çatışmaları esasına dayanan ilişkilerinin anlatımı ön plânda olduğu için, olay anlatımının yanında mekânın anlatımına önem verilmemiş ve mekân sadece olay örgüsünde olayın sahnesi konumunda bir işlev üstlenmiştir. Zaten mekânların ismi geçerken “civarlarında”, “ taraflarında” ifadelerinin kullanılması da bunu desteklemektedir. Romanda mekânın anlatımında herhangi bir düzen gözetilmez; mekâna ait unsurlar bireyin psikolojisini aktarmakta bir işlev üstlenmez. Romanın merkezde hep sahne konumundaki bir mekânda insanlar arası ilişki vardır. Bu açıdan Tesadüf’te mekân çokça ön plâna çıkarılmaz.

1.7.4.4. Zaman

Tesadüf romanında, olay anlatımının ön plâna çıkmasından dolayı zaman, olayların akışını sağlayan unsur olmaktan öteye bir işleve sahip değildir. Eserdeki olayların ne kadar bir zaman dilimini kapsadığını tam olarak belirlemek mümkün değildir. Romanın bir yerindeki “*Hava soğuk idi; âşık, âşıkta mangal başına geçtiler; bir taraftan maşa ile ateşi diğer yandan sevdâlarının külünü eşeliyerek yekdiğerine karşı ucu gelmez sitemlere, yürek üzücü serzenişlere giriştiler.*” (s.162) cümlesi; başka bir yerinde de “*Kasvetli, yarı karanlık, kesif bulutlarla örtülü bir kış gününün bitmez tükenmez uzun bir geceye iktiranla bütün bütün karardığı o anda tahassürle, nevmidî ile çırpınan yüreklerin hissettikleri o elem yükü, o hayat sikleti tarif olunur ıstıraplardan değildir.*” (s.225) cümlesi, bize olayların bir kış mevsiminde cereyan ettiğini anlatmaktadır. Romanda zaman ifade eden kavramlardan eserdeki aktüel zamana dair bir bilgiye atıfta bulunulmaz.

Romandaki olay parçalarının olay zamanı ile anlatma zamanını şu şekilde gösterebiliriz:

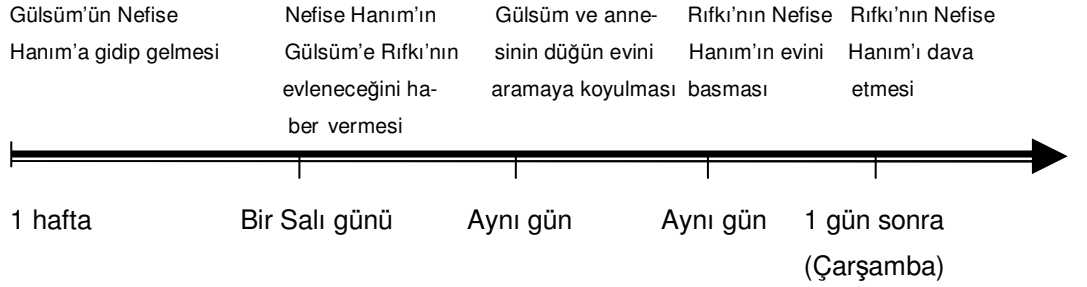
Gülsüm Hanım’ın hikâyesi:

Gülsüm’ün Nefise Hanım’a gidip gelmesi 1 hafta sürer. Bunun üzerinden bir müddet süre geçer. Bir Salı günü Gülsüm Nefise Hanım’a gelir. Nefise Hanım, Gülsüm’e kocası Rıfki’nın evleneceğini haber verir. Aynı gün

Gülsüm ve annesi, Rıfkı'nın evleneceğini zannettikleri düğün evini aramaya koyulurlar. Düğünün Perşembe günü olacağı söylenir. Aynı gün (Salı) Rıfkı, Nefise Hanım'ın evini basar ve bir gün sonra (Çarşamba) Nefise Hanım'ı yaptığı cinciliklerden dolayı dava eder. Dava sonucu Nefise Hanım'ın ünü daha da yayılır ve işleri açılır. Bu süreç belirsiz bir zaman dilimini kapsar. Gülsüm'ün hikâyesinin zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı

1 haftadan fazla ola belirsiz bir süre



Anlatma zamanı

1 haftadan fazla olan belirsiz bir süre

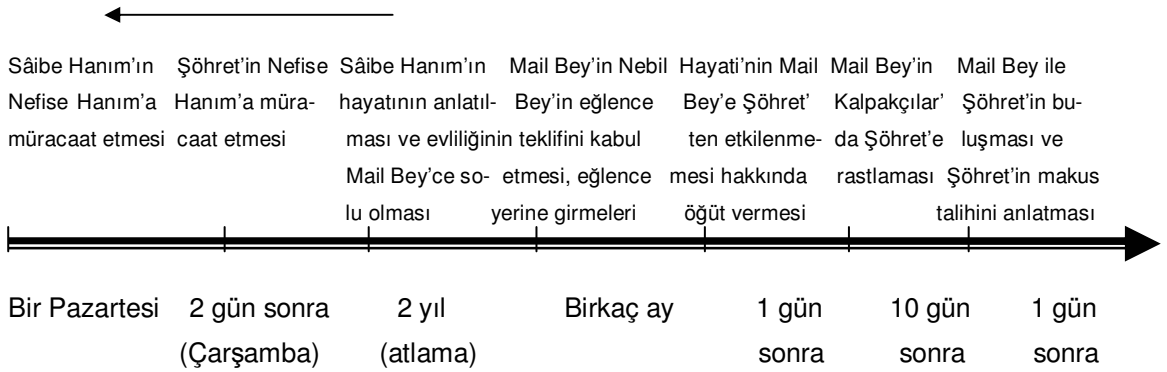
Mail Bey'in hikâyesi:

Gülsüm'ün Nefise Hanım'la olan diyalogu Nefise Hanım'ın ününü yayar ve Bir pazartesi günü Sâibe Hanım da ona müracaat eder. Nefise Hanım onunla ilgilendikten 2 gün sonra, Şöhret de kendisine müracaat eder. Bu arada çocukluğundan itibaren Sâibe Hanım'ın hayatı anlatılır. Olay örgüsündeki önemi üzerine evliliğinden bahsedilir. Evliliğin ilk iki yılı üzerinde durulur. 2 yıl atlandıktan sonra Mail Bey'in evini aksatmasına değinilir. Birkaç ay sonra Mail Bey'in Nebil Bey'in eğlence teklifine kabul ederek eğlence yerine gitmesi anlatılır. Orada Şöhret'i görür ve ondan etkilenir. Ertesi gün Hayati, Şöhret gibi kadınların tehlikesinden bahsederek ona öğütler verir. 10 gün sonra Mail Bey, Kalpakçılarda Şöhret'e rastlar. Ertesi gün buluşurlar ve Şöhret Mail Bey'e makus talihini anlatır. Bunun üzerine Mail Bey, 2 hafta Şöhret'in hikâyesinin etkisinde kalarak sıkıntı yaşar. 1 hafta da Şöhret'le tekrar görüşüp görüşmemenin tereddüdünü yaşar. Mail Bey, Şöhret ile görüşmeye karar verir ve 1 hafta Hayati ile onu arar. Bir akşam, Mail ile

Hayati, Şöhret'in Mail Bey'e nerede olduğuna dair bilgilendirmek için görevlendirdiği bir kadına rastlarlar. Aynı akşam, Şöhret'in evine giderler ve dışarıdaki bir hırsızlık üzerine sokakta mahalleli ve zabıtarlarca soğuk bir havada kovalanırlar. 10 gün boyunca kovalamacanın korkusunda kalırlar. Bir akşam, Mail Bey, Hayati'ye Şöhret'i kaçırp ona bir ev kiralamak istediğini bildirir. 2-3 gün sonra Hayati, Şöhret'e Samatya'da bir ev kiralar. Ertesi gün, Şöhret Samatya'da kendisi için kiralanan eve yerleştirilir.

Olay zamanı Sâibe Hanım'ın çocukluğundan beri geçen süre

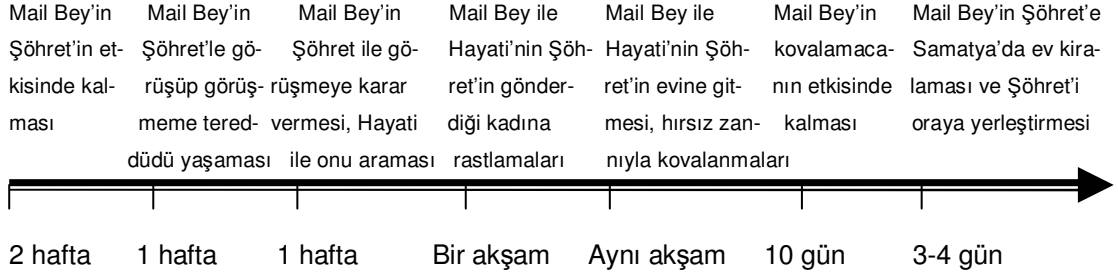
*Sâibe Hanım'ın çocukluğundan
itibaren hayatına dönüş*



Anlatma zamanı Birkaç ay

Nefise Hanım'ın ünü Gülsüm'den dolayı yayılınca Sâibe Hanım, evinden soğuyan Mail Bey için ona müracaat eder. Onun bu müracaatının sebebinin kökeninin dikkatlere sunulması için çocukluğundan beri süregelen hayatı, geri dönüşle ifade edilir. Aslında romanın başlarında Nefise Hanım'ın ünlenmesinin hemen ardından Sâibe Hanım'ın ona başvurması, romanın kronolojisine göre sonlarında gerçekleşen bir olaydır. Sonlarda gerçekleşen bu olay önce verilir; ama hemen sonra olayın kökeninden beri gelişimi kronolojik olarak anlatılır.

Olay zamanı Sâibe Hanım'ın çocukluğundan beri geçen süre



Anlatma zamanı Birkaç ay

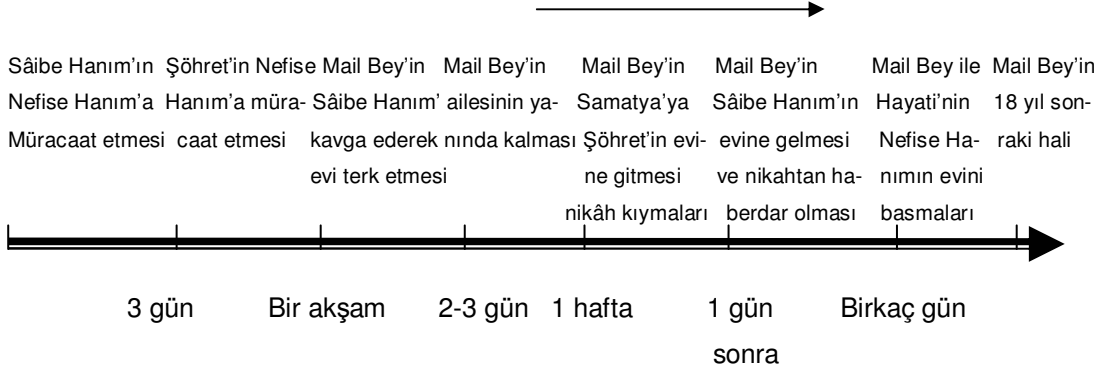
Sâibe Hanım, Mail Bey'in Şöhret'e ilgisi yüzünden psikolojik bunalıma girer ve Nefise Hanım'a müracaat eder. İşte romanın bu kısmı, Sâibe Hanım'ın romanda ilk defa görüldüğü ve Nefise Hanım'a başvurduğu yerdir. 3 gün sonra da Şöhret Nefise Hanım'a başvurmuştu. Bütün bu sıkıntılı durumdan sonra Mail Bey, Sâibe Hanım'a Şöhret'i daha çok sevdiğini ve kendisinden ziyade daima onu tercih edeceğini söyler. Kavga ederler, Mail Bey evi terk eder ve kendi ailesinin yanına giderek orada kalmaya başlar. Mail Bey, ailesinin yanında 5-10 gün kalacağını söyler. Ama 2-3 gün sonra Samatya'ya Şöhret'in kaldığı eve gider. Orada 1 hafta kalır ve nikâh kıyarlar. Sâibe Hanım'ın evine gelir ve onun nikâhı haber aldığını öğrenir. Bu bilgiyi Bakıcı Nefise Hanım tarafından edindiğini Hayati ile tespit ederler ve Nefise Hanım'ın evini basarlar.

Romanın Mail Bey, Sâibe Hanım ve Şöhret üçgeninde gelişen ilişkiler ağının çözüme kavuşturulmasından sonra, 18 yıl atlanır ve Mail'in sersefil hâli gözler önüne serilir. Romanın bu kısmının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

(Devam)

Olay zamanı yaklaşık 18 yıl

Mail Bey'in akıbetini göstermek için 18 yıllık atlama



Anlatma zamanı yaklaşık bir iki hafta

Görüldüğü gibi, romanın sonunda gerçekleşen olaylar baş taraflarında ifade edilmiştir. Mail Bey'in yaptığı tüm yanlışların sonucunu pekiştirerek gözler önünde canlandırmak ve bir nevi okura ders vermek amacıyla onun 18 yıl sonraki içler acısı haline özet şeklinde değinilmiştir.

Romanın sonundaki bu atlamayı bir tarafa bırakırsak, olay örgüsünü oluşturan temel ilişkiler yaklaşık birkaç ay sürer. Romanın birkaç ay süren anlatma zamanı karşısında kişilerin blok halindeki tanıtımlarının yapıldığı yerlerde olay zamanının kişilerin hayatlarıyla sınırlanarak uzun bir zaman dilimini kapsadığını görürüz. Mesela romanın sonunda on sekiz sene sonrasına gidildiğinde Mail Bey'in elli yaşlarında olduğu söylenmektedir. Bu durumda anlatma zamanının gerçekleştiği zaman Mail Bey, yaklaşık otuz yaşlarında olmaktadır. Sâibe Hanım'ın tanıtıldığı yerde de Mail Bey'in kendisinden iki yaş büyük olduğu ifade edilmektedir. Sâibe Hanım'ın da doğumundan beri tanıtımı yapıldığına göre romanda olay zamanı yaklaşık elli yılı kapsamaktadır.

Herhangi bir yıl belirtilmeksizin sadece olayların akışını sağlayan zaman ifadelerinin kullanıldığı romanın zaman akışında olay zamanı ile anlatma zamanı, kişilerin tanıtılması için geçmiş yaşamlarının anlatıldığı kısımlarda bozmaktadır.

Romanda zamana dair kullanılan ifadeler, zamanın olayların akışını sağlamaktan öte bir işlev yüklenmemesine paralel olarak, çok kesin çizgiler taşımaz. “*O gece, ertesi gün, bir sabah, bir hafta kadar, perşembe, bir pazartesi günü, o hafta, Saibe’nin geldiği günden iki gün sonra, on gün sonra, salı akşamı, bir hafta sonra, iki hafta kadar, o hafta, bu vak’adan bir gün sonra, iki üç gün, dokuz on gün vb.*” gibi zaman zarflarıyla olayların akışı verilmeye çalışılır. Anlatıcının bakış açısıyla paralel olarak romanın hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılmıştır.

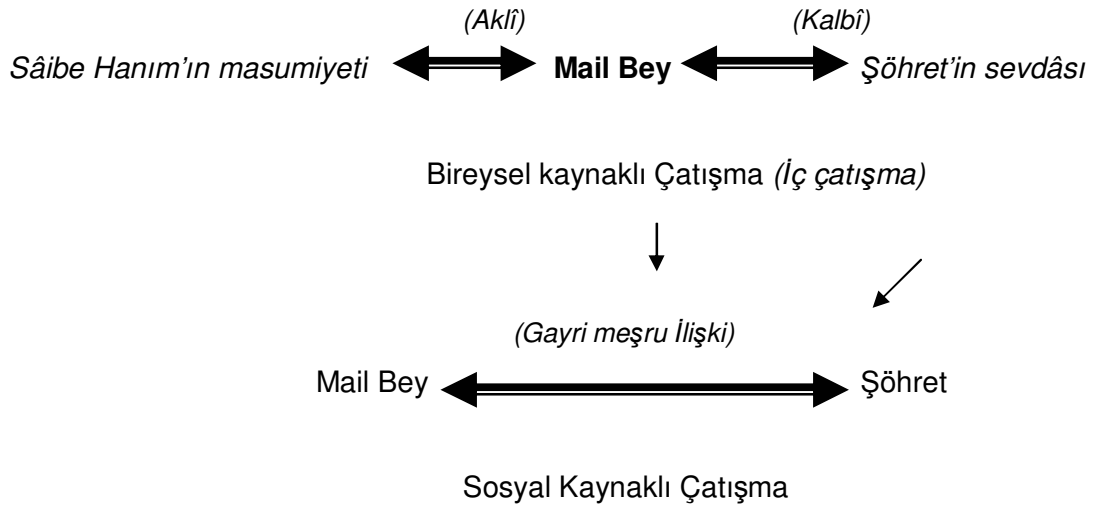
Romanın sonundaki 18 yıllık atlanılan bölümde Mail Bey elli yaşlarında sefalet içinde gösterilir. Buradan çıkarımla, olay örgüsündeki ilişkilerinde Mail Bey’in otuzlu yaşlarında olduğu anlaşılmaktadır. Mail Bey ile ilgili verilen bilgilerde onun çocukluk döneminden de bahsedildiği göz önünde bulundurulursa romanda yaklaşık kırk yıllık bir zaman söz konusudur; fakat olay örgüsünü oluşturan olay parçaları bunun çok kısa bir süresini kapsar.

Tesadüf romanında zaman, kişilerin üzerinde düşündükleri, kendilerini değerlendirdikleri veya psikolojilerini etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaz. Belirli bir zaman ifadesinin olmayıp yalnızca olayın akışını sağlayan bir faktör olması bunu ispatlamaktadır. Yazarın romanın mekânında da olduğu gibi, zaman kavramına daha fazla anlamlar yüklememesinin nedeni, kişiler arası ilişkilere odaklanarak temayı dikkatlere sunmaktır. Romanda zamanla ilgili kavramlara atıfta bulunulmaması, romanda tema etrafında dile getirilen gerçeklerin belirli bir zamanla sınırlandırılmayacağı gerçeğini vurgulamak olabilir.

1.7.5. TEMA

Tesadüf, meşru zeminde mutlu bir aile kuran bir erkeğin gönlünü bir fahişeye kaptırdıktan sonra uğradığı felaketleri anlatan bir aşk romanıdır. Tesadüf romanında olay örgüsü, meşru ve gayri meşru ilişki arasında tereddütler yaşayan bir erkeğin çatışması üzerine kurulmuştur. Mail Bey’in yaşadığı bu çatışmada meşru ilişkiyi somutlaştıran Saibe Hanım, gayri meşru ilişkiyi somutlaştıran da metresi Şöhret’tir. Mail Bey, karısı Saibe Hanım ile

Şöhret arasında yaşadığı bireysel çatışmanın yanında geleneksel aile kurumuna muhalif hareket ettiği için toplumsal bir çatışma da yaşamaktadır. Mail Bey'in yaşadığı bu çatışmaları şu şekilde gösterebiliriz:



Romanda olay örgüsündeki çatışmaların ve karşılaşmaların ışığında tema “aşk”tır denilebilir.

Yazar, Tesadüf’te aşk temasını ele alırken hayat karşısında yeterli tecrübeden yoksun Mail Bey’in karşısına birbirine tamamen zıt özelliklere sahip iki kadın çıkararak roman kişinin bireysel çatışmasının boyutunu artırmıştır. Saflığın ve tecrübesizliğin temsilcisi durumundaki Mail Bey’in bir tarafında aile kurumunun saygınlığına uygun hareket eden, hassas, duygusal, kırılgan ve meşru ilişkinin temsilcisi olarak karısı Saibe Hanım varken, diğer tarafında da hedonist duygularla hareket eden, ahlakî kaygı gütmeyen ve gayri meşru ilişkinin temsilcisi olarak metres Şöhret vardır. Mail Bey, bu iki kadın arasında akli ile gönlü arasında bir çatışma yaşar. Akli, onu karısı Saibe Hanım’a, gönlü ise Şöhret’e meylettirir. Duygusunun esaretinden kurtulamayan Mail Bey, sonunda pişman olsa da makus kaderinden kurtulamaz ve maddi manevî her şeyini kaybetmiş bir şekilde ortada kalır. Romanın son cümlesi temayla ifade edilmek isteneni çarpıcı biçimde vurgulamaktadır: “*Muhtaçlarına ölüm bazen böyle istiğna gösterir.*” (s.285)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, gönlü ve akıl çatışmasına dönüşen “aşk” temasını, daha önceki romanlarında görülmeyen bir kavramla da

harmanlamıştır. Yazar, aşktaki yanlış tercihlerin doğuracağı felaketi ifade ederken bu felaketi hızlandıran ve besleyen “batıl inançlar”a da dikkat çekmektedir. Aşk teması -romanın adının da atıfta bulunduğu üzere- Mail Bey’in hikâyesine monte edilen Nefise Hanım’ın mekânında gerçekleşen batıl inanışları dikkatlere sunan ‘tesadüf’lerle desteklenir. Tesadüf romanında aşk teması batıl inançlar temasıyla birlikte zenginleştirilir. Romandaki aşk ilişkisini belirleyen kilit nokta romanın kadın kişilerinin her ikisinin de batıl inançlardan medet umar durumda olmalarıdır. Gerek Saibe Hanım, gerekse Şöhret, Mail Bey’i kendisine çekebilmek için Nefise Hanım’ın cinlerinden fayda beklerler. Refik Ahmet Sevengil de Tesadüf romanı için “Tesadüf romanı bizim eski kurşun dökücü kadınlar rezaletile alay etmek için yazılmıştır.”¹¹⁵ diyerek romanda batıl inanışların önemini vurgulamıştır.

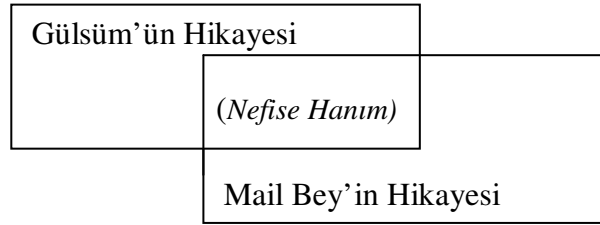
Hüseyin Rahmi Gürpınar Tesadüf romanında, Tanzîmat yıllarında geleneksel Osmanlı aile yapısında, gelenekten gelen birtakım yozlaşmaların etkisiyle ve cehaletin katkısıyla Batıl inanışların insanları ne kadar trajikomik durumlara düşürerek felâkete sürüklediğini Cinci Nefise Hanım tipiyle canlı bir şekilde somutlaştırmaktadır. Romanda eğitim seviyesi düşük kişilerin sıkıntılarını gidermek için Cinci Nefise Hanım’a başvurmalarının yanında “.. *her şeyden birer parça anlayacak kadar tahsil gör[en]. Maahaza zekâsı,sathî irfan ve malumatına güvenen şöyle böyle erkekleri yaya bırakacak bir liyakat ibraz edebil[en]* Saibe Hanım da kocasının sorununu gidermenin çaresini Cinci Nefise Hanım’da aramaktadır.

Tesadüf romanı, Batılı değerlere olabildiğince hayranlık duyarak yaklaşan Osmanlı toplumunda, bir yandan bu zihniyetin beraberinde getirdiği metres tutma gibi gayri meşru ilişkilere bulaşmanın, diğer yandan da toplumu oluşturan bireylerin cehaletinin altı çizilmek suretiyle –hatta eğitimlileri bile- batıl inanışlara yönelmenin doğurduğu çarpık zihniyet ve trajedi, Mail Bey’in yaşadığı ilişkiler bağlamında şekillenen olay örgüsüyle somutlaştırılmaktadır.

¹¹⁵ Sevengil, a.g.e., s. 65.

1.7.6. DİL VE ANLATIM

Tesadüf romanı, farklı iki kişinin hikâyesinden oluşmaktadır. Bunlar Gülsüm ile Mail Bey'in hikâyeleridir. Romanda, Gülsüm ile Mail Bey'in hikâyesinin olay örgüsündeki ortak noktası Nefise Hanım ile olan ilişkileridir. Gerek Gülsüm, gerekse Mail Bey'in hikâyesindeki kadınlar Cinci Nefise Hanım'dan medet ummaktadırlar.



Tesadüf, “ilahî bakış açısı”yla yazılmıştır; bu nedenle fiil kiplerini ifade eden şahıs zamiri “o” veya “onlar”dır. Anlatıcı, olayların dününe veya yarınına dair bütün ayrıntılara hâkim olan, olayların dışındaki ‘yazar-anlatıcı’dır.

Anlatıcı her ne kadar olayları hâkim bakış açısıyla anlatsa da, zaman zaman olaylarla ilgili düşünceleri dolayısıyla araya girer. Mesela, Mail Bey'in Şöhret ile olan ilişkisini Saibe Hanım'a itiraf etme durumunda anlatıcı araya girerek “*Saibe isticvabını o kadar uzattı, öyle ufak tefek noktalara getirdi ki, karı koca beynindeki bu esrarın bir roman sayfalarında ifşası birçok mahzurları davet edeceği için tafsilinden bilmeceburiye sarfı nazar ediyoruz.*” (s.97) der. Anlatıcının metnin akışına bu tür müdahalesini birkaç yerde görürüz. Aynı şekilde Mail Bey ve arkadaşlarının Şöhret'in bulunduğu eğlence mekânına arabalar tutarak gitmeleri anlatılırken anlatıcı araya girerek bu durum karşısındaki tavrını ifade eder: “*O akşam arabalar tutuldu. Beyler mahut mahalle düştüler. Böyle bir “eğlenti”nin tasviri edebe hürmette mübalâtsizliktir. Binaenaleyh biz şu sayfalarda yalnız bazı müteehhil gençlerin, seyirci sıfâtıyla, yahut diğer hüsniyete atfen veya hangi afifâne azimle olursa olsun, o gibi belâlı yerlere gitmekte gaflet göstermeleri neticesinden zuhur eden elîm ahvali göstermek için Mailin macerasından*

bahsedeceğiz, oranın halini tasvir değil...” (s.114-115) Görüldüğü gibi burada anlatıcı, âdetâ olayın akışına müdahale ederek okuruna bir ahlak dersi verme sorumluluğunu kendinde hissetmektedir. Bu durum Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hâlâ anlatısında Ahmed Midhat Efendi’nin etkisinde olduğunu göstermektedir. Romanın başka bir yerinde anlatıcı, Sâibe Hanım’ın, kocası Mail Bey’in Şöhret’le olan ilişkisini öğrenmek için Nimeti Hanım’la Hoca Nefise Hanım’a müracaat edişine romanın önceki bölümlerinde değindiği konusunda okuru uyarmaktadır: “*Evvelâ Saibe bu sözlere pek ehemmiyet vermedi, fakat denize düşen yılanı sarılır fehvasınca, o fahişe ile Mailin beynindeki münasebete dair işe yarar bazı mühim şeyler haber alabilmek ihtimalini düşünerek nihayet Nimeti Hanımla bu bakıcıya gitmeğe razı olmuştu ki, müracaat suretlerini de bu kitabın geçen bablarından görmüştük. Hoca Nefise Hanım, Mailin bir fildikos gömleğini alıkoyup, yapacağı davet için beş lira da nezir alarak bir hafta sonra yine gelmeleri ihtariyle hanımları salıvermişti.*” (s.194-195) Anlatıcının olay örgüsüyle ilgili olarak verdiği ve postmodern romanın bir unsuru olarak görülen üstkurmacayı hatırlatan bu bilgilerle anlatıcı varlığını belirgin bir biçimde hissettirmektedir.

Anlatıcı, olayları anlatırken diyaloglarda kişilerin olaylar karşısında aldıkları tavrı parantez içinde verir. Bir tiyatro metnini hatırlatan bu tür ifadeler, kişinin tavrının okurun gözleri önünde somutlaşarak canlanmasını sağlar. *(Bir iki saniye tevakkuftan sonra), (Avaz avaz haykırarak), (Soluk soluğa koklıyarak), (Kendi kendine yavaşça), (Kalkmaya uğraşıp tekrar düşerek), (Yumrukla kaplamıya vurarak), (Birdenbire sözünü kesip Hacıya dikkatli dikkatli baktıktan sonra Nefisenin kulağına eğilerek), (Gözlüğü takarak her kelimeyi kesik telaffuz ederek), Eliyle sinisini göstererek), (Müteessirane), (Ağlıyarak), (Münfeilane), (Derin derin düşünerek), (İçini çekerek), (Parmağı ile hesaplıyarak), (Baş parmağının tırnağını dişine takıp çıtlatarak)* bunlardan bazılarıdır.

Tesadüf romanında anlatıcı olayları “göstermek” yerine genellikle “anlatma”yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir. Anlatıcı, olayları

veya durumları zaman zaman eleştirerek ve yorumlayarak da aktarır. Ancak anlatıcı bu bölümlerde romanın akışını bozmamaya dikkat eder:

“Hikâye ne o kadar feci, ne de neşatâver; fakat kurnaz Şöhret bunu Maile anlatırken teessür verecek surette tellemiş pullamıştı. Mesela pederinin hanesinde bazı gece aç yattıklarını, mahut misafire râmolması, külliyetlice bir meblağ teklif eylemiş ve cehalet saikasıyla bu paraya kapılmış olmasından ileri geldiğini epey dilsuz işvelerle karıştırarak hikaye etmiş, hele koca namına o çapkın Uzunçarşılıdan yediği dayakları ağılayarak anlatmıştı.” (s.126)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanda aşkın değişik boyutlarda aldığı hâl üzerine düşüncelerini kişilerin ilişkileri dolayısıyla anlatıcı veya kahramanlar üzerinden ifade eder. Anlatıcı, kişilerin yaşadıkları olaylarla ilgili olarak ara ara kendi düşüncelerini ifade eder. Mesela anlatıcı Mail Bey’in Saibe Hanım’a yaptığı haksızlıklar karşısında şu düşünceleri ifade eder:

“Bizi ruhun samimiyetiyle sevenler hakkındaki kayıtsızlığımız, nankörlüğümüz onların gaybubetleri, vefatlarıyla ekseriya hissiyatımız üzerinde bir aksülamel husule getirir. Kendilerini elem çıkardıktan sonra kıymetleri anlarız. Geçlükte hemen umumiyetle gönlümüz her tarafa devran meyli görülen o fırladklara benzemez ki, sevdâ rüzgarı ne taraftan eserse o cereyana kapılmakta, her aşk sarsarı ile dönmekte güçlük çekmez. Fakat gönül bu hercailiklerden usanınca, aşk ve havadan yorulunca, evvelki nefsanî huzuzat artık şefkate tahavvül eder. Hayatın yorgunluk devresinde badema ruhun sükuneti, vicdan tesellisi arar.

İşte Mail fırladk devresindeydi. Saibenin kıymetini, lüzumunu hakkıyla takdir edebilmek için daha seneler, seneler lazımdı.” (s.208)

Romanda anlatıcı, kişilerin halleriyle ilgili olarak genel yorumlarda bulunmaktadır. Anlatıcı Mail Bey’in Şöhret’e meyletmesi karşısındaki hali ile ilgili şu yorumları yapar:

“Halen, hissen Mailin mevkiinde bulunanların alelekser muhakemelerinde, kararlarında ittihad yoktur. O aşk kabusu olanların her tarafını sarmıştır. Göz açamazlar, iyiyi kötüyü görmezler; sairî filmenam halinde dolaşırlar. Bütün hareketleri daima bir noktaya, gönüllerinin mahbubuna matuftur; hep oraya can atarlar, her maniyayı kaldırmayı göze aldılmaktan çekinmezler. Önlerine ne gelirse çiğnerler, bazen çiğnenirler, ezilirler.” (s.221)

Anlatıcı mahalle kadınları hakkında da genel-geçer bilgiler olarak şunları söylemektedir:

“Tuhaftır. Bu sınıfa mensup kadınların muhakkirane gayri muhakkirane bütün zarifane teşbihlerineki benzerler hep ev eşyasına aittir. Mesela onların lisanınca süpürge, faraş, tandır, nev’i diğer ördek, ibrik gibi kelimelerin medlülleri haricinde birer fesahat müeddaları vardır. Beğenmedikleri insanı kuyu çıkırığına, kızdıkları kimseyi eski pabuca benzetirler.” (s. 19-20)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, çokça etkisinde kaldığı pozitivist felsefeyi Şöhret’in hayatındaki dönüşüm dolayısıyla dile getirmekte ve onun düştüğü sefil hâlin sebebini pozitivist bir anlayışa dayandırır. Bu vesileyle yazar,

roman kişisi dolayısıyla roman dışına çıkarak kötü yola düşmüş kadınlar hakkında anlatıcıya ilave bilgiler verilmektedir:

“Böyle karıların iptidai sergüzeşleri fuhuş girdabına sukutları hemen birbirine benzer. Buna ya zaruret ya cehalet, yahut züğürt, ayyaş bir kocanın vahşiyane muamelatı sebep olmuştur; o kadınlardan hiçbiri kendi safası, eğlencesi için bu yola dökülmemiştir.

Bu mesele uzundur. Avrupa muharrirlerinden, romancılarından bazıları âlüftelerin bir kısmını nevimâ mâzur göstermek için hayli eserler yazmışlardır; tabiatte her netice bir tesirin sevkiyle husule gelir; ateşe yakın tutulan bir cisim kızar; buz içine bırakılan donar; bir cismi hararet veya burudetin tesirine terk edip de sonra tesehhun veya incimadına hayret etmek muvafıkı hal olabilir mi? Binaenaleyh cemiyeti medeniyenin, fuhuş kapısını bu gibi sefil kadınlara bir darül’aman olarak açık bırakıp da sonra bu zaruri fiillerden dolayı oları muahezeye girişmesi pek muhik olamaz. Biçareler zarurette, ıztıarda kalınca hüsünlerinden, gençliklerinden başka bir taayyüş sermayesi, bir halas vesilesi bulamıyorlar... Müntehi olacağı felaket çukurunu göremeyerek, düşünemiyerek hemen o menfur tarika atılıyorlar. Bazıları bu sanata kadar alude oluyor, bu ayıpla o mertbe ülfet peyda ediyor ki, ekseriya muhabbet sevki, nadiren hamiyet ilcasıyla biri zuhur edip de levs bulaşığının saçlarından tutarak o hayat çirkabından kurtarmağa uğraştığı zaman kadın bu muhlise tevdii giriban etmek istemiyor, etse de bu taaffüfü suri oluyor, bir müddet sonra yine o kadim rezalet mecrasına avdet arzusundan kendini alamıyor. Ekseriyeti böyle... Müstesnalara, hakiki nedametle tövbekar olanlara gelince, bunların mazideki sefaletlerini tahattur ettikçe, sokakta şurada burada zevcelerinin eski aşınalarna tesadüf eyledikçe, hasılı o ilk rezaletin vukuunu müsbet elîm âsar ile yüzyüze geldikçe dilhun olmayacak kadar deryadil kocalar enderdir zannederim.” (s.126-127)

Tesadüf, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mürebbiye, Bir Muâdele-i Sevdâ, Metres romanlarında olduğu gibi bir aksiyonla başlamaktadır. Roman, Nefise Hanım’ın tanıtılmasına yardımcı olmak üzere, onu kendi sosyal çevresi içerisinde dikkatlere sunmak amacıyla, romanın aslî kişisi Mail Bey henüz yokken, çok çarpıcı bir mahalle kavgası ile başlar. Bu bölüm romanın olay örgüsüne dair bir unsur olarak değerlendirilemez.

Romanın anlatımında en dikkati çeken özelliklerden birisi kuşkusuz olay örgüsündeki ilişkilere dahil olacak kişilerin ilişkilerine değindikten hemen sonra blok halinde uzunca tanıtımlarının yapılmasıdır. Kişiler, dahil oldukları olaylar içerisindeki ilişkiler karşısındaki tavır ve davranışları yoluyla tanıtılmaktan ziyade olay dışında verilen hazır blok bilgilerle dikkatlere sunulur. Böylece olay örgüsü içerisindeki işlevleri önceden okur tarafından tasarlanabilmektedir. Mesela romanın başındaki mahalle kavgasından sonra Gülsüm’ün, kocasının evleneceği evhamıyla Nefise Hanım’a müracaatı dolayısıyla oluşan olay örgüsünün ilk ilişkisi Gülsüm-Nefise Hanım ilişkisi öncesinde Nefise Hanım aile çevresi ve yaşayışı ile beraber blok halinde

anlatılır. Aynı şekilde Gülsüm-Nefise Hanım ilişkisinden sonra, kocasının ilgisizliği yüzünden Nefise Hanım'a müracaat etmesi dolayısıyla Sâibe Hanım blok halinde tanıtılır. Nefise Hanım'ın bakıcı evinde bir siluet halinde gördüğümüz Sâibe Hanım'ı asıl bu karşılaşmadan hemen sonraki blok anlatımda tanırız. Burada, onun doğumundan Mail Bey'le evlenene kadarki ömrü her şeyiyle dikkatlere sunulur. Bu blok tanıtımla Sâibe Hanım'ın olay örgüsündeki ilişkilerini daha önceden sezebiliyoruz. Yani onun olay örgüsündeki takınacağı tavır ve göstermiş olduğu davranışların sebebinin blok halindeki anlatımından çıkarabilme fırsatı yakalayabiliyoruz. Mail Bey'in en büyük yardımcısı olan bekârlık arkadaşı Hayati'yi ilk defa Şöhret'in bulunduğu eğlence evine Mail Bey'i götürmesi olayıyla görürüz. Bu olay parçasındaki siluetinden sonra anlatıcı kendisini blok halindeki tanıtır. Bu tanıtımından onun romandaki ilişkilerinde alacağı hâli çıkarabiliyoruz.

Romanın anlatımında olay zamanının dışına çıkılan yerlerde roman kişilerinin geçmiş yaşamlarına dönük olarak tanıtıldıkları görülmektedir. Kişilerin blok tanıtımlarının yapıldığı yerlerde birkaç aylık bir zaman dilimini kapsayan anlatma zamanı karşısında, kişilerin geriye dönüşle anlatılan geçmişlerinde çok uzun bir zaman dilimine yayılan olay zamanı ile karşı karşıya gelmekteyiz. Bu durumda romanın olay anlatımında anlatma zamanı paralelinde önce ilişkilere kısaca değiniliyor sonra geriye dönülerek kişiler blok halinde tanıtılıyor, daha sonra da bu tanıtımların ışığında tekrar olay zamanına dönülerek kişiler arası ilişkiler anlatılıyor.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, önceki romanlarında olduğu gibi Tesadüf romanında da anlatımda "mektup"tan yararlanmıştır. Yüz yüze görüşmeye cesaret edemeyen veya buna fırsat bulamayan kişiler mektupla iletişim kurarlar. Şöhret'in eski sevdâlısı Şeyda'nın, Mail Bey'in Şöhret'i kaçırdığı ona bir ev kiralaması üzerine Mail Bey'e yazdığı tehditkâr mektup, romanın anlatımının tekdüzeliğini kırarak ona bir çeşitlilik katmıştır. Bu mektubun anlatımı, Şeyda'nın eğitim durumu hakkında verdiği bilgiler dolayısıyla kişinin tanıtımına katkı sağlamaktadır.

Tesadüf'ün anlatımında dikkati çeken en ilginç taraflardan birisi de şüphesiz romanın başından sonuna kadar aralıksız sürüp giden diyaloglardır.

Bu diyaloglar roman kişilerinin tanıtılması ve yetiştikleri kültür çevresini göstermesi bakımından önemlidir. Özellikle romanın başındaki mahalle kadınlarının kendi “ağız”larıyla gerçekleştirdikleri diyalog bütün doğallığıyla, bu insanların hayata bakış tarzlarının, kültür ve sosyal durumlarının çok çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunulduğu bir bölümdür. Bu diyalogdan mahalle kadınlarının cehaletini, dar ufuklarını ve yaşam tarzlarını somut bir şekilde öğrenmekteyiz. Bu diyalog romanda birbirine zıt dünyalar teşkil eden Mail Bey ve Nefise Hanım çevresini kıyaslama işlevi de görmektedir:

“İlahi o kapı çalan elceğizin yakın vakitte teneşirlere gelsin, e mi? Sağlık selamette gelip de kapımı çalamaz laydın! İşte düştüm, kalçam boydan boya çürüdü. Benim yerimden zor kalkar bir kocakarı olduğumu bilmiyor musun canım? Ama ben bizimkine bin defa söyledim. Hacı, şu merdivenin üçüncü basamağı oynuyor. Şunu kendin mi mihlatırsın... Çaktırıver, bunun üzerinden bir gün ya sen, ya ben yuvarlanacağız dedim. Kulağına artık söz girmiyor ki... Alık gibi bir şey oldu. Şuraya oturur uyuklar... (Üst perdeden haykırarak) Aman! Aman! Kaba etlerime iğneler saplânıyor a dostlar, ne etim kaldı ne budum. Bittim.

(...)

-Bir yanım simsiyah çürüdü. Ah bu kimsesizliler ne zor!.. sevabına bir ana tutan olsa da görsem. Mangal başında pastırma diliyordum. Acı acı kapı vurulunca neye uğradığımı bilemedim. Hemen fırladım. Bu sabah da işte başıma bu kaza geldi. Verilmiş sadakalarım varmış. Yine Tanrı esirgedi. Ya Maltalığa kadar yuvarlana idim. A! Kedi pastırmaları yukarıda bire kadar yemiştir... Ya kaldırmağa vaktim oldu mu? O canım pastırmaları soğan zarı gibi ince ince dilmişim... gel... pisi pisi pisi... Sarman, yavrum geh pisi pisi pisi gel oğlu, gel pastırmalarımı yeme sakın.. Şimdi sana ciğerciden mancar alırım... hu, Sarman... Sana gel diyorum...

Dışarıdan Gülsüm Hanım en müessir sedayı istirhamıyla (yalvarma sesiyle):

-Hoca Hanımcığım kapıyı aç. Şimdi şuraya düşüp bayılıvereceğim...

-İlahi geber... Beni bu hale soktuğun için her kim isen oraya düş de kalkamaz ol... Benim yerimden kımıldayacak halim olsa pastırmalarımı koşacağım...şimdiye kadar kedi hepsini sömürmüştür... geh pisi pisi Saman... artık yediğin elverir. Biraz da Hacı babana kalsın.heriften kaç gündür bucak bucak kaçırır iken bugün pastırmacıklarımı kendi elceğizimle dildim dildim de kedinin önüne koydum. Sarman geh pisim gel yavrum..

(...)

-Kadıncığım, aç ben geldim... Bilemedin mi? Komşun Gülsüm...

-A... Gülsümüm sen misin?

-Benin anacığım...

-A kız, senin öyle kapı çaldığın yoktu. Ne oldu sana?..

-Ah, bana olanlar oldu...

-Ne oldu? Ansızın kaynanan mı vefat etti?

-Ah, ağzını öpeyim.. Lâkin hani öyle şey... O gene bildiğin gibi oturuyor, altına pösteği dayandıramıyoruz... Kaynanam sağ, fakat başıma geleni bilsen?..

O aralık Hoca Hanım canhıraş bir feryat kopararak:

-Gördün mü sen şimdi benim başıma geleni?.. Sarman, dilinmemiş büyük parçayı almış götürüyor. Seni gidi sarı çıyan, damarsız kedi seni. Yediğin içine zehir zakkum olsun inşallah... Bırak pastırmayı, şimdi seni gebertirim. (s.5-7)

Yazar, romanın sonunda on sekiz yıl sonrasına giderek romanın temasına uygun olarak Mail Bey merkezinde roman kişilerinin akıbetlerini

dikkatlere sunar. İleri atlamamanın olduğu bu bölümde on sekiz yıllık bir zaman dilimi özet halinde verilir.

Romanın anlatım tekniklerindeki ilginç noktalardan birisi de kişilerin ilişkilerinde önce karşılarındakilere dair plânları sıralanıp sonra bu plânların metin parçalarıyla detaylandırılmasıdır. Mesela, Şöhret'in mahut mahallinde bulunmaması üzerine oradaki kadının Şöhret'in nerede bulunacağına ilişkin Mail Bey ve Hayati'ye verdiği plân; Şöhret'in bulunduğu yeri Mail Bey'e bildirmek için gönderdiği kadının plânı; Nefise Hanım'ın Sâibe Hanım ve Şöhret'i soyma plânı daha sonraki olay parçalarında uzun uzun anlatılmaktadır. Bu durumda okuyucu romanın ileri bölümlerinde neyle karşılaşacağını tahmin edebilmektedir.

Yazar -hâkim bakış açısının her şeyi bilen gözüyle- olayları ve durumları tasvir etmekten ziyade olduğu gibi aktarmayı tercih eder. Yazarın tasvir edici anlatımdan uzak durması, ayrıntılı fiziksel ve psikolojik çözümlemelere girmemesi romanın anlatımının ve üslubunun belirgin özelliklerinden biridir. Kişiler, her ne kadar olaylar bir taraf bırakılarak blok haline tanıtılsa da bu tanıtımlarda psikolojik derinlik söz konusu değildir. Romanda psikolojik çözümleme niteliğindeki en önemli bölüm, Mail Bey'in Sâibe Hanım ile Şöhret arasındaki çelişkileridir. Mekân tasvirleri de romanda oldukça azdır. Mekân olayların sahnesi işleviyle romandaki yerini alır. Anlatıcının tasvirden ve tahlilden uzak bir anlatım tutumu sergilemesi, olay anlatımının ön plâna alındığını göstermektedir. Romanda kişilerinin eylemlerine yer verilerek tahlil ve tasvirin işlevi eylemlere yüklenir.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Roman boyunca süren diyaloglarda dil olanca doğallığıyla konuşma diline uygun olarak kullanılmıştır. Özellikle Nefise Hanım'ın muhitine mensup kişiler, sosyo-kültürel yapılarına uygun olarak yerel söyleyişle ve kendi ağız özellikleriyle konuşmaktadırlar. Bu yönüyle romana sokağın bir kesitinin yansıtılması olarak da görebiliriz. Romanda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın belirlediği anlatıcının anlattığı bölümler devrin aydın tabakasının anlayacağı tarzda Osmanlıca sözcük ve

tamlamalarla dolu olmasına rağmen, mahalle kadınlarının kendi aralarındaki diyaloglardaki dilleri dilin günlük hayattaki kullanımına paralel olarak bütün doğallığıyla sokak ağzıdır. Yazar, kişiler arası diyaloglarda kısa cümleleri tercih ederek romanın rahatça okunmasını kolaylaştırdığı gibi edebî açıdan da romanın ‘anlatmaya’ dayalı üslûbunu öne çıkarır. Dolayısıyla dilin poetik işlevinden çok aktarma ve anlatma işlevine ortam hazırlar.

Yazarın romanda kullandığı dil aynı zamanda roman kişilerinin komik gösterilmesine neden olmuştur. Denilebilir ki yazar, romandaki cahil kişileri kullandıkları dil yoluyla ifşa edip gülünç duruma düşürmektedir. Bu durum mahalle kadınları ile Hayati’nin konuşmalarında görülebilir:

*“Hayati hokkabazvari fesini çarpıtıp gözlerini tavana dikerek:
-Ala bir, bir daha... Ooohh... Cif caf caf, cif caf caf, aman katakulli. (Kendini göstererek) Fıkara (Fukara) dır efendim!.. den tutturarak maskaralığa girişti. Beyleri hayli güldürdü, eğlendirdi.” (s.114)*

1.7.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Tesadüf, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın daha önceki romanlarında ele aldığı temalara batıl inanışları da ekleyerek kaleme aldığı bir romanıdır. Yazar, romanın merkezine aldığı aşk temasına, dönemin sosyal gerçekliğine uygun olarak batıl inanışlara olan yönelişi ekleyerek romanın temasını zenginleştirme yoluna gitmiştir. Tanzîmat döneminde Osmanlı toplumu, bütün kurumlarıyla bir taraftan batılılaşma eğilimine girerken, bir taraftan da cehaletin beraberinde getirdiği bilgisizlik ve bilinçsizlikle batıl inanışlara meyletmiştir. Tesadüf romanında Osmanlı toplumundaki bu ikilem romanın temasına destek vermiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu toplumsal gerçekliği somutlaştırdığı romanında, kişiler kadrosu olarak âdetâ toplumsal tabakanın geniş bir yelpazesini resmi geçit yaptırmıştır. Toplumsal hayatta batıl inanışın ne derece etkin olduğunu, bu zihniyete sahip kişilerin romandaki temsilcilerini toplumsal hayattaki karşılıklarını aratmayacak canlılıkta ve doğallıkta eserinde somutlaştırmıştır. Eserde batıl inanışa kendini kaptıran cahil halk kitlesi büyük bir ustalıkla kendi doğal yaşamları içerisinde kendi dil ve üslûblarıyla temsil ettirilmiştir. Bunun yanında eserde Tanzîmat’ın ilk

romanlarından beri görmeye alışık olduğumuz hayat karşısında tecrübesiz, saf, masum gençlerin aşka dair içine düştükleri akıl-gönül çatışması karşısında nasıl yok olup gittikleri, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kendine has hikâye etme tarzıyla çarpıcı bir şekilde dikkatlere sunulmaktadır.

Roman Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın dönemin etkisinde bulunduğu felsefeleri somutlaştırması bakımından da önemlidir. Pozitivist bir anlayışı kendisine yakın bulan Gürpınar, romanda bunu Şöhret'in varlığıyla ifade etmiştir. *“Tabiatte her netice bir tesirin sevkiyle husule gelir; ateşe yakın tutulan bir cisim kızar; buz içine bırakılan donar; bir cismi hararet veya burudetin tesirine terk edip de sonra tesehhun veya incimadına hayret etmek muvafıkı hal olabilir mi?”*(s.126) diyerek bu anlayış benimsediğini göstermektedir.

Geleneksel romanın kusurlarına sahip olmasına rağmen Tesadüf romanı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Osmanlı Türk toplumunun Tanzîmat yıllarıyla birlikte geçirmiş olduğu dönüşümün bir parçası olarak aile kurumundaki yozlaşmayı ve geleneğin bir parçası olarak bilim karşısında batıl inançlara bel bağlayan toplumun hastalıklı yönünü dikkatlere sunması bakımından önemlidir. Romanın edebiyat eleştirmenlerince dikkate değer kısmı özellikle yazarın seçtiği temayı romanda somutlaştıran roman kişileridir.

1.8. NİMETŞİNAS'TA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.8.1. Eserin Tanıtımı

Nimetşinas, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan sekizinci romanıdır. Eser, önce İkdâm gazetesinde tefrika edilmeye başlanmış sonra, okuyuculara kolaylık olmak üzere cüz cüz sunulmuştur (İkdâm Nu. 237 6 şubat 1317-1902). Eserin ilk baskısı İkdâm Matbaası tarafından 1317 yılında yapılmıştır. İkinci baskısı 1320 yılında Hilafetü'l-Aliyye tarafından Matbaa-i Tahir Bey'ce yapılmıştır. Üçüncü baskı 1927 yılında Kitaphane-i Hilmi tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin Latin harfli baskıları Atlas Kitabevi'nce gerçekleştirilir. Atlas Kitabevi tarafından 1965 yılında dördüncü, 1969¹¹⁶ yılında beşinci, 1973 yılında altıncı ve 1981 yılında (Hakka Sığındık, Meyhanede Kadınlar ile birlikte) yedinci baskısı gerçekleştirilmiştir. Roman, 1995 yılında da Özgür Yayınları (Hakka Sığındık, Meyhanede Kadınlar ile birlikte) tarafından yayımlanır.

Nimetşinas yazarın "*Rahmetli Sevgili Anneme*" başlığıyla kaleme aldığı bir ithaf yazısından sonra, rakamlarla birbirinden ayrılmış yedi bölümden oluşmaktadır.

1.8.2. Eser Hakkında

Nimetşinas hakkında; Önder Göçgün¹¹⁷, Mustafa Nihat Özön¹¹⁸, Abdullah Tanrıkulu¹¹⁹, Efdal Sevinçli¹²⁰, Refik Ahmet Sevengil¹²¹, Suat Hızarcı¹²², Satı Erişenler¹²³ romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eseri tanıttıktan sonra konusuna değinir

¹¹⁶ Çalışmamızda eserin bu baskısı esas alınmıştır.

¹¹⁷ Göçgün, **a.g.e.**, s. 123-133.

¹¹⁸ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 114-136.

¹¹⁹ Tanrıkulu, **a.g.e.**, s. 40.

¹²⁰ Sevinçli, **a.g.e.**

¹²¹ Sevengil, **a.g.e.**, s. 65-66.

¹²² Hızarcı, **a.g.e.**, s. 26-30.

¹²³ Satı Erişenler, "Nimetşinas", **Türk Dili**, S.166, Temmuz 1965.

ve şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme bir parçaya yer verir. Abdullah Tanrıkulu Hüseyin Rahmi üzerine kaleme aldığı eserinde romanı sadece özetler. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkındaki incelemesinde, Nimetşinas'ı özetler ve yazarın diğer eserleriyle birlikte eserin dil özellikleri üzerinde durur. Refik Ahmet Sevengil, Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine kaleme aldığı inceleme eserinde, yazarın Nimetşinas'ı yazma sebebi üzerinde kısaca durur. Suat Hızarcı, eseri özetler ve eserden seçtiği bir bölüme yer verir. Satı Erişenler, aşk teması üzerinde durur ve diğer romanlardan farkına değinir.

1.8.3. ÖZET

Hayri'ye Hanım'la kızı Neriman, Rumeli'den göçüp Kadıköy'de bir konakta hizmetçilik yapmışlardır. Konağın kızı Nevber'in ani ölümü üzerine kapıldıkları derin teessür sonucunda, şahıslarının konak sahiplerine Nevber'i hatırlatması sebebiyle onları üzeceğini düşünerek konakta daha fazla kalmaya dayanamazlar ve Hasna Hanım'ın aracılığıyla Laleli'deki başka bir konakta hizmetkârlık yapmaya giderler. Laleli'deki konakta Didar Hanım'ın kızı Talat Hanım'ın hizmetini göreceklidir. Hasna Hanım, onun arkadaşı Fatma Hanım, Hayriye Hanım ve Neriman, Kadıköy'den Laleli'ye kadar önce vapur, sonra da meşakkatli bir araba yolculuğuyla giderler.

Laleli'deki konağa gelen Hayriye Hanım ile kızı Neriman, konağın diğer hizmetkârları tarafından hoş karşılanmazlar. Neriman'ı hizmetkârı olduğu Talat Hanım çok beğenir ve hizmetçilik yaptırmak yerine onu evlatlık olarak alır. Ona kendi odasının karşısında bir oda verir. Konağın hizmetkârları Neriman'ın bu imtiyazlı halinden rahatsızlık duyarak onu kıskanmaya başlarlar. Neriman'ın güzelliğinin ve gençliğinin konaktaki düzene zarar vereceğini söylerler. Talat Hanım'ın kocasının Neriman'a tutulacağını bile söyleyerek onu gözden düşürmek isterler. Neriman'ın bütün olgunluğuna rağmen ona hükmetme ve onu ezme gayreti içerisine girerler. Hizmetkârlar, Neriman ve annesine kendi yapmaları gereken ne kadar ağır iş varsa yaptırırlar ve daha ilk günden onu fazlaca yorarlar. Talat Hanım, Neriman'ı,

kocası Nihat Bey'le tanıştırmak için Nihat Bey'in odasına götürür. Bu arada Talat Hanım ile kocası Nihat arasında birbirine karşı aşırı bir güven vardır. Nihat Bey, Neriman'ı beğendiğini söyler. Hasna Hanım'ın Neriman'ın güzelliğinden Nihat Bey'in etkilenebileceği üzerine Talat Hanım'ı uyarıcı sözlerine, Nihat Bey itibar etmez ve Talat Hanım'a olan bağlılığını deklare eder. Neriman, Nihat Bey'e kahvesini verdiği sırada Nihat Bey ilk defa onun yüzüne bakar ve karısıyla diyalogunu hatırlar. Neriman, Nihat Bey'i etkileyecek kadar güzeldir.

Neriman, Nevber'i hatırlayarak odasında ağlar. Fatma Hanım bu durumuna sitem eder. Artık eskiyi unutup yeni evi ve sahiplerini benimsemesi gerektiğini vurgular. Konağın kalfaları gece de Neriman'a ve annesine ağır iş yaptırırlar. Neriman bunu Fatma Hanım'a şikâyet eder. O da durumu Talat Hanım'a söyleyip bu sorunu çözeceğini ifade eder. Bu arada Nûriye Hanım, Neriman'ı odasına çağırır ve ona masal anlatır. Konağa evlatlık olarak gelen Neriman'a karşı Nûriye Hanım'ın densizlikleri, kalfaların kıskançlıkları, hanımlık gösterişleri onu canından bezdirir. Artık Talat Hanım, Neriman'ı iyice tanır ve onun rahatsız olduğu bu konuları çözüme kavuşturur. Talat Hanım ile Neriman'ın arasından su sızmaz. Neriman artık konağın hanımı olur ve kendisini kıskananlara emirler vermeye başlar. Onun hazırcevaplığı, anlayışı, akli ve zekâsı o mahallede bile yayılır. Neriman, Nihat Bey'in işlerini de itinayla görür. Nihat Bey, Neriman'a ısınmaya başlar. Nihat Bey'in de keman tutkusu Neriman'ı etkiler. Bu tutku giderek artar. Onu odasında daha fazla tutmanın yollarını arar. Fanilanın düğmelerini söktürür, tekrar diktirir. Onunla muhabbeti uzatmak için turşu konusu açar. Fakat bir yandan da tehlikeyi sezerek ona karşı meyline engel olmaya çalışır. Bunu aile saadeti ve Talat Hanım'a ihanet olarak düşünür. Ona iş emretmemeye başlar ve ondan uzak durmaya çalışır; fakat bu hayat ona sıkıcı gelir. Büyük bir iç çatışma yaşar. Tekrar Neriman'a gönlü akar.

Nihat Bey'in kalem arkadaşları onu bir gün Yenikapı'daki içki âlemine davet ederler. Neriman'a karşı büyük bir iç sıkıntısı yaşayan Nihat Bey bunu fırsat bilir ve sarhoş vaziyette konağa gelir. Nihat Bey'in halinden kötü bir şeyler yaşanacağını sezen Neriman ortadan kaybolur. Nihat Bey sofrada

Neriman'ın eksikliğini hisseder ve ısrarla onu da sofraya çağırır. Oğlu Şekip'e sofrada en çok kimi sevdiği konusunda muhabbet açar ve çocuğun en çok Neriman'ı sevdiğini söylemesine kızar. Talat Hanım kocasının bu şekilde ilk sarhoşluğundan hoşnutsuz olur ve onu odasına çıkarır. Nihat Bey odasına birini çağırır ve odada Talat Hanım'ın da olduğunu zanneden Neriman odaya girer. Sarhoş Nihat Bey bunu fırsat bilir ve su isteme bahanesiyle Neriman'a kolundan saldırır. Odaya giren Talat Hanım durumu öğrenmeye çalışır; ama Nihat Bey Neriman hakkında iftiralarda bulunur.

Nihat Bey ayılınca akşamki yaptıklarından pişmanlık duyar. Neriman'la arasında doğan ilişkiyi Talat Hanım'ın sezip onu konaktan göndermesi ihtimalini düşünerek ıstırap çeker. Gece odasında olanları Neriman'ın Talat Hanım'a anlatmasından da korkar. Çünkü anlatmazsa Neriman'ın da gönlünün kendisine aktığına hükmedecektir. Karısıyla konuşmasından Neriman'ın Nihat Bey'in ilişkisini zedeleyecek bir söz söylemediğini öğrenilir. Talat Hanım, akşamki olaylar için Nihat Bey'in özür dileyeceği söyleyerek Neriman'ı Nihat Bey'in odasına getirir. Nihat Bey, Neriman'dan özür diler; ama Neriman, Nihat Bey'in Neriman'a saldırması gerçeğini Talat Hanım'ın kocasına olan güveninin sarsılmaması için, Talat Hanım'a ifşa etmez. Talat Hanım, bu gerçeği bir tokat atmak olarak bilir. Bu durum bir komedya olarak anlatılır. Bir gün sevdâ ateşiyle odasında keman çalarken Neriman'ın oda kapısının dışında ağladığını sezer ve ısrarla bunun sebebini sorar. Bu durumun onun da kendisine ilgi duyduğundan kaynaklandığını bilmek ister; fakat Neriman hanımının mutluluğuna ihanet etmek istemediğini belirterek Nihat Bey'in kendisine âşık olamayacağını, ağlamasının sebebini de babası, yurdu, küçüklüğü, garipliği, gözünü yaşla dolduracak ne varsa onları hatırladığına yorar. Nihat Bey, Neriman'a daha da tutulur.

Konağın kalfaları, Nihat Bey'in Neriman'dan özür dilemesine içerlerler. Çünkü kendilerine böyle muamele edilmiyordur. Neriman'ın Nihat Bey'in odasına gizli gizli girip çıktığına dair dedikodu ederler. Bunu doğrudan Talat Hanım'a açamazlar. Hasna Hanım'ı aracı olarak kullanmayı uygun bulurlar. Hasna Hanım'a kendi aralarında uydurdukları dedikoduyu anlatırlar.

Hasna Hanım olup bitenleri önce Didar Hanım'a anlatmak ister; fakat sonra Talat Hanım'a konuyu açar. Talat Hanım önce Nihat Bey'in hasta olduğunu düşünür. Hasna Hanım'ın, Nihat Bey'in Neriman'a sevdâsı üzerine konuşmalarına Talat Hanım tepki gösterir. Hâlâ kocasına inanır ve ona sadıktır. Sonunda Talat Hanım, Hasna Hanım'ın anlattıklarına inanır ve Neriman'dan nefret eder; ama Nihat Bey'i kaybetme korkusu da yaşar. Hasna Hanım'ın anlattıklarına inanmak istemeyip bu haberdan önceki mutluluğuna dönmek ister. Talat Hanım, bu haber üzerine bayılmıştır. Konakta bunun üzerine bir infial meydana gelir. Hasna Hanım, olup bitenleri Talat Hanım'ın annesi Didar Hanım'a anlatmaz. Talat Hanım ikisinin arasında kalmasını ister. Nihat Bey çağrılır. Yahudi Doktor Yasef de çağrılır. Doktor, Talat Hanım'ı kendine getirir. Bayılma olayından dört gün sonra Talat Hanım'ın bir kızı olur. Nihat Bey, Talat Hanım'ı çok sevdiğini ifade eden yapmacık sözler söyler. Talat Hanım'ın hiçbir şeyden haberi yokmuş gibidir.

Loğusalığın beşinci gecesinde Talat Hanım, Nihat Bey'in, odasından çıktığını duyması üzerine hasta haliyle onu takip eder. Nihat Bey, Neriman'ın odasına girer. Talat Hanım, Neriman'ın odasında Nihat Bey ile Neriman'ın fısıltılı şekilde konuşmalarına gizlice şahit olur. Bu konuşmalarda Nihat Bey artık dayanamadığını, ısrarla Neriman'ı istediğini ve ondan karşılık beklediğini ifade eder. Neriman da büyük bir iffet timsali olarak Nihat Bey'e büyük bir ahlâk ve insanlık dersi vermeye başlar. Talat Hanım'a olan saygı ve hürmeti, ahlakî yapısına ters bir ilişki olması üzerine Nihat Bey'e çok sert tepki gösterir. Ona hiçbir şekilde açık kapı bırakmayarak, her türlü kötü ihtimali düşünerek onu odasından kovar.

Talat Hanım, aniden Nihat Bey'in odasına girer. Neriman ile Nihat Bey arasındaki konuşmaları duyduğunu söyleyerek kocasına sitem eder ve kendisini hemen boşamasını ister. Neriman'a da günahsız olduğunun güvenini verir. Suçu tamamen kocası Nihat Bey'e yükler. Sonra odaya Talat Hanım'ın annesi Didar Hanım ve Hasna Hanım girer. Didar Hanım kızının hasta halinden derin bir üzüntü duyar. Hasna Hanım, Talat Hanım'ı teselli etmeye çalışır. Erkeklerin böyle hatalarının olacağı ve bunu hoş görmek gerektiği, boşanma lafının asla ağza alınmamasını vurgulayarak Neriman'ın

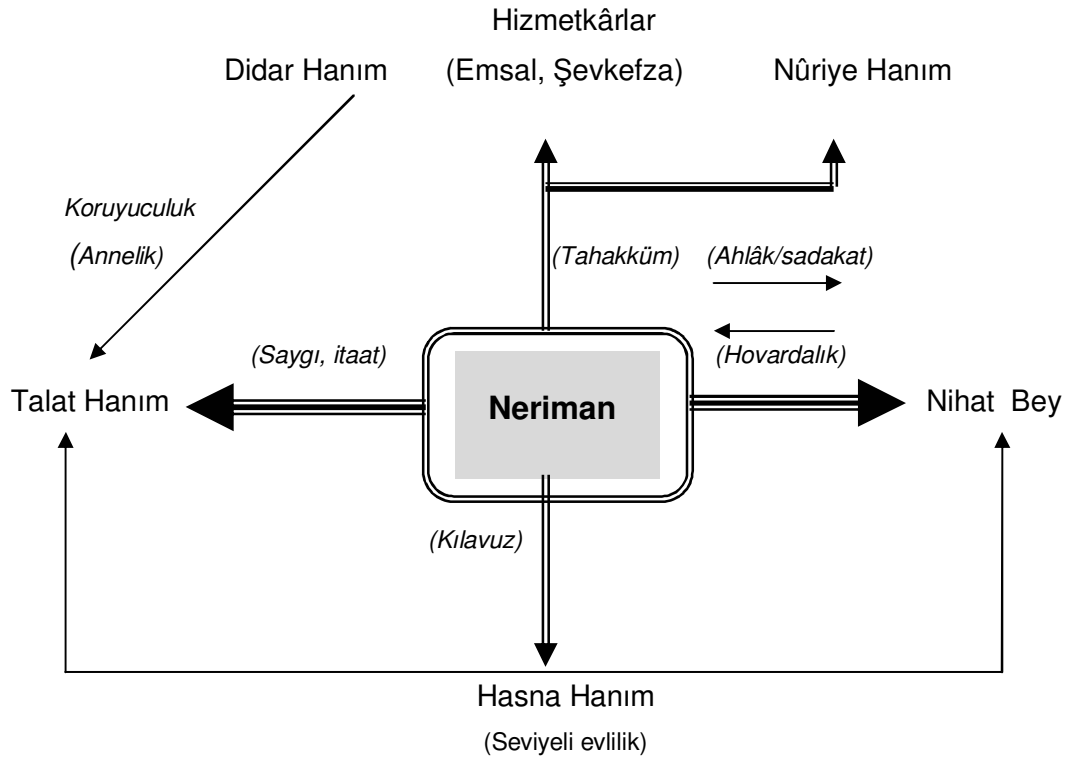
konaktan kapı dışarı edilmesi üzerine kendince bir çözüm üretir. Nihat Bey, başına gelen bu olay karşısında ferahlar; çünkü Talat Hanım olay karşısında tepki göstermiş; ama kendine beklediği zararı vermemiştir. Bunun üzerine Neriman'a olan aşkı daha da alevlenir. Neriman'ın naz yaptığını düşünür. Fakat onu evde bulamaz. Odasının dışında bir patırtı işitir. Bunu yapan Sabire Hanım'dır. Oğlu Ali'ye gelin etmek istediği Neriman'ın konaktan gittiğine yanıp yakınmaktadır. Böylece Nihat Bey, Neriman'ın konaktan kovulduğunu öğrenmiş olur. Talat Hanım ile Nihat Bey barışırlar; fakat eskisinden tamamen farklı, resmiyete dayalı, sevgisiz, mutsuz bir evlilikleri başlar. Nihat Bey'in akıllı Neriman'dadır. Kaleme gitmek için konaktan ayrılır, eve dönmez. Talat Hanım'ın Nihat Bey'e karşı düşünceleri onu göremeyince değişir. Nihat Bey Üsküdar'da annesinin evinde olduğu ve aniden hastalandığına dair, konağa bir mektup yazar. Hasna Hanım, Nihat Bey'in oyun yapıp yalan söylediği ve duygu sömürüsü yapıp kendisini annesinin evine çekerek istediğini yapma plânı olduğu konusunda Talat Hanım'ı uyarır. Fakat Talat Hanım bunu dinlemeyerek Şevkefza ve iki çocuğuyla Üsküdar'a Nihat Bey'in annesinin evine gider. Nihat Bey, Neriman'ın ilk çalıştığı konağını öğrenir ve önünde sürekli dolaşmaya başlar. Neriman, akıbeti açısından bunu çok tehlikeli görür. Konağa gelen bir bohçacı Neriman'a bir mektup verir ve iki gün sonra cevap için geleceğini söyler. Nihat Bey, Neriman'ı elde etmenin çarelerini arar. Sonunda engeli Neriman'ın Talat Hanım'a olan bağlılığında bulur. Hastalığından ve karısının sevdâ zaafından yararlanarak aile saadetleri için Talat Hanım'a, Neriman'ın Nihat Bey'le evlenmek istemesi plânını kurar. Zaten bunun için Üsküdar'da annesinin evine gitmiştir. Kendisini Talat Hanım'a acındırır. Kaleminden bir kâtibi Doktor Ehat olarak tanıtır. Doktor odaya gelir ve Talat Hanım'a Nihat Bey'in verem olduğunu, kısa bir ömrünün kaldığını ve çaresinin az bir ihtimalle sevdiğiyle evlenmek olacağını söyler. Talat Hanım buna inanmak istemez ve Nihat Bey ile İstanbul'daki konaklarına dönerler. Talat Hanım, Neriman'a durumunun çok kötü olduğu hakkında bir mektup yazarak onu konağa getirir. Bin bir türlü diller dökerek onu kocası Nihat Bey'e nikâhlamak ister; fakat Neriman Nihat Bey'i sahici bulmaz ve karı kocaya mutluluklar dileyerek konaktan ayrılır. İki

yıl sonra karı kocanın bir çocukları daha olur ve eski saadetlerine kavuşurlar. Neriman da zengin bir erkekle evlenir.

1.8.4. YAPI

1.8.4.1. Olay Örgüsü

Nimetşinas'ta romanın aslî kişisi Neriman'ın yaşadığı mâceralar anlatıldığı için olay örgüsü, Neriman merkezde olmak kaydıyla onun ilişki kurduğu kişilere göre düzenlenmiştir. Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının temelinde Neriman'ın yaşadığı iç çatışma vardır. Neriman, hizmetkârlığını yaptığı ailenin hanımına olan minnettarlığı ile hanımın kocasının kendisine olan sevdâsı arasında bir çatışma yaşamaktadır. Romandaki diğer kişilerin birbirleriyle ilişkileri de Neriman'ın bu çatışmasını ifade etme işlevine sahiptir. Olay örgüsünü oluşturan bu karşılaşma ve çatışmalar ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Neriman'ın Talat Hanım'ın konağında yaşadığı maceraların anlatıldığı Nimetşinas'ta, Neriman'ın konağa geldikten sonra yaşadığı olayların tamamını onun Talat Hanım'la ilişkisi kuşatır. Talat Hanım, Neriman'ı çok sever ve aralarında çok yaş farkı olmamasına rağmen onu kızı olarak kabul eder. Onu, konağın kalfalarına karşı korur ve kendisine karşı aşırı bir güven besler. Neriman'ın güzelliğinden kocasının etkilenebileceği ikazlarını bile kulak ardı eder. Aşırı güven duyduğu kocası Nihat Bey'in Neriman'dan etkilenmesi karşısında bile onu savunur. Nihat Bey'in Neriman'a karşı engel olunamaz aşkı karşısında çaresiz kalır ve aile saadetini kurtarmak adına Neriman'ı Nihat Bey'le evlenmesi konusunda ikna etmeye çalışır. Neriman'ın ahlâkına, güzelliğine ve asil tutum ve davranışına hayrandır. Neriman da Talat Hanım'a karşı sonsuz bir saygı ve minnettarlık duygusu beslediği için onun dediklerinde bir kusur göstermez ve Nihat Bey'in kendisine olan hayranlığı ve hatta evlenmek isteğine şiddetle karşı çıkar.

Neriman'ın Talat Hanım'la ilişkisinde bir karşılaşma söz konusudur. Her ikisinin de olaylar karşısında benzer tepkiler göstermelerinden dolayı aralarında bir benzeşmeden söz etmek mümkündür. Neriman, hizmetkârı olduğu kimselere karşı olabildiğince sadık, iffetli, iradesine sahip ve ilişkilerinde seviyeyi koruyan bir anlayışı, Talat Hanım ise insanları küçümsemeyen, olgun, fedakâr, samimi, aile saadetini koruyucu, etrafındaki insanlara güvenen ve nikbin bir insanı temsil eder. Roman boyunca devam eden bu ilişkide Neriman hanımına karşı, ondan gelen güvene paralel olarak sürekli sadık, "nimetşinas", onun aile ilişkilerinin salâhiyetini daima ön plâna alan bir hassasiyet ve yapıcılık konumunda, Talat Hanım da Neriman'a karşı aşırı bir güvenin getirdiği koruyuculuk psikolojisiyle hareket etmiştir. Bu kişilerin benzeşmesi olaylar karşısındaki çeşitli tutum ve davranışlarıyla somutlaştırılmış ve romanın sonunda her ikisi de olumlu yönde kullandıkları iradelerinin mükâfatını almışlardır. Neriman ile Talat Hanım'ın ilişkisini şu şekilde gösterebiliriz:

(Saygı/itaat)

Neriman <-----> Talat Hanım

(Nimetşinas/saygılı/iffetli)

(Fedakâr/koruyucu)

Neriman, Talat Hanım'ın konağına geldikten sonra, Nihat Bey ondan etkilenir. Talat Hanım'la karşılıklı saygı ve sevgi esasına dayanan çok mutlu bir evlilikleri vardır. Fakat Neriman'ın göz alıcı güzelliği karşısında iradesine sahip olamaz ve ona ilgi duymaya başlar. Onu daha fazla yanında tutmanın yollarını arar. Nihat Bey bir sarhoşluk anında Neriman'a saldırır. Sarhoşluğuna sığınarak bunu inkâr eder. Neriman'la ilişkisinin ortaya çıkması üzerine Neriman'ın konaktan gönderilmesi karşısında aşkı daha da alevlenir ve onu aramaya koyulur. Talat Hanım'ın aile saadeti dolayısıyla kendisine karşı zaafını bildiğinden bunu koz olarak kullanır ve işi Neriman'la evlenmek istemeye kadar götürür. Çünkü Neriman'la ancak onu nikâhına alarak beraber olacağını düşünür. Hedefi durumundaki Neriman'ı nikâhlamak için türlü hilelere de başvurur.

Neriman'ın Nihat Bey'le ilişkisinde bir çatışma söz konusudur. Bu ilişkide Neriman; kültürlü, genç, sahibine karşı nimetşinas, ahlâklı, ilişkilerinde son derece ölçülü ve hassas birisinin tavrı ve davranışlarını temsil ederken, Nihat Bey; hovarda tabiatlı, iradesine sahip olamayan, ailesine karşı riyakârca davranan bir kişinin tutum ve davranışlarını temsil etmektedir. Neriman ile Nihat Bey arasındaki çatışma, Neriman konağa geldiğinde kendisine belirtilen görev tanımına Nihat Bey'in iradesizliği yüzünden uymayarak ilişkiyi resmîyetten duygusallık zeminine çekmesinden doğmuştur.

(aşk)

Neriman <-----> **Nihat Bey**

(Nimetşinas/saygılı/ıffetli)

(Hovarda/ riyakâr)

Neriman, konağa geldikten sonra, konağın diğer hizmetkârları, onu kıskanırlar. Neriman'ın güzel, ahlâklı, itaatkâr ve akıllı olması diğerlerini endişeye sevk eder ve onu tahakkümleri altına almaya çalışırlar. Neriman'ın Nihat Bey'le ilişkisi olduğunu yayarak onu ailenin gözünden düşürmeye çalışırlar. Neriman, olaylar karşısında göstermiş olduğu, olgunluk, vefakârlık

ve ahlâklı duruş; hizmetkârlar ise sürekli onu küçük düşürücü fırsatlar kollayan, bu uğurda dedikodu çıkaran bir tutum ve davranış sergilerler.

Neriman ile konağın diğer hizmetkârları arasında da bir çatışma söz konusudur. Bu çatışmada Neriman; kültürlü, genç, güzel, akıllı, tavırlarında mutedil, sahiplerine karşı sadakatte kusur etmeyen ahlâklı birisinin tavır ve davranışlarını temsil ederken, Emsal ve Şevkefza'nın temsil ettiği hizmetkârlar; cahil, her şeyin hilesine kaçan, dedikoducu, kurnaz, konağın sahiplerinin nazarında itibar elde etmek için machiavelist bir tavrı benimseyen anlayışı temsil etmektedir. Konakta kendilerince alışılmış bir düzen kuran bu insanlar, kendilerinininkine benzemeyen bir hayat anlayışına sahip Neriman'ın konağa gelmesinden huzursuz olurlar. Çünkü Neriman, tavır ve davranışlarıyla konağın sahiplerinin gözüne girmiş ve hizmetkârlıktan öte evlatlık kabul edilmiştir. Neriman ile konağın hizmetkârları arasında otoriteyi koruma mücadelesinin getirdiği bir çatışma yaşanmaktadır. Fakat bu çatışma Neriman'ın plânlarından ziyade konağın hizmetkârlarının plânlarıyla gelişir. Neriman ile hizmetkârların çatışmasını şu şekilde gösterebiliriz:

(otorite/itibar)

Neriman <-----> Hizmetkârlar

(Nimetşinas/saygılı/iffetli)

(Cahil/ hilekâr/ dedikoducu)

Neriman, konağa Hasna Hanım'ın aracılığıyla gelir. Hasna Hanım, onun klavuzluğunu yapar. Fakat kendisine pek de güvenilmez. Zira daha başta Neriman'ın güzelliğinin Nihat Bey açısından bir sorun olabileceğini söyler. Nitekim Nihat Bey'in Neriman'a olan aşkı ortaya çıkınca çözüm olarak Neriman'ın konaktan uzaklaştırılmasını önerir. O, bu tavrıyla machiavelist bir tavır sergiler ve Neriman'ı hep bir hizmetçi gözüyle değerlendirir. Onun Talat Hanım'ca da onaylanan ve öne çıkan pek çok özelliği Hasna Hanım için önem taşımaz. Şuuraltında Neriman için hep bir "alt sınıf" anlayışı vardır.

Bu ilişki de çatışma yönünde gelişir. Neriman; saflığı, masumiyeti ve edilgenliği temsil eden, ahlâklı olmayı bir hayat tarzı olarak benimseyen birisinin tutumunu; Hasna Hanım ise cehaleti, gün görmüşlüğü ve geleneksel

hayat tarzını ifade eder. Neriman, Hasna Hanım ilişkisini de şu şekilde gösterebiliriz:

(Kılavuz)

Neriman <-----> Hasna Hanım

(Nimetşinas/saygılı/iffetli)

(Cahil/ fettan/Gün görmüş/machiavelist)

Romanda Neriman'ın merkezinde gelişen olay örgüsünde, Neriman'ın ilişkilerini açıklayıcı nitelikte Talat Hanım-Nihat Bey ilişkisinden de söz edilebilir. Talat Hanım Nihat Bey ilişkisini belirleyen de Neriman'dır. Başlangıçta çok seviyeli bir evlilik sürdüren bu çiftin mutluluğu, Neriman'ın konağa gelişiyle yavaş yavaş bozulur. Çünkü Nihat Bey, Neriman'ın güzelliğinden etkilenir ve ona âşık olur. Neriman başlangıçta kocasına aşırı bir güven duyar; fakat Nihat Bey'in bizzat bazı yanlışlarına şahit olunca bunalıma girer. Aile saadetini her şeyin üzerinde tutar. Dedikodulara inanmak istemez. Kocasının Neriman'ın aşkıdan kurtulamayacağını görünce fedakârca davranarak onun Neriman'la nikâhlanmasına razı olur.

Bu ilişkide de bir çatışma söz konusudur. Talat Hanım; fedakâr, ailesine güvenen, nikbin, rasyonalist bir anlayışı temsil ederken, Nihat Bey; hovardalığı, riyakârlığı ve iradesizliğin temsilcisi olarak olay örgüsünde yer almaktadır. Talat Hanım ile Nihat Bey'in çatışmasını da şu şekilde gösterebiliriz:

(Evlilik)

Talat Hanım <-----> Nihat Bey

(Fedakâr/alçakgönüllü/sabırlı)

(Hovarda/iradesiz/riyakâr)

duygulu/iyimser

Nimetşinas'ta Neriman'ın, Talat Hanım'ın halası Nûriye Hanım ile de ilişkisi vardır. Nûriye Hanım Neriman'a konaktaki diğer hizmetkârlara yaptığı densizlikleri yapmak ve onu kendisine hizmet ettirmek ister. Neriman'ın görevi Talat Hanım ve Nihat Bey'in hizmetini görmek olduğu halde, gücenmeyerek Nûriye Hanım'ın hizmetine de koşar. Ona masal anlatır. Romanın bir yerinde, Neriman'ın Nûriye Hanım'a masal anlattığı bir sırada,

Nûriye Hanım, Neriman'ın masal anlatışını beğenmez ve onu yeni romancılara benzettir. Burada iki zihniyet farkı ortaya çıkmaktadır. Nûriye Hanım, geleneği; Neriman ise yeni kafayı temsil etmektedir. Nûriye Hanım, gelenek karşısında yeni bir anlatı olan romanı eleştirir. Yazar bu diyalogda da kişilerinin zihniyetini açığa vurur:

“-A Neriman, boşuna zorlama; sen hiç iyi masal söyleyemeyeceksin!.. Masala başlangıçlarıyla girerler. Şimdiki romancılar gibi: “bir kış günü kar yağmışmış” diye damdan düşer gibi girmezler.” (s.55)

Bu ilişkiyi de şu şekilde gösterebiliriz:

(Otorite)



Talat Hanım'ın sıkıntıya düştüğü yerlerde annesi Didar Hanım yanında görülür. Nihat Bey ile yaşadığı olaylarda Didar Hanım hep kızını koruyucu bir rol üstlenmiştir. Bu ilişkiyi de şu şekilde gösterebiliriz:

(Koruyuculuk)



Yukarıdaki şemada ifade edilen çatışma ve karşılaşmalar hep Neriman'ın sahiplerine karşı vâkûr bir duruş sergileyerek, iradesiyle, iffetiyle, nimetşinaslığıyla örnekliğini ifadeye hizmet eder; çünkü Neriman etrafındaki insanlardan farklı olarak ahlâk, sadakat, güzellik, gibi asil değerlerin temsilcisidir. Dolayısıyla Nimetşinas'ın olay örgüsü; ahlâk ve sadakat ile yozlaşmış değerlerle gelişen aşk arasındaki çatışmayı somutlaştıracak biçimde düzenlenmiştir.

Olay örgüsünü oluşturan metin parçaları romanın yukarıda ifade edilen temasını verecek şekilde seçilmiş ve düzenlenmiştir.

1.8.4.2. Kişiler

Nimetşinas'ın kişiler kadrosu bir konakta karşımıza çıkan kişilerle sınırlıdır. Eserin adının atıfta bulunduğu ve olayların çevresinde geliştiği aslî kişi Neriman'dır. Romanın şahıs kadrosu Neriman ile Neriman'ın ilişki halinde olduğu kişilerden oluşan bir bütünlük arz eder. Onunla zaman zaman karşılaşan ve çoğu zaman da çatışan bu kişiler onun şahsında verilmek istenen özellik ve anlayışları somutlaştıran birer figür olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla denilebilir ki, Neriman'ın dışındaki kişiler ancak Neriman'la ilişkileri ölçüsünde kendilerine romanda yer bulurlar. Romandaki kişileri Neriman merkezinde ele alarak özellikleri ile olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.8.4.2.1. Kadınlar

1.8.4.2.1.1. Neriman

Neriman, romanın aslî kişisidir. Olay örgüsünü oluşturan bütün birimler bir şekilde Neriman'ın tanıtılması ve temsil ettiği değerleri ve dünya görüşünü daha somut bir şekilde ifade işlevi üstlenir. Neriman aslen Rumelilidir. Asıl adı Zineti'dir. Oradan geldikten sonra Kadıköy'ünde sekiz dokuz yıl bir konakta hizmetçilik etmiştir. Hizmet ettiği ve beraber eğitim gördüğü Nevber'in aniden hastalanıp ölümü üzerine aşırı hassasiyetinden konakta daha fazla kalamaz ve Laleli'deki Talat Hanım'ın konağına hizmetçiliğe gider. Vasat seviyede kültürü olan, genç, güzel, basiretli, akıllı ve iradesine sahip bir tiptir. Sahiplerine karşı son derece sadakatlidir. Romanda ahlâkın ve sadakatin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk çalıştığı konakta hizmetkârlığını yaptığı ve kardeşi gibi gördüğü Nevber'in ölümüne aşırı üzülmesi ve konağın sahiplerinin de onun nazarında Nevber'i hatırlamalarının verdiği ıstırapı onlara çektirmemek için itibar gördüğü konaktan ayrılır. Talat Hanım'ın konağında Nihat Bey'in kendisine karşı göstermiş olduğu sevdâ zorlamasına rağmen, Talat Hanım'ın kocasıyla olan mutluluğunu bozmamak

ve onun güvenini kırmamak için hanımına sâdık kalır ve Nihat Bey'in zorlamalarına karşı koyar. Hanımına karşı konaktan kovulma pahasına göstermiş olduğu sâdakatten dolayı da “nimetşinas” olarak anılmaktadır. Neriman, sâdaatinden ve iffetinden asla taviz vermeme kararlığıyla güçlü bir prensip sahibidir. Onun güzelliği aynı zamanda kaderini de hazırlayan faktör olmuştur. Çünkü güzelliği ile konağın beyini kendine hayran bırakmıştır. Güzelliği şu satırlarla ifade edilir:

“Çenesinin topluluğu, on sekiz yaşında turfandallığı ile taravetyab iki saf çehresinin vasatı beyinde öyle bir tenasüb selahat teşkil etmişti ki etnayı tekamünde biraz sermesar olduğu zaman ince kaşlar kavislenüp o gür kirpikli ela gözler süzöldükçe; o nazik bişreyi pençe pençe hamret hicap istila ettikçe, insan bu sima yı Lâtifi temaşaya doyamazdı. Vücudu nezaket-i endamı ihlal etmeyecek kadar dolgunca, boyu ortadan biraz uzuncaydı.” (s.25)

Neriman oldukça uyumlu bir tiptir. Yeni geldiği konağın hizmetkârlarının kendini ezici ve sindirici davranışları karşısında bile gayet uyumludur. Büyük bir üzüntü içinde geldiği konağa kısa sürede intibak eder. Kendisini o kadar sevdirebilir ki Talat Hanım onu evlatlık olarak kabul eder ve konağın en sevilen ferdi olur. Nihat Bey'in kendisine isnat ettiği iftiralara akıbetinin ne olacağına aldırmadan iffeti ve Talat Hanım'ın sadakati uğruna karşı gelir ve ona büyük bir insanlık dersi verir. Neriman bütün bu yüce duygularının mükâfatını romanın sonunda alır ve yüzünün akıyla Talat Hanım'ın mutluluğunu zedelemeyen zengin biriyle evlenir.

1.8.4.2.1.2. Talat Hanım

Neriman'ın hizmetkarlığını yaptığı; fakat kısa bir süre sonra kendisini evlatlık olarak alan kişi Talat Hanım'dır. Talat Hanım'ın olay örgüsündeki işlevi Neriman'ın en temel özelliği olan sâdakat ve “nimetşinaslık” özelliğini açığa vurmasını sağlamasıdır. Neriman'ın kendisine bağlılığı gibi, o da kocası Nihat Bey'e aşırı düşkündür ve ona karşı aşırı güveni vardır. Konağın hizmetkârlarındaki basiret bile onda yoktur, zira konağa yeni gelen Neriman'ın güzelliğinin ve gençliğinin Nihat Bey'i etkileyeceğini hizmetkârlar bile öngörürken o bunu aklına bile getirmez. Zaten kocasının kendisini aldatmasına da ancak kocasıyla Neriman'ın konuşmasında inanır. Bu

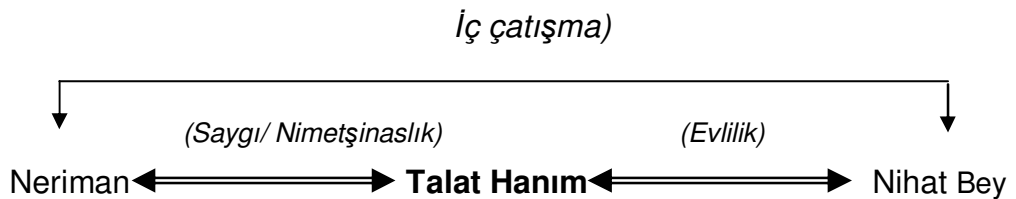
durumda, Neriman'ın ahlâk bakımından göstermiş olduğu güvenin de tabii ki rolü vardır. Olaylar karşısında daima iyimser bir tarafı vardır. Romanda şu satırlarla tanıtılır:

“Sol taraftaki sedirin ucunda yaşı yirmi sekiz otuz kadar tahmin olunabilen kısa boylu ... endamlı, saz benizli, iri siyah gözlü, ufak tefek bir hanım oturuyordu. Başından saçları taraz turaz kabarıp dağılmış, yakası palto biçiminde iri sedef düğmeli (kumru) göğsü hırkası, omzundan aşağıya, bir tarafa sarkmıştı. Bu derbeder taze de Talat Hanımefendi idi.” (s.29)

Kocası karşısında aşırı bir iyimserlik içerisinde. Kendi kurduğu nikbin bir dünyada etrafında dönen dolapları görmek basiretinden yoksun yaşamaktadır:

“Zavallı kadın, kocasının üzerine asla öyle şey yormak istemiyordu. Önceleri Nihat'ın Neriman'a karşı gösterdiği şaklabanlıklar biraz gönlünü bulandırır gibi oldu. Fakat kocasının o güne değin bozulmadan kalmış olan içten bağlılığı; Neriman'da gördüğü ahlak sağlamlığı çarçabuk bu şüphesini dağıttı. Bunlar için o yolda düşünmeği kendisince bir ahlak kötülüğü saydı. Talat Hanım isterdi ki kocası güzel kadınlar görsün. İsteddiği anda onlarla düşüp kalkmak gücüne sahip olsun. Fakat o kadınların aşırı güzellerine, onlarla görüşme kolaylıklarına karlı o, yine Talat'a içten bağlı kalsın... Ve işte kocasını da böyle biliyordu.” (s.69)

Neriman'ın en seviyeli ilişkisi Talat Hanım ile. Çünkü bu iki kadın çatışmazlar, tam aksine büyük bir uyum ve benzeşme içerisinde. Temsil ettikleri zihniyet de hemen hemen aynıdır. İkisi de iffetine düşkün, sorumlu oldukları kişilere karşı oldukça sadık bir yapıya sahiptir. Neriman, Talat Hanım'a; Talat Hanım da kocası Nihat Bey'e bir hayli sâdıktır. Talat Hanım'ın kocasına sâdakâtî o dereceye varır ki, kocasından ayrılmanın verdiği acıya dayanamayacağını düşünerek onu Neriman'la nikâhlayı bile uygun bulabiliyor. Bu yönüyle fedakârlığın temsilcisi de olmaktadır. Talat Hanım'ın yaşadığı çatışmayı da şu şekilde gösterebiliriz:



1.8.4.2.1.3. Didar Hanım

Talat Hanım'ın annesidir. Fatma Hanım'ın ağzından *"Didar Hanımefendiye doğrusu hiç uyar yoktur. Görmüş geçirmiş bir hanımdır. Vallahi eşi bulunmaz"* (s.19) cümleleriyle tanıtılır. Romanın başka bir yerinde fizikî durumu şu cümlelerle tanıtılır:

"Sağ yan sedirin üzerinde Nûriye Hanımefendinin on yaş kadar daha küçük görünen cılızca bir hanımefendi oturuyordu. Bunun fanile entari hırkası, biçimce bir kocakarı kılığında çok günün modasına daha yakındı. Başında siyah papaziden basıkça bir hotoz vardı. Alnının, şakaklarının çokça parıldaması hanımın genç iken süse, tuvalete düşkünlüğünün fazla olduğunu ve henüz bundan büsbütün vazgeçmediğini gösteriyordu. Bu da Talât Hanımefendinin annesi Didar Hanımefendiydi." (s.28)

Didar Hanım, Nihat Bey'in aylığı yetişmediği için evin giderlerinin hemen hemen tamamını karşılamaktadır. Kızına karşı koruyuculuk özelliği ile ön plândadır.

1.8.4.2.1.4. Nûriye Hanım

Nûriye Hanım, Talat Hanım'ın halasıdır. Tam bir çaçaron kadındır. Neriman'a Talat Hanım'ın gösterdiği özel ilgiyi hoş karşılamaz. O da evin diğer hizmetkârları gibi Neriman'dan kendince faydalanmak ister. Ona gece uykudan önce masal anlattırır. Olay örgüsünde, Neriman'dan tamamen farklı özelliklere sahip olmasıyla onun çatışmasını artırma işlevine sahiptir. Şu cümlelerle tanıtılır:

"Erkân minderinin ortasında, yeni atılmış yünlü ufak bir şilte üzerine bir büyük hanım kurulmuş... (Kınalı) saçlarının üzerine kenarı ufak ıtır yaprağı oyalı "ünnabî" bir kandilli yazmasıyla kundak yapmış. Kulaklarında birbirine beyaz ibrişimle bağlı pırlanta, ufak menekşe aptes küpeleri... Belinde şal kuşak, arkasında koyu lacivert atlas kaplı vaşak kürk... Altın kösteğinin ucu, kuşağın irice düğümüne bağlı. Yan cebinde şal keseli, mineli saat. Parmağında pırlantalı kafes üzerine oturtulmuş taşı irice bir firuze yüzük. Yanındaki koltuk yastığının üzerinde gözlük, mendil, birkaç kitap, bir avuç leblebi, kişniş şekeri. Bu yaşlı hanım, Talât Hanımefendinin halası Nûriye Hanımefendi idi." (s.28)

Erkeklerle karşı büyük bir önyargı içerisindedir. Kişisel tecrübesine de dayanarak onların her an hanımlarını aldatabilecekleri kuşkusunu taşımaktadır. Bu konuda da Talat Hanım'ı, Neriman konusunda

uyaranlardandır. Son derece de batıl inanışları vardır. Talat Hanım'ın bayılması üzerine şu tavsiyede bulunur:

“Hekimi ne yapacaksın canım. Alnına, kulaklarının arkasına sirke sürün, limon koklatın, lokman ruhundan bir bardak suyun içine birkaç damla damlatıp ağzına dökün; omuzlarını, kollarını oğun... Sıkıca çeyrekleyin şimdi ayılır...” (s.102)

1.8.4.2.1.5. Hasna Hanım

Hasna Hanım mahalle kadınıdır. Neriman ve annesi Hayriye'yi Kadıköy'ünden alıp Laleli'deki konağa götüren aracı kişidir. Daha sonra konakta Neriman ile Nihat Bey arasındaki ilişkide gün görmüş kadın rolüyle ara bulma işleviyle karşımıza çıkmaktadır. Öngörüler ve güçlü sezgileriyle karşımıza çıkan Hasna Hanım, ahlakî konularda erkeğin serbestliğinin olabileceği konusunda bir inanca sahiptir. Geleneksel değerlerin temsilcisidir.

1.8.4.2.1.6. Konaktaki Hizmetkârlar

Konaktaki hizmetkârlar Neriman'ın çatıştığı kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Hepsi aynı zihniyetin temsilcisi oldukları için hepsini aynı başlık altında ifade etmeyi uygun gördük. Konağın hizmetkârlarının olay örgüsündeki işlevi Neriman'ın yaşadığı çatışmanın boyutunu artırmaktır. Neriman ile onlar arasında fizikî güzellik ve sahip olunan iyi hasletler bakımından büyük bir uçurum olduğu için Neriman'ın konağa kendileriyle aynı statüde gelip de bu öne çıkan özelliklerinden dolayı hizmetkârlıktan evlatlığa çıkarılması, Neriman'ı onlar tarafından kıskanılacak birisi konumuna getirmiştir. Bu da onlar tarafından Neriman'ın açığının aranıp konaktan kovulması fırsatının araştırılmasını beraberinde getirmiştir. Romanda ön plâna çıkan belli başlı hizmetkârlar şunlardır:

1.8.4.2.1.7. Emsal

Her fırsatta Neriman'ı kıskanır. Onun açığını bulmaya çalışır ve onunla Talat Hanım'ın gözüne girme mücadelesi verir.

Bunlardan özellikle Fatma Hanım, Emsal, Şetaret, Sabire Hanım ön plâna çıkan isimlerdir. Konağın hizmetkârları ile Neriman arasında otorite kaybindan kaynaklanan bir çatışma vardır. Bu insanlar romanda olay örgüsündeki ilişkilerde cehaletin, riyakârlığın, ahlakî zafiyetin, işgüzarlığın ve gün görmüşlüğü temsilcisi olarak olay örgüsünde işlev üstlenmişlerdir.

1.8.4.2.2. Erkekler

1.8.4.2.2.1. Nihat Bey

Talat Hanım'ın kocası olan Nihat Bey, Neriman'ın çatıştığı en önemli kişidir. O, Neriman'ın sahip olduğu temel nitelikleri olay örgüsü içerisinde somutlaştırma işlevine sahip kişidir. Nihat Bey, Neriman karşısında hovarda bir tipi temsil etmektedir. Önce şu özellikleriyle tanıtılır:

“Talat Hanım'ın eşi Nihat Bey, sarışın, ince bıyıklı, pembe yanaklı, sarı ela gözlü, yaşı yirmi dokuz, en son otuz olabilen sevimli, yakışıklı bir delikanlıydı.”
(s.44)

Nihat Bey'in ufak tefek makaleler, hikâyeler karalayacak kadar kendince yazarlığı vardır. Engin bilgisi olmamakla beraber müzik bilgisi de vardır ve keman çalar. Bu özellikleriyle hassas bir özelliğinden söz edilebilir. Neriman'ın da kemani sevmesi onda Neriman'ın kendisine ilgi duyduğu izlenimi yaratır.

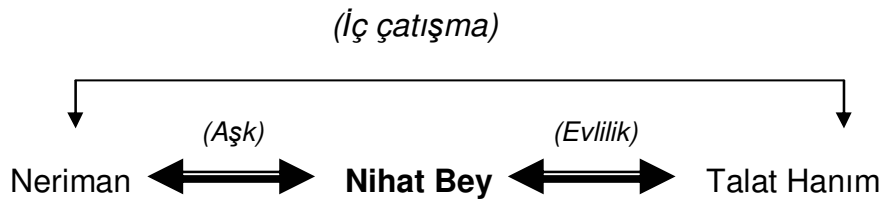
Konaktaki hizmetkârların öngörülerine uygun olarak Neriman'ın güzelliği karşısına iradesine sahip olamayıp mutlu giden evliliğini altüst eder ve Neriman'ı kendisine nikâhlayarak sevdâsını meşru zemine çekmeye çalışır. Neriman'ın kendisine karşı herhangi bir sevdâ işareti olmamasına rağmen o, kendi kendine birtakım çıkarımlara vararak Neriman'a sevdâlanmaya başlar. Nihat Bey, romanda hep Neriman'a sevdâsı dolayısıyla görülür. Bütün gayretini onu aşkına karşılık verdirmek uğruna harcar ve bu konuda machiavelist tavır sergiler. Karısının kendisine güvenini bile hiçe sayarak onu nikâhına alma teklifinde bulunur. Neriman'ın ahlâk konusundaki hassasiyetini bildikten sonra gayri meşru ilişkisini meşru bir zemine çekerek nikâhı gündeme getirmiştir. Bu uğurda ailesine karşı oyun

oynayarak ölümcül bir hastalığa tutulduğunu ve doktorların ancak sevdâsına kavuşunca derdine çare bulunacağını söylemeleri türünde yalanlar uydurmakta bir sakınca görmez. Neriman'ın saflığı, masumiyeti, sadakati temsil etmesine karşı Nihat Bey, hovardalığı temsil etmektedir. Bu da beraberine derin bir çatışma doğurmaktadır.

Neriman'ın konağa gelmesi Nihat Bey için bir milattır. Çünkü Neriman'ın gelişinden önce evliliği konusunda son derece hassas olan Nihat Bey, Neriman'ın gelişiyile değişerek hovardalığa başlar. Nihat Bey'in karısı Talat Hanım ile ilişkisi Neriman konağa gelmeden önce son derece seviyeli ve karşılıklı güven esasına dayanmakta iken Neriman'ın varlığı bu çiftin ilişkisini ayrılmaya varacak derecede olumsuz etkiler. İlişkinin bu şekilde seyri daha çok Talat Hanım'ın eşine attığı değerden kaynaklanmaktadır. Bu ilişki şu şekilde ifade edilir:

“Nihat'ın kaynanasına saygısı, eşine sevgisi pek çoktu. Talat hanım da kocasını niteliksiz aşırı bir sevgi ile severdi. Fakat bu aşırı sevgisini açığa vurmak istemez; içine sindirerek susar. Öyle boş kıskançlıklar, yersiz densizlilerle ne kendini üzer, ne de kocasını tedirgin ederdi. Kocasını, Talat'ın kendi malı olduğuna, onu başka bir kadının elde edemeyeceğine sarsılmaz inancı vardı. Dünyadaki kadınları en güzelleri ayaklarına kapatarak Nihat'a tutkunluklarını söyleseler hiçbirinin isteğine veremeyeceğini bilirdi. Çünkü kocası nasıl etmiş etmiş, böylece kandırmayı başarmıştı. Beş yıla varan evlilikleri süresince Nihat'ın henüz bir yalanını tutmamıştı. Eşine baktıkça Nihat'ın gözlerinden şefkat, sevgi, bağlılık sanki birer iç coşkunluğuyla akardı. O da Talat'a öyle görünürdü. Onun öz bebeklerinde Talat'a karşı öyle bir içtenlik anlamı saklıydı ki, öyle bir mıknatıs çekiciliği vardı ki karısı ne vakit bu tutkun, bu çekici bakışlarla karşılaşsa onların etkisini yüreğinin derinliklerinde duyar; o bakışların büyüyle baştan ayağa sarsılır: “İşte kocam beni seviyor” diye mutluluğunu kendi kendine kutlardı.” (s.45)

Nihat Bey, karısının sadakati ile Neriman'ın sevdâsı arasında derin bir iç çatışma yaşar. Meşru ve gayri meşru ilişkiler arasında kalan Nihat Bey, Neriman karşısındaki aciz ve zayıf halinden ve bütün çelişkilerinden sonra Neriman'ın da göstermiş olduğu istikrarlı karşı koyuşlar sayesinde eski aile saadetine kavuşur. Onun yaşadığı çatışmayı şu şekilde ifade edebiliriz:



Nimetşinas'ta olay örgüsüne doğrudan katkısı bulunmayan; fakat romanda figürÂtîf niteliğiyle bir kalabalık teşkil eden insanlar da vardır. Bu kişiler, Neriman'ın Kadıköy'ündeki ilk konağında hizmetkârlığını yaptığı Nevber, onun annesi ve babası, Talat Hanım'ın konağına gelirken yaptığı yolculuk sırasında karşılaştığı iskele memuru, çımacı, arabacılar. Talat Hanım'ın konağındaki hizmetkâr Tayyar Ağa, uşak, hizmetkâr Sabire Hanım ve Neriman'la evlendirmek istediği oğlu Ali, halayık, yaşlı bir kalfa, zenci bir kadın, konağın aşçısı, Talat Hanım'ın sadece ismi zikredilen babası Hüsnü Bey, Ferdane Hanım, Talat Hanım'ın küçük oğlu Şekip Bey, Talat Hanım'ın bayılması üzerine konağa gelen Doktor Yasef, Nihat Bey'in hile yaparak doktor diye yalan söylediği kaleminden arkadaşı Doktor Ehat'tır.

Bu kişiler, Neriman'ın bir yönünü ifade etmede kullanılan birer figürdürler. Neriman'ın durumunu ifadede bir araç olan bu kişi kadrosu onun iffetini, masumiyetini, nimetşinaslığını, kısaca üstün meziyetlerini açığa çıkararak somutlaştıran bir işlev yüklenirler.

1.8.4.3. Mekân

Nimetşinas'ta olaylar, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarında olduğu gibi İstanbul'da geçmektedir. Olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının büyük çoğunluğunun mekânı Talat Hanım'ın Laleli'deki konağıdır. Mekânın konak olarak seçilmesi mânidardır; çünkü romanda konak hayatının iç dünyasına dair birtakım gerçekler dikkatlere sunulmaktadır. Konak hayatının bir gerçeği olarak, buralara alınan hizmetkârların kimi zaman ne gibi bir aile faciasına yol açabileceği romanda vurgulanmaktadır. Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.8.4.3.1. Dekor

1.8.4.3.1.1. Evler

1.8.4.3.1.1.1. Talat Hanım'ın Konağı

Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının çok büyük bir çoğunluğu Talat Hanım'ın Laleli'deki konağında geçer. Talat Hanım'ın konağı, Kadıköy'den yapılan yolculuk sırasında romanda ilk olarak şu şekilde tasvir edilir:

"... Fatma Hanım elli altmış yıl önceki mimarî tarzında aşı boyalı, konak yavrusu bir evin kapısı önünde durdu... Temiz süpürülmüş toprak avlu. Yanda hizmetkâr odasının önünde kır sakallı, sakolu bir uşak, eli hâlâ kapının ipine takılı uzatılı olarak duruyor. Kadınlar, girişi yüksek, yerli bir tahta paravana ile örtülmüş olan orta kapıya doğru yürümektedir..." (s.22)

Dış tasvirinden anlaşıldığı üzere orta halli bir konak olan bu evin içi de aynı şekilde orta hallidir:

"Hasır döşeli, enli basamaklı merdivenden çıkarken dizleri kesiliyor, eliyle küpeşteye tutunmak zorunda kalıyor. Merdiven bitince, önlerine yine hasır döşeli geniş bir sofa çıktı. Karşıda iki kapının arasındaki duvara konmuş, "muvakkithane"lerdekilere benzer o koca sofada hiçbir ses yoktu. Yol geçesini izleyerek yürüdüler. Şevkefza Kalfa önden gitti, üzerleri hep pamuklu koyu renk perdelerle örtülü beş altı kapıdan birinin perdesini kaldırdı. Önce Fatma Hanım, sonra ötekiler içeri girdiler. Beş pencere geniş bir oda... Deve tüyü taban üzerine eşil yapraklar arsında al, beyaz, mor, güllü bir Frank halısı ayılmış.. Ota yerde tablası yumurta biçiminde bir sarı mangal... ateşin kenarına konulmuş pembe yaldızlı bir çay ibriğinin emziğinden hafif duman çıkıyor. Odanın karşılıklı iki yönünde geniş iki sedir, bunların arasında büyücek bir erkân minderi. Bu minder de, sedirler de yumuşak, tüylü al battaniyelerle örtülmüş. Erkân minderinin ortasında, yeni atılmış, yünü ufak bir şilte üzerine bir büyük hanım kurulmuş..." (s.27-28)

Konaktaki mekânlar, o mekânın sahibinin statüsüyle doğru orantılıdır.

Yukarıda özenli olarak dekore edilmiş oda, konakta en büyük söz sahibi ve otorite sahibi –erkân minderi olan- Talat Hanım'ın halası Nûriye Hanım'ın odasıdır. Odanın romanda en detaylı tasvir edilen oda olması içinin tefrişiyle oda sahibinin statüsü arasındaki uyumu vurgulamaktır.

Talat Hanım'ın odası şöyle anlatılır:

"Talat Hanım'ın dairesi, büyük sofadan girilen karanlık bir (koridor) üzerinde bir sıraya üç odaydı. Bu odalardan birinde Nihat, öbüründe loğusalığı dolayısıyla Talat Hanım yatıyor. Üçüncüsü de boş duruyordu. Neriman'la annesi Hayriye'nin odaları a yine o katta, sofanın bir köşesindeydi." (s.117)

Talat Hanım'ın dairesi, o mekânda sahnelenecek olayların anlatımından önce, olayların gözler önünde somutlaşabilmesi için önce kısaca anlatılır.

Neriman'ın konağa ilk geldiğinde kabul edildiği oda da tasvir edilir:

"Odaya girdiler. Odanın ortasında yelken bezinden bir yaygı üstünde, kapağının teki örtülmüş, üzerine bakır ibrik oturtulmuş bir dörtgen biçimli büyücek bir mangal duruyordu. Mangalın kenarında ufak bir basma minder üzerinde uyuklayan fındıkî fanila hırkalı, yüzü köylüye benzer ellilik bir kadın, konukların odaya girmesiyle rahatı bozulmuş lduğunu gösterir gibi bir gevşeklikle gerine gerine gözlerini kırıştırarak ayağa kalktı. Gene o sırada mangalın altından beyaz bir kedi daha çıktı. Sıcak sacın altında oynamaktan, ısının etkisiyle kedinin arka tüyleri ağır ağır kızarak (kına) konmuşu gibi bir renk almıştı. Konuklarla birlikte odaya giren Ceylan, mangalın önüne kadar yürüdü. İki kedi yüz yüze koklaştılar.

Köylü kadın, iri pembe oyali mavi yemeni sargı altında güçlükle açılyormuş gibi görünen dişsiz ağzını kıpırdatarak:

-Hanımlar, safa geldiniz. Hoş geldiniz? Uğurlar getirdiniz. Vakit ne vakit? Acaba ben namazı geçirdim mi?

sözleriyle konukların çarşafalarını almağa davrandı. Üzerine kırmızı damalı dokuma yayılı uzun minderin köşesinde cılız,yaşlıca bir kalfa daha oturuyordu. Gelenleri karşılamak için o hiç yerinden kalkmadı. Erkân şiltesinin üzerinde başını duvara dayamış şişman Zenci bir kadın horul horul uyuyordu." (s.24-25)

Görüldüğü gibi, Neriman'ın konağa ilk geldiği anda kabul edildiği oda,

içindeki insanlarla tamamen bir uyum içindedir. Onların ruh hallerini ifade etmeye uygundur. Odanın halinden bir rehavet, bir tembellik sezilmektedir. Bu da Neriman'ın yaşayacağı çatışmaya uygun bir zemin teşkil etmektedir.

Konakta Neriman'a tahsis edilmiş bir oda da mevcuttur. Bu oda, *"Talat Hanım, Neriman'a kendi odasının karşısında küçük bir oda verdi."* cümlesiyle aktarılır.

Talat Hanım'ın konağındaki odaları kişiler arasındaki diyaloglardan öğrenebilmekteyiz. Konağın kıdemli hizmetkârları Neriman'ı tahakkümleri altına almak isterlerken *"Üst kata çıkınız. Orada üç oda var."* (s.38) cümlesini sarf ederler. Buradan konak hakkında bilgi sahibi olabiliyoruz. Talat Hanım'ın Neriman'ı Nihat Bey'in odasına götürüşü anlatılırken de *"Hanım önde, kız arkada odadan çıktılar; sofayı yürüdükten sonra karşıki perdelerden birini kaldırıp loşça bir aralığa girdiler. Hanım, aralığın içindeki iki kapıdan birini açtı."* (s.43) cümlesi geçer. Nûriye Hanım'ın da Neriman'a uyumadan önce masal anlattığı bir odası vardır.

1.8.4.3.1.1.2. Nihat Bey'in Annesinin Üsküdar'daki Evi

Burası, Nihat'ın Kadıköy'e gittiğini düşündüğü Neriman'ı bulmak için oraya yakınlığı dolayısıyla kaldığı annesinin evidir. Burada Nihat Bey gizlice Neriman'ı ararken kalır. Hasta rolü yapar ve Talat Hanım'ı oraya çağırır. Evin tasviri yapılmaz. Sadece olayın sahnesi durumundadır.

1.8.4.3.1.2. Şehir Dekor

Neriman'ın Rumeli'nden gelerek Kadıköy'ünde hizmetkârlık yaptığı bir konaktan, Laleli'deki bu konağa hizmetçi olarak gitmesiyle oradaki maceralarının anlatıldığı romanda, olayların büyük çoğunluğunun sahnesi durumundaki Laleli'deki konağa gelene kadar geçen olaylarda İstanbul şehrinin dekoru kimi zaman panoramik bakışı da andırır tarzda dikkatlere sunulur. Neriman'ın Kadıköy'ünden vapurla İstanbul tarafına geçip Laleli'deki konağa götürülüşü sahnesinin teşkil ettiği ilk olay parçasında farklı semtlerin ve mekânların tasvirleri yapılmadan sadece adları zikredilir. Kadıköy İskelesi, *“Beşi çeyrek gece postasını yapmaya hazırlanan (Ferah) vapuru Kadıköy'ü iskelesinden bağını çözmeye acele eder gibi hafif sallanıyordu.”* (s.7) Laleli, Marmara Denizi, Boğaz, Üsküdar Mezarlığı, *“Vapur, Marmara ile Boğaz'ın kavşağında sallanırken, üzgün kız parmağıyla önce Üsküdar Mezarlığını, o sık servileri, sonra Marmara'nın uzak ufuklarını göstererek mendilini gözlerine kapadı.”* (s.12) Bahçekapısı, Yeni Cami, Pazartesi Pazarı, Bakırcılar Sokağı *“Hayvanlar nallarını kaldırırlar... Gırrr araba yola düzülür... Yeni Camii, Pazartesi Pazarını geçerler. Hanımlar birbirlerine bir şeyler söylemek isterler. Her vidası başka türlü ses çıkaran köhne arabanın gürültüsünden, kaldırım sesinden birbirini işitmezler ki... Biri kulağını ötekinin ağzına uzatmağa uğraşırken Bakırcılar sokağında kapı şark diye bir daha açılır.”* (s.15) Mısır Çarşısı, *“Hayvanlar bu sefer sağa, Mısır Çarşısına giden sokağa saparlar.”* (s.16) Unkapanı, Çiçek Pazarı, Akar Çeşme, Fincancılar Yokuşu, *“-Arabacı hu! Biz Unkapanına gidecek değiliz... Bizi Laleliye götüreceksin...yolunda hanımların kopardıkları çığlıklara herif hiç kulak*

asmaz... O, yine çala kamçı yolunda devam eder. Araba o caddeyi boylar o hızla sağa Çiçek Pazarına sapar... Sokak başına gelince araba yine sağa sapar. Gider gider Akar Çeşmenin önüne çıkar...Oradan da sağa döner, o mahallenin çevresinde böyle eksiksiz bir devir yaptıktan sonra ine Fincancılar yokuşunun alt başına, yani ilk hareket noktasına gelir, fakat bu sefer arabacı çala kamçı hayvanları yokuşa saldırır... ” (s.16) Beyazıt Meydanı, “İki hayvan bir de arabacı... Yısa boca, yısa boca Beyazıt Meydanına çıkarlar.” (s.17) Kadıköy’ünde bir konak, Laleli Türbesi, “Müşteriler böyle konuşurlarken araba da Laleli Türbesinin önüne geldi.” (s. 21) Yenikapı, “Nihat, karısına gerçeği nasıl anlatacağını bilemez bir halde iken bir akşam kalem arkadaşlarından bir ikisi kendisini Yenikapı’daki bir içki âlemine dâvet ettiler.” (s.69) Aksaray, “Kız Şevkefza, bana bak. Tayyar Ağaya gir söyle. Aksaray’a gitsin, Doktor Yasefin eczanesine gitsin.” (s.103) Üsküdar’da Nihat Bey’in annesinin evi. Bu mekânların romanda isminin geçtiği yerlerden yapılan alıntılarda da görüldüğü gibi, ismi zikredilen mekânlar Neriman ve annesinin Kadıköy’deki konaktan alınıp Hasna Hanım kılavuzluğunda Laleli’deki Talat Hanım’ın konağına götürülüşü sırasında yol güzergâhında bulunan yerlerdir. Buralar tasvir edilmeden sadece isimleri zikredilmektedir. Yolculuk sırasında görülen bu yerler, romanın birinci metin halkasının sahnesi durumundadır ve yolculuğun meşakkatini ifade etme işlevine sahiptir.

Romanda mekân olarak konağın seçilmesi, devrin sosyal gerçeklerinden olan konak hayatını vurgulamak amacı taşır. Romanın temasının vurguladığı sadakat, fedakârlık, aşk gibi kavramların, konaktaki insanlar üzerinde nasıl somutlaştırıldığı gösterilir. Roman, merkeze insanı alarak olayların anlatılması esasına dayandığından, mekânlar olayların sahnesi durumundadır. Konak romanın temel kişisi Neriman’ın bütün değerler ve prensipleri karşısında ısrarla direnmesinin mekânıdır.

Romanda mekânın anlatımında herhangi bir düzen gözetilmez; mekâna ait unsurlar bireyin psikolojisindeki çağrışımları izah edecek tarzda insan-mekân bütünleşmesini pek yansıtmaz. Önemli olan mekânın içerisindeki kişilerin sergilemiş oldukları tutum ve davranışlardır.

Nimetşinas'taki konak, Mürebbiye romanındaki yalıdan tamamen farklı özellikleri kendinde birleştirir. Birisi, kokuşmuş, yozlaşmış insanların mekânıyken, diğeri de asaletini, iffetini ve kutsal değerlerini bütün zorluklara rağmen koruyan bir şahsiyetin mekânı konumundadır.

1.8.4.4. Zaman

Nimetşinas'ta olay örgüsünü oluşturan metin parçaları birkaç aylık bir zaman diliminde gerçekleşmesine karşın romanın sonunda özetle iki yıl sonrasına atlanarak zaman dilimi genişletilmiştir. Olay örgüsünü teşkil eden olay parçaları, Neriman'ın Kadıköy'ünde ilk hizmetkarlığını yaptığı konaktan ayrılıp Laleli'deki Talat Hanım'ın konağına gelişini anlatan yolculukla başlar ve konaktan ayrıldığı güne kadarki gerçekleşen olayların anlatıldığı zaman dilimini kapsar. Bu zaman dilimi kronolojik bir akışla ilerler. Olay zamanı romanın ilk cümlesiyle dikkatlere sunulur: “*Mevsim şubat. Hava hafif lodos.*” (s.7) Anlatma zamanı şubatta başlayıp birkaç ay sürmektedir. Tamamen konaktaki hayatın anlatıldığı olay zamanında atlamalar da görülür: “*Dört beş ay geçti. Orası doğma büyüme evi imiş gibi Neriman, hanımlarına büsbütün alıştı.*” (s. 59) Olay zamanında Nihat Bey'in Neriman'ın konaktan kovulmasından sonra onun Kadıköy'ündeki eski konağında olduğunu öğrenmesi üzerine Üsküdar'daki annesinin evine gidip orada geçirdiği zaman diliminde atlamalar daha fazladır. Bu bölümde, “*bir hafta kadar, bir hafta sonra, iki hafta daha geçti, iki üç gün sonra, vb.*” zaman zarfları kullanılmaktadır. Buna karşın, Neriman'ın annesiyle Hasna Hanım kılavuzluğunda Laleli'deki konağa gelişini anlatan Kadıköy İskelesi'nde beşi çeyrek geçe vapuruyla başlayan vapur yolculuğu, sonrasında da meşakkatli araba yolculuğu, kısa bir zaman diliminde gerçekleşmesine rağmen uzunca anlatılır. Romanda olayların başladığı şubat mevsiminin hangi yıla ait olduğuna dair bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Dolayısıyla romanda aktüel zamanı ifade eden bir bilgiye atıfta bulunulmaz.

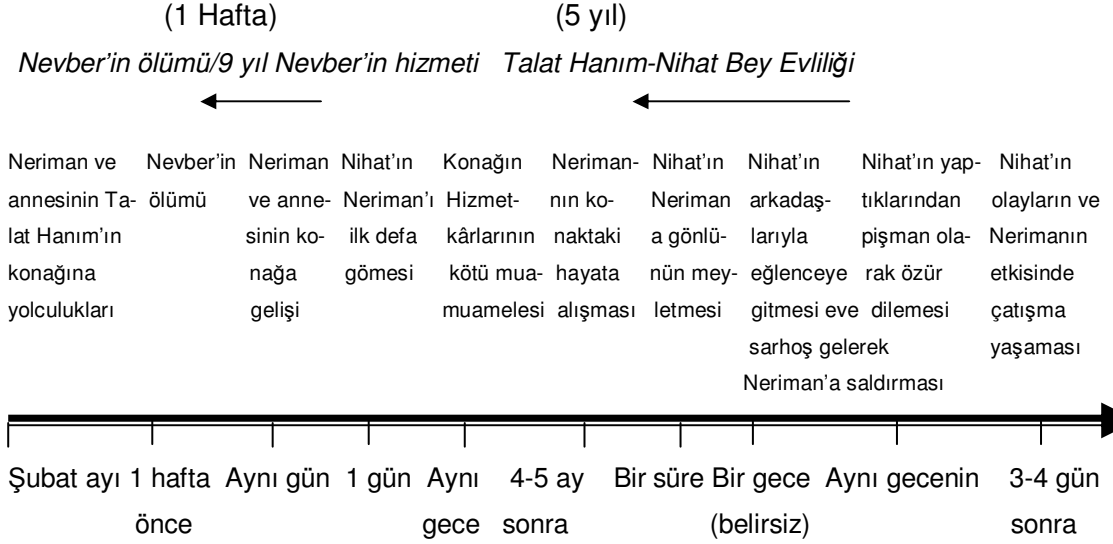
Olay örgüsünü ifade edecek biçimde kişilerin geçmiş hayatlarına değinilen yerlerde geriye dönülmekte ve böylece olay zamanı

genişlemektedir. Romanın aslî kişisi Neriman'ın Talat Hanım'ın konağında yaşadığı olaylar karşısındaki tavır ve davranışlarının anlaşılması için onun Kadıköy'ündeki konakta çok sevdiği Nevber'in hizmetkarlığını yaptığı döneme dönülür. Çünkü Neriman'ın sahip olduğu hasletleri kazandığı mekân Nevber'in konağı ve o konakta geçirdiği zamandır. Neriman'ın geçmiş hayatının özetlendiği satırlarda olay zamanı dokuz yıl genişlemektedir: *“Hayriye ile Neriman Rumeli'den geldikten sonra sekiz dokuz yıl Kadıköy'ünde bir konakta hizmetçilik ettiler.”* (s.18) Romanın sonunda Neriman'ın Talat Hanım'ın kocasıyla ilişkisini eski düzenine oturtup, konaktan ayrıldığı bölümde, iki yıl sonrasına atlanarak Neriman ile Talat Hanım ve Nihat Bey çiftinin akıbetleri dikkatlere sunulmuştur. Buradaki atlamayla da romandaki olay zamanı genişlemiştir:

“Neriman'ın verdiği bu ahlak dersi Nihat Beyi dalmış olduğu sevdâ dalgınlığından uyandırdı. Eşinin erdemini takdirle gene eskisi gibi ona tapınma başladı. İki yıl sonra bir çocukları daha oldu... Neriman'ın bu fedakârlığı, bu kahramanca namusu pek çabuk yayıldı. Evlenmek isteyen zengin bir beye vardı. Kızcağız hanım oldu.” (s.159)

Böylece romandaki geriye dönüş ve ileri atlamayla birlikte olay zamanı yaklaşık on bir yıllık bir zaman dilimini kaplamaktadır. Romanın sonunda iki yıl atlanması romanın temasına uygun olarak Neriman'ın sergileyeceği özelliklerin sunulması ve onun olay örgüsündeki işlevinin sona ermesini ifade etmektedir. Zaten olay örgüsü Neriman'ın kurduğu ilişkilere göre düzenlenmiştir. Olay parçalarının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

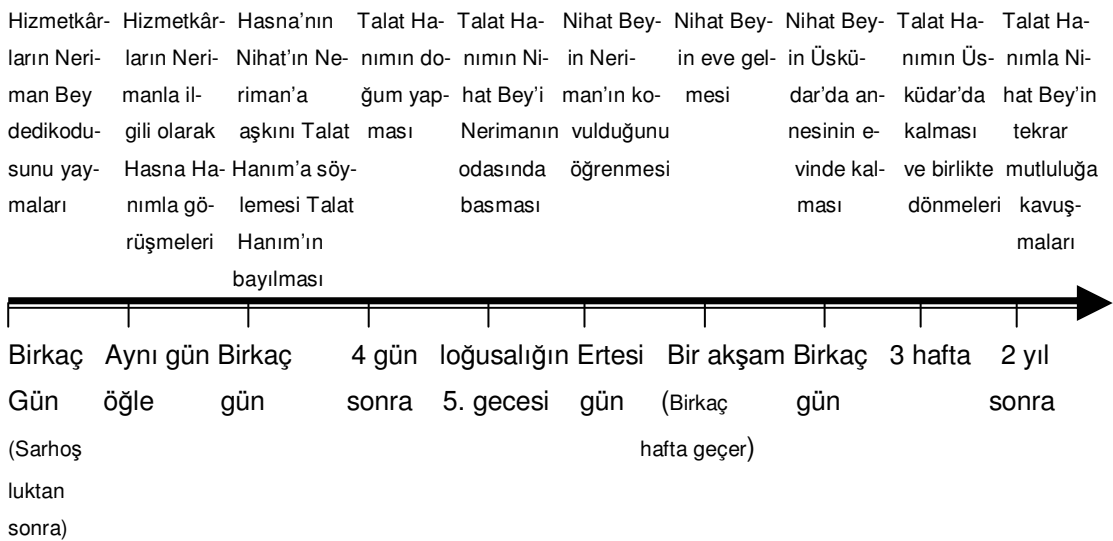
Olay zamanı Yaklaşık 11 yıl



Anlatma zamanı Birkaç ay (belirsiz)

(Devam)

Olay zamanı yaklaşık 11 yıl (2 yıl) *(Talat Hanım'la Nihat Bey'in mutluluğa ermeler/özet)*



Anlatma zamanı birkaç ay (belirsiz)

Romanda zamana dair kullanılan ifadeler, olayların sadece anlatımının önemli olmasından dolayı çok kesin çizgiler taşımaz. Olayların akışı *“Bir süre, sabah, akşam, üç dört gün, bir kaç gün, geçenlerde, pazartesi değil, salı, birkaç gün, dört gün sonra, loğusalığın beşinci gecesi, ertesi gün, birkaç hafta, bir akşam, bir hafta kadar, bir hafta sonra, iki hafta daha geçti, iki üç gün sonra, vb.”* gibi zaman zarflarıyla ifade edilmeye çalışılır. Anlatıcının bakış açısına paralel olarak romanın hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılmaktadır.

Zaman, romanda olayların akışını sağlayan bir birim durumundadır. Zamanın kişilerin psikolojik durumunu, tutum ve davranışlarını etkileyen bir özelliğinden söz etmek pek mümkün değildir.

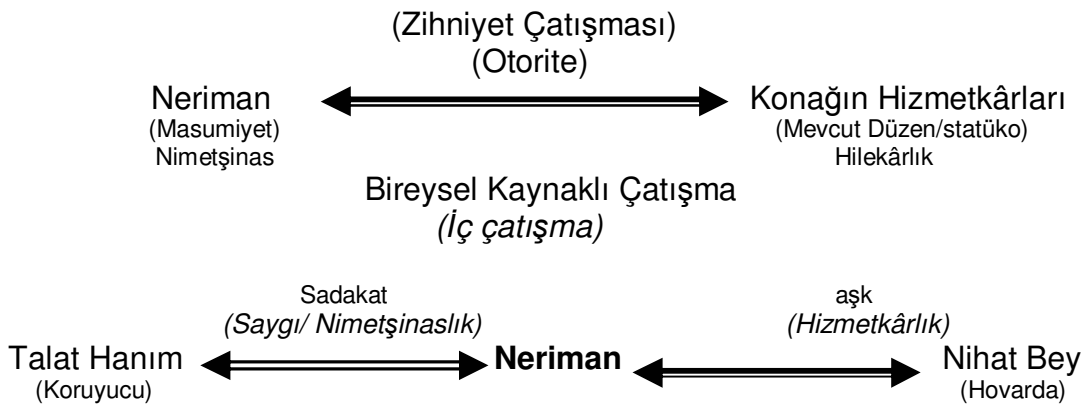
Nimetşinas'ta olaylar genellikle kronolojik bir akış izler; ancak olay zamanı ile anlatma zamanının farklı olduğu bölümlere rastlamak mümkündür. Bu fark daha çok roman kişinin geçmiş hayatının bugününü aydınlatmak için anlatıldığı bölümlerde ortaya çıkar.

1.8.5. TEMA

Nimetşinas'ta, bir zamanlar Rumeli'nden gelerek Kadıköy'ünde bir konakta hizmetçilik yapan ve kendisini konağa çok sevdiren Neriman adlı saf, masum, sadakatli, iradeli, genç ve güzel bir kızın; hizmetkârlığını yaptığı Nevber'in ölümü üzerine meysus bir şekilde, hayatını sürdürmek için Talat Hanım'ın hizmetkârlığını yapmak için Laleli'deki konağa gelmesiyle birlikte konaktaki diğer hizmetkârlarla yaşadığı otorite çatışması ve Talat Hanım'ın kocası Nihat Bey'le yaşadığı aşk çatışması anlatılmaktadır.

Romanda olay örgüsü bireysel çatışma çevresinde oluşmuştur. Bireysel çatışma ahlâk ve sadakat ile iç güdülerden kaynaklanan yasak aşk arasında cereyan etmektedir. Romanın aslî kişisi Neriman; ahlâkın, masumiyetin, sadakatin ve fedakârlığın temsilcisi; onun karşısındaki Nihat Bey de hovardalığın, yasak aşkın temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsündeki bu çatışmalardan romanın teması, hayat karşısında kaybedeceği pek çok şeyi göze alarak sadakat ve ahlâkî değerlerini koruma

olarak ifade edilebilir. Aslî kişi Neriman tarafından bakıldığında ulaşılan bu yargı, Nihat Bey tarafından bakıldığında da insan içgüdüleriyle toplumsal ahlâk kurallarının uyuşmazlığının aile kurumuna olumsuz etkisi şeklinde ifade edilebilir. Zaten romanın başındaki ithaf yazısında yazarın, namus kavramını yücelterek kadınlara ahlâk dersi verdiğini ifade etmesi de bu temayı doğrular niteliktedir. Bu tema etrafında fedakârlık ve aile saadeti gibi kavramlar somutlaştırılmıştır. Neriman'ın Talat Hanım'ın konağındaki yaşadığı çatışmaları şu şekilde gösterebiliriz:



Neriman'ın şahsıyla bütünleşen sadakat, fedakârlık, ahlâk ve aile saadeti kavramları, Neriman'ın ve ona çok benzeyen Talat Hanım'ın en öne çıkan özellikleridir. Neriman, Talat Hanım'ın konağında kendi konumunu iyi bilen birisidir ve vakur davranışıyla sahibi tarafından hemen hizmetçilikten evlatlığa yükseltilmiştir. Kendisine verilen görevleri en iyi şekilde icra eden Neriman, konaktaki kişilerle ilişkilerinde de seviyeyi daima korumaktadır. Kendisiyle çok büyük benzerlikler gösteren ve âdetâ kendisiyle özdeşleşen Talat Hanım'la büyük bir uyum içerisinde yaşarken, Nihat Bey'in iradesizliği, muhterisliği ve hovardalığı karşısında kendisine duyduğu sevdâ dolayısıyla büyük bir çatışma yaşar. Sahip olduğu ahlâk ve sadakat duygularından her türlü zorlama karşısında taviz vermeyen Neriman, çatışmanın galibi olarak Nihat Bey'e büyük bir insanlık ve ahlâk dersi verir. Talat Hanım'a olan sadakati dolayısıyla da "*nimetşinas*" unvanını alır. Neriman, burada Talat Hanım'ın sadakati ve kendi yüce ahlâk değerleri ile Nihat Bey'in kendisine olan çılgınca sevdâsı arasında çatışma yaşar.

Neriman'ın konaktaki hizmetkârlarla olan çatışmasının temelinde de dünya görüşü farklılığı vardır. O, zekâsı, güzelliği, gençliği ve rasyonalist tavırlarıyla konaktaki cahil, geleneksel yaşantıyı sürdüren ve mahalle kadını niteliğindeki kişilerle de bir zihniyet çatışması yaşar. Onların amacı, Neriman'ın kendilerinden baskın özellikleriyle konakta daha fazla sevilip evlatlık konumuna yükselmesiyle kaybettikleri otoritelerini korumaktır.

Neriman'ın Talat Hanım'a karşı sahip olduğu sonsuz sadakat duygusu onu Nihat Bey'in gayri meşru teklifleri karşısında yanlış adım atmaktan alıkoyar. Neriman bu özelliğini ispat edecek şunları söyler: *“Beyefendi bana karşı “aşk” kelimesini kullanmaktan sizi menederim. Yuvanızın mutluluğunu boşuna yıkmış, boşuna yorulmuş olursunuz. Sonsuz iyilikler gördüğüm Hanımımın kocası benim âşıkım olmaz. Siz evlilik bağlarını çiğnemekten çekinmiyorsunuz. Oysa ben “nimetşinaslık” ödevimden bir an ayrılmam.”* (s.86) görüldüğü gibi Neriman, “nimetşinaslık”ı bir ödevi bilmekte ve bu temayı şahsıyla somutlaştırmaktadır.

Talat Hanım'ın aile kurumuna verdiği önemden dolayı *“Git beyim eğlen. Gece gündüz de benimle kapanacak değilsin ya? Erkeksin. Dört ahbap görürsün. Biraz çalgı dinlersin, derdin tasan dağılır. Senin eğlendiğini, gezip yürüdüğünü gördükçe kendim gezmiş eğlenmişten daha çok sevinirim. Haydi beyim bakayım; güle güle git, güle güle gel.”* (s.46) diyecek kadar sınırsız güven duyduğu kocası Nihat Bey'in Neriman'la nikâhlanma plânına onay vermesi de fedakârlık kavramını somutlaştırır. Gerek Neriman'ın, Nihat Bey'in gayri ahlakî teklifleri karşısında direnmesi, gerekse Talat Hanım'ın ailesinin mutluluğu için kocasının riyakârlığına karşı sergilediği tutum ve davranışlar ahlâka verdikleri önemi gösterir.

Nimetşinas, ele aldığı bu kavramları olay örgüsüyle somutlaştırmakla devrinin sosyal bir gerçekliğini de dikkatlere sunmaktadır. Roman, işlediği temayla konak hayatındaki yozlaşmayı ve çarpık aile ilişkilerine dikkatleri çekmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, İffet Mürebbiye ve Bir Muâdele-i Sevdâ romanları gibi Nimetşinas'ı da bizzat şahit olduğu gerçek bir olaya dayanarak kaleme almıştır. Refik Ahmet Sevengil bu konuda şunları yazar:

“Nimetşinas, romanını muharrire ilham edenler de Aksaray’daki komşularıdır. Orada Yakup Ağa mahallesinde oturan bir zat terbiyeli, kibar hanımının üzerine evlenmek, hem de hizmetçisini almak istemiş. Hizmetçi bu izdivaca razı olmayınca bey karısına baş vurarak hizmetçiyi razı etmesini istemiş. Bu garip müracaatı kadın sırf evi barkı yıkılmasın diye kabul etmiş, hizmetçi kızla konuşmuş. Hizmetçinin verdiği cevap şu:

-Hanımcığım, sen asilzadesin, kibar bir kadınsın, böyle iken bu adam senin üstüne evlenmeğe kalkıyor; halbuki ben bir hizmetçiyim, bu talihsiz basit halimle elbette onu memnun edemem; yarın öbür gün benim üstüme de evlenmeğe kalkar. Hem ben senin çok iyiliğini gördüm, ben senin ocağını bozamam, senin kocana varamam!

Kızın bu hareketi Hüseyin Rahmi’ye Nimetşinas romanını ilham etmiştir.”¹²⁴

Hüseyin Rahmi Gürpınar, annesine ithaf ettiği Nimetşinas’ta, romanın başındaki ithaf yazısında, namus kavramını yücelterek kadınlara ahlâk dersi verdiğini ifade eder:

“Nisvaniyete şeref verecek iki kadının, ismetteki müسابakalarını musavvirdir. Nev’-i lâtifine mensub bu iki kahraman-ı iffetin fedakârlıklarını tasvirde, benat-ı Havva’dan bir ikisine ulüvv-i nisâ’niyyeti takdiren birkaç damla yaş döktürecek kadar bir muvaffakiyet gösterebilirim, kendimi takdir-i manevîne müstehak addederim.. Beni vücuda getirdiğin hebâ olmamış olur.” (s.3)

1.8.6. DİL VE ANLATIM

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Nimetşinas’ta olayları “ilahi bakış açısı”yla anlatmıştır. Anlatıcı her ne kadar olayları hâkim bakış açısıyla anlatsa da zaman zaman olaylarla ilgili duygu ve düşüncelerini ifade ederek araya girer:

“Aman Ya Rabbi, Talat’ın saflığından faydalanarak oynanan bu komedya Neriman’a ne kadar acı geldi. Zavallı kız üzüntüsünden o ün ne yaptığını bilemedi.” (s.83)

Bu tarz ifadeler romanda birkaç yerde bulunmaktadır. Yine Nihat Bey’in yalanıyla ilgili anlatıcı şunları söyler:

“Doktor Ehat Bey uydurma bir hekimdi. Kendisi kâtiplerdendi. Nihat’ı n eşine karşı düzenlediği plânda yardımcı bir rol oynamak için bu sahte doktorluğu kabul eylemişti.

Nihat eşine karşı yapma verem oyununun ilk perdesini başarı ile oynayıp zavallı kadının gözlerinden samimi yaşlar aktığı sırada çat çat kapı çalındı. Doktor Ehat Beyefendi geldi. Sahte hekimi doğruca yapma hastanın odasına aldılar.” (s.148-149)

Anlatıcı bazen de roman kişileri hakkında kendi kendine konuşarak olayları yorumlar gibi bir üslûb takınır:

“Fakat ne olabilir? Kız ne denli güzel olursa olsun. Ateş olsa Nihat’ı yakamaz. Nihat çocuk mudur? Kendisi için gerçek mutluluğun aile mutluluğundan başka olmadığını bilir. Evin mutluluğunu bozacak şeylerden sakınır.

¹²⁴ Sevensgil, a.g.e., s 65-66.

Nihat'ın, eşine verdiği sevgi güveni doğru mudur? Gerçekten Talat'ın üzerine başka bir kadın sevebilmek gücünden yoksun mudur?" (s.51)

Buna benzer şekilde yazar, Neriman için sürekli acıma ifade eden “zavallı” sözcüğünü kullanırken, Neriman’a göstermiş olduğu toleransı konağın diğer hizmetkârlarına karşı göstermemektedir. Bu doğrultuda yazarın roman kişileri arasında taraf tuttuğu söylenebilir.

Romanın genelinde anlatma bakımından en fazla dikkati çeken özellik yazarın bundan önceki romanlarında da olduğu gibi konuşmaların çok fazla yer almasıdır. Anlatıcının olayları “ilahi bakış açısı” ile aktardığı yerlerin dışında romanın her tarafına kişilerin kendi kültür seviyelerine, yerel söyleyiş ve ağız özelliklerine uygun olarak konuşmaları hâkimdir. Romanın başındaki vapur yolculuğundan önceki bilet kuyruğunda farklı milletlere mensup insanlar kendi şive özellikleriyle konuşurlar:

“Sözün çeşitlisi Türkçe, Rumca, Ermenice, Fransızca... Her dilin incesi kabası, terbiyeli terbiyesizi, düzgünü doğrusu, değişigi bozuk şiveli...”

Her kafadan bir ses:

-Biletçi çabuk et. Kaçıyorum.

-Ah burada sıkıstim kale! Ne içerde giriyorum, ne disarda çıkıyorum. Ligora bre... Biz oturmadan o kaçacak...

-Biletçi hu! Ezildim, ayağıma da bastılar... Şu bilet parçalarını alıncaya kadar anamdan emdiğim süt burnumdan geldi... Çeyreğin üstünü çabuk ver ayol... bir, ben, bir Mestnaz, bir de Ferhat Ağa...

Biletçi – Hanım ben Mestnaz, Ferhat Ağa falan bilmem. İşte alınız çeyreğin üstünü, bu kadar eder.

Hanım – (sayarak) A.. a..a.. niçin? Niçin? Niçin? Hani bunun otuz parası?

Haydi çabuk ol biletimi ver!” (s.7

Nimetşinas'ta da daha önceki romanlarda olduğu gibi yazar, olaya dahil olan kişileri olayın akışını keserek blok halinde tanıtır. Bu tanıtımlarda kişinin olay örgüsündeki işlevine uygun özellikleri ifade edilir. Karakter özelliği göstermeyen kişilerin blok tanıtımlarla tip özellikleri üzerinde durulur:

“(Kınalı) saçlarının üzerine kenarı ufak ıtır yaprağı oyalı “ünnabî” bir kandilli yazmasıyla kundak yapmış. Kulaklarında birbirine beyaz ibrişimle bağlı pırlanta, ufak menekşe aptes küpeleri... belinde şal kuşak, arkasında koyu lacivert atlas kaplı aşak kürk... Altın kösteğinin ucu, kuşağın irice düğümüne bağlı. Yan cebinde şal keseli, mineli saat. Parmağında pırlantalı kafes üzerine oturtulmuş taşı irice bir firuze yüzük. Yanındaki koltuk yastığının üzerinde gözlük, mendil, birkaç kitap, bir avuç leblebi, kişniş şekeri. Bu yaşlı hanım, Talat Hanımefendinin halası Nûriye Hanımefendi idi...”

Sağ yan sedirin üzerinde Nûriye Hanımefendiden on aş kadar daha küçük görünen cılızca bir hanımefendi oturuyordu. Bunun fanila entari hırkası, biçimce bir kocakarı kılığında çok günün modasına daha yakındı. Başında siye papaziden basıkça bir hotoz vardı. Alnının, şakaklarının çokça parıldaması hanımın genç iken süse, tuvalete düşkünlüğünün fazla olduğunu ve henüz bundan büsbütün

vazgeçemediğini gösteriyordu. Bu da Talat Hanımefendinin annesi Didar Hanımefendiydi.

Sol yandaki sedirin ucunda yaşı yirmi sekiz-otuz oranlanabilen kısa boylu, ince yapılı, saz benizli, iri siyah gözlü, ufak tefek bir hanım oturuyordu. Başından saçları taraz turaz kabarıp dağılmış; yakası palto biçiminde, iri sedef düğmeli (kumru) göğüs hırkası, omzundan aşağıya, bir yana sarkmıştı. Bu derbeder taze de Talat Hanımefendiydi.” (s.28-29)

Talat Hanım'ın konağındaki bir odada karşımıza çıkan kişilerin arka arkaya tanıtımlarının yapıldığı bu satırlarda da görüldüğü gibi, kişilerin hiçbir ruhsal özelliklerine değinmeden sadece fizikî özelliklerinden bahsedilmesi, onların romanda tek boyutlu ve dış görünüşleriyle var olduklarını gösterir.

Kişiler arasındaki konuşmalar yoluyla olaylar anlatılırken, anlatıcı araya girer ve zihinde olay anının tiyatro sahnesindeki gibi canlanıp somutlaşması amacıyla, olaya dahil olan kişilerin o anki tavır ve davranışları parantez içinde verir. Bunlardan bazıları romanda şu şekilde geçmektedir:

“Onlar güçlü kuvvetli adamlar... (şemsiyesiyle kaptana işaret ederek) kuzum oğlum bırakma beni...” (s.9)

“Hoppala işte yetiştim. Kaptan Efendi, artık üfle... (etrafına bakınarak) Ayol, kadınlar tarafına nereden gidilecek?” (s.9)

“Buradalar. Huylarını bilmez misin? Çok sokağa çıkmazlar ki (eliyle kediyi kovalayarak) Ceylan, çekil oradan, hanımların ayaklarına dolaşma.” (s.23)

“Nûriye Hanım –(Eliyle, kaşlarıyla işaretler ederek) canım, Kadıköy gibi yerden geliyorlar. Belki yorgundurlar.” (s.31)

“Kız senin adın ne?

-(kızarak) Neriman...” (s.37)

Romanda olay parçalarının arasında o olayla ilgili olarak kişi(ler) hakkında doğrudan bilgi verilmektedir. Önce kişiyle ilgili bir bilgi verilip sonra kişinin o özelliğiyle ilgili olay parçası anlatılmaktadır. Bu bilgileri olayın akışı içerisinde öğrenmeyip, olayın anlatımında ilave bir bilgi olarak öğreniriz. Nihat'ın keman çalışması böyle bir tarzda dikkatlere sunulmaktadır:

“Nihat, keman da çalardı. Müzikte pek engin bilgili değildi. Bilgisi basitti. Fakat o sanatta, yaradılış ona büyük bir anıklık bağışlamıştı. Görgüsü yalnız pratik gibiydi. Parmakları kemanın perdelerinde, o sanatın hiçbir noktasının inceliğinde anlatılmayan öyle bir ince titreşimle dolaşırdı ki çok kez hangi makamların tellerinde gezindiğini kendi de bilmediği halde çıkardığı ezgiler, dinleyicilerini ürpermeler içinde bırakırdı.

Neriman, müzik araçları içinde kemana bayılırdı. Kadıköy'ünde henüz Nevber'in yanında iken kapının önünden kemençeli dilenci geçtiğinde işini, her ne ise, hemen bırakır; onu dinlemek için pencereye koşardı.

Şimdi Nihat Beyin kemani, çalgıdan çok bir zırlıya benzeyen o kör dilencinin kemençesiyle asla ölçülemezdi. Bey pek güzel çalıyordu. Neriman, o pürüzsüz, kıvrak, oynak ezgileri işittikçe nereden geldiğini kendi de pek anlayamadığı bir içlikle yüreğinde tuhaf bir çarpıntı, bütün sinirlerinde hafif hafif ürpermeler duyuyordu.” (s.61)

Bu alıntıda da görüldüğü gibi, Nihat Bey'in bir özelliği hakkında doğrudan bilgi verildikten sonra o özelliğin romanın aslî kişisi olan Neriman ile ilişkisi kurulmaktadır.

Anlatıcı romanın temasını şekillendiren kadın-erkek ilişkisi hakkında olay örgüsünün dışına çıkarak ilave bilgiler vermektedir:

“İşin bu yönü incelenmeğe değer. Hiçbir erkek, yaşama süresince yalnız bir kadına gönül vermek yaradılışında doğmamıştır. Tek kadına tutkunlukla günlerini geçirenler, sevgilisinden başkasını gözü görmüyenler; yalnız o seçtiklerini sevmek isteyen erkekler de vardır. Oysa bu durum, geçici aksamaların etkisiyledir. Bu aksamalar ortadan kalkınca erkeğin gözü yine dışarıda dolaşmaya başlar. Kadınların, erkekleri yönetme feninde en ustaları bile bu aksaklıkları yaratabilenleri, kocalarını kendilerinden uzun süre usandımamayı başaranlardır. Bu, pek güç bir meseledir. Bu fenni öğreten bir okul yoktur. Bu, yaratılıştan bir ustalıktır. Ne yazık ki binde bir kadında bulunmaz. Hele evlenme süresi dört beş yılı aşmış bulunursa, kocanın önetilmesi bütün bütün güçleşir; kocadan yasak meyveye bir düşkünlük baş gösterir. Onun oradan elini, isteğin, kesmek her kadının harcı değildir.

İşi çapkınlığa vuran erkekler de çeşit çeşittir. Birtakımı, eşini, yuvasını kutsal sayar. O kutsallığa karşı kendini daima saygıya borçlu bilir.

İnsanlık hali, ara sıra çapkınlık kaçamaklığında bulunur; ama bunu gizli yapar ve bunu büyük bir suç, bir günah sayar. Yaptığını ailesinden büyük bir sakınma korkusuyla saklar. Böyle kocalardan aileye pek o denli kötülük gelmez. Bu gibiler, düşkünlük çağı geçince dururlar.

Asıl korkulan kocalar, aile kutsallığının önemini kavrayamayıp mutluluğu, istenen yosmanın arkasından koşmaktan ibaret sananlardır. Bunların işleri gibi kapaklı değildir. Bunlar, ailelerinin mutluluğuyla kendi mutlulukları arasında hiçbir bağ göremeyecek kadar kısa görüşlü olanlardır. Bu gibilerden hiçbir kadına hayır gelmez.

Nihat Bey, yuvasının kutsallığına saygısı olan kocalardandı.” (s.49-50)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi yazar, erkekleri aile ilişkileri bakımından sınıflandırır ve sonra tekrar romana dönerek Nihat Bey'in bu sınıflamadaki yerini belirlemektedir.

Romanın anlatımında dikkat çeken bir diğer özellik, belirli kişilerin arasında cereyan eden bir olayın, daha sonra başka kişi(ler)in o olaya karışması dolayısıyla, önceden o olayın içindeki kişilerin olaya yeni dahil olan kişiye olayı tekrar anlatmasıdır. Bu durum Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarında da mevcuttur. Meselâ, konaktaki hizmetkârlardan Şevkefza ve Emsal'in, Neriman'ın Nihat Bey'in odasına girip çıktığını iddia etmeleri hususundaki kendi aralarındaki konuşmaları, romanda hemen sonra ikisinin Hasna Hanım'la diyaloglarında da anlatılır.

Romanda kişiler yöresel ağız ve şive özellikleriyle konuşturularak, kültür seviyeleri ve meşrepleri ortaya konmaktadır. Yahudi Doktor Yasef Bey kendi şivesiyle, bozuk bir Türkçe sentaksıyla konuşmaktadır:

“- A bunda merak edecek bir şey yok efendim... Bir kadın aslından sinirli olursa gebelik zamanında ara sıra baygınlık gelir. Çünkü vücut kuvvetten düşüyor. Benim anam bana anlatırdı ki o bana gebe oldu. Ki ben onun karnında idim. Günde üç kez bayılırdı. Ben doğdum işte sağlam. Anam benden sonra gene doğurdu. Sık sık bayılıyordu. Ama yine doğuruyordu. Böyle kadına (aferim) kadının dünyada ödevi doğurmaktır. Bir kadın ki doğurmaz, o beğenilen kadın değildir. Anlattırdım şimdi?” (s.105)

Konaktaki hizmetkârların konuşmalarından da kültür seviyelerinin düşüklüğü, dünya görüşleri ve cehaletleri yansıtılmaktadır:

“-Hasna Hanım- Kocasından önce bir hekim çağırırsak.

Nûriye Hanım – Hekimi ne yapacak canım. Alnına, kulaklarının arkasına sirke sürün, limon koklatın, lokman ruhundan bir bardak suyun içine birkaç damla damlatıp ağzına dökün; omuzlarını, kollarını oğun... sıkıca çeyrekleyin şimdi ayılır.” (s.102)

Talat Hanım'ın doğumuyla ilgili olarak Fatma Hanım'ın düşünceleri de ne derece batıl inançlardan medet umduklarının göstergesidir:

“- Böyle doğuramıyan gebelere beyinin avucundan su içirirler. Nihat Bey gelsin. Avucuna su koyalım; Talat Hanım içsin. Görürsünüz çok geçmez kurtulur.” (s.111)

Buna benzer şekilde konaktaki hizmetkârların kendi aralarındaki muhabbetlerinin aktarıldığı satırlar, onların cehalet ekseninde teşekkül etmiş dünya görüşlerini ve hayat algılarını çok başarılı bir şekilde ifade etmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın “Tesadüf” romanının anlatımında da uyguladığı bir teknik olan romana bir canlı hayat sahnesiyle başlayıp, orada birtakım kişilerin diyaloglarına yer verip sonra bu kişilerin kim olduklarını ifade etme, Nimetşinas romanında da vardır. Nimetşinas da İstanbul hayatının canlı manzaralarından vapur ve araba yolculuğuyla başlar. Romanın ilerleyen sayfalarında o yolculuktaki kişileri tanımaya başlarız.

Romanın baş kısmındaki canlı hayat manzaralarının gözler önüne serildiği yerlerde dönemim gerçekliği de belirir ve romanın ifade ettiği döneme ait İkdâm, Sabah, Tercümân-ı Hâkikat gazetelerinin ismi zikredilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar bütün romanlarında olduğu gibi Nimetşinas'ta da mektup tekniğinden yararlanır. Nihat Bey, Neriman'ın konaktan ayrılıp Kadıköy'ündeki eski konağına gittiğini haber alır ve o da Neriman'ı aramak için Üsküdar'daki evine gider. Oradan konağına mektup yazarak Talat Hanım'la irtibat kurar. Mektup, romanda hep birbiriyle aynı mekân içinde görülen kişiler arasındaki irtibatı sağlayan bir bağ işlevi görmektedir.

Romanda anlatıcı olayları “göstermek” yerine genellikle ‘anlatma’yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir. Anlatıcı, olayları veya durumları zaman zaman eleştirerek ve yorumlayarak da aktarır.

Romanın anlatımında, genellikle kesinlik ifade eden kısa cümleler görülür. Bu açıdan yazar -hâkim bakış açısının her şeyi bilen gözüyle- olayları ve durumları tasvir etmekten ziyade olduğu gibi aktarmayı tercih eder:

“Odadan çıktı. Karanlıkta el yordamıyla duvarları tutunarak koridordan yürüdü. Kocasının odasına baktı.kapı kapalı... Rezeyi oynattı, kapı açılıverdi. İçerisi zifiri karanlıktı. Oysa Nihat’ın alışkanlığı kandille yatmaktı.kibritin yerini bildiğinden yürüdü. El yordamıyla kutuyu buldu. Yavaşça bir kibrit çaktı. Oda hemen aydınlanıverdi. Her şey yerli yerindeydi. Yalnız ortalarda Nihat yoktu. Döşeğe baktı ki bomboş... Çarşafı bile bozulmamış... Beyefendi o akşam döşeğine hiç girmemiş... Talihsiz Talat bir süre heykel gibi öyle kaldı”. (s118).

Yazarın ayrıntılı fiziksel tasvirlerle girmemesi romanın anlatımının ve üslubunun önemli bir özelliğidir. Anlatıcının tasvirden ve tahlilden uzak bir anlatım tutumu sergilemesi, kişi ve olay akışını mekânla birlikte vermesi, eylemleri kendi somutluğuyla anlatmasına zemin hazırlar.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Romanın başından sonuna kadar süren konuşmalarda kişilerin dillerine baktığımızda, anlatıcının cümlelerinin daha ağır ve tamlamalarla yüklü, hizmetkârların dilinin de kültür seviyelerine uygun olarak daha sade olduğu göze çarpmaktadır. Romandaki dili kişilerin kültür seviyesine göre Neriman, Talat Hanım ve Nihat Bey ile anlatıcıyı bir tarafa diğerlerini de öteki tarafa alarak sınıflandırabiliriz.

1.8.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Nimetşinas, Tanzîmat’tan sonra Batılılaşmanın etkisiyle Osmanlı-Türk toplumunda meydana gelen değişimlerin beraberinde getirdiği meselelerden birini roman gerçekliğiyle estetik düzlemde ifade eden bir eserdir. Tanzîmat sonrası toplumsal yaşamda konak hayatında görülmeye başlanan yozlaşma, Nimetşinas’taki kişiler arası ilişkilerle somutlaştırılmaktadır. Ahlâk ve sadakat gibi yüce değerlerin temsilcisi olan konağın hizmetkârının, bütün bu

değerlerine rağmen, konağın beyi tarafından yozlaşmaya zorlanarak kendisine aşırı güven duygusu besleyen karısının üzerine nikâhlanmak istenmesi, romanda hizmetkâr Neriman ile Nihat Bey arasındaki çatışma ile dikkatlere sunulur.

Tanzîmat'la birlikte toplumumuzda bireyler, bir taraftan Batılı değerleri ve yaşam biçimlerini öğrenip uygulamaya çalışırken, bir taraftan da yüzyıllardır süregelen bir geleneğin etkisiyle Doğulu değerlerin gölgesinde yaşamaktan kendisini alamamıştır. Bu durum yaşadığı toplumun değerleriyle çatışan bireyleri ortaya çıkarmıştır. Romanda trajik bir hayat çizgisi takip eden Nihat Bey, Tanzîmat insanının bu trajedisini temsil etmiş, bir taraftan içgüdüsel insiyaklarla hareket ederek belirlenmiş toplumsal statülere aldırış etmeden güzelliğinden etkilendiği Neriman'a gönlünü kaptırmış, diğer taraftan da kendisine güvende kusur göstermeyen karısının sadakati arasında kalarak çatışma yaşamıştır. Yani romanda bireyin fizyolojik isteğiyle toplumun ahlâk anlayışı ve yasaları çatışmaktadır. Bu çatışma dönemin sosyal gerçekliğiyle örtüşmektedir. Nitekim Hüseyin Rahmi Gürpınar'a bu romanı ilham eden sebep de yaşadığı toplumda bizzat şahidi olduğu bir olaydır.

Bütün bunlara rağmen denilebilir ki, roman bir bakıma Mürebbiye'nin antitezi gibidir. Çünkü ikisi de konak –ya da yalı- hayatını anlatmasına rağmen birisi konaktaki kokuşmuşluğu, birisi de konakta asil kişilerin de varolduğunu anlatmaktadır. Mürebbiye'de konakta hiç ideal kişi olmamasına rağmen, Nimetşinas'ta Neriman, her bakımdan bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aile kavramı ve kadın-erkek ilişkisi üzerinde durulan Nimetşinas'ta, Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu konudaki ilginç teorilerini pratiğe yansıtmış gibidir. Yazar, kadın-erkek ilişkisine kendinden önceki yazarlardan daha farklı bir perspektiften bakmaktadır. Aşk üzerine şu şekilde düşünmektedir:

“Bana göre aşk, roman ve tiyatro binaları kurmak için en lazım malzemelerden biridir. Fizyolojik anlamıyla muhakkak bir cinnettir. Bu maraza hala vuslat hamamında terlemekten başka tesirli aşı bulunmadığı için tutulanların haddi hesabı yoktur. En şiddetli nöbetlerini gençlikte yapar. Evlenmekte aşk lazım mıdır? Sevmeden evlenmektense aşk ile birbirine bağlanması elbette daha hoştur. Lakin kadınların bir darbı meseli vardır; sevip te kocana varma derler. Bunu tecrübe edenler bilir. Şu kadar açık ki, aşk karı koca arasında ilanihaye iyi geçinmeyi temin eden bir efsun değildir. Önceden sevdânın al mantosuyla örtülü kalan kusurlar,

gözler, gönüller yavaş yavaş sevgiden dönünce sonradan birer birer meydana çıkar. İyi geçinmenin şartları ekseriye tesadüflerin hediyesidir.”¹²⁵

Aşk fizyolojik bir ihtiyaç olarak gören, evlilikle sonuçlanmasının gerekmeyip mutsuzlukla neticeleneceğini düşünen Hüseyin Rahmi'nin, bu fikirleri Nimetşinas'ta görülür. Nihat Bey, Neriman'a olan aşkını önünü alamadığı bir hastalık olarak görür. Neriman'a evlilik teklifini de sadece ilişkisini meşru zemine çekmek için yapar. Romanda yazarın aşka dair fikirleri kişilerin ağzından da ifade edilir. Yazar, romandaki cahil kişilere erkeğin evli olarak girdiği sevdâ ilişkilerini mazur görme yönündeki sözleri söyletmesi de erkek egemen topluma yönelik bir eleştiri niteliğindedir:

“A a neye gerek o kadar ileri varmak kızım! Bu gibi nedenlerden dolayı kadınların kocalarından ayrılmaları gerekseydi dünyada bir karı koca kalmazdı. Kendine gel yavrum. Bunlar öfkedir geçer. Sonra pişman olursun. Elin aşiftesi için neden kocandan boşanacakmışsın?” (s.99)

Yazarın bundan önceki romanlarında görüldüğü gibi Nimetşinas'ta da idealize edilmiş bir aşk yoktur. Aşkın sonu mutsuzlukla biten bir hastalık olduğu vurgulanmaktadır.

Nimetşinas'ta aile kurumunun önemsizleştirilmesinin doğuracağı felâketler dikkatlere sunulurken, önceki romanlarda görüldüğü gibi, toplumun değişik tabakalarındaki insanlar, olanca doğallıkları içerisinde konuşturularak âdetâ resmi bir geçit yapmaktadırlar. Romanın bütün teknik kusurlarına rağmen, toplumsal gerçekliğin bir tarafı olan konak yaşamının iç yüzü çok canlı konuşmalarla dikkatlere sunulmaktadır.

Romanda ahlâk, sadakat, masumiyet ve “nimetşinaslık” gibi değerler yüceltilerek bu değerlerin temsilcisi olan bireylerin karşılaşacakları bütün meşakatlere rağmen sonunda kazanan taraf olacakları olay örgüsüyle düzenlenen estetik bir yapı dahilinde dikkatlere sunulmaktadır.

Geleneksel romanın acemiliklerine sahip olmasına rağmen Nimetşinas, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Osmanlı Türk toplumunun Tanzîmat yıllarıyla birlikte geçirmiş olduğu dönüşümün bir parçası olarak aile kurumundaki yozlaşmayı, aşk ve kadın-erkek ilişkilerindeki düşüncelerini romanın estetik yapısı içerisinde dikkatlere sunması bakımından önemlidir.

¹²⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Aşk”, **Yelpaze**, Sayı 636, 19 Ağustos 1964.

1.9. ŞİPSEVDİ'DE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.9.1. Eserin Tanıtımı

Şıpsıevdi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan dokuzuncu romanıdır. Eser, "Alafranga" adıyla 18 Temmuz 1901'de İkdâm gazetesinde tefrika edilmeye başlanmıştır. Bir süre sonra eserin tefrikası durdurulmuştur. Âgâh Sırrı Levent bu durumu şu cümlelerle açıklar: "*Alafranga adlı roman 1901'de İkdâm'da tefrika edilirken sansür tarafından yayımı yasak edilmiştir. Buna sebep son tefrikada 'haşarat' kelimesinin geçmesi ve bununla hafiyelerin kastedildiğine hükmedilmesidir.*"¹²⁶ Mustafa Nihat Özön, romanın tefrikasının durdurulmasını başka bir sebebe bağlar ve romanın yayım sürecini şöyle anlatır: "*Hüseyin Rahmi Gürpınar, 18 Temmuz 1901'de İkdâm gazetesine tefrika edilmeye başlanmış olan Alafranga romanını Malûmat gazetesi sahibi Baba Tahir'in zorbalıkla kendi gazetesine aynıyla alıp yayınlamasına karşı hiçbir çare bulamadığı için on dört tefrika sonra neşretmekten vazgeçmişti. Bu susma zamanı 1908 temmuzuna kadar sürdü. Bu tarihte, 6 Ağustos 1908'de, İbrahim Hilmi Çığıracan tarafından çıkartılan Boşboğaz gazetesini yazmaya başladı. Bu gazete beş ay kadar çıktıktan sonra kapandı. Bu gazete çalışmasının böylece bitmesi üzerine Alafranga romanını ele aldı, adını değiştirdi, güzel bir kadın tabiri olan Şıpsıevdi ismini verdi. Devrin eski ve büyük gazetelerinden biri olan Sabah gazetesinde tefrikaya başladı.*"¹²⁷ Hilmi Yücebaş bu durumun sebebini "*Hüseyin Rahmi birkaç tefrikadan sonra, bazı zaruretler dolayısıyla romanını yarıda bırakmak zorunda kaldı.*"¹²⁸ Eserin ilk baskısı Mihran Matbaası tarafından 1327 (1911) yılında yapılmıştır. İkinci baskısı¹²⁹ Latin Harfleriyle, Hilmi Kitabevi tarafından 1946 yılında gerçekleştirilmiştir. Roman daha sonra 1965, 1971, 1977, 1982 ve 1990 yıllarında Atlas Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Özgür Yayınları tarafından

¹²⁶ Levent, a.g.e., s. 12-13.

¹²⁷ Özön, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar, s. 137.

¹²⁸ Hilmi Yücebaş, a.g.e., s. 98.

¹²⁹ Çalışmamızda eserin Latin harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

da 1995, 1999 ve 2005 yıllarında baskısı yapılmıştır. Son olarak 2008 yılında Everest Yayınları tarafından 1911 yılı baskısının dili korunarak yeni bir baskısı gerçekleştirilmiştir.

Şipsevdî “*Hikayemin Hikayesi*” başlığıyla, yazar tarafından eserin yazılış amacını anlatan önsöz niteliğindeki bölümünden sonra, birbirinden numaralarla ayrılmış yirmi bölümden oluşmaktadır.

1.9.2. Eser Hakkında

Şipsevdî hakkında; Önder Göçgün¹³⁰, Mustafa Nihat Özön¹³¹, Hilmi Yücebaş¹³², Suat Hızarcı¹³³, Cevdet Kudret¹³⁴, Efdal Sevinçli¹³⁵, Berna Moran¹³⁶, Şevket Toker¹³⁷, Halide Edip Adivar¹³⁸, Ref'i Cevad Ulunay¹³⁹, Fethi Naci¹⁴⁰ romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş “*Bütün Cepheleriyle*” serisinden çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkındaki incelemesinde eserin özetine yer verir. Suat Hızarcı; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hayatı, sanatı ve eserlerini kısaca ele aldığı kitabında romanı özetler ve eserden seçme bir parça yayımlar. Cevdet Kudret, romanın öne çıkan birkaç noktasını vurguladıktan sonra, romanı kısaca özetleyip romandan seçme bir parça sunar. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yaşamını ve sanatçı kişiliğini incelediği eserinde, romanın

¹³⁰ Göçgün, **a.g.e.**, s. 134-162.

¹³¹ Özön, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar*, s. 137-168.

¹³² Yücebaş, **a.g.e.** s. 97-104.

¹³³ Hızarcı, **a.g.e.**, s. 30-35.

¹³⁴ Kudret, **a.g.e.**, s. 291-297.

¹³⁵ Sevinçli, **a.g.e.**,

¹³⁶ Moran, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın “Yüksek Felsefe”si, “Şipsevdî” **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1**, İst., İletişim Yay., 1997, s. 87-116

..... “Alafranga Züppeden Alafranga Haine”, **Birikim**, c.5, s.27, Mayıs 1977, s.7-17.

..... “Hüseyin rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk”, **Birikim**, c.1, s.4, Haziran 1975, s. 5-9.

¹³⁷ Toker, **a.g.e.**, s. 79-100.

¹³⁸ Adivar, “Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Arasında”, **Halk Tiyatrosu Bülteni**, İst., 1964.

¹³⁹ Ref'i Cevad Ulunay, “Şipsevdî Sahnede”, **Milliyet**, 3 Mart 1964,

¹⁴⁰ Fethi Naci, Şipsevdî, **40 Yılda 40 Roman**, İst., Oğlak Yay., 1994, s.14-20.

konusuna, kahramanlarına, dil özelliklerine kısaca değinir. Sevinçli eseri çok kısa özetledikten sonra, eserden bir bölüme de yer verir. Berna Moran, “*Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın ‘Yüksek Felsefe’si’*” adlı yazısında, romanı “Toplumsal Adalet”, “Kadın-Erkek İlişkisi” ve “Din” kavramları bakımından inceler. Moran, Birikim dergisindeki “*Alafranga Züppeden Alafranga Haine*” başlıklı yazısında Tanzîmat romanından Cumhuriyet dönemine kadar geçen süreçte Türk romanındaki alafranga tipin değişim ve dönüşümünü değişen toplumsal ve ekonomik şartlar çerçevesinde incelerken, bu sürecin merkezindeki Meftun Bey’i ele alır. Yine Birikim dergisindeki “*Hüseyin Rahmi Gürpınar’da Sosyalizm ve Haydutluk*”, başlıklı bir diğer yazısında da, Şipsevdi’deki “sosyal adalet” kavramını inceler ve yazarın sosyalizm temayülüne değinir. Şevket Toker, roman kişilerini “alafrangalık” açısından değerlendirir. Halide Edip Adıvar, “*Hüseyin Rahmi’nin Eserleri Arasında*” adlı yazısında eseri değerlendirerek eserin tiyatro türünde yazılmasının daha başarılı olacağını vurgulamaktadır. Ref’i Cevad Ulunay “*Şipsevdi Sahnede*” başlıklı yazısında romanın müzikli piyes şeklinde temsil edildiğini vurgulayarak yazarın temsille ilgili eleştirilerine yer verir. Fethi Naci de kısaca romanın temel kişisi Meftun Bey’i tanıtır ve önceki alafranga tiplerden farkının altını çizer.

1.9.3. ÖZET

Romanın merkezî kişisi olan Pehlevizâde Meftun Bey, alafranga yaşama özlemi içerisinde olan bir gençtir. Babası öldüğünde on dört on beş yaşlarında olan Meftun Bey’i amcası eğitim için Paris’e gönderir. Fakat o Paris’te ilim tahsil etmez. Oradan kendisine ümit besleyen amcasına yalanlarla dolu mektuplar gönderir. Gününü Paris’in zevk ve eğlence âlemlerinde geçirir. Amcasının parasıyla Paris’te ilim hariç her şeyi tahsil eden Meftun Bey, amcası ölünce İstanbul’a dönmek zorunda kalır.

Meftun Bey, Paris’ten döndükten bir buçuk yıl sonra alafranga yaşama özentilerini yoğunlaştırır. Konaktaki herkese alafranga yaşam kurallarını öğretmeye çalışır. Aşçıya alafranga yemek yaptırır; ama beceremez.

Hizmetkâr Şaban Ağa'ya alafranga teşrifat kurallarını öğretmeye çalışır; büyükannesi Şekure Hanım'a hamamda sabun yerine "*rubu litre alkolün içinde yarım gram kibritit kinin*" kullanmayı tavsiye eder ve başını unla ovuşturur. Aileyi sofrada çatal kullandırmaya zorlar; ama bütün bunlarda son derece komik duruma düşer ve başarısız olur. Bunun üzerine alafrangalığı ailesine öğretmek amacıyla "*Savoir-Vivre Pratique*" adında bir kitap yazar. Bunu da "*Amelî adabı haya*" şeklinde tercüme eder. Bu kitabı aile fertleri için tahsili mecburî bir ders kitabı haline getirir. Konaktaki odalardan birisini de bunun için dersane şeklinde dekore eder.

Meftun Bey, aile bireylerini toplayıp "*amelî âdabı muaşeret*" fenninin sofrada adabı konusunda derse başlar. Ailenin sofrada daha önce alışık olmadığı türden "*alafranga sofrada bütün bir tavuk yemektekilere nasıl taksim edilir? Kuşkonmaz el ile mi yoksa çatal, bıçakla mı yenmeli? Sofrada çerez olarak zeytin yediğiniz zaman çekirdeğini ağzınızdan ne surette ihraç edersiniz? Çekirdekli meyvelerin çekirdeğini nasıl çıkaracaksınız?*" gibi sorularla aile fertlerinin canını sıkacak ve uykusunu getirecek şekilde dersler verir.

Alafranga bir hayatı sürdürmek için gerekli maddî imkâna sahip olamayan Meftun Bey, bunu gerçekleştirebilmenin yollarını araştırmaya başlar. Bu yolda kardeşi Lebibe üzerinde durur. Zira, zengin bir enişte bulmak için Lebibe'nin terbiye ve tahsiline daha bir özen gösterir. Bir gün genç kadınların ava çıkıp çıkmamaları hakkında Lebibe'ye ilginç bilgiler verirken Eleni manalı bir biçimde gülmeye başlar ve Lebibe'nin iyi bir avcı olduğunu söyler. Bunu da Lebibe'nin komşunun oğluna gönderilmek üzere Zarafet'e verdiği mektuba dayandırarak söyler. Meftun Bey bu durumu önce hoş karşılamamakla birlikte Lebibe'nin âşık olduğu Mahir'in babası Kasım Efendi'nin hayli zengin ve bir de kızının olduğunu öğrenince içten içe sevinir. Çünkü, kafasında tasarladığı alafranga yaşamı gerçekleştirmek için gerekli olan parayı Lebibe'nin Kasım Efendi'nin oğluyla, kendisinin de kızıyla evlenmesiyle elde edebileceğini düşünerek heyecan duymaya başlar. Bunun hayalini kurmaya başlayan Meftun Bey, Kasım Efendi'nin söylendiği gibi zengin olup olmadığını önce yakın esnaftan araştırmaya koyulur. Ön

araştırması sonucunda Kasım Efendi'nin çok zengin; ama cimri biri olduğunu öğrenir. Onu ve ailesini daha yakından tanımak için konağının önünde baba ile oğlunun giriş çıkış saatlerini tespit etmeye çalışır. Bu tespitten sonra Meftun Bey, Kasım Efendi ve oğlunu takibe alır. Onları tren ve vapur yolculuğunda izler. Kasım Efendi'nin -servetine rağmen- trende üçüncü sınıf; gemide de makineye yakın yerlerde seyahat etmesine hayret eden Meftun Bey, Beyazıt'taki dükkanını görünce onun hakkında söylenen zenginliklerin hakikat olduğuna ikna olur.

Meftun Bey'in amacı kız kardeşi Lebibe ile Kasım Efendi'nin oğlu Mahir arasındaki ilişkiyi meşrulaştırarak evlilik yoluna sokmaktır. Bunu, Zarafet'i aradan çıkararak Eleni aracılığıyla gerçekleştirmek ister. Zarafet'in bu işten aldığı paraya göz koyan Eleni, Meftun Bey'in plânını kabul eder. Plânını gerçekleştirmek için Zarafet'in mektup taşıyıcılığını sevgilisi Şaban Ağa'ya bildirir. Şaban Ağa, Zarafet'in bu yaptıklarının duyulunca evden kovulacağını ve aylığını da alamayacağını düşünür. Bunun üzerine Zarafet'i önce komşunun oğlunu sevmekle itham eder; fakat Zarafet kendisiyle evlilik plânları kuran Şaban Ağa'yı kaybetmek korkusuyla işin doğrusunu anlatır ve komşu oğluna Lebibe'nin âşık olduğunu söyler. Böylece Meftun Bey'in ilk plânı olan Zarafet'in aradan çekilmesi işi gerçekleşmiş olur. Meftun Bey artık Lebibe ile Mahir'in mektuplarını Eleni vasıtasıyla okuyup incelemeye başlar. İki âşıkın muhabbetlerinin koyuluğundan memnundur. Bu arada Rabia'yı Fenerbahçe'de görüp seven birisinin mektubu da Eleni vasıtasıyla Meftun Bey'e ulaşır. Mektubu okuyan Meftun Bey, bu âşıkın Lebibe-Mahir ilişkisini bildiğini, kendilerini onlarla kıyasladığını öğrenir. Mektubun sonunda "*dairei tercüme kalemi hulefasından Bedri*" imzası vardır. Meftun Bey, mektubun imzasına dikkat ederek Bedri'nin de çalıştığı tercüme kaleminden dolayı iyi bir maaşının olacağını düşünür ve onun hakkında da bilgi sahibi olmak için araştırmaya başlar. Bedri, Mahir'in akrabasıdır.

Meftun Bey, bir gün Mahir ve Bedri'ye birlikte rastlar. Onların hâl ve tavırlarından iyi bir eş olamayacakları hükmünü varır; ama paralarının bolluğu onu çeker. Lebibe'nin başarısından hoşnut olurken, plânının ikinci kısmı olan kendisinin de Edibe ile evlenerek mirasa ortak olma hesabını yapmaya

başlar. Önce Lebibe ve Eleni aracılığıyla Kasım Efendi'nin kızı Edibe'yi yakından tanımak ister. Edibe, Meftun Bey'in ifadesiyle tam anlamıyla "*aptal bir kız*"dır. Meftun Bey, bunu önemsemeyerek Kasım Efendi'nin seksen bin lirasını elde etme hayalini kurar. Bunun için Edibe'yle evlenme teklifini iletme üzere annesini göndermek ister; fakat Kasım Efendi'nin ailesinin Meftun Bey'in sülalesi Pehlevîzadeler hakkındaki fikirleri olumlu değildir. Meftun Bey'in annesi Lâtife Hanım ile teyzesi Vesile Hanım, Edibe'yi ailesinden istemeye giderler; fakat bir dövülmedikleri ve kovulmadıkları kalır. Başlarına gelenleri Meftun Bey'e Vesile Hanım bir bir anlatır. Söz konusu olan Kasım Efendi ailesi olduğu için Lebibe ile Rabia da kapı aralığından olanlara kulak verirler. Vesile Hanım, kızı Rabia'yı Meftun Bey'le evlendirip bolluk içinde yaşatmak istediği için Kasım Efendi ailesinin kızları Edibe'yi Meftun Bey'e vermemelerinden fazlasıyla memnurluk duyar. Bunu kızı Rabia'ya da açıklar; fakat Rabia'nın gönlünde Bedri vardır. Meftun Bey, olumsuz cevap karşısında yılmadan mücadelesine devam eder ve Kasım Efendi'nin ailesini ikna etmeye karar verir. Bu uğurda her türlü hileye başvurur. Kendine bir çıkar yol ararken Lebibe ve Rabia'nın dosyası aklına gelir. Eleni Mahir'den bir mektup getirir. Mahir mektubunda, annesinin şüphelenip kendisini sıkça kontrol ettiği için Lebibe ile gece buluşamadıklarından ve Bedri ile Rabia arasında yaşanan olumsuzluktan bahseder. Meftun Bey bu olumsuzluğu bir an önce öğrenmek ister. Mahir, annesinin İstanbul'a gideceğini fırsat sayarak gece "bahçıvan kulübesinin önündeki tahta kanepede" Lebibe'yle görüşmek ister. Meftun Bey, gece gizli buluşma yerine gelir. Orada, kulübenin içinde seksen bin liranın hayalini kurarak bekler. Mahir ile Lebibe'yi beklerken karşısına Zarafet ile Şaban Ağa çıkar. Bu iki âşıkın muaşakasını son derece kaba ve iğrendirici bulan Meftun Bey, konağa dair pek çok gerçeği de öğrenir. Daha sonra Lebibe, Rabia ve Mahir çıkagelirler. Mahir'in Lebibe'ye fazla yılışık davranmasına Meftun Bey tahammül edemeyecek duruma gelse de seksen bin liranın hayaliyle bunlara katlanmak zorunda kalır. Az sonra Meftun Bey'in yanına kardeşi Raci gelir. Birlikte diğerlerini takip etmeye başlarlar. Yolda paşanın bahçıvanı Zeynel Ağa'ya rastlarlar. Zeynel Ağa, kendilerini zamparaya benzeterek Despino'nun evine gittiklerini zanneder. Gece bir

erkek ve iki kadının da oraya girdiğini söyler. Raci evi basıp kardeşlerini kurtarmak isterken Meftun Bey, kafasındaki hesaptan dolayı bunda sakınca görür ve ağabeyliğini kullanarak Raci'yi bundan men eder. Birlikte evi gözetlemeye çalışırlar. Raci bu arada bir süredir sakladığı sırrı Meftun Bey'e ifşa eder. Buna göre Lebibe ve Rabia Beyoğlu'nda bir ebeye başvurmuşlardır. Bu haber karşısında dalgınlığa bürünen iki kardeşi Zeynel Ağa, evdekilerin çıktığı hususunda uyarır. Bunun üzerine iki kardeş Lebibe, Rabia ve Mahir'i yakalarlar. Raci kaba kuvvete başvurmak ister. Mahir kaçır, kurtulur. Meftun Bey, işlerini sarpa sardırıldığı için Raci'ye kızar ve verdiği emir dışına çıkmaması konusunda yemin ettirir. Köşkte Lebibe'nin, Rabia'nın Meftun Bey'in ve Raci'nin olmayışı evdekileri telaşlandırır. Eve ilk gelen Lebibe ve Rabia'dan hesap sorarlar; ama onlar cevabı ağabeylerine bırakırlar. Büyükanne Şekure Hanım kızların odalarında çok defa bulunmadıkları gerçeğini ifşa eder. Meftun Bey, kızlarla mehtapta gezmeye çıktıkları yalanını uydurur. Bu geziden sadece Vesile Hanım memnun olur; çünkü Meftun Bey'in, kızı Rabia'ya ilgi duyduğunu düşünür. Raci, Meftun Bey'e şahit olduğu olayları anlatır. Çalıştığı kalemdeki arkadaşı Şevki Bey'in kendisine söylediği "*Erenköyünde, sizin semtte aynalı, hoşor, güzel, şık; süslü karılar varmış...*" sözüyle Lebibe ve Rabia'dan söz edildiğini düşünür. Sonra Haydarpasha'da çayırdaki kahvede otururken Mahir ile Bedri'nin kendisini görünce mânâlı güldüklerini görünce köşkte Lebibe ve Rabia'nın hal ve tavırlarını gözlem altına alır. Bir gün çöplükte Beyoğlu'ndaki Kanzuk Eczanesi'nden alınmış 8.452.631 numaralı ilacı bulur ve bundan kuşkulandır. Bundan başka, Feneryolu'nda Aşir Bey'in köşkünde çocuk Sırrı'dan Lebibe ve Rabia'nın köşke gelerek Sırrı'nın annesinin kıyafetlerini giyip bir yere gittiklerini öğrenmesi Raci'de kuşkuyu ve bilinmezlikleri iyice artırır. Raci önce Beyoğlu'na Kanzuk Eczanesi'ne gider. Çöplükte bulduğu ilacın numarasını söyleyerek reçetesinin bir suretini ister. Eczacı reçetenin Madam Moralye adında ünlü bir ebeye ait olduğunu söyler. Raci, reçetede edviyenin hangi hastalığa ait olduğunu öğrenmek için bir eczaneye girer ve sorar. İlacın gebelikte istifraları kesen bir ilaç olduğunu öğrenir. Meftun Bey'e bunları

anlatan Raci, Lebibe ve Rabia'nın sorguya çekilmelerinde yanlarında bulunur.

Meftun Bey ve Raci, Lebibe ile Rabia'yı odada sorguya çekerler. Meftun Bey, Lebibe'ye ne zamandan beri Mahir'e sevdâlı olduğunu sorar. Lebibe, Meftun Bey'in felsefesine göre suçlu olmadığını vurgularken Raci, bütün bunlara şiddetle karşı çıkar. Olayın bir aile namusu meselesi olduğunu vurgular ve Meftun Bey'i aile reisliğinden azlederek ailenin yönetimini kendisi eline almak ister. Revolveri çıkararak kızları tehdit eder ve hangisinin hamile olduğunu öğrenmek ister. Rabia, muaşakasının mazisini de anlatarak kendisinin hamile olduğunu büyük bir cüretle anlatır. Bedri'nin kendisini evlenme sözüyle kandırdığını ve hamile kalınca kendisine sahip çıkmadığını söyleyerek mağduriyetini ifade eder. Rabia'nın annesi Vesile Hanım, bu durumu duyunca kendinden geçer. Raci, bütün bu olanlardan sonra ailenin yönetimini eline alır ve ailede âdetâ sıkıyönetim ilân eder. Fakat ertesi gün Lebibe'yi odasında bulamazlar. Âdetâ sırta kadem basmıştır.

Meftun Bey'in Mösyö Makferlan adında ecnebi bir dostu vardır. Sıkıştığında onun zekâsından yararlanır. Ailedeki içinden çıkılmaz hali ona danışır. Mösyö Makferlan ile dostu Mösyö Şehim'in karısı; Mösyö Şehim ile de Madam Makferlan arasında çaprazlama bir muaşaka yaşanmaktadır. Meftun Bey, bu çapraz ilişkiler ağında Madam Makferlan'a ve Madam Şehim'e karşı ilgi duyar. Fakat alafrangalığa özenen birisi olarak kendisi bile bu çapraz ilişkiyi yadırgar. Mösyö Makferlan, Meftun Bey'in çıkmaza girdiği bu sorun karşısında, Rabia'yı yaşlıca birisiyle evlendirmek gerektiğini, Lebibe'nin de mutlaka Mahir'in yanında olduğuna hükmünü verir. Fakat Mösyö Makferlan, Meftun Bey'in Kasım Efendi'nin servetine konma isteğine ilişkin, ona "Şark Şimendiferleri Piyangosu"ndan ikramiye çıktığı yalanını uydurarak Kasım Efendi'nin ilgisini çekmeyi amaçlar. Bunun için karşı gazetelere ilan verdirilecektir. Bu arada Mösyö Makferlan'ın salonuna Raci gelir ve Lebibe'nin Mahir ile nikâhlandığını haber verir. Bunun üzerine Meftun Bey derin bir nefes alır. İkramiyeyi Raci'ye müjdelar ve hiddetlenen Raci bir anda yumuşayıverir.

Piyango hadisesi üç gün içinde bütün İstanbul'a yayılır. Gazeteler, piyango'nun değişik kişilere çıktığı konusunda haber yazsa da Mösyö Makferlan karşı gazetelere para sıkıştırarak piyango'nun Meftun Bey'e çıktığına âlemi inandırır. Mösyö Makferlan ile Meftun Bey piyango dolayısıyla Kasım Efendi'ye karşı alınacak durumu müzakere ederler. Piyangodan sonra Kasım Efendi'nin Meftun Bey'e karşı tavrı değişir ve ona artık "*komşu bey*" demeye başlar. Meftun Bey, Kasım Efendi'ye Lebibe'nin Mahir'ce kaçırılıp işgal edildiğini, velilerinin izni olmadan nikâhlandıklarını ve kızın bu esnada evdeki kıymetli eşyaları çalıp götürdüğü şeklinde bir tezkere yazar. Bunun üzerine Kasım Efendi görüşmek üzere Meftun Bey'in köşküne gelir. Meftun Bey, Avrupa'da elde ettiği bilgi ve görgüyü Kasım Efendi'nin servetiyle birleştirme teklifinde bulunur. Kasım Efendi, Meftun Bey'in piyangodan çıkan on beş bin lirasını çarpmak ve Mahir-Lebibe sorununu halletmek için Meftun Bey'in ortaklık fikrini kabul eder. Değişik şekilde ondan iki bin lira alabileceğini düşünür. Meftun Bey, bu arada, Lebibe'nin Mahir'e kaçarak ailede doğurduğu maddi ve manevi zararın tazmin edilmesi hususunda Kasım Efendi'ye kızıyla evlenme isteğini söyler. Kasım Efendi de nikâh, ağırlık ve yüzgörümlüğü konusunda uzlaşınca bu isteği kabul edeceğini söyler. Kasım Efendi kızı için önce bin lira ister. Beş yüz lirada anlaşılır; ama Meftun Bey işi çözmek için hemen Mösyö Makferlan'a müracaat eder. Meftun Bey, Şeküre Hanım'ın sandığındaki antika Piryol saati vs. aşırır. Raci'den habersiz validesinin ufak tefek mücevheratını "terhin ed"er. Pangaltı'daki kendine ait bir arsayı satarak Mösyö Makferlan'dan da yüz lira almak suretiyle ağırlık bedeli olan beş yüz lirayı tamamlayıp Kasım Efendi'ye verir. Yüzgörümlüğü için de Mösyö Makferlan, gerçeğinden fark edilmeyecek bir yalancı broş bulacağı sözünü verir. Bundan sonra nikâh yapılır. Nikâhtan sonra Meftun Bey-Edibe ve Mahir-Lebibe çifti Meftun Bey'in ailesinde kalmaya başlarlar. Edibe, yeni hayatında alafranga alışkanlıklara bir türlü ayak uyduramaz. Dostu Azize'yi yanına çağırır ve onunla dertleşirler. Meftun Bey'in ailesinin yaşam tarzı geleneksel aile görgüsüne sahip Edibe'ye çok garip gelir. Meftun Bey, Kasım Efendi'nin servetini düşünerek Edibe'nin her isteğine ram olur.

Rabia, Meftun Bey'in evliliğinden sonra kendi hazin halini düşünmeye başlar. Bu arada Zarafet doğum yapmaktadır. Rabia da yanına gider. Önce ona kanlı basur derler; ama Rabia buna inanmaz. Rabia da bu yalana karşı Şaban'ın para biriktirip Beyoğlu'nda kadınlarla yediğini söylemesi üzerine Zarafet'in feryadı daha da artar. Bunun üzerine Rabia'ya gerçeği söylerler. Bu arada Rabia, Zarafet'in çocuk düşürmede kullandığı ilaçtan gizlice birkaç tane çalar. Odaya önce Azize Hanım gelir, sonra sesi duyan köşkün bütün sakini odaya doluşur. Azize Hanım, köşk sakinlerine gördüklerini abartarak anlatır. Meftun Bey işin aslını anlar; fakat Zarafet ve Şaban'ın alacakları olduğundan ve yeni geleceklerin alafranga alışkanlıkları hemen öğrenemeyeceklerini düşünerek Zarafet'i savunur. Fakat Azize Hanım olayın aslının Meftun Bey'in anlattığı gibi olmadığını anlar ve Meftun Bey'in Zarafet'i niçin koruduğunu merak etmeye başlar. Edibe'ye, Zarafet'in düşürdüğü çocuğun Meftun Bey'den olduğu için onu koruduğunu söyler. Edibe'yi köşte olup bitenler hakkında uyanık olma konusunda uyarır. Bir gece sonra Rabia da Zarafet'in hastalığına tutulur. Azize Hanım bunun müsebbibinin de Meftun Bey olduğunu iddia eder. Lâtime Hanım, kanlı basur adı altında köşte olup bitenleri Şeküre Hanım'a açıkça anlatınca kadın bu duruma dayanamaz ve ölür.

Diğer taraftan, Beyoğlu'nda Mösyö Makferlan'ın evinde “Şark Akademyası” adlı bir irfan meclisi kurulur. Kadın ve erkekten oluşan üyeleri bulunan bu meclisin reisi Mösyö Makferlan, reisesi de Madam Şehim'dir. Cemiyetin amacı alafranganın güzel âdetlerini Şarkta uygulatmaktır. İlk icraatları Şeküre Hanım'ın vefatı üzerine gazetelerde bir “taziye” ilanı yayımlatmak olur. Onunla ilgili olarak cemiyet; hayat, memat hakkında açıklamalarda bulunur. Akademi adına taziye ziyaretini de Madam Şehim yapar. Türk kadınının cehaleti üzerinde durarak terakkinin ancak kadının eğitimiyle mümkün olacağı yolunda bir nutuk verir. Kadınların çoğu konuşulanları anlamaz ve küçümser.

Meftun Bey'in evlenmesinin üzerinden iki yıl geçer ve kendisinin “Neval-Şarik”, Lebibe'nin de “Ali Hüsrev” adında bir oğlu dünyaya gelir. Aile büyüdükçe maişet problemi ortaya çıkar. Artık satılacak bir mal kalmamıştır.

Kasım Efendi, aileye yardım etmez. Bunun üzerine Meftun Bey hayatındaki lüksleri karşılayamaz olur ve Kasım Efendi'nin servetine konma plânlarını düşünür. Bunu da Mahir yoluyla gerçekleştirmeye niyetlenir. Ona piyango olayının aslının olmadığını söyler. Mahir'den Kasım Efendi'nin Beyoğlu'ndaki büyük otelinin senedini ve mührünü çalmasını ister. Meftun Bey, buna Mahir'i ikna etmek için uzunca felsefe yapar; ama Mahir ikna olmaz ve Meftun Bey'e teklifinden dolayı kızar.

Rabia, hamilelikten kurtulduğuna dair Bedri'ye mektup gönderir; ama ondan bir cevap alamaz. Haydarpasha çayırırlarında Bedri'yi başka kadınlarla alışverişte görünce intihara kalkışır ve evde göz hapsinde tutulur. Durumunu tehlikede gören Şaban Ağa da köşkten Zarafet ile vedalaşmadan ayrılır. Onun yerine köşke Ali adında bir uşak alınır. Zarafet, Şaban Ağa'ya ettiği bütün muameleyi Ali'ye yapmaya başlar ve ona âşık olur.

Meftun Bey, Kasım Efendi'nin servetini elde etmek için Mahir'i kendine benzetmeye çabalar. Bunun için onu kendi çevresine çeker. Mahir zamanla kumara ve kadınlara karşı düşkünlük göstermeye başlar. Madam Makferlan'dan hoşlanır. Lebibe, Mahir'deki değişimden rahatsız olur ve onu Meftun Bey'e şikayet eder. Meftun Bey bu durumun olağanlığını vurgular. Durumu Mösyö Makferlan'a danışmak üzere Beyoğlu'na gittiğinde Mösyö Makferlan kendisine Şark Akademisi üyeleriyle, Erenköy'de köşkünde bir kır balosu düzenleyeceklerini tebliğ eder ve hazırlıklara başlanmasını ister. Mösyö Makferlan baloda dans edileceğini söyleyince, Meftun Bey köşk ahalisine kitaptan dans talimi ettirmeye başlar. Mahir ve Zarafet, Madam Makferlan ve Ali ile dans edecekleri için baloya sevinirler. Balo günü gelir ve Mahir ile Raci iyice sarhoş olduktan sonra Mahir, Madam Makferlan ile kendinden geçercesine "vals"e başlar. Bu arada Meftun Bey'e babasının akaret senetlerini demetleriyle getireceği üzerine yemin eder. Zarafet de sarhoş olup kendinden geçince Ali'ye göz diker ve onu da sarhoş ederek baloda rezil olurlar. Lebibe, arkasından da Edibe ve Azize baloya gelenlerin tuvalet odasında olup bitenlerden kuşkulanırlar ve köşkün erkeklerini orada basmak için tuvalet odasının yakınına saklanırlar. Burada Meftun Bey'in Madam Makferlan'ı Mahir'e karşı kullandığını öğrenirler. Bu arada balonun

şenliğine komşu köşklerin hizmetkârları da gelirler. Onlar da Eleni sayesinde sarhoş olurlar. İçlerinden Aşçı Veli, Zarafet'i kandırır ve karanlıkta ona saldırır. Komşu köşkün hizmetkârlarından İdris, Lebibe'ye; Kerim, Azize Hanım'a; Veysi de Edibe'ye saldırır; fakat çığlık sesleriyle kadınlar ellerinden kurtulurlar.

Balonun ertesi sabahı köşkün erkeklerinin bütün foyası bir bir meydana çıkarılır. Köşte kıyamet kopar. Meftun Bey'in başka kadınlara karşı tavrı üzerine Edibe ile Meftun Bey arasında kavga başlar. Aynı şekilde Mahir ile Lebibe arasında da kızılca kıyamet kopar. Sonunda köşkün erkeklerinin suçları kadar kadınlarının da fazlaca alaturka olduklarına karar verilir. Bunu telafi etmek için onlara Meftun Bey tarafından kocalarını memnun etme konusunda alafrangalık dersi verme kararı alınır. Meftun Bey'in zarafet dersleri etkisini gösterir ve köşkün Azize Hanım da dahil bütün kadınları süslenmeye başlarlar. Edibe de babasının eviyle Meftun Bey'in evi arasında çelişkiler yaşasa da, köşkün diğer kadınları gibi süslenmeye başlar.

Son zamanlarda Erenköy taraflarında hırsızlar çoğalmaya başlar. Pehlevizadenin köşküne de hırsızlar dadanır. Fakat bu hırsızlar, mal, eşya çalmak için gelen hırsızlar değil, köşkün kadınlarıyla eğlenmeye gelen komşu köşkün hizmetkârlarıdır. Raci, ailenin acınası durumunu düşünür. Azize ve Edibe Hanımlar bile sevdâlanmışlardır. Bu arada, Rabia'nın kanlı basur yalanı ortadadır. Piyangoya rağmen aile refaha eremez. Kocalarının başka kadınlara düşkünlükleri dolayısıyla Lebibe Mahir'i; Edibe de Meftun'u aldatmaya başlar. Bir gece eve gelen hırsızlara Raci silah boşaltır. Bu bir süre caydırıcı olur.

Köşteki hallerin böyle elim bir duruma geldiği sırada Kasım Efendinin evinde altı yüz lira nakit ile mührü ve Balıkpazarı'ndaki halin senedinin çalındığına dair bir hırsızlık haberi duyulur. Kasım Efendi hırsızlığın müsebbibinin Mahir olduğunu anlar; fakat evdeki "hazine"nin başkalarınınca duyulmasından korktuğu için olayı polise bildirmez. Ne var ki olay, karısı ve hizmetçinin boşboğazlıkları sayesinde yayılır ve Pehlevizadelerin köşküne de duyulur. Lebibe, hırsızlık olayını balo gecesi Meftun Bey ile Mösyö Makferlan arasındaki konuşmayla birleştirir ve çıkarımlarını Raci'ye bildirmeye kendini

mecbur hisseder. Ali de köşke giren hırsızlar ve bunların köşkün kadınlarının sevdâlıları olduğu konusunda Raci'ye serzenişte bulununca Raci kendinden geçer. Ali ile Raci gizlice saklanarak köşke gelen âşık hırsızları yakalamak isterler; ama mücadele sonunda hepsini ellerinden geçirirler.

Bu arada Meftun Bey ve Mahir, Kasım Efendi'nin Balıkpazarı'ndaki hana iki bin lira karşılığına rehin koydururlar. Kasım Efendi bunun üzerine Meftun Bey'i çağırarak kızını boşatır. Mahir, Madam Makferlan'ın peşindedir. Raci, Meftun Bey'in bütün yaptıklarını öğrenir ve bir gün Kasım Efendi'den bir tezkere alır. Kasım Efendi, oğlunu evlatlıktan Meftun Bey'i de damatlıktan attığı için muhatap olarak Raci'yi gördüğünü ve kaybolan parasının iade edilmemesi durumunda olayı mahkemeye taşıyacağına dair bir tehdit mektubu gönderir. Raci, Meftun Bey'i sorguya çeker; ama Meftun Bey bir türlü suçu kabul etmez ve hep üste çıkmaya çalışır. Köşke Mahir gelir. Raci, onu da sorguya çağırır; fakat Mahir elim durumunun müsebbiplerinin Meftun Bey ve Madam Makferlan olduğunu ima eden bir yazı kaleme aldıktan sonra intihar eder. Şikayetnâme niteliğindeki bu kağıdı Meftun Bey'e okutmak ister; ama Meftun ortadan kaybolur

Olayı üzerinden iki yıl geçer. Meftun Bey Fransa'dan bir mektup gönderir. Hâlâ haklılığını felsefesiyle ispata çalışır. Mektubundan öğrendiğimize göre, Rabia ikinci doğumu sırasında ölmüştür. Zarafet köşkten kovulmuş ve sefil haldedir. Edibe ve Azize babasının evindedir. Kasım Efendi onların namussuzluluğuna dayanamayarak felç olmuştur. Meftun Bey, Kasım Efendi ölünce İstanbul'a döneceğini ve servete oğlu Neval-Şarik ile konacağını bildirir.

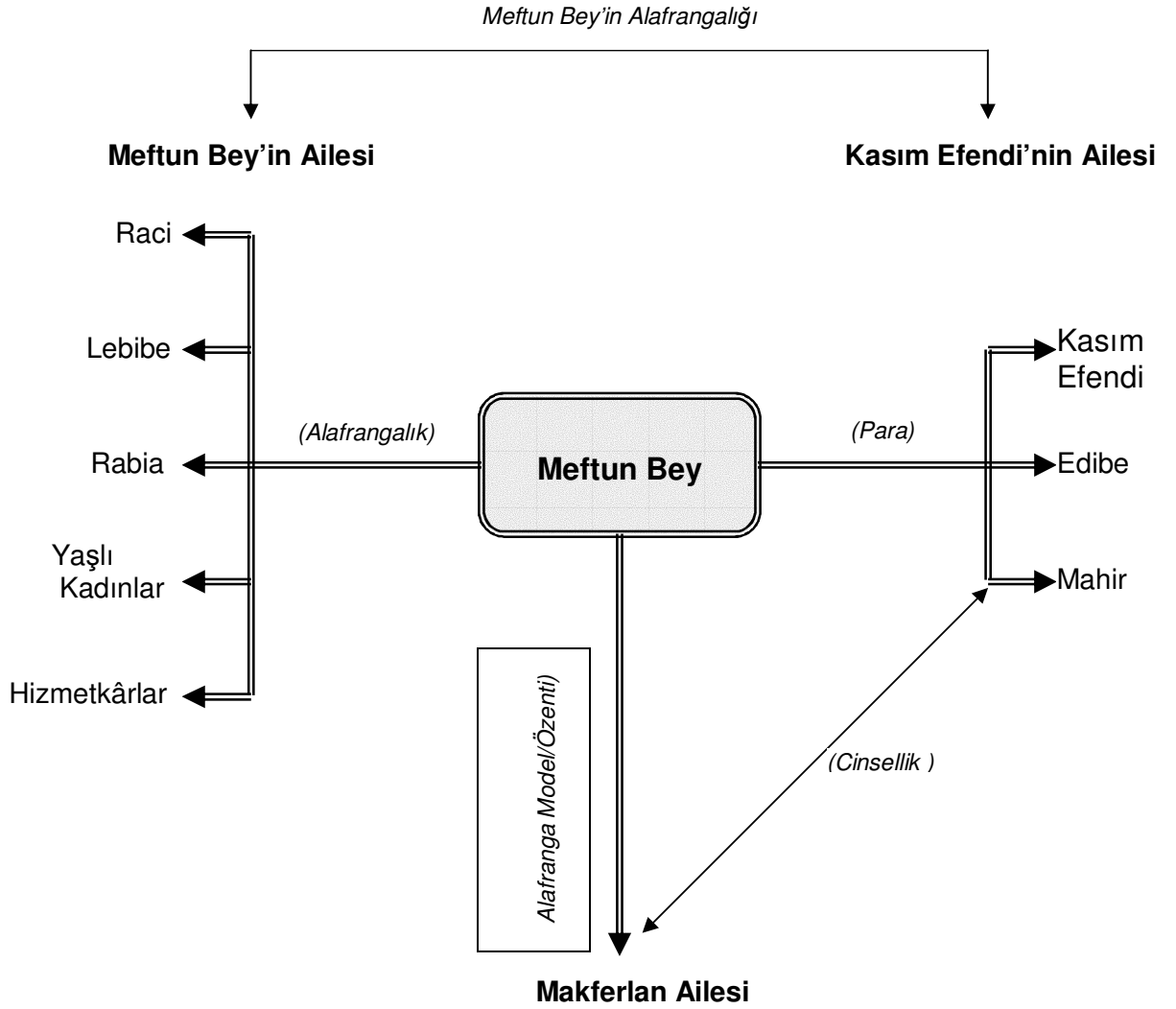
1.9.4. YAPI

1.9.4.1. Olay Örgüsü

Şırpsevdi'nin olay örgüsü, âdetâ, Meftun Bey'in İstanbul'da sürdürmek istediği yaşama biçimine göre düzenlenmiştir. Bu düzeni gerçekleştiren de sözü edilen roman kahramanıdır. O, son derece gösterişli ve farklı yaşama

biçimi arzu etmektedir. Ancak parası yoktur. Bu parayı, cimri denebilecek ölçüde tutumlu ve varlıklı Kasım Efendi'den almayı plânlar. Bunun için de kız kardeşi Lebibe'yi Kasım Efendi'nin oğlu Mahir'le evlendirmek, sonra da Kasım Efendi'nin kızı Edibe ile kendisi evlenmek ister. Romanın olay örgüsü Meftun Bey'in sürdürmek istediği bu alafranga yaşam biçimi için gerekli olan parayı temin etmek üzere yaptığı plânlar etrafında düzenlenir.

Bu doğrultuda romanın olay örgüsü, Meftun Beyin kendi ailesindeki ve Kasım Efendi ailesindeki kişilerle ilişkisi çevresinde düzenlenmiştir. Bu ilişkiler ağına, bir de Makferlan ve Şehim aileleri dahil olur. Böylece Şıapsevdi'nin olay örgüsü, Meftun Bey'in yakın ve uzak çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkilere göre düzenlenmiştir. Olay örgüsünde Meftun Bey'in etrafında gelişen çatışmalar ve karşılaşmalar bütününe/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Romanın ilk olay halkasında, Paris'ten dönen Meftun Bey'in orada öğrendiği alafranga yaşam tarzını kendi köşkündeki aile fertlerine zorla öğretmesi anlatılır. Meftun Bey bunun için "*Savoir-Vivre Pratique*" adında bir kitap yazar ve "*Amelî adabı haya*" şeklinde tercüme eder. Bu kitabı aile fertleri için tahsili mecburî bir ders kitabı haline getirir. Köşkteki odalardan birisini bunun için dersane şeklinde dekore eder. Aile fertleri, kendilerine çok uzak olan bu yaşam tarzını benimsemeyerek tepki gösterirler.

İlk olay halkasında temel çatışma, alafranga değerleri temsil eden Meftun Bey ile geleneksel yaşam biçimini temsil eden aile fertleri arasındadır. Bu ilişkileri şu şekilde gösterebiliriz:

(Alafrangalık)

Meftun Bey <-----> **Aile Fertleri**

(alafranga yaşam)

(geleneksel değerler)

Romanın ikinci olay halkası, Lebibe'nin Kasım Efendi'nin oğlu Mahir ile aşk ilişkisinin Meftun Bey tarafından öğrenmesi ile başlar. Meftun Bey, bu durumu bir fırsat bilerek, özlemini duyduğu alafranga tarzı yaşamı gerçekleştirmek uğruna Kasım Efendi'nin servetini kullanmak ister. Lebibe'yi daha da çekici hale getirmek için alafranga talimini yoğunlaştırır. Lebibe-Mahir ilişkisinin seyri hakkında daha detaylı bilgi sahibi olur. Diğer taraftan kendisi de Kasım Efendi'nin kızı Edibe ile evlilik plânları yapar. Bunun için annesini ve teyzesini Edibe'yi istemek için Kasım Efendi'ye yollar; ama olumlu cevap alamazlar. Bu arada teyzesinin kızı Rabia'nın da Mahir'in akrabası Bedri ile aşk ilişkisi olduğunu öğrenir. Meftun Bey, yılmayarak Lebibe-Mahir ve Rabia-Bedri ilişkisini kendi lehine yönlendirme plânları yapar. Raci ile birlikte Lebibe ve Rabia'yı aşk kaçamakları üzerine sorguya çekerler. İkinci olay halkası, Lebibe-Mahir ve Rabia-Bedri ilişkisinin çıkmaza girmesi ve Lebibe'nin evden kaçmasıyla sona erer.

İkinci olay halkasında çatışmalar, alafranga değerleri temsil eden Meftun Bey ile geleneksel değerleri temsil eden aile fertleri arasındadır. Meftun Bey, Lebibe'nin Mahir ile aşkı konusunda, ailesindeki diğer kişiler gibi bu ilişkiye karşıymış görünse de kendi plânını uygulayabilmek için bu aşkı desteklemektedir. Lebibe-Mahir aşkının yanı başında gelişen Rabia ile Bedri arasındaki aşk ilişkisinde de aynı tavrı sergiler. Cinselliğe dayanan bu ilişkide Bedri, Rabia'yı terk etmiştir. Meftun Bey'in Lebibe ve Rabia ile ilişkisini belirleyen temel unsur, çıkarı uğruna Lebibe ve Rabia'nın "cinsellik"ini kullanmasıdır. Bu tavra karşı Lebibe ve Rabia, kadın-erkek ilişkilerinde eşitlik isteyerek bir nevi feminist tavır sergilerler:

(cinsel istismar/feminist tavır)

Meftun Bey <-----> **Lebibe ve Rabia**

(alafranga yaşam/Machiavelist)

(geleneksel değerler)

İkinci olay halkasında Meftun Bey'in, Lebibe ve Rabia'nın aşk ilişkilerine karşı serbest tavrına Raci sert tepki gösterir. Raci, ailedeki geleneksel değerleri temsil eden bütün fertlerin "hak"larının savunucusu durumundadır. Bu ilişkide de geleneksel değerlerle alafranga değerlerin çatışması söz konusudur:

(*alafrangalık*)

Meftun Bey <-----> Raci

(alafranga yaşam)

(Geleneksel değerler)

Machiavelist

İkinci olay halkasında Raci, Meftun Bey'e karşı gösterdiği tepkiyi, gayri meşru ilişkileri dolayısıyla Lebibe ve Rabia'ya karşı da gösterir. Muhafazakâr tavırlı Raci ile Lebibe ve Rabia arasında ahlakî değerler noktasında bir çatışmanın varlığından söz edilebilir:

(*Ahlakî değerler*)

Raci <-----> Lebibe ve Rabia

(Geleneksel değerler

(Gayrî ahlakî tavır/ cinsellik)

muhafazakârlık)

Romanın üçüncü olay halkasında, Lebibe ve Rabia'nın gayri meşru ilişkilerinin çıkmaza girmesi sonucu başı daralan Meftun Bey'in Beyoğlu'nda yaşayan Batı kökenli Makferlan ailesine başvurması anlatılır. Bu aile, Meftun Bey'in akıl hocasıdır. Onun model olarak gördüğü ve özendiği Makferlan ailesi, Lebibe ve Rabia'nın sorununa onları sevdikleriyle evlendirmek gibi pratik bir çözüm üretir. Asıl önemlisi, Kasım Efendi'yi kandırmak için, Meftun Bey'e Şark Şimendiferleri Piyangosu çıktığı yalanını uydurur. Bunu da gazetelere ilân vererek meşrulaştırmaya çalışır.

Romanın bu olay halkasında Meftun Bey ile Makferlan ailesinin karşılaşması söz konusudur. Meftun Bey, işbirlikçisi bildiği Makferlan ailesine karşı bir kompleks içindedir ve alafrangalık konusunda onları sürekli bir

model olarak görür. Meftun Bey'in; ailesiyle ve Kasım Efendi ile ilişkisinde karşılaştığı bütün olumsuzlukların arka plânında kendisine yanlış bir kılavuz olarak seçtiği bu ecnebi ailenin önemli payı vardır. Onun doyumsuz alafrangalaşma isteği karşısında, özellikle para konusunda çıkmaza girdiği yerlerde ona akıl veren Mösyö Makferlan'ın yanında karısı Madam Makferlan da Meftun Bey'e cinselliğiyle yaklaşmaktadır. Bu ailenin Meftun Bey'e akıl hocalığı yapmasıyla onun Batılılaşmayı ne derece yanlış anladığı dikkatlere sunulmaktadır. Bu ilişkiyi de şu şekilde gösterebiliriz:

(Alafranga özentisi)

Meftun Bey	Makferlan Ailesi
(Alafranga değerler)	(Batılı, yozlaşmış materyalist)
Machiavelist	

Şırpsevdi'nin dördüncü olay halkasında, Meftun Bey'in, kendisine Şark Şimendiferleri Piyangosu'nun çıktığını Kasım Efendi'ye bildirmesi ve Edibe ile evlenmeye onu ikna etmesi anlatılır. Meftun Bey, Mahir ile evlenmek amacıyla evden kaçan Lebibe'nin ailedeki zararını tazmin etmek için Kasım Efendi ile anlaşır ve bu anlaşma gereğince Edibe ile evlenir. Mahir ile evlenen Lebibe de Meftun Bey'in köşkünde yaşamaya başlar. Bu arada Zarafet ve Rabia'nın gayri meşru ilişkilerinden dolayı çocuk düşürmeleri üzerine köşkün büyükannesi Şekure Hanım vefat eder.

Romanın bu olay halkasındaki çatışmalar da Kasım Efendi ailesinin temsil ettiği geleneksel değerlerle, Meftun Bey'in alafranga yaşamından kaynaklanan zihniyet çatışması esasına dayanır.

Katı bir geleneksel ve muhafazakâr tavır sergileyen Kasım Efendi, varlıklı; ama cimrilik derecesindeki tutumluğuyla kendisiyle para noktasında ilişkisi bulunan Meftun Bey'le tamamen farklı bir zihniyete sahiptir. Dolayısıyla Meftun Bey ile Kasım Efendi arasındaki çatışmanın temelinde alafranga ve geleneksel değerlerin karşı karşıya gelmesi vardır. Romandaki diğer bütün olay parçaları, bir şekilde Meftun Bey'in Kasım Efendi'nin parasına sahip olmak için yaptığı plânla ilişkilidir. Meftun Bey, gösterişli yaşamayı en üstün

değer olarak kabul ederek geleneksel hayat tarzına karşı çıkar. Batılı tarzda yaşama gayretlerini birtakım “Batılı” felsefelere dayandırarak alafrangalığı bir hayat tarzı olarak benimserken; Kasım Efendi; sofı, geri kafalı, cahil, zengin; ama cimri özellikleriyle geleneksel hayatı temsil etmektedir.

(Maddî imkân-para)

Meftun Bey <-----> Kasım Efendi

(Alafranga yaşam)

(Geleneksel-muhafazakâr değerler)

Machiavelist

Romanın dördüncü olay halkasında, Meftun Bey ile evlenerek köşke yerleşen Edibe ile Meftun Bey arasındaki çatışma da alafranga ve geleneksel değerlerin karşı karşıya gelmesinden kaynaklanmaktadır. Edibe, Kasım Efendi’nin muhafazakâr ve softa aile ortamında yetiştiği için Meftun Bey’in olabildiğince serbest alafranga yaşam tarzına başlangıçta uyum sağlayamaz. Meftun Bey, riyakâr, züppe, bütün ahlâk kuralları ile toplumsal değerler ve hayat tarzıyla ortaya çıkan ilişkiler düzenini reddederek gösterişli yaşamayı en üstün değer olarak kabul eden alafranga bir anlayışı temsil eder. Bunun karşısında Edibe, geleneksel tarzda yetişmiş, cahil, alafranga yaşam tarzından tamamen uzak bir anlayışı temsil eder. Meftun Bey ile Edibe’yi buluşturan ortak nokta, Edibe’nin babasının maddî imkânıdır. Aralarında cinselliğe dayanan bir bağ yoktur.

(Maddî imkân-Para)

Meftun Bey <-----> Edibe

(Alafranga yaşam)

(Geleneksel-muhafazakâr değerler)

Şıpsevdi’nin beşinci olay halkasında, Meftun Bey’in Şark Şimendiferleri Piyangosu yalanının anlaşılması üzerine ortaya çıkan gelişmeler ve ailenin hızla yozlaşması anlatılır. Ailesinin geçim sıkıntısıyla zor durumda kalan Meftun Bey, Mahir’i babasının senetlerini çalmaya teşvik eder. Buna başlangıçta direnen Mahir, Meftun Bey’in kendisini Beyoğlu

âlemlerine alıştırmaları sonucu gittikçe ona benzer ve onun istediği hayat tarzını benimsemeye başlar. Bu arada Mösyö Makferlan, Meftun Bey'in köşkünde bir kır balosu düzenler. Baloda Mahir, eğlenceyle tamamen kendinden geçerek babasının senetlerini Meftun Bey'e getirir. Balo, köşkteki yozlaşmanın boyutlarını iyice gözler önüne serme fonksiyonuna sahiptir.

Beşinci olay halkasında da çatışmalar alafranga-geleneksel yaşam tarzları merkezinde kurgulanmıştır. Meftun Bey, plânını gerçekleştirebilmek için artık bütün yolları deneyerek Machiavelist bir tavır sergilemeye başlar. Meftun Bey karşısındaki kişilerin de giderek Meftun Bey'e benzedikleri ve yozlaşmaya başladıkları dikkati çeker.

Ailesinden elde edebileceği bütün parayı tüketen Meftun Bey, artık çaresi kalmayınca Mahir'in zaaflarından yararlanarak onu kendine benzetir. Bu yolla Kasım Efendi'nin parasını elde etmeye çalışır. Meftun Bey ile Mahir arasındaki ilişkiyi sağlayan temel unsur, Kasım Efendi'nin parasıdır. Mahir, başlangıçta tutucu birisiyken, sonraları doyumsuz bir alafranga meraklısı olmaya başlar. Meftun Bey ile Mahir arasında önce zihniyet farklılığından kaynaklanan bir çatışma söz konusuysa, bu ilişki daha sonra Meftun Bey'in Mahir'i kendi ortamlarına alıştırmaları sonucu onu emellerine alet etmesiyle benzeşmeye dönüşmüştür.

(Maddî imkân-Para)

Meftun Bey <-----> **Mahir**

(Alafranga yaşam)

Machiavelist

(Geleneksel-muhafazakâr değerler)

Alafranga yozlaşma

Meftun Bey'in Mahir'i Beyoğlu ortamlarına alıştırmalarıyla birlikte Mahir ile Lebibe arasında da ahlâkî değerlere dayalı bir çatışma kurgulanır. Kendisi de Meftun Bey'in etkisiyle sahip olduğu geleneksel değerlerden uzaklaşarak gittikçe yozlaşan Lebibe, kocası Mahir'in Madam Makferlan ile ilişkisine tahammül edemez.

(cinsellik)

Lebibe <-----> Mahir

(Sevgi/sadakat)

(Hıyanet/ aldatma) Alafranga yozlaşma

Lebibe, Mahir'in kendisini aldatması üzerine, durumu Meftun Bey'e şikâyet eder. Mahir'i plânları doğrultusunda kullanan Meftun Bey ile Lebibe arasında alafrangalığın derecesi noktasında çatışma doğar. Lebibe, Meftun Bey'in tamamen yozlaşan alafrangalığından rahatsız olur.

(alafrangalık)

Meftun Bey <-----> Lebibe

(Yozlaşmış alafranga yaşam)

(Geleneksel değerler)

Meftun Bey'in Beyoğlu ortamlarına alıştırdığı Mahir, kır balosunda Madam Makferlan'a karşı yoğun bir cinsel yakınlık duyar. Duygusal boyutu olmayan bu ilişkiyi sağlayan temel bağ, cinselliktir. Bu ilişkideki hedef de, Mahir vasıtasıyla Kasım Efendi'nin parasının Meftun Bey'e aktarılmasıdır.

(cinsellik)

Mahir <-----> Madam Makferlan

(Yozlaşmış alafranga özentisi yaşam)

(Alafranga değerler)

Şıapsevdi'nin son olay halkasında Mahir yoluyla Kasım Efendi'nin evindeki hırsızlığın ve Meftun Bey'in köşkündeki yozlaşmanın boyutları dikkatlere sunulur. Kasım Efendi, hırsızlığın Mahir tarafından gerçekleştirildiğini anlar ve bunun üzerine Mahir'i evlatlıktan, Meftun Bey'i de damatlıktan reddeder. Edibe'yi de evine geri çağırır. Artık muhatabı Raci'dir. Mahir, yaşadıklarını içine sindiremez ve intihar eder. Bu arada Meftun Bey'in köşkündeki kadınlara komşu köklerin hizmetkârları hovardalığa gelirler.

Romanın son olay halkasındaki çatışmalar da yine alafranga değerler ile geleneksel değerler üzerine gelişir. Meftun Bey'in Kasım Efendi'nin parasını elde etmek için her yolu meşru görme anlayışı, köşkteki yozlaşmayı

artık çığırından çıkarmıştır. Artık köşkün en muhafazakâr kadınları bile eve erkek alırlar.

Hiçbir umudu kalmayan Meftun Bey, son çare olarak tamamen kendisine benzeterek iradesi altına aldığı Mahir'i hırsızlıkta kullanır. Meftun Bey ile Mahir arasındaki ilişki gittikçe dramatik bir seyir izler. Önceleri farklı zihniyetlerden dolayı çatışmaya dönüşen Meftun Bey-Mahir ilişkisinde, Mahir'in alafranga hayatı tanıdıktan sonraki zihinsel değişimi ile Mahir, artık Meftun Bey'in "araç"ı, kuklası haline gelmiştir.

(*Maddî imkân-Para*)

Meftun Bey <-----> **Mahir**
 (Alafranga yaşam) (Yozlaşmış alafrangalık)
 Machiavelist

Meftun Bey ile Kasım Efendi arasındaki çatışma da artık zirveye çıkar. Maddî çıkar merkezinde gelişen bu çatışmada, Kasım Efendi bütün plânları öğrenir ve ilişkiler kopar.

(*Maddî imkân-para*)

Meftun Bey <-----> **Kasım Efendi**
 (Alafranga yaşam) (Geleneksel-muhafazakâr değerler) Machiavelist

Romanın son olay halkasında, komşu köşkteki hizmetkârların gece gizlice Meftun Bey'in köşkündeki kadınlara aşk kaçamakları yaptıkları gözler önüne serilir. Tamamen cinselliğe dayanan bu ilişki ile köşkteki ahlâksızlığın ve genel anlamda yozlaşmanın vardığı noktalar dikkatlere sunulur.

(*Cinsellik*)

Köşkün kadınları <-----> **Komşu köşkün Erkekleri**
 (Yozlaşmış alafrangalık) (Yozlaşmış alaturka değerler)

Olay örgüsündeki tüm çatışma ve karşılaşmaları şu şekilde tablolaştırabiliriz:

Temsilciler		İlişki Konusu	İlişki Türü
Meftun Bey	Raci Lebibe Rabia Yaşlı kadınlar	Alafrangalık	Zihniyet Çatışması
	Kasım Efendi Mahir Edibe	Para	
Mahir	Makferlan Ailesi	Alafranga/model	Karşılaşma
	Madam Makferlan	Cinsellik	Zihniyet Çatışması
Raci	Lebibe+Rabia	Ahlâkî Değer	
Lebibe	Mahir	Ahlâkî Değer	
Köşkün Kadınları	Komşu Köşkün Hizmetkârları	Cinsellik	Karşılaşma

1.9.4.2. Kişiler

Sahip olduğu “şıpsevdilik” özelliği ile esere ismini veren Meftun Bey, romanın aslî kişisidir. Olaylar onun etrafında gelişir. Romanın kişiler kadrosu; Meftun Bey ve Kasım Efendi’nin ailesindeki kişilerle, bunlarla ilişki kurarak romana dışarıdan dahil olan diğer kişilerden oluşmaktadır. Meftun Bey ile ilişki halinde olan kişiler, onun şahsıyla verilmek istenen özellik ve anlayışları somutlaştıran birer figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun dışındaki kişiler ancak onunla ilişkileri ölçüsünde kendilerine yer bulurlar.

Şıpsevdi’deki şahısların sayısının, yazarın diğer romanlarına göre fazla olduğu dikkati çekmektedir. Meftun Bey’i merkeze almak üzere, romandaki kişileri, özellikleri ve olay örgüsündeki işlevleri yönüyle şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.9.4.2.1. Erkekler

1.9.4.2.1.1. Meftun Bey

Meftun Bey, babası ölünce iyi bir eğitim alması için amcası tarafından Fransa'ya gönderilir; fakat orada eğitim haricinde her türlü alafranga bilgiyle donanmış olarak İstanbul'a döner. O, etkisinde kaldığı o yaşamı, reisi olduğu kendi köşkünde de uygulamak isteyerek “*maişet tarzını külliye alafrangalığa dökmek isteyen*” (s.51) özenti bir tipe dönüşür. Alafrangalığı yüce bir değer olarak kabul etmesi yönüyle, yazarın ilk romanı Şık'taki Şatırzade Şöhret Bey'e çok benzer.

Meftun Bey, olay örgüsüne dahil olduğu yerde farklı yönleriyle tanıtılır. Buna göre Meftun Bey şu cümlelerle uzunca dikkatlere sunulur:

“Yaş, otuza, boy uzuna karip, vücut nahif, renk soluk, evza ve etvar gayet asabi, çehre, uzun müttetberber tuvalet sularının, pomataların, pudraların fazlaca istimalile ziyade yorgun... Adeta sepelenmiş bir deri gibi pul pul bir hal kesbetmiş, elmacık kemikleri fırlakça... Gözleri iri, yuvarlak, pişmiş kelle gibi ölgün bakışlı, donuk, sönük, akları siyahlarına galip...”

En ziyade rahatsızlığı: Mideden, sinirden, çarpıntıdan...

Fikren hoppa... Malumat, deme çatma, dirayet gayri mevhum, zoraki, hep (Savoir-Vivre)den çalınma... Tavırlar, vaz'lar hep mukallidane, hep sahte, soğuk...

Şikâyetleri: Gece sokaklara sopa vuran mahalle bekçisinden, köpeklerin havlamasından, yekdiğerini takip eden bozacı sadalarından, tütün tabakasını, ağızlığını cebine oyup gecelik entarisi, Şam hırkasile akşamları, yemekte sonra çıkagelen alaturka misafirlerden, incesaz takımından...

Ayıpladığı şeyler: Galoş potin giyenler, seyyar aşçıdan kuskus pilavı yiyenler, Türkçe eser ve gazeteleri okuyanlar.

İhtiyatları: Tırnaklarını alafranga bir nevi insan nalbandına kestirmek. Türkçe beyanı en kolay kelimeleri telaffuzda zorluk çekmek, bazen en zebanzet tabirleri unutmak. Söz arasında bahse münasebet alsın almasın Fransızca darbı meseller iradetmek. Bir musahabede yorulup bıkınca ıslıkla opera parçaları çalmak...

Yemesine tövbe ettiği yemekler: İşkembe çorbası, nohutlu yahni, patlıcan dolması, un helvası, bulamaç, pekmezli muhallebi, piruhi, tatar böreği, ilâh...

Sevdikleri: Filetolar, biftekler, ragular; sosisler, sufleler, tartlar, kompotlar... Fıktanı halinde enginar sapı, bazen kamışlık pırasa, omlet, yapılamazsa, kaygana...

Nefret ettiği meşrubat: Boza, harup şerbeti.

Keahetle içtiği mayiat: Kırkçeşme, Halkalı, Turunçlu, Keçe, Kayışdağı suları, ilah...

Arayıp da bulamadıkları: Mader, bordo, burgony, malaga...

Semti: Kışın horhor, yazın Erenköyü, fakat akli Beyoğlu'nda...

Kıraatinden ürktüğü eserler: Evliya Çelebi seyahatnamesi, Türkçe kavait, sarf, nahiv, edebiyat, milli romanlar.

Edebiyatta hemen bir mesleği yok. Bu mesleksizlik de bir nevi meslek addolunabilirse tuttuğu yol şöyle:

Bir muharrir “sublime” ulvî, daha doğrusu “Vrai” hakikî, daha âlâsı “Cru” apaçık yani cascavlak olmak için ifade kayıtları, şive, kaide gibi lisan sıkletinden

tecerrüt etmek, bu ağırlıkları atmak, hafifletmek, kendi yazdıklarından başkasını beğenmemek, fakat zatî eserlerinin bir gün diğer bir muharrir tarafından metholunacağını hissedince ihtiyata riayet eden onun kalem mahsulünü beğenmiş, hatta lüzumuna göre her satırına her kelimesine âşık olmuş, bayılmış gibi görünmek ... Hangi örnekten olursa olsun bir muharrirle görüşülünce nezaket icabı gözeterek yüzüne: “Güzel yazıyorsunuz” methinde bulunmak... Yanından beş on adım ayrılınca:

- *İmbecile il se croit un auteur* (Ahmak kendini bir müellif zannediyor) demek.

Türklük masusatiyle mütemeyyiz bir “orijinalite”yi kabul etmemek, böyle bir iddiada bulunanları âdi görmek.

Büyükada’da Şişli’de oturur, bisiklete biner, lüzumunda valseder. Şopen’i, Guno’yu, Bize’yi, Verdi’yi, tanır aileler tasvirinden başka Türkçe’de hikâye zemini bulunamayacağı fikrinde ısrar etmek...” (s.59-61)

Meftun Bey’in tek gayesi alafranga bir yaşam tarzını yakın çevresine benimsetmektir. Bu uğurda köşkteki aile fertlerine âdetâ işkence çektirir. Fransızca “*Savoir-Vivre*” denilen alafranga yaşam bilgilerini; ev halkına, evin bir odasını dersane haline getirerek öğretmeye başlar. Bilgisinin yetersizliği ve gösteriş meraklısı olduğu romanda kimi yerde ironik bir şekilde vurgulanmaktadır:

“Aile efradından kim hastalansa, Meftun Bey hastanın nabzını tutar, saati çıkarır, vuruşları sayar, diline bakar, karnını fiskeler, göğsünü, arkasını dinler. Çünkü beyefendi Paris’te bulunduğu esnada tıp fakültelerinin de önünden geçmiş, belki kapılarından içeri bir iki adım atmış, belki kapıcılarıyla konuşmuş, belki o binaların duvarlarına sürtünmüş olduğundan çeşitli tahsili meyanına doktorluğu da ithal etmeksizin bu fenden kızıl cahil denecek kadar nasipsizlikle İstanbul’a dönmeği bir türlü muvafık bulamamıştı. Yani ondan da (tabire müsaade buyurulursa) çakdığını göstermek isterdi.” (s.75)

Meftun Bey, kendisinden büyük ümitler besleyen amcasına Fransa’dan her hafta yalan mektuplar gönderir ve ondan para ister. Bu parayla Paris günlerini konserlerde, balolarda, kafeşantarlarda, Foli Berjer, Olimpiya, Eldorado gibi eğlence yerlerinde tüketerek aylakça dolaşır.

“Fakat her alargadan dolaşıyor, mukayyet bir talip sıfâtıyla hiçbir yere girmiyor, dinleyiciler sırasında bulunabilecek müesseseleri, darülfünûnları devrediyor, hiç kitap açmadan zahmetsizce kulaktan bir âlim oluverip meydana çıkmak istiyordu... Gelsin kafeşantalar, konserler, balolar, bu gece “Foli berjer”de, yarım “Olimpiya”da öbür gün “Eldorado”da... Artık okumaya değil uyumaya bile vakit bulamıyordu. Aşk ve sevdâ Vezûv bürkanı gibi feveranda...” (s.64–65)

Paris’te gereksiz işlerle vakit tüketen Meftun Bey’in bu hali romanda

“şarlatanlık” sözüyle nitelenir.

“Meftun bu şarlatanlık hasailinin cümlesine malikti. Üdebadan, şuaradan, tarihçilerden, ulemadan, fudaladan, fen erbabından en ileri gelenlerle bunların en meşhur eselerinin isimlerini ezberlemişti. Her neden bahis açılrsa bir fihrist cetvelinden ileri varamıyan malumâtıyla hemen söz atılır, tatsız tuzsuz lakırdı karıştırırdı.” (s.67-68)

Paris'teyken amcası vefat eden Meftun Bey, Âyine Şık romanındaki Şöhret Bey gibi yetimliği nedeniyle İstanbul'a dönerek ailenin yönetimini eline almak zorunda kalır. İstanbul'a dönünce aile fertlerine alafrangalık dersi vermeye başlar. Aile efradını toplayıp “*amelî âdabı muaşeret*” fenninin sofra âdabı konusunda derse koyulur:

“*Meftun Bey bir gün büyük validesi Şeküre hanımdan itibaren bütün ailesi efradını, kendi nezdlerinde misafir bulunan teyzesi Vesile hanımı, kızlarını, Zarafet'e, Eleni'ye varıncaya kadar cümlesini bir odaya toplayarak “amelî âdâbı muaşeret” fenninin mühim bir bahsinden tedrise iptidar eyledi.*” (s.89)

“...Paris'teki terzisinden getirttiği elbisesi, zarif ganları, tepesi altın küreli bastonu, ipek çorapları, rugani iskarpinleri hususiyle tek gözlüklü...” (s.137) haliyle tam bir “şık” olan Meftun Bey, Paris'te öğrendiği alafranga yaşamı hayatına tatbik etmek ister. Bu yaşam tarzı para gerektirmektedir. Bunun için kız kardeşi Lebibe'yi zengin komşusu Kasım Efendi'nin oğlu Mahir ile, kendisini de Kasım Efendi'nin kızı Edibe ile evlendirme plânu kuracak kadar Machiavelist bir tavır içerisindedir.

Meftun Bey, karşılaştığı durumlar karşısında daima alafranga referanslarla karar alıp hareket etmektedir. Nitekim kız kardeşinin ve teyzesinin kızının gayri meşru ilişkisine şiddetli tepki gösteren kardeşi Raci'yi Batılı düşünürlerle teskin etmeye çalışır:

“_ (Savuar vivr) bu gibi âşıkane rezaletlerden bahsetmez. (Hermans dö Fo) güzel âdetlerin ve milli terbiyenin müşevvikidir. Cinayetlerden dem vurmaz. (Kod Franse) böyle namus meselelerinde bazı anlara mahsus cevazlarda bulunur. Fakat bu hususta pek dakiktir. Biz medeni adamları. Keyfî mücazat ile, katl ile, cerh ile maslahat tesviyesi bize yaraşmaz; bu gibi ahvalde her fert bulunduğu memleketin kanunlarına tebaiyete mecburdur. Kimse şahsî adalet icra edemez.” (s.223)

Romanın başka bir yerinde de Meftun Bey açıkça Batılı gibi düşündüğünü itiraf etmektedir:

“- Hayır madam... Siz beni şarklılıkla itham edemezsiniz. Çünkü ben âdeten en ziyade Garplıya benzer bir Şarklıyım...” (s.281)

Meftun Bey, alafrangalık emellerine ulaşabilmek için Batılı dostu Mösyö Makferlan'ın plânıyla önce kendisine şark şimendiferleri piyangosundan ikramiye çıktığı yalanını uydurur. Bununla Kasım Efendi'nin gönlüne ve kesesine girmeye çalışır. Yalanı ortaya çıkınca, yine fikir babası Mösyö Makferlan'ın aklıyla Mahir'i kendisi gibi alafranga yaşama çeker. Bu sayede babasının parasını, senedini ve mührünü çaldırır. Meftun Bey

görüldüğü gibi amaçları uğruna her şeyi mubah sayarak Machiavelist bir tavır sergilemektedir.

Meftun Bey'in aşk hakkındaki tavrı da serbest aşkı salık verip bir bayana bağlanamamak yani "şıpsevdi"lik yönündedir. Bunu insan tabiatına en uygun yol olarak gören Meftun Bey'in bu hali, romanda Azize Hanım'ın ağzından şu cümlelerle ifade edilir:

"- Kızım onun ne sende gözü var ne Arapta... Böylelerine "Şıp sevdi" derler. Şimdi sever, şimdi geçer... Otlakçı tabiatlı olurlar. Seni de sever beni de, ötekini de, berikini de... Dur bakalım daha ne gördün? Bunlar öyle üç dört kadına kanaat etmezler. Bazı erkek kızım kadın oburu, sevdâ tosunu olur." (s.356)

Meftun Bey'in aşka dair düşüncesi başka bir yerde kendi ağzından şu cümlelerle ifade edilmektedir:

"Bir insanın meşru karısı başka böyle meşruiyet harici münasebet peyda ettiği kadınlar da yine başka... Dünyada bir kadınla nikâhlı karısıyla durmuş, oturmuş kaç erkek bulunabilir?" (s.405)

Meftun Bey, çıkarlarına temel teşkil edecek şekilde Batı felsefesine de ilgi duyar. Alafranga yaşamı tatbik etmek uğruna pek çok çelişkiyi şahsında birleştiren Meftun Bey, Alman filozofu Schopenhauer'un fikirlerinden etkilenmiştir ve konuşmalarında ondan bizzat alıntılar yapmaktadır. Ailesiyle ve Kasım Efendi ile çatışmasında ortaya koyduğu felsefeyi adı zikredilen filozofa isnat eder. Hayat, ölüm, aşk vs. konularda fikirlerini söz konusu filozofa dayandırır:

"- Tabiat öyle şedit bir müessirdir ki kanununun icabatına cümleyi münkad eder. Şimdi burada içen, söyliyem, çağıran, bağıran, oynayan, sevişen; öpüşen Zarafetle Şaban değil; işte bu tabii kuvvettir. (Şopenhaver'in dediği gibi, bu muaşıkların vücutlarında, damarlarında, kanlarında beşer nesillerinin tohumları var. İşte onlar vücut âlemine ermek için meclis kırmağa uğraşıyorlar. Husullerini bâdi olacak iki vücudu yekdiğerine takribe çabalyorlar. Âlemin, hovardalık, zenperestlik, çapkınlık, muaşaka, sevdâ; -edibâne âmiyâne- daha türlü nam ile yâd ettikleri hakikat işte bandan ibarettir." (s.199)

Amacına ulaşmak için her türlü yalan, hile ve ahlâk dışı yollara başvurmakta bir sakınca görmeyen Meftun Bey, determinist bir felsefeyi de benimser. Bu anlayışa dayanarak, kaderci (fatalist) bir anlayışa sahip olan Mahir'i; babasının parasını, mührünü ve senedini çalmaya teşvik eder ve bunu başarır. Meftun Bey determinist anlayışını şu cümlelerle açığa vurur:

"-Birader!. Bu dünyada bütün ahmaklar nasip olan mukadderata boyun eğler... sivri akıllılar ise nasibin ahkamı değiştirmek yollarını ararlar... Bu âlemde her şey bir sebebe, bir nazariyeye, görünen, görünmeyen bir kanuna bağlıdır. Bu kanunları mehma emken keşfederek onların netayicinden istifade etmenin çaresine bakmalıyız. Yoksa halimiz bitiktir. (...) çok yerde insan nasibini kendi tevlid etmek

iktidarını haizdir. Benim de kısmetim bu imiş... böyle imiş diye kadere bağlanıp durmamalıdır.” (s.391)

Romanın sonunda bütün yaptıklarıyla aile faciasına sebep olan Meftun Bey, Raci'nin elinden kaçarak hayat anlayışının şekillendiği Paris'e gider. Hâlâ Kasım Efendi'nin servetini elde etmenin hayalini kuran Meftun Bey'in Schopenhauer'e dayandırarak ortaya koyduğu tavrı, onun aynı zamanda bir egoist tavırlı olduğunu da ortaya çıkarmaktadır:

“Bu dünyada her şeyden evvel hüküm süren hodbinliktir. Herkes kendi hodbinliğine nazaran ef'alini tanzim yolunu arar. Bir ferdin, harekâtını hodbiniye tatbik diğerinin aynı emeline muhalif düşeceği adalet ve kavaninin tesisine lüzum hiss olunur. İnsanlardan biri (kendi) hodbinisini kanun tanıtmaya zaman ve zemini müsait buldukça daima her hakikati çiğner. Milyonlarca halkı keyif ve istibdadına esir etmekten çekinmez.” (s.481–482)

Onun amacı, hayalini kurduğu alafranga yaşamı tatbik edebilmek için gerekli olan maddî imkânı komşusu Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi'den temin etmektir. Romanın başından sonuna bu servete sahip olabilmenin mücadelesi içerisinde. Bundan dolayı olay örgüsünü teşkil eden bütün çatışmaların temelinde Meftun Bey'in bu hedefi vardır. O kadar ki Meftun Bey, daha önceki romanlardaki alafranga tipler gibi sadece Batılı kadınların hayranı olup elinde varolan serveti onların uğrunda tüketen bir mirasyedi olmayıp, onun hedefi alafranga yaşam uğruna Kasım Efendi'nin kızı Edibe'yi elde etmektir.

Bütün bunlara göre, romanın aslî kişisi konumundaki Meftun Bey'in eserdeki işlevi, geleneksel değerler karşısında alafranga yaşam tarzını temsil etmektir. O, temsil ettiği bu zihniyet gereğince kendi yakın ve uzak çevresindeki muhafazakâr insanlarla sürekli bir çatışma yaşamaktadır.

1.9.4.2.1.2. Kasım Efendi

Kasım Efendi; Meftun Bey'in, parasını kullanmak istediği zengin komşusudur. Mahir ve Edibe'nin babası, daha sonra da Meftun Bey'in kayınpederidir. Mutaassıp, sofı ve geri kafalılığıyla Meftun Bey karşısında geleneksel ve muhafazakâr bir yaşamı temsil etmektedir.

Meftun Bey, alafranga hayat tarzını sürdürebilmesi için gerekli parayı, çok zengin; ama cimri derecesinde tutumlu olan ve yaşayışı itibariyle sefil bir hayat süren Kasım Efendi'den temin etmeyi plânlar. Onun malını kendince “*alafrangalık gibi çok yüce bir uğurda*” sarf etmek ister. Bunun için de kız kardeşi Lebibe'yi Kasım Efendi'nin oğlu Mahir ile evlendirmeyi, kendisi de Kasım Efendi'nin kızı Edibe ile evlenmeyi plânlar. Bütün hayatını bu ideal etrafında şekillendirir. İşte Kasım Efendi, Meftun Bey'in bu idealini gerçekleştirme aracı olarak karşımıza çıkar.

Vurgunculukla servet biriktiren ve bunu tüketmeye kıyamayarak servetiyle ters orantılı bir hayat sürdüren Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi, Meftun Bey'in tetkikatı sonucu şu cümlelerle tanıtılır:

“Kasım Efendi cidden servet sahibi fakat şişeyi dışından yalayan takımındanmış; cimriliği, tamahkârlığı mahallesince mesel hükmüne girmiş; kaşıkçılığı hemen kuru bir namdan ibaretmiş; bu sanâtiyle serveti beyinde hiçbir münasebet yokmuş... Kazandığı parayı faizden, mürabahacılıktan kazanmış. Nükudu seksen bin liradan ziyade tahmin ediliyormuş; alarivayetin biçare ekseri zaman ekmek peynirle karın doyurmuş; yirmi bir yirmi iki yaşında kadar Mahir Bey isminde bir oğluyla gelinlik bir kızından başka varisi yokmuş... İhtiyarcağız özünü yumunca o kadar servet bu iki evladına kalacak; Kasımda da yaş seksene yaklaşmış; bir ayağı çukurda demek. Kız gayet afif imiş; ne seyir birmiş ne seyran... Fakat oğlan hovarda mizaç bir şey imiş; isafından dolayı pederi kendinden pek memnun değilmiş; oğlanın pek yüzü gözü açılmadan helal süt emmiş bir kız bulup da baş göz edivermek niyetinde imiş.” (s.128)

Harcayamadığı parayı biriktirmekte son derece mahir olan Kasım Efendi, softa tavrına karşın para kazanma konusunda machiavelist bir tutum takınır. Servetinin ifşasından korkar. Bunun için insanlara karşı son derece güvensizdir ve işini daima sağlama almaya çalışır. Bu haliyle, paranoya halindedir, denilebilir:

“Bu memlekette bâkir servet menabii bulunduğu sözü Kasım Efendi için manasız bir laftı. Öyle birkaç kişi birleşip sermaye vaz'ıyla ziraattan, ticaretten veya topraktan servet çıkarmak kabilinden sözler bu zavallı ihtiyarın narında menafi vâdiyle paralı kimseleri iğfal için uydurulmuş birer desise olmaktan başka hiçbir hüküm ve ehemmiyeti haiz değildi. Öyle büyük büyük kazanç vaitlerine kapılarak neticesi meşuk hususata girişmekten pek muhteriz bulunuyordu. Para maddesinde onun hiç kimseye hatta en muteber müessesatı maliyeye en büyük bankalara bile itimadı yoktu. Onun nazarında her fert, beni nev'inden diğerinin parasını dolandırmak için yaratılmış birere iblisten başka bir şey değildi. “Para parayı doğurur.” Darbimeselini işittikçe ekseri defa da paranın parayı öldürdüğü hakikatini teyid ile diğer bir emsel irad edilmemiş olduğuna teessüften kendini alamazdı. Akçe hıfz için kendince en emin usul altınları kavanoza doldurup kömürlüğün bir karanlık köşesine hafiyen gömdükten sonra üzerine kömür tozu çekmekti. O gömülü hazine orada doğurmak sevincinden veya ölmek tehlikesinden masuniyetle senelerle uyuyabilirdi. En büyük muamelesi, en büyük cesareti gözüne kestirebildiği kimselere gayet fahiş

faiz, muteber kefil, mükemmel merhunat mukabilinde para ikraz etmekte. Buna pek iyi akli ererdi.” (s.315–316)

Hayatının merkezine parayı alan Kasım Efendi, aşırı cimrilik göstererek trende üçüncü mevkide seyahat eder, vapurda makine bölümünün yanına oturur, mektepteki oğlu Mahir’in kitap parasından ve ona harçlık olarak verdiği on kuruştan şikâyet eder. Onun eğitimi konusunda sarf ettiği şu sözleri de zihniyetini yansıtmaları bakımından önemlidir:

“O yalnız kitap parasının çokluğundan, şikâyet eder, sınıf geçtikçe ilerledikçe dersin tecdidini ve o münasebetle yeni kitaplar alınmasını pek sevinçli bulmaz, müsriflik addeder, her sene aynı kitabın okutturulmadığına yahut bütün beşerin malumatını küçük bir kitaba sığdırarak çocuk velilerini kitap parasından kurtarmağa himmet edecek bir dirayet sahibinin henüz zuhur etmediğine âdetâ canı sıkılırdı.

Mahirin imtihan veremediği yıllar, pederinden en ziyade takdire mahzar olduğu senelerdi. İhtiyar Kasım o sene yeni kitap ihtirasına lüzum olmadığı haberini alınca oğlunun, tahsin ve âferin ile arkasını sıvayarak:

-Ha şöyle yavrum bazı sene de dönmeli. Dört nala mektepten çıkan çocuğun tahsili pek kavi olmaz.” (s.160-161)

Önceleri alafranga yaşam tarzını bahane ederek parasızlığı dolayısıyla Meftun Bey’i sevmezken, Şark Şimendiferleri Piyangosu’ndan on beş bin lira çıktığı haberi üzerine ona karşı tavrını tamamen değiştirerek ne derece riyakâr olduğunu gösterir:

“Kasım Efendinin paraya karşı o kadar büyük zaaf ve hürmeti vardı ki onun nazarında her lira mükevvenattan hiçbir şeyde bulunmıyan maddi, manevi müessir bir kuvveti haiz idi. her şahsın ehemmiyet ve kudretini malik oldu nukudun mikdariyle tÂyine alışmıştı. Şimdi vehleten on beş bin liralık munzam bir kuvvetle itibar ve nukudunu artırmış bulunan Meftun ihtiyarın nazarında büyümüş, büyümüş, alyon kesilmişti. Artık böyle bir adamın sözünü lazım gelen ehemmiyetle telakki kendince bir farize biliyordu. Kızı Edibeyi Meftun şimdi istese kemali memnuniyetle vermeğe hazırdı.” (s.300-305)

Meftun Bey, ideal haline getirdiği Kasım Efendi’nin servetine tam olarak sahip olamaz; ama kaçtığı Paris’te bile Kasım Efendi’nin ölümü üzerine dönüp amacına ulaşmayı plânlar. Kasım Efendi, kendisi de biriktirdiği serveti yiyemez.

1.9.4.2.1.3. Mahir

Mahir, Kasım Efendi’nin oğlu ve Meftun Bey’in kız kardeşi Lebibe’nin kocasıdır. Babasının eğitiminden geçmiş ve onun izinden giden cahil bir tiptir. Olay örgüsündeki işlevi, Lebibe ile aralarında varolan aşk ilişkisinin Meftun Bey’in çıkarları uğruna kullanılmasıdır. Bu ilişki Meftun Bey tarafından

öğrenildikten sonra, Kasım Efendi'nin servetine sahip olmak için, evlilik yoluyla meşru bir zemine oturtulur.

Babasının baskısı altında inisiyatif alabilecek bir halden yoksun yetişen Mahir şu cümlelerle tanıtılır:

"Mahir kışın ve baharlarda havalar güneşli olunca cami avlularında Cincimeydanında, yeşillenmiş büyük viranelerde, Yenibahçe çayırında güreş, koç ve horoz döğüşü seyredenler, terlemiş bıyıklarına ehemmiyet vermiyerek köşebaşlarında macun çevrişen, mahalle kahvelerinde fındık, leblebi ile tek mi çift mi oynayan, portakal tartışan güruh arasında emsaline kesretle tesadüf olunan şehir çocuklarındandı. Bunlar tufuliyet mevsimini geçirmiş, delikanlılık çağını boylamış oldukları halde yine masumane belahet denecek birtakım çocukluk âdâtından kurtulamazlar. (...) Mahir işte bu akıl ile büyümüş ve böyle terbiye görmüş "tip"lerdendi." (s.159-160)

Eğitim konusunda babasının dar görüşlülüğünü kendisi de onaylayan Mahir, iptidai ve rüşdiye mekteplerine devam eder; ama kitap parasını israf olarak gören Kasım Efendi'nin aşırı cimri tavrı nedeniyle fazla okuyamaz:

"Babası bunu iptidai ve rüşdi mekteplerine göndermişti. Yani Mahir mahale mektebinde besmelekeş olduğu tahsilini rüşdiyede itham etmişti. Bir kalemde mümeyyiz olmak için ne çocuk kendi, ne de pederi tahsilin bundan ötesine lüzum görmemişlerdi. Baba oğlun tasavvur ettikleri terakki gayesi de ancak mümeyyizlikti." (s.160)

Meftun Bey, Kasım Efendi'nin servetini elde edebilmek için çareler düşünür. Bu yolda akıl hocası Mösyö Makferlan'a danışır ve onun Şark Şimendiferleri Piyangosu yalanını uygulamaya sokar; fakat bir türlü başarılı olamaz. Sonunda hırsızlığı çare olarak görür. Bunun için de Mahir'i kullanmak ister. Mahir, yetişmiş olduğu gelenek gereğince buna sert tepki gösterir. Bu tepkiyi gösterirken, Meftun Bey karşısında cehaletini kabul eder. Meftun Bey, Mahir'i ikna etmeye kalkışırken *"İnsan insanın kurdudur"* felsefesine dayanarak onun "saf" olduğunu vurgular ve saf insanların hilekârları zengin ettiği tezini öne sürer:

"Çok safsın Mahir çok... Sen bu akılda, bu saffetle yaşarsan, dünyada refah yüzü göremezsın... Onun, bunun emellerine, desiselerine hizmetkâr olmaktan kurtulamazsın. Çünkü saf adamlar bir takım hilekârları zengin etmek için çalışırlar. Şimdi dikkat et... Mesela bir bankada en ağır işleri hamal görür. En çok parayı "direktör" alır..."

(...)

Sen babanın kasından senedini almağı sirkat mi addediyorsun? Hayır yanlış... Sârik sen değilsin. Asıl sârik baban... Onun mevcut servetinde senin hakkın var, senin hakkını işte o senden alıyor... Ayda birkaç yüz lira iradı olan bir adamın mahdumu böyle senin yaşadığın gibi mi yaşar? Seni küçükten beri imaret çorbası, fodla, pastırma ile büyüttmüş... Masrafı mucib olur korkusuyla tahsiline de itina etmemiş... Seni böyle sefaletle büyüteceğine hiç peydahlamıyaydı. Bir baba evladını

servetinin müsaadesi nispetinde terbiyeye büyütmeğe mecburdur. Ama diyeceksin ki pederim vefat edince hepsini bana bırakacak... Adam sende!... Kim öle.. kim kala?

(...)

-Bana baksanıza Enişte bey.. ben lisan bilmem, öyle büyük mekteplerde okumadım. Bu söylediğiniz hikmet midir? Filozofluk mudur? Öyle şeylere pek aklım ermez... Vakıa söylediğiniz bu lakırdı kalabalığı içinde haklıları da var. Öyle hissediyorum. Ne yapalım ben de bu sizin hikmetlerinize adım uydurarak gidecek kafa yok.. babam bana bakmış bakmamış bu başka mesele... Ne ise iyi kötü büyütmüş, şu boya getirmiş.. o adam benden esirgediği bir şeyi nefsinden de esirgiyor. Bana imaret çorbası yedirmişse kendisi tavuk suyu içmemiş ki.. hem o serveti kendisi çalışmış kazanmış... Şimdi babamın bu kazancını tetkik edersek meydana ne çıkacağını bilmem. Fakat biz de çalışalım kazanalım... Bizim elimizi kolumuzu kimse tutmuyor ya?.. siz böyle üç gün kırk dereden su getirerek söylerseniz pederimin kasasından senet, mühür çalmanın sirkat olmayacağını bana isbat edemezsiniz.” (s.393-396)

Görüldüğü gibi, Mahir aslında yozlaşmış bir alafranga tip özelliği gösteren Meftun Bey karşısında nisbeten “doğru” ve “makul” olanı temsil etmektedir. Kendisine güveni olmayan Mahir, her an aklının çelinebileceğine inanmaktadır.

Babasının baskısı altında büyüdüğü için hiçbir inisiyatif alamayarak sinik bir şekilde yetişen Mahir, Lebibe ile evlendikten sonra da Kasım Efendi üzerindeki çıkarlarını gerçekleştirmeye çalışan Meftun Bey’in baskısı ve yönlendirmesi doğrultusunda hayatını sürdürür. Kendi ayakları üzerinde duramaz ve evlendikten sonra babasının plânı gereği, karısıyla birlikte Meftun Bey’in köşkünde oturmaya başlar. Alaturka geleneğin içinde yetiştiğinden, evliliğinin başlangıcında babasının sahip olduğu bütün değerleri benimserken, daha sonra Meftun Bey’in ön ayak olmasıyla, önceleri yabancı olduğu alafranga kadınların dünyasını tanır ve hızla önceki değerlerini terk edip alafranga zihniyete meyleder. Bu değişim ve dönüşüm yönüyle o, kardeşi Edibe ile aynı kaderi paylaşmaktadır.

Mahir, alafranga değerleri benimsedikçe alaturka ahlakî değerleri yozlaşmaya başlar ve karısını aldatır. Babasının servetini kullanmak isteyen Meftun Bey’e gerekli bütün yardımlarda bulunur. Bu keskin değişimleri kaldıramayan Mahir, Madam Makferlan’ın kendisini aldatması üzerine intihar eder.

Hayat karşısında her türlü hile, riyakârlık ve düzeni kullanmaktan çekinmeyen ve hiçbir ahlâkî değeri önemsemeyen Meftun Bey karşısında Mahir, içinden çıktığı çevrenin yetiştirme şartları sonucu gerekli fikrî ve

zihinsel donanıma sahip olamadığından kurtuluşu intihar etmekte bulmuş ve hayat sahnesinden trajik bir biçimde çekilmiştir.

1.9.4.2.1.4. Raci

Raci, Meftun Bey'in kardeşidir. Onunla tamamen zıt özelliklere sahip olan Raci, alafranga tutkunu ağabeyinin önünde sürekli olarak bir engel teşkil etmekte ve onu dizginlemektedir. Olay örgüsündeki işlevi, Meftun Bey'in alafranga özentileri karşısında ailedeki diğer fertlerin savunucusu olarak geleneksel değerleri temsil edip çatışma zemini oluşturmasıdır. Romanın başında şu cümlelerle tanıtılır:

“Meftunun küçük biraderi, yirmi üç yirmi dört yaşlarında bir delikanlı, simaca, vücutça ne anasına benzer, ne biraderine... Bu, onlar gibi zayıf değil, gürbüz, tombalaktır. Ahlakan da beyinlerinde çok fark vardır; Raci öyle alafranga budalası değildir; o cihete pek merakı yoktur.

Her güzelin bir kusuru bulunmak zarurî bir emir imiş. Darbimesel öyle diyor. Bunun da en zayıf, ufka tarafı “habazanlık”tır. Kendisi güzelce karnını doyursun da sofraya isterse alaturka, isterse alafranga tertip edilmiş olsun. Raci şikemperverlik noktai nazarından her iki husûlde taam edişi de uzun uzadıya tetkik edilmiş, ikisinde de yekdiğerine karşı bazı tercih sebepleri bulmuştu. Çatal bıçak istimali, sofrada çabuk yemeği nevima güçleştirerek tehir ettiğinden sühulet ve tenavül sür'ati cihetiyle alaturkayı tercih ederdi.” (s.78-79)

Meftun Bey, aile fertlerine alafranga adabı muaşeret dersi verirken, köşkte kendisine en çok Raci karşı çıkar. Bu yönüyle Meftun Bey'in alafranga rezaletlerine karşı aile bireylerinin sesi durumundadır. Ona göre daha baskın bir tip olduğundan, onun dediklerini bir süre sonra önemsememeye başlar ve aile yönetimini eline alır:

“Raci İstanbul'da bir talibe müyesser olabilecek derecede tahsil görmüştü; büyük biraderine nisbeten ahlakı metin, özü doğru, sözü toktu; kardeşinin ifratperestane alafranga gevezeliklerine bazen çok canı sıkılır, ailesi efradını biraderindeki bu iptilanın birçok iz'acatından kurtarmak için elinden geldiği kadar uğraşır; galebe edebileceğine akıl kestiği noktalarda doğruyu söylemekten sıkılmaz; ailelerinin serveti fevkinde alafrangaya gösterdiği merak ve uzun uzadıya mücadeleden geri durmazdı. Ağabeysinin iptila yüzünden gülünç olduğu, herkesin istihzasına uğradığı cihetleri bile bazen tasrihten çekinmezdi.” (s.82)

Raci, Meftun Bey'in medenî dediği alafranga usuller karşısında daima geleneksel yöntemleri tercih etmektedir. Namus konusunda son derece katı kuralları benimseyen Raci, Lebibe ve Rabia'nın gayri meşru ilişkilerini, Kasım Efendi üzerindeki emellerini gerçekleştirmek için bir koz olarak kullanmak isteyen Meftun Bey'in tersine, son derece olumsuz karşılar ve sorunu

tamamen kaba kuvvet esasında halletmek ister. Bu yönüyle Raci bıçkın (külhanbeyi) bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Biz Mahirle kozumuzu onun anlayacağı bir lisana yani kabadayıcı, bıçkınca pay etmeliyiz. Ona karşı olacak muamelelerde (Kood Franse)nin ahkâmı (Hermans dö fo)nun akvali, (Baron Staf)ın kuru lafları hiç para etmez. Şimdi şurada ortasına (tu) diye tükürülmüş koca bir yumruk bütün Avrupa medenî kanunlarından ziyade işe yarar... anladınız mı ağabey?..” (s.208)

Raci'nin külhanbeyi tavırları için Önder Göçgün şu yorumu yapar: *“Bu şekildeki külhanbeyi tavırlarıyla O; romanda, “alafrangalık” uğruna teşekkül eden gerilimi, okuyucu nazarında rahatlatan bir unsur ve –tabir caizse- bir nevi boşalma-discharge vasıtası olur.”*¹⁴¹

Raci, Meftun Bey'in namus konusundaki “gevşek” tutumu karşısında, alaturka bir özelliği olan “büyüğe saygı”dan vazgeçerek aile reisliğine soyunur. Fakat Meftun Bey'in alafrangalık saplantısı yüzünden ailenin kötü giden talihini bir türlü tersine çeviremez. Onun Paris'e kaçması sonucu Lebibe ve çocuklarının da geçimini üstlenmek zorunda kalır ve sorumluluğu iyice artar:

“Birader ben de bu kızların büyüğüyüm. Kendilerinden bir iki soru sormak selahiyetini ben de haizim. Ailemize ait bu namus meselesini âdetâ bir mudhikiye çevirdiniz. Meselen bu gûna hâkimane, filozofane daha doğrusu letaifperdazane tatvilata, tefsirata tahammülü yoktur. Namusla oynanmaz, bu kelime ile şaka edilmez, bu isticvaba karışmamak için size evvela söz vermiştim. Fakat siz sözü öyle bir yola sevkettiniz, bu utanmaz kahpelere karşı o kadar yumuşadınız ki burada kayıtsız bir sâmi sıfatıyla bulunabilmek her türlü tahammülün fevkine çıktı. İşte ömrümde birinci defa size karşı isyan ederek bu namus davasını kendimizce rüyet için sizi aile riyasetinden azl ile makamınıza ben kaim oluyorum.” (s.252-253)

Raci, Meftun Bey'in aileyi felakete sürükleyişi karşısında bütün çabalarına rağmen etkili olamaz ve ailenin tek sorumlusu olur.

Raci, ağabeyi gibi davranışlarını herhangi bir felsefeye dayandıracak zihnî bir donanıma sahip değildir. Ağabeyinin felsefesi karşısına, sadece hırçın bir fizikî güçle çıkmak durumunda kalır.

1.9.4.2.1.5. Şaban Ağa

Köşkteki hizmetkârlardan biridir. Köşkün Arap aşçısı Zarafet Ablâ'nın âşığıdır. Onu para ve cinsellik bakımından sömürür. Romanda daha çok

¹⁴¹ Göçgün, a.g.e., s.160

Zarafet Abla'yla yaşadığı cinsellikle ön plâna çıkar. Bu yönüyle romandaki işlevi, Meftun Bey'in köşkündeki sürdürülen hayatın yozlaşmışlıklarını yansıtmaktır. Meftun Bey'i o da gücü yettiği nispette kandırmaktadır. Romanda şu cümlelerle tanıtılır:

“Şaban Ağa, “kırk, kırk beş yaşlarında saçına bıyığına kır düşmüş, eleri akları iri, hantal apış, hamhalat bir hizmetkârdır ki beyefendinin alafrangalığa iptilası yüzünden çektiği meşakkate mukabil hizmet müddetinin şu son zamanlarında o hanede ancak Zarafetin vücuduyla bahtiyarlığını temin edebilmiştir.

Şaban o evde uşaklık, vekilharçlık, kahyalık hizmetlerinin cümlesini görür. Bu hizmetlerine zamimeten sırasına göre “Metri dö seramoni”, “Metri dotel” gibi mühim vazifeleri ifa ile de şerafyap olur. Çektiği sıkıntının en büyüğü de zaten bu son vazifeleri yüzündendir.” (s.53-54)

1.9.4.2.1.6. Mösyö Makferlan

Asıl adı Dorlé de Fray olan Fransız asıllı bu şahıs, sırtından “makferlan” denilen elbiseyi hiç çıkarmadığı için bu adla anılmaktadır. Meftun Bey'in alafranga yaşam sürdürmek için yaptığı plânlarda çıkmaza girdiği zaman akıl danıştığı bir dostudur. Şark'ta Avrupalıların en iş bilmezleri için bile pek çok kazançlar olduğunu duyarak İstanbul'a gelmiştir. Romanın seyrini dışardan çok ciddi şekilde etkileyen bu şahıs, Meftun Bey-Kasım Efendi ilişkisini derinden etkilemektedir. Meftun Bey, Kasım Efendi üzerindeki plânını gerçekleştirmek için Lebibe ve Rabia'nın sorunlarını Raci ile çözemeyince sorunu Mösyö Makferlan'a taşır. O, Meftun Bey'e hilekârlık, yalan ve sahtekârlığa dayalı çözümler üretir. Bunların en önemlisi, Şark Şimendiferleri Piyangosu çıkması yalanıdır. Bununla birlikte köşkte bir kır balosu düzenlenmesi fikirlerinin de plânlayıcısıdır. Bu yönüyle denilebilir ki Mösyö Makferlan, Meftun Bey'in yönlendiricisi konumundadır. O, bu aileye özenir. Bundan dolayı bu aile, onun için bir model durumundadır.

Meftun Bey, Mösyö Makferlan'ın elinde tamamen edilgen ve ezik bir “şarklı” olarak âdetâ oyuncak haline gelmiştir. Olaylara son derece rasyonalist ve gözü pek yaklaşan Mösyö Makferlan, geri plânda köşkün düzeninin bozulmasının müsebbibidir. Aynı zamanda romanın diğer bir Batılı ailesi olan Şehim ailesinin hanımı Madam Şehim ile çok serbest bir aşk

ilişkisi yaşamaktadır. Bu yönüyle de geleneksel değerlerin tam zıttı bir hayat anlayışını temsil etmektedir. Mösyö Makferlan şu özellikleri ile tanıtılır:

“İsmin sahibi, Makferlan, denilen urubayı sırtından hiç çıkarmadığı, kış ve yaz hemen daima bununla gezdiği için bu isim zatına alem olmuştu. Asıl adı Mösyö Dorle Düfrey idi.

(...)

Mösyö Makferlan (artist) meşrep bir zattır. Uzunca saçları üzerinde daima başının bir tarafına çarpılan kenarı enli yumuşak şapkası, müsamahalı bir düğümle tutturulmuş boyunbağısı, gelişigüzel avare bir tarzdaki telbis tarzı kendinin akasını şairane ve sanatkârane tahayülata kaptırmış fikir ve mesleği derbeder bir muhasin müştakı olduğunu gösterir. Yahut kendini görenlere her tavriyle o zannı vermeğe çalışır.” (s.275)

Sinsice davranan ve son derece uyanık birisi olan Mösyö Makferlan, Garplıların Şarkta fazla önemsendiklerini bilerek kısa sürede bir takım yerli işbirlikçiler yoluyla saray ve çevresine girerek işlerini yürütme yolunu girişmiştir:

“Mösyö Makferlan Şarkta Avrupalıların en iş bilmez ve serserileri için bile tümen tümen karlar, ticaretler olduğunu işiterek buraya maişet saikasıyla gelmişti. (...) Yavaş yavaş memleketin avalini iyiden iyiye öğrendi nüfuz sahibi bir iki zatla münasebet falan derken Yıldız'a çattı. Abdülhamid'in vehmini, politikasını öğrendi. Sarayca zatından, mesleğinden ürkülen kimselerin şair, edip; müverrih; muharir; gazeteci makuleleri olduğu sırrına etraflıca vukuf peyda etti; kendisini o mahiyette gösterdi.

(...)

Mösyö Makferlan kendince bir hüsnü tesadüf yardımıyla Yıldızın tezvirat kapısından içeri dalar. Bu emri mühime delalet eden zat bunu götürüp kodamanlardan birine yanaştırır. Bu kodaman bizim mösyönün tevillata olan istidatı derecesini birkaç defa mehenge vurduktan sonra kendine “icadı vekayli ecnebiye kitabeti” denilecek nazik bir hizmet tevcih eder. Bu hizmet Abdülhamid'i telaşa düşürmek için Avrupa gazetelerinde makale yazılmasını icap ettirecek siyasi ve adi bir takım entrikalı vukuat ihtara etmek, yahut tabiaten azama müstait olanların nisan tozunu silkererek gözlere batacak bir hale getirmektir. Böyle zeminler hazırlandıktan sonra şayiayı bastırmak için bulunacak çareler, yazılacak tekzipnameler âli fiyatlara satılır.

(...)

Bizim Mösyö Yıldız'a temastan aldığı feratub itibar tesiriyle bir müddet geçindi, elân da geçiniyor, yazıyor; çiziyor; birçok yerlere girip çıkıyor. Arada bir Avrupa'ya seyahat ediyor. Varidat menbai nâmuayyen bir suret, fakat şehrimizin bu gibi tavgılara müsait içtimai emrazdan bilsitifade beyler paşalar gibi yaşıyordu. Meftunla Makferlan pek dost idiler. Frenk, Türkün akıl hocası idi.” (s.278-279)

1.9.4.2.1.7. Şehim Bey

Makferlan ailesiyle birlikte karşımıza çıkan yabancı birisidir. “*Türk centilmeni*” olarak tanıtılır. Fransız bir kadın olan Madam Şehim ile nasıl olduğu kesin olarak bilinmeyen bir şekilde evlidir. Şu cümlelerle tanıtılır:

“Şehim bey Meftun gibi ne kese, ne de çehrece züğürt değil vakitli ve yakışıklıydı. Paris kadınları arasında “Bo garson” sıytını iktibasa muvaffak olmuş, vücut, boy, bos; kaş; göz yerinde güzel bir delikanlıydı. Fransada Türklüğü – tefennünü, malumatının çeşitliği, fikrî tarakkatiyle değilse bile- iri çapı, bedenen kuvvet ve sarfiyatı ile güzel “röprezente” etmiş, Avrupaya gayrı resmî tahsil niyetiyle gitmiş fakat çift avdet eylemişti.” (s.285-286)

Şehim ailesi Makferlan ailesiyle çok iyi tanıştığından, Şehim Bey'in Madam Makferlan'la cinsel ilişkisi söz konusudur. Şehim Bey'in romandaki işlevi, Meftun Bey'in ilişki içerisinde bulunduğu ailelerin de kendisiyle aynı zihniyeti paylaştığını vurgulamaktır.

1.9.4.2.1.8. Mösyö Ömer

Meftun Bey'in Beyoğlu çevresindeki tanıdıklarından biridir. Şark Akademyası Cemiyeti'nin kâtibidir. Şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“Şark Akademyası Cemiyetinin kâtibi Beyoğlu “Levanten” zadelerinden Mösyö “Lömer” isminde genç bir zattı. Alafranga yâdedilmek istenildiği zaman bu namla çağrılır, alaturka tevsimi icabederse ismine Ömer bey denirdi. Böyle muzaaf isimli zevat Türklüğün, şarklığın merak uyandırdığı yerlerde, ticarete ve sair hususata revaç verdiği sıralarda Ömer bey olurlar. Türklere karşı dirayet çalımını satmak, avurt etmek nev'ama medenî asalet iddiasında bulunmak lâzımgelirse Mösyö “Lömer” namıyla Frenk kesilirler...

Ömer bey namı diğer Mösyö “Lömer” Mekteb-i Sultaniden mezun binaenaleyh şarkın ahlâk ve âdâtına ve lisan-ı Osmaniyeyi büyük bir mikyasta vukuf iddiasında idi. davetnamenin tahriri için icabeden malumatı Meftun beyden ahz ile bir kâğıda “not” etti. Frenkçe düşünüp Türkçe yazan metin beyinli, alaca fikirli bazı üdebamız gibi tasvidini evvelâ Fransızca yaptı, sonra Türkçeye tercüme etti.” (s.373)

Türk çevresinde Ömer, yabancıların yanında “Lömer” olarak anılmak isteyen bu şahıs, kendi toplumunun değerlerine yabancılaşmış, kompleksli, alafranga bir tipi temsil eder. Duruma göre tavır aldığı için Machiavelist bir anlayışa sahiptir. Meftun Bey'in babaannesinin ölümü üzerine Şark Akademyası Cemiyeti'nin yayımlayacağı taziye hazırlayan kişi olarak romanda yer alır. Yanlış Batılılaşmanın vardığı boyutu somutlaştırması bakımından dikkat çekicidir.

1.9.4.2.1.9. Bedri

Bedri, Meftun Bey'in teyzesinin kızı Rabia'ya büyük ümitler vererek onunla gayri meşru ilişki yaşamış ve onu hamile bırakıp terk etmiştir. Aynı zamanda Mahir'in akrabasıdır. Romanda Rabia ile aşkı daima Mahir-Lebibe ilişkisinin yanı başında gelişir. Rabia'ya yazdığı mektuptan eğitilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Romanda varlığını sadece mektubuyla hissedebiliriz. Rabia ile yaşadığı aşk ilişkisiyle, Meftun Bey'in ailesinin yozlaşan halini vurgulamak ve ilişkilerin içinden çıkılmaz durumunu daha da güçleştirme işlevine sahiptir.

Şırpsevdi'de, Hizmetkâr Ali, Mahalle Bakkalı Bodos, Bahçıvan Zeynel Ağa, Şevki Bey, Aşir Efendi, Eczacı, Mösyö Doktor, Sırrı, Mustafa Ağa, Mösyö Kâmil, Arabacı Abdullah, Neval Şarik, Ali Hüsrev, Bakkal Çırağı Apostol, olayın ortaya çıkışında rol almayan sadece Dekoratif unsur durumundaki kişilerdir.

Hizmetkâr Ali; hizmetkâr Şaban Ağa'nın köşkü ve Zarafet'i terk etmesi üzerine onun yerine köşke alınan ve Zarafet'in âşık olduğu hizmetkârdır. Romanın ilerleyen kısımlarında tamamen Şaban Ağa'nın boşluğunu doldurarak onun işlevlerini üstlenmiştir. Romandaki önemi Zarafet ile ilişkisinden kaynaklanır. Şu cümlelerle tanıtılır:

“Şabemredlikten henüz kurtulmuş... Bıyıkları terlemiş, on dokuz yirmisinde, boyu, vücudü yerinde... Levnî beyaz, kaşı gözü gösterişli... penbe penbe yanaklarının üst taraflarından ayva tüyü sakal başları belirmiş... gözlerinin içi gülüyor tabirine masadak olacak bir halde çehresi daimî bir gençlik tebessümüyle cazibeli, sevimli bir delikanlı...” (s.398-399)

Mahalle Bakkalı Bodos, Meftun Bey'in Kasım Efendi'nin mal varlığını tetkik etmek için Erenköy'de yaptığı araştırma sırasında kendisinden bilgi aldığı kişidir. Kendine has şivesiyle konuşur. İşlevi, Meftun Bey'in alafrangalığını tanıtmaktır:

“- Apostol, kırita kırita şu garşudan belüren alafranga konağın beyü değul mu?.. Lâgaybını kimse bilmez emme bu beyün bi gözü eyü, bi gözü kötü görüyo galiba... çunkum gozluğu tek kulanıyo.. tamahkârlığından mıdır nedir? Gözüne kenarsız tek bi cam sıkıştırıyo.. çifte gozluk kullansa daha yakışıklı olur ya!.. Gozun birini kullanıp otekini battala vurmak da moda mıdır?.. ağnaşılmaz a... her biri bir türlü zariflik tutturmuş gidiyo..” (s.131)

Bahçıvan Zeynel Ağa, Meftun Bey ile Raci'nin Lebibe ve Rabia'yı gece takip ederken karşılaştıkları kişidir. Aslen Arnavut'tur. Meftun Bey ve Raci'ye

Lebibe ve Rabia'nın gayri meşru ilişkilerin mekânı durumuna gelen Despino'nun evine girdiklerine dair gerçekleri ifşa eder. Zeynel Ağa'nın verdiği bu bilgi ağabeylerin Lebibe ve Rabia'ya karşı tavırlarını belirlemelerini sağlar. “*Uzun boylu, poturlu, eli sopalı bekçiye benzer bir adam...*” (s.209) olarak tanıtılır.

Şevki Bey, Aşir Efendi, Eczacı, Mösyö Doktor ve Sırrı, Lebibe ve Rabia'nın gayri meşru ilişkilerinin ifşa edilmesi dolayısıyla ismi zikredilen kişilerdir.

Şevki Bey, Raci'nin kalemden tanıdığı şahıstır. Aşir Efendi, Feneryolu'nda köşkü olan birisidir. Lebibe ve Rabia'nın gelerek tebdili kıyafet ettikleri mekânın sahibidir. Eczacının ismi zikredilmez. Sadece mesleğiyle romanda yer alır. Beyoğlu'ndaki İngiliz Kanzuk Eczanesi'nin kalfasıdır. Lebibe ve Rabia'nın gebelikteki rahatsızlıklarını önleyici ilacı aldıkları yerdeki kişidir. Mösyö Doktor, Raci'nin Kanzuk Eczanesi'nden Lebibe ve Rabia'nın aldıkları ilacı tanımak için girdiği bir eczanede karşılaştığı doktordur. “... *tıknazca ve azıcık kır serpmiş sivri sakallı biri.*” (s.240) diye tanıtılır. Sırrı, Aşir Efendi'nin çocuğudur. Lebibe ve Rabia'nın köşklerine gelerek tebdili kıyafet ettiklerini ağzından kaçırarak Raci'ye haber veren küçük çocuktur.

Mustafa Ağa, Rabia'nın babasıdır. Bedri'nin Rabia'yı terk edişi üzerine çektiği sıkıntıların ifade edilmesinde ismi anılır. Hakkında, karısı Vesile Hanım'dan bahsedilirken *Kocası Uzunçarşı esnafından fakir bir adam; geçinmeleri lut layemut derecesinde... Kumkapı taraflarında iki odalı bir evleri var.*” (s.78) cümlesi verilir. Romanda bir de Rabia'nın hastalığının kanlı basur olduğuna inanarak ona yeni öğrendiği ilaçların reçetesini temin etmesi dolayısıyla ismi zikredilir.

Mösyö Kâmil, Şark Akademiyası Cemiyeti üyelerinden olup Meftun Bey'in köşkünde tertip edilen baloya gelen kişilerden birisidir.

Arabacı Abdullah, Kasım Efendi'nin hizmetkârının oğludur. Romanda sadece Mahir'e hırsızlık konusunda bir alternatif olması dolayısıyla ismi zikredilir.

Neval Şarik, Meftun Bey'in Edibe ile evliğinden olan çocuğudur.

Ali Hüsrev, Lebibe'nin Mahir ile evliliğinden olan çocuğudur. Babasının intihar etmesi üzerine masumiyetiyle varlığı vurgulanır.

Bakkal Çırağı Apostol, mahalle bakkalı Bodos'un çırağıdır. Meftun Bey-Bakkal Bodos diyalogunda, Bakkal Bodos, Meftun Bey hakkındaki düşüncelerini Çıracı Apostol'a anlatır.

Olaylarla dolaylı yoldan ilişkili olarak isimleri anılan bu şahısların yanında, romanda Meftun Bey'in komşusu olan köşklerin hizmetkârlarından olan İdris, Veli, Kerim ve Veysi adlı şahıslardan da bahsedilir. Bunlardan İdris, uşak; Veli, aşçı; Kerim, bağcı ve Veysi de arabacıdır. Cehaletin temsilcisi konumundaki bu kişiler, Şark Akademyası Cemiyeti'nin köşkte tertip ettiği baloda, kendi aralarında anlaşarak her birisinin köşkün hanımlarından birine karşı cinsel bir insiyakla saldırması dolayısıyla romanda yer alırlar. Bir süre sonra Meftun Bey'in köşkünün müdavimi olmuşlardır. Meftun Bey'in yalısındaki ahlakî çöküntünün boyutlarını dikkatlere sunma işlevine sahiptirler.

Şark Akademyası Cemiyeti'nin Şekure Hanım'ın vefatı üzerine hazırladıkları taziyeden Meftun Bey'in köşkünde ikâmet eden ve akrabası olan şu şahısların isimlerden zikredilmektedir:

"Kerimleri Lâtife, Vesile hanımlar, hafidleri Meftun, Raci beyler, hafideleri Lebibe, Rabia, Hasene hanımlar; büyük damadı Mustafa efendi, küçük damadı Mahir bey; yeğenleri Saim ve Tahsin beyler ve evlatları, kayınbiraderleri Behçet efendi ve evlatları ve bilcümle akraba ve müteallikatı!" (s.373-374)

Bu şahısların Mustafa efendi, yeğenler Saim ve Tahsin beyler ve evlatları, kayınbiraderleri Behçet efendi isimleriyle romanda sadece burada karşılaşmaktayız.

1.9.4.2.2. Kadınlar

1.9.4.2.2.1. Edibe

Edibe; Meftun Bey'in, Kasım Efendi'nin servetine konma plânını gerçekleştirmek için evlendiği kızıdır. Olay örgüsündeki işlevi, geleneksel değerlerin bütün belirgin özelliklerini kişiliğinde taşıyarak Meftun Bey'in

alafranga tavırlarını pekiştirmektedir. Babasının baskısı sonucu cahil kalır. Kadınlık özelliklerini ihmal eden ve “*mutasavvıfane*” bir yaşamı tercih ederek kaderci bir yaklaşım sergileyen Edibe romanda şu cümlelerle dikkatlerle tanıtılır:

“Edibe hanım tamahkâr bir pederin hususi nazariyesi, garip terbiyesi altında yetişmiş bir acibedir. Yiyişi, içişi, giyişi hasılı bütün hayat tarzı İstanbul kızlarından hiç birine benzemez. Malumat namına pederinin talim eylediği ve hissetine hadım olan bir takım gayri hikemi sözlerden başka bir şey bilmez. (...) Edibe giyinme, süslenme, gibi kadınlara has olan arzulardan pek uzak olduktan başka körlük, kanburluk, topallık; çolaklık nev’inden bir maluliyetle doğmadığına pek müteessifti. Çünkü pederinin:

- Cenab-ı Hak sevdiği kulunu sakat yaratır. Bu dünyadaki maluliyetin öbür dünyada ecri büyük olur.

Dediğini çok defa işitmişti. Süs ve nizam ile onun bunun dikkatini, hasedini celbetmedense kılıksız, çapaçul, pejmürde kıyafette gezerek herkesin kayıtsız nazarları ve hatta istikrahi altında kalmak daha akıl e hikmete muvafık olduğu Kasım efendinin felsefe düsturu cümlesinden idi.

Edibe ecre nail olmak için sırtına bir künbet yaparak bu sun’î kanburlukla sokağa çıkmağı bile çok düşünmüştü. Ekmeği sade suya batırıp yalnız bu suretle tegaddi etmek gibi bir nevi riyazete haftalarla devam eylediği çok olurdu.” (s.166-167)

Meftun Bey’in alafrangalık merakı karşısında tamamen bakımsız ve pejmürde bir hal takınan Edibe’nin fizikî hali şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“Simasına gelince eh Allah öğmüş yaratmış. İki elim yanıma gelecek ne yalan söyleyeyim.. öyle şimdiki tazeler gibi pudrası, sürmesi, allığı yok... Natürel buğdaysı bir renk, vücut balık etinde. Alın çıkık, kaşların uçları aşağıya düşük düşük... Gözler siyah ufak.. burun için lakırdı söylemesi günahdır. Fakat kulakları etli, irice, çene yaradana kurban olayım uzun, ucu kıvrık. İhtiyar simalı bir taze..” (s.175)

Edibe’ye karşı duygusal bir yaklaşım sergilemeyen Meftun Bey’in Edibe ile ilişkisi Kasım Efendi’nin parasına dayanır. Edibe bu amaç uğrunda sadece bir araçtır.

Babasının evinde tamamen geleneksel bir terbiye alan ve sofiyane bir hayat süren Edibe, Meftun Bey ile evlendikten sonra büyük bir çatışma yaşar. Köşkteki diğer kadınlar gibi, Meftun Bey’in kendisine verdiği alafrangalık dersleriyle “adam edilme”ye zorlanır ve önceleri buna tepki göstererek “*Gelin mi oldum? Esir mi oldum? Cehenneme mi düştüm? Haslı ne olduğumu bilemiyorum. Üç kaynana... Hesabsız görümce... O aşçı Zarafet kadın bile bazen başıma kelkahya kesiliyor. O piç kurusu Hasene’ye varıncaya kadar bu evde hepsi beni (nezare) maytaba alıyorlar... Artık küçüğünün, büyüğünün maskarası oldum.*” (s.325) diyen Edibe gün geçtikçe gördüklerini

kanıksar ve zihinsel bir dönüşüme uğramaya başlar. “*Kadınlığı hasebiyle çok şeyleri yapmağa can at(an) fakat gūnahtan korkma(sı), cesaretsizlik(i) arzusunu icraya mâni ol(an)*” (s.453) Edibe, Meftun Bey’in etkisiyle alafranga yaşama ayak uydurur ve işi, kocasını aldatarak eve gizlice erkek alma noktasına kadar vardırır. Hatta bu alışkanlığını boşandıktan sonra babasının evinde bile sürdürür. Kendine ait bir felsefesi bulunmayan ve ayakları üzerinde durabilecek zihinsel bir donanıma sahip olamayan Edibe, bir ömrü başkasına bağımlı sürdürmüştür. Bekârken babasının etkisinde kalarak sürdürdüğü alaturka hayat karşısında sonradan tamamen alafranga hayatı benimser.

1.9.4.2.2.2. Lebibe

Lebibe, Meftun Bey’in kız kardeşi ve Mahir’in karısıdır. On sekiz on dokuz yaşlarında, şişman, kendisine bakmayan birisidir. Fakat buna rağmen Meftun Bey’in kendisini Mahir ile evlendirme plânından önce, Mahir ile gayri meşru aşk yaşayacak kadar da dışa dönük bir tarafı olduğu söylenebilir:

“*Evdeki derbeder hali pek o kadar hoş, o kadar alımlı değildi; sokağa çıkmak için kat kat pudra, allık süründüğü, kaşlarını islediği, gözlerini kuyruklu sürmelerle tahrillediği zaman kendini dev aynasına benzeten kadınlara biraz hak verdirecek bir nasiye almakla o (tip)lere mahsus bir hüsn-ü- an, bir cazibe peyda olurdu. Lebibe hanımın en büyük muvaffakiyeti yanak çevresine kondurduğu yapma benin mevkiini seçme hususunda gösterdiği maharetti. Yeldirme yahut çarşafın içinde bingil bingil, püfür püfür yürüdüğü zaman kendini karaman koyununa benzeten kaba zamparaların bu nezahetten âri teşbihlerine sıkılır...*” (s.83)

Olay örgüsündeki işlevi, Meftun Bey’in alafranga bir hayat sürdürme isteği doğrultusunda Kasım Efendi’nin oğlu Mahir’le evlendirilerek bu süreçte vasıta rolü üstlenmesidir. Meftun Bey’in Lebibe ile olan ilişkisi, onu zengin birisiyle evlendirmek ve parasını kullanmak üzere bir çıkar sağlamaya dayanır. Bunun için de Lebibe’nin evlenme sürecini hızlandırmak için ona alafranga bakım dersleri vermeye başlar:

“*Bir genç kızın sabah tuvaleti, bir genç kızın öğle tuvaleti, bir genç kızın akşam tuvaleti, bir genç kızın sofra tuvaleti, bir genç kızın misafirlik tuvaleti, bir genç kızın sokak tuvaleti namlarıyla Lebibe’ye beş on kat elbise yaptırttı. Ve bunların (Savoir-vivre)ye tatbikan giyilmek ve çıkarılmak zamanlarını tayin ve talim etti.*” (s.83)

Meftun Bey'in alafrangalık talimlerinden sonra Fransızca'ya başlayan Lebibe'nin kafası iyice karışır ve kafasına zorla sokulmak istenen bilgiler arasında bocalar. Fransız edebiyatından romanlar okur, edebî değerini yalnızca Meftun Bey'in takdir ettiği yazılar bile yazar.

Meftun Bey tarafından Mahir'in alafranga alışkanlıklara yönlendirilmesi sonucunda, Madam Makferlan'la ilişki kurmasından çok etkilenen Lebibe; onun, Madam Makferlan tarafından aldatılmasına dayanamayarak intihar etmesiyle çocuğu Ali Hüsrev ile Raci'nin yanında kalır.

1.9.4.2.2.3. Rabia

Rabia, Meftun Bey'in Vesile teyzesinin kızıdır. Mahir'in yakın akrabası Bedri ile gayri meşru bir ilişkisi sonucu hamile kalmış ve terkedilmiştir. Romanda sürekli Lebibe ile birlikte görülür. Çünkü Lebibe'yle birlikte, Mahir ve Bedri ile aşk ilişkisinde beraber hareket etmektedir. Bedri'den hamile kalması, alafranga-geleneksel değerler çatışması yaşayan Meftun Bey ile Raci arasında şiddetli gerilime sebep olmuştur. Meftun Bey, Kasım Efendi'nin servetini ele geçirme plânı doğrultusunda kız kardeşi Lebibe'yi Mahir ile evlendirmeyi düşünürken, Lebibe ile kader birlikteliği olan Rabia'nın Bedri ile olan yasak ilişkisini de hoş görmektedir. Bu durumda Rabia'nın olay örgüsündeki işlevi, Meftun Bey'in alafranga tavrını somutlaştırmaktır. Son derece ilgisiz büyütülen, eğitimine gereken ilgi gösterilmeyen ve erkekvarî alışkanlıkları olan Rabia, romanda şu özellikleriyle tanıtılmaktadır:

“On altısında kadar, esmerce, kuruca ufacık siyah gözlü bir kız; tahsil ve terbiye namına birkaç sene iptidâî mektebinden başka bir şey görmemiş... Mahallesi olan Kumkapı semtinde büyütülmüş, yarı evde yarı sokakta alıştırılmış... Erkek çocuklara mahsus, kaydırak, birdirbir, ceviz, top oyunlarında meleke peyda etmiş. Mızıkçılıkta çocuklara arasında fena şöhret kazanmış, kıs kıs kıs teşvikiyle köpekleri azıstırmak, eskici Yahudi'yi taşlamak, yoğurtçunun tablasına taş atmak, kağıt helvacının camlı mahfazasını kırmak, el çabukluğuyla tabladan küfeden, kebab kestane, elma, fındık aşırarak; viranelerde ballıbaba, ısırganlar arasında uçurtma havalandırmak hususatında oğlanlardan hiç aşağı kalmaz. (...) Pek acele zamanlarda sokağa, rast gele bir yerlere fırlatır, sonra bulamaz, akşam evine yalınayak avdet eder, evvela bir fasıl anasından, sonra bir ikinci fasıl da babasından dayak yer. (...) Kız büyür, evvelâ başörtüsüne, sonra çarşafa girer. Mektepten feyizyap olabildiği kıraat melekesini “biküsün binni” hududunu pek aşamaz; o derecede ki mektebe dört beş senelik devamı keenlemyekûn hükmünde kalır; iki

satırlık bir ibare okumak resuhunu peyda edemez; mektebin tahsil yadigârı olarak kızın hatırında yalnız bazı ilahiler kalmıştı.” (s.85-86)

Rabia, erkek çocuklar içinde yetiştiğinden, Lebibe'ye göre medenî cesareti daha güçlüdür. Zira Lebibe ile beraber, Raci ve Meftun Bey tarafından gayri meşru ilişkileri konusunda sorgulanırlarken, hamile olanın kendisi olduğunu çok açık yüreklilikle itiraf edebilmiştir. Rabia, şiddetli bir aşk ilişkisine girişmesinin de yetiştiği ortama bir tepki olduğunu vurgulamaktadır. Tutum ve davranışlarında geçmişte bastırılmış bir takım duygularının dışavurumu söz konusudur.

1.9.4.2.2.4. Şeküre Hanım

Şeküre Hanım, Meftun Bey'in anneannesidir. Tamamen geleneksel değerlere dayalı bir hayat süren Şeküre Hanım, Meftun Bey'in alafranga dersleri karşısında direnen ve mevcut halinden memnun olan birisidir. Olay örgüsünde Meftun Bey'e karşı geleneksel değerleri temsil etmesi ve onun alafranga-alaturka çatışmasına katkıda bulunma işlevine sahiptir. Yetmişten seksene doğru ilerlemiş yaşına rağmen, takvim yaşını daima küçük göstermeye çalışan, sözü ağzına alınca sürekli anılarını anlatan, “*çalçene*” Şüküre Hanım'ın şu özellikleri tanıtılır:

“İtiyatları: Kışın tandırda oturmak; üstüne yorgan örtülmüş o sıcak künbedin çekme gözüne kuru üzüm, leblebi doldurarak ağız lakırdıdan hali kaldıkça emişle meşgul olmak; Şeküre hanımın kavlince ağız denilen uzvu atalet halinde mesdud bırakmak âdetâ gûnahtan maduttur; ya lakırdı veya yemişle o iki çene işlemeli ağız biraz dinlenecek olursa senelerdenberi devam ettiği çene cimnastiğine gûya rehavet gelir, lakırdı idman bozulur.

Yemek esnasında bir eliyle kendi yemek, diğeriyle ekmek içini emeklerin suyuna batırıp sofranın altındaki kedisi Pamuğun karnını doyurmak.. hastalığı zamanında hekim ilacına rağbet etmemek, iyi olmağı kendi ilaçlarından beklemek, daha olmazsa kurşun döktürmek.

Sevdiği yemekler: Turşu lapası, çılбір, tirit, nazlaç, tatar böreği, pirohil..”
(s.73)

1.9.4.2.2.5. Lütfiye Hanım

Lütfiye Hanım, Meftun Bey'in annesidir. Validesi Şeküre Hanım'a çok benzeyen Lütfiye Hanım, Meftun Bey'in alafranga dersleri karşısında direnen ve mevcut halinden memnun olan birisidir. Olay örgüsünde Meftun Bey'e

karşı alaturka alışkanlıkları temsil etme ve alafranga-alaturka çatışmasına katkıda bulunma işlevine sahiptir. Meftun Bey karşısında pasiftir. Lütfiye Hanım'ın özellikleri de şöyle sıralanır:

“Çukurca gözler, uzunca çene, esmer çehresiyle hep validesi Şekure hanımı andırır. Biraz basıkça peltek telaffuzu da tıpkı anası; çalçenelikte de ondan aşağı kalmaz; lakin lakırdıda Şekure'ye yetişmek kabil değil; ikisi de süratli ve manasız söz sarfı hususunda imtihana çekilseler Lütfiye hayli kırık numara alır; yaşça aralarında yirmi senelik bir fark var; söz ebeliğine kızının anasına yetişebilmesi için yaş farkı kadar lakırdı idmanına devamı iktiza eder; kocakarıda ekzersiz kuvvetli... Kız da anasının az çok her haline malik fakat beriki artık kemal derecesini bulmuş, çaçaronlukta son mertebeye vasil olmuş.” (s.76)

1.9.4.2.2.6. Vesile Hanım

Köşkteki yaşlı kadınlardan bir diğeri de Vesile Hanım'dır. Meftun Bey'in teyzesi ve Rabia'nın annesidir. Meftun Bey'in köşkünde sığıntı olarak yaşar. O da annesi Şekure Hanım'ın kopyası gibidir. Tamamen geleneksel değerlere dayalı bir hayat süren Şekure ve Lütfiye Hanım'lar gibi, o da Meftun Bey'in alafranga dersleri karşısında direnen ve mevcut halinden memnun olan birisidir.

Olay örgüsünde Meftun Bey'in Edibe ile evlenme plânları karşısında, sürekli olarak kızı Rabia'yı onunla evlendirme gayretindedir. Olaylar karşısında tamamen edilgen durumdadır. Vesile Hanım şu özellikleri ile tanıtılır:

“Bu da validesiyle hemşiresinin yaradılışça numuneleri denecek bünyede bir kadın, anası gibi bu da çalçene, bu da Fassal, lakin o hanedeki mevkii sığıntılıktan başka bir şey değil... Kocası Uzunçarşı esnafından fakir bir adam; geçinmeleri lut layemut derecesinde... Kumkapı taraflarında iki odalı bir evleri var; fakat Vesile hanım evde oturmaz ki... Rebia ve Hasene isminde biri büyük diğeri küçük iki kerimesini alır, ablası Lütfiye hanımın evine gider; çünkü ablası zengin... Onlarda yeme içme bolca... (...) Lütfiye'nin bu refahını pek büyük bir saadet adıyla kışkırtıyor; yaz kış hemşiresinin evinden çıkmadığı, kendisini de çocuklarını da hemen daima ona beslettiği halde yine sebebini pek tefsir edemediği bir kıskançlık gizli gizli içini yiyor, kemiriyordu. (...) Lütfiye'nin Vesile nazarındaki en büyük kabahati, en affolunmaz meayibi pudra sürmesi, kırmalı esvap, boncuklu hırkalar giymesiydi. (...) Vesile hanımın içini yiyip bitiren bir emeli vardır. Büyük kerimesi Rebia'yı hemşirezadesi Meftun'a vermek. Ablası bu izdivacı tasvipte icrasına gayret gösterse onun bütün kabahatlerini, ayıplarını affa hazırdı.” (.78-79)

1.9.4.2.2.7. Madam Makferlan

Madam Makferlan, Mösyö Makferlan'ın hanımıdır. Meftun Bey'in Beyoğlu çevresinden olan bu kadın, alafranga hayatın temsilcisidir. Romandaki varlık sebebi cinselliğine dayanır. Meftun Bey'in özlediği hayata sahiptir. Kendisi gibi Beyoğlu çevresindeki alafrangalardan olan Mösyö Şehim ile açıkça ilişki yaşayacak kadar aşk konusunda serbesttir. Meftun Bey fırsat buldukça Madam Makferlan'a ilgi duyar.

O, eşi ve çevresiyle birlikte Meftun Bey'in özlediği hayatı ve zihniyeti temsil etme işlevine sahiptir. Meftun Bey karşısında cinselliğiyle varlığını hissettirir. Mahir ile de cinsel ilişkiye girerek onu yoldan çıkarır ve intihara sürükler. Onun cinselliğiyle varoluşu şu cümlelerle ifade edilir:

“Madam Makferlan'ın balıketinden biraz fazla dolgunca beyaz vücudü çoktanberidir Meftunun iştahını celbedip duruyordu. Koyu kumral kalınca kaşlarının altındaki kestane rengi gözleri arada bir tatlı tatlı şehlalanıp hadekalarında değişik renklerden müteşekkil kumru göğsü menevişler peyda oldukça, Meftun bayağı istiğraklara düşüyor, madamın her tebessümünde daha ziyade derinleşen dudaklarının nihayeti ile çenesinin ortasındaki üç çukurcuğa meftunane nazarları temerküz dip kalıyordu.

Ya şimdiki elbiseler kadınların vücutlarında ne kadar müdevver kısımlar varsa dilfiribane bir irtisam ile meydana çıkarmak esası üzerine biçiliyor.

Enseyi, gerdanı, omuzları, göğsü; sırtı her taraftan saran ve belden incelik kalçalarda genişledikten sonra yine darlaşarak inen münhani hatların esvap altında peyda ettiği yuvarlaklara, şuh bir kadının evza ve harekâtıyla verdiği (tabir caiz ise) tatlı dalgalanmalar güzelliğinden anlıyanlarca cidden dayanılmaz manzaralar hasıl ediyor.

Hele Madam Makferlan elbisenin en ince katlarına varıncaya kadar olan tertibatı, oturduğu zaman vücudünün aksamından hangisi içeriye, hangisi dışarıya kavislendirmek lâzımgereceği cihetlerini o kadar “etüd” etmişe benziyor ki gayet lâkaydane tavırlarla irae ettiği maharetlerine meshur kalmıyacak bir erkek tasavvur olunmazdı.” (s.284-285)

1.9.4.2.2.8. Madam Şehim

Meftun Bey'in Beyoğlu çevresindeki bir diğer yabancı dostu Madam Şehim'dir. O da Madam Makferlan gibi romandaki varlığını cinselliğiyle hissettirir. Mösyö Makferlan'la açık bir cinsel ilişki yaşamaktadır. Meftun Bey'in ona karşı da bir cinsel zafiyeti vardır. Alafranga zihniyetin temsilcisidir. Şu cümlelerle tasvir edilir:

“Madam Şehim Madam Makferlan’a nisbeten, narin, ince, daha (artistik) bir güzelliğe malikti. Levnen solgundu fakat çenesinin tenasübü biraz yumruca alın üzerinde ince açık kumral kaşlarının çizdiği kavisler, uzun kirpiklerle hâleli ve donuk sarı saçlarına nisbetle koyu görünen ela gözleri kendine bakanları yutkunduracak birer letafeti haiz idi. bülend endamı Fransızdan ziyade İngiliz kadınlarına, Mislere benziyordu. Bu kadın eğilmek, doğrulmak evzai aldıkça bedeninde görünen narinlik, âdetâ bir hezaren gibi kolaylıkla bükülüyor, vücudündeki kemiklerin henüz katılaşmayıp kıkırdak halinde kaldığı zannını verirdi.” (s.285)

Madam Şehim, eşiyle ve çevresiyle birlikte Meftun Bey’in özlediği hayatı ve zihniyeti temsil etme işlevine sahiptir.

1.9.4.2.2.9. Zarafet Abla

Zarafet Abla, Meftun Bey’in köşkünün hizmetkârlarındandır. Olay örgüsündeki işlevi alafranga âdetlere karşı geleneksel duruşuyla tepki göstermesidir. Köşkün aşçısı olan Arap asıllı Zarafet Abla, Meftun Bey’in Fransızca yemek kitabından yemekler hazırlamasını istemesi üzerine sert tepki gösterir ve o da köşkteki diğer kişiler gibi Meftun Bey ile çatışır. Cahildir. Şaban Ağa’nın kendisiyle evlenme sözüne kanarak bütün maaşını ona verir ve ondan hamile kalacak kadar ilişkiyi gizlice ilerletir. Köşkün mutfağındaki kıymetli yiyecekleri Şaban Ağa’ya ayıracak kadar da ahlakî bakımdan çöküntü içerisindedir. Onunla aralarında sadece şehvî bir istek vardır. Şaban Ağa, köşkten ayrıldıktan kısa süre sonra aynı muameleleri köşke yeni alınan ve kendisinden yaşça çok küçük olan yeni hizmetkâr Ali’ye karşı da sürdürür. Bu iki hizmetkârın aşkı köşkteki entrikaların dışavurumu, yani yozlaşmanın boyutunu ifşa etme dolayısıyla romanda geniş yer tutar. Zarafet Abla da Meftun Bey’i gücü yettiği kadar kandırmaktadır.

1.9.4.2.2.10. Eleni

Eleni Meftun Bey’in köşkündeki Rum hizmetkârdır. Uyanıklığıyla Lebibe ve Rabia’nın âşıkları ile mektuplarını götürüp getirerek ilişkinin seyrini Meftun Bey’e bildirmiş ve onun yardımcısı konumuna yükselmiştir. Raci ile arasında gizlice aşk ilişkisi vardır. Frenk kökenli olduğu için Fransızca’sı

iyidir. Bundan dolayı Meftun Bey'in nazarında daha önemli bir yere sahiptir. Hakkında şu cümlelere yer verilir:

Eleni, “evvelce bir iki Frenk kapısında oturmuş olduğundan biraz Fransızca öğrenmiş, sofra tertibine ve sair alafranga hizmetlere biraz eli yatmıştı. Lakin bu öğrendikleri Meftun’ca pek makbul olmuyordu.” (s.54)

1.9.4.2.2.11. Azize Hanım

Azize Hanım, Edibe’nin dostudur. Edibe, Meftun Bey’le evlendikten sonra köşkün alafranga alışkanlıklarına intibak sorunu yaşadığında dert ortağı olarak aynı dünya görüşüne sahip olan Azize Hanım’ı çağırır. Azize Hanım bazen haftalarca Meftun Bey’in köşkünde kalır. Çaçaron, dedikoducu ve cahil bir mahalle kadınıdır. Meftun Bey’in akıl hocası nasıl Mösyö Makferlan ise; Edibe’nin akıl hocası da Azize Hanım’dır. Onun sorunlarına çözüm üretmez, yangına körükle gider. Önceleri geleneksel değerlerin, cehaletin ve batıl inancın keskin bir temsilcisi iken zamanla o da köşkün havasına kendini kaptırır ve köşkün hanımlarına dadanan komşu köşkün hizmetkarlarından nasibini alır. Zamanla geceleri gizlice eve erkek almaya kadar işi vardırır ve yozlaşmaya başlar.

Şıpsevdi’de; Hasene, Mari, Nakiye Hanım, Ayşe Kadın, Mahir’in Tiyatroda Âşık Olduğu Kadın, Despino, Madam Moralye, olayın ortaya çıkışında rol almayan sadece Dekoratif unsur durumundaki kişilerdir.

Hasene, Meftun Bey’in teyzesinin kızı, Vesile Hanım’ın küçük kızı ve Rabia’nın kardeşidir. Ailesiyle Meftun Bey’in köşkünde sığıntı olarak kalır. Büyük annesinin ve annesinin kopyası gibidir. Şu cümlelerle tanıtılır:

“Yaş dört, dört buçuk; fakat bazen sarfettiği tabirâtı büyük insanlar bilmez; bu da terbiyece hemşiresinin ikinci nüshası... Daha mektebe gitmek yok; o yaşta bu kadar söz ebesi oluş o aileye mahsus bir mevhibe...” (s.86)

Mari, Makferlan ailesinin hizmetkârıdır. Meftun Bey’in Mösyö Makferlan’a akıl danışmaya gittiğinde evdeki görüşmeleri düzenleyen kişidir.

Nakiye Hanım, Kasım Efendi’nin karısıdır. Adı sadece Edibe’nin Meftun Bey’e istenmesi sırasında geçer. Azize Hanım’ın dostudur. Kızının alafranga Meftun Bey ile evlenmesine karşıdır.

Ayşe Kadın, Kasım Efendi'nin hizmetçisidir. Evinde gerçekleşen hırsızlık olayını hanımıyla birlikte bilen ikinci kişi olması dolayısıyla ismi zikredilir. Çalçane bir kocakarı diye bahsedilir.

Despino, evini randevu evi olarak kullanarak sevdâlıları buluşturan birisidir. Lebibe ile Rabia'nın Meftun Bey ve Raci'den kaçtıkları gece girdikleri evin sahibidir.

Madam Moralye, meşhur bir ebedir. Lebibe ve Rabia'nın gebeliklerine çare olarak aldıkları hapın reçetesini yazan kişidir.

Mahir'in Tiyatroda Âşık Olduğu Kadın, Mahir'in Şehzadebaşı Tiyatrolarından birinde gördüğü şişman kadındır. Mahir'e cinsel duyguları ilk defa hissettiren bu kadın, Mahir'in daha sonra Lebibe gibi, Madam Makferlan gibi şişman kadınlara âşık olduğunun müsebbibi durumundadır.

Romandaki bütün kişiler, gerek bizzat Meftun Bey'le gerekse kendi aralarındaki ilişkileriyle romanın aslî kişisi Meftun Bey'in alafrangalık hastalığını somutlaştırma işlevine sahiptirler.

1.9.4.3. Mekân

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önceki romanlarında olduğu gibi, Şıpsevdi'de de olaylar İstanbul'da geçmektedir. Eserde anlatılan olaylar, başta Meftun Bey'in köşkünün bulunduğu Erenköy ve civardaki semtler olmak üzere, Makferlan ailesinin yaşadığı Beyoğlu ve Şişli çevresinde cereyan etmektedir.

Gerek Meftun Bey gerekse Kasım Efendi'nin temsil ettiği zihniyet, bu kişilerin yaşadıkları mekân ile de somutlaştırılmaktadır. Bu bakımdan eserde mekânın ayrı bir önemi vardır. Her şeyden önce, yanlış Batılılaşma teması etrafında düzenlenen olay parçalarının mekânının Meftun Bey'in köşkü olması mânidardır. Çünkü, yanlış Batılılaşma kavramının, Osmanlı toplumsal hayatında önemli bir fonksiyona sahip olan köşk hayatına nasıl yansıdığı, mekânın tasviriyle de vurgulanmıştır.

Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.9.4.3.1. Panorama

Şırpsevdi'de Meftun Bey, köşkün bekçi kulübesinde Lebibe ile Mahir'in gizlice buluşmalarına şahit olmak için beklerken köşkün çevresini panoramik bir bakışla dikkatlere sunar. Bu bakış, ortamın ve zamanın aşk için uygunluğunu vurgulamak işlevine sahiptir. Mekân ve zaman (gece) aşk için gerekli romantizmi sağlamaktadır:

“Fasulye sıırıkları arasından harici temaşa için bıraktığı delikten dışarı baktı. Berrak bir mehtap her tarafa gümüşkü bir parlaklık saçmış. Tarlalar, bahçeler, hazin pürsükûn, esrarengiz bir ziya altında uykuda... Nazarının ihatası köşkerin etrafında müphem bir esmerlikle kümeler teşkil eden ağaçlıklara arasında seyrân ederken bazı kulelerin “ardavuz” kapaklı serpuşlarında ve tarlalara dökülmüş cam kırıklarında ziya kırıklığı ile oradan buradan kâh görünen, kâh kaybolan parıltılar manzur oluyordu.

Kamer, asıl iltima şa'saalarını denize yaymıştı. Suyun yüzüne, hududu, hırçın, kararsız bir gezici meşrebine malik bir perinin dolaşmasından tahassül etmiş gibi i'vicacılı, cesîm bir harita şeklinde bir ayna parçası yatırılmıştı. Ay, nûr cemalini hep bu makeşe döküyor, burası iltima'da adeta atrafı gayri muntazam azîm bir kamer halini alıyordu.

Nazar, bu mücella kıt'ayı atladıktan sonra yine deniz koyu lâcivert bir esmerlik peyda ediyor, biraz daha ötede gecenin rutubetli sislerine bürünmüş irili ufaklı adalar gecenin birer heyulası gibi görünüyordu.” (s.188)

1.9.4.3.2. Peyzaj

Romandaki peyzaj niteliğinde birkaç mekân ismi zikredilmektedir. Bunlar, Haydarpaşa Çayırıları, Kayışdağı, Çırpıcı Çayırı'dır. Bu mekânlar, Bedri'nin Rabia'yı gebe bırakarak terk ettiği gayri meşru ilişkinin geliştiği yerlerdir. Buraların tasviri yapılmaz, sadece adları zikredilir. Olayların sahnesi işlevini görürler. Yenibahçe Çayırıları, Mahir'in çocukluğu anlatılırken güreş, koç ve horoz dövüşü seyrettiği yer olarak geçmektedir.

1.9.4.3.3. Dekor

1.9.4.3.3.1. Evler

1.9.4.3.3.1.1. Meftun Bey'in Köşkü

Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının büyük çoğunluğunun geçtiği en önemli mekân, hiç kuşkusuz Meftun Bey'in Erenköy'ündeki köşküdür. Burası, alafranga bir hayat sürdürmek isteyen Meftun Bey'in mekânıdır. Köşk, Meftun Bey'in zihniyetine uygun olarak Avrupaî-alafranga bir tarzda tefriş edilmiştir. Köşte o devrin Osmanlı-Türk evinde bulunmayacak biblolar ve Batı sanatını yansıtan modern tablolar dikkati çekmektedir. Kasım Efendi'nin, kızı Edibe'nin Meftun Bey'le evlenmesine izin verdiğini bildirmesi ve anlaşılmak üzere Meftun Bey'in köşküne gitmesi üzerine köşk onun gözünden şu cümlelere tanıtılır:

"Meftun'un kabul salonundaki dekolte tablolar, bazı meşahirin "büst"leri, insani hayvan heykelcikleri, hasılı taassup nazarını rencide ve gayız ve nefretini celbedecek birçok eşyayı ve sofı misafir âdetâ şaşılacak bir metanetle temaşa ediyor, hata bazılarına istiğrabkarane, mütehayyirane tebessümlerde bile bulunuyordu. (...)

Kasım Efendi nasıl bir kabul göreceği hakkında büyük bir endişe, basıp yürüdüğü yerleri aşındırıp eskitecekmiş gibi hasislere mahsus bir tereddüt ve ihtiraz ile salonun içinde yavaş yavaş ilerleyerek oturacak bir yer arıyor, fakat mutat oturuşu ile bağdaş kurarak veya diz çökerek alaturka yerleşecek bir mahal bulamıyordu. Sağına soluna bakındı, bir şey devirmemek için son derece muhterizane bir iki adım attı. Nihayet küçük bir kanepenin önüne serilmiş halının üzerine bacaklarını kıvrarak çöktü, Tahıyyatta oturur gibi ellerini dizlerinin üzerine koydu, âbâni sarıklı başını oraya, buraya çeviriyor, gözlüğünün altından odadaki resimleri, tekmi o "biblo"ları tetkika uğraşıyordu, etrafına bakındı, ağızından:

-Oda değil çifit çarşısı... Bitpazarı...

sözlerini kaçırdı. Acaba bir işiten oldu mu? Diye derhal müteşahiyane sağına, soluna, göz gezdirdi. Kapının sağ cihetindeki köşeye derede yıkanan çırılçıplak bir nenf bir su perisi levhası asılmıştı. Peri öyle bir vaz'ı dilpezirâne ile suya meyillenmişti ki omuzlarından aşağıya dalgalanan saçlarıyla endamının hattının içeri doğru peyda ettiği inhina ihtiyarı gaşıyettirecek denek kadar süzük gevşek bir tebessüme mecbur etti. Kendikendine:

-Aman bu frenkler... aman bu Frenkler.. her şeyi yapıp yakıştırıyorlar... yalnız bir can veremiyorlar... sanki güzel bir kızı soymuşlar soğana çevirmişler de şuraya çerçevenin içine oturtmuşlar... canlıdan hiç farkı yok... hemen hemen dudakları kırıdayacak, lakırdı söyleyiverecek zannediyorum. Bunların şu dünyadaki yapıcılarına yarın ahirette: Haydi şu yaptıklarınıza can veriniz bakalım" denecek. Bilmem o zaman iş nasıl olacak?" dedi...

Sonra ihtiyarın gözleri bu uryan kız tasvirinde müphem bir nokta araştırdı. Nazarını resmin çukurlaşan gölgeli bir tarafına sevk uğraştı. Onun aradığı mahalli

ressam ayrıca bir nilüfer çiçeğiyle setretmişti. Ressamın bu ehli perdeliğini keşfedince ihtiyar, yine sırtarak:

-Oraya şu çiçek tesadüf etmese imiş alimallah insanın abdesti bozulacaktı... Çünkü kâfirler yaptıkları şeyleri tıpkı tıpkısına benzetiyorlar; dedi..." (s. 305-306)

Görüldüğü gibi, Meftun Bey'in köşkü, her iki kişinin de hayat anlayışını mekân düzleminde dikkatlere sunmaktadır. Çünkü muhafazakâr ve geleneksel zihniyete sahip Kasım Efendi, Meftun Bey'in evinde alafranga tarz dekorasyondan rahatsız olmuş, âdetâ kendisini günaha girmiş hissetmiştir.

1.9.4.3.3.1.2. Kasım Efendi'nin Köşkü

Kasım Efendi'nin köşkü de romanda temsil ettiği zihniyetin bir yansıması olarak alaturka ve oldukça bakımsız bir halde dikkatlere sunulmaktadır. Böylece mekân-insan uyumu başarılı bir şekilde resmedilmektedir. Mekânın köhneliği nispetinde insanlar da fizikî olarak bakımsızlardır. Edibe'yi istemeye giden Meftun Bey'in annesi Lutfiye Hanım ve teyzesi Vesile Hanım kendileri için şaşırtıcı bir mekânla karşılaşır. Kasım Efendi'nin Köşkü, Vesile Hanım'ın ağzından şu cümlelerle tasvir edilir:

Bahçe kapısını kendimiz açarak içeri girdik. İki tarafına lavanta çiçeği dikili uzun yoldan köşke kadar yürüdük. Bahçenin orasına burasına çamaşır asmışlar... Hiç ben öyle ömrümde çamaşır görmedim. Koyu boyalı gömlekler, yamalı çoraplar, yırtık yerleri dikilmiş mendiller... A insan Anadolu'dan gelse yine boyalı don gömlek giymez... (...)

-Kök kapısının çingırağını çektik. İçeride ses yok sada yok. Sanki o koca berhaneyi boş zannedersin. Nihayet ayağında ağır bir şey sürükliyerek süpür süpür birisi geldi. Kapıyı açtı. Başında namaz bezi örtülü, basma entarili, orta yaşlı bir kadın (...) Kadın içeri giderken bir de ayağına baktım ki koskoca bir erkek kundurasının topuk tarafından kenarlarını keserek terlik makamında ayağına geçirmiş. Ayaklarında süpür süpür eden meğerse bunlarmış. Sofada bu yolda vücuda getirilmiş birkaç terlik daha. Giyilecek hali kalmadıktan sonra ev içinde istimal edilerek bu suretle terlik ihtiyacından vareste kalmak yolu bulunmuş.

(...)

Kendimizi boş kira evi geziyoruz zannettim. Her taraf tamtakır. Sofalar bomboş. Eşya namına ortada bir şey yok. Kasım efendi o evi borca mukabil zaptemiş, yüksek fiyatla kiraya vermek istemiş, tutulmamış ta kendileri çok eşya getirmeden gûya şöyle sümmettedarik gelivermişler. Nihayet bizi bir odaya soktular. Basma kaplı karşı karşıya iki kerevet. Dört hasır sandalye. Üç parmak enliliğinde varaklı kornişlerden sarkan arşını elli paralık tül perdeler.. İki sigara iskemlesi, kapamacı işi bir çarpık büro, üstünde üç meciyeli hotozlu bir ayna... Mezat malı bardaklar, sigara tabakları, misafir ağırlamak için en baş odaları besbelli işte burası olacak... Çarşaflarımızın yalnız başlarını attık. Oturduk. Orta yere yeşil hasırlı bir iskemle koydular." (s. 171-174)

1.9.4.3.3.1.3. Makferlan Ailesinin Evi

Romanda kişilerin zihniyetine uygun olarak dekore edilmiş bir diğer mekân Makferlan ailesinin Şişli'deki evleridir. Bu ev de evin sahipleri olan Madam ve Mösyö Makferlan'ların zihniyetlerini yansıtacak biçimde alafranga zevklerine uygun olarak donatılmıştır:

“Meftun o gün kendini Makferlan'ın Şişli'deki hanesine attı. Madam Makferlan yatakla salon kıyafeti arasında müsamahalı bir tuvaletle karşısına çıktı. En dostane tebessümlerini ibzalen el uzattı. Sonra misafirini küçük bir salona aldı. Açık renk (perkal) basması döşeli bu salonun tanzim şekli, birkaç etajer ve tablonun tayin mevkileri, bazı ufak tefek el işleri madamın tab'ının zarafetine delaletten hali kalmıyordu. Her cihette Frenklere mahsus bir hüsnütertîp, bir sevimlilik hasılı bir sanat eseri meşhûr oluyordu.” (s.279)

1.9.4.3.3.1.4. Despino'nun Evi

Lebibe ile Rabia'nın sevgilileri ile gizlice buluşma yeri olarak seçtikleri Despino'nun evi de romanda geçen Dekoratif mekânlardan bir diğeridir. Çok kısa tasvir edilen bu evin romanda fizikî özelliklerinden ziyade işlevi ifade edilmektedir:

“Ufak bir bahçe içerisine mebni olan bu haneciğin küçüklüğü, vaziyeti buranın Beyoğlu sevdâ borsalarından birinin şubesi bulunmaktan ziyade hususi bir derbend olması ihtimalini gösteriyordu. Sokak cihetine olan pencerelerde aydınlık yoktu. Yan taraf pencerelerini bir parça görebilmek için sokağın uzun duvarını bir hayli aykırılamak icabediyordu.” (s.213)

Şıpsevdi'de ayrıca Lebibe ve Rabia'nın Beyoğlu'na çıkmadan elbiselerini değiştirdikleri yer olarak Feneryolu'nda Aşir Bey'in köşkünün adı da zikredilir.

1.9.4.3.3.2. Odalar

Meftun Bey'in köşkünde, köşkteki kişilere ait pek çok oda vardır. Bu odalar tasvir edilmez ve olay örgüsünde sadece olayların sahnesi olma işlevine sahiptir. Köşkte ismi zikredilen odalar şunlardır:

Meftun Bey'in, Raci'nin, Lebibe'nin, Rabia'nın, Vesile Hanım'ın ve Zarafet'in odası; köşkün sofası, selamlığı, kileri, mutfakı.

Romanda Meftun Bey'in köşkü dışında ismi anılan diğer odalar şunlardır:

Kasım Efendi'nin odası, Kasım Efendi'nin köşkünün sofası, Mösyö Makferlan'ın Beyoğlu'ndaki evinde Mösyö Makferlan ile Madam Şehim'in seviştiği oda, Mösyö Makferlan'ın Beyoğlu'ndaki evinde Madam Makferlan ile Mösyö Şehim'in seviştiği salon.

Zarafet'in odası, burada yapılan gizli çocuk düşürtme eyleminin yanlışlığının ve ilkelliğinin çarpıcı bir biçimde gözler önüne serilmesi için düzensizliği ön plâna çıkarılmak üzere kısaca tasvir edilir:

“Odanın içi alan taran,,, yüksek ökçeleri çarpılmış, tarazlanmış, penbe atlas terlikler birer tarafa fırlatılmış, kırmızı pelüş hırka bir köşede buruşmuş yatıyor. Orada, burada kanla mülemma hırka eskisi, havlı, bez parçaları.. kirli mendiller... duvarda asılı eteklikler, entariler, bunların arasında yemiş hevenkleri, çerçeveler üzerinde sabun kalıpları, orta yerde, devrilmiş boş bir testi... bir hamam taşı... bir kenarda üzerinde ufak bir bakır güğüm duran kapaklı saç mangal.. duvarın önünde her zaman Zarafete tuvalet masası hizmetini gören yerde birçok bardak kâse kalabalığı...” (s.347)

1.9.4.3.3.3. İş Yerleri

1.9.4.3.3.3.1. Kanzuk Eczanesi

Kanzuk Eczanesi, Lebibe ve Rabia'nın hamile kaldıktan sonra, bunu önlemek için gidip ilaç aldıkları eczanedir. Bu kişilerin gayri meşru ilişkilerinin ifşa edilmesinde önemli bir yere sahiptir. Romanda şu cümleyle tanıtılır:

“Kanzuk İngiliz eczanesi Beyoğlunda maruf bir dükkân...” (s. 234)

1.9.4.3.3.3.2. Madam Moralye'nin Muayenehanesi

Lebibe ve Rabia'nın hamileliklerine çare olmak üzere Kanzuk Eczanesi'nden aldıkları ilacı yazan Doktor Madam Moralye'nin Beyoğlu'ndaki işyeridir. Hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Olayın sahnesi durumundadır.

1.9.4.3.3.4. Okul

Meftun Bey ile Kasım Efendi arasında Meftun Bey'in köşkünün salonundaki sanat eserleri üzerine geçen bir diyalogda, Meftun Bey'in Kasım Efendi'ye yeni sanat "ekolü" hakkındaki görüşlerini sorması üzerine soruyu "okul" olarak anlayan Kasım Efendi'nin ağzından semtteki okul hakkında bilgi verilir. Buradan zamanın eğitim anlayışına da değinilmiş olur:

"İçerisi karanlık... bütün pencereler kabristane nâzır... ilk yağmurda her taraf şakır şakır aktı... helâsı sokağa yakın... sanki aradaki altmış yetmiş çocuk yetmiyormuş gibi mahallenin kasabı bakkalı hep oraya taşınıyor. Avluda teaffün ziyade..." (s.308)

1.9.4.3.3.5. Diğer Dekoratif Mekânlar

1.9.4.3.3.5.1. Bekçi Kulübesi

Burası, Lebibe ile Mahir'in önceden sözleştikleri ve gayri meşru aşk ilişkilerini yaşayacakları mekândır. Meftun Bey'in köşkünün bahçesinde. Bekçi kulübesi ve çevresi şu cümlelerle tasvir edilir:

"Meftun bahçeye çıktı. Köşkün etrafındaki beş altı dönüm arazi üzerinde gezinmeğe başladı. Sebzevatlığı dolaştı. Dut, vişne, şeftali, kiraz ağaçlarının arasından geçti. Filoksera vurmuş her tarafını yabanî otlar bürümüş kadit kütüklerinden müteşekkil kadim bağ harabesini yürüdü. Orada bitişik tarla ile hudut hizmetini gören hendeğe on on beş arşın mesafede aşı boyalı kulübemsi bir odacık vardı. Bunun cenup cihetine filvaki bir tahta kanepa, bir ufak masa, birkaç sandalye vazedilmişti. Buralara oturanlar vaziyeti itibariyle – o taraflarda kesretle vezan olan poyraz rüzgarıyla- arkada köşte bulunanların tecessüs nazarlarından tamamiyle masun kalabileceklerdi." (s.185)

Görüldüğü gibi bekçi kulübesi, fizikî konumu itibariyle gizli saklı işler çevirmek için elverişli bir mekândır. Meftun Bey, bu kulübenin içine girerek Zarafet-Şaban Ağa aşkına şahit olmuştur.

1.9.4.3.3.5.2. Meftun Bey'in Köşkünün Bahçesi

Meftun Bey'in köşkünün bahçesi, Şişli'den bunalan Makferlan ailesinin tertiplediği kır balosunun yapıldığı mekândır. Ayrıntılı bir tasviri yapılmayan bahçe, eğlence uygun şekilde tertip edilir:

"Nihayet balo gecesi takarüp etti. Bir gün evvel Mösyö Makferlan tarafından bir sandık şampanya, fıçı ile bira.. müskirat ve birçok me'kûlat gönderildi. Ertesi günü piyano bahçeye indirildi. Münasip bir tarafa mükemmel bir büfe tertip edildi. Ağaçlar,

cam ve kâğıt fenerlerle donatıldı... Zarafet ocaklara büyük tencerelerle yemek vurdu.” (s.420)

1.9.4.3.3.5.3. Kasım Efendi’nin Köşkünün Bahçesi

Lütfiye Hanım ile Vesile Hanım’ın Edibe’yi istemeye gittiklerinde karşılaştıkları durumu Meftun Bey’e detayıyla anlatırlarken Kasım Efendi’nin Köşkünün Bahçesi’nin de adı geçer. Buradan Kasım Efendi ailesi hakkında az bir bilgi edinilir. Mekân hakkında şu cümlelere yer verilir:

“Bahçe kapısını kendimiz açarak içeri girdik. İki tarafına lavanta çiçeği dikili uzun yoldan köşke kadar yürüdük. Bahçenin orasına burasına çamaşır asmışlar...” (s.171)

1.9.4.3.3.5.4. Meftun Bey’in Köşkünün Bahçesindeki Kameriye

Meftun Bey’in Köşkünün Bahçesi’nde bir de kameriye vardır. Burası, kır balosunun düzenlendiği gün madamların tuvalet odası olarak kullandıkları yerdir:

“Bahçenin ta öbür ucundaki kameriyeye gidiyorlar. Ağabeyim oraya bir ayna, bir fener, tarak, pudra gibi şeyler koydurttu. Orası bu gecelik madamlara tuvalet odası hizmetini görüyor. Kadınlar oraya gidip tuvalet tazeliyorlar.” (s.430)

1.9.4.3.4. Şehir Dekorü

Romanın başında olay örgüsüyle bir ilişkisi olmamak üzere Aksaray Caddesi’nin ve tramvay durağının uzunca natüralist bir tasviri yapılır. Yazar, yanlış Batılılaşma temasını ele alırken Osmanlı ülkesinin gerikalmışlığını mekân tasviriyle de vurgulamak ister. Aksaray tramvay durağının natüralist tasviriyle anlatılan; Batı’nın temsil ettiği gelişmişlik, modernlik vb. değerleri vurgulamaktır. Bu mekânın bakımsız ve pespaye durumu ile bu mekânla özdeşleşen insanların hâlleri Doğu’ya ait sıradan bir tablo gibi sunulur. Aslında burada Gürpınar, mekân üzerinden okurun zihninde bir karşılaştırma uyandırma gayesi güttüğü düşünülebilir. Yazara göre bu durum Batı karşısında Doğu dünyasının perişan halinin somut bir örneğini dikkatlere sunamaktadır. Zira yazar, romanın sonraki bölümlerinde Meftun Bey’in

aracılığıyla hep bir Doğu-Batı mukayesesi yapmaktadır. Romanın ilk kısmında Aksaray Tramvay Durağı şu cümlelerle tasvir edilir:

“Aksaray caddesinde sel ıskaraları hakkında eski bir rivayet, âdetâ birkaç senede bir büyük bir fırtına ve yağmurla beraber yenileşir bir (lejant) hirâfe vardır. Vaktiyle yağmurun, selin şiddetle coştığı bir günde bu sel bacalarının biri binicisiyle birlikte bir merkep yutmuş. Bu havadis gazetelere kadar tanin endaz oldu; sansör halkın idrakini tezlil edecek bu gibi aptal kandırıcı havadise müsaîf bulunuyordu. Rivayetçilerin bu hususta dayanacak noktaları olan vesaik nedir? Koca merkep süvarisiyle beraber ıskara aralıklarından nasıl süzülüp geçmiş? Bunun için kanaat verici bir sarahat yok. Yalnız Aksaray tramvay durağında nalıncı ve şekerçi sokaklarının başlarındaki ıskaralar yağmur sularını celp ve defiden başka gördükleri diğer hizmetlerle de dikkati çeker. Bu baca ağızları fıkara ahalinin âdetâ bülbüllü, sünbülü, rayihalı birer gezinti havuzudur. Yaz günü, uçucu haşeratın her nev’i buralarda nağmesaz olur; rutubetten etraflarında yosunlar, çemenler, yetişir; bu has bahçelerin letafetinden en ziyade müstefit olanlar tramvay hademesidir. Yazın o takat getirilemeyen sıcak günlerinde Eminönünden Aksaray seferini tamamlayınca o beş altı dakikalık hizmet fasılası esnasında tramvay ispirleri bu ıskalı sokakların başlarındaki sıra ağaçların gölgesinde yahut çeşmenin ufak gölgesine sığınarak bu ferah verici havuzların hemen yanına iskemleyi atıp acele bir istirahat kahvesi içerler...

Akşama doğru bu sokakların ağızları balıkçı tablaları, yemişçi, sebzeçi küfeleriyle birer pazar, birer mekûlât sergisi halini alır.

Bu ıskaraların en büyük yararlığı oradaki bütün esnafa âdetâ cesim birer takatuka hizmetini görmeleridir. Bunların birer sel süzgeci oldukları unutulurak tanzifat arabalarının biraz uzunca süren gelişlerini bekliyecek kadar aceleci bulunanlar elleri değdikçe süprüntülerini getirirler, bu ıskaraların üzerine boşaltırlar, aralıklardan sığan parçalar aşağı gider, sığmayanlar demir çubukların arasına sıkışır durur, bunlar güneşin hararetine mâruz kalarak arada bir dükkânlardan dökülen çirkefler, nargile ve kahve çömleği suları, berber leğenleri muhteviyatıyla yaşarıp tazelandikçe ortalığı tahammül edilmez bir koku sarar; orayı kara bulut gibi irili ufaklı bir sinek alayı istila eder; ıskaranın yanından bir insan veya hayvan geçince bal ve eşek arıları da dahil olmak üzere tatarcık, sakırga kenesine kadar içinde kanatlı haşarattan her nev’i mevcut olan bu alay ürkerek inceli kalınlı türlü vızıltılar ile bir kere havaya kalkar; birkaç kısma ayrılır; bir takımı biraz ötedeki manav dükkanına, diğer kısmı aşçıya çapula dağılırlar; bir haylisi de o has bahçelerde kahve içen müşterilerin başına bela olur. Manava gidenler tercihan meyvaları çürüklerine üşüşürler; aşçı dükkanına hücum edenler arasında acele pisboğazlık yüzünden hoşaf kâsesi, terbiyeli çorba tenceresi, bazlı yemek salçaları içinde kazazede olanlar bulunur; serin ve mayhoş hoşafa düşenler havada kalan ayaklarıyla ve kanatlarını titreterek müessir keskin nağmelerle istimdada koşmaz...” (s.17-18)

Meftun Bey ile Raci’nin Lebibe ve Rabia’yı gece takip ettikleri sırada girdikleri sokaklar şehir dekoru olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada, Meftun Bey, Raci, Rabia, Lebibe ve Mahir arasında gece vakti bir kovalamaca yaşanır. Bu sokak Despino’nun randevuevinin bulunduğu sokaktır.

Meftun Bey’in Kasım Efendi hakkında bilgi edinmek için onu izlediği yol güzergâhı üzerindeki Göztepe, Haydarpâşa, Feneryolu, Bahçekapısı, Balıkpazarı, Mısırçarşısı, Beyazıt, Kayışdağı, Sahrayıcedid, Kuşdili,

Çiftehavuzlar, Fener, Mama; Mahir ile ilgili olarak Fincancılar Yokuşu, Kapalı Çarşı, Sirkeci gibi semt ve bölgelerin adları romanda tasvir edilmeden zikredilmektedir.

1.9.4.4. Zaman

Şıpsevdi’de aslî kişi Meftun Bey’in Paris’ten döndükten sonraki dört yılı aşkın alafrangalık macerası anlatılır. Eser, yapıyla organik bir bütünlüğü olmayan Aksaray Tramvay durağında bekleyen kadınların kendi şiveleriyle uzunca diyaloglarıyla başlar. Bundan sonra köşkün hizmetkârlarından Zarafet Abla ile Eleni’nin köşkteki yaşam üzerine dedikoduları ile karşılaşırız. Tramvay durağından bu dedikodulara kadar yaklaşık bir ay geçtiği söylenir: “*Tramvayda kadınlarla kavga ettiğinden bir ay kadar sonra idi.*” (s.45) Bu dedikodulardan sonra romanın birinci olay halkasına geçilir. Romanın olay halkalarının zaman bakımından gösterdikleri özellikleri inceleyelim:

Romanın birinci olay halkasında Meftun Bey’in, köşkündeki diğer kişilerle ilişkisi dikkatlere sunulur. Bu ilişkilerde Meftun Bey ve karşısındaki kişiler tanıtılarak onun, ailesindeki diğer fertlerden farklılığı –alafrangalığı- ortaya konur. Burada Meftun Bey’in alafrangalığının anlaşılması için geçmişteki yaşamına dönülür. Paris’ten döndüğü bir buçuk yıl öncesine gidilir. Bu bir buçuk yıllık zaman dilimi Meftun Bey’in romanın ilerleyen sayfalarında göstereceği alafrangalıkların, çevresine yabancılaşmasının gerekçesini ve temelini ifade etme işlevine sahiptir. Birinci olay halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı

Meftun Bey’in
Paris’ten dönüşü

← 1.5 yıl

Aksaray Tramvay durağında
bekleyen kadınların diyalogları →

Anlatma zamanı

Romanın ikinci olay halkasında Meftun Bey'in sürdürmek istediği alafranga tarz yaşamı uygulamaya koymak için yaptığı plânlar anlatılır. Burada artık hâle dönülür. Zarafet Abla ile Eleni arasındaki dedikodunun zamanından itibaren olaylar anlatılmaya devam eder. Bu olay halkasında Meftun Bey'in Kasım Efendi hakkındaki tetkikatı tam olarak belli olmayan bir süre devam eder: *"Meftun, birer ikişer gün fasıla ile diğer bakkalı, kasabı, ekmekçiye saireyi yine birer defa dolaştı."* (s.136), *"Bir gün pencerenin önünde bekledi."* (s.136) gibi cümlelerle ifade edilir. Meftun Bey'in hedefine ulaşmak için plânladıkları arasından yine belirsiz bir zaman geçer. Bu da *"Meftun birkaç haftada hemşiresinin muaşaka esrarına hemen tamamiyle denecek kadar vâkîf olur."* (s.149) cümlesiyle ifade edilir. Meftun Bey'in plânları arasında yer alan Edibe ile evlenmek, onu uzun süre düşündürür. Edibe'yi ailesinden istetmeye karar veriş süreci de belirsiz bir zaman sürer: *"Meftun bey bu nazik meseleyi günlerle, haftalarla düşündü."* (s.168) Burada da bir zamanda atlama söz konusudur. Bu arada Meftun Bey'in Edibe'yi daha önce istemesi dolayısıyla Kasım Efendi'nin onun hakkındaki tetkikatı için geçmişe dönülür. Bu geriye dönüş, iki ailenin birbirine bakışını ifade eder. Edibe'nin istendiği 1 gün ayrıntılı olarak anlatılır ve bu olaydan bir iki gün sonra Meftun Bey bir plân yapar. Mahir ile Lebibe'nin bulaşma gecelerine şahit olur. O gece tüm ayrıntısıyla anlatılır. Gecenin güzelliği ile o zaman diliminde gerçekleşen "aşk" eylemi arasındaki uyum dikkatlere sunulur:

"Kamer, asıl iltima şa'şaa'larını denize yaymıştı. Suyun yüzüne, hududu, hırçın, kararsız bir gezici meşrebine malik bir perinin dolaşmasından tahassül etmiş gibi i'vicacılı, cesîm bir harita şeklinde bir ayna parçası yatırılmıştı. Ay, nur cemalini hep bu makese döküyor, burası iltima'da adeta atrafı gayri muntazam azîm bir kamer halini alıyordu."

Nazar, bu mücella kıt'ayı atladıktan sonra yine deniz koyu lâcivert bir esmerlik peyda ediyor, biraz daha ötede gecenin rutubetli sislerine bürünmüş irili ufaklı adalar gecenin birer heyulası gibi görünüyordu." (s.188)

O gece Zarafet ile Şaban Ağa'nın şehvet ifade eden sevişmeleri uzunca tasvir edilir. Bununla köşkteki yozlaşma dikkatlere sunulur. O gece Meftun Bey ile Raci, Lebibe, Rabia ve Mahir'i takip ederler. Zarafet Şaban Ağa sevişmesi ve kovalamaca bir gece içinde gerçekleşir. O gecenin sabahında Raci, geriye dönüşle Meftun Bey'e Lebibe ve Rabia ile ilgili iki

anısını anlatır. Raci, Meftun Bey'e Lebibe ve Rabia'nın gebelik için Beyoğlu'nda Kanzuk Eczanesi'ne ilaç almaya gitmeleri olayı ile ilgili anısını anlatır. Buna destek olmak üzere çocuk Sırrı'nın Lebibe ve Rabia hakkında verdiği bilgileri ifade eden anısıyla da zaman bakımından geçmişe doğru daha da bir genişleme olur. Bu zamanın da ne kadar olduğu tam olarak ifade edilmez ve “geçen gün” sözüyle belirsiz kalır. Romanda geriye dönülerek Raci'nin, Lebibe ve Rabia ile ilgili olmak üzere Meftun Bey'e anlattığı bütün anıları, romanda anlatılmayan Lebibe ve Rabia'nın ilişkilerinin kökenini özet şeklinde dikkatlere sunar. Bu geriye dönüşte geçmişe doğru ne kadar zaman genişlediği tam belli değildir. Bu geriye dönüşler “bir gün, geçenlerde” sözleriyle ifade edilir. Raci'nin anılarını anlattığı aynı sabahta Meftun Bey ve Raci'nin kızları sorgulaması olayında da Rabia Bedri ile olan aşk ilişkisinin mazisini anlatır. Burada da tam olarak ne kadar olduğu belirtilmeyen bir geriye dönüş söz konusudur.

İkinci olay halkasında Meftun Bey'in Kasım Efendi hakkında bilgi sahibi olmasından başlayıp Lebibe ve Rabia'nın sorgulanmalarına kadar geçen olayların, olay zamanı “haftalarca” sürer. Haftalarca süren olaylar, Meftun Bey-Kasım Efendi ilişkisini anlatan özet niteliğindeki olaylardır. Fakat, Edibe'nin istenmesinden kızların sorgulanmasına kadar geçen olayların, olay zamanı iki gündür. Özet halinde anlatılan olaylarda Meftun Bey'in Kasım Efendi'yi araştırması, Edibe'nin istenmesi, Zarafet-Şaban sevişmesi, kızlarla yapılan kovalamaca ve onların sorgulanması olayları ayrıntılı biçimde anlatılır. İkinci olay halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı

Rabia'nın aşk ilişkileri

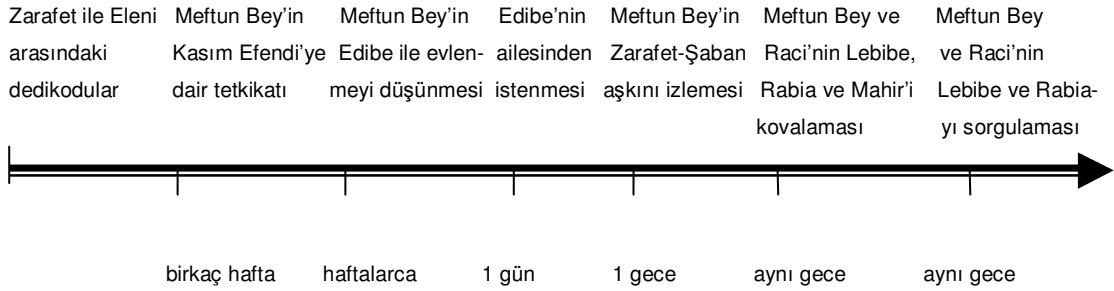
←

Raci'nin anıları

←

Kasım Efendi'nin Meftun Bey'le ilgili tetkikatı

←

**Anlatma zamanı**

Romanın üçüncü olay halkasında, başı sıkılan Meftun Bey'in çare olarak, dost bildiği Mösyö Makferlan'a başvurması anlatılır. Bu olay halkasında Mösyö Makferlan'ın tanıtılması için Abdülhamid devrine dönülür. Meftun Bey, kızların soruşturulduğu gecenin ertesi sabahı Mösyö Makferlan'a çözüm üretmesi için gider. Bu metin halkasında Abdülhamid dönemine dönülmesiyle belirsiz bir şekilde genişleyen olay zamanının anlatma zamanı 1 gündür. Üçüncü olay halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zaman

←

Lebibе ve Rabia'nın
Sorgulanmasından
1 gün sonra

Mösyö Makferlan'ın
Abdülhamit dönemindeki
saraya yakın hayatı

Meftun Bey'e piyango çıkması
yalanının uydurulması ve
Mösyö Makferlan'ın evinden ayrılması

**Anlatma zamanı**

1 gün

Romanın dördüncü olay halkasında Meftun Bey'e piyango çıkması olayının duyulması, Kasım Efendi'nin Meftun Bey-Lebibe evliliğine razı olması, Edibe'nin köşkteki hayatı, Zarafet'in ve Rabia'nın çocuk düşürmeleri, Şekure Hanım'ın ölümü olayları anlatılır. Meftun Bey'in Mösyö Makferlan'a gidişinden üç gün sonra kendisine piyango çıktığı haberi her tarafa yayılır. Bundan birkaç gün sonra Meftun Bey Kasım Efendi'ye Lebibe'nin evden kaçarken değerli eşyalar götürdüğünü bunun bedelin ödenmesi gerektiğini bildiren bir tezkere gönderir. Tezkerenin ertesi günü Kasım Efendi Meftun Bey'in evine gelir. Lebibe-Mahir, Meftun Bey-Edibe evliliği konusunda anlaşılır. Meftun Bey'in tezkeresinden evlilik kararına kadar olay zamanı bir gündür. Anlatma zamanıyla olay zamanı birlikte ilerler.

Düğünden sonra Meftun Bey- Edibe ve Mahir-Lebibe çifti, Meftun Bey'in köşkünde yaşamaya başlar. Burada bir zaman atlaması söz konusudur. Edibe'nin sırdaşı Azize Hanım'ı da çağırarak köşte geçirdiği hayat özetlenerek dikkatlere sunulur. Yine ne kadar olduğu belli olmayan bu zaman diliminde Edibe ve Azize ile Meftun Bey arasındaki zihniyet farklılığı Edibe-Azize-Lebibe arasındaki uzun diyalogla vurgulanır.

Edibe ve Zarafet diyalogundan sonra yine zaman atlaması görülür. Bundan sonra Zarafet ve Rabia'nın çocuk düşürmeleri olayları da ayrıntılı şekilde anlatılır. Bunlar da köşkteki yozlaşmayı dikkatlere sunmak işlevine sahiptir. Zarafet'in çocuk düşürdüğü ve Rabia'nın Bedri'nin sevdâsıyla üzüldüğü gece vakti, mekânla birlikte uyandırdığı psikoloji ile köşkteki insanlar arasında bir uyum söz konusudur:

“Serin, hazin bir sonbahar gecesi... yuvarlaklığına biraz noksan ârız olmuş bulunan ay, hafif bir şimal rüzgârının seykiyle atılmış pamuk gibi cenuba doğru uçuşan bulutların arasından arasına kâmilten kurtularak ortalığı gümüş gibi bir nura gark ediyor, bazen yarı bulut örtüsüyle yaşmaklanarak örtünüyor. Bazen da kesifçe bir bulut parçası altında bir müddet münhasif kalıyor.

Bulutların ay aydınlığıyla bu cünbüşlerinden husule gelen gölge ve Nûr taakubu tesiriyle bahçede ağaçların karaltıları arasında mehtaplı sahnecikler teşekkül ediyor. Bunların üzerinde acîp şekilli esrarengiz gölgeler geziyor. Hafif hafif esen gece rüzgârının ağaçların yapraklarında vakili vakisiz husule getirdiği hisıldılar, birer gezici peri gibi oraya, buraya kaçışıp gizlenen bu gölgelerin nefhaları zannolunuyor.

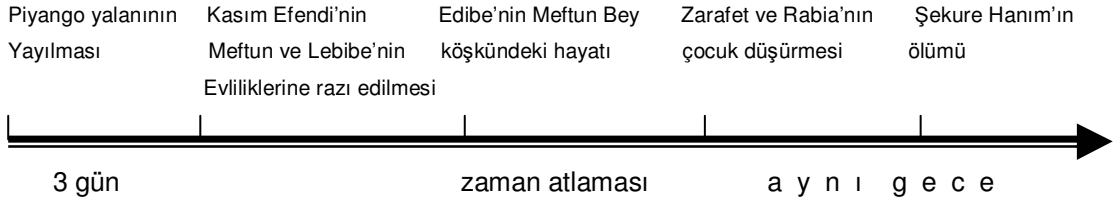
Böyle hazin böyle sevdâvî, böyle müellim sükûta müstağrak gecelerde zavallı Rabianın gönlünde bir coşkunluk, gözlerinde bir ağlama inhimaki, abında tarif edilmez elemeler peyda olurdu. Kâinatı böyle teessüratını izhara muvafık bir sahne suretinde görünce her taraf uykuda iken kendisi yavaşça pencerenin önüne geçerek,

hazin göz yaşlarını tabiatın âhengine uydurarak, gecenin bu melâlâver manzaralarının üzerine katre katre serpmek isterdi.” (s.340)

Zarafet’in çocuk düşürme gecesinden 1 sonraki gece de Rabia çocuk düşürür ve aynı gece bunlara dayanamayan Şekure Hanım 9 teşrinievvel (ekim) günü vefat eder. Bir gün sonra vefat vesilesiyle Şark Akademisi Meftun Bey’in köşkünde bir nutuk verir. Zarafet’in çocuk düşürmesi, Rabia’nın çocuk düşürmesi, Şekure Hanım’ın vefatı ve Şark Akademisi’nin nutuk vermesi olayları 3 gün içinde gerçekleşir.

Dördüncü olay parçasında Kasım Efendi’nin evliliklere razı olmasından Şark Akademisi’nin nutuk vermesine kadar gerçekleşen olayların olay zamanı, Edibe’nin köşkteki intibakı süreci anlatılırken zaman atlamaları olduğu için belirsizdir. Bu olay parçasının anlatma zamanı 4 gündür. Dördüncü olay halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı

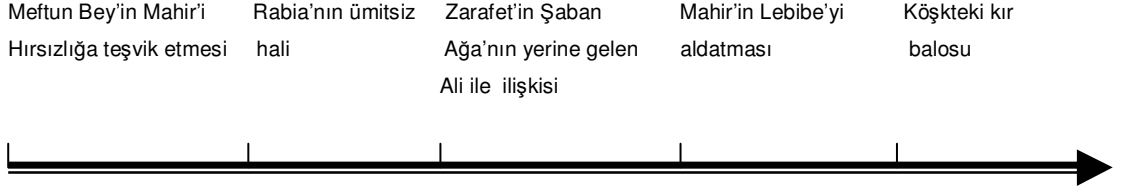


Anlatma zamanı

Romanın beşinci olay parçasında, uzunca bir zaman atlanır. Bu durum, “*Meftunun teehhülû üzerinden iki sene geçti.*” (s.383) cümlesiyle ifade edilir. Romanın bundan sonraki kısımlarında köşk hayatına dair olaylar daha fazla özetlenir. Bu olay halkasında Meftun Bey’in Mahir’i hırsızlığa teşvik etmesi, Rabia’nın ümitsiz hali, Şaban Ağa’nın kaçarak yerine Ali’nin gelmesi, Mahir’in Lebibe’yi aldatması ve köşkte kır balosu yapılması ve sonrasında köşkteki kavgalar anlatılır. Özet halinde anlatılan bu olayların zamanları belli değildir. Meftun Bey’in Mahir’i babasından hırsızlığa teşvik edişi “bir sabah” diyerek anlatılmaya başlanır. Meftun Bey’in ve Mahir’deki dönüşümün daha iyi anlaşılması için bu olay üzerinde fazlaca durulur. Bu olay halkasında köşkteki alafrangalığın aşırılıkları vurgulanır.

Mösyö Makferlan'ın Meftun Bey'in köşkünde kır balosu düzenlemesi ayrıntılı olarak anlatılır. Bu olayın bir haftalık hazırlık süreci vardır. Kır balosu, temaya uygun olarak köşkteki yozlaşmayı gözler önüne serdiği için uzunca anlatılır. Beşinci olay halkasındaki olayların zamanı, zaman atlamalarının çokluğundan tam olarak tespit edilememektedir. Olaylar, “bir gün, birkaç gece, bir sabah” gibi belirsiz zaman ifadeleriyle anlatılmaktadır. Beşinci olay halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı

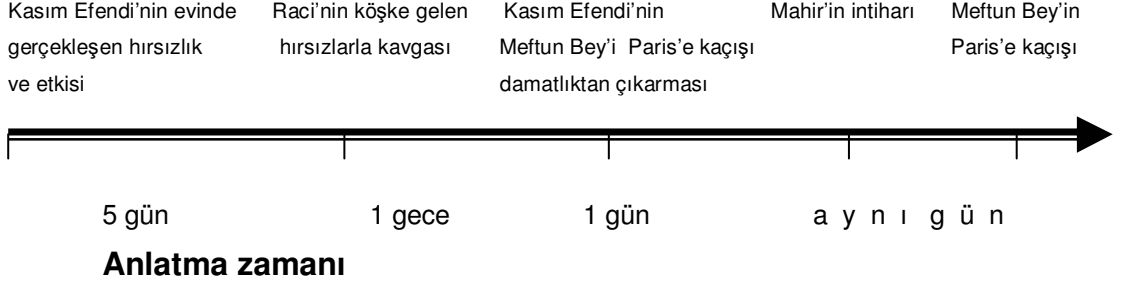


Anlatma zamanı (Bir önceki olay halkasıyla arada 2 yıl atlama)

Romanın son olay halkasında Kasım Efendi'nin evinde gerçekleşen hırsızlık, Raci'nin köşke gece gelen hırsızlarla mücadelesi, Kasım Efendi'nin Meftun Bey'i damat olarak tanımaması, Mahir'in intiharı ve Meftun Bey'in Paris'e kaçıışı olayları anlatılır. Kasım Efendi'nin evindeki hırsızlık 5 günde her tarafta duyulur. Raci'nin köşke gelen hırsızlarla kavga ettiği gece, detaylı olarak anlatılır. Çünkü bu hırsızlar eşya çalmazlar, köşkün kadınlarıyla sevişmeye gelirler. Bu da köşkteki yozlaşmayı yansıtırma işlevine sahiptir. Hırsızlık olayından sonra Kasım Efendi Raci'yi muhatap alarak “*bir sabah*” bir mektup gönderir. Bunun üzerine Raci'nin Meftun Bey'i sorgulaması ve Mahir'in intiharı aynı gün gerçekleşir.

Son olay halkasında Kasım Efendi'nin evinde gerçekleşen hırsızlıktan, Meftun Bey'in kaçıışına kadarki olayların olay zamanının ne kadar olduğu tam olarak belli değildir. Son olay halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:

Olay zamanı



Şıapsevdi'de, olay zamanının sınırlarını tam olarak belirleyemiyoruz; fakat buna dair çıkarımda bulunabileceğimiz ipuçları mevcuttur. Mösyö Makferlan'ın tanıtılmasında Abdülhamid döneminde sarayla ilişkisi olduğunun söylenmesi dolayısıyla Padişah Abdülhamid'in tahta çıktığı 1876'ya kadar geriye gidilebilir. Bu tarih romanda olay zamanının olabilecek en geniş sınırını çizmektedir. Bununla birlikte, Mösyö Makferlan'ın başkanlığındaki Şark Akademyası, Şekûre Hanım'ın ölümü üzerine yayınladığı taziye mesajının sonuna "*Dersaadet 10 teşrinievvel sene 13***" tarihi koymuştur. Buradan senenin en erken hicrî 1300 olduğunu varsaysak bile bunun miladî 1884'e karşılık geldiği görülür. Yani buradan romandaki olayların 1884 yılı civarında gerçekleşmiş olabileceği sonucuna ulaşabiliriz. Ederde olay zamanı, Meftun Bey'in Paris'te kaldığı süre ve özellikle Kasım Efendi ailesinin ve Rabia'nın geçmiş hayatlarının özetlendiği yerlerde onların çocukluk yıllarıyla da genişlemektedir.

Şıapsevdi'de anlatma zamanı ise dört yılı aşan bir sürede gerçekleşir. Eserin başındaki Aksaray tramvay durağındaki bekleme anından, romanın sonunda Meftun Bey'in Paris'ten gönderdiği mektuba kadar cereyan eden olayların anlatımı dört yıldan fazladır. Romanın beşinci olay parçasında "*Meftunun tehhülû üzerinden iki sene geçti.*" (s.383) cümlesiyle son kısımda verilen (iki sene sonra) (s.480) başlıkları eserdeki dört yıllık zaman atlamalarını gösterir. İlk atlanan iki yıllık süreden önce gelişen olayların anlatım süresiyle birlikte aromanın anlatma zamanının dört yılı aştığı sonucu çıkarılır. Anlatma zamanını şu şekilde çizelgeyle gösterebiliriz:

Tramvay durağındaki
kadınların diyalogu

Meftun Bey'in
Paris'ten gönderdiği mektup



Şıpsevdi'nin yazma zamanı 1901'de başlar ve 1908'de sona erer. Sansürden dolayı uzayan bu süre yaklaşık (7) yıl sürer.

Romanda aktüel zamana dair bir ipucu da mevcuttur. Yıl olarak ifade edilmese de olayların Abdülhamid devrinde geçtiğine dair bilgi, Mösyö Makferlan dolayısıyla verilir:

“Mösyö Makferlan Şarkta Avrupalıların en iş bilmez ve serserileri için bile tümen tümen karlar, ticaretler olduğunu işiterek buraya maişet saikasıyla gelmişti. (...) Yavaş yavaş memleketin avalini iyiden iyiye öğrendi nüfuz sahibi bir iki zatla münasebet falan derken Yıldıza çattı. Abdülhamid'in vehmini, politikasını öğrendi. Sarayca zatından, mesleğinden ürkülen kimselerin şair, edip; müverrih; muharrir; gazeteci makuleleri olduğu sırrına etraflıca vukuf peyda etti; kendisini o mahiyette gösterdi.” (s.278)

Romanda zamana dair kullanılan ifadeler, diyalogların ve olay anlatımının ön plânda olması nedeniyle çok kesin çizgiler taşımaz. Eserde olayların akışı *“Bir gün, ertesi akşam, üç gün sonra, tezkere irsalinin ertesi günü sabahleyin, ertesi günü, o gece, bir sabah, birkaç haftada vb.”* gibi belirgin olmayan zaman zarflarıyla verilmeye çalışılır. Romanda kimi olayların zamanı da belirli bir olayın gerçekleşme zamanına göre ifade edilir: *“Ertesi günü Meftun Erenköyü mevkifine giderken yolda Mahir beye tesadüf eder.”* (s.157); *“Zarafetin bir hane halkını velveleye veren bu şiddetli kanlı basuru gecesinden bir gece sonra”* (s.358) gibi. Anlatıcının bakış açısıyla paralel olarak romanın hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılır.

Herhangi bir yıl belirtilmeksizin oluşturulan zaman akışında romanın büyük bir kısmında olay zamanı ile anlatma zamanı birlikte ilerler. Eserde temaya uygun olarak, olay örgüsünde kimi zaman özetleme, kimi zaman kayda değmeyen olayları atlama yoluna gidilir. Bazen de kişilerin tanıtılması ve olayların çözülmesi fonksiyonu için geriye dönüş tekniğine yer verilir. Geriye dönüşler romanın ilk bölümlerinde yer alır. Buralarda olay zamanı ile anlatma zamanı arasında farklılaşma gözlenir. Bu fark, uygulanan geriye

dönüş tekniğiyle telafi edilir. Bunun sonucunda, anlatma süresi ile olay zamanı arasında bir uyumsuzluk veya dengesizlik meydana gelmez.

Romanda olay halkaları genel olarak kronolojik bir akış izlemekle beraber, bunların içinde kimi zaman geriye dönüşler ve ileriye atlamalar söz konusudur.

Eserde olay örgüsünün merkezine yerleştirilen Meftun Bey, diğer roman kişilerini gölgede bırakmış, olay zamanının neredeyse tamamı Meftun Bey'in çevresinde kurulurken diğer ilişkiler ve olayları da ikincil durumda bırakmıştır. Meftun Bey'in içinde bulunduğu çatışma ya da karşılaşmalar, sahneleme tekniğiyle ve olay zamanının yavaşlatılması ile anlatırken, diğer kişiler ve olayların daha çok özetleme ile verilmesi bu tespitimizi doğrular niteliktedir.

1.9.5. TEMA

Şıpsevdi, Osmanlı-Türk toplumunun Tanzîmat'la başlayan Batılılaşma sorununu ele alan bir romandır. Tanzîmat'tan beri süregelen Batılılaşma sürecimizin toplumun kimi kesimi tarafından yanlış algılanması sonucu, nasıl büyük bir problem haline geldiği ve bireyleri trajikomik durumlara düşürdüğü Şıpsevdi'de çok başarılı bir biçimde işlenmektedir. Romanda yaşama tarzı ve hayat algısı bakımından birbirinden farklı iki aile vardır. Bu iki aileye ve onların temsil ettikleri anlayışa iki figür olarak bakabiliriz. Bu aileler, Pehlevizâde Meftun Bey'in köşkü ile Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi'nin köşküdür. Eser, baştan sona, bu iki ailenin mücadelesini anlatır. Şıpsevdi'de her şeyi belirleyen hatta kahramanların psikolojik gelişmesini sağlayan, onların ruh hallerini dışa vuran unsur, bu iki aile arasındaki zihniyet farklılığıdır. Pehlevizâde köşkünün sahibi ve romanın aslî kişisi Meftun Bey; züğürtlüğüne rağmen, alafranga tarz yaşamayı en üstün değer olarak kabul eden, hayatını bu gaye uğrunda plânlayan, aile fertlerini de amaçlarını gerçekleştirmek doğrultusunda araç olarak kullanarak buna zorlayan "şıpsevdi" birisidir. Meftun Bey'in bu özlemini yerine getirmesi maddî imkâna ihtiyaç göstermektedir. Diğer taraftan Kasım Efendi ailesi; cahil, batıl

inançlarla kuşatılmış, yanlış bir softa inanca bürünmüş, geri kafalı ve yaşamayı bilmemesine rağmen, gayri meşru yollarla elde edilmiş bir servete sahip alaturka zihniyetli bir ailedir. Kasım Efendi ailesinde Meftun Bey'i özlemine kavuşturacak maddî imkân vardır. İşte roman baştan sona Meftun Bey'in Kasım Bey'in servetine sahip olma hırsıyla bu iki şahıs arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur.

Meftun Bey, Kasım Efendi'nin servetini elde etmek amacıyla kız kardeşini Kasım Efendi'nin oğlu Mahir ile evlendirmek, kendisi de kızı Edibe ile evlenmek ister ve bunu da başarır. Olaylar umduğu gibi gelişmez ve Kasım Efendi'nin bir türlü ölmemesi üzerine hesapları bozulur. Bu durum karşısında Meftun Bey, Batı felsefecilerine dayalı bir zihin egzersizleriyle ve Machiavelci bir tavırla, kendi kültürünün bütün ahlâk anlayışına sırt çevirip bunları hiçe sayarak Batılılaşmanın bütün yanlış yollarına sapar. Köşkün kızlarının gayri meşru ilişkilerine göz yumar, hatta onları destekler; kız kardeşi Lebibe'yi düşünmeyerek eniştesi Mahir'i önce Beyoğlu ortamlarındaki hafifmeşrep kadınlara alıştırır, sonra da Kasım Efendi'yi soymaya teşvik eder ve bunlarda başarılı olur. Hayatını tamamen yanlışlar üzerine oturtan Meftun Bey, sonunda aileyi faciaya sürükleyerek işin içinden çıkamaz ve yurtdışına kaçır. İşte olay örgüsünün temelini oluşturan Meftun Bey-Kasım Efendi çatışması, Meftun Bey'in yanlış Batılılaşma tutum ve davranışlarıyla gelişerek zenginleşir ve birbirine taban tabana zıt iki zihniyetin karşılaşması şeklinde esere vücut verir. Olay örgüsünün en kısa ifadesi olarak *"Yanlış Batılılaşma"*, Şipsevdi'nin teması olarak karşımıza çıkar. Bu çatışma romandaki diğer bütün kişilerin ilişkisini belirleyici bir role sahiptir. Romanın diğer fertleri Meftun Bey'in Kasım Efendi ile mücadelesini ifade etme işlevine sahiptirler. Yazarın Âyine-Şık romanından sonra daha detaylı bir biçimde vücuda getirdiği *"Yanlış Batılılaşma"* teması romanın olay örgüsünün temel çatışmasının somut bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Karşıt zihniyetlerin çatışması esasına dayalı bir olay örgüsüne sahip romanda, yanlış Batılılaşma teması etrafında onunla ilgili olarak toplumun o zamanki durumunu ifade eden pek çok kavrama da değinilmiştir.

Şıpsıvdi'de yanlış Batılılaşma teması etrafında “yozlaşma” kavramı çok büyük bir önemi haizdir. Yanlış Batılılaşma sonucu ortaya çıkan yozlaşma kavramı, eserin bütününde Meftun Bey ile somutlaştırılır. Kendi kültür ve medeniyetine tamamen sırt çeviren; ama Batıyı da gerektiği gibi tanıyamayan Meftun Bey hakkında, romandan alınan şu bölümler onun kendi kültürüne ve toplumuna yabancılaşarak ne denli yozlaştığını açıkça ifade etmektedir:

“Yaş, otuza, boy uzuna karip, vücut nahif, renk soluk, evza ve etvar gayet asabi, çehre, uzun müttettenberi tuvalet sularının, pomataların, pudraların fazlaca istimalile ziyade yorgun... Adeta sepelenmiş bir deri gibi pul pul bir hal kesbetmiş, elmacık kemikleri fırlakça... Gözleri iri, yuvarlak, pişmiş kelle gibi ölgün bakışlı, donuk, sönük, akları siyahlarına galip...

(...)

Fikren hoppa... Malumat, derme çatma, dirayet gayri mevhup, zoraki, hep (Savoir-Vivre)den çalınma... Tavırlar, vaz'lar hep mukallidane, hep sahte, soğuk...

Şikâyetleri: Gece sokaklara sopa vuran mahalle bekçisinden, köpeklerin havlamasından, yekdiğerini takip eden bozacı sadalarından, tütün tabakasını, ağızlığını cebine oyup gecelik entarisi, Şam hırkasile akşamları, yemekte sonra çıkagelen alaturka misafirlerden, incesaz takımından...

Ayıpladığı şeyler: Galoş potin giyenler, seyyar aşçıdan kuskus pilavı yiyenler, Türkçe eser ve gazeteleri okuyanlar.

İtiyatları: Tırnaklarını alafranga bir nevi insan nalbandına kestirmek. Türkçe beyanı en kolay kelimeleri telaffuzda zorluk çekmek, bazen en zebanzet tabirleri unutmak. Söz arasında bahse münasebet alsın almasın Fransızca darbı meseller iradetmek. Bir musahabede yorulup bıkınca ısıklıkla opera parçaları çalmak...

Yemesine tövbe ettiği yemekler: İşkembe çorbası, nohutlu yahnî, patlıcan dolması, un helvası, bulamaç, pekmezli muhallebi, piruhi, tatar böreği, ilâh...

Sevdikleri: Filetolar, biftekler, ragular; sosisler, sufleler, tartlar, kompotlar... Fıktanı halinde enginar sapı, bazen kamışlık pırasa, omlet, yapılamazsa, kaygana...

Nefret ettiği meşrubat: Boza, harup şerbeti.

Kerahetle içtiği mayiat: Kırkçeşme, Halkalı, Turunçlu, Keçe, Kayışdağı suları, ilah...

Arayıp da bulamadıkları: Mader, bordo, burgony, malaga...

Semti: Kışın horhor, yazın Erenköyü, fakat akli Beyoğlu'nda...

Kıraâtından ürktüğü eserler: Evliya Çelebi seyahatnamesi, Türkçe kavait, sarf, nahiv, edebiyat, milli romanlar.

(...)

Türklük masusatiyle mütemeyyiz bir “orijinalite”yi kabul etmemek, böyle bir iddiada bulunanları âdi görmek.

Büyükada'da Şişli'de oturur, bisiklete biner, lüzumunda valseder. Şopen'i, Guno'yu, Bize'yi, Verdi'yi, tanır aileler tasvirinden başka Türkçe'de hikâye zemini bulunamayacağı fikrinde ısrar etmek...” (59-61)

Fizikî görünüşündeki garipliklerin bile yozlaşmayı desteklediği, yerli olan her şeyi doğrudan reddeden Meftun Bey'in tek gayesi alafranga bir yaşam tarzını başta kendisi olmak üzere yakın çevresine benimsetmektir. Babası vefat ettiğinde on dört on beş yaşlarında olan Meftun Bey, ailesinin alafrangaliğe bir merakı olmamasına karşın amcasının ısrarıyla Paris'e

gönderilir. Orada hiçbir ilim tahsiliyle uğraşmaz. Kendisinden büyük ümitler besleyen amcasına her hafta yalanlarla dolu mektuplar göndererek ondan para ister ve Paris'in her tarafında aylakça dolaşır.

"Fakat her alargadan dolaşılıyor, mukayyet bir talip sıfatıyla hiçbir yere girmiyor, dinleyiciler sırasında bulunabilecek müesseseleri, darülfünûnları devrediyor, hiç kitap açmadan zahmetsizce kulaktan bir âlim oluverip meydana çıkmak istiyordu... Gelsin kafeşantalar, konserler, balolar, bu gece "Foli berjer"de, yarım "Olimpiya"da öbür gün "Eldorado"da... Artık okumaya değil uyumaya bile vakit bulamıyordu. Aşk ve sevdâ Vezûv bürkanı gibi fevveranda..." (s.64-65)

Amcasının parasıyla Paris'te ilimden başka her şeyi öğrenen Meftun Bey'in hali romanda "*şarlatanlık*" (s.67) sözüyle nitelenir.

Paris'teyken amcası vefat eden Meftun Bey, İstanbul'a dönerek ailenin yönetimini eline almak zorunda kalır. İstanbul'a dönünce aile fertlerine alafrangalık dersi vermeye başlar. Bu uğurda âdetâ köşkteki aile bireylerine işkence çektirir. Fransızca "*Savoir-Vivre*" denilen alafranga yaşam bilgilerini ev halkına, evin bir odasını dersane haline getirerek öğretmeye başlar. Bilgisinin yetersiz ve gösteriş meraklısı olduğu romanda kimi yerde ironik bir şekilde vurgulanmaktadır:

"Aile efradından kim hastalansa, Meftun Bey hastanın nabzını tutar, saati çıkarır, vuruşları sayar, diline bakar, karnını fiskeler, göğsünü, arkasını dinler. Çünkü beyefendi Paris'te bulunduğu esnada tıp fakültelerinin de önünden geçmiş, belki kapılarının içeri bir iki adım atmış, belki kapıcılarıyla konuşmuş, belki o binaların duvarlarına sürtünmüş olduğundan çeşitli tahsili meyanına doktorluğu da ithal etmeksizin bu fenden kızıl cahil denecek kadar nasipsizlikle İstanbul'a dönmeği bir türlü muvafık bulamamıştı. Yani ondan da (tabire müsaade buyurularsa) çakdığını göstermek isterdi." (s.75)

Meftun Bey, aile fertlerini toplayıp "*amelî âdabı muaşere*" fenninin sofrâ âdabı konusunda derse başlar. Ailenin sofrada daha önce alışık olmadığı türden "*alafranga sofrada bütün bir tavuk, yemektekilere nasıl taksim edilir? Kuşkonmaz el ile mi yoksa çatal, bıçakla mı yenmeli? Balık yahut et yerken ağzınızda bir kemik veya kılçık parçası kalsa ne yaparsınız? Sofrada çerez olarak zeytin yediğiniz zaman çekirdeğini ağızdan ne surette ihraç edersiniz? Çekirdekli meyvelerin çekirdeğini nasıl çıkaracaksınız?*" gibi sorularla aile efradının canını sıkacak ve uykusunu getirecek şekilde dersler verir.

Meftun Bey, temel gayesi olan alafranga yaşam koşullarını sağlamak için kız kardeşi ve teyzesinin kızının zengin komşusu Kasım Efendi'nin

oğluyla ilişki kurmasını bizzat kendisi ister. O, karşılaştığı bütün haller karşısında daima alafranga referanslarla karar alıp hareket etmektedir. Kız kardeşinin ve teyzesinin kızının gebeliğe varacak ölçüde gayri meşru ilişkisi karşısında alaturka düşünen kardeşi Raci'yi Batılı düşünürlerle teskin etmeye çalışır. Bu durum da ondaki yozlaşmanın boyutunu gözler önüne sermekte somut bir delil olarak karşımıza çıkmaktadır:

“_ (Savuar vivr) bu gibi âşıkane rezaletlerden bahsetmez. (Hermans dö Fo) güzel âdetlerin ve milli terbiyenin müşevvikidir. Cinayetlerden dem vurmaz. (Kod Franse) böyle namus meselelerinde bazı anlara mahsus cevazlarda bulunur. Fakat bu hususta pek dakiktir. Biz medeni adamlarız. Keyfi mücazat ile, katl ile, cerh ile maslahat tesviyesi bize yaraşmaz; bu gibi ahvalde her fert bulunduğu memleketin kanunlarına tebaiyete mecburdur. Kimse şahsî adalet icra edemez.” (s.223)

Lebibe ve Rabia'nın açtığı yola bir süre sonra mutaassıp Edibe ve Azize kadın da katılırlar. Bir zamanlar erkek resminden ürken ve bin bir tövbe ederek gözlerini kapayan bu kadınlar, ilkin makyaj ve kıyafetteki değişimle sonra da evlerine yabancı erkekler almakla Meftun Bey'in arzuladığı alafrangalık seviyesine erişirler. Bu cahil kadınların “frenkçeden papağan gibi” ezberledikleri birkaç sade cümle, sarıya boyatılmış saçlar, “beyazlı, pembeli rengarenk yüz” ve ince frapan kıyafetleri, alafranga olmalarına yetmiştir. Nitekim çok geçmeden Pehlevizâdelerin köşkü gece yarılarından sonra gizli gizli kapıdan, pencereden giren, bahçe duvarından atlayan yabancı erkek gölgeleri ile dolar. Artık konakta “kanlı basur” diye kamufle edilen gizli çocuk düşürmeler, günlük hadiselerden olmaya başlamıştır.

Meftun Bey'in aşka dair düşüncesi de onun yozlaşmasına açık bir delil teşkil etmektedir. Bu konudaki düşüncesini romanın bir yerinde kendi ağzından şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Bir insanın meşru karısı başka böyle meşruiyet harici münasebet peyda ettiği kadınlar da yine başka... Dünyada bir kadınla nikâhlı karısıyla durmuş, oturmuş kaç erkek bulunabilir?” (s.405)

Meftun Bey, amacına ulaşmak için her türlü yalan, hile ve ahlâk dışı yollara başvurmakta bir sakınca görmez. O, alafranga tarz yaşama emellerine ulaşabilmek için Batılı dostu Mösyö Makferlan'ın plânıyla önce kendisine Şark Şimendiferleri Piyangosu'ndan ikramiye çıktığı yalanını uydurarak Kasım Efendi'nin gönlüne ve kesesine girmeye çalışır. Bu yalanı ortaya çıkınca yine fikir babası Mösyö Makferlan'ın aklıyla Mahir'i kendisi gibi

alafranga hayat tarzına alıştıran babasının parasını, senedini ve mührünü çaldırır. Determinist bir anlayışa dayandırarak meşrulaştırmaya çalıştığı yozlaşmış düşüncelerini şu cümlelerle açığa vurur:

“Birader!. Bu dünyada bütün ahmaklar nasip olan mukadderata boyun eğler... sivri akıllılar ise nasibin ahkamı değiştirmek yollarını ararlar... Bu âlemde her şey bir sebebe, bir nazariyeye, görünen, görünmeyen bir kanuna bağlıdır. Bu kanunları mehma emken keşfederek onların netayicinden istifade etmenin çaresine bakmalıyız. Yoksa halimiz bitiktir. (...) çok yerde insan nasibini kendi tevlid etmek iktidarını haizdir. Benim de kısmetim bu imiş... böyle imiş diye kadere bağlanıp durmamalıdır.” (s.391)

Romanın sonunda bütün yaptıklarıyla aile faciasına sebep olan Meftun Bey, Raci'nin elinden kurtularak bütün hayat görüşünün çekirdeğinin teşekkül ettiği Paris'e kaçar. Hâlâ Kasım Efendi'nin servetini elde etmenin hayalini kuran Meftun Bey'in Schopenhauer'e dayandırarak şekillendirdiği düşünce dünyası, onun aynı zamanda bir egoist tavırlı olduğunu da ortaya çıkarmaktadır. Meftun Bey, modernlik adı altında benimsediği yozlaşmış düşüncelerini, Batılı felsefeciler üzerinden dile getirmektedir:

“Bu dünyada her şeyden evvel hüküm süren hodbinliktir. Herkes kendi hodbinliğine nazaran ef'alini tanzim yolunu arar. Bir ferdin, harekâtını hodbiniye tatbik diğerinin aynı emeline muhalif düşeceği adalet ve kavaninin tesisine lüzum hiss olunur. İnsanlardan biri (kendi) hodbinisini kanun tanıtmaya zaman ve zemini müsait buldukça daima her hakikati çiğner. Milyonlarca halkı keyif ve istibdadına esir etmekten çekinmez.” (s.481–482)

Şıpsevdi'de yozlaşma kavramı sadece romanın temel kişisi Meftun Bey etrafında şekillenmez. Romanın Batılı tipleri de yozlaşmış kişilerdir. Makferlan ve Şehim aileleri, yozlaşmış Batılı tipleri temsil ederler. Bu ailelerin fertleri, karı-koca çapraz bir aşk ilişkisi içerisindeyler. Meftun Bey'in Kasım Efendi'nin servetini elde etmek için yaptığı plânlardan kendisine Şark Şimendiferlerinden piyango çıkması, köşkte bir balo düzenlenmesi fikirlerinin plânlayıcısı Mösyö Makferlan'dır. Diğer taraftan, Madam Makferlan Mahir ile ilişkiye girerek onu yoldan çıkarmıştır. Mösyö Makferlan *“Artist meşrep bir zattır. Her fenne kendinde heves, her iddiaya nefsinde cesaret görüp te hiç müddeasını hakkıyla isbata muktedir olamıyan meşkuk liyakat erbabındandır. Sanatının kesat demleri olur. Fakat ekser zaman beyler, paşalar gibi müreffehen geçinir.” (s.276-277)* Avrupa'da âdi sayılan birisi olarak bilinen Makferlan, Şarkta yüksek bir mertebeye çıkarılmıştır. Sinsice davranan ve son derece uyanık birisi olan Makferlan, Garplıların en serserilerinin bile

Şarkta fazla önemsendiklerini bilerek kısa sürede kendisine bir takım yerli işbirlikçiler bulmak yoluyla saray ve çevresine girerek işlerini yürütür. Sarayca kişiliğinden mesleğinden çekinilen kimselerin şair, edip, yazar, gazeteci olarak saraya girdiklerini öğrenir ve o da Yıldız Sarayı'na kadar girer. Osmanlı toplumunda asalak yaşayan Mösyö Makferlan, Meftun Bey'in akıl hocasıdır:

“Bizim Mösyö Yıldız'a temastan aldığı feratub itibar tesiriyle bir müddet geçindi, elân da geçiniyor, yazıyor; çiziyor; birçok yerlere girip çıkıyor. Arada bir Avrupa'ya seyahat ediyor. Varidat menbaı nâmuayyen bir suret, fakat şehrimizin bu gibi tavgılara müsait içtimai emrazdan bilsitifade beyler paşalar gibi yaşıyordu. Meftunla Makferlan pek dost idiler. Frenk, Türkün akıl hocası idi.” (s.279)

Şıapsevdi'de yanlış Batılılaşma teması “modernizm” kavramıyla birlikte ele alınır. Pehlevizâdelerin köşkündeki genç kızların yabancı erkeklerle ilişkilerinde –Meftun Bey dolayısıyla- modern bir tavır görülür. Köşkteki genç kızlarının flörtleri Meftun Bey'in Fransızca ahlâk kitabı “Savaoir-Vivre Pratique”yi temel alması suretiyle makul görülmeye başlanır. Meftun Bey'in alafrangalık dersleri sonucunda Lebibe ve Rabia gayri meşru ilişkiye girerler. Rabia, görgü ve bilgi seviyesinin yetersizliği yüzünden sevdiği erkekten hamile kalır ve terk edilir; Lebibe ise gayri meşru ilişkisini Meftun Bey'in yardımıyla evlilikle sonuçlandırır. Alafrangalık dersleri köşkün aşırı mutaassıp kadınları Azize ve Edibe Hanımlar'ı bile yoldan çıkarmaya yetmiştir. Meftun Bey'in alafranga aşk konusundaki akıl babası da Mösyö Makferlan'dır. Makferlan ile karısı birbirinin evlilik dışı ilişkilerini hoşgörüyü karşılayacak kadar ileri fikirlidirler. Koca, aynı evin bir odasında başka kadınla sevişirken, karısı evine aldığı başka bir erkekle birlikte olur. Üstelik her ikisi de bu durumu görmezlikten gelirler. Meftun Bey de buna benzer şekilde düşünerek, aşkın insan tabiatının bir ihtiyacı olduğunu ifade ederek bu ihtiyacı gidermenin en kesin çözümünün serbest aşk olduğunu vurgulamaktadır. Bütün bunlar söz konusu devre göre çok modern ve toplumca benimsenemeyecek ölçüde ileri tavırlardır.

Romanda yanlış Batılılaşma teması “eğitim” kavramı etrafında da ele alınır. İki farklı zihniyetin çatışması esasına göre kurgulanan eserde Meftun Bey'in ailesi alafranga, Kasım Efendi'nin ailesi ise alaturka eğitim uygulamaktadır. Eğitim konusunda da iki zihniyet karşı karşıya

getirilmiştir. Meftun Bey aile bireylerine alafranga eğitimi yozlaşmaya vordırarak şekilde ayrıntısına kadar tatbik etmeye çalışırken, Kasım Efendi de çocuklarını geleneğin eğitim anlayışı çerçevesine eğitir. Dışa kapalı bir yapı içinde yetişen çocukların kişilikleri, ataerkil bir ailenin baskıcı eğitimiyle gelişmemiştir:

“Mahir kışın ve baharlarda havalar güneşli olunca cami avlularında Cincimeydanında, yeşillenmiş büyük viranelerde, Yenibahçe çayırında güreş, koç ve horoz döğüşü seyredenler, terlemiş bıyıklarına ehemmiyet vermiyerek köşebaşlarında macun çevrişen, mahalle kahvelerinde fındık, leblebi ile tek mi çift mi oynayan, portakal tartışan guruh arasında emsaline kesretle tesadüf olunan şehir çocuklarındandı. Bunlar tufuliyet mevsimini geçirmiş, delikanlılık çağını boylamış oldukları halde yine masumane belahet denecek birtakım çocukluk âdâtından kurtulamazlar. (...) Mahir işte bu akıl ile büyümüş ve böyle terbiye görmüş “tip”lerdendi.”

(...)

“Babası bunu iptidai ve rüşdi mekteplerine göndermişti. Yani Mahir mahale mektebinde besmelekeş olduğu tahsilini rüşdiyede itham etmişti. Bir kalemde mümeyyiz olmak için ne çocuk kendi, ne de pederi tahsilin bundan ötesine lüzum görmemişlerdi. Baba oğlun tasavvur ettikleri terakki gayesi de ancak mümeyyizlikti.” (s. 159-160)

Çocukların kişisel tercihleri ve beğenileri, birey olma süreçleri tamamlanamadığından gelişmemiştir. Mahir’in karşı cinsi ilk tanışı on beş on altı yaşlarında Şehzedebaşı’ndaki bir tiyatroda olmuştur. O yaşa kadar karşı cinsi tanıyamayan Mahir, orada gördüğü ilk şişman ve gösterişsiz kadın üzerinden karşı cinsi tanıyabilmiştir. Onun Lebibe’yi sevmesi de bu olayla ilişkilidir. Meftun Bey sayesinde yavaş yavaş dış dünyaya açılan Mahir, daha sonra Madam Makferlan’ı tanıyınca geleneksel bütün değerlerini unuttur.

Alaturka eğitim anlayışını romanda çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunan diğer bir kişi de Kasım Efendi’nin kızı Edibe’dir. Babasının baskısı sonucu cahil kalan, kadınlık özelliklerini bertaraf eden, “*mutasavvıfane*” bir yaşamı tercih eden ve kaderci bir yaklaşım sergileyen Edibe’nin hayat felsefesi, şu cümlelerle ifade edilir:

“Kasım efendinin kızına hediye olarak yaymacı kitapçılardan onar yirmişer paraya aldığı harekeli, müstamel cin ve peri hikayelerini hoca-şakird ezberlercesine defatla hatmederler. Sanki hılkî belahetleri kâfi değilmiş gibi ahmaklıklarını ziyadeleştirmek için büsbütün zihin kapayacak ibarelerle hafızaları tezyine uğraşırlardı. Edibe, bu kadının sözünden hiç çıkmazdı. Sanki aklının, kalbinin, gönlünün kilidi, tılsımı hocasının elindeydi.” (s.167-168)

Edibe şu hâl ve davranışlarıyla eğitimsizliğin ve bakımsızlığın sembolü gibidir:

“Edibe hanım tamahkâr bir pederin hususi nazariyesi, garip terbiyesi altında yetişmiş bir acibedir. Yiyişi, içişi, giyinişi hasılı bütün hayat tarzı İstanbul kızlarından hiç birine benzemez. Malumat namına pederinin talim eylediği ve hissetine hadim olan bir takım gayri hikemi sözlerden başka bir şey bilmez. (...) Edibe giyinme, süslenme, gibi kadınlara has olan arzulardan pek uzak olduktan başka körlük, kanburluk, topallık; çolaklık nev’inden bir maluliyetle doğmadığına pek müteessifti. Çünkü pederinin:

- Cenab-ı Hak sevdiği kulunu sakat yaratır. Bu dünyadaki maluliyetin öbür dünyada ecri büyük olur.

Dediğini çok defa işitmişti. Süs ve nizam ile onun bunun dikkatini, hasedini celbetmedense kılıksız, çapaçul, pejmürde kıyafette gezerek herkesin kayıtsız nazarları ve hatta istikrahi altında kalmak daha akıl e hikmete muvafık olduğu Kasım efendinin felsefe düsturu cümlesinden idi.

Edibe ecre nail olmak için sırtına bir künbet yaparak bu sun’î kanburlukla sokağa çıkmağı bile çok düşünmüştü. Ekmeği sade suya batırıp yalnız bu suretle tegaddi etmek gibi bir nevi riyazete haftalarla devam eylediği çok olurdu.” (s.166-167)

Babasının evinde tamamen geleneksel bir terbiye alan ve sofiyane bir hayat süren Edibe, Meftun Bey ile evlendikten sonra büyük bir çatışma yaşar. Gün geçtikçe gördüklerini kanıksar ve zihinsel bir dönüşüme uğramaya başlar. *“Kadınlığı hasebiyle çok şeyleri yapmağa can at(an) fakat gûnahtan korkma(sı), cesaretsizlik(i) arzusunu icraya mâni ol(an)”* (s.453) Meftun Bey’in etkisiyle alafranga yaşama ayak uydurur ve işi, kocasını aldatarak eve gizlice erkek alma noktasına bile vardırıır. Hatta bu alışkanlığını o kadar ileri götürerek babasının evinde dahi gerçekleştirir.

Şıapsevdi’de ‘evlilik’ kavramı da yanlış Batılılaşma teması etrafında işlenir. Geleneği temsil eden Kasım Efendi ailesinin kızları için aradığı damat adayı kriterlerine Meftun Bey uymaz. Mutaassıp bir aile yapısına sahip olan Kasım Efendi’nin ailesi için tamamen alafranga yaşam modelini benimseyen Meftun Bey, tercih edilebilir bir hal arz etmez. Meftun Bey için, Kasım Efendi’nin mutaassıp kızı istenmeye gidildiğinde konağın hanımı, Meftun Bey’in annesi Lütfiye Hanım ve teyzesi Vesile Hanım’a kendi damat ve gelin adayı için kriterlerini ortaya koyar:

“Biz yalan düzen, ıldırğaç bilmeyiz. Söz bir Allah bir. Helal süt emmiş, beş vakit namazında, başı önünde, babayani bir damat isteriz. Çocuğumuz da öyle kokorozlu zamane kızlarından değildir. Bir hamam, bir ev, başka yer bilmez. (eliyle civar köşkleri işaret ederek) Maazallah Rabbime sığındım. Şu civarda ne kızlar, ne delikanlılar görüyoruz. Gâvur, çifit, müslüman artık ayırd olmuyor. Hepsinin başında birer bürüncük başörtüsü, hepsinin alt tarafı kırmalı, oymalı bir şeyler... Hepsinde beli girik kıcı çıkık biçimler. Ahır zaman, ah ah yine çok şükür ki yiyecek ekmek buluyoruz. Başımıza taş yağmıyor. Babaları, kocaları artık bu hanımların süslerine, fanteziyelerine para yetitirsinler...” (s.173)

Kasım Efendi ailesi sahip oldukları zihniyete uygun olarak kendileri gibi mutaassıp ve içe dönük bir ailede yetişen kişilerle çocuklarını evlendirmek istemektedir. Kasım Efendi'nin sıraladığı *“hısım olamayacakları kişiler kriterleri”* aslında Meftun Bey ve ailesini tarif etmektedir. Burada da iki ailenin temsil ettiği iki farklı zihniyetin çatışmasının altı çizilmektedir.

Romanda duygusal bir ilişki bulunmayıp, karşı cinsler arasında tamamen cinsel insiyaklara dayalı hedonist bir ilişki söz konusudur. Geçici bir heves olarak beliren bu hisler, tatmin olunca ayrılığa yol açmıştır. Bundan dolayı romanda mutlu bir evlilik yoktur ve bütün çiftler birbirini aldatır. Romanda geleneksel evlilikten ziyade “serbest aşk” ön plâna çıkarılır. Bu da cinsel güdünün giderilmesinden sonra başka arayışlara yönelmek üzerine kurulu bir ilişkidir. Meftun Bey'in Batılı filozoflara dayandırarak icra ettiği bu anlayış da yanlış Batılılaşmanın bir yansımasıdır.

Şıpsevdi'de yanlış Batılılaşma teması etrafında ele alınan bir diğer konu ise *“feminizm”*dir. Romanda feminizm kavramı ataerkil bir ailede yetişen kadının toplum içerisinde özellikle cinsellik konusunda karşılaştığı kısıtlamalar ve yasaklar çerçevesinde ele alınır. Alafranga bir ailede yetişen Lebibe ve Rabia, ailelerinin haberi olmaksızın sevgili bulurlar. Hatta Rabia bunun sonucunda hamile kalır ve çocuk düşürür. Ailenin mutaassıp erkeği Raci tarafından sorguya da çekilir. Lebibe kendisini feminist bir tavırla savunur. Ailesinin haberi olmaksızın bir erkekle ilişkisinin asıl müsebbibinin Meftun Bey'in kendisine okuduğu romanlardaki modeller olduğunu vurgulayarak kendisini şu cümlelerle savunur:

“Aşk neslin idamesi için tabiatın insanlara teslim ettiği şiddetli bir histir. Bu hissin nameşru surette tatmini erkekler için âdetâ bir nevi âşıkane zafer, kadınlar için ise affolunmaz bir yüz karasıdır. Mesele bîtarafane tamik edilirse bu hükümde erkeklerin büyük bir haksızlığı görülür. Bu haksızlık şarkta garpta daha büyük bir mikyasta hüküm sürüyor. Evli, bekâr, her erkeğin hevesatı şehvaniyesini teskin için göze aldırıldığı cinnetler hep eğlence namı altında âdetâ mubah addedilecek birere telakki sureti görünüyor. Tâyib değil bu hale taaccüp etmek bile en ufak bir hevese tebaiyetleri cinayetlerin en büyüklerinden sayılır. Bu emirdeki galebe aksine yâni kadınlarda olaydı, dünyada fuhuşane namı işitilmez, bütün insaniyet rahat ederdi...”
(s.248)

Lebibe, geleneksel toplum yapısının aile üzerinde oluşturduğu baskının kadını kendine güvensiz bir noktaya getirdiğini söyleyerek bu

düşüncenin toplumun erkek bireyleri tarafından bertaraf edildiği takdirde kadınların da bir değer kazanacaklarını vurgular:

“Bizim memlekette kocayı kız değil, velileri intihap eder. His ve fikre gelince kızlarımızın hisleri pek âmiyâne, fikirleri ise mefkut gibidir. Kızı keyfine bırakırsan zurnacıya varır meseli de işte bu hikmete mebni varid olmuştur. Eğer hissi rakik, fikri âli bir kocaya düşmek bahtiyarlığına nail olabilirlerse, bu iki fazileti zevçlerinden iktibas ederler.” (s.252)

Şırpsevdi’de yanlış Batılılaşma teması etrafında toplumda “sosyal adalet” konusundaki eksiklikler de ele alınır. Emek-sermaye ve basitçe “sosyalizm” kavramı etrafında şekillenen toplumsal adalet konusunda toplumdaki gelir dengesizliğinin temelinde yatan gerçekten bahsedilir. Buna göre toplumdaki en basit hırsızlıkların bile temelinde, ihtiyacından çok fazla gelir elde edebilenlerin yaptığı “yasal hırsızlıklar”ın olduğu gerçeğinin altı çizilir. Yazara göre hırsızlığın temelinde gelir dağılımındaki adaletsizlikler vardır. Meftun Bey, babasının kasasından senetleri çalması konusunda Mahir’i şu cümlelerle ikna etmeye çalışır:

“Sen bu akılda, bu saffetle yaşarsan dünyada refah yüzü göremezsin... Onun, bunun emellerine, desiselerine hizmetkâr olmaktan kurtulamazsın. Çünkü saf adamlar birtakım hilekârları zengin etmek için çalışırlar. Şimdi bak dikkat et... Meselâ bir bankada en ağır işleri hamal görür. En çok parayı “direktör” alır... Bir gazete idarehanesinde bütün mesai muharrirlerin üzerindedir. Bu zavallıların hepsi bir kaçır yüz kuruş maaşla sahibi imtiyazın kasasını doldurmağa uğraşıyorlar. Meselâ kalemden sen iki yüz kuruş alıyorsun... Mümeyyiz binbeş yüz, müdürün altı bin, nazırın otuz-kırk bin alıyor... Hepsinin emri altında ezilen, en çok iş gören sensin... Bu memuriyetler onlara mintarafillah tevzi edilmedi ya!.. Onlar açık gözlülük ettiler... Alt taraflarındaki zavallı himbılları tekmeleyip ileri geçtiler. Sirkat sözünü burada tamam manasiyle tatbik et bakayım?.. Demek ki su başlarını evvelce çevirenler patlayıncaya kadar susuzluğunu teskin etsinler.. açlıktan ölmemek için, kenardan, kıydan avucunu doldurmak, bir yudum tatmak istiyen nasipsiz sefillere sârik namı verilsin.. sermaye ve dirayet sahibi olmağı bir “hak” adıyla yüzlerce kişiyi çalıştırıp onların mesaisinin semerelerini bir veya birkaç adamın kendi kasalarına indirmeleri devam ettikçe bu dünya düzelmez. Demek ki sen sirkate avâmın telakkisince mana veriyorsun. Tetkik edelim. Milyonlarca liralara malik adam o kadar serveti nereden kazanmış?.. Dünyadaki mevcut serveti nüfus başına taksim edersek her ferde büyük bir şey isabet etmiyor. Nasıl olmuş ta o milyoner, o bir tek adam binlerce insanı hisselerinden mahrum ederek kendi kasası derununa yahut imzası altına o kadar serveti vaz ve ithal edebilmiş?.. Bunu kazanç namıyla insanlardan çalmış, fakat kisbini zevahiri görenleri aldatacak surette kanuni mesaga uydurmuş, hele bu kazancı nokta benokta tahlil ve tetkik edelim. Karşımıza çıkmış cesim bir kitle çıkar. Sonra bu büyük hırsızlar servetlerinin yüzde biri, ikisi nisbetinde fedakârlıklarla mektepler, kütüphaneler inşa ettirip beninevillerinin hürmetlerine istihkak iddiasına uğraşıyorlar, ne gülünç komedi!.. Vicdan sahibi bir adam hiç bir meslekte milyoner olamaz. Çünkü cüz’i bir meblağın fıkdanı yüzünden köşede bucakta can veren biçarelerin müthiş sefaletleri, o vicdan sahibini lüzumundan ziyade para idharından daima meneder, âdetâ eğrendirir... Sen asıl hırsız ceplerinde iskarpela ve çalık benizle yarı aç, yarı tok dolaşan o zavallıları zannetme... İnsaniyeti soyan sarikin büyüğü işte o milyonerdir. Aletle kapı, kasa açan hırsızlar hayatlarını tehlikeye koyup

bir mahalle giriyorlar, onları tutmağa, dövmeğe, yaralamağa hatta öldürmeye selahiyettarsın. Fakat berikleri kanun himaye ediyor, onlar seni, beni çalıştırıyorlar, bize laşey kabilinden bir ücret vererek mesaimizin semeresini elimizden alıyorlar. Bunun için çalışmağa mahkûm olan insanların, bu re'sûlmal sahipleri nazarında boğaz tokluğuna akşamlara kadar dolap çeviren beygirlerden hiç farkları yok.. bunu bir gün sana iki kere iki dört eder vuzuhiyle isbat ederim. İşte o milyonerler benim gibi sivri akıllıları sevmezler. Çünkü ben kafadakiler röntgen şuaı vazedilmiş gibi onların içini dışını seyredeler, hakikati bilirler. Senin gibi ahmaklar ise "Cenab-ı Hak ona vermiş bana vermemiş" sözüyle iki elini böğrüne sokup otururlar." (s.393–395)

1.9.6. DİL VE ANLATIM

Şıpsevdi'de olaylar, romanın geneline bakıldığında "ilahî bakış açısı"yla anlatılır.

Romanın anlatımında "yazar-anlatıcı" her ne kadar kendisini belli etmemeye çalışsa da bazen varlığını hissettirmektedir. Romanın başlarında roman kişileri blok halinde tanıtılmadan önce "*Ders başlamadan evvel hocadan başlayarak kadın erkek bütün talebeyi birer birer tanımak lazım gelince evvela Meftun beyden başlayalım.*" (s.59) sözleriyle anlatıcı kendisini ortaya çıkarır.

Berna Moran, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şıpsevdi romanında geleneğin etkisiyle meddah, karagöz ve ortaoyununu andıran sahnelere yer vererek eserde mizah unsurunu daima ön plânda tuttuğunu vurgulamaktadır.¹⁴² Moran, Gürpınar'ın meddah geleneğinden yararlanışının onun başarılı bir yönünü teşkil ettiği kanısında olduğunu ifade ederek romanın başındaki tramvay durağında bekleyen kadınların konuşmasına yer verir. Romandan alınan aşağıdaki parça bu durumu ispatlamaktadır:

"Çeşnisi bedava.. imrenip istemiyenin günahı boynuna... şan olsun da kâr olmasın... köftem Aksaraya nam verdi... gebelere... emzikliilere helal ve afiyet olsun... al hanım ye... sütün kaçmasın...

Kadın elini köfteye doğru evvela saldırıp sonra geri çekerek:

- A güzelim... Senin maşa ile tuttuğun o sıcak köfteyi ben elimle nasıl alayım? Bir lokmacık ekmeğin yok mu? Üstüne koy da ver; bir sevaptır ediyorsun bâri tamam et...

Kahveci: - Gücenme hanım... Ekmeğim de var, suyum da... isterseniz kahve, çay, limonata da ikam edeyim.

Tramvaydan kadının biri:

- Bakınız herif bizimle eğleniyor.

¹⁴² Moran, "Şıpsevdi", **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s. 101-116.

Diğeri: - Ne yaman kambur felektir o... Siz onun öyle yamrılığına yumruluğuna bakmayınız. İki karı boşadı. Kız kardeşini tanırım...

Kahveci yarım dilim ekmeğin üzerindeki köfteyi tramvaya uzatarak:

- İcinizde kaç emzikli? Kaç âmile var? Allaha şükür köfte çok... Kaç tane isterseniz hadim olmıyarak akdim edeyim...

Kadının biri: - A delinin zoruna bak. Karın doyuracak değiliz ayol...

Kadın köfteyi alıp dörtte bir kısım kadarını bölerek bir paça ekmeğin üzerinde emzikliye uzatır... Bir lokma da refikası olana hanıma vererek:

- A Zehra koktu. (Diğer kadınlara hitaben): İmrenen varsa sıkılmasın, söylesin... buna yalnız emzikliler imrenmez ya... emziksizlerin canı yok mu?

Etraftan imrenmek ima eden mahcubane tebessüm gösterenlere de birer nebzecek tevziatta bulunduktan sonra kadın mütebakisini de ağzına atar. Hanımın biri siyah kadını göstererek:

- A kalfaya vermeğe unuttuk....

Guguruklu Arap iğrenmek tavrıyla yüzünü buruşturup:

-Yok... yok... ben iğrenmedi... Marya mıdır? Keçi midir? Nedir? Kamburun kirliliyle yaptığı bir köfteyi seksen parça edip ben yer miyim hiç!..

Kadının biri yavaşça yanındakine:

- A, A baksana kuzum bu Arabın guguruğundan büyük te kibiri var... Köfteleri beğenmedikten başka yiyecekleri de tahkir ediyor. Yok marya imiş... yok bilmem ne imiş.... Elinin körü...

- Sus... sus... Arap etrafa bulaşmak için çanak tutuyor; bahane arıyor... Aşçı kadın mıdır nedir?.. Çalıp çalıp yiye yiye ete doymuş galiba da onun için nazlanıyor..." (s.28-29)

Meftun Bey ve Kasım Efendi arasındaki tezdı vurgulamak amacıyla, romanın anlatımında temaşa geleneğinden gelen bir özellik olarak karagöz sahnesini hatırlatan parçalara rastlanmaktadır. Bu anlatım, söz konusu kişilerin zihniyet farklılığından dolayı Kasım Efendi'nin Meftun Bey'i yanlış anlamasıyla söylenen kelimelerin ses benzerliğine ve komik unsurlara dayandırılarak dikkatlere sunulur:

"Sizi uzaktan görür görmez ak sakalınıza karşı büyük bir hürmet hissettim, her halinizi tahkik ve tetkike giriştim, mükemmel bir "burjuva" olduğunuzu anladım...

Kasım efendi kaşlarını çatıp telaşla:

-Borcum var olduğunu mu anladınız?.. size yanlış söylemişler.. hâşâ kimseye beş para borcum yoktur." (s.310-311)

Romanda yine başka bir yerde,

"-Tabloya pek dalmıştınız. Babaefendi büyük bir "konesör"sünüz zannederim...

Kasım efendi taaccüble:

-Affedersiniz evladım anlıyamadım. (Konsol) mu buyurdunuz?..

-Hayır... Sanattan anlıyorsunuz galiba?.." (s.307)

Diyalogunda karagöz sahnesini hatırlatan bölümle karşılaşırız.

Yine romanın başlarında Meftun Bey ile bakkal arasındaki tezdı vurgulamak için kelime benzerliği üzerine kurulmuş ve Karagöz sahnesini hatırlatan bir yanlış anlama sahnesi vardır:

"Meftun dükkâna girerek:

- Bonjur bakkal ağa!..

- Boncurnan hayırlı ola efendim...
 Meftun muhterizane nazarlarla etrafına bakınarak:
 - Bakkal sizden küçük bir "ranseyman" almak isterim...
 - (İstiğrabla) Yağlı sülûman mı dedin??.
 - Hayır.. "Ranseyman" dedim... Hiç Fransızca anlamaz mısın?..
 - Furansuzca ağnasam bunda bakhal mı olurdum ay efendim?.. Bankhaya kâtipliğe girerdüm... bizim bildüğümüz furansuzca "boncurna", "boncurnaya karşı gel", "mersi", "çok sevmem veresi", "mancan bol ola"... işte bu kadar..." (s.132)

Şıpsevdi'nin anlatımında en fazla dikkati çeken özelliklerden birisi, romanın başında kırk sayfadan fazla devam eden ve romanın olay örgüsüyle organik bir bağlantısı bulunmayan Aksaray Tramvay durağındaki kadınların kendi doğal dilleriyle sohbetleri ve natüralist çevre tasvirleridir. Realist-natüralist romanların önemli bir özelliği olan bu durum Şıpsevdi'de ön plâna çıkar:

"Bu ıskaraların en büyük yararlığı oradaki bütün esnafa âdetâ cersim birer takatuka hizmetini görmeleridir. Bunların birer sel süzgeci oldukları unutulurken tenzifat arabalarının biraz uzunca süren gelişlerini beklemeyecek kadar aceleci bulunanlar elleri değdikçe süprüntülerini getirirler, bu ıskaraların üzerine boşaltırlar, aralıklardan sığan parçalar aşçıya gider, sığmayanlar demir çubukların arasına sıkışır, durur, bunlar güneşin hararetine maruz kalarak arada bir dükkânlardan dökülen çirkefler, nargile ve kahve çömleği suları, berber leğenleri muhteviyâtıyla yaşarıp tazelandıkçe ortalığı tahammül edilemez bir koku sarar; orayı kara bulut gibi irili ufaklı bir sinek alayı istila eder; ıskaraların yanından bir insan veya hayvan geçince bal ve eşek arıları da dahil olmak üzere tatarcık, sakırğa kenesine kadar içinde kanatlı haşarattan her nevi mevcut olan bu alay ürkerek inceli kalınlı türlü vızıltılar ile bir kere havaya kalkar; birkaç kısma ayrılır; bir takımı biraz ötedeki manav dükkânına, diğer kısmı aşçıya çapula dağılırlar; birhaylisi de o has bahçelerde kahve içen müşterilerin başına bela olur. Manava gidenler tercihan meyvaların çürüklerine üşüşürler; aşçı dükkânına hücum edenler arasında acele pisboğazlık yüzünden hoşaf kasesi, terbiyeli çorba tenceresi, bazı yemek salçaları içinde kazazede olanlar bulunur; serin ve mayhoş hoşafa düşenler havada kalan ayaklarıyla tek kanatlarını titreterek müessir keskin nağmelerle istimdada başlarlar; vızıltı hayli uzar; fakat hain aşçı gark olanların imdadına koşmaz." (s.18)

Bu sahne romanın olay örgüsünde bir işleve sahip olmasa da temayı destekleyecek niteliğe sahiptir. Şöyle ki, buradaki natüralist çevre betimlemeleri ve halkın dikkatlere sunulan cehaleti, Meftun Bey'in çevresinden farklılığını vurgulamaktadır. Tasvirlerdeki köhnelle ülkenin içinde bulunduğu durum da gözler önüne serilmektedir.

Şıpsevdi'de yer yer farklı anlatım teknikleri kullanılmakla birlikte, roman, temel olarak, geleneksel romana ait anlatımın belirgin özelliklerini taşır. Özellikle romanın ilk kısmındaki atlı tramvay ispirleri ve onların bulundukları mikrop yuvası haline gelmiş oturak yerleri; kirli önlüklü kahveciler ve bu mekânlardaki âmiyane konuşmaların natüralist dikkatin

ürünü olarak sunulması, roman kişilerinin olay örgüsünü oluşturan metin parçaları içerisinde değil de romanın başında blok halinde ve özet halinde tanıtılması Şıpsevdi’de geleneksel romanın özellikleri olarak göze çarpmaktadır. Geleneksel romanın genellikle tercih ettiği bu anlatım tarzı okuru romanın ve olay örgüsünün unsurlarına hazırlamak gibi bir işlevi yerine getirir. Romanın başında çizilen natüralist tablodan sonra temel kişi Meftun Bey, Şekure Hanım, Lütfiye Hanım, Vesile Hanım Raci Bey, Lebibe Hanım, Rebia, Hasene sırayla tanıtılır. Bunlardan özellikle Meftun Bey ve Şekure Hanım fizikî özellikleri, “*rahatsızlıkları, şikayetleri, ayıpladığı şeyler, itiyatları, yemesine tövbe ettiği yemekler, sevdikleri, nefret ettiği meşrubatlar, kerahetle içtiği mayiat, arayıp da bulamadıkları, semti, kıraatinden ürktüğü eserler*” başlıkları altında tanıtılır. Roman kişilerinin bu tanıtımı romanın ilerleyen sayfalarında olay içerisinde somutlaştırılır. Bunun yanında romanda bazı kişiler de olay örgüsüne dahil oldukları yerde özetleme tekniğiyle tanıtılır ve sonra olay örgüsüne dahil olur. Meselâ, Kasım Efendi, romanın 315. sayfasında, Mösyö Makferlan 274. sayfalardan başlayarak blok halinde tanıtılır ve sonra olay örgüsüne dahil olurlar.

Şıpsevdi’de anlatıcı olayları “göstermek” yerine genellikle ‘anlatma’yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir.

“Meftunun ayakları bir türlü üçüncü mevki vagonlarına yürümedi, yine birinciye atladı; al kadife geniş minderin üzerine kuruldu. Fesini çıkardı, ayağını ayağının üzerine attı. Vücudunu biraz çarpıttı. Rahat pek rahat bir vaziyet aldı. Bulunduğu kompartımanda kendisinden başka kimse yoktu. Bilet memurlarının yekdiğerini takiben gelen müfettişlerin o küçük mukavva parçasını deledeşe kalbura çeviren kontrolcuların iz’acından kurtulmak için biletini yanbaşındaki boş mahalle koydu. Memur, müfettiş her kim gelirse gelsin Meftun parmağıyla bileti göstererek her zahmetten halas olacaktı.” (s.138)

Romanın büyük bir kısmında anlatma ve gösterme teknikleri birlikte iç içe görülür. Anlatıcı olayı naklederken aynı zamanda anlatılan olayı destekleyen çevre vs. unsurları da, anlatıcının aradan çekilmesiyle, gösterme tekniğiyle ifade edilir:

“Meftun bahçeye çıktı. Köşkün etrafındaki beş altı dönüm arazi üzerinde gezinmeye başladı. Sebzevatlığı dolaştı. Dut, vişne, şeftali, kiraz ağaçlarının arasından geçti. Filoksera vurmuş, her tarafını yabani otlar bürümüş kadit kütüklerinden müteşekkil kadim bağ harabesini yürüdü. Orada, bitişik tarla ile hudut hizmetini gören hendeğe on on beş arşın mesafede aşı boyalı kulübemsi bir odacık

vardı. Bunun cenup cihetini filvaki bir tahta kanepeler, bir ufak masa, birkaç sandalye vazedilmişti. Burada oturanlar kanepenin vaziyeti itibariyle – o taraflarda kesretle vezan olan poyraz rüzgarlarıyla- arkada köşkte bulunanların tecessüs nazarlarından tamamiyle masun kalabileceklerdi. Burasını inceden inceye nazarı muayeneden geçirdi. Kanepelerin etrafındaki toprakta pek çok ayak izleri gördü. Bunların erkek ya da kadın ayakkabı izleri olup olmadıklarını taktik ederken hayli sigara uçları bir iki de firkete buldu.” (s.185)

Görüldüğü gibi anlatma/gösterme teknikleri metin parçasında beraber kullanılmıştır. Anlatıcı roman kişinin yaptıklarını naklederken, ortaya çıkan ortamı da okura “göstermek”tedir.

Şıpsevdi’de kişiler arasındaki diyaloglar çok fazla yer tutmaktadır. Âdetâ “anlatıcı-yazar” olayları aktarırken sözü kişilere vermekte ve kişileri kendi ağız ve şive özellikleriyle konuşturmaktadır. Romanın anlatımının ve üslubunun en çarpıcı tarafını teşkil eden kişiler arası diyaloglarla olaylar kendi doğallığıyla nakledilmektedir.

Romanda kullanılan anlatım tekniklerinden birisi tasvirdir. Romanın geneline hâkim olan tasvirlerden özellikle eserin başındaki Aksaray Tramvay durağının natüralist tasviri ön plâna çıkmaktadır. Tasvirler bir yandan okuru romanın atmosferine hazırlarken bir yandan da roman kişilerinin içinde bulunduğu fizikî ve psikolojik durumlarına ışık tutar. Tasvir edici anlatımın en belirgin özelliği olan sıfatlara çokça yer verme eğilimi, bu metin parçalarında oldukça hâkimdir:

“Serin, hazin bir sonbahar gecesi.. yuvarlaklığına biraz noksan âriz olmuş bulunan ay, hafif bir şimal rüzgarının sevgiyle atılmış pamuk gibi cenuba doğru uçuşan bulutların arasından arasına kâmilten kurtularak ortalığı gümüş gibi bir Nûra garkediyor, bazen yarı bulut örtüsüyle yaşamaklanarak örtünüyor. Bazen da kesifçe bir bulut parçası altında bir müddet münhasif kalıyor.

Bulutların ay yadınlığıyla bu cümbüşlerinden husule gelen gölge ve Nûr taakubu tesiriyle bahçede ağaçların karaltıları arasında mehtaplı sahnecikler teşekkül ediyor. Bunların üzerinde acîp şekilli esrarengiz gölgeler geziniyor. Hafif hafif esen gece rüzgârının ağaçların yapraklarında vakitli vakitsiz husule getirdiği hışıltılar, birer gezici peri gibi oraya, buraya kaşıp gizlenen bu gölgelerin nefhaları zannolunuyor.

Böyle hazin, böyle sevdâvî, böyle müellim sükuta müstağrak gecelerde zavallı Rabia’nın gönlünde bir coşkunluk, gözlerinde bir ağlama inhimaki, asabına tarif edilmez elemeler peyda olurdu.kainatı böyle teessüratını ızhara muvafık bir sahne suretinde görünce her taraf uykuda iken, kendisi yavaşça pencerenin önüne geçerek, hazin göz yaşlarını tabiatın âhengine uydurarak, gecenin bu melâlâver manzaralarının üzerine katre katre serpmek isterdi.” (s.340)

Anlatıcının araya girerek roman kişinin, duygu ve düşüncelerini okuyucuya nakletmesi şeklinde karşımıza çıkan iç çözümleme tekniği romanda görülen diğer bir anlatım tekniğidir. Bu bölümlerde “yazar-anlatıcı”

hâkim bakış açısının sağladığı imkân ile roman kişinin içinden geçenleri âdetâ deşifre etmektedir. Eserde bu teknik oldukça fazla kullanılmaktadır:

“İki kardeş beyinde bir müddet derin bir sükut vâki oldu. Bu iki ucu mülevves meselenin nesrinden yapışarak tathirine başlamak icabedeceğini tayine uğraşıyorlardı. Meftun Kasım efendi ailesini gücendirmeden yani Kaşıkçılar kâhyasına damat olmak ümit kapısını daima açık bulundurarak bu nazik keyfiyete bir itilaf şekli bulmak fikrinde idi. bu kayıt, meselenin faslını fevkalade işkal ve tas’ip ediyordu. Bu sevdâ tufanında iffeti kazazede olan yalnız Rabia mıydı? Lebibenin de az çok belki Rabia derecesinde hasardide olmadığı ne malumdu? Bütün bu namus hasaratını hiddet, şiddet göstermeksizin sulh tesviye nasıl kabil olacaktı? Raci ağabeyinin bu mühim, bu diplomatça kararını bilmediği için o bu işe vurmak, kesmek, atmak; savurmak gibi olanca kuvvet ve şiddetiyle girişmek istiyordu.” (s.241)

Görüldüğü gibi, anlatıcı, Meftun Bey ile kardeşi Raci’nin içinden geçen duygu ve düşüncelerini aktarmaktadır.

Edibe’nin kocası Meftun Bey’e karşı tavrını belirleyememesinin getirdiği tedirginlik ve Meftun Bey’in sinsice plânları uğruna karısına karşı samimiyetsiz davranışları iç çözümleme tekniğiyle dikkatlere sunulmaktadır:

“Edibe o saate kadar zevcine karşı olan hissini tahlilden acizdi. Meftunu seviyor muydu? Ondan ayrılrsa teessürünün derecesi ne olacaktı? Henüz bilmiyordu. Meftun zevcesinin saffetini ilk gecedan anladığından elinden geldiği kadar zavallıya yaltaklanıyor, hiçbir kusurunu görmüyor, hiçbir halini tenkit etmiyor.. Kasım efendinin milyonlarına el atıncaya kadar zevcesinin bütün hamakatlerine, bütün densizliklerine tahammüle karar vermişti. Her gece türlü nevazişkâr sözlerle sevdâsının şiddetini teyidden geri durmuyordu. Edibe zevcinin bu iğfalatına, bu hilelerine tamamiyle kapılmış, kendinin şiddetle sevildiğine kanaat getirmişti.” (s.333-334)

Romanda anlatıcının aradan çekilip roman kişilerinin iç konuşmalarına yer vermesi eserde görülen diğer bir anlatım tekniğidir. *İç monolog* olarak da adlandırılan bu anlatım tekniği roman kişilerinin bilinçaltına dair veya bir durum karşısındaki izlenimlerini doğrudan doğruya aktarma imkânı sağlar. Şıpsevdi’de iç monolog tekniği, “yazar-anlatıcı” tarafından roman kişinin “kendi kendine dedi ki” şeklindeki ifadeleriyle aktarılır:

“Raci kendi kendine dedi ki:

- Bu ağabeyimi, fikirleri bacadan aşmış, tarzı hayatları bulundukları memleketlerin âdetiyle taban tabana zıt bulunan coşkun güruhu için bir Darülfünûn, daha doğrusu bir eblehler darülcünunu küşad edip te oraya fahri muallim tayin etmeli. Orada hitabet kürsüsüne çıkarak akşama kadar bu indî felsefesini temhiden dırlansın dursun.. Bu adam başka bir işe yaramaz. Şimdi bu sözlerin sırası mı? Kızlar yüz göz oldu gitti. Bu aile namusu meselesini kepaze eti bıraktı.” (s.251)

Romanda iç monologun görüldüğü yerler genellikle Meftun Bey’in olaylar karşısındaki tutum ve tavrını ifade eden felsefe yaptığı kısımlardır:

“... binaenaleyh kendikendine diyordu ki:

- Bu hususta asıl muahezeye şayan olan ne oğlandır, ne kız, ne de tabiat... İnsanlardır, insanlar... Bu vehametleri hep onların vazeyledikleri kanunlar tevliid ediyor. Hürriyet kelimesi hiçbir kavmin nezdinde teamülce olacak teali noktasına henüz erişemedi. Birçok hususatta hürriyet sözü lafzan mevcuttur, maddeten değil. Hürriyetimizin her bir hatvesini kanunî bir mania seddediyor. Bunun pek farkında değiliz. Kanun aharın hukukuna tecavüz esnasında mevcudiyet ve hâkimiyetini isbat etmelidir. İki gönül birbirini cezp etmiş, arada kanunun ne işi var? Ezeli kanuna, beşerî kanun nasıl galip gelebilir?...” (s. 259-260)

Kasım Efendi'nin Meftun Bey'in evi karşısındaki düşüncelerini de yine

“kendi kendine” iç monologuyla öğreniyoruz:

“Kendikendine:

- Aman bu Frenkler.. aman bu Frenkler.. her şeyi yapıp yakıştıyorlar.. yalnız bir can veremiyorlar.. sanki güzel bir kızı soymuşlar soğana çevirmişler de şuraya çerçevenin içine oturtmuşlar... canlıdan hiç farkı yok.. hemen hemen dudakları kıpırdayacak, lakırdı söyleyiverecek zannediyorum. Bunların şu dünyadaki yapıcılarına yarın ahrette: “Haydi şu yaptıklarınıza can veriniz bakalım” denecek. Bilmem o zaman iş nasıl olacak?” dedi.” (s.306)

Şıpsevdi'de yazarın diğer romanlarında olduğu gibi mektup da dikkat

çeken anlatım tekniklerinden birisidir. Anlatıcının aradan çekilmesiyle, kahramanın söyleyeceklerini kendi ağzından ifade etmesi, yaşadıklarının kendilerinde uyandırdıklarının birinci elden okura sunulmasıyla kişinin kendini ifade etmesine daha geniş bir imkân tanınmaktadır. Romanda Lebibe ile Mahir, Bedri ile Rabia arasında mektuplaşmalar görülür. Romanın sonunda da Meftun Bey Raci'ye Paris'ten mektup gönderir. Bu mektuplar genellikle kişilerin felsefelerini ifade etme aracı olarak ön plâna çıkmaktadır.

Romanda görülen anlatım tekniklerinden birisi de geriye dönüş tekniğidir. Kahramanın kimliğini ifade etmek veya halde gerçekleşen bir olayı izah etmek için uygulanan bu teknik, Rabia'nın Bedri ile yaşadığı ve Raci tarafından tasvip edilmeyen aşk ilişkisini meşrulaştırmak için geçmişe dönerek neden aşka düştüğünü anlattığı yerde karşımıza çıkar.

Eserde olay örgüsünün dışına çıkılarak felsefî veya gereksiz bilgiler verme, anlatımın göze çarpan en belirgin özelliklerinden birisidir. Romanın baş tarafında anlatılan ve sayfalarca süren alafranga sofrada yemek yeme âdabı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sahip olduğu ve Meftun Bey'in sözcülüğüyle ifade ettiği sayfalarca süren felsefî düşünceler, olayın akışını önemli ölçüde kesintiye uğratan unsurlardır.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Romanın başından sonuna kadar diyalogların hâkim olması ve

roman kişilerinin kendi şive ve ağız özellikleriyle konuşmaları, konuşma dilinin doğallığının esere yansımaları sağlamış ve romanda günlük hayatın bir kesitinin canlandırıldığı izlenimi vermiştir. Roman kişilerinin eğitim seviyelerine ve meşreplerine uygun olarak konuşmaları romandaki mizahı ön plâna çıkaran başka bir unsurdur:

“Elengo!.. Elengo, ayo sen nası uyuyo?.. Bu gece sivrisineler benim cibinli deldiler; içinde; doldular; sokuyor, sokuyor, yanıyor.. kaşıyor, kaşıyor kabarıyor.

Eleni kaşınarak başını yastıkan biraz kaldırıp:

- Ah manamu... Rahat bırakmazsın abla, Eleni bir parça uyuyacak?.

- A çıldırdı mı ayoo?.. Sana kim ne diyo? Uyu... delinin zoruna bak!..

- Ah, ama sen böyle dır dır dır söylüyor, ben nasıl uyuyacak?.

- Seni ben mi uyutmuyo? Sivrisineler sana sokmuyo mu?..” (s.45-46)

Meftun Bey’in Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi hakkında bilgi edinmek için uğradığı Erenköy’ndeki bakkalın konuşması da şiveli konuşmaya önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bakkal kendi meşrebine ve eğitim seviyesine uygun bir doğal dille konuşmaktadır:

“Bakkal uzaktan şık Meftunun dükkana müteveccihen vürudunu görünce çırağına hitaben:

- Apustol, kırta kırta şu garşudan belüren alafranga konağın beyü değıl mu?.. lâğaybını kimse bilmez emme bu beyün bi gözü eyü, bi gözü kötü görüyo galiba... çunkum gozluğı tek kullanıyo... tamahkârlığından mıdır nedir? Gozüne kenarsız tek bi cam sıkıştırıyo... çifte gozlük gullansa daha yaraşıklı olur ya!.. Gozün birini kulanıp oekini battala vurmak da moda mıdır?.. Ağnaşılmaz a... her biri bi dürlü zâriflik tutturmuş gidiyo... bakhala borcunu virsün de gozlüğü ne şekil gullaNûrsa gullansun o da başa derd değıl a!.. işte, başını dikdi bu tarafa geliyo... alışa verişe her zaman uşağı göndürürdü; bugün kendi gelmesi ne mânâ ola aceb?.. geçen gun gotdüğün maharnanın yerli maharnası olduğunu ağnadılar mıykı dersin? Ulan, yerli maharnayı Milan mahralı sandığa goy da gotür dimedim miydi?..” (s.131)

Her şeyden önce romanda dilin kullanımı temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Alafrangalığın eleştirisinin yapıldığı romanda temaya uygun olarak romanın temel kişisi Meftun Bey’in arada bir Fransızca cümleler sarf ederek komik duruma düşmesi ve dejenere tipi temsil etmesi diliyle de desteklenir ve bu durum temayı da destekleyecek niteliktedir:

“Mesela aşçı Zarafet ablaya:

Potage aux pointes d’Asperges,

Homard à la Bordelaise,

Volaille demi-deuil,

Boeuf froid en gelée.

Kabilinden alafranga yemekler pişirtmek için saatlerle tarifatta bulunuyor...” (s.51-

52)

Romanın başka bir yerinde:

“- Sormayınız madam. Arapların bir darbımeseli vardır ki size Fransızca (ici bas il ya de repos que dans le tombeau) (Dünyada rahat ancak mezardadır) suretinde tercüme edebilirim.” (s.279)

şeklinde Fransızca cümleler söyler.

Alafrangalık merakına kapılan Mahir de Fransızca şarkı söyler:

*“L’aveu que je voulais vous faire
Est un aveu tendre et discret
Mais je tremble de vous déplaire
J’en aurais un si grand regret*

(Size etmek istediğim itiraf, rakik ve hafi bir itiraftır. Fakat size beğenilmemek (havfiyle) titriyorum. (Beğenilmezsem) meyusiyetim büyük olacaktır.)” (s.409)

1.9.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Şıapsevdi, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın roman sanatına dair hünerini sergilediği tipik bir romanıdır. 1901’de başlanmasına rağmen sansürün etkisiyle 1908 yılında tamamlanabilen eserde, yazarın zihninde toplum için problem olarak görülen temaların ele alındığı görülmektedir. Tanzîmat yıllarından beri Osmanlı-Türk toplumunun en temel problemi haline gelen Batılılaşma (alafrangalaşma) kavramı Şıapsevdi’de yan temalarla zenginleştirilerek roman estetiği içerisinde ayrıntılı bir biçimde işlenmiştir. Toplumsal yapıda gerçekleşen değişim ve dönüşüm sonucu dönemin zihniyeti çerçevesinde ele alınan Batılılaşma kavramı, Ahmed Midhat Efendi’nin Felatun Bey’i, Recaizade Mahmut Ekrem’in Bihruz Bey’i ve Nâbizâde Nâzım’ın Suphi’siyle devam eden çizgi üzerinde yeni bir halka oluşturan ve Batı’yı gerçek mahiyetiyle tanıyamayarak alafranga züppe tipine dönüşen roman kahramanı Meftun Bey etrafında işlenmektedir. Romanda yanlış Batılılaşma sorunu, Doğu-Batı çatışması ekseninde alafranga ve geleneksel zihniyetleri temsil eden bireylerin çatışması esasına dayalı bir yapı düzleminde ele alınmaktadır. İkdâm gazetesinde “Alafranga” adıyla yayımlanmaya başladığında eser, yazarın ilk romanı olan “Âyine Şık”ın detaylandırılmış şekli olarak yorumlanabilir.

Şıapsevdi’de alafrangalığı temsil eden bir figür olarak karşımıza çıkan romanın aslî kişisi Meftun Bey, Osmanlı toplumunda Tanzîmat’la başlayan “Batılılaşma” sürecini somutlaştırır. Şıapsevdi her şeyden önce Felatun Bey ve

Rakım Efendi romanıyla başlayan Araba Sevdâsı, Zehra, Âyine Şık çizgisiyle devam edip Sözde Kızlar, Mahşer, Kiralık Konak ve Sodom ve Gomore gibi romanlarla Cumhuriyet ve sonrasında sürüp giden Batılılaşma sürecimizdeki değişimi, toplum yapıda görülen sosyo-ekonomik değişime paralel olarak roman düzleminde ele almaktadır. Berna Moran, Tanzîmat'tan başlayarak Cumhuriyet yıllarına kadar devam eden Batılılaşma sürecindeki alafranga tipindeki değişimi ele alarak genel olarak şunları dikkatlere sunar: Tanzîmat döneminde genel itibarıyla atadan kalan mirası lüks eğlence mekânlarında yabancı metreslerle tüketmeye dayalı bir yanlış Batılılık anlayışı vardır. Bu dönemdeki Batılılaşma anlayışı para tüketimine dayalıdır. Batılılaşmayı, Batının üstün hale gelmesini sağlayan zihniyetine nüfuz etmekte aramayan, bunun sadece şekil ve eğlence boyutuyla mümkün olabileceğini düşünen, saf, budala ve zararları kendilerini tüketen Tanzîmat mirasyedisinin bir örneği de Meftun Bey'dir. Önceki dönemin alafranga züppeleri karşısında Meftun Bey züğürttür; fakat alafranga yaşam tarzının parayla mümkün olacağını bilir ve o da bunun yolunu araştırır. İşte tam da bu noktada Meftun Bey, kendi kültürüne has bütün ahlâkî değerlere sırt çevirip onları hiçe sayar ve Machiavelist bir tavır sergileyip sadece Kasım Efendi'den gerekli parayı ele geçirmeye odaklanır. Bu süreçte Meftun Bey, ailesindeki bütün gayri meşru ilişkilere göz yumar hatta çıkarı doğrultusunda destekler. Eniştesini gayri meşru ilişkiye sevk ederek babasından para ve senet çalmaya kadar işi azdırır. Meftun Bey'in kendi toplumunun değerlerine karşı sınır tanımaz bu tavrı, kendinden önceki alafranga tiplerde bulunmayan bir özelliktir. Tanzîmat dönemi alafranga züppeleri sahip oldukları maddî imkânı perişan olana dek tamamen alafrangalaşma uğruna hasrederken; Meftun Bey, alafranga yaşam biçimini maddî imkân elde etmede bir araç olarak kullanmaya çalışmaktadır. Çünkü toplumda servet elde etmenin artık alafranga yaşam tarzını benimsemekten geçtiğini bilmektedir. Daha sonraki dönemlerde İttihat ve Terakki yandaşı savaş zenginleriyle, Tanzîmat döneminde görülmeyen yerli sermaye ortaya çıkmıştır. İttihat ve Terakki'nin gitmesiyle sermayeyi elinde bulunduran yabancılar ve yerli alafranga işbirlikçiler tamamen zekice ve kurnazca topluma sırt çevirmişlerdir. İşte bu noktada Şipsevdi romanıyla

Hüseyin Rahmi, toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişime paralel olarak alafranga tiplerdeki değişimi yansıtmıştır. Berna Moran, Tanzîmat'tan beri süregelen Batılılaşma sürecinde değişen sosyo-ekonomik şartların da altını çizerek “insan” değişimini “*Alafranga Züppeden Alafranga Haine*” adlı yazısında şu cümleyle özetler: “*Böylece, budala ve zavallı Felatunlar ile Bihruzlar elli yıl içinde, ahlâksızlık, dolandırıcık, vurgunculuk aşamalarından geçerek işbirlikçi vatan hainliğine dek vardırırlar işi.*”¹⁴³

Yanlış Batılılaşma teması etrafında kurgulanan Şıpsevdi’de Gürpınar, dönemin zihniyeti içerisinde kadın-erkek ilişkileri, modernleşme, dine bakış, eğitim, evlilik, toplumsal adalet, ahlâkî yozlaşma gibi yan temaları da romanın yapısı içerisinde ele almaktadır. Bütün bu kavramlar işlenirken hep mevcut olan verilerek olması gereken, “ideal olan” sezdirilmeye çalışılmaktadır.

Şıpsevdi, geleneksel kültürün unsurlarından çok çarpıcı bir biçimde yararlanması özelliğiyle dikkatleri çekmektedir. Roman boyunca sürüp giden konuşmalarda geleneksel temaşa sanatlarımızdan olan karagöz, ortaoyunu ve meddah geleneğini çok fazla andıran metin parçalarına yer verilmiş olması romanın gelenekle olan bağına kurmaktadır. Yazarın, diğer romanlarında da görüldüğü gibi, sosyal hayatın içindeki her tabakadan insana yer verilerek onların kendi ağız ve şiveleriyle sürekli konuşturulmasıyla, yaşanan hayatın sayfalara yansımalarının başarıyla sağlandığı gösterilmektedir. Bu özellik romanın en canlı tarafını işaret etmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar Şıpsevdi’de, zihnindeki topluma dair problemleri roman sanatı ile ele alırken aslında çoğu zaman roman tekniğini ikinci plâna iterek romanı, düşüncelerini sergilediği bir platforma dönüştürür. Bu durum da romanın teknik açıdan birtakım aksaklıklarını beraberinde getirir. Yazar, sahip olduğu felsefesini çoğu zaman olay örgüsünü bir tarafa bırakarak roman kişilerinin ağızından sayfalarca dikkatlere sunar. Bu durum da roman adına bir eksiklik olarak ön plâna çıkmaktadır. Romanın aslî kişisi Meftun Bey’i alafranga, yozlaşmış bir tip olarak karşımıza çıkaran yazar, roman kişileri hakkında sübjektif bir tavır sergileyerek, bir taraftan toplumsal

¹⁴³ Moran, “Alafranga Züppeden Alafranga Haine”, Cilt 5, sayı 27, Mayıs 1977, **Birikim**, s.7-17.

gerçekliğe dayanan bu tiple alay edercesine bir tavır sergilerken, diğer taraftan yazar-düşünür Hüseyin Rahmi Gürpınar kimliğiyle özellikle Thomas Hobbes, Arthur Schopenhauer, Fredric Nietzsche gibi Batılı filozoflardan ve düşünce akımlarından etkilenecek oluşturduğu fikirleri yine bu marazî roman kişinin diyalogları üzerinden dikkatlere sunmayı tercih etmektedir. Berna Moran o dönem için toplumun çok ilerisindeki fikirlerin bizzat yazarın kendisince ifade edilmesinin ortaya çıkaracağı tehlike dolayısıyla yazarın böyle bir yola başvurduğunu söylemektedir.¹⁴⁴ Gürpınar, eleştirdiği roman kişisini alaturka zihniyeti temsil eden roman kişileri karşısında yine de felsefî donanımı haiz bir konuma yükselterek çelişkili bir durum sergilemektedir, denilebilir.

Şıpsevdi, günümüze kadar bunca baskı sayısına ulaşması ve Osmanlı-Türk toplumunun çok sancılı bir dönemindeki toplumsal yapının oldukça önemli bir problemini canlı bir biçimde dikkatlere sunmasıyla önemini koruyacağı benzetilmektedir.

¹⁴⁴ Moran, 1997, s. 111.

1.10. KUYRUKLU YILDIZ ALTINDA BİR İZDİVAÇ'TA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.10.1. Eserin Tanıtımı

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan onuncu romanıdır. Eser, önce Sabah gazetesinde tefrika edilmiştir (nu. 7397, 12 Nisan 1326-1910 v.d.) Eserin ilk baskısı Mihran Matbaası tarafından 1328 (1912) yılında yapılmıştır. İkinci ve Latin harfli ilk baskısı 1958 yılında Hilmi Kitabevi tarafından gerçekleştirilmiştir. Romanın daha sonra 1965'te üçüncü, 1969'da dördüncü, 1972'de beşinci, 1976'da altıncı, 1981'de yedinci ve 1988'de sekizinci baskıları "Kuyruklu Yıldız Altında Bir Evlenme" adıyla Atlas Kitabevi tarafından yapılmıştır. Romanın Özgür Yayınları tarafından 1995'te dokuzuncu, 1997'de onuncu, 1999'da on birinci, 2003'te on ikinci, 2004'te on üçüncü ve on dördüncü baskıları gerçekleştirilmiştir. Roman, Everest Yayınları tarafından da 2007 yılında yazarın "Melek Sanmıştım Şeytani" adlı eseriyle birlikte basılmıştır.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, "Mukaddime", rakamlarla birbirinden ayrılmış 12 bölüm ve "Hatime"den oluşmaktadır.

1.10.2. Eser Hakkında

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç romanı hakkında; Önder Göçgün¹⁴⁵, Mustafa Nihat Özön¹⁴⁶, Suat Hızarcı¹⁴⁷, Efdal Sevinçli¹⁴⁸, Melih Tümay¹⁴⁹, Mediha Berkes¹⁵⁰ ve N. Ziya Bakırcıoğlu¹⁵¹ romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eserin şahıslar

¹⁴⁵ Göçgün, **a.g.e.**, s. 163-171.

¹⁴⁶ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 167-187.

¹⁴⁷ Hızarcı, **a.g.e.**, s. 56-66.

¹⁴⁸ Sevinçli, **a.g.e.**

¹⁴⁹ Melih Tümay, "Radyofonik Temsil Dolayısıyla", **Vakit**, 18 Haziran 1944

¹⁵⁰ Berkes, **a.g.m.**, s. 539-552.

¹⁵¹ N. Ziya Bakırcıoğlu, **Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı**, 5. Baskı, İst. Ötüken Yay., 1999, s. 75-82.

kadrosu üzerinde durur. Suat Hızarcı; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hayatı, sanatı ve eserlerini kısaca ele aldığı kitabında romanı özetler ve eserden seçme bir parça yayımlar. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yaşamını ve sanatçı kişiliğini incelediği eserinde, romanın konusuna, kahramanlarına, dil özelliklerine kısaca değinir. Sevinçli ayrıca eseri çok kısa özetledikten sonra, eserden bir bölüme de yer verir. Melih Tümay ise Vakit gazetesindeki yazısında, Ankara Radyosu temsil kolu sanatkârlarının Gürpınar'ın eserinden hazırlanmış iki parçayı başarıyla sahnelediklerini belirterek, yazarın romanlarından radyofonik popriler hazırlama faaliyetinin sistemleştirilmesini tavsiye eder. Mediha Berkes, “*Hüseyin Rahmi Romanlarında Kadın Tipleri*” adlı yazısında romanın kadın kahramanı Feriha Davut'u inceler. N. Ziya Bakırcıoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan seçtiği Kuyruklu Yıldız Altında Bir Evlenme romanının başlıca şahıslarını ele aldıktan ve özetledikten sonra değerlendirir.

1.10.3. ÖZET

İrfan Bey, yirmi iki, yirmi üç yaşlarında yeni edebî nesilden, asabî, zor beğenen, zekâsıyla ve bilgisiyle fazlasıyla gurur duyan bir gençtir. İstanbul'un iyi okullarında okur. Avrupa'da gelişen ilimleri de yakından takip eder, meşhur olmak isteğiyle yanıp tutuşur. Memleketteki cehaletten aşırı derecede şikâyetçidir. Memleketin kalkınamamasında suçu, geri fikirlere bağlanan memleket insanında görür. Haftalarca uğraşarak “*tekâmül kanunu*”na ait makale yazar ve bunu yayımlatmaya uğraşır. Halkın ve neşriyat âleminin böyle faydalı eserlere yönelmemesi onu daha da üzüntüye sevk eder. Sonunda uzun yazısını parçalar halinde yayımlar. Kendisinin çok önemseydiği yazısının basın âleminde önemsenmemesine şaşırır. Evlilik konusunda da ağabeyi Galib'in sıradanlaşan evliliğini gözünün önüne getirir ve zihninde idealize ettiği hanımı bir türlü bulamaz. Bir defasında kendisini çok etkileyen bir hanımın ilgisizliği karşısında sukut-ı hayale uğrar ve o andan sonra kadın düşmanı kesilir.

Bu arada 1326 senesinin Mayıs başlarında Halley kuyruklu yıldızının dünyaya çarpacağı söylentileri, dünyada olduğu gibi İstanbul'da da mahalle kadınları arasında büyük bir korku ve endişeye sebep olur. İrfan Bey, Dünya'ya yaklaşacak olan Halley kuyruklu yıldızı konusundakiengin bilgilerini, anatomi ve batıl inançlarla birleştirerek kadınları korku ve endişeye sevk edecek şekilde konferanslar verir. Bu yolla onlardan öç alma yoluna gittiğini düşünür.

İrfan Bey'in babası Defterdar Galib Efendi, eşine ve çocuğuna geçinecek kadar mülk bırakarak ölmüştür. İrfan'ın, babasından kalan Aksaray'daki evde kuyruklu yıldız hakkında kadınlarla yönelik verdiği konferansa yedi mahalleden hanımlar gelir. O, her ne kadar kadınlardan öç almak istese de gelenler arasında, kendine uygun filozof mizaçlı bir kadını da arıyordur. İrfan Bey, mahalle hamamına çevrilen konferans salonunu susturduktan sonra uzun bir astronomi bilgisi dersi verir. Bu arada salonun bir köşesinde mahalle kadınlarının kendi kültürlerince konuştuklarını, diğer bir köşesinde de yeni yetme gençlerin aşktan ve flörtten bahsettiklerine tanık olur.

İrfan Bey, uzun astronomi nutkundan sonra artık asıl amacı olan kuyruklu yıldızın getireceği tehlikeleri kadınlara anlatmaya başlar. Bunun için önce gördüğü bir rüyayı anlatır. Daha sonra Avrupa'dan gelen gazetelerden okuduğu haberlere göre intiharların ve çıldırmaların baş gösterdiği, böylece durumun hiç de iç açıcı olmadığına dair yazıları anlatır. İrfan Bey bununla birlikte kadınları korkutmak için kuyruklu yıldızlarla ilgili gördüğü rüyaları anlatmaya devam eder. Rüyasında İrfan Bey Çamlıca'dadır. Uşağı bir gazete demeti getirmiştir. Gazetelerde Rusya'dan telgraf başlığıyla Kafkasya'nın güney taraflarına yağmur gibi gökten taşlar döküldüğünü, bunların Hazar Denizi'ndeki petroleri çıkarmaya başladığını ve bu petrolerin ateş olup etrafı sardığını ve batıya doğru ta Trabzon, Samsun taraflarına kadar geldiğini söyler. Sabah'ın telgraf ilavesinde de kuyruklu yıldızın Atlantik Denizine düştüğü ve denizden taşacak suyun bütün Avrupa'yı sular altında bırakıp ta İstanbul'a kadar geldiğini ve uşağı Bekir'in su altında kalmamak için sandal

almaya gittiğini anlatır. İrfan Bey, konferanstan bıkip uyuklayan kadınları bir hafta sonra tekrar çağırır.

Birkaç gün sonra İrfan Bey kalemde otururken bir mektup alır. Mektup kabuğuna sığmayan, genç bir bayandan gelmektedir. Bayan yeni kafa birisidir. Toplumun kadınlar aleyhindeki kapalı yapısından sıkılan ve bunu aşmak gayretinde olan birisidir. Bununla birlikte az çok okuyan ve yazan da biridir. İrfan Bey'in gazetelerdeki kadınlar aleyhindeki yazılarını görür. Bunlar hoşuna gider ve ona bu mektubu yazar. İrfan Bey'den kendisinin de erkeklerden şikâyetine kızmamasını ister ve ondan Halley hakkında bilgilenmek talebinde bulunur. Genç kadın, İrfan Bey'den mektubuna cevap bekler ve kendisinin kim olduğunu araştırmamasını rica eder. Mektup "*Kadın doğduğuna meyus bir zavallı*" imzasıyla biter. İrfan Bey mektuptan çok etkilenir. Birkaç kez mektubu okur. Mektuptaki ifadelerden bu bayanın tam zihninde tasavvur ettiği bayan olduğunu düşünür. Onunla ilgili güzel hisler besler. Âdetâ ona görmeden âşık olur. Kim olduğu belli olmayan bu bayanın kendisini nereden tanıdığını çıkarmaya çalışır. Küçük hanımın mektubuna cevabî mektup yazmaya başlar. Mektupta kendisine âşık olduğunu, sevmeye ve sevilme duygusunu yaşamadığını, hayali sevgililer peşinde koştuğunu, mektubundaki ipuçlarından adresini bulmaya çalışmayı da aklından geçirdiğini yazar. İrfan Galip Bey, kimliği belirsiz bu kıza hürmetlerini bildirip, onu üç gün sonra evinde düzenleyeceği konferansa davet eder.

İrfan Bey, mektubuna cevap alamaz. Konferans günü gelir. Konferansa bu kez hazırlık yapar. Sofanın üst katındaki odaya bir masa ile çok gürültü çıkaracak bazı eşyalar doldurur. Dadısının kızı Rasiha'yı orada nöbete alıkoyar. Elektrik tellerine bağladığı kestane fişeklerini ateşleme görevini de uşağı Rüstem'e verir. Konferansa, geçen gün yarım kalan rüyasını kaldığı yerden anlatarak başlar. Bekir, sandal almıştır. Sabah gazetesinin ilâvesinde Avrupa'dan gelen haberde Atlantik Denizi'ndeki suyla Doğu'dan gelen ateşin Viyana yakınlarında karşılaşacağı söylenir. Paniğe kapılan konak halkı ve mahalle esnafı bir araya gelerek yaptıkları hileleri bir bir ortaya dökerler ve birbirinden helallik dilerler. İrfan Bey kıyamet senaryosunu andıran rüyasını bütün ayrıntılarıyla anlatır. Konferans öncesi

hazırladığı plânları da devreye sokar ve fişekler patlamaya, yukarı katlardan gürültüler gelmeye başlar. Bunun üzerine salondaki hanımlar büyük bir korku ve telaşa kapılırlar. Sonunda bütün bu anlattıklarının bir rüyadan ibaret olduğunu söyler; fakat cahil mahalle kadınları hâlâ İrfan Bey'in bu felâket senaryolarının etkisindedirler.

Konferanstan bir gün sonra İrfan Bey meçhul bayandan bir mektup daha alır. Mektup sitem doludur. Meçhul bayan; İrfan Bey'e, mektupta yazdıklarını yanlış anladığını, memlekette kadına karşı yanlış bakış açısının kendisinde de (İrfan Bey'de) olduğunu görerek üzüldüğünü, niyetinin sadece kuyruklu yıldız hakkında bilgilenmek olduğunu, asla aşka kapı aralayacak bir niyetinin olmadığını bildirir. Meçhul kadın, İrfan Bey'in zihninde kendisi için tasavvur ettiği güzelliklere sahip olmadığını, bundan dolayı bu eksikliğini gidermek için türlü telafi yolları aradığını söyler. Eksikliklerinin erkekler kadar ilim öğrenmek, spor yapmak vs. olduğunu ve kendisinden bu yönde yardım umduğunu ifade eder. Kadının Türk toplumundaki sıkıntıları üzerine İrfan Bey ile yazışmak isteyen meçhul bayan, İrfan Bey'in işi hemen aşk düzlemine çekmesinden rahatsız olur. Onun konferansta hanımlara anlattığı rüyaya karşılık olarak meçhul bayan da Halley kuyruklu yıldızıyla ilgili kıyamet senaryosu niteliğinde benzer bir rüya görür. Bunu kaleme alır ve mektubun sonunda İrfan Bey'den aşk yerine ağırbaşlı filozofça yazılar beklediğini yazar.

İrfan Bey, meçhul kıza yazdığı cevabî mektubunda artık aşkına engel olamayacağını, kendisini görmeden manevî cazibesine kapılarak sevdiğini, aynı ruhu paylaştıklarını ve bundan vazgeçemeyeceğini yazar. Kendisi için güzelliğin ve estetiğin bir öneminin olmadığını, güzelliğin yalnızca onda (meçhul kız) olduğunu söyler. Kendisini bir hata olarak gören İrfan Bey tedavisinin ancak "homeopathie"si olan kendisiyle (meçhul kız) mümkün olacağını söyler ve herkese sevdâlanan adi bir âşık olmadığını vurgular. Meçhul kızla görmeden evlenmek istediğini, annesinin evlilikteki tercihiine güvenmediğini söyler. Bu arada, İrfan Bey, mektubuna cevap beklerken annesi Ferdane Hanım, yanına gelir ve konferansta Emsal'in çok güzel bir kız gördüğünü söyler. İrfan Bey, hayatındaki meçhul kızın bu olabileceği üzerine annesi ve Emsal'a sorular sorar; ama onları daha fazla şüpheye sevk

etmemek için soruları keser, doğru kaleme gider ve mektubuna cevap beklemeye başlar. Beklediği cevap bir türlü gelmez.

İrfan Bey'in beklediği mektubu getiren kadın, üç gün sonra gelir. Meçhul kız, İrfan Bey'e Halley hakkında gördüğü kıyamet senaryosu gibi rüyayı anlatır ve ondan çok etkilendiğini yazar. İrfan Bey'e böyle bir ölüm kalım anında aşktan söz etmemek gerektiğini ve Halley hakkında bilgi vermesini ister. "*Hayatın kıymetini ve onu kaybedebileceğine yakın takdir eden çirkin kız*" imzasıyla mektup yazar. İrfan Bey, meçhul kızın ilgisizliğine üzülür; fakat takdirinin olmamasına dayanarak sevdâ işini Halley'den sonraya bıraktığına hüküm verir. Meçhul kıza yazdığı mektupta, sevdâ ateşinden kendini tutamadığını, Halley'den önce evlenerek muradına ermek istediğini yazar.

İrfan Bey mektubu aracı kadına verir; ama bir daha cevap alamama ihtimalini düşünerek aracı kadını takip eder ve meçhul kızın adresini öğrenmeye çalışır. Kara çarşafli kadın, bir kağıtçı dükkanına girip kokulu kâğıt alır. Sonra sokakta تنها bir yerde genç biriyle tehditkâr bir edayla konuşur. İrfan Bey bunları izler ve kız hakkında aklından kötü şeyler geçirir. Sonra kara çarşafli kadını kaybeder ve kızın kâğıt aldığı dükkana girer. Dükkâncıdan kız hakkında bilgi almak ister; fakat dükkâncı bilgi vermez. O da kara çarşafli kızın aldığı kâğıttan alır ve dükkândan çıkar.

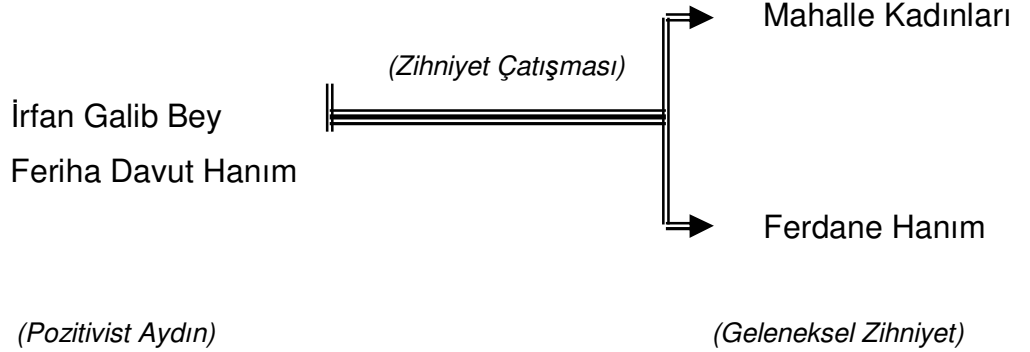
İrfan Galip Bey'e kalemdeki odasında yine malûm kadın mektup getirir. İrfan Bey bu defa mektubu okumadan kadını takip eder. Kadın Beyoğlu'nda Galatasaray'da bir eve girer. İrfan Bey onu beklerken bir kadın İrfan Bey'e iletecek önemli sözleri olduğunu söyleyerek beklemesini ister. Güzelliğiyle İrfan Bey'i büyüleyen bu kadın, Feriha için orada bulunduğunu söyler ve aralarında onun aşüfteliği üzerine bir sohbet başlar. Feriha, bu kadının kocasını elinden almıştır. Kadın, Feriha Hanım'la ilgili İrfan Bey'e önemli bilgiler verir. Onun, güzelliğiyle erkekleri büyüleyip kendine çeken ve onlara mektuplar gönderen birisi olduğunu söyler. İrfan Bey, kendisine bu bilgileri verip giden kadında kendi istediği kadın özelliklerini bulur. Bu kadının söylediklerinden kendisine mektup gönderen kızın isminin Feriha Davut olduğunu öğrenir. Bütün bu olup bitenler karşısında İrfan Bey'in zihni karışır

ve son gelen mektubu okumaya başlar. Feriha Davut mektubunda İrfan Bey'i sevdiğini; ama asla evlenmek istemediğini, onunla bayağı zevklere düşmeden manevî bir muhabbet sürdürmeyi tercih ettiğini yazar. Halley'den de korkmadığını ifade eder. İrfan Bey, Feriha Davut'tan gelen son mektuptaki kendisine karşı bu beğeni ifadelerine dayanarak resmen Feriha Davut'a evlenme teklifinde bulunur. Feriha Davut da bütün şartları göze alan İrfan Bey'in teklifini bir şartla kabul eder ve ailesini kendisini istemek için göndermesini yazar. İrfan Bey büyük mücadeleye annesini Feriha Davut'u istemeye gönderir. Annesi kızı almak istemez. Sebep olarak da kızın, annesinden önce görücülerin önüne çıkmasını ve geleneğe ters davranışlar sergilemesini öne sürer. Ferdane Hanım, Feriha Davut'u fazla serbest bulur. İrfan Bey annesini razı eder ve Feriha Davut'a öne sürdüğü şartı sorar. Kızın şartı, kuyruklu yıldız geçtikten sonra zifafa girmek ve ondan önce cinsi temasla ruhunu kirlendirmemektir. Çünkü felâket olur da dünya yıkılırsa Allah'ın huzuruna "kızıoğlankız" çıkmak istemektedir. Gerçek amacı ise, kadınlar hakkındaki olumsuz düşüncelerinden dolayı İrfan Bey'den intikam almak ve ilk geceden ona üstünlük sağlamaktır. Beyoğlu'ndaki 151 numaralı binanın önünde Feriha Davut hakkında çok çirkin sözler söyleyen kadının dedikleriyle, Feriha Davut'un melek gibi tavırları arasında kafası karışan İrfan Bey, evliliği istediği gibi olmazsa ayrılabilceğini kafasında kurgulayarak sonunda evlenmeye karar verir ve iç güveysi olarak Feriha Davut'un evine gider. Komşu Emeti Hanım, kız tarafına akraba çıktığı için yenge tayin edilir. Romanın düğümü burada çözülür. Feriha Davut, olup bitenleri bir bir İrfan Bey'e anlatır. Beyoğlu'ndaki 151 numaralı binanın önünde Feriha Davut hakkında çok çirkin sözler söyleyen kadın, aslında Feriha Davut'un kendisidir. Bunları kurgulamaktaki gayesi, İrfan Bey'in aşktaki samimiyetini, iradesini ve anlayışını sınamaktır. İrfan Bey, Feriha Davut'un sınavını başarıyla geçer. İki genç Halley'in görüleceği gecenin sabahında evlenirler. Bu arada kıyamet de kopmaz.

1.10.4. YAPI

1.10.4.1. Olay Örgüsü

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta olaylar, pozitivist bir aydını temsil eden İrfan Galib Bey'in, geleneksel hayatı temsil eden mahalle kadınları ve annesi ile olan zihniyet çatışması etrafında gelişmektedir. Olay örgüsüne daha sonra onunla aynı düşünceyi paylaşan Feriha Davut Hanım katılır. Roman bundan sonra İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım'ın evliliği üzerine kurgulanır. İrfan Galib Bey-Feriha Davut Hanım karşılaşmasından sonra aynı zihniyeti paylaşan bu kişiler, geleneksel zihniyete karşı birlikte mücadele verirler. Olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının temelinde İrfan Galib Bey ile onun ilişki kurduğu kişiler vardır. Olay örgüsünü oluşturan karşılaşma ve çatışmalar bütünü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Olay örgüsünü oluşturan ve kronolojik bir akış içinde ilerleyen metin halkalarının ilkinde, kendi kabuğunu kırarak iyi eğitim alarak toplumun geleneksel yapısıyla bir türlü uyuşamayan ve istediği bir kadınla evlenememenin verdiği hıncı taşıyan İrfan Galib Bey'in, o günlerin aktüel konusu olan Halley kuyruklu yıldızı etrafında astronomi, Dünya ve Güneş sistemi hakkında mahallesindeki cahil kadınlara evinin salonunda onları korkutacak bir üslûbla konferans vermesi ve onlardan öğ almak istemesi anlatılır. Mahalle kadınları kuyruklu yıldız hakkında, içinde yaşadıkları

geleneksel kültürün etkisiyle batıl inanışlar çerçevesinde bilgiye sahiptirler. Pozitivist-materyalist bir aydın olan İrfan Galib Bey de –kadınlara karşı kişisel intikam duygusunun da etkisiyle- onlarla hem alay etmek için hem de farklı olduğunu vurgulamak için onların anlayamayacakları ve sıkılacakları biçimde bilimsel nutuk çekerek âdetâ bilgiçlik gösterisi yapar. Mahalle kadınları karşısında İrfan Galib Bey, bilimin ön plânda olduğu Batılı bir hayat tarzını özlemektedir. Bu doğrultuda mahalle kadınlarıyla somutlaşan ve geri kalmışlığı ifade eden yerli değerlerden uzaklaşmak istemektedir. Bunun karşısında mahalle kadınlarının, batıl inanışları ve cehaletleri ironik bir biçimde kendi ağızlarından anlatılır. Bu metin halkasında İrfan Galib Bey ile mahalle kadınları arasında zihniyet farklılığına dayanan bir çatışma söz konusudur.

Bu çatışmada İrfan Galib Bey, toplumun geri kalmışlığına başkaldıran pozitivist bir aydın tipini; mahalle kadınları da cehaletin hâkim olduğu, geleneksel bir hayat tarzını temsil eder. Bu çatışmayı eski-yeni çatışması olarak da ifade edebiliriz.

İrfan Galib Bey-mahalle kadınları çatışması, İrfan Galib Bey'in tanıtılmasının yanında kadınlar karşısındaki kompleksini ifade etmek ve Feriha Davut Hanım'ın romana dahil olmasına zemin hazırlamak için romanda yer almaktadır. İrfan Galib Bey- mahalle kadınları çatışmasını şu şekilde ifade edebiliriz:

İrfan Galib Bey <-----> Mahalle Kadınları	
(Aydın/Batılı, yeni kafa/ pozitivist)	(Geleneksel/muhafazakâr/ cahil /eski kafa)

Romanın ikinci metin halkasında, İrfan Galib Bey'in hayalinde canlandırdığı kadın tipiyle konferansta karşılaşması ve onunla evliliğe kadar varan mücadelesi anlatılmaktadır. Başlangıçta kimliği belirsiz olan ve karşılıklı mektuplaşmalarla gelişen bu ilişkideki hanım Feriha Davut Hanım'dır. Her ikisi de toplumun içinde bulunduğu halden şikâyetçi olan bu kişiler, karşılıklı mektuplaşmaları sonucunda birbiriyle aynı düşünceye sahip

olduklarını anlarlar ve ilişki sonunda evlilikle neticelenir. Feriha Davut Hanım, İrfan Galib Bey'in evindeki konferanslara katılmıştır. Her ikisi de geleneksel kültüre karşıdırlar. Bu metin parçası romanın en önemli iki şahsının ilişkisini dikkatlere sunmaktadır.

Mahalle kadınlarının kendi aralarındaki muhabbetleri dışında romanı kuşatan ilişki İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım arasındaki ilişkidir. Feriha Davut Hanım, geleneksel hayatın getirdiği cehalet ve geri kafalılığa isyan ederek aydın tipini temsil eden İrfan Galib Bey'in zihninde idealize ettiği kişidir. O, İrfan Galib Bey'in toplumda eksikliğini hissettiği ve özlemini duyduğu kadın tipini temsil etmektedir. Her iki şahsı da birbirine yaklaştıran ve benzeten bağ, toplumun sürdürülen ve kendilerini tatmin etmeyerek soyutlayan, geleneğe ve cehalete dayalı hayatına karşı isyanlarıdır. Gerek İrfan Galib Bey, gerekse Feriha Davut Hanım, entelektüel faaliyetlerle uğraşarak görgü ve bilgilerini artırdıkça toplumla aralarındaki uçurum derinleşmektedir. Bu durum da bu iki kahramanın birbirinin aradığı kişi olmasını beraberinde getirmektedir. Her ikisinin de romanın sonunda birbirine kavuşması yazarın bu kişilere göstermiş olduğu hoşgörüyü ifade eder. Bu şahısların uyumu, ataerkil ve kapalı bir topluma isyan etme ve kadının toplum hayatındaki önemsizliği gibi konularda somutlaştırılarak ifade edilir. İrfan Galib Bey- Feriha Davut Hanım karşılaşmasını şu şekilde ifade edebiliriz:

İrfan Galib Bey <-----> **Feriha Davut Hanım**

(Aydın/ Batılı, yeni kafa
pozitivist)

(Aydın/Batılı, yeni kafa/
Feminist)

Romanın ikinci metin halkasında, olay örgüsünü etkileyen önemli bir olay parçası anlatılır: Feriha Davut Hanım'ın istenmesi. İrfan Galib Bey'in Feriha Davut Hanım ile evlenmeye karar vermesi üzerine annesi Ferdane Hanım'ı onu istetmeye gönderir. Geleneksel bir kültür içerisinde yetişen Ferdane Hanım; modern, devrine ve topluma göre oldukça serbest tavırlı Feriha Davut Hanım'ın davranışlarını yadırgar ve onu zihninde oluşturduğu

gelin adayına yakıştıramaz. Bu durum üzerine İrfan Galib Bey ile aralarında bir anlaşmazlık oluşsa da İrfan Galib Bey, istediğini yaptırır.

İrfan Galib Bey'in, annesi Ferdane Hanım ile olan ilişkisi, onun Feriha Davut Hanımla ilişkisini destekler ve onun etrafında gelişir. Bu ilişkide de zihniyet farklılığından kaynaklanan bir çatışma söz konusudur. İrfan Galib Bey, Batılı, yeni kafa bir aydın tipini temsil ederken, Ferdane Hanım, geleneksel hayatın telkin ettiği tutum ve davranışlar çerçevesinde hareket eden muhafazakâr bir kadın tipini temsil etmektedir. İrfan Galib Bey- Ferdane Hanım çatışmasını şu şekilde ifade edebiliriz:

İrfan Galib Bey <-----> Ferdane Hanım (Aydın/Batılı, yeni kafa pozitivist)	(Geleneksel/muhafazakâr)

Yukarıdaki şemada ifade edilen çatışma ve karşılaşmalarla, geleneksel hayatın beraberinde getirdiği anlayışın, Batılı değerleri temsil eden zihniyet karşısındaki trajikomik durumu anlatılmaktadır. Roman, Halley kuyruklu yıldızının Dünya'ya yaklaşması gibi aktüel bir olay üzerine, halkın cehaleti ve batıl inançları ile pozitivist bir aydının görüşlerinin çatışması üzerine kurulur. Böylece Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç romanının olay örgüsü; “eski kafa” karşısında “yeni kafa”yı temsil eden kişilerin karşılaşması/çatışması ekseninde gelişen olaylarla somutlaştırılarak düzenlenmiştir.

1.10.4.2. Kişiler

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta aslî kişi İrfan Galib Bey'dir. Romanın kişiler kadrosu İrfan Galib Bey ile onun ilişki içerisinde bulunduğu kişilerden oluşur. Romanda, onunla bizzat ilişkisi olduğu için üzerinde daha fazla durulan kişiler olmakla beraber, ismi bile tam olarak zikredilmeyen ve şahıslar kadrosunu oluşturan bir kalabalık söz konusudur. İrfan Galib Bey

dışındaki kişiler, romanda sadece temsil ettiği zihniyet çerçevesinde onu tanıtmaya fonksiyonuna sahiptirler.

İrfan Galib Bey'i merkeze almak kaydıyla, romanın kişiler kadrosunu, özellikleri ve olay örgüsündeki işlevleri yönüyle şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.10.4.2.1. Erkekler

1.10.4.2.1.1. İrfan Galib Bey

İrfan Galib Bey, ailesine geçinecek kadar irad bırakan ve dört beş sene önce vefat eden Defterdar Galib Efendi'nin oğludur. Babasından miras kalan Aksaray'daki evlerinde oturur. Romanda şu cümlelerle tanıtılır:

"İrfan Galib Bey, yirmi iki yirmi üç yaşında, yeni edebî nesilden, asabî, müşkülpesent, zekâsından ve bilgisinden ziyade gururu fazla bir gençti. Tahsili İstanbul mekteplerinde idi.

Avrupa ilmî müesseselerinde okunan ilimlerin onlara dair olan kitapları tedarik etmek suretiyle burada da tahsili kabil olduğuna inandığı için tabii bilgilerle filozofiye ait etüdlerin en çoğunu hususî surette İstanbul'da yapmıştı. Meşhur olmak sevdâsıyla yanıp tutuşuyordu. Nüshası 20 paraya satılan haftalık mecmualara bedava yazılar göndermekten usanmazdı. Hatta, daha ileriye giderek "Venus'e eninli bir hediye" gibi âşıkane yahut "vicdan, ruh ve arzusun sesini aksettiren bir Âyinedir" gibi yüksek düşünceler içinde boğulmuş karanlık fakat büyük ve derin yazılar yazardı. Bazen da başka bir makamdan tutturur, bu kâinat içinde benimde benliğim, varlığımın haddi ne ise o kadardan ibarettir; benim dışındaki her şey benden değil demektir. Fakat benim, varlığını hissettiğim nasıl olur da benliğin dışında olabilir? Derdi. Sonra kitapları önüne açar "Rationalite, Realite, Conscience, Le Moi, et non Moi" gibi kelimeleri tefsir edeceğim diye ummanlar içinde bunalırdı.." (s.25-26)

İrfan Galib Bey, memleketin içinde bulunduğu geri kalmışlıktan ve cehaletten oldukça sıkılır. Kendi seviyesi ve hayalini kurduğu ülkenin seviyesi ile içinde bulunduğu şartlar arasındaki derin uçurumdan sürekli şikâyet eder.

Bu yönüyle o çok karamsar birisidir. Bu durum şu cümlelerle ifade edilir:

"İrfan memleketine bir adam olmak için cidden çalışır. Fakat memleketimizde en gayretliler için bile ciddi tahsilin hemen imkânsız olduğuna göre bir kısım zamanını böyle bir nevi ilmî lâtifelerle geçirirdi. Kendi bilgisinden mağrurdu. Birçok hususlarda kendi yaşındaki diğer gençleri sathî görüşlü sayarak gözlüğünün altından onları acıyarak seyrederdi. Yabancı kitaplardan peyda ettiği yeni kelimeleri bu İstanbul'daki hayata tatbik edebilmekte pek küçüklük çekiyor ve hikemiyatın filosofluğun, ilim ve irfanın esasını şikâyet zannediyordu. Hiçbir şeyden memnun değildi. Memleketinden, milliyetinden ailesinden hemen her şeyden şikâyetçi idi. ev ve mahalle halkının, hasılı bütün İstanbul halkının cehaletinden pek bızardı. Aksaray'daki evlerinin en üst katında intihap ettiği yazı odasının penceresinden Topkapı cihetlerine doğru bazen yeisle ve acınarak bakardı. Çok sürekli ve âdetâ

kurtuluşsuz görünen bir sefalet altında kaçsamış, kararmış, çarpılmış evlerin, koyu, koyu yosun tutmuş damların manzarasından yükselen acı manadan sıkılır, sonra duvarlarının sathında, kiremitleri arasında biten dam korukları, kuzu kulakları, yapışkanlarla âdetâ birer türbeye dönmüş, delikleri, kovukları kargalara, çaylaklara, baykuşlara yuva olmuş bu damların altında geçirilen o sefil, o mağmum hayatı düşünür, gözleri sulanır...” (s.25-27)

Ülke insanının atıl bir vaziyette, “uyku”da olmasına da içerler. Bir şeyler yapma arzusundadır. Bu uğurda haftalarca uğraşarak “*Tekâmül Kanunu*” adlı makalesini yazar; yazası, üslubu ağır bulunduğu için yayımlanmaz. Yazdıklarını gözünde büyütmesine karşın diğer insanların bundan haberlerinin bile olmamasına ve ilgisizliklerine de üzülür ve kendini toplumdan soyutlanmış olarak görür. Kendisinde gördüğü üstün değer toplum tarafından görülmemesi ve toplumun kendisine bigane davranması İrfan Galib Bey’i topluma, milli gelenek ve âdetlere karşı düşmanca bir tutum sergilemeye iter. Aşırı bedbin olan İrfan Galib Bey, kafasında kurguladığı türden yeni kafa, modern bir kadın da bulamaz. Bulduğunu zannettiği kadın tarafından da aşağılandığı için onlara da düşman olur. Bu olay yüzünden onun kadınlarla ilişkisi onlardan öç alma psikolojisiyle ilerler. Önceleri kadınlara karşı hınç duygusuyla hareket edip sonraları adını ve fiziğini bilmediği bir kadına âşık olup evlenerek göstermiş olduğu tezat da Mehmet Kaplân tarafından ferdiyet kazandırma gayreti olarak görülür.¹⁵² Roman İrfan Galib Bey’in kuyruklu yıldız söylentilerine paralel olarak Feriha Davut Hanım’la evlenme mücadelesine dönüşür.

İrfan Galib Bey, II. Meşrûtiyet devrinin pozitivist aydın bir gencini temsil etmektedir. O, mahalle kadınlarının kuyruklu yıldız etrafında gelişen söylentileriyle toplumun geri kalmışlığına ve cehaletine vurgu yapar ve buna paralel olarak modernist, materyalist tavrıyla kendi farklılığının da altını çizer.

Romanda İrfan Galib Bey dışındaki erkeklerin olay örgüsünün gelişiminde önemli bir işlevleri yoktur, onun olay örgüsündeki diğer kişilerle ilişkisinde rol alırlar ve sadece isimleri zikredilir. Bu yönleriyle onlar romanda Dekoratif unsur niteliğindeki kişilerdir. Bu kişiler şunlardır: İrfan Gaib Bey’in

¹⁵² Mehmet Kaplân, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Aslî Tipler”, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, Dergah Yay., 1995, s.467.

ağabeyi Ragıp. Gökyüzüne meraklıdır. Emeti Hanım'ın ağzından hakkında şu cümlelere yer verilir:

“Ben o İrfan'ın ağabeyisi Ragıpı bilmez miyim? Eskidenberi gökyüzüyle bozmuştur... Koca bir dürbünü vardı. Tahta boşa çıkarıp da ayı, yıldızları seyretmez miydi? Haniye evvelki idare zamanında: Efendim bu herif dürbünüyle yıldız bakıyor diye curnal etmediler miydi? Bilmem kaç gün hapis yattı.” (s.25)

Başından geçen mutsuz ve başarısız evlilik İrfan Galib Bey'in evliliğe karşı olmasına neden olmuştur. Romanda bu yönüyle İrfan Galib Bey'i etkileme işlevine sahiptir.

İrfan Galib Bey'in babası Galip Efendi. Defterdardır. Dört beş yıl önce vefat etmiştir. Ailesine yeterince irad ve Aksaray'da bir ev bırakmıştır. Maddî imkânı İrfan Galib Bey'in rahat bir hayat sürdürmesine ve entelektüel uğraşlarla meşgul olmasına zemin hazırlamıştır.

Dedikoducu mahalle kadınlarından Bedriye Hanım'la Emine Hanım kendi aralarında konuşurken karısını boşaması dolayısıyla laflarına karışan Sıtkı; laflarının arasında zikrettikleri Hacı Baba, Emeti Hanım'ın, kuyruklu diye tabir ettiği kızlardan birisinin darbesine maruz kaldığını söyleyerek ismi zikredilen yeğeni Behçet; dedikodu sırasında uyuyan ve gürültüden uyanan Emine Hanım'ın oğlu Haydar; dedikoduya karışan, yöresel ağızla konuşan ve ismi zikredilmeyen mahalle bakkalı; mahalle bakkalının, bu dedikoduya iştirak etmesi sırasında, “şık beyi” diye tabir ettiği birisi.

İrfan Galib Bey'in mahalle kadınlarını evinin salonuna toplayarak kuyruklu yıldız hakkında konferans verirken onları korkutmak için hazırladığı plânın parçalarından olan elektrik tellerine bağladığı kestane fişeklerini ateşleme görevinin uygulayıcısı hizmetçi Rüstem; bu sırada kendi aralarında konuşan kızların isimlerini zikrederek bahsettikleri sevdikleri erkekler Şevki, Tayyar ve Ratip; İrfan Galib Bey'in konferansta, gördüğü rüyayı anlatırken bahsettiği ve ona Avrupa gazetelerini getiren cahil ve saf hizmetçisi Bekir; yine rüyasını anlatırken ismi geçen ve dünyanın sonunun geldiğini düşünerek yaptığı hileleri itiraf eden Bulgar sütçü Yuvar; yaptıkları hileleri itiraf eden mahalle esnaflarından kasap ve bakkal; Feriha Davut Hanım'ın habercisi olan kadının İrfan Galib Bey'in sevdâsını ve sabrını sınamak için girdiği kâğıt dükkâncısı; İrfan Galib Bey'e siyah çarşafı, yüzü peçeli bir kadının kendisini

görmek istediğini haber veren kalemdeki odacısı; Feriha Davut Hanım'a İrfan Galib Bey'den mektup getirip götüren kadının plânlandığı üzere Beyoğlu'nda tartışma rolünü oynadığı bir delikanlı. Bu delikanlı mektupçu kadının kardeşidir. İsmi yoktur.

1.10.4.2.2. Kadınlar

1.10.4.2.2.1. Feriha Davut Hanım

Feriha Davut Hanım, İrfan Galib Bey'in gazetelerde kadınlar aleyhinde yazdığı yazılar karşısında ona görüşlerini imzasız mektuplar yoluyla ileten ve ancak romanın sonuna doğru kimliğini öğrenebildiğimiz kişidir. Romanın sonunda İrfan Galib Bey ile kuyruklu yıldız altında evlenen kızdır. İrfan Galib Bey'in ruh ikizi olduğu vurgulanan, onunla aynı dertlerden mustarip, zeki ve aydın bir kızdır. İrfan Galib Bey gibi kendi toplumunun ataerkil yapısından sıkılan, dışa dönük yönleri ön plânda olan pozitivist bir aydını temsil eder. Devrine göre oldukça ileri görüşlü ve modernist düşünceye sahip "yeni kafa" birisidir. İrfan Galib Bey'in müşteki olduğu bütün sorunlar Feriha Davut Hanım'ın da sorunudur. O da İrfan Galib Bey gibi toplumun geri kalmışlığının sebebi olarak gördüğü toplumun geleneklerine karşı çıkarak kendisini toplumdan soyutlamaktadır. En çok da kadının toplum içerisindeki yerinden şikâyetçidir. Bu konuda şunları yazar:

"Memleketimizde biraz serbest davranan kızlar aleyhinde derhal âlemin fena gözleri açılıyor... Sokakta edebiyle giden örtülü bir kadına uşak makulesinden bir takım pespayelerin bile ne kadar cüretkârane harfendazlıkta bulunduklarını bilirsiniz. Bu neden? Memleketimizde kadının her tasalluta hazım ile mukabeleye mecbur aşağı bir yaratılıştan sayılmasından. Diğer milletlerde bir kadının tabii işlerden görülecek serbestane en ufak bir hareketi burada aşüfteliğine atfolunuyor." (s.97)

Feriha Davut Hanım, spor meraklısıdır; ama bunu gerçekleştirme imkânı bulamaz. Piyano, mandolin ve uda sahiptir. Kitapları, nakış makineleri vardır; ama sokağa serbestçe çıkıp dolaşamamaktan müştekidir. Bunu şu cümleyle ifade eder:

"Bu memlekette kızlar için ayıp olmıyan ne var acaba?" (s.73)

Toplumsal kadına bakışından da şikâyetçidir. Bu konuda bir mektubunda şu cümleleri sarfeder:

“Sokakta edebiyatla giden örtülü bir kadına uşak makûlesinden bir takım pespayelerin bile ne kadar cûretkârane harfendazlıkta bulunduğunu bilirsiniz. Bu neden? Memleketimizde kadının her tasalluta hazım ile mukabeleye mecbur aşağı bir yaratılıştan sayılmasından...” (s.97)

Cesur bir kız olan Feriha Davut Hanım, toplumun âdetlerini kırmaya çalışır. Evliliklerdeki başarısızlıkları görerek korkar, istemediği birisiyle evlendirilmektense hiç evlenmemeyi tercih eder. Bunun için de aklına gelen tek çare *“Yeldirmesini giyip başörtüsünü örttükten sonra ağabeysinin bisikletine binip sokağa fırlamak”*tır. Böylece bunun dedikodusunun süratle şehri saracağını ve kendisini artık kimsenin almayacağını düşünür.

Feriha Davut Hanım fazlaca maddi imkânâna sahip olmasına rağmen, kadın olması dolayısıyla toplumsal hayata istediği şekilde dahil olamadığını düşünerek kendisini yalnız hisseder. Yalnızlığını gidermek için İrfan Galib Bey ile Halep kuyruklu yıldızı hakkında bilgi alışverişi yoluyla dost olmak ister. O, dönemindeki kadınların çok ilerisinde bir medenî cesaretle yazdığı dikkat çekici ve büyüleyici yazılarıyla, kadın düşmanı olan İrfan Galib Bey’i etkilemiş ve onu kendisine sevdâlandırarak görmeden evlenmeye sürüklemiştir. Romanda Feriha Davut Hanım’ın önceleri kimliğinin belirsiz bırakılarak isminin ancak romanın 135. sayfasında söylenmesi, onun kim olduğundan ziyade İrfan Galib Bey’in karşısına hangi zihniyetin temsilcisi olarak çıktığının vurgulanması bakımından önemlidir. Zira o da İrfan Galib Bey gibi “yeni kafa”nın, modernliğin ve aydın kimliğinin temsilcisidir.

1.10.4.2.2.2. Ferdane Hanım

Ferdane Hanım, İrfan Galib Bey’in annesidir. İrfan Galib Bey, eğitim ve kültür seviyesi düşük bir mahallede yaşadığı için, annesi de mahalle kadınları gibi geleneksel değerleri ön plâna alarak, muhafazakâr tutum ve davranışlar sergileyen birisidir. O, geleneksel yaşamın temsilcisi olarak romanda yer almaktadır. Oğluna Feriha Davut Hanım’ı istemesi dolayısıyla sahip olduğu zihniyet somutlaştırılır ve olay örgüsüne dahil olur. Feriha Hanım’ın aşırı

serbest davranışlarından rahatsız olur. Onun, annesinden önce görücünün önüne çıkması, Ferdane Hanım'ın kafasındaki geleneksel kız isteme ritüeline uymadığı için yadırganır.

Romanda, Feriha Davut Hanım dışındaki kadınlar geleneksel hayatı temsil eden kişilerdir. Aynı zihniyeti temsil eden ve dekoratif unsur niteliğindeki bu kişiler İrfan Galib Bey'i tanııtma fonksiyonuna sahiptir. Çoğunlukla ismi zikredilen bu kişiler şunlardır:

Ferdane Hanım'ın Feriha Davut Hanım'ı oğluna istemeye gittiğinde karşımıza çıkan Feriha Davut Hanımın annesi. Ferdane Hanım'ın bakış açısıyla *“Terbiyeli, ağır kadın, nâtikali bir Hanım.”* cümlesiyle tanıtılır. Geleneksel zihniyeti temsil eder.

İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım arasındaki mektuplaşmaları gerçekleştiren kişi. Feriha Davut Hanımın mektep arkadaşlarından afif bir kızdır. Dostluk hatırına bu işi yapar. Tanınmamak için sürekli siyah çarşaf giyer.

1.10.4.2.2.3. Mahalle Kadınları

Halley kuyruklu yıldızı hakkında dedikodu eden mahalle kadınlarından Bedriye Hanım, Emine Hanım, Emeti Hanım (Feriha Davut Hanım'ın akrabası olması dolayısıyla aynı zamanda İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım'ın düğününe yengelik yapar.) Dedikodu sırasında Bedriye Hanım ve Emine Hanımların ismini zikrettikleri mahalleli bir kadın Âtiye Hanım; mahalle kadınlarının kuyruklu yıldız bahislerinden etkilenen Emine Hanımın meraklı kızı Mebrure; dedikodu sırasında pencereden bahçedeki küfenin içine düşen annesi Emeti Hanımı dışarıdan gelerek kurtaran, mahalle kadınlarına kuyruklu yıldız hakkında bilgiler getirerek heyecanın yükselmesine neden olan ve onları İrfan Galib Bey'in evinde konferans için toplanmaya çağırarak İrfan Galib Bey'in romanda görünmesini haber veren Hayriye.

İrfan Galib Bey'in kuyruklu yıldızla ilgili olarak mahalle kadınlarına verdiği konferansta, gördüğü rüyayı anlatırken isimleri zikredilen, İrfan Galib

Bey'in ailesinin Ermeni ve Rum hizmetçileri Pervez Dudu ve Anesto; konferansta İrfan Galib Bey'in kadınları korkutmak için hazırladığı plânın uygulayıcılarından hizmetçisi Rasiha; konferans günü gelen kadınlar arasında çok güzel bir kız görüp onu çok beğenerek İrfan Galib Bey'e alınması için Ferdane Hanıma tavsiyede bulunan hizmetkâr Emsal; konferansta, mahalle kadınlarının cehaletini ve batıl inanışlara sahip olduklarını vurgulamak için kendi aralarındaki konuşmalar dikkatlere sunulur. Romanın bu bölümünde ismi zikredilmeyen sadece "M, H, S, L, He, A, C, F, Ş, B, G, D, N, T, Z, R, Tı," olarak verilen mahalle kadınlarından söz edilir.

İrfan Galib Bey'in yaşadığı mahalledeki bu kadınların olay örgüsündeki temel işlevi, onunla tezat teşkil eden bir hayata sahip olmakla onun münevver kimliğini ve toplumdan farklı düşündüğü somutlaştırmaktır. İrfan Galib Bey, zihninde kurguladığı tarzda bir güzelden yüz bulamaması üzerine kadınlardan nefret etmeye başlar ve onların erkeklere nisbeten zayıflıkları hakkında yazılar kaleme alır. Bununla da yetinmeyip hıncını tamamen alabilmek için evinde, Haley kuyruklu yıldızı hakkında kadınları heyecana ve korkuya sevk edecek bir konferans düzenler. İrfan Galib Bey'in düzenlediği bu konferansa katılan mahalle kadınları, sergilemiş oldukları tutum ve davranışlarla cehaletlerini ve geleneksel yaşama bağlılıklarını gösterirler.

Sonuç olarak, İrfan Galib Bey'in karşılaştığı veya çatıştığı kişiler, onun münevver, toplumun geleneksel yapısına muhalif, yenilikçi yönünü ifade etmede kullanılan figürdürler. İrfan Galib Bey'in durumunu ifadede bir araç olan bu kişi kadrosu sonuçta onun toplum karşısında yalnızlığını ve farklılığını ifade eden bir işlev yüklenirler.

1.10.4.3. Mekân

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta olaylar İstanbul'da geçer. Mekânın olay örgüsünde önemli bir işlevi vardır. Mekânlar, buralarda yaşayan insanların hayat anlayışlarını aksettirecek nitelikte dikkatlere sunulur. Sözü edilen mekânlar, orada yaşayan ve Batılı kafayı temsil eden

pozitivist, aydın bir delikanlının içinde bulunduğu mekâna ve zihniyete isyanını somutlaştıracak biçimde ele alınmıştır. Çünkü mekânın ön plâna çıkan özellikleri olan köhnelik ve kokuşmuşluk, aynı zamanda orada yaşayan insanların zihin dünyasını da yansıtmaktadır. Böylece roman, İrfan Galib Bey'in çatışmasını mekân aracılığıyla da desteklemiş olur.

Romanda ayrıca ismi zikredilen pek çok mekân vardır. Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.10.4.3.1. Panorama

İrfan Galib Bey, Halley kuyruklu yıldızı ile ilgili mahalle kadınlarına verdiği konferansta, rüyasını anlatırken panoramik bir bakışla Çamlıca Tepesi'nden İstanbul'u şu cümlelerle tasvir eder:

“Çamlıca gibi yüksek bir mevkideyim. Bütün İstanbul medhaliyle, Haliciyle, dağları yamaçlarıyla penceremin hemen kuş bakışı denecek bir kavrayışla küçümsiyerek bakan nazarı altında. Bahar her tarafa beyaz papatyalarla, sarılı, pembeli kır çiçekleriyle işlenmiş kaliçelerini sermiş... Tarlalar ekili taze ekinleriyle zümrüd gibi, dalgalı birer göl halin almış. Yer yer ağaçlar, yeni açılmış yapraklarıyla taptaze. Bakış bu cennet gibi manzarayı seyrile sihirlerirken burnum ömür artıran bahar kokularını teneffüs ediyor, kulak, o yeşil, o çiçekli kürsülerden gelen kuş ötüşleriyle şevk içinde kalıyor. Bahar güneşinin serpme altın işlediği parıltılar içindeki o lacivert geniş denizlere baktım.” (s.57)

Bu panoramik bakış, kuyruklu yıldız felaketine uğrayacağı düşünülen İstanbul'un güzelliğinin harap olacağını vurgulamak ve bunun mahalle kadınları üzerindeki korku ve endişeyi arttırması işlevine sahiptir.

Romanda Feriha Davut Hanım'ın dışa kapalı dünyasında ferahlamak için evlerinin çatısına çıkıp İstanbul'u seyretmesiyle da kısa bir panoramik bakış sunulur:

“Usulcacık yükün içinden tavan arasına sıvışırım... Çatı kapağını açarım... oh... oh... Bütün İstanbul, tekmi denizler tâ Adalara kadar ayak altında... Orada geniş nefesler alıp biraz ferahlarım...” (s.73)

Burada, içinde yaşadığı mekânın Feriha Davut Hanım'a dar geldiği ve dışa açılma isteği, mekân aracılığıyla ifade edilmiştir. Panoramik bakış genişlemenin ve ferahlamanın simgesi olmuştur.

1.10.4.3.2. Dekor

1.10.4.3.2.1. Evler

1.10.4.3.2.1.1. İrfan Galib Bey'in Evi

İrfan Galib Bey'in evi, mahalle kadınlarına konferans verdiği mekândır. Ev, onun yaşadığı çatışmayı çarpıcı bir şekilde yansıtır. Çünkü, İrfan Galib Bey, geleneğin, batıl inanışların ve geri kalmışlığın bir simgesi haline gelmiş mahallesini ve dolayısıyla bu mahallede bulunan evini aşma mücadelesi veren kişidir. Romanın aslî kişisi İrfan Galib Bey'in yaşadığı yerlerin köhnemiş mekânlarıyla buralarda sürdürülen kokuşmuş yaşamlar arasında bir bağıntı kuruluyor. İrfan Galib Bey, hayatını sürdürdüğü yer için şöyle ifadeler kullanır:

“Ev ve mahalle halkının, hasılı bütün İstanbul halkının cehaletinden pek bizardı. Aksaray'daki evlerinin en üst katında intihap ettiği yazı odasının penceresinde Topkapı cihetlerine doğru bazen yeisle ve acınarak bakardı. Çok sürekli adeta kurtuluşsuz görünen bir sefalet altında kaçsamış, kararmış, çarpılmış evlerin, koyu, koyu yosun tutmuş damların manzarasından yükselen acı manadan sıkılır, sonra duvarlarının sathında, kiremitleri arasında biten dam korukları, kuzu kulakları, yapışkanla adeta birer türbeye dönmüş, delikleri, kovukları kargalara, çaylaklara baykuşlara yuva olmuş bu damların altında geçirilen o sefil, o mağmum hayatı düşünür, gözleri sulanır, o teessürle...” (s.27)

Görüldüğü gibi, İrfan Galib Bey'in ruh dünyası oldukça yenilikçi, gelişime açık ve entelektüel bir zihin teşkil ederken, yaşadığı mekân olabildiğine köhne ve ruhuna azap verici bir niteliktedir. Bu yönüyle o, yaşadığı mekânı aşmak istediği için bir nevi mekânla da çatışır. Mekânın durumuyla memleketin durumu arasında bir paralellik kurar.

İrfan Galib Bey'in evinde, mahalle kadınlarına konferans verdiği salon önemli bir işleve sahiptir. Zira burası, İrfan Galib Bey'in kadın düşmanı olarak onlardan öğ almak için onlara kuyruklu yıldızın dünyaya çarparak dünyayı yok edeceği korkusunu yaşattığı yerdir. Bunun yanında Feriha Davut Hanımın bu konferanslarda kendisini görüp tanıdığı yerdir.

1.10.4.3.2.1.2. Feriha Davut Hanım'ın Evi

Burası, İstanbul'da (...) semtinde bir konaktır. Ferdane Hanım'ın, Feriha Davut Hanımı oğluna istemeye gittiği ve düğün merasiminin gerçekleştiği mekândır. Feriha Davut Hanım'ın sosyal statüsünü ve mahalle halkından farklılığını vurgular. Ferdane Hanım'ın ağzından, "*Konak yavrusu temiz, pak bir ev...*" (s.147) olarak tanıtılır. Güçlü ve baskın bir kız olan Feriha Davut Hanım, kadın düşmanı olan İrfan Galib Bey'i bu eve iç güveysi olarak getirmeyi başarmıştır. Bu ev, ailenin maddî imkânının iyi olduğunu gösterir.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta, Emine Hanım'ın, Âtiye Hanım'ın, Emeti Hanım'ın, Bedestanlıların ve Bedri Hanım'ın evinden de bahsedilir. Bu evler de müstemilatıyla birlikte içinde yaşayan insanların dünyasını aksettirir. Mahalle kadınlarının Halley kuyruklu yıldızı üzerine yaptıkları muhabbette, hayat tarzları ve yaşadıkları mekânlardan kesitler dikkatlere sunulur:

"Bedriye Hanım, bahçe üzerindeki küçük odanın penceresinden, bitişik koşunun tahta kaplamasına yumruğu ile helecanlı helecanlı vurarak haykırıyordu." (s.7), "Üst taraftaki komşu Emeti Hanım bahçe duvarının önünde dibi yukarı, yani tersi, ne konmuş bir eski küfenin üstüne çıkarak kınalı saçlarını gösterip:" (s.9), "Hayriye Hanım taşlığa kadar geldikten sonra bir yaygara kopararak:" (s.21), "Kediler şimdi hepsinin canına okuyorlar... (Evin içerisine doğru kulak vererek) A... Bedriye kızım... çat...çat...çat. Bizim sokak kapısı çalınıyor. Sizin cumbadan bizim kapı gözüdür." (s.17), "Kibarlar emir kapaklı mahzenlere girmeğe hazırlanıyorlarmış... Fazlıpaşadaki Binbirdireğin tepe deliklerini kapatıp içine birer lira duhuliye le adam koyacaklarmış... Emeti Hanım- Parsı olmyanlar ne yapacaklarmış? Hayriye Hanım-Parası olmyanları ki düşünür ilahi anne!.. Emeti Hanım- Biz de bodrumu hazırlıyalım bari. Deliği deşği tikanırsa mahzen gibidir. Bedriye Hanım- Biz de Efendiyle gusulhaneye gireriz. Hiçbir tarafa penceresi yoktur. Mebrure- Anne biz de kömürlü boşaltalım, Tekiri de beraber alalım." (s.24-25)

1.10.4.3.2.2. Odalar

1.10.4.3.2.2.1. Feriha Davut Hanımın Gelin Odası

Feriha Davut Hanımın gelin odası, işlevine uygun dekorasyonuyla şu cümlelerle tasvir edilir:

"Gelin odasının tertibinde selim bir fikrin zarif eserleri görülüyordu. Burada yorgancı çarşısının birkaç türlü kumaş ve pelüş renk örneklerinden yapılmış aşağı tabaka halkın gözünü boyayacak o acayip takımlardan hiçbir şey görülmediği gibi

bize ekseriya güzel addedilen ve zenginliğe dalalet eden yaldızlı kanapeler, konsollar, kornişler de yoktu. Burası gelin odası olmak için alalacele beş on gün içinde ele geçen şeylerle döşenmemiş belki bir tabiat sanatının zevkine ermiş bir kimsenin usanmak bilmen ve seneler süren ince seçmeleriyle vücut bulmuştu. Takımlar ekseriya mahun, kumaşlar Hereke'nin en sade renklerinden seçilmişti. Hava gazları odayı saf bir nurla doldurmuştu.” (s.154)

Gelin odası, Feriha Davut Hanım'ın estetik anlayışının geliştiğini ifade etmekle birlikte ailenin maddî imkânının iyi olduğunun da bir göstergesi durumundadır. Odanın tasviriyle, Feriha Davut'un mahalleli kadınlardan farklılığı vurgulanmış ve İrfan Galib Bey'in aradığı bir eş olduğunun altı çizilmek istenmiştir.

1.10.4.3.2.2. İrfan Galib Beyin Kalemdeki Odası

İrfan Galib Beyin kalemdeki odası, Feriha Davut Hanımdan gelen mektupları aldığı ve cevabî mektupları gönderdiği yerdir. Burada işiyle ilgili bir detaya hiç değinilmez. Mekân, olayın sahnesi durumundadır. Tasvirine yer verilmez.

1.10.4.3.2.3. İşyeri

1.10.4.3.2.3.1. Kâğıtçı Dükkânı

İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım arasındaki mektuplaşmayı sağlayan ve Feriha Davut Hanım'ın okul arkadaşı olan kızın plân gereği girdiği kâğıtçı dükkânı romanın tek işyeridir. İrfan Galib Bey'in, Feriha Davut Hanım üzerine kuşkusunu artırmak için uğranılan bir mekândır. “*Mostraları güzel tertip edilmiş bir kâğıtçı dükkânı*” (s.127) cümlesiyle tanıtılır.

1.10.4.3.2.3.2. Beyoğlu'ndaki 151 Numaralı Evdeki Terzihane

Bu mekân, İrfan Galib Bey'in aşkını ve sabrını sınavan Feriha Davut Hanım'ın mektup taşıyan arkadaşı ile İrfan Galib Bey'e tuzak kurdukları yerdir.

1.10.4.3.3. Romanda Sözü Edilen Yerler

İrfan Galib Bey'in mahalle kadınlarına Halley kuyruklu yıldızı hakkında geçmişte yaşadığı rüyaları anlatarak verdiği konferanslarda ve Feriha Davut Hanım ile mektuplaşmalarında, olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının sahnesi olmayan pek çok mekânın ismi zikredilmektedir. Bu durumla İrfan Galib Bey, Halley kuyruklu yıldızının dünyaya çarpması sonucu doğacak felâketin boyutunu gözler önüne sererek öç almayı düşündüğü mahalle kadınlarını korku ve endişeye sevk etmek istemiştir. İrfan Galib Bey'in rüyasını anlattığı ve Sabah gazetesinin Avrupa'dan aldığı haberlere atıfta bulunarak yaptığı konuşmasında, Halley kuyruklu yıldızının Hazar ve Atlantik Denizi'ne düşerek dünyada yol açacağı felâketler dikkatlere sunulur. Bu sırada ülke içinde ve dışında pek çok yerin ismi anılır. Kuyruklu yıldızın Hazar Denizi'ne düşerek oradaki petrolün ateş alması sonucu yangının Batıya, İstanbul'a, doğru gelmesi dolayısıyla Rusya, Bakü, Hazar Denizi, Karadeniz, Kör Irmağı, Suvanga Gölü, Erivan, Kars, Trabzon ve Samsun'un; Atlantik Denizi'ne düşerek suları taşıması sonucu oluşacak selin İstanbul'da hayatı yok edeceği söylentisi üzerine de Atlantik Denizi, Afrika, Güney Amerika, İspanya, Fransa, İngiltere, İtalya, Rusya, Avustralya, Alpler, Mısır, Mon Bilan, Baalbek Harabeleri, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan, Avusturya, Eskişehir ve Konya'nın adı zikredilir. Bu mekânlar olay örgüsündeki metin parçalarının mekânı değildir. Sadece İrfan Galib Bey'in gördüğünü söylediği rüyadaki felâketin mekânıdır.

Feriha Davut Hanım'ın geçmiş hayatıyla ilgili olarak da birtakım mekân adları zikredilmektedir. Feriha Davut Hanım'ın İrfan Galib Bey'e çocukluğunu anlattığı mektubunda yaşadığı olaylarla ilgili olarak Kumkapı, Beyazıt, Bakırköy, Samatya, Gülhane, Yenikapı gibi yerlerin adı zikredilir.

Romanın başında mahalle kadınlarının kuyruklu yıldız hakkındaki dedikoduları dolayısıyla, laflarının arasında Cerrahpaşa Camisi, Dizdariye, Sultanahmet, Beyazıt Meydanı, Fazlıpaşa'nın adları da zikredilir.

1.10.4.3.4. Şehir Dekoru

İrfan Galib Bey, kendisine imzasız mektuplar gönderen kızıdan etkilenir ve artık onu görüp tanımak ister. Bunun için mektubu getiren bayanı takip eder. Bu takibin anlatıldığı yerde olayın sahnesi olan birtakım mekânlardan bahsedilir. Bunlar, İrfan Galib Bey'in kaleminin bulunduğu Divan Yolu ve civarındaki sokak ve caddeler, Babiâli Yokuşu. İkinci takipte; Bahçekapı, Beyoğlu tramvayları durağı, Galata Caddesi, Galatasaray ve Ağacamii civarıdır. Bu mekânlar İrfan Galib Bey'in hayalindeki kıza kavuşma arayışının sahnesi olan mekânlardır.

Romanda İstanbul'da geleneksel hayatı sürdüren ve cehaletin hâkim olduğu Suriçi ve İrfan Galib Bey'in de yaşadığı Aksaray taraflarına ait mekânlarla buralarda yaşayan insanlar arasında bir paralellik vardır. Buradaki insanlar geleneksel hayatın getirdiği kaderci bir anlayışı temsil ederler. Bu itibarla romanda insan-mekân bütünleşmesi güçlüdür. Feriha Davut Hanım, başlangıçta imzasız gönderdiği mektuplarda Suriçi taraflarında yetiştiğini yazmasına rağmen, romanın sonunda Beyoğlu taraflarından olduğu anlaşılır. Onun tavır ve davranışlarıyla yaşadığı Beyoğlu muhiti arasında da bir uyum söz konudur.

1.10.4.4. Zaman

Romanda, Dünya'ya 75 yıllık bir periyotla yaklaşan Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında tekrar Dünya'ya yaklaşarak çarpacağı ihtimalinin insanlarda doğurduğu korku ve felâket sırasında gelişen bir aşk macerası anlatılır. Bu yönüyle Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta olaylar, aktüel zamana paralellik göstererek akar. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın kuyruğunun 1910 yılı Mayıs başlarında Dünya'ya çarpacağı belirtilirken, olay örgüsünü oluşturan olay parçaları bundan yaklaşık iki haftalık bir zaman dilimi öncesinde başlar. Olayların kronolojik zamana göre kurgulandığı romanda, yaklaşık iki hafta süren anlatma zamanı karşısında, kişilerin geçmiş

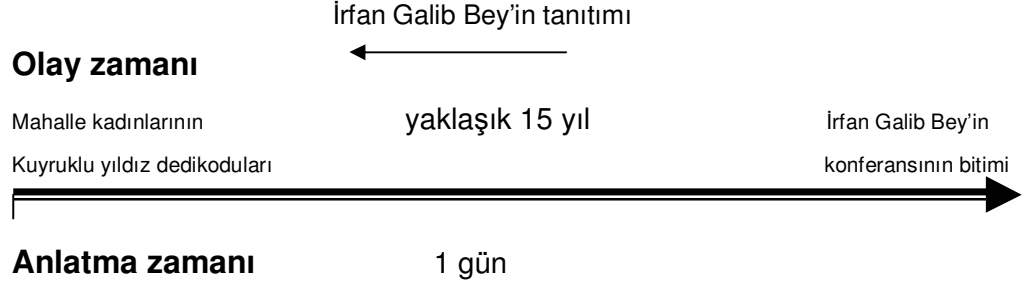
yaşamlarının anlatıldığı yerlerde geriye gidilir ve böylece olay zamanı olabildiğince uzar.

İrfan Galib Bey'in evinin salonunda mahalle kadınlarına Halley Kuyruklu Yıldızı hakkında verdiği konferansın anlatıldığı birinci metin halkasında, önce mahalle kadınlarının kuyruklu yıldız hakkında kendi aralarındaki dedikodularıyla karşılaşırız. Bu dedikodu, konferansın yapılacağı gecenin gündüzünde gerçekleşir. Bu dedikodudan sonra İrfan Galib Bey tanıtılır ve onun hayatı dolayısıyla geriye dönülür. Olayın anlatıldığı zamanda 22-23 yaşlarında olan İrfan Galib Bey'in hayatında ne kadar geriye gidildiği tam olarak ifade edilmez. Geçmişteki hayatına dair olayların anlatıldığı bu bölümde zaman "haftalarca, günlerce" gibi zaman ifade eden sözcüklerle anlatılır. Burada zaman, belirsiz bir şekilde "*Yine bu türlü güzellerden birine tesadüf ettiği bir gün...*" gibi yaşanan olayla birlikte de ifade edilir.

İrfan Galib Bey tanıtılırken, babasının dört beş sene önce öldüğü ifade edilmektedir. Buradan da söz konusu süre kadar olay zamanının genişlediğini görmekteyiz. Daha sonra yedi sekiz yaşlarında, annesiyle yaşadığı bir anısına değinir. Böylece yaklaşık on beş yıllık bir geriye gitmeyle olay zamanı 1885 senesine kadar genişlemiş olur. Konferans bir hafta sonraya ertelenir.

İrfan Galib Bey'in konferansının başlangıcı, "bir gece" diye ifade edilir. Ayrıntılı bir biçimde anlatılan konferans bir gecede gerçekleşir. Konferans sırasında İrfan Galib Bey'in rüyasında gördüklerini anlatır.

Romanın ilk metin halkasında özellikle İrfan Galib Bey'in tanıtımı dolayısıyla geriye dönüşler olduğundan olay zamanı ile anlatma zamanı arasında belirgin bir fark oluşur. Romanın birinci metin halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:



Romanın ikinci metin halkasında İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım'ın evlilik süreci anlatılır. İki şahıs arasında mektuplaşmalarla ilerleyen bir zaman söz konusudur. Konferansın bitiminden “birkaç gün sonra” Feriha Davut Hanım, İrfan Galib Bey'e bir mektup gönderir. Bu mektupta Feriha Davut Hanım'ın kendisini tanıtımı sırasında, “birkaç ay evvel” sözüyle bir geriye dönüşle karşılaşırız. İrfan Galib Bey, ilk mektubunda, 3 gün sonra ikinci konferansı yapacağını yazar. Yani Feriha Davut Hanım'ın mektubu ilk konferansın bitiminden 4 gün sonra yazılmıştır. Bu mektuptan 1 gün sonra Feriha Davut Hanım'ın mektubu gelir. İlk konferanstan 1 hafta sonra ikinci konferans başlar. Konferans yine İrfan Galib Bey'in rüyasını anlatması şeklinde devam eder. İkinci konferanstan 1 gün sonra Feriha Davut Hanım'ın mektubu gelir. Bu mektupta da Feriha Davut Hanım'ın Halley Kuyruklu Yıldızı hakkında gördüğü rüyası anlatılır. İrfan Galib Bey, buna cevabî mektup yazar. 3 gün sonra mektupçu kadın yine mektup getiriyor. 1 gün sonra İrfan Galib Bey cevabî mektubunu yazar ve mektupçu kadını takip eder. Bu takipten 1 gün sonra mektupçu kadın yine bir mektup getiriyor ve İrfan Galib Bey yine onu takibe başlıyor. Mektubu okuyarak cevabî mektubunu yazar. Bu mektuptan 1 gün sonra da Feriha Davut Hanım mektup yazar. Bu mektuplaşmalardan sonra Feriha Davut Hanım'ın istenmesi ve evlilik süreci başlar. Bu sürecin ne kadar sürdüğü belirsizdir. Tam olarak belli olmayan bir “pazartesi” nikâh yapılır. Çarşamba, perşembe (Halley'in dünyaya çarpacağı söylenen gün) de düğün günüdür.

İkinci metin halkasında, karşılıklı mektuplaşmalar yaklaşık bir hafta sürer. Geriye dönüş az olduğundan olay zamanı ile anlatma zamanı büyük

ölçüde birlikte ilerler. Romanın ikinci metin halkasının zaman çizelgesini şu şekilde gösterebiliriz:



Romanda aktüel zaman çok güçlü biçimde vurgulanır. Zaten roman aktüel bir olay etrafında kurgulanmıştır. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın dünyaya yaklaşması şu cümlelerle verilir: “1326 senesi Mayıs başlarında küremizin haley yıldızının kuyruğu içinden geçeceği hakkındaki heyecanlı haber çıktı.” (s.33) İrfan Galib Bey'in kadınlara verdiği konferansta söylediği bir cümleden de aktüel zaman, Halley Kuyruklu Yıldızı'nın periyodundan çıkarılabilmektedir: “Kuyruğu ile bize dokunacağı şayiası çıkan “Haley” yıldızı Miladî 1835 senesinde yani bundan tam yetmiş beş sene evvel yine güneşin yakınından, mahrekinin son noktası olan o muhabbet manyetizmasından gelip geçmiştir. Yıldızların keyfiyetine bakılırsa “Haley”in güneşin etrafında her (75) senede tam bir devir icra ettiği anlaşılıyor.” (s.41)

Romanın büyük bir kısmını oluşturan İrfan Galib Bey'in mahalle kadınlarına verdiği konferansta geriye dönüşler çok önemli yer tutar. Zira konferansta İrfan Galib Bey'in gördüğü rüya anlatılır. Yani roman “hal”de geçmişin anlatımıyla ilerler. Zira İrfan Galib Bey'in mahalle kadınlarına niçin konferans verdiği de onun geçmiş yaşamına dönülerek kadınlarla olan ilişkilerine değinilerek aydınlanır. Burada da bir geriye dönüş vardır.

İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım'ın karşılıklı mektuplarıyla ilerleyen zaman, kesin tarihler söylenmeyip “Birkaç akşam sonra”, “Birkaç gün geçer”, “ertesi gün”, “pazartesi” gibi genel zaman zarflarıyla ifade edilir.

Romanda ilk metin halkasında İrfan Galib Bey'in mahalle kadınlarıyla ilişkisi, Halley Kuyruklu Yıldızı'nın dünyaya çarpması anına göre, ikinci metin

halkasında Feriha Davut Hanım'la olan ilişkisi de ondan gelen mektupların geliş zamanına göre ilerlemektedir.

Romanda aktüel zamanın belli olması kişilerin yaşadıkları zaman dilimi üzerinde düşüncelerini de beraberinde getirmiştir. Romanın ifade ettiği olay zamanı II. Meşrûtiyet sonrası olduğu için özgürlük ortamına gönderme yapılmaktadır:

“Makalesini yayınlayan gazeteyi kitapçı dükkanlarında çamaşır mandaliyle iplere asılmış, yahut yerlere serilmiş gördükçe İstanbul'un bu yeni hürriyet havası içinde kendi manevî ve fikrî varlığını saran bir kuvvetin dolaştığını hissederek mağrur oluyor...” (s.29)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ı zaman bakımından Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önceki romanlarından farklı kılan yönü romanın aktüel bir zamana ait bir olay çevresinde kurgulanmasıdır. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 75 senede bir dünyaya yaklaşması olay örgüsünü oluşturan metin parçalarını oluşturan temel faktördür.

1.10.5. TEMA

Geleneksel ve pozitivist zihniyetlerin çatışması etrafında şekillenen bir olay örgüsüne sahip Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta, Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında Dünya'ya yaklaşması sonucu halkta görülen korku ve panik havası trajikomik bir biçimde anlatılmaktadır. Romanın temelini oluşturan eski-yeni çatışması, mahalle kadınları ile bunların karşısındaki İrfan Galib Bey ve Feriha Davut Hanım arasında yaşanır. Mahalle kadınları yazarın bundan önceki romanlarındaki mahalle kadınlarıyla aynı özelliklere sahiptir. Âdetâ onların devamı olarak karşımıza çıkarlar ve geleneksel hayat ekseninde muhafazakârlığın ve cehaletin temsilcisiyken; bunlarla aynı muhitte yaşayan; fakat kişisel becerileriyle kabuğunu kırabilmiş olan İrfan Galib Bey ve Feriha Davut Hanım, yeni kafa aydın tipinin temsilcisi olarak romanda yer alır. Yazar, muhiti içinde yalnızlık çeken İrfan Galib Bey'in yanına âdetâ onun ruh ikizi –karşı cinsi- olarak karşısına çıkan Feriha Davut Hanım'ı romana dahil ederek yeni kafayı temsil eden kişileri desteklemiştir.

Eski-yeni çatışması ekseninde kurgulanan Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta temayı oluşturan bu çatışma etrafında birtakım kavramlar da somutlaştırılarak dikkatlere sunulmuştur. Bu iki farklı zihniyetin temsilcileri romanda değişik kavramlar karşısında tutum ve davranışlarıyla temayı ifade etmişlerdir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanı kurguladığı eski-yeni çatışması etrafında, cehalet, batıl inançlar, evlilik, aşk, kadının sosyal statüsü kavramlarının altını çizmiştir. Yazar, mahalle kadınlarıyla temsil ettiği bu zihniyete, karşısına pozitivist zihniyete sahip aydın tipini temsil eden İrfan Galib Bey ve Feriha Davut Hanım'ı çıkararak karşı çıkar. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın dünyaya çarpma şayialarının anlatıldığı romanda cahil mahalle kadınları bu durumu kendi zihniyetlerince anlamaya çalışırlar. Cahil halk kuyruklu yıldızın sebep olacağı felâketleri geleneksel birikimiyle yorumlar. Romanın başında, mahalle kadınlarının cumbaya çıkarak Kuyruklu Yıldız hakkında ayaküstü sohbetleri, bir bakıma onların kapalı dünyalarına ve bilgi seviyelerine ışık tutar. Kuyruklu Yıldız, kadınların ağzında türlü şekillere sokularak garip bir hal alır. Kimileri Kuyruklu Yıldız'ı bir ihtiyara, kimileri kuyruğunu bir tüle, kimileri ise onun Güneş'in âşkı olduğunu ve yetmiş beş yılda bir gelip âşıkıyla birleştiğine inanır. Kimisi "ak saçlı" bir ihtiyara, Güneş'in saçları "topukları döven" sevgilisine yahut kuyruğu zehirli akrebe benzetirken; kimileri de onu bir yıldırım, bir top mermisi olarak görür. Emeti Hanım ise meseleyi kendi cahil dünyasında yorumlar. Kuyruklu Yıldız'ın çarpma sebebini ahlâksızlığın artmasına ve kıyamet alâmetlerine bağlar: *"İşte ben yine söylerim; bu gökteki kuyruklu, yerdekilerin şerlerinden zuhur etti. Geçen sene Dizdariye taraflarında bir paşanın katırı doğurdu dedilerdi de inanmadıydık. İşte bakınız doğru imiş. Demek ki vakitler yakın... Yapı da pek çoğaldı. İşte bu birkaç şey kıyamet âlametidir. Biz büyükbabalarımızdan analarımızdan öyle işittik."* (s.12) Konuşmanın devamında, Emeti Hanım, yıldızların resimlerinin yapılmasını da hoş karşılamaz. Bedriye Hanım'ın komşusunun okuyan oğlunun astronomi atlasında Güneş, Ay ve yıldız resimlerinin bulunduğunu söylemesi üzerine, kaygısını *"Ah tevekkeli değil; Cenâb-ı Mevlânın esrârına ermek için böyle gökteki ayların, yıldızların*

resimlerini çıkarınca işte sonu böyle olur. Bize kuyruklusu da çarpar kuyruksuzu da..” (s.14) cümlesiyle ifade eder. Bedriye Hanım, resmini gördüğü Kuyruklu Yıldız’ı kendi kültür seviyesince tasvir eder: “Ah nasıl tarif edeyim anacığım... Deniz kızı gibi mi desem? Ankara keçisi mi? Yoksa Van kedisi gibi mi desem işte öyle saçaklı bir kafa... Badem gibi çekik çekik gözler.. O taramış keten beyaz nuranî saçlar.. Ta topuklara kadar inmiş..” (s.20)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi geleneksel hayat bütün cehaletiyle birlikte sürdürülmektedir.

Romanda eski-yeni çatışması etrafında geleneksel olan karşısında evlilik teması da işlenmiştir. Romanın aslî kişisi İrfan Galib Bey; geleneksel evliliğe, sevgisiz, otoriteye bağlı aile kurumuna isyan eder. Ağabeyinin bu yolla yaptığı evliliği düşünür: Ağabeyi “*bir âdete uymak*” için evlenmiştir. Daha sonra geçimsizlikler, dırıltılar baş göstermiştir. Çünkü karı-koca arasında zevk, terbiye ve duygusal bakımdan bir uyum yoktur. Nihayet birbiri ardına gelen çocuklar kadını yıprattığı için, kocası kadına has güzellikleri ev dışında aramaya başlamıştır. İrfan Galib Bey, böyle bir memlekette evlenmekteki amacının ne olacağını düşünür. Kendine “*Bu yosunlu damların altındaki kasvet-i maişetin içinde yaşatmak, bu kirli sokakların bozuk kaldırımları üzerinde süründürmek için evlat yetiştirmek mi? Doğacak evladını nimet-i hayata erdirmek için terakkiyat-ı zamanla mütenasib mektep hazırlamayı bile düşünmeyen bir milletin nüfus-ı makhure ve sefilesini tezyide hizmet insaniyete bir hayırhahlık mıdır?*” (s.48-49) sorularını sorar. İrfan Galib Bey’in memlekette müşteki olduğu bu tarz evlilik karşısında kendi zihninden geçen evlilik çok farklıdır. Evlilikte eşlerin birbirini anlamaları; sevgi, hoşgörü, kültür, zevk, mizaç ve dünya görüşü bakımından uygun olmasına bağlıdır. Bu yüzden kendi zevki ve seçimi ile annesinin isteğine karşı çıkar. Tepkisini, annesinin beğenmediği Feriha Davut Hanım’ı isteterek gösterir. Feriha Davut Hanım’a yazdığı mektubunda zevk, dünya görüşü bakımından annesi arasındaki zıtlığı “*Adet-i belemize ittibaen sizi görmeden alacağım... Görücü göndermek usulünden de sarf-ı nazar edeceğim. Çünkü valdemin zevk-i intihabı benim için bir miyar-ı sahih olmaz. Onun beğendiği şey bana hoş*

gelmeyebilir. Ver hatta öle zannederim ki valdemin beğendiğinden ben hoşlanmam. Benim hoşlandığımı da o beğenmez. Hangimizin zevkinde selâmet var orasını ilemem. Bu hususta aramızda bir teza-ı tam hükümfermadır. Çünkü görgülerimiz, hükümlerimiz hep yekdiğerine mübayindir. Valdemin medhettiği öyle şeyler vardır ki telakkilerimizdeki tezaddan dolayı onlar bende âdetâ birer nefret uyandırır.” (s.) cümleleriyle ifade eder. Feriha Davut Hanım da aynı düşüncededir. Çevresiyle isyan halindedir. İrfan Galib Bey’e cevabında şunları yazar:

“Bana sahip olacak o adam –of... şimdiden bu adamı hiç sevmiyorum.. çünkü daha adını bilmen yüzünü görmeden bu adamın arzusuna... emrine tabi bulunuyorum... babamın sehabetinden çıkıp onun nüfuzu altına mı gireceğim? Bu talib-i müstakbelimden büyük bir intikam almak istiyorum...” (s.133)

Evlilik konusunda birbirine paralel düşünen bu iki aydın genç, evlenirler ve geleneğe tepki olarak düğün gününü çevrenin dedikodularına aldırmayarak Çarşamba günü yaparlar. Zifaf gecesi aralarında konuşurken, Feriha Davut Hanım, İrfan Galib Bey’i evlilik konusunda toplumun kurallarına karşı çıktığı için tercih ettiğini söyler.

Görüldüğü gibi olay örgüsünün temelindeki eski-yeni (gelenek-pozitivizm) çatışması ekseninde evlilik teması da romanda farklı zihniyetlerin çatışması şeklinde somutlaştırılmıştır.

Pozitivizmin büyük etkisinde kalan Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanın aslî kişisi İrfan Galib Bey’e bütün her şeyi bu zihniyet açısından değerlendirtir. İrfan Galib Bey, aşk konusunda da pozitivist tavır sergiler. Kadınlardan öç alma duygusuyla hareket eden İrfan Galib Bey, mektuplarından gıyaben tanıdığı Feriha Davut Hanım’la evliliğe karar verir; ama evliliğin sonunun nereye varacağını düşünmeden, ahlâk kavramını önemsemeyen, gerekirse evlilikten vazgeçebileceği düşüncesiyle evlenir. Yani ahlâktan ziyade cinsel arzuyu ön plânda tutmaktadır.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç’ın eski-yeni çatışması etrafında ele aldığı kavramlardan birisi de II. Meşrûtiyet’in ilânından sonra ortaya çıkan özgürlük ortamında kadının toplumdaki yeri ve statüsüdür. Roman bu kavramı Feriha Davut Hanım’ın şahsında ele alır. Feriha Davut Hanım, münevver, Batı standartlarına göre oldukça kültürlü, geleneğin karşısında bir

tiptir. İrfan Galib Bey'e yazdığı mektupta başka ülkelerde tabii karşılanan davranışların bizde "aşüftelik" olarak görülmesinden; kadınların "Memleketimizde kadının *her tasalluta hazım ile mukabeleye mecbur aşığı bir yaradılıştan sayılmasından...*" (s.97) ve sırf erkeklere eğlence olmak için yaratılmış zannedildiğinden dolayı "*biraz serbest davranan*" kızlara kötü gözle bakıldığından yakınır:

"Adeta bir erkeğin derecesinde bilgi ve maarifet sahibi olmağa uğraşıyorum. Evlerde vakit geçirmek için icad edilmiş kadın eğlenceleri içimdeki sıkıntıyı tamamiyle defetmeğe artık kifayet etmiyor. Sporculuğa, bizde erkeklere mahsus diye bilinen eğlencelere kalkışıyorum. Bir Türk kadını için böyle şeylerin yapılması değil, belki akla getirilmesi bile cürettir. Fakat ne yapayım? Bizi âdet birçok şeylerden istisna ve mahrum ediyor ama tabiat etmiyor. Tabiat bize de faaliyete muhtaç bir dimağ, sinirler ve adaleler vermiş... bunlar işlemek ister..." (s.99)

Romanda eski-yeni çatışmasının beslediği bir diğer kavram da yeni kafa kişilerin gelenek karşısında istedikleri gibi yaşayamamaktan kaynaklanan bunalımlarıdır. Romanda batılı tarzda yetişmiş ve feminist bir zihne sahip Feriha Davut Hanım, serbest davranışları ve fikirleriyle gelenekle sürekli çatışır. Kendisini erkeklerle eşit gördüğü için, koca tahakkümüne girmekten kaçınır. Erkekler gibi uzak diyarları gezme hayalleriyle doludur. Ailesinin sağladığı geniş imkânlarla rağmen, yine de yaşadığı tekdüze hayattan sıkılır. İrfan Galib Bey'e şu şikâyetlerde bulunur:

"Annemden izin isterim. Sokağa gönder diye yalvarırım. Gönlü olursa yanıma dadımı, lalamı katar. Yüzüm sım sıkı kapalı olarak Beyazıd'e kadar gönderir. Şöyle bir lâmelif çevirip eve döneriz. (...) sokağa çıkmak için izin alamadığım günlerdeki halimi sormayınız artık. O bizim kapanık, yosunlu bahçemizde ağabeyimin bisikleti elimden neler çeker! (...) Söz aramızda aman kimse duymasın... Usulcacık yükün içinden tavan arasına sıvışırım. Çatı kapağını açarım. Dama çıkarım. Oh..oh.. bütün İstanbul, tek mil denizler ta Adalara kadar ayak altında... Orada geniş geniş nefesler alıp biraz ferahlarım. Birkaç ay evvel muzip komşulardan biri beni damda görmüş anneme söylemiş. Aman Rabbim işitmediğim lakırdı kalmadı. Meğerse bir kız için dama çıkmak pek ayıpmış. Bu memlekette kızlar için ayıp olmayan ne var acaba?" (s.73)

İrfan Galib Bey'in de buna benzer şikâyetleri vardır. O, kendisini yetiştirmiştir. Halkı aydınlatmak için konferanslar verir. Toplumun hurafeye, batıl inançlara olan meyli, bu amacını gerçekleştirmesini engeller. Halk âdetâ, yüzyılların uykusuna yatmış gibidir. Bilgi kaynakları geleneğin ölçüleri içinde, babadan dededen duyduklarıyla sınırlıdır. İrfan Galib Bey'in yazdığı büyük gayret ve çalışma ürünü olan makaleleri hikâye tefrikacılığına alışımış okuyucu arasında ilgi görmez. Bu, şu sözlerle ifade edilir:

“Acaba bu memleket İrfan’daki zekâ cevherini takdir edebilecek bir idrak seviyesine kadar hiçbir zaman yükseleliyecek miydi?

Böyle ümitsizce düşünüyor, sonra muhitine karşı derin bir nefrete düşerek her şeyi, her şeyi merhametsizce tenkide girişiyor, milli gelenek ve âdetlerimizden hiçbirini beğenmiyor, cümlesini değiştirmek lüzumuna kanaat getiriyordu.” (s.30)

İrfan Galib büyük bir karamsarlık içindedir. Memleketinden, milletinden, ailesinden hemen her şeyden müştekidir. Yazıhanesinin penceresinden görünen yoksul mahalleler ve bu mahallelerin yıkılmaya yüz tutmuş evleri ona, ülkenin içinde bulunduğu geri kalmışlığı hatırlatır:

“Çok sürekli ve âdetâ kurtuluşsuz görünen bir sefalet altında kağşamış, kararmış, çarpılmış evlerin, koyu, yosun tutmuş damlarının manzarasından yükselen acı mânadan sıkılır, sonra duvarları sathında kiremitleri arasında biten dam korukları, kuzu kulakları, yapışkanlarla âdetâ birer türbeye dönmüş, delikleri, kovukları kargalara, çaylaklara, baykuşlara yuva olmuş bu damların altında geçirilen o sefil, o mağmum hayatı düşünür, gözleri sulanır.” (s.27)

Görüldüğü gibi kendisi ile toplum arasındaki seviye farkı İrfan Galib Bey’i karamsarlığa ve bunalıma iterek yalnızlaştırmaktadır.

Yazar, karşı çıktığı zihniyeti besleyen en önemli kaynak olarak dini görür. Din, kalıplaşmış yapısıyla, halkın zihinsel gelişmesinin önündeki en önemli engeldir. Mahalle kadınları aynı zamanda dindar insanlardır. Yazar, halkın zihnine yerleşmiş batıl inançları yok etmek ister. Bu yolda, dinin özü ile bağdaşmayan, akla, bilime ve mantığa zıt inanışların yok olacağı temel fikrinden hareketle, toplumun bilim, tabiat olayların karşısındaki cehaletini, yapısını vermek ister.

1.10.6. DİL VE ANLATIM

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç’ta olayları “ilahi bakış açısı”yla nakletmektedir. Ancak romanın ikinci olay halkasında İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım’ın birbirine gönderdikleri mektuplarda ve İrfan Galib Bey’in mahalle kadınlarına verdiği Kuyruklu Yıldız konferansında, kişilerin kendi ağızlarından ifadeler bulunduğu için buralarda “kahraman bakış açısı”ndan söz etmek mümkündür. Romanda mektuplarla ilerleyen İrfan Galib Bey –Feriha Davut Hanım ilişkisi, ilahi bakış açısının yani “yazar-anlatıcı”nın sözü kişilere bıraktığında mektuplar yoluyla kahraman-anlatıcının bakış açısıyla verilir. Dolayısıyla burada fiil/isim kiplerini ifade

eden şahıs zamiri “ben”dir. Anlatıcı, olay ve durumların kendinde uyandırdığı izlenim ve duyguları birinci ağızdan verir. Sonraki bölümler yazar-anlatıcı tarafından, yani “o” anlatımıyla verilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, önceki romanlarında olduğu gibi Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç’ta da “mektup” tekniğinden yararlanır. O kadar ki, İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım arasındaki ilişki, romanın son kısmına kadar mektuplar yoluyla sürdürülür. İrfan Galib Bey, Feriha Davut Hanım’ı mektuplarıyla tanır ve evliliğe karar verir. Feriha Davut Hanım’dan gelen imzasız mektuplar, İrfan Galib Bey’in onu hemen tanıyamayarak, zihninde hayalini kurduğu kıza dair bilgileri yavaş yavaş elde etmesini imkân vermiş ve romanda aksiyonun ilerlemesini sağlamıştır. Mektuplarda yazar, kendi düşüncelerini de bu iki aydın tipinin temsilcileriyle dikkatlere sunmaktadır. Mektuplar, olay dışına çıkılarak ilâve bilgiler verme imkânını da sağlamıştır. Feriha Davut Hanım’ın mektuplarını “*Kadın doğduğuna meyus bir zavallı*”, “*Hayatın kıymetin onu kaybedeceğine yakın takdir eden çirkin bir kız*”, “*Yine o deli kız*” imzalarıyla göndermesi İrfan Galib Bey’i etkiler.

Yazar bundan önceki Nimetşinas ve Tesadüf romanlarında olduğu gibi romana yine çok çarpıcı ve canlı bir biçimde mahalle kadınlarının cumbalarda Kuyruklu Yıldız hakkındaki dedikodularıyla başlar. Mahalle kadınlarının sosyo-kültürel özelliklerini gözler önüne sererek kendi üslûb ve ağız özellikleriyle gerçekleştirdikleri muhabbet, ortaoyunu ve meddahlık geleneğini hatırlatır tarzda âdetâ bir tiyatro sahnesi kadar canlı bir şekilde dikkatlere sunulmuştur:

“Bedriye Hanım- Yalan değil... yalan değil... ben kuyruklunun resmini gördüm...”

Emeti Hanım- Ay, nerede gördün? Aman...aman bu zamane insanların yapmıyacakları yok... ne çabuk resmini çıkardılar?

Bedriye Hanım- Telgrafçıların evine gördüm. Bilirsiniz ya? Onların oğlu İrfan Frenkçe okur. Önüne bir büyük kitap açtı. İçinde bütün yıldızların, ayların, güneşlerin resimleri var...

Emeti Hanım- Ah, tevekkeli değil Cenabı Mevlânın esrarına ermek için böyle gökteki ayların, yıldızların resimlerini çıkarınca işte sonu böyle olur. Bize kuyruklusu da çarpar kuyruksuzu da...

Bedriye Hanım- Bu kitabın içinde ne yok... ne yok... ne yok... hanım birçok tekerlekler, yarım aylar bütün aylar... âşık yolunu şaşırdı gibi...endişe gibi çizgiler...üç köşeli, dört köşeli şekiller... anasına, babasına pay veren çiçeğine benzer bir şeyler... entene gibi, hristo teyeli gibi kıvrıntılar... sümüklü böcek gibi, solucan gibi hayvancıklar (...)

Emeti Hanım- Kız nasıl bir şey tarif et?.. meraktan çatlıyacağım... ben de gidip göreyim bari...

Bedriye Hanım- Ah nasıl tarif edeyim anacığım... Deniz kızı gibi mi desem? Ankara keçisi mi? Yoksa Van kedisi gibi mi desem işte öyle saçaklı bir kafa... Badem gibi çekik çekik gözler.. O taramış keten beyaz Nûranî saçlar.. Ta topuklara kadar inmiş..

Emeti Hanım- Kız ihtiyar mı? Ak saçlı mı?

Bedriye Hanım- Aa, ihtiyar zahir... adeta ak baba o kitapta yazıyor bilmem kaç yüz yaşında imiş...

Emeti Hanım- Bana dokunmasın da Cenabı Mevlâ daha uzun ömürlü etsin.(s.11-13)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta da daha önceki romanlarda olduğu gibi yazar, geleneksel roman anlayışına uygun olarak, olaya dahil olan kişileri olayın akışını keserek blok haline tanıtır. Bu tanıtımlarda kişinin olay örgüsündeki işlevine uygun özellikleri ifade edilir. Karakter özelliği göstermeyen kişilerin blok tanıtımlarla tip özellikleri üzerinde durulur:

"İrfan Galib Bey, yirmi ki yirmi üç yaşında, yeni edebî nesilden, asabî, müşkülpesent, zekâsından ve bilgisinden ziyade gururu fazla bir gençti. Tahsili İstanbul mekteplerinde idi.

Avrupa ilmi müesseselerinde okunan ilimlerin onlara dair olan kitapları tedarik etmek suretiyle burada da tahsili kabil olduğuna inandığı için tabii bilgilerle filozofiye ait etütlerin en çoğunu hususi surette İstanbul'da yapmıştı. Meşhur olmak sevdâsıyla yanıp tutuşuyordu. Nüshası yirmi paraya satılan haftalık mecmualara bedava yazılar göndermekten usanmazdı. Hatta, daha ileriye giderek "Venus'e eninli bir hediye" gibi âşıkane yahut "vicdan, ruh ve arzunun sesini aksettiren bir ayinedir" ibi yüksek düşünceler içinde boğulmuş karanlık fakat büyük ve derin yazılar yazardı. Bazen da başka bir makamdan tutturur, bu kâinat içinde benim de benliğim, varlığımın haddi ne ise o kadardan ibarettir; benim dışımdaki her şey benden değildir demektir. Fakat benim, varlığımı hissettim nasıl olur da benliğin dışında olabilir? Derdi. Sonra kitapları önüne açar "Rationalite, Realie, Conscience, Le Moi, et non Moi" gibi kelimeleri tefsir edeceğim diye ummanlar içinde bunalırdı.

(...)

İrfan memleketine bir adam olmak için cidden çalışır. Fakat memleketinde en gayretliler için bile ciddi tahsilin hemen imkânsız olduğuna göre bir kısım zamanını böyle ir nevi ilmî lâtifelerle geçirirdi. Kendi bilgisinden mağrurdu. Birçok hususlarda kendi yaşındaki diğer gençleri sathî görüşlü sayarak gözlünün altından onları acıyarak seyrederdi. Yabancı kitaplardan peyda ettiği yeni kelimeleri bu İstanbul'daki hayata tatbik edebilmekte pek güçlük çekiyor ve hikemiyatın, filozofluğun, ilim ve irfanın esasını şikâyet zannediyordu. Hiçbir şeyden memnun değildi..." (s.25-27)

Romanın başındaki mahalle kadınlarının Kuyruklu Yıldız muhabbetlerinde korkularını gidermek için İrfan Galib Bey'in evinde konferans vereceği belirtilir. Böylece romanın merkez kişisi İrfan Galib Bey olay örgüsüne dahil olur ve özellikleri dahil olacağı olaylardaki tavır ve davranışlarıyla verilmeyip hemen blok bir tanıtımla dikkatlere sunulur. Onun blok tanıtımla değinilen bu özellikleri dahil olacağı ilişkilerdeki rolleri hakkında önceden bilgi sezdirilmektedir.

Daha önceki romanlarda da görüldüğü gibi yazar, kişiler arasındaki konuşmalar yoluyla olaylar anlatılırken, anlatıcı araya girerek, zihinde olay anının tiyatro sahnesindeki gibi canlanıp somutlaşması amacıyla olaya dahil olan kişilerin o anki tavır ve davranışları parantez içinde verilir. Bunlardan bazıları romanda şu şekilde geçmektedir:

“-Emine Hanım, azıcık pencereye gel... Bak neler olacaktı, neler?.. Dünyaya yıldız çarpacaktı... Merakımdan bir yerde duramıyorum... A, bak karı ses bile vermiyor (Yumruğunu daha şiddetle indirerek) ölümün ayol?.. azıcık kıpırda” (s.7)

“-Aa, hatuna ne oldu? Birdenbire lakırdıyı kesti. Oradan kayboldu? (Haykırarak) Emeti Hanımcığım, düştün mü? Ne oldun?” (s.14)

“-İyi ettin... (Yine kulağını kapıya vererek) yavrum Bedriye bizim kapı yine yıkılıyor.. Kimdir o acaba böyle terbiyesiz terbiyesiz kapı çalan.” (s.21)

“Efendim böyle tehlikeli zamanlarda hayat korkusu ile en budala kimseler bile Eflatun kesilir elbette ben de kendi kafamda bir yol keşfederim (Gözlerini bana dikip parmaklarının ucu ile acele acele birkaç defa ensesini kaşıyarak) Beyefendi aklıma münasip bir tedbir geldi.” (s.66)

“Muhabası- (Sakınarak etrafına bakarak) Bu düşün için ben de çok şeyler duydum ama ne üstüme lazım. Dedi kodu sevmem.” (s.152)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ın anlatımında en dikkat çekici özelliklerden birisi romanın merkez kişisi İrfan Galib Bey'in bilgili olduğunu göstermek amacıyla onun ağzından sayfalarca astronomi bilgisi aktarılır. Olay örgüsünün ifadesinde bu kadar detaylı bilgi romanda masalsi bir havanın sezilmesine yol açabilmektedir.

Romanda kişiler kültürel yapılarına uygun bir şekilde kendi şiveleriyle konuşmaktadırlar. Bu da hayatın doğal akışının romanda kendisini hissettirmesini sağlamaktadır. Mahalle kadınları sokağın dilini âdetâ romana taşırlar. Bu konuşmalar kişilerin bilgi düzeylerini ve hayata bakış tarzlarını dikkatlere sunan en önemli unsur durumundadır. Romanda kültürlü insanları temsil eden İrfan Galib Bey ile Feriha Davut Hanım'ın konuşmalarıyla mahalle kadınlarınıninki arasındaki büyük farklılık romanın vermek istediği tema olan eski-yeni çatışmasını ifade etme işlevinde önemli rol oynamaktadır:

“Bu aralık dinleyici Hanımlar arasında bir gürültü kopar. İrfan Bey susar. Kulak verir, şu münakaşayı işitir:

M- Aman sus alık kadın..

H- Ben neye olayım?.. Sensin alık..

S- İkinizin de onar paralık aklı yok...

H- Kesiniz sesinizi de dinliyelim. Bakalım Bey daha neler söyleyecek?..

L- A.. Burasını hamama çevirdiniz. (Konferansa) yı mı dinliyeceğiz? Sizi mi?.. Bey anlattı, anlattı.. Tamam kuyruğu geldi. Artık patladınız. Duramadınız..

H- Öyle kardeş öyle.. Tamam kuyruğu dünyaya çatacağı zaman patırtıyı kopardılar..

A- Merak etmeyiz canım... Böyle lakırdıyla değil.küçük tövbede mi? Yoksa aralıkta mı gelip çarpacakmış.. O zaman doya, doya seyredersiniz.

M- Biz bir söyledikse siz on söylüyorsunuz. Dünyanın yuvarlak olduğuna bu efzanın içinde top gibi dolaştığına Halime Hanımın bir türlü aklı ermiyor. Onu erdirmeye çalışıyorum...

L. Onun aklı ermiyor da bakalım seninki eriyor mu?..

M- A.. Ben o kadar alık mıyım? Niçin ermiyecekmiş?

L- Öye ise anlat bakalım. Madem ki bu dünya yuvarlakmış.. Akşam sabah fırladık gibi dönüyormuş da... Biz sokağa çıktığımız zaman yuvarlanıp da niçin denize düşmüyoruz? Bu kadar çocuklara, köpek yavrularına neden bir şey olmuyor?..

H- Yaradan Mevla muhafaza ediyor da onun için...

L- Sen sus hanım ben sana sormuyorum...

C- Nafile gürültü etmeyiniz. Ne deseler hemen inanıveriyorsunuz... Hiç Erenköy'ü taraflarına gitmediniz mi? Koskoca ovalar, kırlar, göz alabildiği kadar denizler... İşte dünya o değil mi? Bunun neresi yuvarlakmış... Gözüme mi inanayım? Size mi?..” (s.41-42)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi mahalle kadınlarının dünyanın yuvarlaklığı hakkındaki bilgileri verilmektedir. Bu konuşmalar bu insanların kültür ve bilgilerini somut bir şekilde yansıtmaktadır. İrfan Galib Bey'in derin uzay bilgisi ile mahalle kadınlarının daha dünyanın yuvarlaklığını tartışacak kadar bilgisizlikleri arasındaki derin uçurumla romanda bu iki tarafın temsil ettikleri zihniyet arasındaki derin uçurum somutlaştırılmaktadır. Mahalle kadınlarının ismi bile yoktur; sadece baş harfleri vardır. Çünkü kim olduklarından ziyade temsil ettikleri değerler önemlidir.

Romanda olayın dışına çıkılarak olayla doğrudan ilgisi olmayan bilgiler verilmektedir. Bu bilgiler yeni kafayı temsil eden İrfan Galib Bey'in bilgiçliğini ortaya koyarken aynı zamanda entelektüel kişilerin pozitivist zihin yapılarının ifşasına da hizmet etmektedir. Romanın bir yerinde İrfan Galib Bey, uzay hakkında bilgi verme anında, dünyaya düşen göktaşlarından bahsederken hayatta 'güçlünün zayıfa galip gelme' kaidesi şu cümleler kullanılır:

“ “Hayat” hesapsız can düşmanlarına durmadan karşı koymakla devan ettirilen pek nazik bir geçittir. Hayat, hayatı yiyerek, yokederek payidar oluyor. Biz yaşamak için diğer hayatları, öldürüp yiyerek onları hazmederek kendimize kalbediyoruz. Diğer hayatlar da aynı bizi yutmağa uğraşıyorlar. Etten kemikten halkedilmiş şu âciz vücutlarımızın ne kadar muzır, mühlik mikroplara yeyinti olmak istidadında bulunduğunu, vücut makinesi dediğimiz ve bir saat gibi tıkır tıkır işleyen iç aletlerimizin ne kadar ufak arızalarla işlemez olması tehlikesinde olduğunu bilsek belki biran ferah ferah nefes almağa bile korkardık. Her an durma tehlikesine maruz bulunan bu karışık makine bereket versin ki nasıl işlediğinden haberimiz olmadan ürüyüp gidiyor. Tabiatte kendinden zafini yutmak kaidesi en küçük mikroplardan en

büyük ve hatta en yüksek mahluklara kadar cari... Cemiyetler, hükümetler, devletler de böyle.. Bir devlet adaletin harfiyen ve fiilen kefilî olmak için mahkemeleri açıyor, kanunlar yapıyor. Komşusundan bir tavuk çalan bir fakiri bir açî cezaya çarptırıyor.. Fakat kendinden küçük veya kuvvetsiz komşu bir devleri yutmak be kendi ülkesine ilhak etmek hırsından, bu adaletsiz endişeden bir türlü nefsinin kurtaramıyor. İnsanların muamelelerindeki bu garabet bazen o derecelere varıyor ki hak ile haksızlığın, hakça mal sahibi olmakla hırsızlığın kumarcılığın hudutları nerelerde başlayıp nerelerde bittiğini ayından insan âciz kalıyor.

Bu âna kadar gördüğümüz nümunelere bakılırsa “hak”ı kuvvetin doğurduğu anlaşılıyor. Kuvvetli olan haklı oluyor. O derecedeki âcizlere, zaiflere hakkı en kuvvetli olan imse o dağıtıyor. Kuvvetlinin reyî hak oluyor. Bir zaif kuvvetlinin reyini hak olarak kabul etmek mecburiyetinde bulundukça hürriyet, adalet teessüs etmiş olamaz. O kuvveti imkân derecesinde herkese tevzi etmenin yolunu bulmalıdır.” (s.50-51)

Romanda bundan başka İrfan Galib Bey’in blok halinde tanıtıldığı satırlarda onun fazla düşünme eğiliminden ve araştırmacı yönünden bahsedilirken “sade” sözü üzerinden yapılan ifadeler de olayla doğrudan ilişkisi olmayan satırlardır.

İrfan Galib Bey’in mahalle kadınlarına verdiği konferansta Kuyruklu Yıldız’ın dünyada meydana getireceği felâketi anlatıp onları korkutarak onlardan öç almak istemesi doğrultusunda anlattığı rüyaları ile romanda “geriye dönüş” tekniği kullanılmış olur.

Romanın bazı yerlerinde mahalle kadınlarının birbirini ve İrfan Galib Bey’i yanlış anlamalarına dayanarak “Karagöz”ü andıran bölümler de vardır. Bu bölümler mahalle kadınlarının kültür seviyelerini gözler önüne sermekle birlikte romanın ana teması olan eski-yeni çatışmasında tarafların bilgi ve kültür seviyesi bakımından aralarındaki uçurumu vurgulamak işlevine sahiptir. Bunlardan birinde İrfan Galib Bey’in haklı-haksız olana dair sözleriyle ilgili şöyle bir muhabbet geçer:

“Kadının biri diğerinin kulağına eğilerek:

-Artık bu İrfan Bey de lâkırdı bulamıyor da kuvvetli Hakkı ile zaif Hakkı’yı anlatıyor..

Bir diğeri- Muhallebici Hakkı’yı anlatıyor dedi?

-Yok yağlıkçı Osman? Kulağın nerede kardeş? Dinle de anla...

(...)

İrfan Bey devamla:

“Hanımlar gürültü ediyorsunuz. Rica ederim susunuz. İşte tamam kuyruğuna geldik. B nevi yıldızlar bir baş ile bir de kuyruktan mürekkeptir. “baş” yıldızın “çekirdek” dedikleri kesif kısmıyla, “saç”ından müteşekkildir. Bu saçın parlaklığı güneşe yaklaştıkça artar. Uzaklaştıkça söner.. Kuyruğu da saç gibi uzadıkça yoğunluğu azalan bir takım gazlardan mürekkeptir.

Bir Hanım- Kuyruğu gaz boyamasından mı imiş diyor?..

Bir Diğeri- Ah keşke pazenden olsa idi. önümüzden geçerken makasla arşın, aşın keserdik...

Bir Başkası- "Tül" olsa daha çok işimize yaramaz mıydı?..
Diğer bir hanım- Biraz susunuz kardeşler de, Beyefendi ne diyor iyice anlayalım.. (İrfan'a hitaben) sözüm ona, "o keş herif" kimdir oğlum.. Anlıyamadım?
İrfan şaşarak:
-Keş herifi de şimdi nerden bulup çıkardınız?
O Hanım- Şimdi sen söyledin civanım...
İrfan Bey- Ben öyle şey söylemedim...
Kız öğretmen okulundan çıkma bir kız İrfana:
-Siz deminden yıldızın "çekirdekleri" hakkında "en kesif" tabirini kullanmadınız mıydı? İşte Hanım teyzem keş herifi oradan yani çekirdekten çıkardı.
O Hanım- Aa! Hak kuru iftiradan esirgesin... Keş herifi dolaptan kim çıkardı? Üsteme iyilik sağlık..
İrfan Bey gülerek:
-Dolap nerede? İçinden çıkan keş herif kim?
O hanım- ilmem işte o küçük hanıma sorunuz.. Bunları hep o uyduruyor...
İrfan Bey- Vücudu olmadık şeyler icadiyle sözlerimi anlaşılabilir bir hale getirmeyiniz." (s.51-52)

Romanda ilahi bakış açısıyla İrfan Galib Bey'in Feriha Davut Hanım'a olan aşkı anlatıldığında anlatıcı kişi hakkında yorumunu katarak âdetâ kişiyi sorguya çeker. Anlatıcı olaya kendini kaptırarak romanın bir kahramanı gibi tutum sergiler ve aksiyonun heyecanına kendi de katılır:

"Haniya İrfan'a mektup gönderen küçük hanımın evi İstanbul'un sur içinde demiryol boyunda olmayacak mıydı? Bu kadın böyle köprüden öteye nereye gidiyordu? Evet... Evet... İrfan, bu macerada pek iğfal edilmiş... Çok aldatılmıştı... Bakalım işin sonu nereye varacaktı?..." (s. 133)

Romanın başından sonuna kadar süren İrfan Galib Bey- Feriha Davut Hanım ilişkisi, romanın sonunda evlilik gecesinde Feriha Davut Hanım tarafından özetlenir. Bu durum iki âşıkın evliliğe giden ilişkisindeki düğümlerin çözülmesini sağlamıştır. Bu düğüm İrfan Galib Bey'in Beyoğlu'nda 151 numaralı evde rastladığı kadının Feriha Davut Hanım hakkında söylediklerinin İrfan Galib Bey tarafından bir türlü çözülemeyişidir ve bu özetle Feriha Davut Hanım'ın o kadının kendisi olduğunu açıklamasıyla çözülür. Bu tarz, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarına da uyguladığı bir anlatım biçimidir.

Yazarın tasvir edici anlatımdan uzak durması, kişilerin konuşmalarıyla onları tanıtırma yoluna gitmesi ve bu konuşmalarla derin tezatlar oluşturarak olay örgüsünü şekillendiren eski-yeni çatışmasını ifade eden temayı desteklemesi, romanın anlatımının ve üslubunun en belirgin özelliğidir.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Romanın başından başlayıp sonuna

kadar süren konuşmalarda kişilerin dillerine baktığımızda anlatıcının cümlelerinin daha ağır ve tamlamalarla yüklü, mahalle kadınlarının dilinin de kültür seviyelerine uygun olarak daha sade olduğu göze çarpmaktadır. Romandaki dili kişilerin kültür seviyesine göre İrfan Galib Bey ve Feriha Davut Hanım ile anlatıcıyı bir tarafa diğerlerini de bir tarafa alarak sınıflandırabiliriz.

1.10.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın dönemin aktüel bir olayı olan Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında dünyaya yaklaşması sonucu insanlarda uyandırdığı infiali konu edinen Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, bu konu etrafında eski-yeni zihniyet çatışmasını somutlaştırır. Tanzîmat'tan beri edebiyatımızın en önemli temasını teşkil eden eski-yeni çatışmasının bu romanda aktüel bir olayın etrafında işlenmesi dikkat çekici bir taraftır.

Romanda geleneksel hayatın yıllardır içine kapanık, yanlış dinî inanışlara dayanan cehalet anlayışıyla Osmanlı toplumunun nasıl geri kaldığı roman kişilerinin konuşmalarından çarpıcı biçimde dikkatlere sunulmaktadır. Bunun karşısında pozitivist zihniyete sahip, yenilikçi, içine kapanık toplumda kabuğunu kırmaya çalışan münevverlerin de böyle bir toplumda yüzleştikleri sıkıntılar vurgulanmaktadır. Romanda tamamen bu iki farklı zihniyeti temsil eden kişiler etrafında aşk, evlilik, toplumsal değerler, kadının statüsü, gelenek gibi kavramlar ele alınmaktadır.

Romanı önemli kılan özelliklerinden birisi de II. Meşrûtiyet'in ilânından sonra doğan özgürlük ortamına atıflarda bulunulmasıdır. İstibdâd döneminden çıktıktan sonra ülkede doğan özgürlük ortamıyla birlikte yüzyıllardır kadına toplumda hayat hakkı tanımayan geleneksel yapıya karşı önemli eleştiriler getirilmektedir. Batıdaki kızların yaşadığı gibi yaşamak isteyen, kültürlü bir kızın geleneksel yapıya muhalif tavır ve davranışlarından dolayı çektiği sıkıntı ve kapalı Osmanlı toplumunda kadın olmanın getirdiği bunalımlar romanda Feriha Davut Hanım'ın kişiliğinde başarılı bir şekilde

somutlaştırılmıştır. Feriha Davut Hanım sonunda “*Bu memlekette kızlar için ayıp olmıyan ne var acaba?*” (s.73) demekten kendini alamaz.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, getirdiği sosyal eleştiriyle de kayda değer bir eserdir. Yılların getirdiği ahlakî yozlaşma, fırsatçılık, din adı altında hurafelere bel bağlama önemli ölçüde eleştirilmektedir. Kuyruklu Yıldız’ın çarpma korkusuyla paniğe kapılan cahil insanların yaptıkları ahlâksızlık itirafları yazara şu cümleleri sarf ettirir: “*Meğerse Âdemoğlu hileden ibaretmiş.. “Dost” vasfına müstahak iki ferd bulmak hemen muhal görünüyor, bu kelime manasız, boş bir söz gibi kalıyordu. B kadar adavetkâr insanların nasıl olup da birbirini mahvetmiyerek asırlardan beri bir arada yaşayabilmiş olduklarına taaccüp ettim.*” (s.92)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, her ne kadar teknik ve üslûb bakımından yazarın daha önceki romanlarındaki eksiklikleri gösterse de, toplumun çok önemli bir yarası olan aydın-halk çatışması etrafında gelişen bazı kavramları seçilen kişilerin ağzından yazarın kendi fikirleri olarak işlemesi bakımından Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Sonraki yıllarda tiyatro olarak sahnelenmesi ve televizyon dizisi olarak ekranlara yansması da bunun delili olarak gösterilebilir.

1.11. SEVDÂ PEŞİNDE'DE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.11.1. Eserin Tanıtımı

Sevdâ Peşinde, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan on birinci romanıdır. Eser, Saffeti Ziya'nın çıkardığı Ziya gazetesinde tefrika edildikten¹⁵³ sonra Selânik Matbaası tarafından 1328 (1912) yılında kitap halinde basılmıştır. Romanın ikinci ve Latin harfli olan ilk baskısı 1948¹⁵⁴ yılında Hilmi Kitabevi tarafından gerçekleştirilmiştir. Üçüncü baskısı 1972, dördüncü baskısı 1984 yılında Atlas Kitabevi tarafından, beşinci baskısı da 2006 yılında “Kadın Erkekleşince” adlı piyesiyle birlikte Özgür Yayınlarınca gerçekleştirilmiştir.

Sevdâ Peşinde iki ana kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda birbirinden numaralarla ayrılmış on bir bölüm; ikinci kısımda ise yirmi beş bölüm mevcuttur.

1.11.2. Eser Hakkında

Sevdâ Peşinde hakkında; Önder Göçgün¹⁵⁵, Mustafa Nihat Özön¹⁵⁶, Efdal Sevinçli¹⁵⁷, Emel Sönmez¹⁵⁸, Mediha Berkes¹⁵⁹, Emel Kefeli¹⁶⁰ romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eseri tanıttıktan sonra konusuna değinir ve şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme bir parçaya yer verir. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkındaki incelemesinde, yazarın diğer eserleriyle birlikte romanın dil özellikleri

¹⁵³ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 188.

¹⁵⁴ Çalışmamızda eserin Latin Harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

¹⁵⁵ Göçgün, **a.g.e.**, s. 172-181.

¹⁵⁶ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 188-206.

¹⁵⁷ Sevinçli, **a.g.e.**

¹⁵⁸ Sönmez, **a.g.e.**, s.44-52.

¹⁵⁹ Berkes, **a.g.m.**, s. 539-552.

¹⁶⁰ Kefeli, **a.g.e.**, s.65-69.

üzerinde durur. Emel Sönmez, 19. yüzyıl Türk Edebiyatında Türk Kadını adlı İngilizce eserinin “Çokeşlilik ve Boşanma” adlı bölümlerinde Sevdâ Peşinde romanına eserden örnekler vererek değinir. Mediha Berkes, yazarın diğer bazı romanlarının kadın kahramanlarıyla birlikte, romanın aslî kişisi Ayn-ı Nûr Hanım’ı değerlendirir. Emel Kefeli, romanda kullanılan mektup biçiminin romandaki değeri üzerinde durur.

1.11.3. ÖZET

Seza Hanım ile Sermet Bey’in evliliklerinin iki yılı çok mutlu geçmiştir; fakat sonra Seza Hanım’da gariplikler görülür. Bir gün Seza Hanım, Sermet Bey’e evlilikteki saadetlerinin daha ne kadar süreceğini sorar. Kocasının olumlu cevabına karşı genel olarak gördüğü bir durum üzerine, erkeğin veya kadının keyfi geçince başkasına meylettığı ve bu durumda erkeğin odalık, metres, mantinota, kapatma namıyla pek çok kadın getirerek, toplumda kadına göre çok daha imtiyazlı olduğunu vurgular. Karıkoca arasında bu konuda önemli görüş ayrılıkları oluşur. Sermet Bey, karısının bu konudaki değişiminin sebebini öğrenmek için evliliğinin ilk günlerini araştırmaya koyulur ve en sıkı fıkı görüştüğü arkadaşının Ayn-ı Nûr Hanım olduğunu keşfeder. İkisnin evinde yaptığı fasılları hatırlar ve bunlardan birisinin derin bir aşka düştüğü hükmüne varır. Karısının ilk günlerinden beri yaptıklarını gözünün önünden geçirerek ne büyük bir gaflette bulunmuş olduğunu anlar ve sıkıntıya girer; fakat karısını ne kadar çok sevdiğini de anlar. Onun hıyaneti ile sevgisi arasında kalır ve hayatının düzeni bozulur. Annesi ve kız kardeşini İstanbul’dan Heybeliada’ya Seza Hanım’ı kontrol için getirir. Sermet Bey, Seza Hanım’a sıkıntısını açar. Bir süredir hakkında topladığı töhmet vesikalarını ortaya döker, ayrılığı düşündüğünü söyler. Seza Hanım bunların hepsini çürütür ve eskisinden daha samimi olurlar. Bu saadet çok sürmez. Sermet Bey Nezihi Bey’den bir mektup alır. Nezihi Bey, çok önemli bir şeyler söyleyeceğini bildirerek Şafak Bahçesi’nde görüşme talebinde bulunur. Nezihi Bey, karısının iffetinden şüpheye düştüğünü; ama buna delil bulamadığını söyler. Ayrıca ikisinden birisinin karısının sadakatsizliğinin kesin

olduğu ifade eder. Bunun üzerine Sermet Bey'in karısı hakkındaki eski şüpheleri nükseder. Nezihi Bey, karısındaki değişimleri anlatır. Karamsarlığa düştüğünü, kendisinin neşesinden rahatsız olmaya başladığını söyler. Sermet Bey de karısının kadınlara yönelik hukukun haksızlığından şikâyetçi olduğunu ifade eder. Nezihi Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım'dan şikâyet ettiği konuların çoğunu Sermet Bey, Seza Hanım'da da rastladığını söyler. Nezihi Bey, başından geçen bir olayı daha anlatır. Buna göre bir çarşamba günü Heybeliada'ya Sermet Bey'i ziyarete gittiğini; fakat onu bulamayınca çamlığa doğru yürüdüğünü ve deniz kenarında kuytu ve güzel bir yerde bir kâğıt bulduğunu, parçalarından anlaşılabildiği kadar aşk mektubu olduğunu söyler. Nezihi Bey, mektupta yazılanlara dayanarak karısından şüphelenir. Yazı karısının yazısıdır; ama kâğıt karısının kullandığı marka değildir. Royal Bucks marka kâğıt Seza Hanım'ın kullandığı kâğıttandır. Sermet Bey, Nezihi Bey'in çamlıkta bulunduğu firketenin de karısı Seza Hanım'a ait olduğunu çıkarır. Bu durumda iki arkadaş arasında hangisinin karısının suçlu olduğuna dair muhabbet başlar. Her ikisi de suçu kendi karısına yükler. Sermet Bey, önceki gece Nezihi Bey'le işretlerinden sonra ona bir tezkere gönderir. Tezkerede karısının suçsuz olduğunu, çamlıkta bulunan mektupta yazılanları yanlış anladıklarını, Seza Hanım'ın birisine mektup yazdığı; ama ona âşık olmadığının ortaya çıktığını yazarak ahlâk konularında Nezihi Bey'den farklı düşündüğünü ifade eder. Nezihi Bey, Sermet Bey'in bu yeni felsefesini ahlâksızlık olarak kabul eder ve ondan nefret eder. Fakat olay Sermet Bey'in tezkerede yazdığı gibi cereyan etmez. Sermet Bey'in baskısı sonucu olayın aslını Seza Hanım anlatır. Seza Hanım kendisinin masumiyetini ispatlayarak, kâğıt, sigara ve firketenin hakikatini açığa vurur. Buna göre; Ayn-ı Nûr Hanım kocasını sevmez, onu kendine denk bulmaz ve başkasına âşık olur. Bir gün Seza Hanım'a gelip onun kâğıdını kullanarak mektup yazar, sigarasını ve firketesini alarak Heybeliada'da çamlıkta âşıkıyla buluşur. Sermet Bey ve Seza Hanım, Nezihi Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım'a öfkesini dindirecek –Sermet Bey bunu benimsemese de- suçu Seza Hanım'a yükleyici bir tezkere yazarlar.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın, Seza Hanım'a yazdığı mektuplarından hayatı anlatılır. Buna göre; Ayn-ı Nûr Hanım, Seza Hanım'a yazdığı birinci mektubunda kocasının sevgisine karşı ona olan nefretinin şiddetinden bahseder. Kocası gözünde çok sevimsiz ve kaba görünür. Kocasının hayatında saadet kaynağının kendisini sevmek olduğunu yazar. En büyük üzüntüsü kendisinin kocasını mutlu etmesine rağmen kocasının onu mutlu edememesidir. Seza Hanım'a bir gerçeği ifade etmek ister. Her şeyden vazgeçip hayatını sadece kocasına adayacağını yazar. Hayatının önceki yıllarında nasıl bir kapalı ailede yaşadığını bir bir anlatır. Bir delikanlıya gönlünü kaptırır, bunu duyan annesi kendisini okuldan alıp eve kapatır. Seneler geçer; ama hâlâ o gencin etkisi altında yaşar. Eve kapatılan Ayn-ı Nûr Hanım'a görücüler gelir. Annesi uygun parayı veren birisine kızını verecektir. Sonunda kendisine hiç yakıştıramadığı birisine söz keserler. Ayn-ı Nûr Hanım, sevmediği o adamla evlendikten sonra aradan beş yıl geçer ve bir gün alışverişe çıkar. Okuldayken görüp âşık olduğu o delikanlıya rastlar ve eski duyguları canlanır. Delikanlının etkisinde yaşayan Ayn-ı Nûr Hanım büyük bir bunalıma girer ve Seza Hanım'dan yardım bekler. Hayaliyle yaşadığı o meçhul âşıkını görmenin yollarını düşünür. Kalpakçılar'da tesadüfen karşılaştığı dükkâna, tam bir hafta sonra salı günü yine onu görme umuduyla gider. O delikanlıya rastlar ve delikanlı Ayn-ı Nûr Hanım'a bir kâğıt verir. Ayn-ı Nûr Hanım, mektubu eve gelince okur. Mektupta adı Ali İlhami yazılı âşık, Ayn-ı Nûr Hanım'ın Büyükkada'da ikâmet ettiğini öğrenir. Perşembe günü Heybeli'ye geleceğini ve görüşme talebinde bulunduğunu söyler. İki âşık Heybeli'de başka gözlere görünmemek için تنها ve romantik bir atmosfer oluşturan yerde buluşurlar. Birbirlerine olan aşklarını ifade ederler ve her hafta aynı gün buluşmak üzere sözleşerek ayrılırlar.

Ayn-ı Nûr Hanım, Seza Hanım'a yazdığı mektuplarda kocasına rağmen başka birisine sevdâlanmakla iffetinden taviz verdiğini düşünerek aşkı ile iffeti arasında çıkmaza girdiğini ve bunalıma düştüğünü yazar. Ali İlhami Bey artık tamamen Ayn-ı Nûr Hanım'ın etkisine girmiştir. Ali İlhami Bey'le sözleştikleri gibi yine buluşurlar; fakat Ali İlhami Bey artık haftada bir görüşmenin yetmediğini söyleyerek hafta içi de görüşme talebinde bulunur.

Ayn-ı Nûr Hanım bu teklifi reddeder. Ali İlhami Bey mektuplaşma teklifinde bulunur ve çalıştığı kalemin adresini verir. Ayn-ı Nûr Hanım bunu kabul eder ve aracı olarak da Nezihi Bey'i Ayn-ı Nûr Hanım'a layık görmeyen, Sarıgözel'de Osmanağa'nın karısı Naciye nineyi kullanırlar.

Sermet Bey, Seza Hanım'a Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektuplarında anlattığı bütün bu davranışlarını yanlış bulduğunu söyler ve Ayn-ı Nûr Hanım'ın hayatının bu trajik gerçeklerinin Nezihi Bey'e bildirilmesi gerektiğini söyler. Seza Hanım da kocasına, başta verdiği yemini tutmasını hatırlatır.

Bir buluşmada Ali İlhami Bey, kendinden geçerek Ayn-ı Nûr Hanım'ı öper. Hanım bundan pişmanlık duyarak uzaklaşır. Evde Nezihi Bey de karısının hayatına uygun bir anekdot anlatır. Ayn-ı Nûr Hanım kocasının anlattıklarından Ali İlhami Bey'le ilişkisi hakkında bir şeyler sezmesinden şüphe eder. Nezihi Bey şüphelenmediğini; ama her gün karısına kendisine bağlılık yemini etmesini ister ve bu isteğini kabul ettirir. Ayn-ı Nûr Hanım, kocasının iffeti ve âşıkının sevdâsı arasında çok güçlü bir çatışma yaşar ve bunalıma girer. Hanım, çareyi Ali İlhami Bey'den ayrılmakta bulur ve bu yönde bir mektup yazar. Ali İlhami Bey, bu mektup karşısında kendinden geçer. Ayn-ı Nûr Hanım da artık bu duruma dayanamayıp Nezihi Bey'in kendisine verdiği bütün değerleri hiçe sayarak Ali İlhami Bey'e kaçacağını yazar. Kocasına karşı artık tamamen hakaretâmiz bir tavır sergiler. Ali İlhami Bey'e ilişkisini kestiği yönde mektup yazan Ayn-ı Nûr Hanım, onun kendisine cevap yazmamasına içerler ve buluştukları yeri ziyarete başlar. Sonunda Ali İlhami Bey'le buluşurlar ve birbirleri için ne kadar vazgeçilmez olduklarını perçinlerler.

Sermet Bey, Ayn-ı Nûr Hanım'ın Nezihi Bey'e bu yaptıklarını haksız bulur ve durumu Nezihi Bey'e haber vermenin doğru olacağını Seza Hanım'a söyler. Böyle bir durumda Nezihi Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım'ı boşamasının daha ahlakî olacağını söyler; fakat Seza Hanım kocası gibi düşünmez.

Ayn-ı Nûr Hanım ile sevdâlısı Ali İlhami Bey artık daha fazla birlikte olmak isterler. Bunun için İlhami Bey İstanbul'da Beyoğlu'nda bir dışçıyi buluşma yeri olarak ayarlar. Ayn-ı Nûr Hanım da hane halkına dışının ağırdığını bahane eder.

Sermet Bey, Ayn-ı Nûr Hanım'ın kocası Nezihi Bey'e yaptıklarına artık dayanamaz ve bütün olup bitenleri arkadaşı Nezihi Bey'e anlatacağını karısı Seza Hanım'a söyler. Seza Hanım ile Sermet Bey arasında kadın-erkek hakları ve ilişkileri üzerine bir münakaşa başlar. Sermet Bey, Nezihi Bey'i; Seza Hanım da Ayn-ı Nûr Hanım'ın ateşli savunucusudur. Sonunda Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey arasındaki dışçı buluşmasını bozmak için plân düşünürler. Sermet Bey karısının Ayn-ı Nûr Hanım'ın evlilik dışı ilişkisini desteklemesine bir türlü akıl erdiremez ve kendisinin de Nezihi Bey'in konumunda olup olmadığı üzerine şüpheler duymaya başlar. Nezihi Bey'i kurtarmak için Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey'in Beyoğlu'nda buluşacakları dışçıyı bulmak için Beyoğlu'ndaki dışçıları kontrol etmeye başlar; ama aradığını bulamaz. İki gün sonra Ayn-ı Nûr Hanım mektubunda dışçıdaki saadet anından bahsedince Sermet Bey daha fazla dayanamayarak Nezihi Bey'in evine gider. Nezihi Bey, Sermet Bey'in gönderdiği mektubundaki ifadelerden şikâyetini belirtir. Söz Ayn-ı Nûr Hanım'ın dışçı ziyaretine gelir. Nezihi Bey, Sermet Bey'in mektubundaki ifadelerden onun ahlâk konusundaki geniş düşüncelerinden dolayı rahatsız olduğunu, karısı Seza Hanım'ın başka erkeklere gönderdiği mektuptan dolayı ahlâken düşkün olduğunu söyleyerek Seza Hanım'ın Ayn-ı Nûr Hanım'la görüşmesini reddeder. Sermet Bey bu durum karşısında Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey ile olan ilişkisini açmak ister; ama cesaret edemez. Sonunda Nezihi Bey'e dışçı konusunda mutlaka karısının yanında gitmesi yönünde tavsiyede bulunur ve bunun üzerine Nezihi Bey tarafından kovulur.

Sermet Bey'in Nezihi Bey tarafından kovulmasından sonra Ayn-ı Nûr Hanım tarafından yazılan mektupta, Sermet Bey'in Nezihi Bey'i Ayn-ı Nûr Hanım'dan kuşkulamak bakımından etkilediği yönünde ifadeler bulunur. Çamlıktaki mektup dolayısıyla suçu üzerine alan Seza Hanım ile ahlâksız konumuna düşen Sermet Bey, Ayn-ı Nûr Hanım ve Nezihi Bey tarafından gözden düşürülür. Ayn-ı Nûr Hanım, Ali İlhami Bey ile kocasını kıyaslayarak Seza Hanım'a da kızar ve koca ile âşık farkını güzelce anlatır. Kocasının kendisini dışçıye göndermemesi üzerine Ali İlhami Bey ile Sütüne Naciye Kadın'ın evinde görüşmeye başlayacağını yazar. Bu duruma artık tahammül

edemeyen Sermet Bey, Ali İlhami Bey'e yaptıklarının mutlaka bir cinayetle neticeleneceği bahsiyle bir mektup yazar. Bunun üzerine de Ayn-ı Nûr Hanım, kocasına olanları haber verdiği için Seza Hanım'a sitem mektubu yazar. Seza Hanım da yaptıkları üzerine Sermet Bey'i sorguya çeker. Ayn-ı Nûr Hanım, Seza Hanım'a Sermet Bey hakkında serzenişte bulunarak Sütnine Naciye Hanım'ın Sarıgül'deki evinde yaşadıklarını anlatır. Ali İlhami Bey, bu evde Ayn-ı Nûr Hanım'a bir tehdit mektubu aldığını, durumdan annesinin ve babasının da haberi olduğunu ve annesinin kendisini evlendirmek için görücü gezdiğini söyler. Ayn-ı Nûr Hanım evlilik sözünü duyunca kendinden geçer. Ali İlhami Bey'le birbirine aşklarını tazelerler. Bu arada Nezihi Bey evi basar. Ali İlhami Bey, evden kaçır. Nezihi Bey, kaçanın Ali İlhami Bey olduğunu anlar; ama fırsat kollamayı yeğler. Ayn-ı Nûr Hanım, Ali İlhami Bey'e görüşmemesi ve mektup göndermemesini tembih eder ve Büyükada'ya evine döner.

Ayn-ı Nûr Hanım, eylülün yirmi ikinci günü Heybeliada'daki arkadaşı Seza Hanım'ı ziyaret etmek bahanesiyle evinden ayrılır. İntiharında kimsenin suçunun olmadığını bildirmek için zabıtaya kendi ağzından fezleke yazarak içinde bulunduğu bunalımı anlatır. Heybeliada'da arabayla gezinirken intihar etmek için kendisine uygun mekân düşünerek intihar girişimini anlatır. Heybeliada'da hayattan tamamen ümidini kesmiş vaziyette arabayla dolaşırken karşısına bir ihtiyar rahip çıkar, ondan dua alır, biraz rahatlar. Bütün bu duygularını bir mektuba yazar ve onu da sandalda el çantasında bırakır. Ayn-ı Nûr Hanım, intihar eder.

Anlatıcının Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharına şahit olan arabacının gördüklerine dayanarak anlattığına göre, Ayn-ı Nûr Hanım Arsinyos Manastırı'ndan çıktıktan sonra تنها bir yerde denize nazır büyük bir teessürle mektup yazar. Zabıta memurlarına yazdığı mektup burada yazılan mektuptur. Mektubu yazdıktan sonra arabacıyı gönderir. Ticaret mektebinin önüne denize doğru gider. Hanımın bundan sonraki durumu oradaki çocukların gözlemleriyle anlatılır. Ayn-ı Nûr Hanım, tersanenin taş iskelesinde hava muhalefetinden dolayı terk edilen sandallardan birinin ipini çözer, denize açılır. Şiddetli poyrazdan sandal denizde kaybolur. Çocuklar

sandalın sahibine Ayn-ı Nûr Hanım'ın sandalı götürdüğünü söylerler. Sandalın sahibi de durumu zabıtaya anlatır. Vakit ezanı geçip de Ayn-ı Nûr Hanım Büyükkada'daki evine dönmeyince kocası Nezihi Bey telaşlanır ve fırtınaya aldırmadan Heybeliada'ya Seza Hanım'ın kocası Sermet Bey'in evine gider. Hanımının o gün oraya gelmediğini haber alınca şaşkına döner ve zabıtaya müracaat eder. Karakoldaki komiser; sandalcı, arabacı ve çocukların soruşturulmasına dayanarak Ayn-ı Nûr Hanım'ın o gün akşam üstü tersane iskelesinde Nikoli'nin sandalını çözerek denize açıldığını ifade eder. Nezihi Bey, karısının denizde kayboluşu üzerine komiserle araştırma yapmak konusunda münakaşaya girer. Hiçbir denizci fırtınadan dolayı denize açılmak istemez. Bu arada Sermet Bey gelir ve çaresiz Nezihi Bey'i evine götürmek ister; fakat o, tersane iskelesine giderek hanımının hatırasını yad etmek ister. Bu arada Sermet Bey karısı Seza Hanım'ın da evde bunalımda olduğunu söyler. Nezihi Bey, Sermet Bey'e karısı Ayn-ı Nûr Hanım'a karşı soğuk davranışları üzerine duyduğu şüpheleri anlatmasını ve Ayn-ı Nûr Hanım ile Seza Hanım'ın birinin intihar etmesi, diğerinin de aynı şekilde bunalımda olmaları dolayısıyla ortak sırları olduğuna dair Sermet Bey'in düşüncelerini almak ister. Nezihi Bey, karısının intiharı ardından Seza Hanım'ın çıldırması üzerine Sermet Bey'e kendisi gibi felâkete uğrayacağını iddia eder. Bu iki kadının bir sırda bir diğerine bağlı olduğunu söyler. Bir süre önce Seza Hanım'ın kocası Sermet Bey'i aldattığını, karısı Ayn-ı Nûr Hanım yerine asıl onun intihar etmesi gerektiğini savunur. Ertesi gün Mudanya'dan gelen bir vapur Ayn-ı Nûr Hanım'ın sandalına rastlar. Sandalda hanımın zabıtaya yazdığı mektup bulunur.

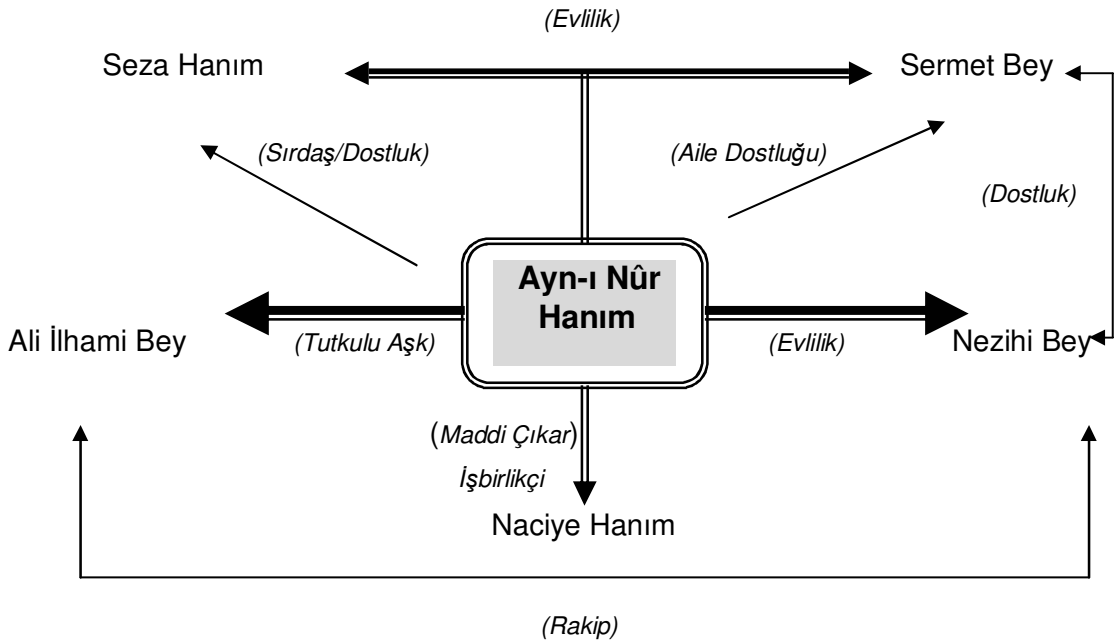
Seza Hanım kocasını ve kendini olanlardan sorumlu tutarak hastalanır. Nezihi Bey de karısının intiharından sonra deliye döner. Sermet Bey, Ayn-ı Nûr Hanım'ın ağlanacak bir kadın olmadığını ispat için Seza Hanım'a yazdığı mektupları Nezihi Bey'e verir. Nezihi Bey, hakikatleri sakladığı için Sermet Bey'e serzenişte bulunur. Onu kendi eliyle öldürmek istemiştir. Naciye Kadın'ı da öldürmek ister. Ali İlhami Bey'i düelloya davet eder; fakat o, içli bir mektup yazarak buna gerek bırakmaz ve Ayn-ı Nûr

Hanım gibi o da kendisini dalgalara bırakarak intihar eder. Altı ay sonra Nezihi Bey, Ayn-ı Nûr Hanım'dan daha güzel bir hanımla evlenmektedir.

1.11.4. YAPI

1.11.4.1. Olay Örgüsü

Sevdâ Peşinde, Ayn-ı Nûr Hanım'ın trajik aşk macerasını ifade edecek biçimde kurgulanmıştır. Roman, Ayn-ı Nûr Hanım'ın kurduğu ilişkiler çevresinde gelişir. Olay örgüsü, esas olarak onun ilişki kurduğu kişiler ve bu kişilerin Ayn-ı Nûr Hanım'ın ilişkisini etkileyecek şekilde kendi aralarında kurdukları ilişkilere göre düzenlenmiştir. Bu durumda denilebilir ki, olay örgüsü, Ayn-ı Nûr Hanım merkezde olmak kaydıyla onun ailesiyle, en yakın arkadaşı ve sırdaşı olan Seza Hanım'ın ailesindeki kişilerin ilişkilerine göre düzenlenmiştir. Romanın olay örgüsünü oluşturan karşılaşma ve çatışmalar bütünü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Sevdâ Peşinde’de, romanın sonu olan “Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ederek hayatına son vermesi” olayı, romanın baş kısmında verilerek düğüm

atılır ve daha sonra romanın aslî kişisi Ayn-ı Nûr Hanım'ın hayatının ilk döneminden itibaren onu intihara sürükleyen sebepler dikkatlere sunulur. Bundan dolayı olay örgüsünü oluşturan metin parçaları kronolojinin dışına çıkmaktadır.

Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının ilki Sermet Bey ile karısı Seza Hanım arasında cereyan eder. Bu çiftin evlilikleri mutlu başlar. Bu mutluluk yaklaşık iki yıl sürer. Bir süre sonra Seza Hanım'da bir değişim başlar. Sermet Bey'e karşı soğuk davranır. Sermet Bey, bu soğukluğun sebebinin Seza Hanım'ın Ayn-ı Nûr Hanım ile görüşmesi olduğuna hükmeder. Seza Hanım, Ayn-ı Nûr Hanım ile görüştükçe, onun sıkıntısına kendisi de kapılır ve Sermet Bey'e özellikle kadın hakları vb. konularda sıkıntı yaşatır. Bir süre sonra Sermet Bey ile Seza Hanım arasında Ayn-ı Nûr Hanım'ın yasak aşkı konusunda bir anlaşmazlık çıkar. Seza Hanım, Ayn-ı Nûr Hanım'ı hep savunurken, Sermet Bey de erkeklik onurunu ön plâna çıkararak bu aşka karşı çıkar ve durumu Nezihi Bey'e bildirmek ister. Seza Hanım, Ayn-ı Nûr Hanım'ın hayatını göz önüne getirerek Sermet Bey'i yemin ettirerek bu durumdan vaz geçirir.

Sermet Bey-Seza Hanım ilişkisi roman boyunca Ayn-ı Nûr Hanım'ın ilişkilerinin yanı başında sürer. Bu karıkoca, aile dostları olmaları dolayısıyla Ayn-ı Nûr Hanım'ın ilişkisine vakıf kişilerdir. Bu eşler arasında Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey ile aşk ilişkisi dolayısıyla bir çatışma söz konusudur. Bu ilişkide Sermet Bey, evlilikte aşktan ziyade ahlâkı ön plâna alarak, kadın-erkek ilişkilerinde geleneksel değerlere daha yakın bir tutumu benimseyen rasyonalist bir ahlâkçı anlayışı temsil ederken; Seza Hanım, aksine evlilik ve kadın-erkek ilişkilerinde kadının haklarını savunan, aşkın önemini vurgulayan feminist kadını temsil etmektedir. Bu karıkocanın temsil ettikleri değerler, Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey ile olan evlilik dışında gelişen aşk ilişkisi dolayısıyla sergilemiş oldukları tavır ve davranışlarla somutlaşmaktadır. Bu çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Evlilik)

Sermet Bey <-----> Seza Hanım

(Geleneksel değerler)

(Feminist/Asabî)

Rasyonalist/ Ahlâkçı

Romanın ikinci olay parçası Nezihi Bey-Sermet Bey ilişkisiyle gelişir. Bu iki şahıs dosttur. Nezihi Bey; Sermet Bey'e, karısının iffetinden şüpheye düştüğünü söyler. Kendisini ziyarete geldiği bir sırada bir kâğıt ve firkete bulduğunu, bu kâğıtta aşk nameleri olduğunu; fakat yazının karısına ait olmasına rağmen kâğıdın karısına ait olmadığını ifade eder. Dertleşirler. Sermet Bey de karısının kendisine soğuk davranmasından dert yanar. Her ikisi de âşık olanın kendi karısı olduğunu iddia eder. Sermet Bey, daha sonra karısı Seza Hanım'dan âşık olanın Ayn-ı Nûr Hanım olduğunu öğrenir. Fakat onun canını tehlikeye atmamak için suçu kendi üzerine alır. Sermet Bey de Nezihi Bey'e suçlunun Seza Hanım olduğunu bildiren bir mektup yazar. Orada Nezihi Bey'in hoşuna gitmeyen felsefeler de yapar. Bunun üzerine Nezihi Bey, romanın sonunda Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharından sonrasına kadar Sermet Bey'le irtibatını koparır.

Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey ilişkisi dolayısıyla gelişen Sermet Bey ile Nezihi Bey arasındaki ilişki hemcinsliğe dayanan bir dostluk ilişkisidir. Ayn-ı Nûr Hanım ile Seza Hanım ilişkisini andırır. Bu ilişkide de bir çatışması söz konusudur. Sermet Bey, kadın-erkek ilişkilerinde ahlakî kaygıyı geri plâna iten, aşkı ön plâna alan bir tutumun temsilcisi; Nezihi Bey ise evlilikte ahlâkı ön plâna alan bir zihniyetin temsilcisidir. Sermet Bey'in Seza Hanım'a karşı göstermiş olduğu ahlâkçı tutum, arkadaşı Nezihi Bey karşısında aksi bir yönde cereyan eder. Bunun sebebi Ayn-ı Nûr Hanım'ın davranışları karşısında Nezihi Bey'i yanlıştan alıkoymaktır. Her iki kişinin zihniyeti de Ayn-ı Nûr Hanım'ın ilişkisi çevresindeki tutum ve davranışlarıyla dikkatlere sunulur. Bu çatışmayı da şu şekilde gösterebiliriz:

(Dostluk)

Sermet Bey <-----> Nezihi Bey

(Rasyonalist/Dost)

(Geleneksel Değerler/)

Samimi

Ahlâkçı

Ayn-ı Nûr Hanım, tutulduğu kara sevdâda kendisine tek dost ve sırdaş olarak Seza Hanım'ı görür. Nezihi Bey ve Ali İlhami Bey arasında yaşadığı derin çatışmayı sürekli Seza Hanım'la paylaşır. Bu gerek kendisini Heybeliada'da ziyaretiyle gerekse de mektuplar yoluyla gerçekleşir. Seza Hanım, Ayn-ı Nûr Hanım'ın ilişkilerini yönlendirir. Ona sürekli akıl verir. O kadar ki onun derdini paylaşırken kendi ailesinde sorunlar yaşar.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın Seza Hanım'la ilişkisi, Nezihi Bey ile olan sevgisiz ve mutsuz evliliği ve buna karşılık Ali İlhami Bey ile olan tutkulu sevdâsı karşısında kendisine bir dost ve sırdaş olmasına dayanmaktadır. Romandaki diğer ilişkiler de Ayn-ı Nûr Hanım'ın Seza Hanım'a gönderdiği mektuplarla gözler önüne serilir. Bu ilişkide bir karşılaşma söz konusudur. Ayn-ı Nûr Hanım, istemediği biriyle zorla evlendirilen birisi olarak mutsuz geçen bir hayatı çerçevesinde, toplumun geleneksel değerlerine karşı çıkarak kadın erkek ilişkilerinde ve evlilikte "aşk"ı ön plâna alan bir anlayışı; Seza Hanım da Ayn-ı Nûr Hanım'ın bir benzeri olarak ilişkilerde kadının hakkını koruyan feminist bir anlayışı temsil eder. Bu birbirini destekler nitelikteki zihniyet romanda, Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey ile olan evliliğe muhalif aşkı dolayısıyla birbirinin dert ortağı olma şeklinde, bu iki kişinin çeşitli tutum ve davranışlarıyla somutlaştırılmıştır. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Dostluk/Sırdaşlık)

Ayn-ı Nûr Hanım <-----> **Seza Hanım**

(Aydın/İçine Kapanık)

(İçine Kapanık/Hassas)

Hassas/Romantik

Romandaki, bir diğer olay parçası da Ayn-ı Nûr Hanım'ın Nezihi Bey ile arasındaki ilişkiyle gelişir. Ayn-ı Nûr Hanım'ın Seza Hanım'a yazdığı mektuplardan anlaşıldığına göre o, çocukluk aşkı karşısında Nezihi Bey ile sırf zenginliği dolayısıyla evlendirilmiştir. Onunla başlangıçta mutlu bir evlilik sürdürürken, ilk gördüğünden beş yıl sonra çocukluk aşkı Ali İlhami Bey'e rastlayınca eski aşkı nükseder ve gittikçe Nezihi Bey'den soğumaya başlar. Ali İlhami Bey karşısında onu her bakımdan değersiz görür. Nezihi Bey'in

evinde âdetâ azap çeker. Her fırsatta ondan Ali İlhami Bey'e kaçmak ister. Nezihi Bey, Sermet Bey'in telkinlerinin de etkisiyle Ayn-ı Nûr Hanım'ı kontrolü altına alıp yasak aşkına delil toplamaya çalışır. Onu bu durum karşısında sürekli ölümle tehdit eder.

Ayn-ı Nûr Hanım ile Nezihi Bey'in ilişkisi çatışmaya dayanır. Bu çatışma roman boyunca sürer. Bu çatışmada Ayn-ı Nûr Hanım, geleneksel usulle ailesinin baskısı sonucu sevmediği biriyle zorla evlendirilen, o zamana kadarki yerleşik hayat tarzına karşı çıkan, kadın-erkek ilişkisinde "aşk"ı benimseyen bir anlayışı; Nezihi Bey ise sevip de seilmeyen, talihsiz, duygusuz ve geleneksel hayat tarzını temsil eder. Bu çatışmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(Mutsuz Evlilik)

Ayn-ı Nûr Hanım <-----> **Nezihi Bey**

(Aydın/İçine Kapanık)

(Geleneksel Değerler /Ahlâkçı)

Hassas/Romantik/Asabî

Duygusuz/ Eğlence Düşkünü

Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey ilişkisi olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının birbiriyle bağlantısını kurar ve romanı başından sonuna kadar kuşatır. Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey çocukluktan birbirine âşıktırlar. Ayn-ı Nûr Hanım'ın bu aşkı ortaya çıkınca annesi tarafından zenginliği dolayısıyla Nezihi Bey ile evlendirilir. Ayn-ı Nûr Hanım, evlendikten sonra onu ilkinden beş yıl sonra görünce, tekrar etkisinde kalır. Onu gözünde yücelttikçe Nezihi Bey'i de alçaltır. Onunla görüşmenin yollarını arar. Seza Hanım'ı ziyarete gitmek bahanesi ile Heybeli'de Ali İlhami Bey ile görüşür. Burasının ifşa olduğunu düşününce daha sonra Ali İlhami Bey'in Beyoğlu'ndaki bir dişçi arkadaşının muayenehanesinde görüşürler. En son da Nezihi Bey'in sütannesi Naciye Kadın'ın Sarıgül'deki evinde buluşurlar; ama orada Nezihi Bey tarafından basılırlar. Bütün bu ıstıraplı hayata daha fazla katlanamayan Ayn-ı Nûr Hanım, intihar eder. Arkasından da Ali İlhami Bey intihar eder.

Bu ilişki bir karşılaşma şeklinde cereyan eder. Olay örgüsünün omurgasını oluşturan bu metin parçasında, Ayn-ı Nûr Hanım, istemediği biriyle zorla evlendirilen birisi olarak, mutsuz geçen bir hayatı çerçevesinde, toplumun geleneksel değerlerine karşı çıkarak kadın erkek ilişkilerinde ve evlilikte “aşk”ı ön plâna alan bir anlayışı; Ali İlhami Bey ise Ayn-ı Nûr Hanım’ın aradığı huzuru şahsında taşıyan aydın, romantik ve içe kapanık bir âşıkın değerlerini temsil etmektedir. Toplumsal değerlere zıt bir hal olarak görüldüğünden dolayı bu ilişki daima zorluklarla ve karamsarlıklarla sürmüştür. Bu âşık ile mâşukun birbirine bağlılıkları, bu dünyada bulamadıkları huzuru öteki dünyada bulmak umuduyla intiharlarla sonuçlanmıştır. Aşk karşısında aynı bakış açısına sahip bu kişilerin uyumu akıbetlerinde de kendini göstermiştir. Bu uyum ve anlayış birliği, son nefeslerine kadar aşklarına engel olan unsurlar karşısında göstermiş oldukları azim ve kararlılık merkezli tutum ve davranışlarla somutlaştırılmıştır. Bu karşılaşmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(Tutkulu Aşk)

Ayn-ı Nûr Hanım <-----> Ali İlhami Bey

(Aydın/İçine Kapanık)

(Aydın/İçine Kapanık)

Hassas/ melankolik/romantik

Âşık/melankolik

Ayn-ı Nûr Hanım’ın Ali İlhami Bey ile ilişkisi etrafında gelişen bir diğer ilişki de Naciye Hanım ile olan ilişkisidir. Nezihi Bey’in sütninesi olan ve onun üzerinde büyük hakkı bulunan Naciye Hanım, buna rağmen Ayn-ı Nûr Hanım’ın mutluluğuna hizmet eder ve onu Nezihi Bey’e yakıştıramaz. Bu duygusu üzerine Sarıgül’deki evinde Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey’i buluşturur. Çünkü Nezihi Bey kendisinden asla kuşkulamayacak kadar güvenmektedir. Bu iki âşıkı buluşturduğu gece evi Nezihi Bey basar; fakat önceden yapılan plân üzerine Ali İlhami Bey’i evden gizlice kaçıtır. Nezihi Bey yine de durumu sezer.

Bu ilişkide de bir karşılaşma söz konusudur. Ayn-ı Nûr Hanım, tutkulu aşkı karşısında engel tanımayan, hassas, melankolik, aşkı konusunda

Machiavelist bir zihniyetin temsilcisiyken; Naciye Hanım ise sütnineliği yaptığı kişinin karısı tarafından aldatılmasına para karşılığı göz yuman fırsatçı, çıkarıcı ve dejenere bir zihniyeti temsil etmektedir. Bu karşılaşmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(Maddî çıkar)

Ayn-ı Nûr Hanım <-----> Naciye Hanım

(Aydın/İçine Kapanık)

(Fettan/materyalist)

Hassas/romantik/melankolik

cahil/fırsatçı

Sermet Bey ile Ali İlhami Bey ilişkisi de Ayn-ı Nûr Hanım'ın ilişkisini destekler mahiyette gelişir. Bu olay parçasında Sermet Bey, karısı Seza Hanım'dan elde ettiği bilgiler ışığında hareket eder. Dostu Nezihi Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım tarafından aldatılmasına dayanamayan Sermet Bey, Ayn-ı Nûr Hanım'ın âşığı Ali İlhami Bey'i yaptıklarının yanlışlığı hususunda uyarmaya niyetlenir; fakat hep Ayn-ı Nûr Hanım'ın can güvenliği açısından Seza Hanım tarafından engellenir. Olanlara bir noktadan sonra dayanamayan Sermet Bey, Ali İlhami Bey'e Beyoğlu'ndaki buluşmalarını engellemeye yönelik hayalî bir adla bir mektup yazar. Ayn-ı Nûr Hanım, bu mektubun Sermet Bey tarafından yazıldığını anlar ve buluşma yerlerini Beyoğlu'ndaki dışçiden Neciye Hanım'ın Sarıgözel'deki evine değiştirirler.

Sermet Bey ile Ali İlhami Bey evlilik ve kadın-erkek ilişkileri konusundaki tutum ve davranışları dolayısıyla çatışma içerisindedirler. Burada Sermet Bey, kadın-erkek ilişkilerinde ve evlilikte ahlakî kaygıyı ön plâna alan, aydın, rasyonalist bir tavrın temsilcisiyken; Ali İlhami Bey ise aşkı ilişkilerinin merkezine alan, aydın, hassas bir tavrın temsilcisidir. Bu kişiler arasındaki ilişki Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey ile olan tutkulu gayri meşru ilişkisinin ileri boyutlara varması sonucu Sermet Bey'in arkadaşı Nezihi Bey'i koruma gayreti içerisinde Ali İlhami Bey ile yazışması şeklinde somutlaştırılır. Bu çatışmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

Sermet Bey <-----> Ali İlhami Bey

(Aydın/Dost canlısı/rasyonalist)

(Aydın/melankolik/Âşık)

Nezihi Bey ile Ali İlhami Bey ilişkisi de Sermet Bey- Ali İlhami Bey ilişkisine benzer şekilde mektuplaşma yoluyla cereyan eder. Nezihi Bey, Ayn-ı Nûr Hanım'ın âşıkının Ali İlhami Bey olduğunu onun Seza Hanım'a yazdığı mektupları kendisine veren Sermet Bey'den öğrenir. Ayn-ı Nûr Hanım intihar ettikten sonra Ali İlhami Bey'i düelloya davet eder; fakat Ali İlhami Bey, buna gerek duymaz ve o da intihar ederek Nezihi Bey'i bir nevi kurtarmış olur.

Bu ilişkide de bir çatışması söz konusudur. Nezihi Bey; sevip de sevilmeyen, duygusuz, kendince ahlâkî kaygıyı ön plâna alan, hedonist ve geleneksel değerlere dayanan bir zihniyetin temsilcisiyken; Ali İlhami Bey; aşırı hassas, melankolik, içe dönük ve aydın bir âşık tipinin değerlerini temsil etmektedir. Bu çatışmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(*Rakip*)

Nezihi Bey <-----> Ali İlhami Bey

(Geleneksel Değerler /Ahlâkçı)

(Aydın/melankolik/Âşık)

Eğlence Düşkünü

Yukarıdaki şemada ifade edilen; hâlde ve geçmişte yaşanan çatışma ve karşılaşmalar Ayn-ı Nûr Hanım'ın evliliğinin kendisine yüklediği iffet ve sorumluluklar ile gönlünden kopup gelen tutkulu aşk arasında yaşadığı duygu-mantık çatışmasının dramla sonuçlanmasını ifade etme işlevine sahiptirler. Dolayısıyla Sevdâ Peşinde'nin olay örgüsü, geleneksel hayatın getirdiği kalıplar karşısında kişinin kendi özgür iradesiyle seçme hakkına sahip olmasını anlatan fert-toplum çatışmasını somutlaştıracak şekilde düzenlenmiştir. Bu düzenleme halihazırdan geçmişe dönüp tekrar halihazıra doğru gelmek suretiyle ifade edilmiştir. Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının çoğu, Ayn-ı Nûr Hanım'ın Seza Hanım'a yazdıkları mektuplarla nakledilen olay parçası üzerinden dikkatlere sunulur.

1.11.4.2. Kişiler

Sevdâ Peşinde’de olaylar, Ayn-ı Nûr Hanım’ın Ali İlhami Bey ile ilişkisi çevresinde gelişir. Romanın şahıs kadrosu Ayn-ı Nûr Hanım ile onun ilişkileri çevresinde olay örgüsüne dahil olan kişilerden oluşmaktadır. Onunla ve kendi aralarında bazen karşılaşan bazen de çatışmaya giren bu kişiler, Ayn-ı Nûr Hanım’ın şahsında ve kendi şahsiyetleriyle verilmek istenen özellik ve anlayışları somutlaştıran birer figür olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Ayn-ı Nûr Hanım dışındaki kişiler, ancak onunla veya onun bir yönünü izah edecek şekilde birbirleriyle ilişkileri ölçüsünde kendilerine yer bulurlar. Romandaki kişilerin özelliklerini ve olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde ifade etmek mümkündür:

1.11.4.2.1. Kadınlar

1.11.4.2.1.1. Ayn-ı Nûr Hanım

Sevdâ Peşinde’nin merkezinde Ayn-ı Nûr Hanım vardır. O, okul çağındayken âşık olduğu Ali İlhami Bey yerine aile baskısından dolayı, zengin Nezihi Bey’le evlendirilen ve hiç unutamadığı Ali İlhami Bey’le tesadüfen karşılaşması sonucu tutkulu aşkını gizliden gizliye alevlendiren, bunun sonunda da intihara sürüklenen bedbin ve talihsiz bir aydın bayandır. Romanda fizikî özellikleri şu cümlelerle ifade edilir:

“Ayn-ı-Nûr Hanım, ebrûlu, menevişli gül yaprağına benzeyen pembe beyaz müdevver siması, sarı elâ, iri fakat biraz durgun, süzük gözleri, başörtüsünden taşan altın saçları, balık etinde Bülent kameti, pür haşmet ve havâlet yürüyüşüyle geçtiği yerlerden ağyarın enzarını celbedecek hilkatte bir kadındı.” (s.9)

Güzelliğiyle dikkatleri üzerine çeken Ayn-ı Nûr Hanım, psikolojik olarak içine kapalı, hassas ve romantik bir özellik gösterir. Hayatta tek huzur kaynağını sevdiği erkek Ali İlhami Bey ile birlikte olmakta bulan Ayn-ı Nûr Hanım, sevmediği kocası Nezihi Bey ile tutkuyla aşk yaşadığı Ali İlhami Bey arasında kalıp derin bir çatışma yaşayarak hayata karşı gittikçe bedbin bir tavır takınmaya başlar. Nevrotik bir vaka haline gelen ve giderek içinden

çıkılmaz bir bunalım haline dönüşen bu çatışma Ayn-ı Nûr Hanım'ı intihara kadar götürür. Nezihi Bey ile ilişkisini şu şekilde ifade eder:

"Zevcimle müteselli olmak şöyle dursun, bilakis en ziyade ondan sıkılıyorum; bugünlerde bana ensesi her zamandan daha kalın görünüyor, sadası daha haşin, etvarı daha dürüşt, bakışı daha yabani geliyor... onun bana muhabbet namına açtığı iki kolu yok mu? Of, yemin ederim ki enkizasyon zamanında bile kadınlara eziyet için böyle bir işkence aleti icat olunamamıştı. Ben bu adamı artık hayatımı her gün bir parça masseden bir canavar şeklinde görüyorum. Kollarının arasında can çekişircesine debelenmelerimi, itiraf edemediğim nefretlerimi o, istîgnakarane tavırlarımı, âdetâ naz, cılve âsârı zannediyor. Ettiği iltifatların her biri bana diken gibi batıyor. O bana karşı muhabbetini temin sadedinde kelimeler aradıkça ben ondan bir karış daha uzağa kaçmak için ne çareler düşüneceğimi bilemiyorum." (s.111)

Kocası ile ilişkisini bu şekilde büyük bir azap olarak gören Ayn-ı Nûr Hanım, buna karşı Ali İlhami Bey ile ilişkisini de şöyle ifade eder:

"Sezacığım, fartı muhabbet ve neşemden artık ayaklarım yere değmiyor, uçuyorum... Aşkın âsumanî lezaiziyle (evet buna âsumanî diyeceğim. Çünkü arza ait telezzüzat içinde hiç böylesine müsadif olmadım) neşvedar olduktan sonra bu kâmuranî safada kendimi insanlar içinde en meteali, en bahtiyar buldum. Çünlû Seza, dünyada hiçbir kimse haz ve neş'enin bu derecesine suut edememiştir. Buna inan, buna emin ol..." (s.170-171)

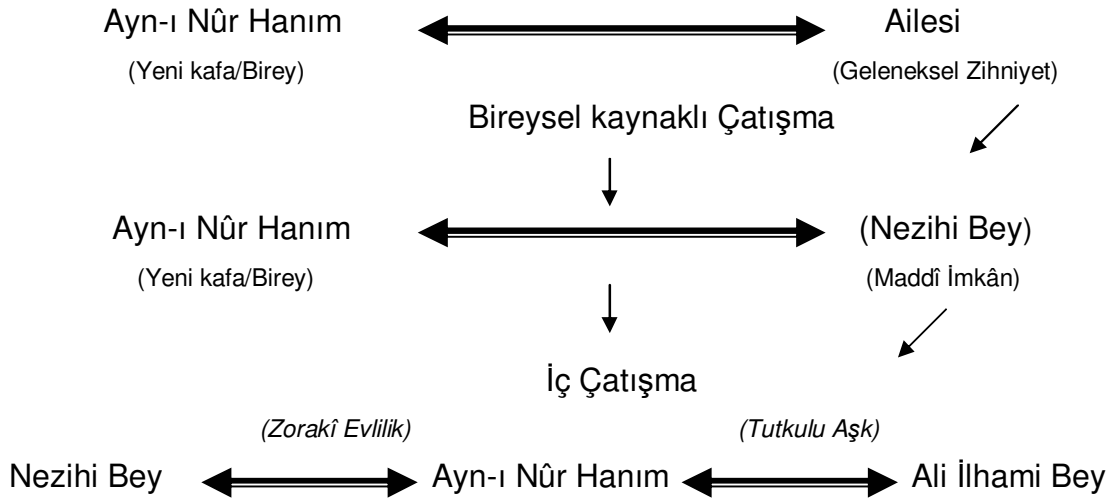
Ayn-ı Nûr Hanım, duygularının sevgiyle Ali İlhami Bey'e bağlanırken, evliliğin verdiği ahlâkî kaygıların beraberinde getirdiği mantıkla kocası Nezihi Bey'e karşı sorumluluğu arasında bocalar. Ali İlhami Bey'e duygusunu şu cümlelerle ifade eder:

"Bu gence olan aşkımda hiç bir kirlilik yoktur. Ben onu melekane bir his, sırf eflatunî, manevî, ruhî bir muhabbet ile seviyorum; onu gördükçe yaşamak inşirahını hiss ediyorum; yüzünü görmekle mahzuz ve mesut olmak, işte bu kadar. Zannederim ki onun gibi asil, terbiyeli bir çocuk da sevdâsında bundan ileriye varmaz." (s.129)

Ayn-ı Nûr Hanım'ın Nezihi Bey ve Ali İlhami Bey'e karşı bu tavrı onun hayatının özeti durumundadır. Onun yaşadığı iç çatışmayı şu cümleler açıkça ifade etmektedir:

"Seza, çıldırıyorum; yetiş; tasviri nakabil bir hisiyat buhranı içinde kaldım; zevcimin meşru hakkına mümkün mertebe riayetle bir diğeriyle gönül eğlendirmek, afifane bir aşk takip etmek istedim; bu kabil olmuyor, olmayacak... İş çapraşığa sardı. Yardan mı geçersin, serden mi? İlhami ile Nezihiden birini feda etmek ızdırarı hâsıl oldu; iffetimle zevcimi terzinin bir kefesine, aşkımla İlhamiyi diğeriye koydum; tartıyorum; düşünüyorum; zevcime karşı bir riya çehresi ve iğfal kullanmak, iffetsiz bir zevce olmak, beni, m hilkat ve terbiyemde bir kadın için hazım ve tahammül olunabilir bir hal değil... İlhamiden vazgeçmek; bu bütün bütün muhal..." (s.147)

Ayn-ı Nûr Hanım'ın çatışmalarını şu şekilde gösterebiliriz:



1.11.4.2.1.2. Seza Hanım

Romanda Ayn-ı Nûr Hanım'ın sırdaşı olarak karşımıza çıkar. Ayn-ı Nûr Hanım tarafından kendisine yazılan mektuplar sayesinde, olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının büyük bir kısmının naklettirilmesi bakımından önemli bir işlevi vardır. Nezihi Bey karşısında Ayn-ı Nûr Hanım'ın haklarını savunan Seza Hanım, bu uğurda kocası Sermet Bey'le çatışma yaşar. Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey'le iletişimini sağlamak için ona şahsi eşyalarını verip her türlü konuda onunla ortaklık yapan birisidir. Ayn-ı Nûr Hanımla aynı zihniyeti paylaşan Seza Hanım, yeni kafa birisini temsil ederek kadın haklarının savunuculuğunu yapar ve feminist tavırlarıyla dikkati çeker.

Başlangıçta Sermet Bey'le mutlu bir evlilik sürdürür. Fakat Ayn-ı Nûr Hanım'la sıkça görüşmeleri dolayısıyla onun sıkıntısından etkilenir ve kendisine de pay çıkarır. Bir süre sonra içinde yaşadığı toplumun erkek-egemen ve kadını ikinci plâna iten geleneksel değerlerinden sıkılarak asabi bir hâl alır ve şu şekilde toplumsal eleştiri yapar:

“Zevcesinden usanan erkek yahut erkeğinden bıkan kadın meşru muhabbet haricinde sevdâlar ile gönül eğlendirmeye kalkıyor. Bizde erkek bu hususta birçok imtiyazatı haizdir. Evvela istediği kadar evlenebilir. Saniyen kadından bıktığı zaman avucuna nikah bedelini koyarak: “Haydi iraden elinde olsun” itlâkiyle kapı dışarıya atar. Şayet zevcesini boşamakta bir mahzur görüyorsa onun ayağını köstekli bırakarak birkaç tanesini daha getirir. Rabian servetinin müsaadesi nisbetinde odalık, metres, mantinota, kapatma namlarıyla de istediği kadar kadın kiralayabilir. Hamisen... Sadisen kadınlara karşı erkeklerin haiz oldukları hukuk ve imtiyazata nihayet yoktur. Meşruiyet şirazesinden çıkan gönün kadına ait ise o zaman aman

Allahım ne felaket!... Ne dehşet!.. o bedbaht kadın bu cinayetini gizli tutamazsa artık bu hayatta onun için sığınacak bir yer yoktur. Ölmeli... Gebermeli... Bu yüz karasını toprakla örtmeli... Anladın mı Bey?..." (s.39)

Seza Hanım, toplumun kadının özgürlüğü yönündeki değişimini de vurgulamaktadır:

"Fakat gitgide muhit değişiyor. Medeni terakkilerin her gün doğurduğu yeni fikirler büyüye büyüye kuvvet bularak eski kasabaları deviren kasırgalar gibi buralara kadar nüfuz ile köhne kafaları delik deşik edip kendine mecralar açacak ve bugün mini mini bulunan kızımızın zevcine karşı kalkacağı müsavat ve istiklal davası müthiş olacaktır." (s.40)

Seza Hanım'ın bizzat kendi sözlerinden alınan bu cümlelerde de görüldüğü gibi, onu Ayn-ı Nûr Hanım'a sırdaş kılan ve Sermet Bey'le çatışmaya iten yönü yenilikçi ve feminist tarafıdır. Bu özelliklerinden dolayı Ayn-ı Nûr Hanım'ın aşkını meşru görmektedir. Ayn-ı Nûr Hanım ile aynileşen Seza Hanım, sahip olduğu düşüncelerin Ayn-ı Nûr Hanım'da pratiğe dökülemediğini görünce o da asabi ve nevrotik bir yapıya bürünmüştür.

1.11.4.2.1.3. Naciye Hanım

Naciye Hanım, Nezihi Bey'in sütninesidir. Ayn-ı Nûr Hanım, Ali İlhami Bey'den vazgeçemeyeceğini anlayınca ondan daha fazla görüşme isteğinde bulunur. Bunun için de güvenli mekânlara ihtiyaç duyar. Buna en uygun mekân Nezihi Bey'in sütninesi Naciye Hanım'ın Sarıgül'deki evidir. Naciye Hanım, Ayn-ı Nûr Hanım ve Ali İlhami Bey'den paralar alarak iki âşığı evinde görüştürme işleviyle romanda yer almaktadır. Fırsatçılığın ve menfaatperestliğin temsil eder. Romanda *"pek para canlısı, pek menfaatperest bir kadın... Hali vakti çok düşkün... Her zaman bize gelir, zaruretinden bahseder; Nezihi Bey pek aldırılmaz... Elimden geldiği kadar nakden yardım ettiğim için beni çok sever..."* (s.149) cümleleriyle tanıtılır.

1.11.4.2.2. Erkekler

1.11.4.2.2.1. Ali İlhami Bey

Ali İlhami Bey, Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektep arkadaşı ve evlendikten sonra da tutkuyla sevdiği erkektir. Hassas, içine kapanık, aydın birisidir. Ayn-ı Nûr Hanım ile İlhami Bey aşkı, romandaki diğer kişileri olay örgüsüne dahil eden temel ilişkidir. Ayn-ı Nûr Hanım'a karşı son derece nazik ve ona sürekli iltifatlar ederek, Nezihi Bey'in karşıtı bir tip olarak karşımıza çıkar. O da Ayn-ı Nûr Hanım gibi, sevdâsı uğruna hayatına kıyar. Gerek Ayn-ı Nûr Hanım, gerekse kendisi toplumsal değerler ile kalbî olan aşk arasında çatışma yaşarlar. Ayn-ı Nûr Hanım içinde bulunduğu bu çatışmayı şu şekilde anlatır:

“İş çapraşığa sardı. Yaran mı geçersin, serden mi? İlhami ile Nezihi'den birini feda etmek ızdırarı hasıl oldu; iffetimle zevcimi terazinin bir kefesine, aşkımla İlhamiyi diğerine koydum; tartıyorum; düşünüyorum; zevcime karşı bir riya çehresi ve iğfal kullanmak, iffetsiz bir zevce olmak, benim hilkat ve terbiyemde bir kadın için hazım ve tahammül olunabilir bir hal değil... İlhamiden vazgeçmek; bu, bütün bütün muhal...” (s.147)

Ali İlhami Bey de Ayn-ı Nûr Hanım ile ilişkisini şu cümlelerle ifade eder:

“Artık hayatımdan, mematımdan siz mes'ulsünüz. Bu saatten sonra ümitsiz sevdâya düşmek benim için mühlik olur; kalplerimiz bu aşk ile tâ masum yaşımda feyizdar oldu; dünyada gördüğüm diğer kadın çehreleri benim için hep sevimsiz, tesirsiz kaldı. Gönlüm daima erişilemeyecek bir melek mertebesinde gördüğüm hüsününe tapmaktan fariğ olamadı. İkimiz için de bu bir aşk değil, nasip ve kazanın bir hükmüdür. Biz yaştakilerin sevdâyı bir gönül eğlencesi addedecekleri çocukluk devresinde nazardan nazara, fakat muhabbetin manasının tamam kuvvetiyle birbirimizi sevdik; ümitsiz tahassürlere, elemelere mahkum kaldık, yine sevdik; araya izdivaç gibi büyük bir hail girdi; yine kalplerimiz prestijlerinde devam etti; şiddetle devam ediyor ve müebbeden devam edecektir; kaderi değiştirmeye kim muktedir olabilir? Biz kaderden kavi miyiz?... Bu bizim için bir saadet yahut felaket de olsa artık bundan kaçamayacağız; yalnız zevahiri kurtarmağa, kıskanç bir zevcin müz'ic ve tehlikeli şüphelerini uyandırmamağa çalışacağız; maddeten Nezihi Beyle izdivaç etmiş iseniz de manen, ruhan birbirimizle evli addolunacağız.” (s.”44)

1.11.4.2.2.2. Nezihi Bey

Romanda Ayn-ı Nûr Hanım'ın kocası sıfatıyla yer alan ve onun çatışma yaşadığı kişi Nezihi Bey'dir. Ayn-ı Nûr Hanım'ın temel işlevini belirleyen özellikler, Nezihi Bey'in şahsından kaynaklanmaktadır. Nezihi Bey

zengin, duygusuz, hedonist kişiliğiyle maddi imkânı temsil etmektedir. Şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

“Temizce giyinmiş, iri bir pehlivan, koca bir kafa, kalın bir boyun; kahvaltı tepsisi kadar iri, müdevver bir çehre, dolgun yanaklar, koca kulaklar, puhuya benzer tekerlek gözler, sıfır numara makine ile kırılmış saçlar, hasılı mühip, müthiş bir zat.” (s.122)

Ayn-ı Nûr Hanım’a her türlü maddi imkânı sunabilen Nezihi Bey, bir türlü onu mutlu edemez. Gönlü başka birisinde olan bir bayanla evlendiğinden dolayı büyük bir talihsizlik yaşamaktadır. Karısını sevip de ondan sevgi görmemesi Ayn-ı Nûr Hanım’ın yaşadığı iç çatışmanın boyutunu artırır. Aşırı namus düşkünü görünen Nezihi Bey, karısının başkasıyla ilişkisini anlayamayacak kadar saftır. Olay örgüsündeki işlevi, Ali İlhami Bey karşısında Ayn-ı Nûr Hanım’ın nefretini uyandıracak bir fizikî ve psikolojik özelliklere sahip olarak çizilmekle onun hayat çizgisini olumsuz etkilemektir. Ayn-ı Nûr Hanım’ın hayat çizgisindeki temel değişimler, Nezihi Bey’le tanışmasından sonra ortaya çıkmıştır. Zira Ayn-ı Nûr Hanım’ın evlenmeden önceki mutlu ve neşeli hayatının evlilikten sonra intiharla sonuçlanmasının müsebbibi Nezihi Bey’e duyduğu nefrettir.

Geleneksel değerle sahip birisi olan Nezihi Bey, evlilik dışı ilişkiye ‘şiddet’le karşı olduğundan karısının intiharı karşısında büyük bir acı yaşarken, karısının ölümünün Ali İlhami Bey dolayısıyla gerçekleştiğini öğrenince tavrını değiştirir ve Ali İlhami Bey’i düelloya davet eder. Oysa Ali İlhami Bey de Ayn-ı Nûr Hanım gibi intihar etmiştir. Ali İlhami Bey, Ayn-ı Nûr Hanım’a hayatta huzuru veremediği için Nezihi Bey’i suçlar. Ayn-ı Nûr Hanım’ın kendine olan muhabbeti dolayısıyla yaptıklarının suç olduğunu düşünmez. Nezihi Bey’in düello davetine şu şekle cevap verir: *“Ona geçirttiğiniz o acı, zehirli hayatan, bu büyük günahınızdan dolayı siz evvela Cenabı Haktan af dileyiniz, sonra müntehirenin size karşı olan zaruri taksiratını affediniz.”* (s.255)

1.11.4.2.2.3. Sermet Bey

Sermet Bey ve Ayn-ı Nûr Hanım'ın sırdaşı, Seza Hanım'ın kocasıdır. Evlilikte ve kadın erkek ilişkilerinde geleneksel değerlerin savunucusu bir zihniyete sahiptir. Ayn-ı Nûr Hanım'ın yasak aşkı Ali İlhami Bey ile olan ilişkisinde daima Nezihi Bey'i destekler ve ahlâkçı bir tavır sergiler. “*Uzun boylu, tıknazca, yuvarlak çehreli, kumral kaşlı, gür bıyıklı, gözlüklü, giyim tarzı temiz, şık, vakur, yirmi dokuz, otuz yaşlarında güzel bir delikanlı...*” (s.26) olarak tasvir edilen Sermet Bey, Nezihi Bey'in Seza Hanım hakkında söylediklerinden etkilenecek karısının ahlâkından kuşkulanır ve eve annesini ve kardeşini çağırır. Seza Hanım'la, Ayn-ı Nûr Hanım-Ali İlhami Bey aşkı konusunda şiddetle çatışmaya girerler. Seza Hanım'ın feminist tavırları karşısında geleneksel değerleri temsil eder. Evliliklerinin ilk iki yılı son derece mutlu geçer. “*...dolgunluk içinde bir nehafet gösteren latif endamına, uzun kirpiklerle tahrilli iri siyah gözlerine, şark güzelliğinin bir enmuzeci bedii olan biraz uzunca mevzun simasına*” (s.37) diye tasvir ettiği karısına karşı büyük bir muhabbet besler.

Sermet Bey Ayn-ı Nûr Hanım'ın kocası Nezihi Bey ile birer aile dostudur. Romanda Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey aşkı dolayısıyla bir ilişki içerisinde görülürler. Seza Hanım'ın Ayn-ı Nûr Hanım'ın aşkı ile ilgili olarak gönderdiği mektupları kendisine ifşa etmesi dolayısıyla, Ayn-ı Nûr Hanım'ın Nezihi Bey'den saklı yaşadığı yasak aşkı öğrenir. Bütün bu gerçekleri Nezihi Bey'e, Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharından sonra söylemesi onunla olan ilişkisini zedeler. Sermet Bey, Seza Hanım'a gönderilen mektuplardan Ayn-ı Nûr Hanım hakkındaki gerçekleri arkadaşı Nezihi Bey'e söyleyememenin verdiği ıstırapı yaşar. Çünkü o, geleneksel değerleri temsil eden birisi olarak arkadaşının alenen aldatılmasına tahammül edemez. Karısına olan sözü ile arkadaşlık sorumluluğu ve değerleri arasında çatışma yaşar. İlişkileri karılarının asabiyeti üzerine şikâyetlerine dayanır. Aslında karılarının nevrotik hallerinin müsebbibi yine kendilerinin eski zihniyete sahip oluşlarıdır.

Sermet Bey, Ali İlhami Bey ile de arkadaşı Nezihi Bey'in namusuna kastetmesi bakımından ilişkiye girer. Onun yaptıklarına tahammül edemez ve Ayn-ı Nûr Hanım ile ilişkisini bozar. Ali İlhami Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım ile aşkına mani olmak ister. Ayn-ı Nûr Hanım'ın Seza Hanım'a gönderdiği mektuplardan öğrendiği üzere Ayn-ı Nûr Hanım ile Naciye Hanım'ın evindeki buluşmalarını Nezihi Bey'e bildirir. En sonunda Ali İlhami Bey'e yaptıklarının hata olduğu üzere "*Sadayı manevi*" imzasıyla bir mektup yazar. Her ikisi de kadın erkek ilişkilerinde farklı zihniyete sahiptir.

Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarındaki bu kişilerden başka bir de bu olayların gerçekleşmesinde katkısı bulunan dekoratif işleve sahip kişiler de vardır. Bunlar: Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharı üzerine dedikodu yapan L Hanım, T Hanım, C Hanım ve M Hanım diye nakledilen mahalle kadınları. Dedikoduculuk işlevleri ön plânda olduğundan isimleri zikredilmemiştir. Aynı Nûr Hanım'ın intihardan önce şefkatle sarıldığı oğlu Naim, Aynı Nûr Hanım'ın kayınvalidesi, uşak, intihar ettiği Heybeli'deki kilisenin papazı (Pir-i Fani), kendisini intihar yerine götüren arabacı, intihar etmek için denize açıldığı sandalın sahibi Nikoli, intiharından sonra Nezihi Bey'in başvurduğu komiser. Bu şahıslar Aynı Nûr Hanım'ın intiharından hemen önce ve sonra görülen kişilerdir. Sermet Bey'in hayatıyla ilgili olarak da, Seza Hanım'ın nevrotik bir hastalığı dolayısıyla Sermet Bey'in evine çağırdığı annesi, kız kardeşi, Sermet Bey'in uşağı Mustafa, Nezihi Bey ile Sermet Bey'in birbirlerine dertlerini açtıkları Şafak Bahçesi'nde hizmetlerine koşan gaziocu, Aynı Nûr Hanım'ı sevdiğine vermeyerek onu, zengin diye Nezihi Bey'le evlendiren annesi, Aynı Nûr Hanım'ın evinde Anadolu hizmetçi Rabia Kadın, Naciye Hanım'ın kocası Osman Ağa.

Sonuç olarak, Ayn-ı Nûr Hanım'ın durumunu ifadede bir araç olan bu kişi kadrosu, geleneksel değerlere bağlı bir toplumda Ayn-ı Nûr Hanım'ın yalnızlığını, bunalımını vurgulamak ve sonunda intiharına müsebbib olmak gibi bir işlev yüklenirler. Ayn-ı Nûr Hanım'ın şahsında ifade edilen de geleneksel değerler karşısında kalbî olanı üstün tutma ve birey olma arayışıdır.

1.11.4.3. Mekân

Sevdâ Peşinde’de olaylar yazarın önceki romanlarında olduğu gibi İstanbul’da geçmektedir. İstanbul’un Heybeliada, Büyükkada, Beyoğlu, Sarıgözel semtleri olayların mekânı durumundadır. Roman kişilerinin yaşadıkları yer tabiat güzellikleriyle insanı büyüleyen ve romanın temasını oluşturan aşk ilişkisine uygun mekânlar hazırlayan Heybeliada ve Büyükkada’dır.

Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.11.4.3.1. Panorama

Ayn-ı Nûr Hanım, intihar ettiği mekânın panoramik görünümünü kendi gözlemleriyle tasvir eder. Heybeliada panoramasının uzunca tasvir edilmesinin sebebi, romanda çok önemli bir yer tutan intiharının sahnesi olması ve insan-mekân bütünleşmesi sayesinde intihardaki psikolojik durumun mekân ile uyumunun sağlanmasıdır.

Nezihi Bey’in Sermet Bey’e her zamanki gibi Heybeliada’daki evinde değil de Şafak Bahçesi’nde gizlice buluşma teklif etmesi üzerine Sermet Bey’in endişeleri mekân ile bütünleşir. Burada da insan-mekân bütünleşmesi sağlanarak mekân tasviri kişinin psikolojisini sergileme işlevi görmektedir. Şafak Bahçesi’nden panoramik bakış, Sermet Bey’in nazarından şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“Birkaç metre aşağıda sakın, buruşuksuz ve yer yer koyu ve açık mavi bir denizi kocaman bir ayna gibi sahilin bir kısmını sarp kayalıklarıyla, çamların sinesine çekmişti. Biraz ileriden geçen bir sandal bu aynanın rükudetini ihlal ile peyda ettiği hafif dalgalar arasında su içinden kendinin bir karikatürünü sürükleyip götürür gibi bir çok noktalardan inkisar etmiş eğri büğrü uzanıp kısalan münakis küreklerle gidiyordu.

Büyükkada karşıda iki büyük tepesiyle uzanmış duruyor, güneşin akşam altınlamaları altında çamlıklarını, bahçelerini, pencereleri parıldayan ebnielerini, zarif köşklerini cesim bir tablo sükut ve ihtişamıyla gösteriyor, kayalar üstünde bir eski şato manzarası arzeden Ayayorgi kilisesiyle, çamlar içine gömülmüş aşı boyalı eytamhane karşı karşıya iki zirveden parıltılı gözlerle sanki Marmarayı mütemadi bir nezaret altında tutuyordu.

Sermet, dalgın, biraz endişenak nazarını bu panorama üzerinde dolaştırıyor, arasıra gözü, sebebini bilemediği bir duraklıkla bazı noktalarda ilişip kalıyor, sonra bu ataletten usanmış gibi nazarının hedefini değiştiriyor, küçücük (Leandroz) adası

üzerinden atlayarak Marmaraya bakıyor; tâ karşı sahili, Olimp silsilesi şevahikını dolaşıyor, bu uzun nazari seyahatten yorulmuş denecek işmizazat ile birden yine ceziyesine avdet ediyordu.” (s. 49-50)

Görüldüğü gibi Sermet Bey, bulundukları mekânda panoramik bakış açısıyla endişeli ruh haliyle dalıp gitmekte ve bu duruma tabiat de eşlik etmektedir.

1.11.4.3.2. Peyzaj

Romanda olayların sahnesi olarak peyzaj önemli bir yer tutar. Peyzajlarla kişilerin psikolojileri arasında büyük bir uyum sağlanır.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ettiği yer olarak Heybeliada en fazla tasvir edilen ve olayların sahnesi durumundaki mekândır. Heybeliada'da Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ettiği yer, kendi kaleminden şöyle anlatılır:

“kimbilir kaç seneden beri denize karşı ayakta birer tefekkür ve ihtiram tavrı almış gibi bir sıraya duran servileri geçip sola döndükten sonra yokuş bitti; sol tarafı kilise iradı olan birer katlı haneciklerin alçak bahçe duvarlarından ve sağ ciheti meyilli bir set halini almış çamlıktan müteşekkil ir yoldan gidiyorduk; buradaki çamlar biraz seyrek fakat cesim, Bülent ve sayedardı. Çam yeşilliklerinin daimi senelik sukutlarıyla kaygan bir zemin peyda eden o sayeler altında sonbaharın beyaz, sarı çiçekleri hazin tebessümlerini saçmaya başlamışlardı. Duvar cihetinde bir ufak türbe göründü. Pencerelerinde demir parmaklılar var... Fakat camları kırılmış...

(...)

Çamların servilerin gölgeleri, loşlukları içine gömülmüş manastıra benzer binalar, hüzün verici bahçeler, denize nazır setler, yine birkaç mermer mezar... Bugün her şeyden ziyade bu kabirlerin mutlak sükunetlerine imreniyorum. Bugün bunlarla aramda büyük bir incizap var. Bu ahret evlerinin sekenesi dünyanın sefil, haris, zalim idarelerinden kurtulmuş, manevî beldelere dahil olmuş...

(...)

Araba yürüdü geçti. Heybeliada biri küçük, diğeri nispeten büyük, karşı karşıya iki dağdan müteşekkil... İşte bu şeklinden dolayı Rumca ismi olan “Halki” tabirinden heybeyi çıkarıvermişler. Büyük dağın şark cihetindeki sırtında denize muvazi olarak açılmış açık bakır renkli toprağı tertemiz bir yoldan gittik. Yolun iki tarafı çamlık. Yukarı bakılınca nazar, koyu yeşil çamları atladıktan sonra berrak, saf, duru mavi bir semaya mülaki oluyor. Aşağı cihetine bakarsanız nazarlarınız, yine yeşil çamlar üzerinden kayarak mavi renkte bir denize iniyor. Bu aşağı sırtın pek sarp mahalleri var.

Araba bu uçurumların önünden geçerken aşağıya yuvarlanıvermeyi ne kadar arzu ettim. Tasavvuru diğeri inanların tüylerini ürpertecek bu kaza benim için ne büyük bir saadet yerine geçecekti.

Fakat bu şedit temennim husul bulmadan araba salimen Çam limanına indi. Cezirenin en yüksek noktası olan değirmen tepesinden dağ iki kolun aşağıya doğru uzatarak sanki denizin ufak bir kısmını ağıuşuna almak istemiş... Şimal cihetinden kopan poyrazın şiddetli esmesine rağmen buradaki limancığın suları bu iki yeşil kolun arasında uyuyordu.

Arabacı buradaki iki gazinodan hangisine gideceğimi istimcazen durdu.

-Gazinolara yanaşma... Arabadan inmiyeceğim

dedim. Bu yerler, bende evvelce hayatımın en güzel, en bahtiyar kısımlarından madut iken şimdi pek acıklı birer şekil alan pek çok acı hatıra uyandırıyor. Bugün o hatıratı canlandırarak tabii levhalarla karşı karşıya gelmek cesaretini gösteremeyeceğim. Evet! O kuvvet, o takattan mahrumum... İşte istiyorum ki dimağımdan bu hatıratı külliye silsin... Ebediyen yok etsin...

İntiharım hakkında zabıtaya karşı kendi elimle hazırladığım şu fezlekede nazarı bu hatıralarıma kadar geriletmeğe lüzum yoktur.

Dağın yamacına doğru baktım. Çamlar arasında kırmızı boyalı jandarma kulübesi gözüme ilişti. Bu düşündüklerimin bütün içyüzü ve intihar hakkında o andaki kararım zabıtaca manevi bir kuvvetle keşfedilerek derhal tevkif olunuvorecekmişim gibi kalbime büyük bir korku geldi. Hemen arabacıya haykırdım:

-Çek... Çek... "Arsinyos" manastırını önüne doğru çek.

Araba düzlük üzerinden koşmaya başladı. Bu defa limanın garp cihetindeki yokuşa saldırdı. Biraz dolambaç merdivene benzeyen bir sarplıktan dönerek çıktı. Yolumuz, yine düzlendi.

Çamların arsından uzanan, toprağı sarı düz bir yoldan gittik. Nihayet bu yol biraz genişleyerek ikiye ayrıldı. Sola, cenup cihetine saptık. Etrafı çamlarla çevri tiyatro dekoruna müşabih bir meydancığa girdik. Bu dekorun nihayetinde ve tabii büyüklükte odundan bir haç görünüyordu. Oh! Yarabbim dedim. Nereye gitsem insanların canavarlığına ait karşıma bir alâmet çıkıyor. Hazreti Mesih aleyhine reva görülen işkenceyi mümessil korkutucu bir şekil...

Bu salıp, manastırın giriş mahallini alâmetti. Önünden geçerken arabacım elinin üç parmağını bir araya toplayarak aç çıkardı. Methalden girdik. Yine cesim mermerler, demir şebekeler altında haşrı bekleyen birkaç ölü... Arabadan indim. Bir bahçeciğe girdim. Sağa tarafta duvarı badanalı aştan bir ufak kilise... Penceren baktım. Hazreti Meryem, kucağında çocuk Mesih, önlerine yakan kandilin mermer zemin üzerine düşürdüğü titrek Nûranî daireye fütur verici bir nazar atfederek ayakta duruyor. Bütün aziz tasvirleri bir ibadethanenin loşluğunu izale edemeyen kandillerin kuvvetsiz ziyaları altında, rüzgarın çamlardan kopardığı inilti ninnisiyle sanki hep uyukluyorlar...

Bir ufak kapıdan geçim. Marmaraya nazır bir sede çıktım. Sol tarafta üç yanı tahta peykeli bir çardak... Kilise cihetinde birer katlı birkaç zaviye... Peykeye oturdum. Ateşler içinde yanan başımı koluma dayadım. Kışın fırtınalı, kasvetli, soğuk günlerinde sincabî bulutlar altında ruhumu üşüten, yazın mehtaplı o şiir ve huyla dolu sevdâvî nurlu gecelerinde zihnimi istiğraklara düşüren Marmara sema ile kavuşup hemaguş oluncaya kadar uzanıyor, dalgalar birbirini cenuba doğru kovalıyordu." (s.12-16)

Tasvir edilen bu mekânlar, Ayn-ı Nûr Hanım'ın hayatını feda edecek kadar sevdiği Ali İlhami Bey ile kocasından gizli olarak hayatının en mesut ve mutlu anlarını yaşadığı anların sahnesi durumundadır. Ayn-ı Nûr Hanım, sevgiliyle en mutlu günlerini geçirdiği bu mekanda intihar ederek âdetâ hayatını hatıralarına gömmek istemiştir. Yukarıda romandan alıntılanan Heybeliada tasvirinde altı çizili kısımlarda Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihara girişen psikolojisiyle mekânın uyumu dikkatleri çekmektedir.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey ile anlaşıp buluştuğu Heybeliada'daki peyzaj da yine sevdâlarının sahnesi olarak tasvir edilen bir mekândır. Burası, gizlice aşk yaşamaya müsait ve güzelliğiyle aşkı depreştirici bir işleve sahiptir:

“... sabahtan beri Adanın en gizli, sevdâmasının mahremiyetine en elverişli yerlerini aradım; şurada iki kalbin samimi müşafehesini yeşil dallarıyla örtebilecek çam kokularıyla meşbu gölgelikler içinde bir melce buldum; bugün işte orada, tabiatın bu güzelliği ortasında, geniş ufukları şahit tutarak ruhumun sanemine tapınmak saadetiyle bekâm olacağım...”

(...)

Hafif bir meyilden indik; tekrar çıktık, çamsız meydanlık bir mahalden geçtik; yine ağaçlar sıklaştı; sarp sahilin kenarından uzanan bir patikayı takip ediyorduk; bu sarplıktan denize cumba gibi yürümüş, ne güzel gölgelikli çıkıntılar vardı.

Gide gide etraf hemen bütün bütün tenhalaştı; sessizlendi. Koruluk bir yamaç, kayalık bir sahilden müteşekkil âdetâ vahşi bir manzara aldı; karşıdan Burgazın evleri görülmese, kendimizi insanlardan uzak, gayri meskun bir adada farz edebilecektik.

(...)

Taşlıklı, çalılıklı bir yokuşa tırmanıyorduk, hayli çıktık. Mevkiimiz yükseldikçe çamlar sıklaşıyordu. Nihayet (Makaryus) zaviyesi bulunan tepeye yakın bir mahalde damı ve duvarı çam dallarından müteşekkil yeşil bir hücreye girdik. Bir köşede dalların birbiri üzerine vaz'ından vücut bulmuş bir sdır gördüm.” (s.139-142)

Görüldüğü gibi bu mekânın en önemli özelliği insanlardan uzak, gizli aşk yaşamaya uygun bir yer olmasıdır. Tasvirde mekânın güzelliğiyle birlikte hep gözden uzaklığı vurgulanmaktadır.

1.11.4.3.3. Dekor

1.11.4.3.3.1. Evler

1.11.4.3.3.1.1. Nezihi Bey'in Evi

Nezihi Bey'in evi, Büyükkada'da Hıristos Caddesi'ndedir. Bu ev, Ayn-ı Nûr Hanım için “azap makberi” (s.127) durumundadır. Onun Nezihi Bey'e karşı nefreti mekâna da yansımaktadır. Buna karşı Ali İlhami Bey ile vakit geçirdiği Heybeliada peyzajı onun için saadetin mekânıdır. Ayn-ı Nûr Hanım, Nezihi Bey'in evinin kendisi için taşıdığı anlamı şu cümlelerle ifade eder:

“Büyükkadaya çıktık; eve girdim; odalar gözüme simsiyah gözükte. Kocamın evinin havasında her teneffüsümde beni zehirleyen, boğan bir ağırlık, tahammülü nâkabil bir sıkıntı vardı; deli olacağım; bastığım yeri bilmiyorum, bir yerde duramıyordum.” (s.125)

Nezihi Bey'in evi ile ilgili olarak sadece şu tanıtıcı bilgiler aktarılır:

“Nezihi Bey elîm bir intizar ile bir müddet yatak odasında gezindi; sofaya çıktı, bir hayli de orada dolaştı; içi içine sığmıyordu; giyindi, bahçeye indi; her tarafı devrettikten sonra yeşil boyalı tahta kanapeye oturdu.” (s.77)

Görüldüğü gibi Nezihi Bey'in evinin fizikî tasvirinden ziyade onun Ayn-ı Nûr Hanım üzerindeki psikolojik anlamı ön plândadır.

1.11.4.3.3.1.2. Naciye Hanım'ın Evi

Romandaki önemli Dekoratif mekânlardan birisi de Naciye Hanım'ın Sarıgül'deki evidir. Burası Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey'in, Nezihi Bey'den uzak, yasak aşkları için buldukları yeni mekândır. Bu ev şu cümlelerle tanıtılır:

"... dar bir sokağın içinde, fakat arkasında yıkık duvarlı geniş bir bostan var; buraya bir viraneden geçilebiliyor..."

Bu misafir olduğum hane boyasız, harap, üç odalı bir evceğiz. Eski bir kapıdan toprak avluya giriliyor. Karşımızda parmaklıklarının biri var, biri yok çarpık bir merdiven çıkıyor; ev harap fakat pek temiz; merdiven basamakları sarı kaygana gibi uşulmuş; yol halısı makamında üzerine eski püskü bezler serilmiş; mutfaka, sokak kapısına gidilmek için bu toprak avlu üzerine temiz tahtalar uzatılmış.

Sütnine beni boydan boya mak'atlı, kırmızı satrançlı dokuma örtülü baş odasına aldı; artık nasıl ikram edeceğini bilmiyordu; bir karı bir koca ne sessiz hane, burada büyük evlere mahsus dağdağlardan hiç biri yoktu; içimden, ah keşke, dedim; ben de İlhamiye varsam da ikimiz de böyle hücre mahallede bir evceğizde otursak başımı pazardan alınmış bir gazboyamasıyla kundaklayarak eteğimi belime sokup pişirdiğim bir türlü yemeği önümüze koyarak karı koca güle oynaya yesek... Hakiki bahtıyarlığa işte o zaman ermiş olurduk. Saadeti mutantan kâşanelerden ziyade böyle fakirane yurtcağızlarda aramak lâzım geldiğine o günü kanaat getirdim." (s.222)

Burasının temel özelliği de gözden uzak olmasıdır. Ayrıca bu mekân Ayn-ı Nûr Hanım'a bir kıyas imkânı da sunar. O, her türlü imkânın olduğu; fakat huzurun olmadığı Nezihi Bey'in eviyle bu fakir evini insana huzur getirme bakımından kıyaslar. Onun için hayatta her şeyin anlamı sevdiğiyle birlikte olmaya dayalıdır. Nezihi Bey'in zengin ve imkânı geniş evi onun için "azap makberi" iken "evceğiz, yurtcağız" diye nitelendirdiği Naciye Hanım'ın evi onun için mutluluğu yakaladığı mekândır.

1.11.4.3.3.2. İş Yerleri

1.11.4.3.3.2.1. Beyoğlu'ndaki Dişçi

Ayn-ı Nûr Hanım'ın bahane uydurup Ali İlhami Bey'le buluşmaya gittiği Beyoğlu'ndaki dişçi de diğer bir dekoratif mekândır. Burası da tasvir edilmez.

1.11.4.3.3.2.2. Yüncü Dükkânı

Burası Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey'i ilkinden beş yıl sonra gördüğü ve ona karşı eski aşkının depreştiği mekândır. Bu görüşmeden tam bir hafta sonra Ayn-ı Nûr Hanım aynı dükkâna gider ve o görüşmeden sonra düzenli buluşmaya başlarlar. Dükkânın sadece Mahmutpaşa taraflarında Kalpakçılarbaşı'nda Nûruosmaniye kapısında yüncü ticareti yapılan bir yer olduğu anlaşılıyor. İşlevi bu iki aşkın tekrar buluştuğu yer olmasıdır.

Ali İlhami Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım'ı yüncü dükkânında görünce ona yazdığı mektubun mekânı olarak Nûruosmaniye Camii'nin ismi zikredilir.

1.11.4.3.3.3. Eğlence Yeri

1.11.4.3.3.3.1. Şafak Bahçesi

Şafak Bahçesi, Nezihi Bey ile Sermet Bey'in buluşarak karılarının gizlice aşk ilişkileri bulunduğu hakkında hüsnükuruntularını tartıştıkları mekândır. Heybeliada'da bulunan bu mekânda uzunca vakit geçirirler. Sermet Bey, dostunu güzelce ağırlar ve ikisi de sarhoşluktan kendinden geçer. Buradaki görüşmelerinden sonra hangisinin karısının âşık olduğunu araştırmaya koyulurlar.

Nezihi Bey ile Ali İlhami Bey'in Şafak Bahçesi'nde görüşmeleri sırasında gezerlerken önünden geçtikleri Halki Palas'ın da ismi zikredilir.

Erenköy ve Boğaziçi de romanda Ayn-ı Nûr Hanım'ın bunalımından kurtulması için tebdil-i mekân ettiği yerler olarak ismen zikredilir.

Romanda mekâna ait unsurlar bireyin psikolojisindeki çağrışımlarıyla birlikte aktarılır. Mekânların anlamı Ayn-ı Nûr Hanım'ın o mekândaki kişilerle ilişkisi çerçevesinde belirlenmektedir. Mesela, Heybeliada'daki peyzaj, Ali İlhami Bey ile buluşma yeri olduğu zamanlar romantik çağrışımlar uyandırırken; intiharın sahnesi olduğunda daha olumsuz çağrışımlarla anlatılır. Nefret ettiği Nezihi Bey'in evi azap verici bir yerken, fukara evi Naciye Hanım'ın evi Ali İlhami Bey'in varlığıyla onda daha olumlu duygular uyandırır. Ayn-ı Nûr Hanım'ın mekân hakkındaki fikri Naciye Hanım'ın evi hakkındaki düşünceleriyle dikkatlere sunulmaktadır:

“Saadeti mutantan kâşanelerden ziyade böyle fakirane yurtcağızlarda aramak lâzım geldiğine o günü kanaat getirdim.” (s.222)

Sonuç olarak Sevdâ Peşinde'de mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği farklı işlevler vardır. Bunlardan en önemlileri, olay örgüsünde yer alan kişilerin psikolojilerini yansıtmaları, romanın olay örgüsüyle somutlaştırdığı aşk duygusunu yaşamaya elverişli bir zemin hazırlamasıdır.

1.11.4.4. Zaman

Sevdâ Peşinde'de olaylar, kronolojik olarak ilerlemeyip halden geçmişe dönüşlerle ilerler. Roman, *“Birkaç sene evvel İstanbul gazetelerinde genç ve güzel bir türk kadınının intiharı okundu.”* (s.5) cümlesiyle başlar. Buradan roman boyunca anlatılan olayların birkaç yıl öncesine kadar gerçekleşen olaylar olduğu anlaşılmaktadır. Bundan sonra, *“eylülün yirmi ikinci perşembe günü”* (s.8) romanın aslî kişisi Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar olayı anlatılır. Romanda sonra daha uzak geçmişe dönülerek Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharının nedeni tetkik edilmeye başlanır ve çocukluğuna kadar gidilir. Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey'le aşk ilişkisinin çocukluğuna dayandığı vurgulanarak mektep yıllarına kadar gidilir. Böylece romanda olay zamanı genişler.

Romanda anlatma zamanı, Ayn-ı Nûr Hanım'ın *“eylülün yirmi ikinci perşembe günü”* intiharından itibaren, romanın sonundaki *“Altı ay sonra*

Nezihi Beyin İstanbul'daki konağında yârân toplânmış, bir iyş-u-nûş bezmi kurulmuş, saz, söz, hây-u-huy bir şevk-ü-tarptır gidiyordu." cümlesinden anlaşıldığı üzere yaklaşık altı aydır. Yalnız bu "eylülün yirmi ikinci perşembe günü" başlayıp altı ay süren zaman diliminin hangi yıla ait olduğuna dair bir bilgiye romanda rastlamak mümkün değildir. Dolayısıyla eserde aktüel zamanı ifade eden bir bilgiye atıfta bulunulmaz.

Sevdâ Peşinde'de zamanı şu şekilde inceleyebiliriz:

Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharının gazetelere haber olması (*Hâlden geriye dönüş*)

Birkaç sene evvel

Ayn-ı Nûr Hanım'ın İntihar olayını gerçekleştirdiği günün detayıyla anlatılması (*Zabıtaya yazdığı mektuptan*)

Eylülün yirmi ikinci Perşembe günü

İntihar olayının gerçekleşmesinin sonrasında Nezihi Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım'ın akıbeti üzerine karakolda tetkike başlaması

İstirap halindeki Nezihi Bey ile Sermet Bey'in karakoldan çıkmaları, Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharı üzerine düşünürken geçmişte Şafak Bahçesi'ndeki konuşmalarını hatırlamaları

Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ettiği sandal'ın bulunması

Ertesi gün

Sermet Bey-Seza Hanım ilişkisinin anlatılması

Seza Hanım'da değişimler gözlenmesi ve Sermet Bey-Seza Hanım arasında sorunlar yaşanmaya başlaması

Bir süre

Nezihi Bey'in karısı hakkında düştüğü şüpheyi Sermet Bey'le paylaşma talebinde bulunması (*Nezihi Bey'in geçen Çarşamba Heybeli'ye geldiğinde Sermet Bey'i bulamaması üzerine dinlendiği bir çamlıkta bir aşk namesi parçası, sigara ucu ve firkete bulması ve bundan karısı hakkında şüphelenmesi üzerine*)

Bir akşam

Nezihi Bey'in Sermet Bey'e Şafak Bahçesi'nde görüşmesi ve karılarını tetkik etmek üzere yemin etmeleri

Ertesi gün

Sermet Bey'den Nezihi Bey'e bir gün önce anlaştıkları konularda tamamen farklı düşündüğünü yazan bir mektup gelmesi. Ayrıca suçlunun Ayn-ı Nûr Hanım değil, Seza Hanım olduğunu kabul eder ve bunda da bir mahsur görmez

Ertesi gün

Sermet Bey'in Nezihi Bey'e yazdıklarının yanlış olduğu, işin aslının Seza Hanım'ın Ayn-ı Nûr Hanım'ı düştüğü sevdâda onu Nezihi Bey'in gazabından korumak için tezgahlanmış olduğu anlatılır. Sermet Bey de bu oyunun bir parçasıdır. Nezihi Bey'in bulduğu kâğıt, sigara ucu ve firketenin Seza Hanım'a ait olduğu, Ayn-ı Nûr Hanım'a kullanması için verildiği Seza Hanım tarafından anlatılır.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihara sürüklenişinin Seza Hanım'a yazdığı mektuplarla anlatılması

Ayn-ı Nûr Hanım'ın sıkıntısını Seza Hanım'la paylaşması

Ayn-ı Nûr Hanım'ın doğumundan beri hayatını özetleyerek Ali İlhami Bey'e tutulmasının hikâyesini anlatması (*En geriye dönüş*)

Ayn-ı Nûr Hanım'ın evlendikten sonra ilk defa Ali İlhami Bey ile karşılaşması ve eski aşkının depreşmesi

5 yıl sonra

Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey'in Heybeli'de haftalık muttat görüşmeye başlamaları

Mektupları okuyan etkilenererek Sermet Bey'in hâle dönmesi (Nezihi Bey ile Sermet Bey'in Şafak Bahçesi'nde buluştukları gecenin ertesi)

Ayn-ı Nûr Hanım'ın Nezihi Bey'in elinden çektiği azapları Seza Hanım'a dert yanması

Ayn-ı Nûr Hanım'ın yaşadığı çatışmalardan kurtulmak için Ali İlhami Bey'den ayrılmak istediğine dair ona mektup yazması

Ayn-ı Nûr Hanım'ın Nezihi Bey'den çektiklerini ve ona çektirdiklerini Seza Hanım'a anlatması

Mektupları okuyan etkilenererek Sermet Bey'in hâle dönmesi (Nezihi Bey ile Sermet Bey'in Şafak Bahçesi'nde buluştukları gecenin ertesi)

Ali İlhami Bey'in ile Ayn-ı Nûr Hanım'la daha fazla görüşmek için Heybeli'den başka bir de Beyoğlu'ndaki dışçide buluşmak istemesi ve Ayn-ı Nûr Hanım'ın bunu kabul etmesi

Sermet Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey'in Beyoğlu'nda gittikleri dışçıyı araması

Sermet Bey'in dışçı meselesini Nezihi Bey'in evine giderek ona açması ve Nezihi Bey'in (*Sermet Bey'in geniş fikirli mektubunda söylediklerini ima ederek*) Sermet Bey'e önce kendi karısının ahlakıyla uğraşmasını tavsiye etmesi

2 gün sonra

Ayn-ı Nûr Hanım'ın Seza Hanım'a Sermet Bey'in Nezihi Bey'e anlattıkları üzerine sitem dolu mektup yazması 2 gün sonra

Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey'in Sarıgözel'deki Naciye Hanım'ın evine buluşmaları

Sermet Bey'in Ali İlhami Bey'e yaptıklarından vazgeçmesi için bir mektup yazması

Nezihi Bey'in Naciye Hanım'ın evini basması; fakat Ali İlhami Bey'i görememesi

İşin içinden çıkamayan Ayn-ı Nûr Hanım'ın kurtuluşu intiharda bulması.

Nezihi Bey'in Ali İlhami Bey'i düelloya davet etmesi

Ali İlhami Bey'in buna gerek görmeyerek intihar etmesi

Romanda anlatıcı, birkaç sene evvel vuku bulmuş ve gazetelere yansımış bir olayın hikâyesini anlatmaktadır. Önce Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharı anlatılır. Aslında bu olay romanın sonunda gerçekleşmiştir. İntiharın ardından anlatılan ıstırap halindeki Nezihi Bey ile Sermet Bey'in karakoldan çıkmaları ve Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharı üzerine düşünürken geçmişte Şafak Bahçesi'ndeki konuşmalarını hatırlamaları olayı daha sonra gerçekleşen bir olaydır. 2-3-4 numaralı olaylar Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ettiği gün gerçekleşir. İntiharın ertesi günü Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ettiği sandal bulunduktan sonra romanda geriye dönülerek bütün bu intihar sürecinin başına dönülür.

Geriye dönüşle, Ayn-ı Nûr Hanım'ın hayatında çok önemli bir işlevi bulunan Seza Hanım-Sermet Bey çiftinin hayatı onun intiharı süreciyle ilişkili yönleri itibariyle dikkatlere sunulur. Nezihi Bey'in Sermet Bey'le karısı hakkında konuşmak isteği ve karısıyla ilgili şüpheye sevkedici bulduğu şeylerin açığa çıkması Ayn-ı Nûr Hanım'ın aşkının Sermet Bey tarafından öğrenilmesini sağlar. Burada Seza Hanım, Sermet Bey'i Ayn-ı Nûr Hanım'ın tarafına çekerek onu ikna etmek için Ayn-ı Nûr Hanım'ın yaşadığı süreci onun mektuplarından uzunca aktarır. Bu mektuplar da geçmişte gerçekleşen olayları anlatır.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektuplarıyla anlatılanlar, Nezihi Bey ile Sermet Bey'in Şafak Bahçesi'nde buluştukları gecenin ertesi günü Seza Hanım'ın Sermet Bey'e bu mektupları gösterdiği gün anlatılır. Yani bütün bunların anlatma zamanı 1 gündür. Olay zamanı ise Ayn-ı Nûr Hanım'ın çocukluk yıllarına gidildiği için uzunca bir süre genişler.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharından sonra Nezihi Bey'in karısıyla ilgili gerçekleri öğrenmesi üzerine Sermet Bey'e sitemleri de yine geçmişe dönerek Seza Hanım'ın Sermet Bey'e Ayn-ı Nûr Hanım'ın gerçeklerini ifşa etmemesi üzerine ettirdiği yemine gönderme yapmaktadır.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharından altı sonra Nezihi Bey'in ikinci evliliğini yaptığı söylenir. Bu da zamanda ileriye atlandığını göstermektedir. Bu atlamanın sebebi, Nezihi Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım'a karşı duygusunun ne derece sığ olduğunu vurgulamaktır.

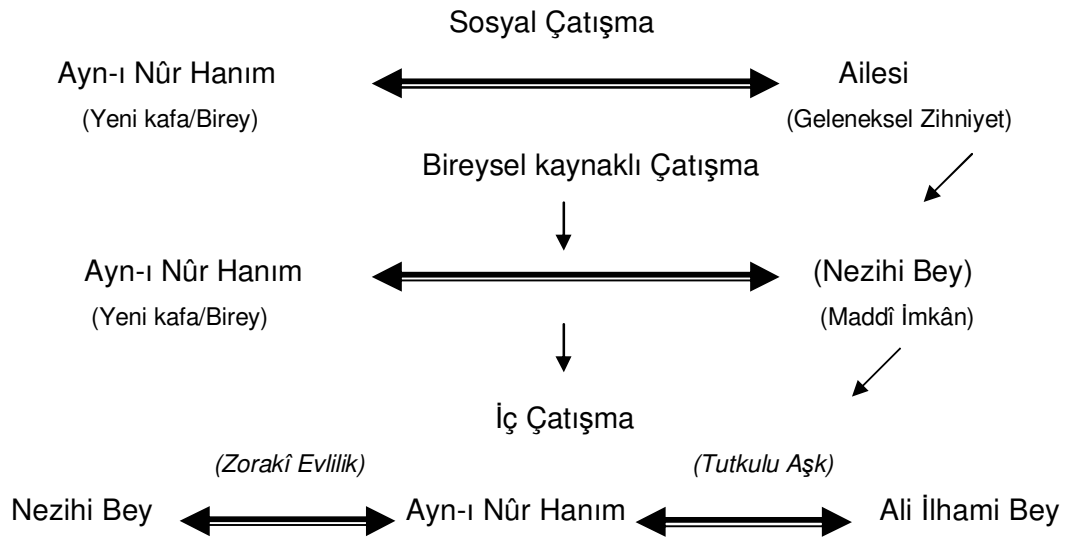
Romanda zamana dair kullanılan ifadeler, zamana sadece olayların akışını sağlama işlevinin yüklenmesinden dolayı, çok kesin çizgiler taşımaz. "Ertesi sabah, iki gün sonra, o akşam, geçenlerde, önümüzdeki perşembe, dün, bugün salı, yarın çarşamba, ertesi gün perşembe, iki gün geçti, üç gün sonra vb." gibi zaman zarflarıyla olayların akışı verilmeye çalışılır. Olayların İlahi bakış açısıyla nakledildiği yerlerde, "görülen geçmiş zaman kipi"nin kullanılması, romanın başında da atıfta bulunulduğu üzere geçmişte yaşanmış bir olayın anlatıldığına işarettir. Bunun yanında kahraman bakış açısının kullanıldığı mektuplarda "görülen geçmiş zaman"ın yanında halde yaşanan olaylardan ve kişilerin psikolojilerinden bahsedildiği için "şimdiki zaman"a da yer verilmektedir.

Olay örgüsünde zamanın işlevi, olayların akışını sağlayan bir birim olmasıdır. Romanın mektuplar yoluyla anlatılan geçmişteki olaylarından hale dönüşler yapılarak kronolojik akış kesintiye uğramıştır.

1.11.5. TEMA

Sevdâ Peşinde, mektep arkadaşını seven bir kızın, sevmediği bir erkekle zorla parası için evlendirilmesi sonucu başına gelen felâketleri

anlatan bir romandır. Bu yönüyle eser, yazarın daha önceki Bir Muâdele-i Sevdâ romanına çok benzer. Kişinin sevdâsı ile toplumsal gelenekler arasında kalışının getirdiği birey-toplum çatışması romanı tamamen kuşatır. Bu çatışma, Ayn-ı Nûr Hanım'ın kocası Nezihi Bey ve yasak aşkı Ali İlhami Bey arasındaki ilişkisi etrafında teşekkül eder. Romanın temasını ifadeye hizmet eden temel çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:



Olay örgüsünün temelini oluşturan bu aşk ilişkisi etrafında romanda Batılılaşma, eğitim, kadın-erkek ilişkisi, evlilik, feminizm ve flört gibi bununla ilişkili bir takım kavramlar da işlenir.

Sevdâ Peşinde'de aşk teması etrafında *Batılılaşma* kavramı da işlenir. Romanın kişileri çoğunlukla Batılı yaşayış biçimini benimsemiş kişilerdir. Bu kavram daha çok roman kişilerinin yaşayış biçimlerinde, günlük hayatlarının pratiği içerisinde yiyip içtiklerinde ve kullandıkları eşyalarda kendisini göstermektedir. Tamamen Batılı bir hayat tarzını model olarak seçen ailelerin günlük yaşamlarına tamamen Avrupâî olan nüfuz etmiştir. Nezihi Bey ile Sermet Bey karıları hakkında baş başa verip dertleştikleri bir yemekli sohbetlerinde Heybeliada'daki lokantada teretorlu midye ve istakos salataları ile istirankilos pilakisi yerler. Seza Hanım, sevdiğine mektup yazmak için "Royal Bucka" markalı mektup kâğıtları kullanırken, Avrupa'dan "sigar" markalı sigaraları ve "parfüm ideal"i kullanır. Ali İlhami Bey gümüş kaplamalı

bastonu, güderi eldivenleri, koyu kurşunî çizgili pantolonu, gümüş ağızlığı, rügan iskarpinleriyle tam bir şık tipini temsil eder. Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey kendilerini ve ilişkilerini Bernardin de st Pierre'in Paul et Virgine'in aşk ve serüvenlerine benzetirler. Roman kişilerinin kimi zaman özentisi ve aşırılığa kadar varan bu hâlleri onların kendi kültürlerinden sıyrılıp Avrupâ bir yaşamı arzu ettiklerini göstermektedir.

Batılılaşma temasıyla ilişkili olarak *eğitim* üzerinde de durulur. Romanda geleneksel eğitim anlayışı, Batılı bir hayat tarzını model olarak benimseyen roman kişilerinin üzerinden ifade edilir ve biteviye olumsuz eleştirilir. Batılı bir zihniyete sahip Ayn-ı Nûr, geleneksel aile kurumu ve eğitim içerisinde aile baskısı altında yetişir. Geleneksel bir hayat tarzına sahip olan Ayn-ı Nûr'un ailesi kızlarını "*elemsiz, kedersiz büyütüp de bir helal sût emmiş bularak al emanetini diye verip*" kurtulmak gayesi güderler. Ailesi kızlarını küçük yaşta muhafazakâr bir anlayışla yetitirerek örtünmesine neden olurlar. Çocuğun çantası, okula giderken sürekli aranır ve çocuk, lalanın gözetiminde okula gönderilir. Öteki arkadaşlarının erkeklerle mektuplaşmalarına karşılık Ayn-ı Nûr; erkeklerden uzak durmaya itina gösterir. Aslında geleneğin bütün bu baskıcı eğitim ve görgü anlayışı Ayn-ı Nûr'un mâkûs kaderini de hazırlamış gibidir. Sahip olduğu maddî imkânlar için zorla, sevmediği birisiyle evlendirilerek intiharının temeli ailesi tarafından atılmış olur. Romanın temelini teşkil eden çatışma, aslında geleneksel yapının getirdiği kalıpları kırmanın verdiği mücadeledir.

Sevdâ Peşinde'de evlilik kavramı, geleneksel aile yapısının kişilerin birbirini sevmesine imkân tanımadan, ailelerin kızlarını kendi seçtikleri kişilerle çoğu zaman maddî menfaatlerini ön plâna alarak evlendirmesi eleştirisiyle dikkatlere sunulmaktadır. Bu evlilik türünün eleştirisi Ayn-ı Nûr Hanım'ın mutsuz evliliği yüzünden intihar etmesiyle somutlaştırılır. Yazar, evlikte mutluluğun maddî imkânla sağlanamadığını Ayn-ı Nûr Hanım'ın Sarıgül'de oturan sütninesi Naciye Hanım'ın evindeki gözlemleri üzerinden ifade eder. Ayn-ı Nûr Hanım, bu gibi evlerde sevdiği insanla geçireceği yoksul; ama mutlu evliliği, Heybeli'deki hizmetçileri, halayıkları ve her türlü imkân olan konağındaki hayatına tercih eder. Ayn-ı Nûr Hanım, evliliği

sayesinde sahip olduğu maddî imkânlar içerisindeki hayatının getirdiği mutsuzluklarla, Naciye Hanım'ın yoksul muhitindeki insanların olanca imkânsızlıkları karşısındaki mutlulukları arasında zihninde bir kıyaslamaya gider ve ikincisini kendi hayatına tercih eder. Çünkü o, mutluluğun ancak sevilen insanla beraber mümkün olacağına inanmaktadır. Ayn-ı Nûr Hanım, Naciey Hanım'ın evinin penceresinden, basit ve sıradan hayatları içerisinde mutlu olmayı başarabilmiş sokaktaki halktan kişileri, çeşmede eğlenerek su dolduran genç kız ve kadınları temâşa eder. Bütün bu izlenimleri onda mutlu bir evliliğin doğru kişiyle mümkün olabileceği sonucunu çıkartır.

Sevdâ Peşinde'de ele alınan kavramlardan olan *kadın-erkek ilişkisi* ve ahlâk, kişilerin birbirini aldatması üzerinden değerlendirilir. Romanda ahlâkî değerlerin göreceliği, gerçek ahlâk ve namusun kişinin kendisiyle alâkalı ve sevgiye bağlı olduğu, kahramanlar vasıtasıyla savunulur. Nezihi Bey'e göre hıyanete uğrayan erkeğin yapacağı bir iş vardır: önce karısını, sonra âşıkını en sonunda da kendisini öldürerek namus lekesini temizlemektir. Ne var ki, bu düşüncelerin sahibi Nezihi Bey, karısından gizli Beyoğlu âlemlerinde oyalanmakta, hatta karısının ilişkisini fark ettiği halde, elinden kaçıracağı korkusuyla, görmezlikten gelmektedir. Buna göre onun namus konusundaki katı ve yasakçı tavrı toplum baskısından kaynaklanmaktadır. Öyleyse toplum baskısı ortadan kalksa herhalde erkeği rahatsız eden bu tür kuşuklar, huzursuzluklar da ortadan kalkacaktır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, aşkı doyuma ulaşınca sona eren ve yeni arayışlara düşen bir içgüdü olarak görür. Sevdâ Peşinde'de de hem Ayn-ı Nûr Hanım, hem de Seza Hanım kocalarını aldatmaktadırlar. Ayn-ı Nûr Hanım, kocasını aldatma sebebini kültür, dünya görüşü, hassasiyet gibi zıtlıklarla izah eder. "*Koca ağuşuna cehennem, âşık kucağına cennet demekte tereddüt etmem.*" derken, aslında geleneksel ahlâk anlayışına en büyük meydan okumayı gerçekleştirmekte ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aşk tezini doğrulamaktadır. Karısından kuşkulanan Nezihi Bey de aslında fırsatını buldukça karısını aldatmaktadır. Bütün bunlar, göstermektedir ki, -Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aşk anlayışına uygun olarak- roman kişileri içgüdülerine göre hareket etmektedirler ve geleneksel ahlâkın kalıplarını sürekli kırmak

meyliindedirler. Aslında kadın-erkek bütün roman kişileri ilişkisinin merkezine kendi hedonist anlayışını koymuştur, denilebilir.

Seza Hanım da aşk onusunda sırdaşı Ayn-ı Nûr Hanım gibi düşünmektedir ve evliliği bir “efsane”den ibaret görür. Ona göre taraflar evlendikten kısa bir süre sonra birbirinden bıkacak; yasak aşklara koşacaklardır. Bu hâl karşısında erkek-egemen topluma bir eleştiri gönderir ve erkeğin kadına göre pek çok ayrıcalığı olduğunu belirtir:

“zevcesinden usanan erkek yahut erkeğinden bıkan kadın meşru muhabbet haricinde sevdâlar ile gönül eğlendirmeğe kalkıyor. Bizde erkek bu hususta birçok imtiyazatı haizdir. Evvela istediği kadar evlenebilir. Saniyen kadından bıktığı zaman avucuna nikah bedelini koyarak: “Haydi iraden elinde olsun” itlâkiyle kapı dışarıya atar. Şayet zevcesini boşamakta bir mahzur görüyorsa onun ayağını köstekli bırakarak birkaç tanesini daha getirir. Rabian servetinin müsaadesi nisbetinde odalık, metres, mantinota, kapatma namlarıyla de istediği kadar kadın kiralayabilir. Hamisen... Sadisen kadınlara karşı erkeklerin haiz oldukları hukuk ve imtiyazata nihayet yoktur. Meşruiyet şirazesinden çıkan gönün kadına ait ise o zaman aman Allahım ne felaket!... Ne dehşet!.. o bedbaht kadın bu cinayetini gizli tutamazsa artık bu hayatta onun için sığınacak bir yer yoktur. Ölmeli... Gebermeli... Bu yüz karasını toprakla örtmeli... Anladın mı Bey?..” (s.39)

Sevdâ Peşinde’de Ayn-ı Nûr Hanım’ın Nezihi Bey ve Ali İlhami Bey arasındaki ilişkisi çevresinde somutlaştırılan duygu-mantık çatışması etrafında gelişen olay örgüsüyle, pozitivist bir bakış açısından aşk, evlilik, Batılılaşma, kadın-erkek ilişkileri ve geleneksel eğitim gibi temalar ele alınmıştır.

1.11.6. DİL VE ANLATIM

Sevdâ Peşinde’nin anlatımında iki tür bakış açısından yararlanılır: ilahi bakış açısı ve kahraman bakış açısı. Olayların daha üst bir perspektiften bakılarak anlatıldığı yerlerde ilahi bakış açısına, geçmişte yaşanan olayların kişilerin kendi ağızlarından anlatıldığı bölümlerde ise kahraman bakış açısına başvurulur.

Romanda, Ayn-ı Nûr Hanım’ın birkaç yıl önce Heybeliada’da intihar etmesi ve gazetelerin bunu hâlâ sorgulayarak yazmaya devam etmesi üzerine bu olayın tetkik edilmesi anlatılır. Ayn-ı Nûr Hanım’ın intiharının sebebi geçmişe dönülüp çocukluk yıllarına doğru gidilerek dikkatlere sunulur. İşte Ayn-ı Nûr Hanım’ın önceki hayatının anlatıldığı yerlerde, kişilerin birbirine mektuplar yazarak ifade edilen bölümlerde anlatıcı mektupları yazan kişi

olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece Ayn-ı Nûr Hanım'dan Seza Hanım'a gönderilen mektupların sayısının yirmi bir olması bile romanda kahraman anlatıcının büyük bir yer tuttuğunu göstermektedir. Dolayısıyla romanın büyük bir kısmında fiil/isim kiplerini ifade eden şahıs zamiri "ben"dir. Anlatıcı, olay ve durumların kendinde uyandırdığı izlenimleri birinci ağızdan verir. Sonraki bölümler yazar-anlatıcı tarafından, "o" anlatımıyla verilir:

*"Kardeşim Seza,
Hissiyatımda bir başkalık var. Bana ne oluyor anlıyamıyorum. Gûya bütün gözle görülen eşyadaki mağmumluğu hafifletmek için nazarımı iğfal eden bir gözlüğüm varmış da şimdi onu kaybetmişim gibi bir hale geldim. Bana her taraf melal verici, her şey elem verici görünüyor. Ne zevcimle, ne çocuğumla, hiçbir şeyle müteselli olamıyorum..." (s.110).*

Sevdâ Peşinde'nin anlatımında dikkati çeken en önemli özellik kuşkusuz romanın büyük bir kısmını oluşturan ve kahraman anlatıcı bakış açısının kullanıldığı 'mektup' tarzıdır. Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharının gazetelerde haber oluşuyla ve hâlâ etkisinin devam edişiyle başlayan romanda, geriye dönüşle intiharın sebebi üzerinde durulur. Romanın merkez kişisi Ayn-ı Nûr Hanım'ın çocukluğundan intihar etmesine kadar geçirdiği süreçte yaşadıkları kendi ağzından sırdaşı Seza Hanım'a yazmış olduğu yirmi bir mektupla anlatılır. Yazarın anlatımda böyle bir yolu seçmesindeki etken, Ayn-ı Nûr Hanım'ın sevgilisi Ali İlhami Bey ve kocası Nezihi Bey arasında yaşamış olduğu duygu ve mantık çatışmasının nevroza dönüşen derin bunalım halinin bizzat birinci ağızdan -kendisi tarafından- ifade edilmesinin daha etkili olmasıdır, denilebilir. Çünkü en derinden gelen bu duygulanım halinin kişinin kendisi dışındaki bir bakış açısıyla daha etkili anlatılması pek mümkün değildir. Bunun yanında Ayn-ı Nûr Hanım'ın yaşadığı derin çelişki halinin kocasından gizli başka birisiyle paylaşılmasında da mektup en ideal vasıta durumundadır. Romanda Ayn-ı Nûr Hanım'dan Seza Hanım'a yazılan mektupların yanında Nezihi Bey'den dostu Sermet Bey'e ve Sermet Bey'den Nezihi Bey'e; Sermet Bey'den Ali İlhami Bey'e yazılan mektuplar da vardır. Romanda kişilerin dostlarını savunma adına başkalarından sakladıkları gerçekleri ifade etmek veya hedeflerini gerçekleştirmek için mektuptan yararlandıklarını görmekteyiz. Yani mektup bir nevi gizlilik işlevi görmektedir. Ayn-ı Nûr Hanım'ın Seza Hanım'a yazdığı

dördüncü mektuptaki şu ifadeleri bir başka kişinin nakletmesi, kendi ifadeleri kadar etkili olamaz:

“Hanım!

İki gözüm kardeşim; dostluk bu günde beşli olur; imdadıma yetiş, beni okut, beni tütsület... Hayatından ümidi kesilen bir hasta gibi artık taşan topraktan derdime derman umuyorum... Daha doğrusunu söyleyeyim mi Seza? Beni ir yere kapat, üzerime kilitler vurdur; zincirler ile bağlat... Etrafıma bekçiler tayin ettir... Çünkü ben duramıyorum; tahammülüm kalmadı. Gideceğim, İlhami'ye kaçacağım... Anlıyor musun hanım? Kaçacağım... İşte bugün, yarın firar edeceğim... Gözüm ne zevcimi, ne çocuğumu, ne halimi, ne istikbalimi, ne namusumu, hiç bir şeyi görmüyor. Artık benim için saadet, felaket, hayat, ölüm hep müsavi oldu...” (s.164)

Görüldüğü gibi, sevgilisi uğruna hayattaki en değerli varlıklarını bile feda eden bir kadının ruh halini kendisine ait bu cümlelerden daha başarılı ifade etmek mümkün olamaz.

Kişilerin psikolojik hallerinin yoğun olarak işlendiği romanda, Ayn-ı Nûr Hanım'ın en kutsal saydığı değerleri bile bir tarafa bırakarak âdetâ obsesif bir şekilde hayatının merkezine Ali İlhami Bey'in aşkını alması ve bunun karşısında hayatının gerçekleriyle yüzleşmesi sonucu içine düştüğü bunalım hali, romanda kimi yerlerde Ayn-ı Nûr Hanım'ın hislerinin iç monolog tekniğiyle dikkatlere sunulmasına neden olmuştur:

“Ben hâlâ yaşıyor muyum? Oh! Rabbim neredeyim? Güneşli, sonsuz bir gök, kokulu çamlar, nihayetsiz, mavi ufuklar, geniş dalgali, pür halecan bir deniz, derinliğine, muzlim esrarına doğru nazarımı çekiyor... O inilti nedir? Rüzgâr... Tabiatın hitabeti, bu eninlerin hep bana mı? Ne söylüyorsun? Zihnim pek karışık, anlayamıyorum. Senden yardım isteyenler için teselli verici lisanın bu mudur? Ah nafîle... Artık bana tesellini faydası olmaz. Gönlü inleye inleye her teli bin pare olmuş nağmeden mahrum harap bir alete döndü. Artık seninle teessürde hemahenk olamam. Yetişir... Sus... İnleme... İşte dalgalar çarpına çarpına beni davet ediyorlar; geliyorum; siz; çekip yuttuğunuz vücutları bütün dünyevî elemelerden kurtarır mısınız? Fakat rica ederim. Benimki ıstırap ile pek bitaptır. Onu çok hırpalamayınız. Pek incitmeden sükûn ve istirahat veren nimetinizle uyutup mesut ediniz. Dünyada mânasız bulduğum bu “mesudiyet” sözünün uhrevî medlûlüne beni erdiriniz.” (s.10)

Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihardan önceki bu ifadeleri iç monolog şeklindedir. Sermet Bey'in Ayn-ı Nûr Hanım'ın, Ali İlhami Bey ile Beyoğlu'nda görüşeceğini öğrendikten sonraki ifadeleri de iç monolog biçiminde cereyan etmektedir:

“Sermet Bey kendi kendine şöyle söylenmeğe başladı:

- Ben bu birinciye mani olmadıktan sonra on takip edecek mülakatların taaddüdünde artık hiç ehemmiyet kalmaz. Onun biri de bir, bini de bir... Fakat bu misafirperver, bu mükrim dışının ticaretgâhı Beyoğlu'nun neresinde? Kârlarına kesat, ne kadar da çoğaldılar. Devayı Ayn-ı Nûrunki gibi ağrıların, teskinine teşmil etmek yolu bulundu ise daha bunların adetleri çok artar... Aman Yarabbi kadının ağzına kerpeten girmeden yani yirmi dört saatten evvel ben bu büyük derde kısa bir

çare bulamazsam yuf bana, yazık Nezihye... Hangi dişçi? Aklım zıvanasından çıkacak.. Akıl zıvanası nasıl şeydir? Onu da bilmem ya... Gayri fenni bir tabir... Çünkü ilmi tıp dimağdan bahsederken orada bir zıvananın mevcudiyetini haber vermiyor. Tıp dedim de aklıma etibba geldi. Şimdi karşımda bir doktor çıkıp da Ayn-ı Nûrun deliliği hakkında bir rapor verivermiş olsa insaniyete ne büyük bir hizmet etmiş olurdu. Bazen böyle kizbe şahadet pek büyük ve meşkûr bir hareket addolunur. Böyle Ayn-ı Nûr kabilinden ne kadar sinir illeti namı altında aşk hastası kadın varsa bunların cümlesi aleyhinde (delidir) diye raporu basıp hepsini mahfuz yerlere kapatmalı; kocalar da rahat etsin, dişçiler de, doktorlar da, bütün âlem de... Başka çare yok... (...) Hele bu iş Seza ile istişare hiç kârı akıl değil. Her hareketime sed çekiyor; elimi ayağımı bağliarak beni kısıkvrak bırakmak istiyor; zevcem istediği surette dâvanın tasvirinde muhtar imiş; bu maceranın e dehşetli esrarını henüz bana açmamış; açmak da işine gelmiyormuş; bizim Seza, Ayn-ı Nûr Hanımın vekili müdafii imiş; namuslu bir kadın bu namussuzluğu müdafa ediyor; beni karım da bir (ham him) var mı acaba? Bu hakikati de gidip müekkilden sormalı... Zevcemin bu ateşli müdafaası büsbütün sebepsiz olamaz; bu iki kadın galiba birbirinin ayıbını örtüyor. Ben buradan Nezihinin haline gülüp ağlarken o da hasıl ettiği aynı vukufu bana mı acıyıp duruyor?

Bu hakikati nasıl anlatmalı? Evet, ben bu işe kimseye bir şey sezdirmeksizin kendi kendime bir çare bulmalıyım... Zevcem nasıl işine gelmeyen cihetleri bana açmıyorsa ben de muvafık bulmadığım noktaları ona haber vermeden hareket etmeliyim... Fakat ne müşkül iş Allahım, ne müşkül iş! Nezihye bir şey duyurulmayacak, Ayn-ı Nûr hayatının bu mühim sırrına benim vukufumu anlamıyacak, Ali İlhami Bey, kuşkulandırılmıyacak... Şimdi fazla olarak vukubulacak harekâtımın bir çok kısmı Sezadan da gizli tutulacak... Bu ham him komedyasının iğfal edilen ve eden azasına işi sezdirmeden bu koca lekeyi tek başıma ben temizleyeceğim. Bu mudhik faciada en tuhaf, fakat en müşkül rol bana isabet ediyor; bu şaşkın aktör ve aktrisler hadlerini bildirme için rolümü gayet mahirane oynamalı, hepsini mat etmeliyim... Ama nasıl? İşe başlamazdan evvel oyunun bütün safahatını iyice tetkik etmeli, vazifemi güzel ezberlemeliyim... Zevcimin kurnazlığına hedef olarak kimseye bir şey sezdirmeden bu işin tesviyesi imkânına inanmak hamakattir. Vak'anın âzasından bazılarını uyandırmadan bu mesele halledilemez. Zevcemin dediklerine zahiren kanaat ve mümaşat göstererek kadınları hiç kuşkulandırmadan işimi yalnız erkeklerle görmeliyim; Nezihyi ikaz, İlhamiyi tehdit etmekten işe başlamalıyım... Evvelâ Nezihyi mi uyandırayım? Yoksa İlhamiyi mi korkutayım?..” (s.184-186)

Anlatıcı, olayları anlatırken diyaloglarda kişilerin olaylar karşısında aldıkları tavrı parantez içinde verir. Bir tiyatro metnini hatırlatan bu tür ifadeler, kişinin tavrının okurun gözleri önünde somutlaşarak canlanmasını sağlar. (Eliyle işaret ederek), (Eliyle göğsünü göstererek), (Saatine bakarak), (Muhatabının kulağına eğilerek yavaşça), (Yumruğuyla masanın üzerine vurarak), (Bir daha okuyarak), (Kafasını yumruklayarak), (Eliyle başını sıkarak), (Parmağıyla göstererek) bunlardan bazılarıdır. Sevdâ Peşinde’de diyaloglara yazarın önceki romanlarındaki kadar fazla yer verilmediği için bu tür kullanımlar daha azdır. Olaylar göstermeden ziyade anlatma tekniğiyle dikkatlere sunulmaktadır.

Romanda anlatmada dikkati çeken en önemli özellikten bir diğeri de romanın büyük bir kısmını kaplayan geriye dönüş tekniğidir. Romanın

başında Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharının tetkik edilmesi için olay örgüsünün temelini teşkil eden Ali İlhami Bey ile olan ilişkisine değinilir. Bundan dolayı da hayatının evlilikten önceki dönemlerinin aydınlatılması için geriye dönüş tekniği kullanılır. Romanın ikinci bölümünü tamamen kuşatan bu geriye dönüşler romanın düğümünü çözer niteliktedir. Geçmişe dönülerek, geçmişteki olaylar mektup tekniğiyle anlatılır. Bu geriye dönüşler Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektep yıllarından evliliğine doğru kronolojik bir sıra takip eder. Seza Hanım'ın Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektuplarını Sermet Bey'e okutması dolayısıyla ara sıra geçmişten hale dönülür. Bu anlamda Sevdâ Peşinde'nin geçmişe atıflarla ilerleyen bir roman olduğu da söylenebilir.

“Sermet Bey okuyup bitirmiş olduğu bu mektup elinde, öyle mütefekkir kaldı; gözlerini bir müddet odanın cidarı üzerinde dalgın dalgın dolaştırdıktan sonra refikasına...” (s.150-151)

Yine bir mektubun daha sonunda geçmişten hale dönüş *“Sermet Bey elinden mektubu yere fırlatarak: -Kahrolsun böyle karı...”* (s.169) sözleriyle ifade edilir.

Romanda ilahi bakış açısıyla anlatılan yerlerde anlatıcı bazen, kahraman anlatıcının bakış açısına geçilirken kendisini belli etmektedir: *“Vak’anın bundan öteye bir kısmını sergüzeşt sahibesinin kendinden dinleyeceğiz. Müntehirenin sandalda bıraktığı el çantasından kurşun kalemiyle yazılı şu mektup zuhur etmiştir.”* (s.10) Anlatıcı kendisini belli ettiği bir yerde de Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar olayı ile ilgili şunları ifade eder: *“Fakat macerayı ihata eden esrarın feci mahiyeti gazetelerin ittialaatından hariç kalır ki o da aşağıdaki sahifelerde muvazzahtır.”* (s.36)

Sevdâ Peşinde'de kişiler kendi kültürel seviyelerine uygun olarak konuşurlar. Olay örgüsünün önemli işlevlere sahip kişiler olan Ayn-ı Nûr Hanım, Ali İlhami Bey, Seza Hanım ve Sermet Bey, sosyo-kültürel seviyeleri itibarıyla varlıklı ve eğitilmiş kişiler oldukları için, konuşmaları seviyelerine ve statülerine uygun olarak İstanbul ağzıyla gerçekleşirken, Sermet Bey'in sütninesi Naciye Hanım ve kocası Osman Ağa'nın konuşmaları daha bayağı durumdadır:

“- Kör nefis bu! İşte durmuyor... İstiyor... Ettim bir pisboğazlık, işte geldi burnumdan...”

- Hay isteyemez ol ilahi... Pis boğazına toprak dolsun...

- Bağırma yukarıdan misafir hanım duyar.
 - Bağıracağım işte... Bu halini misafir de duysun, cümle âlem de işitsin...
 - Sus be karı. Bir kazadır oldu. Akacak kan damarda durmaz.
 - Aksın tek mil kanın işte orandan...
 - Kesilsin nefesin de geber inşallah...
 - Ben geberirsem senin kirlilerini kim yıkar?.. Köpekler güler o zaman haline alimallah...
 - Köpekler gülsün... Eşekler anırsın da, sen tek böyle bağırma karşımda...
 - Bak kabahatini biliyor mu? Kürek kadar da dili var... Paya yap, lakırdıya lakırdı yetiştiriyor...
 - Söyletme beni böyle menzil üstünde... Yarım olan bir işi tamamlattıracaksın şimdi...
 - Tamamla, utanmaz. Eksiği kalmasın, hepsini becer... âlemin erkeklerine imreniyorum. Evlerine misk gibi kupkuru don ile geliyorlar...
 - Alemin erkeklerine imreniyor usun?
 - İmreniyorum zahir...
 - Dur, çakşırımı temizleyeyim de ben sana yabanın heriflerine imrenmeyi gösteririm. Haydi yürrrrüü oradan paçası boklu..."(s.230-231)

Ayn-ı Nûr Hanım'ın kayboluşu üzerine Nezih Bey'in Rum sandalcı ile onu aramasının anlatıldığı yerde, sandalcı bozuk Türkçe'si ve şivesiyle konuşarak kaybolan sandalına yakınır. Bütün bunlarla Hüseyin Rahmi sanki sokağın sesini bütün doğallığıyla romanda duyurmak istemiş gibidir:

"Sağ olasın komiser efendi; ağzının içerden opeyim ki haniya böyle soyledin; pazarlık etmedi; bana hiçbir se soylileyememiş. Sandal içerde binmiş... Kasmış... Ah panayamu... Bu karı divane idi ki böyle havada denizde sıkmış.. Ah komiser efendi, uç mecidiye verecek idi yine razı olmyıyacıktım ki benim sandalda binsin... Daha yeni aldı; borcunu vermedi, benim altı tane çocukları var; ne ilan ekmek parası çıkaracak? Ah benim zavallı sandal... Boz burunda gitti? Mudanyaya gitti? Kimbilir?" (s.22)

Benzer bir anlatım Ayn-ı Nûr Hanım ile Ali İlhami Bey'in Beyoğlu'nda buluşacakları dışçı ile Sermet Bey arasındaki konuşmada görülür.

Romanda yazarın daha önceki romanlarında da görülen bir anlatım dikkati çekmektedir. Yazar, bahsettiği olayları, daha sonra karşılıklı konuşmalarda tekrar anlatmaktadır. Mesela, Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey'le gizlice buluşmak için Beyoğlu'ndaki dışçıya gidişi, daha sonra Nezih Bey ile Sermet Bey arasında tekrar anlatılmaktadır.

Romanın sonunda yer alan intihar olayı, romanın başlarında sonuçları itibariyle dikkatlere sunulmaktadır. Daha sonra bu intiharın sebepleri anlatılmaktadır. Denilebilir ki, romanın sonu başta dikkatlere sunulmuş, daha sonra bu olayın detaylarına geçilmiştir. İntiharın iç yüzü geçmişe dönüşlerle sunulurken, romanın başındaki intihar sonunda yine karşımıza çıkmaktadır.

Romanın anlatımında, genellikle romanın aslî kişisi olan Ayn-ı Nûr Hanım'ın psikolojisine uygun bir anlatım tercih edilmiş ve onun yaşadığı nevrotik hale uygun olarak gerilim, sıkıntı, çaresizlik ifade eden ruh tahlillerine dayalı cümlelere fazlaca yer verilmiştir. Bu durum romanın anlatımının ve üslubunun en önemli özelliğidir. Ayn-ı Nûr Hanım, Seza Hanım'a gönderdiği on üçüncü mektubunda duygularını şu cümlelerle ifade eder:

“Seza,

Yeis ve dehşetim önünden bütün ufuklar tutuşmuş, cihanı alevler sarmış, bu yangın her taraftan savletle üzerime yürüyor zannediyorum. Ben fevkalade bir metanet göstermek cüretinde bulundum...

Of! Bu ânî bir cüretten ibaret oldu; yeltendiğim bu metaneti idameye kuvvetim yetişmedi; düştüm; kolum, kanadım kırıldı; eski korktuğumdan, her türlü bedbinane tahminimden müthiş bir sukutla gidiyorum.

Felaketin esfeli safilinine iniyorum; o kadar fena, o kadar muzdaribim ki artık feryada, tazallüme bile mecal kalmadı.” (s.164)

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Kullanılan dilin romandaki temel çatışmalara uygun biçime ıstırap, bunalım ve çaresizlik ifade edecek şekilde kurulması, anlatımın ve üslubun çok önemli bir özelliğidir ve temayı destekler niteliktedir. Kişilerden alt kültür çevresine mensup olanların kültürel birikimlerine göre konuşma diline yöneldikleri görülmektedir. Roman kişilerinde aydın niteliğine sahip olanların konuşmalarında yerel söyleyişlere yer verilmemektedir.

1.11.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Sevdâ Peşinde, II. Meşrûtiyet'in ilânından sonra Türk toplumunda bireyin özgürlüğü ekseninde meydana gelen değişim ve dönüşümleri ele alan bir romandır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1889 yılında kaleme aldığı Bir Muâdele-i Sevdâ romanındakine benzer bir kurguyla kaleme aldığı Sevdâ Peşinde'de II. Meşrûtiyet'in ilânının beraberinde getirdiği özgürlük ortamı aile, evlilik, kadın-erkek ilişkileri, kadın hakları konularında irdelenmektedir.

Pozitivist bir felsefeyi benimseyen Hüseyin Rahmi Gürpınar, geleneksel Türk toplumunda kadının kul olmaktan bireyliğe

yükselememesinin ve erkek egemen bir toplumda kadının hayatının en önemli kararı olan eş seçme konusunda bir söz hakkı olmamasının eleştirisini yapmaktadır. Annenin ağzından söylenen “*Allah kazasından saklasın. Şu kızı elemsiz, kedersiz büyütüp de bir helal süt emmiş bularak “Al emanetini” diye verip kurtulsam...*” (s.114) sözleriyle ifadesini bulan eleştiride de görüldüğü gibi, kadının bireysel kimliğini bulamadığı bir toplumsal yapıda yaşamış olduğu çatışmalar, Sevdâ Peşinde’nin ana eksenini oluşturmaktadır.

Batılı yeni düşüncelerin romanın kadın kişilerinin ağzından savunulması ve onlara sempatiyle bakılması, bunun karşısında romanın erkek kişilerinin geleneksel kültürün erkek egemen yapısını savunması, bize yazarın toplumsal değişim içinde kadının özgürlüğü tarafında yer alarak kadınların, kadın-erkek ilişkilerinde kişisel tercihlerini yapmaya muktedir olmalarını desteklediğini göstermektedir. Yazar, romanın kurgusuyla, toplumsal dayatmalardan ziyade bireysel tercihlerin ön plâna alınmasını, mutluluk getirmeyen bir evlilik karşısında özgür iradeyle tercih edilen bir serbest aşkın daha muteber olduğunu savunmaktadır.

Sevdâ Peşinde’de toplumsal kuralların güçlüler tarafından konulmuş ve toplumdan topluma, zamandan zaman değişiklik gösteren izafî kurallar olduğu, bunların insanın doğasına aykırı olduğu ve bireye mutluluk getirmeyeceği, mutluluğun insanın kendi içinden gelen duyguların işletilmesi yoluyla elde edilebileceği vurgulanmak istenmektedir.

Romanda, geleneksel erkek egemen Türk toplumunda kadının birey olarak görülmemesinin getirdiği gerçekler ve problemler estetik bir yapı içinde tartışır. Her şeyi erkeklerin bakış açısından değerlendiren ve geleneğin getirdiği kalıpların mantığıyla yaşamaya zorlanıp duygusu önemsizleştirilen kadının çatışmaları ve bunun sonundaki trajik akıbetleri romanda kurmaca bir mekân ve zamanda farklı kişilerle işlenmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur.

Romanda Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın mekân olarak seçtiği Heybeliada ve Büyükkada, kendi bizzat yaşadığı mekânlar olması dolayısıyla da önemlidir. Çünkü romandaki peyzaj yazarın günlük hayatında içinde bulunduğu mekânla örtüşmektedir.

Elbette her okunduğunda farklı anlam değerleri kazanan edebî bir metin olarak Sevdâ Peşinde, aslında günümüz Türk toplumunda da güncelliğini korumaktadır, denilebilir. Çünkü, romandaki birey-toplumsal değerler çatışması bugünün de kadın sorunlarını bir bakıma yansıtmaktadır.

Sevdâ Peşinde, ele aldığı konuların hâlâ günümüz toplumunda da güncelliğini koruması, yazara kadın sorunları hakkındaki kendi düşüncelerini de yansıtmak imkânı tanınması ve bunları, kişilerin kendilerini, kendilerinin anlatmasına imkân tanıyan mektup tekniğinden yararlanarak dikkatlere sunması dolayısıyla Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önemli romanlarından birisi sayılmalıdır.

1.12. GULYABANİ'DE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.12.1. Eserin Tanıtımı

Gulyabani, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan on ikinci romanıdır. Eserin ilk baskısı İbrahim Hilmi Bey tarafından “Garâ'ib Faturası Külliyyâtı – Birinci Hikâye” adı altında Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsınca 1330 (1915) yılında yapılmıştır. İkinci baskı “Hilmi'nin Ucuz Romanlar Serisi”nden 1938 yılında, üçüncü baskı 1944 yılında, dördüncü baskı 1960¹⁶¹ yılında yine İbrahim Hilmi Bey tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin beşinci baskısı 1965’de, altıncı baskısı 1967’de, yedinci baskısı 1970’de, sekizinci baskısı 1974’te, dokuzuncu baskı 1978’de, onuncu baskı 1983’te, on birinci baskı 1987 yılında Atlas Kitabevi tarafından gerçekleştirilmiştir. On ikinci baskı 1995’te, on üçüncü baskı “Gönül Ticareti” ve “Melek Sanmıştım Şeytanı” adlı eserlerle birlikte 1997 yılında, on dördüncü baskı 1999 yılında Özgür Yayınları tarafından yapılır. 2007 yılında Everest Yayınları tarafından “Gönül Ticareti” adlı eseriyle birlikte yayımlanmıştır.

Gulyabani, “*Hanım nineden muharrire mektup*” ve “*cevap*” adıyla iki bölümlük başlangıcın ardından “*Muhsine Hanım*”, “*Ağlatıcı bir yol*”, “*Yedi (Çobanlar) Çiftliği*”, “*Ayşe Hanımın Dubarası*”, “*Korkulu Bir Akşam Yemeği*”, “*Periler*”, “*Geri Dönmek Kabil Değil*”, “*Muamma İçinde Muamma*”, “*Ahu Baba Yahut Gulyabani*”, “*Hanım Efendiyi Ziyaret*”, “*Samsam*”, “*Aşık Bir Peri*”, “*Peri İle Mülakat*”, “*Muhsineye Olan Aynen Hasana da Olmuş*”, “*Tuhaf Bir İmtihan*”, “*Kanlı Bir Döğüşme*”, “*Hanım Efendinin Nefesi*”, “*Hepimiz Hakkında İdam Hükmü*”, “*Gulyabani*”, “*Gulyabaninin Mağlubiyeti ve Nikabının Ref'i*” başlıklarından oluşan bölümlerden meydana gelmiştir.

¹⁶¹ Çalışmamızda eserin bu baskısı esas alınmıştır.

1.12.2. Eser Hakkında

Gulyabani hakkında; Önder Göçgün¹⁶², Mustafa Nihat Özön¹⁶³, Hilmi Yücebaş¹⁶⁴, Efdal Sevinçli¹⁶⁵, Berna Moran¹⁶⁶, Halide Edip Adivar¹⁶⁷, romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eseri tanıtip özetledikten sonra eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme bir parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş “Bütün Cepheleriyle” serisinden çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar incelemesinde eserin özetine yer verir. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yaşamını ve sanatçı kişiliğini incelediği eserinde, romanın konusuna ve dil özelliklerine kısaca değinir. Berna Moran, “*Türk Romanında Fantastiğin Serüveni*” adlı yazısında, “fantastik” kavramı üzerinde durduktan sonra bu kavramın Türk romanındaki değişimini “Muhayyelat-ı Aziz Efendi”, Ahmed Midhat Efendi’nin “Çengi”, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Gulyabani”, Peyami Safa’nın “Matmazel Noralyanın Koltuğu” ve Nazlı Eray’ın “Arzu Sapağında İnecek Var” romanları üzerinde değerlendirir. Halide Edip Adivar, Yeditepe’deki “*Hüseyin Rahmi’nin Eserleri Karşısında*” adlı yazısında eseri bâtil itikatların konu edilmesi dolayısıyla değerlendirir.

1.12.3. ÖZET

Annesi ve babası, kendisi daha küçük yaşta ölen ve kimsesiz kalan Muhsine Hanım, birkaç kapıya hizmetçilik için müracaat eder; ama oralarda gayri ahlâkî muamelelerle karşılaştığı için ayrılmak zorunda kalır. Ana dostu Ayşe Hanım, onun Üsküdar’da bir konakta hizmetçilik yapması için aracılık yapar; ama konakta olup bitenleri görmeyeceği ve duymayacağı konusunda ona sıkı tembihlerde bulunur. Orada elinin çok para göreceğini ve huzurlu

¹⁶² Göçgün, **a.g.e.**, s. 182-192.

¹⁶³ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 207-217.

¹⁶⁴ Yücebaş, **a.g.e.**, s. 111-118.

¹⁶⁵ Sevinçli, **a.g.e.**

¹⁶⁶ Moran, **Türk Romanında Fantastiğin Serüveni**, **Hürriyet Gösteri**, Mayıs 1992, S. 138, s. 7-12.

¹⁶⁷ Adivar, “Hüseyin Rahmi’nin Eserleri Karşısında”, **Yeditepe**, S. 100-101, 1964, s.6-7, 10-11.

yaşayacağını söyler. Ayşe Hanım'la Muhsine Hanım, Üsküdar'a kayıkla geçtikten sonra arabayla uzunca bir yolculukla konağın bulunduğu köyün yoluna koyulurlar. Konağın diğer adı olan Yedi Çobanlar Çiftliğine giderken, arabacı çiftlik için "*Orası cinlerin, perilerin, kumkuma yeridir.*" (s.16-17) gibi ifadelerle çiftlikteki garip durumlardan, gulyabanilerden haber verir. Muhsine Hanım bundan endişelenir. Meşakkatli bir yolculuktan sonra çiftliğe varırlar. Muhsine Hanım, konaktaki kalfanın yardımcısı olacak, temizlik işiyle uğraşacaktır. Yolda arabacının konaktaki cin, peri gibi bahsettiği şeyleri kalfaya sorar. Çeşmifelek kalfa da evin âdeti olarak her şeyi bilip merak etmemek gerektiğini söyler ve konağın adının öyle çıktığını, bazen geceleri ufak patırtıların, çıtırtıların olduğunu söylemekle yetinir. Muhsine Hanım bunlardan endişelenir. Yanına aşçı Ruşen Kalfa gelir. Muhsine Hanım'ın telaşı üzerine cinin perinin her yerde olduğunu, onlara zarar vermedikçe zararları olmadığını söyler ve konaktan kaçmak isteyen Muhsine Hanım'a Ayşe Hanım'ın çoktan gitmiş olduğunu ve konağa gelenlerin kendi istekleriyle gelip, istedikleri gibi gidemediklerini söyler. Muhsine Hanım, kaçmak ister; fakat kaçacak imkân bulamaz.

Muhsine Hanım, konaktaki her durumdan korkmaya başlar. Karanlıkta aşçı Ruşen Kalfa'nın yanına, mutfağa giderken ayağına değen kedinin yumuşak tüylerinden ürperir. Kalacağı odada tek başına kalmak istemez. Ruşen Kalfa, birtakım batıl inanışını gösteren tembihlerde bulunarak odada onu yalnız bırakıp gider. Gece dışarıdan gelen seslerden irkilen Muhsine Hanım, korku ve telaşa kapılır.

Muhsine Hanım, o gece korku içinde yatağa girer. Gece uykuya dalmışken dışardan ördek sesi duyar, irkilir ve uyanır. Daha önce konakta boğularak öldürülen hizmetçileri düşünür ve korkmaya başlar. Hemen Ruşen Hanımın tembihleri aklına gelir. Üzerindeki mavili elbiseleri çıkarır, saçlarını çözer, ayaklarının baş parmağını birbirine sürter, iki eliyle kulak memelerini tutar vs. ama odasının içinden gelen gürültüler bir türlü sona ermez. Odanın ortasında bayılır, düşer ve sabah kendine gelir. Oda kapısının içeriden yine sürmeli bulunduğu, döşəğinin sürüklenmesine hayret eder ve bunları perilerin yaptığını düşünür. Ruşen Kalfa'ya gece gerçekleşen olayları anlatan

Muhsine Hanım, yine ondan cinleri kızdırmaması üzerine pek çok tembihler işitir. Konaktan gitmek isteyen Muhsine Hanım'a Ruşen Kalfa bunun artık mümkün olmayacağını ve cinlerin buna izin vermeyeceklerini söyler. Çaresiz kalan Muhsine Hanım, kendine denilenleri yapmaya çalışır ve cinlerin dediklerini yaptıkça ilk gece odasında gerçekleşen anormalliklerin azaldığını görür. Bu tavrıyla Ruşen Kalfa ve Çeşmifelek Kalfa'nın da gözüne girmeye başlar. Bir akşam Muhsine Hanım, konakta girilmesi yasak olmayan bir odadan sesler duyar. Bu sesler, önceki duyduğu patırtılardan değil, bizzat insan sesidir. Odadan gelen bu sesin tekerlemeye benzer birtakım saçma sözler olduğuna şahit olur. Bu sesin, konağa gelirken arabacının sözünü ettiği, evin aklını bozmuş hanımına ait olduğunu düşünür. Bu arada, kendisine ismiyle hitap eden birisinin imtihan olacağını söylemesini işitir. Artık kendisini tamamen perilerin, cinlerin emrine veren Muhsine Hanım, cinlerin yapacağı imtihana çalışıp onların belgesini alarak terfi edeceğini düşünmeye başlar. Hanımın odasına giderek sesleri dinler ve hanımın kendini birisine karşı savunduğunu işitir. Bu, Ahu Babadır. Önceki iki hizmetkârı öldüren odur. Muhsine Hanım, kendisini de öldüreceğini düşünerek korkuya kapılır. Ruşen Abla ve Çeşmifelek Kahya'ya Gulyabani denen Ahu Baba'nın geldiğini söyler. Onları hanımın odasına gitmeye razı eder. Hanımın odasına gittiklerinde hanımı odada bulamazlar, şaşırırlar. Daha önce hiç böyle olmamıştır. Hanımı yükün içinde perişan bir vaziyette bulurlar. Onunla ilgilenip kendine getirmeye uğraşırlarken, dış sofada da gürültüler kopar. Dışarıda da sanki azgın boğa böğürmesi, homurtular duyarlar. Hanım kendine geldikten sonra etkili konuşmalarından Muhsine Hanım etkilenir ve artık onun yanından hiç ayrılmayacağını söyler. Hanım, Gulyabaninin tehlikesinden bahseder. Bu arada Samsar denen perilerin elçisi dedikleri birisiyle karşılaşırlar. Bütün bunlar olurken bir taraftan da konaktaki gürültülere, cinlerin dışarıda davul çalarak yaptıkları eğlence de eklenir ve hanım ile üç hizmetkâr korkarak odalarına çekilirler. Muhsine Hanım, perilerin konağın hareminin bir odada kalmasına izin vermemelerini yadırgar. Odasında yalnızken yine merdivenden patırtılar gelir. Dışardan bir mani duyar. Manide kendisine ilan-ı aşk vardır. Bundan korku ve telaşa kapılarak

yorganın altına girer. Yüklüğün arasından birisi çıkar. Adının Hasan olduğunu, insan olduğunu ve kendisini kurtarmaya geldiğini söyler. Muhsine Hanım önce onun da peri olduğunu düşünerek ona inanmak istemez. Hasan, konaktaki perilerin hepsinin Muhsine Hanım'a âşık olduklarını ve onun için kendi aralarında rekabet ettiklerini kendisinin de onlarla kavga ettiğini söyler. Onu temiz duygularla sevip nikâhına almak isteyen Hasan'a karşı Muhsine Hanım da büyük bir sempati besler. Ona içi ısınır; fakat hâlâ onun peri olmadığından emin olamamıştır. Diğer perilere karşı Hasan'a yakınlaşan Muhsine Hanım, onun, köşkte bütün bayanların bir peri âşıklarının olduğunu vurgulamasıyla hemen o an onunla nikahlânmayı kabul eder; fakat Hasan'ın kendisine yaklaşma isteği karşısında Muhsine Hanım tekrar onun bir peri olduğuna hükmeder ve onu odasından kovar.

Muhsine Hanım, o gecenin etkisinde kalır. Hasan'a gönlü meyletmış durumdadır; fakat onun peri olmasından kuşkulandır ve korkar. Çiftlikte Hasan adında birisinin gerçekte olup olmadığını merak eder. Buna imkân doğar. Mutfak bacasının dökülen sıvasını tamir etmek için Ruşen Kalfa iki erkek çağır. Bunlardan birisi Hasan'dır. Muhsine Hanım onun peri mi, insan mı? Olduğunu hâlâ çıkaramaz. Burada Hasan'la konuşma imkânı bulur. Ruşen Kalfa'nın da Hasan diye çağırması, ona bu kişinin insan olduğunu düşündürür. Muhsine Hanım ve Hasan, akşamki gördüklerinin kendi kılıklarına giren perileri olduğunu ortaya çıkararak dikkatli olmaları gerektiğini düşünürler. Birbirlerine bağlılık sözü vererek evlenmeye karar vererek köşkten kaçma plânı yaparlar.

Ruşen Kalfa, bütün peri kızlarının Hasan'a âşık olduğunu ve Hasan'ın sözüne pek inanmamak gerektiğini söyler. Fakat Muhsine Hanım her şeyi göze alarak Hasan'ı seveceğini ifade eder. Akşam olur ve Ruşen Kalfa ile Muhsine Hanım havuz başındaki Âyine katılırlar. Ayinde perilerin anlamsız sözleriyle karşılaşılır. Cinlerin, perilerin imtihanına tabi tutulurlar. Sırasıyla Hanımefendi, Ruşen, Çeşmifelek ve Muhsine Hanım sorulara muhatap olur. Periler hepsine anlamsız sorular sorarlar ve hepsinin kulaklarına da yardım perisi suflör gibi cevaplar fısıldar. Sorulardan sonra imtihan sonucu açıklanır

ve sonuca göre kendilerine gya irad verilir. Muhsine Hanım'a da yardımcı olarak tüylü peri gelir. Sorulara doğru cevap fısıldamaz ve cezalandırılır.

Muhsine Hanım nceki gece yapılan ayindeki imtihanın etkisindedir. Odasındaki kapıda tıkırtı olur. Gelen Hasan'dır. Hasan tehlikede olduğunu söyler. Muhsine Hanım, bunun peri mi, insan mı, olduğundan emin olamaz. Zorda olduğuna acır ve onu içeri alır. Merdivende perilerin değişik hayvan taklidi sesleri işitilir. Yükün içinden de ince tambura sedası gelir. Bunu Hasan'ın perisi zanneder. Hasan'ı dolaba saklar. Odaya gelen Hasan'ın perisi değildir. Hindistan'dan gelip kendisini sevdiğini söyleyen bu peri Muhsine Hanım'ı ister. Aslında köşkün efendisi şevki Bey'in perisidir. Peri, Muhsine Hanım'ı kendisine ram etmek istemektedir. Büyüyerek Gulyabani olup kendisini korkutacağını söyler. Kendisini başka bir mahluka tahvil etmekle korkutur ve Muhsine Hanım'a saldırır. Hasan dolaptan çıkar. şevki Bey'in perisi ile bulunmamaları konusunda münakaşaya girişir. şevki Bey'in perisi Hasan'ı hizmetçi diye kovar; fakat Hasan, iffetli bir kızın odasına giren periye karşı gelir. Hasan periye saldırır. Peri ıslık çalarak dört tüylü peri daha gelir ve Hasan'a saldırırlar. Onu döverler ve yükün içine ekerler. Muhsine Hanım, Hasan'ın haline çok üzülür. Kavganın perilerden ziyade insanlar arasında geçtiğini düşünür. Perilerin Hasan'ı hemen dvemediklerinden şüpheye düşer. Ruşen Kalfa'ya gider. Ruşen Kalfa, baykuşların üç kez öttüğünü söyleyerek bunun ölüm anlamına geldiğini ifade eder. Muhsine Hanım bunu duyunca çılgına döner. Onu teskin etmek için hanımefendiye okutmaya gtrrlar. O da okur ve elinden gelen yardımı yapar.

Perilerden korkuları dolayısıyla dört kadın aynı odada kalır. Odada baykuş sesi duyarlar ve bunun ölüm işareti olduğunu dşnrlar. Odada garip kadın ve erkek sesi de duyulur. Bunlar, ne dedikleri belli olmayan ifadelerle karşılıklı konuşurlar. Hasan'ın öldüğünü söylerler. Muhsine Hanım'a da sıra geldiğini aralarında konuşurlar. Bu arada evin alt katında depremi andıran gürültüyle koşuşmalar olur ve diğer kadınlar baygınlık geçirirler. Dört kadın Gulyabaninin gelip kendilerini öldürmesini beklemeye başlarlar. İlerinde en korkusuzu ve lafını esirgemeyeni Muhsine Hanım'dır. Gulyabaninin ilginç ve devasa hâli Muhsine Hanım'ı korkutur; ama ona karşı

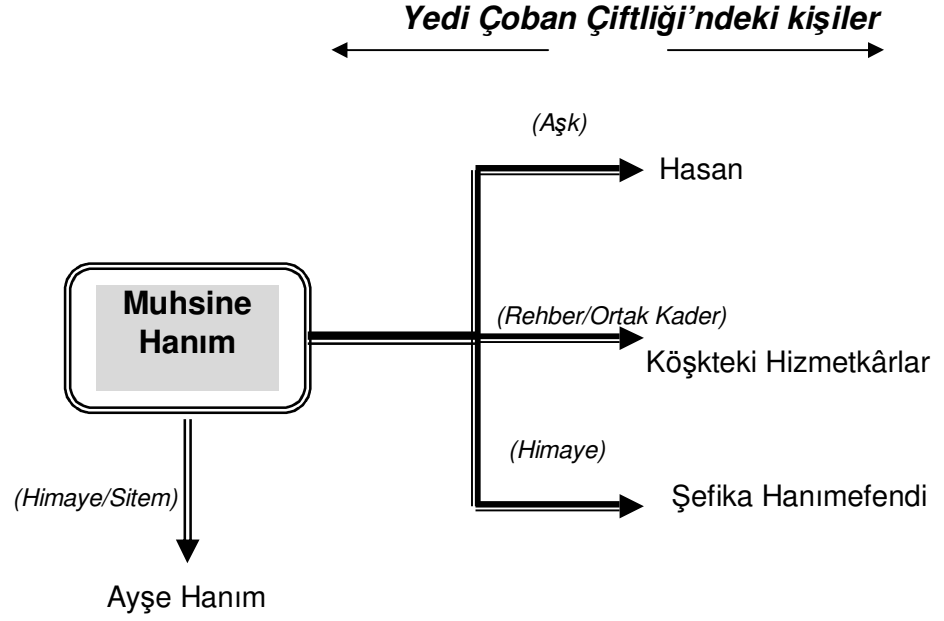
gelmekten de geri durmaz. Gulyabani, Muhsine Hanım ve diğer kadınlara saldırır. Bu arada bir silah patlar. Hasan, kadınların yardımına gelmiştir. Gulyabani'nin yardımına da tüylüler gelir. Onlarla Hasan arasında kıyasıya bir mücadele başlar. Köylüler de çatışmaya dahil olurlar. Gulyabani aldığı kurşunlarla perişan hale düşer. Hasan, Gulyabani'yi soyduğunda onun *“pamuklar, kırpıntılar, sargılar ile memlu dolma koca bir vücut ile kolların dirseklerden yukarı kısımlarına ipler ile rabtedilmiş tahtadan iki uzun bilek”* olduğu ortaya çıkınca Gulyabani'nin sahtekârlığı ifşa edilmiş olur. Muhsine Hanım, Gulyabani ve tüylülerin artık insan olduklarına kani olur. Gulyabani'nin üzeri soyulduğunda bunun çiftliğin kâhyası Zekeriya Efendi olduğu ortaya çıkar. Gulyabani orada toplânan insanların maskarası olur. İfşa sırası tüylülere geldiğinde ilki Şevki Efendi çıkar; Gamgam, Bekir Ağa'dır; Yamyam, Bayram'dır; ardı sıra Zenne Âgâh, Havhav Ağa, Zeynel adıyla, Baykuş Ahmet'i, Ördek Mehmet'i, Kaz Ali'yi, Hindi Mustafa'yı peri olarak rollerini yaptırarak topluluğu eğlendirir.

Hasan, çiftliği bu peri belasından nasıl kurtardığını âdetâ romanı özetlercesine baştan sona oradakilere anlatır ve Muhsine Hanım'ı, Hanımefendiden ister. Üç gün üç gece düğün yaparlar ve evlenirler. Hanımın çiftliği onlara kalır. Hanımla birlikte mutluca yaşarlar.

1.12.4. YAPI

1.12.4.1. Olay Örgüsü

Gulyabani'de, Muhsine Hanım adında kimsesiz bir kadının Üsküdar taraflarında hizmetkârlık yaptığı Yedi Çobanlar Çiftliği'nde gerçekleşen peri, cin vb. sahtekârlıklar etrafında yaşadığı maceralar anlatılır. Bu itibarla romanının olay örgüsü, aslî kişi Muhsine Hanım merkezde olmak üzere onun ilişki kurduğu kişilere göre düzenlenmiştir. Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının temelinde Muhsine Hanım ile onunla ilişki içerisinde bulunan kişiler vardır. Olay örgüsünü oluşturan karşılaşma ve çatışmalar bütününü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Muhsine Hanım'ın geçmişte yaşadıklarını anlatarak ilerleyen olay parçalarının ilkinde Muhsine Hanım ile Ayşe Hanım'ın karşılaşması söz konusudur. Annesiz ve babasız kalan ve başından başarısız bir evlilik geçen Muhsine Hanım'a ana dostu Ayşe Hanım sahip çıkar ve onu Üsküdar'daki Yedi Çobanlar Çiftliği'ne hizmetkârlık yapmak üzere götürür. Ayşe Hanım, Çiftlik sahibiyle arasında çıkar ilişkisi bulunan fırsatçı, çaçaron ve fettan bir mahalle kadınıdır. Bu doğrultuda ona, köşkte duyacağı söylentilere inanmaması gerektiğini, hiçbir şeye karışmaması konusunda tembihlerde bulunur ve onu çiftliğe bırakarak oradan ayrılır. Muhsine Hanım, köşkte yaşadığı peri olayları üzerine kendisini buraya getiren Ayşe Hanım'a sürekli beddua eder.

Muhsine Hanım ile Ayşe Hanım'ın ilişkisi öncelikle Ayşe Hanım'ın Muhsine Hanım'a bir iş bularak onu sıkıntıdan kurtarması dolayısıyla bir minnettarlık şeklindeyken sonraları çiftlikte yaşanan olaylar sonucunda bir çatışmaya dönüşür. Bu çatışmada Muhsine Hanım; kimsesiz ve savunmasız kalan, fantastik unsurlara inanan, cahil bir kişinin tutum ve davranışını; Ayşe Hanım ise, annesinin dostu olarak Muhsine Hanım'ı koruyup kollayarak yardımseverliği, fırsatçılığı, çaçaron ve fettan bir mahalle kadını temsil

etmektedir. Muhsine Hanım ile Ayşe Hanım arasındaki çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Himaye/sitem)

Muhsine Hanım	<----->	Ayşe Hanım
(Fantastik unsurlara inanma)		(Cehalet/yardımsever)
Aktif/cehalet		gün görmüş

Romanda olay örgüsünün çok büyük bir kısmını Muhsine Hanım'ın hizmetkarlık etmek üzere gittiği köşkte yaşayan insanlarla olan ilişkisi oluşturmaktadır. Muhsine Hanım'ın köşkte ilişki halinde olduğu başlıca kişiler köşkün hizmetkârları Ruşen Kalfa, Çeşmifelek, Hasan ve köşkün hanımefendisidir. Köşkün hizmetkârları, Muhsine Hanım köşke gelince köşkle ilgili sahip oldukları tecrübelerini ona aktarırlar. Çeşmifelek kalfa evin âdeti olarak her şeyi bilip merak etmemek gerektiğini, bazen geceleri ufak patırtıların, çıtırtıların olduğunu söyler. Muhsine Hanım bunlardan endişelenir. Ruşen Kalfa da cinin perinin her yerde olduğunu, onlara zarar vermedikçe zararları olmadığını söyler ve konaktan kaçmak isteyen Muhsine Hanım'ı teskin etmeye çalışır. Köşkün içinde gerçekleşen sıra dışı olaylara ayak uydurarak hayatını sürdüren bu iki hizmetkâr, her fırsatta Muhsine Hanım'ı da alıştıkları bu hayata intibak ettirmeye çalışırlar. Perilerin köşkün normal hayatının bir parçası olduğuna onu kanıksatmaya uğraşırlar. Birlikte perilerin sözde imtihanlarına tabi tutulurlar, perilerin bir odaya hapsettikleri köşkün hanımefendisiyle ilgilenirler.

Muhsine Hanım'ın köşkteki hizmetkârlarla yaşadığı ilişkisinde çatışmadan ziyade bir karşılaşma söz konusudur. Gerek Muhsine Hanım gerekse hizmetkârlar fantastik unsurlara ve bunun etrafında gelişen batıl inançlara saplânmış ve hayatlarını buna göre şekillendiren cahil bir anlayışı temsil ediyor gibi görünse de, Muhsine Hanım; cin, peri olayına daha farklı yaklaşır ve nispeten makul olanı temsil eder. O, her ne kadar hizmetkârlar kadar batıl inançlara sahip olmasa da aynı mekânı paylaşmaktan ötürü zamanla can korkusuyla fantastik unsurlara inanmaya başlamıştır. Muhsine Hanım ile köşkün hizmetkârları arasındaki ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Rehber/Ortak Kader)

Muhsine Hanım <-----> Hizmetkârlar

(Fantastik unsurlara inanma)

(Fantastik unsurlara inanma/)

Aktif/cehalet

Cehalet

Romanda Muhsine Hanım'ın çevresinde gelişen karmaşık olayların düğümünü çözen ilişki Muhsine Hanım'ın Hasan ile ilişkisidir. Hasan, Muhsine Hanım'ın köşkte anlaştığı tek kişidir. Muhsine Hanım başlangıçta onun da peri mi yoksa insan mı olduğunu anlayamaz. İnsan olduğunu anlayınca diğerleri karşısında ona yakınlık duyar. Hasan, perilere karşı ona sahip çıkar. Muhsine Hanım'a sahip olmak isteyen perilerle cansiperane bir kavgaya tutuşur. Onunla ilgisine Muhsine Hanım da karşılık verir ve birbirine âşık olurlar. Muhsine Hanım'a saldırmak isteyen Gulyabani'ye karşı mücadele verir. Köşkteki bütün oyunları açığa çıkaran Hasan, sonunda muradına erer ve Muhsine Hanım'la evlenir. Hanımefendinin bütün malları da ikisine kalır.

Muhsine Hanım ile Hasan arasındaki ilişki de bir karşılaşma şeklinde gelişir. Birbiriyle örtüşen bu iki kişi, köşkte olup biten akıl almaz olaylar karşısında "akıl"ı temsil ediyor, denilebilir. Muhsine Hanım, köştekilerin korkutmaları üzerine batıl inanışlara kendini kaptırsa da, Hasan sayesinde bunlardan kurtularak akıl düzlemine çekilir. Hasan, Muhsine Hanım'ın kendisini müşkül durumdan kurtaran bir kahraman durumundadır. Muhsine Hanım ile Hasan arasındaki ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Aşk)

Muhsine Hanım <-----> Hasan

(Fantastik unsurlara inanma)

(Rasyonalist/âşık/samimiyet)

Aktif/cehalet

cesaret

Muhsine Hanım'ın Yedi Çobanlar Çiftliği'nde ilişkisinden söz edilen bir diğer kişi de köşkün sahibi Şefika Hanımefendi'dir. Yeğenleri tarafından aklını

kaybettiği yalanıyla bir odaya kapatılan Şefika Hanımefendi, o odada periler tarafından aklî dengesi kaybettirilerek korku içinde yaşatılmak ve sömürölmek istenmektedir. Muhsine Hanım, hanımefendinin odasından duyduğu sesler üzerine oraya gider, periler Şefika Hanımefendi'yi imtihan ediyorlardır. Orada Şefika Hanımefendi'yi tanır. Şefika Hanımefendi ona birtakım tavsiyelerde bulunur. Hasan'ın perilerle kavgada öldüğünü düşönen Muhsine Hanım'ı teskin etmek için Şefika Hanımefendiye okutmaya götürörlörlö. O da okur ve elinden gelen yardımı yapar. Periler, Muhsine Hanım'ı da Şefika Hanımefendi ile birlikte imtihan ederler.

Muhsine Hanım'ın Şefika Hanımefendi ile ilişkisinde de karşılaşmadan söz edilebilir. Hem Muhsine Hanım hem de Şefika Hanımefendi, fantastik unsurlara ve bunun etrafında gelişöen batıl inançlara saplânmış ve hayatlarını buna göre şekillendiren cahil bir anlayışı temsil ederler. Fakat, Muhsine Hanım Hasan sayesinde; cin, peri olayına daha farklı yaklaşır ve nispeten makul olanı temsil eder. O, maddî imkân sahibi ve çaresiz kalan Şefika Hanımefendi gibi batıl inançlara sahip olmasa da zamanla o da fantastik unsurlara inanmaya başlamıştır. Muhsine Hanım ile Şefika Hanımefendi arasındaki ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Himaye)

Muhsine Hanım <-----> **Şefika Hanımefendi**

(Fantastik unsurlara inanma)

(Fantastik unsurlara inanma/)

Aktif/cehalet

Maddi imkân/çaresizlik/Cehalet

Yukarıdaki şemada ifade edilen; ve geçmişte yaşanan olayları anlatan karşılaşmalar, fantastik unsurlara ve batıl inanışlara saplânan insanların trajikomik hallerini dikkatlere sunmaktadır. Dolayısıyla Gulyabani'nin olay örgüsü; batıl inançlarla insanların nasıl kandırılıp maddi manevi sömüröldüklerini somutlaştıracak biçimde düzenlenmiştir. İlk olay parçasından sonrakiler romanın sonuna kadar birlikte ilerleyip gelişir.

1.12.4.2. Kişiler

Gulyabani’de olaylar aslî kişi Muhsine Hanım etrafında gelişmektedir. Romanın kişiler kadrosunda, Muhsine Hanım ile onu Yedi Çobanlar Çiftliği’ne götüren Ayşe Hanım ve bu çiftlikteki kişiler yer almaktadır. Romanın şahıs kadrosu Muhsine Hanım ile onun yanındaki ve karşısındaki kişilerden oluşan bir bütünlük arz eder.

Muhsine Hanım’ın karşısında bulunarak özellikle onunla çatışan çiftlikteki kişiler, Muhsine Hanım ile ilişkileri vesilesiyle romanda verilmek istenen mesajları somutlaştıran birer figür olarak karşımıza çıkar. Romandaki kişileri Muhsine Hanım merkezinde ele almak ve özellikleri ile olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.12.4.2.1. Kadınlar

1.12.4.2.1.1. Muhsine Hanım

Muhsine Hanım, Yedi Çobanlar Çiftliği’nin hizmetkârlarındandır. Öksüz ve yetim kalan Muhsine Hanım’ın kötü sonuçlanan evliliklerinin ardından, kendisine annesinin dostu Ayşe Hanım tarafından Yedi Çobanlar Çiftliği’nde hizmetkârlık görevi sağlanır. Daha yolda arabacı tarafından köşkte cin ve perilerin olduğuna dair bilgiler edinen Muhsine Hanım, bunları çiftlikte bizzat deneyimler. Köşkteki hizmetkârların telkiniyle o da fantastik unsurlara inanır. Bu kadınlara her ne kadar uyuyor görünse de, köşkteki bu gariplikleri merak edip kendince araştırmaya koyulur. Kutsal levhaların ve boynundaki muskanın işe yaramadığını görmesi ve Hasan’ın odasında perilerle yaptığı kavgada perileri dövmesi sonucu peri işinin tamamen oyun olduğunu anlar.

Muhsine Hanım, köşkte dönen dolaplardan korktuğu için kendisine yardımcı olan Hasan’a kalbî bir alâka duymaya başlamıştır. Hizmetkârların, köşkteki herkesin bir perisi vardır, ifadesi üzerine her ne kadar Hasan ve perisi konusunda büyük tereddüt yaşasa da ona bağlanmıştır. Köşkteki olayları anlattığı ömrünün son zamanlarında bile hâlâ Hasan’a ne kadar âşık

olduğunu romanın sonundaki şu cümlelerle ifade eder: *“Onun sakalı benim saçlarım ağardı. Daha birbirimize doyamadık. Bu yaştaki süs, nizam merakımdan dolayı beni ayıplamayınız. Hep onun içindir. Hâlâ ilk zıfâf gecemizdeki gibi birbirimize ateşliyiz.”* (s. 145)

1.12.4.2.1.2. Ayşe Hanım

Romanda Muhsine Hanım'ın çevresinde yer alan ilk kişi olan Ayşe Hanım'ın işlevi Muhsine Hanım'ı koruyup kollamak ve ona bir ikbal kapısı aralamaktır. Ayşe Hanım, Muhsine Hanım'ın annesinin dostudur. Öksüz ve yetim kalan Muhsine Hanım'ın kötü sonuçlanan evliliklerinin ardından, kendisine acıyarak dostluğun gereği, ona Yedi Çobanlar Çiftliği'nde hizmetkârlık göreviyle hayatını rahata kavuşturacağı bir iş bulur. Ayşe Hanım, Muhsine Hanım'ın olay örgüsündeki işlevinin asıl ortaya çıktığı Yedi Çobanlar Çiftliği'ne gitmesinde aracı işlevi görmektedir. Muhsine Hanım'ın rahata kavuşacağını düşünerek çiftlikteki hayatın gerçeklerini ondan saklar. Çiftlik sahibiyle arasında çıkar ilişkisi bulunan fırsatçı, çaçaron ve fettan bir mahalle kadını temsil etmektedir. Muhsine Hanım bunu şu cümlelerle ifade eder:

“Ayşe Hanım beni Çeşmifeleğe o kadar methetti, o kadar methetti ki ben âdetâ sıkıldım. Saydığım faziletlere malikiyetime en ziyade kendim şaştım. Bu kadının beni oraya kapılandırmakta büyük bir menfaati vardı. Fakat ne olduğunu anlayamıyordum.” (s.21)

Romanda Muhsine Hanım'ı Yedi Çobanlar Çiftliği'ne götürdükten sonra işi biter ve olay örgüsündeki işlevi sona erer. Ayşe Hanım, Muhsine Hanım'ın savunmasızlığını ve kimsesizliğini göstermektedir.

1.12.4.2.1.3. Köşkteki Hizmetkârlar

Olay örgüsünün asıl şekillenmesinde ve temanın dikkatlere sunulmasında önemli bir işleve sahip olan ilişki, Muhsine Hanım'ın hizmetkârlık göreviyle getirildiği Yedi Çobanlar Çiftliği'nde (köşk) karşılaştığı hizmetkârlarla olan ilişkisidir. Köşkteki bu kişiler Muhsine Hanım'ın peri, cin vs. gibi insanüstü varlıklar karşısındaki tutum ve tavırlarını sergileme işlevi

üstlenirler. Köşkteki hizmetkârlar, Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın'dır. Bu kadınlar tamamen fantastik unsurlara ve batıl inançlara kapılmış kişiler olarak Muhsine Hanım'ı köşke gelir gelmez kendilerine benzetmeye çalışırlar. *"Bu ihtiyar Çeşmifelek fena bir kadına benzemiyordu. Eski bir kibar konağında büyümüş, esaslı bir terbiye görmüş olduğu her tavrından belli idi. Adeta nerimli, natıklı bir hanım gibi ağır ağır söylüyor, her söz ağzından hesaplı, tartılı, teemmülü çıkıyor."* (s.21)

Şişman bir Arap olarak nitelendirilen Ruşen Kadın köşkün aşçısıdır. Muhsine Hanım'ın köşkteki görevi, Çeşmifelek'e yardımcı olmak üzere şöyle anlatılır:

"Bana el olağı olacaksın. Tahta, çamaşır, ortalık süpürmek gibi ev işleri. Bu koca evin her tarafı silinip süpürülmez. Bir çok yeri kapalı durur. Derleyip toplayacağımız kullandığımız bir iki odadan ibaret... Sen bize can yoldaşı olacaksın." (s.22)

Bu iki kadının anormal tavırları dolayısıyla Muhsine Hanım, *"Bu iki acaip kadının periler ile insanlar arasında esrar dolu birer mahluk olduklarına artık hükmettim. Dışarıdaki cinler kadar bunlardan da korkmaya başladım."* (s.22) diyerek onlarla ilişkisini baştan belirtmektedir. Bu kadınlar tamamen batıl inanışlara kapılmış durumdadırlar ve okuma yazması olmayan Muhsine Hanım'ı da buna inandırmak gayretindedirler. Köşkün sahibesinin akrabalarının köşkü sömürmek için burada cin, peri yalanıyla dönderdiği dolaplar karşısında bu kadınlar canlarını korumak için bu kişilerin uydurdukları batıl inançlara kapılmışlardır. Bu hususta Muhsine Hanım'a şu tavsiyede bulunurlar:

"Mavili esvap giyme. Uçkurunu kibleye karşı balama, kapı eşiğine oturma. Kuşağını kör düğüm etme. Akşamları saç örgülerini çöz. Gözlerini birbiri üstüne yedi defadan ziyade kırpm. Seni korkuttukları vakit ayak baş parmaklarının tırnaklarını birbirine sür. İki elinle kulaklarının memelerini tut. Bir emdir bulabilirsen üzerine bas. "Emret yacın! Hazırım" diye bağır. Kalbini ferah, itikadını tam tut, bir şey olmaz." (s.30-31)

Bu kadınlar köşkte daha önceki iki hizmetkârın cin, peri üzerine kurulu düzeni araştırdıklarından dolayı öldürüldükleri için oynanan oyunlara göz yummakta ve bunu kaderleri olarak algılamaktadırlar.

1.12.4.2.1.4. Şefika Hanımefendi

Yedi Çobanlar Çiftliği'nin sahibidir. Yeğenleri tarafından parası sömürülmek istenmektedir. Aklını kaybettiğini iddia eden yeğenleri buna dair bir rapor alamayınca onu köşkün bir odasına kapatırlar ve peri suretinde onu korkutarak aklını kaybetmeye çalışırlar. Perilerin elinde tamamen bir oyuncak haline gelmiştir. Fantastik unsurlara inanır. köşteki oyunları ortaya çıkaran Hasan'a ve onun sevdiği Muhsine Hanım'a cömertliğini gösterir ve onları evlendirerek bütün varlığını onlara bağışlar.

1.12.4.2.2. Erkekler

1.12.4.2.2.1. Hasan

Hasan, Şefika Hanımefendi'nin köşkünde uşak olarak çalışan, sonra Muhsine Hanım'a âşık olarak köşteki peri gerçeğini ortaya çıkarıp onunla evlenen kişidir. Muhsine Hanım'ın ömrünün sonuna kadar birlikte mutlu bir hayat sürdürdüğü kocası olmuştur. Romanda, Muhsine Hanım'ın köşteki yılları sırasındaki tasviriyle;

“Çehresi gecenin loşluğu ile seçemediğim penbe bir taravetle beşuş, koyu kumral bıyıkları gümrah bir çift kara dudak üstüne tezyin etmiş, ağzı, burnu mütenasip, merd bakışlı, arslan gibi bir delikanlı...” (s.84) cümleleriyle tanıtılır.

Hasan, köşte peri dolaplarına inanmayarak, köşkü soyan şarlatanları ortaya çıkarma işlevini üstlenerek buradaki diğer kişilerin karşısında akıllı ve müspet bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hasan, köşteki şarlatanları ifşa etmesinin mükâfatı olarak hanımefendinin bütün servetinin idaresini Muhsine Hanım ile birlikte eline alır ve ona da yanlarında bakarlar.

Romanın sonuna doğru köşte kadınlar tarafından peri olarak tanıtılan kişilerin kimliği ortaya çıkar. Köşte; Gulyabani olarak Çiftlik Kâhyası Zekeriya Efendi; cinlerin reisi olarak Şevki Bey; Gamgam'ın, Bekir Ağa;

Yamyam'ın, Bayram; kadın taklitçisi perinin, Ağâh; cinlerin onbaşı Havhav Ağa'nın Zeynel olduğu ortaya çıkar.

Sonuç olarak, romanda Muhsine Hanım'ın anlattığı olaylarda, çevresindeki kişiler, insanların cin, peri vb. fantastik varlıklar aracılığıyla duygu ve inançlarının sömürülerek trajikomik duruma düşmelerini gözler önüne sermektedirler.

1.12.4.3. Mekân

Gulyabani'de olaylar, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın diğer romanlarında olduğu gibi İstanbul'da geçmektedir. Romanda mekân, Muhsine Hanım'ın Yedi Çobanlar Çiftliği yolculuğuna sahne olan yerler dışında, tamamen Yedi Çobanlar Çiftliği'dir. Halden geçmişe dönülerek anlatılan romanda, Muhsine Hanım'ın Yedi Çobanlar Çiftliği'nde başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Bundan dolayı romanda en önemli işleve sahip mekân Yedi Çobanlar Çiftliği'dir.

Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.12.4.3.1. Dekor

1.12.4.3.1.1. Ev

1.12.4.3.1.1. 1. Yedi Çobanlar Çiftliği

Romanda olay örgüsünü şekillendiren asıl olayların geçtiği mekân, Üsküdar'dan çok uzaktaki bir köyde bulunan Yedi Çobanlar Çiftliği'dir. Burası, Muhsine Hanım'ın yolculuğunda arabacının ve Ayşe Hanım'ın burasıyla ilgili söylediği garip ifadelerle, onda daha buraya gelmeden büyük bir merak duygusu uyandırır. Denilebilir ki, mekânın garip olaylara sahne olduğu, Muhsine Hanım daha buraya ulaşmadan hissettirilmiştir.

Yeğenleri tarafından sömürölmek istenen Şefika Hanım'ın çiftliğı buna uygun olarak pek çok odaya ve oldukça zengin bir müştemilata sahiptir. Yedi Çobanlar Çiftliğı, Muhsine Hanım'a uzaktan ilk defa şöyle göröölür:

"... İnce sislere gömölmüş bir ağaçlık. Bu ormancığın koyu yeşil kümeleri arasından dağınik damlar, duvarlar, irili ufaklı binalar, pencereler, bacalar gördüm. Yine yüreğimi derin bir korku sardı. (Yedi Çobanlar çiftliğı), bu isim beni teessürle dolu kalbim için korkulu bir tevsim idi. derhal gözlerimin önüne iri çapta haydud bakışlı, silâhlı, yedi tane çoban dizildi. Ben bunların arasında o geceyi nasıl geçirecektim? Bunlar benden ne yolda hizmetler isteyeceklerdi? Derhal yine gözlerim sulanarak..." (s.15-16)

Arabacı da Yedi Çobanlar Çiftliğı'ndeki gariplikleri Muhsine Hanım'da korku uyandıracak şekilde tanıtır:

"Orası cinlerin, perilerin kumkuma yeridir. Geçenlerde oraya giden arabacı Velinin beygirini çarptılar. Hayvanın beş dakikada soluğı kesildi. Kurbağa gibi yamyassı oldu... ezandan sonrası kalmaya gelmez." (s.17)

Muhsine Hanım, çiftliğe gelmeden mekân hakkında böylece kötü izlenimlere sahip olmuştur. O, çiftliğe gelmeden edindiğı bu bilgilerden sonra çiftliğı şu şekilde görür:

"Ağaçlar, binalar daha belli görünmeğe başladı. Biraz yokuş indik. Kurumuş dere gibi bir yerden geçtik. Bir tepe çıktık. Bir müddet de düzlükten gittikten sonra çiftliğin önüne geldik. Araba ile ağaçlığa girdik.

Arabacıdan işittiğı korkulu sözlerin tesiriyle midir? Nedir? Burası bana ağaçları sık bir mezarlık gibi pek loş, pek kasvetli göründü. Bu sayelerin arasından geçtikten sonra harman yerine benzer bir meydanlığa geldik.

Yanımıza bileziğı taşlarla örölmüş cesim devirde bir kuyu, etrafında birkaç ihtiyar servi gördüm. Yine bir ağaçlığa girdik. Orada burada selamlık, hizmetçi daireleri, mutfak, ahır, kümes gibi binalar göründü. Tavuklardan kazlardan birkaç keçiden başka bir canlıya tesadüf etmedik. Karşımıza uzun ve yüksek harapça bir duvar çıktı. Duvarın cephesinde birbirine hemen otuz arşın kadar bir mesafede sım sıkı kapalı iki büyük kapı vardı. Kaplar eski boyları uçmuş fakat meşe ağaçlarından yapılmıştı." (s.18)

Çiftliğin ilk görünüşü ile kendisine anlatılanlar dahilinde Muhsine Hanım, burasını *"Burası bana ağaçları sık bir mezarlık gibi pek loş, pek kasvetli göründü."* cümlesiyle ifade etmektedir. Daha mekâna girmeden orasıyla ilgili olumsuz bir önyargıya kapılmıştır.

Muhsine Hanım, çiftliğe gelince burasını "köşk" olarak nitelemektedir:

"Karşımıza cesim, harap üç katlı bir köşk çıktı. Köşkün önündeki bu bahçe harem ve selâmlığı fark eden yüksek bir duvarla ikiye ayrılmıştı. Bahçenin bu ikinci kısmında büyük büyük ağaçlar görünüyordu. İçeri girmezden evvel gördüğümüz iki kapıdan birinin bahçenin öbür kısmına açıldığını anladım." (s.20)

Muhsine Hanım, *"Kuş uçmaz, kervan geçmez bu koca ev"* (s.20) diye tanımladığı köşkü tanımaya çalışır:

"Kalfanın işareti üzerine alt kattaki yan odalardan birine girdik. Eski damıska makatli boydan boya bir kerevet, yan tarafta ufak bir erkân minderi, duvarda salkım salkım kabak, mısır, başak kuruları asılı.

(...)

Aman yarabbi dağ başında, hemen kırk odalıya benziyen bu koca köşkün içinde..." (s.20-21)

Köşkün bahçesinde *"Taşla döşenmiş avlu, sofa, merdiven altı vb."*

tarzında bir de *"taşlık vardır. Burası Muhsine Hanım'ın köşke geldiği gün buradan kaçmak istemesi üzerine romanda geçer:*

"Taşlığın kapısına doğru koştum. Sımsıkı kilitli bldum. Alt katta her tarafın pencereleri kalın, sık demir parmaklıklar ile mücehez idi. kaçmanın imkânı olmadığını gördüm." (s.24)

Köşk, hanımefendinin akrabalarının köşkün zenginliğini sömürmelerine uygun bir hale getirilmek için cin ve peri oyununa uygun şekilde tefriş edilmiştir. Köşkün büyüklüğü buna müsaittir. Mekânın şarlatanların amacına uygun hale getirilmesi Hasan tarafından ifşa edilir:

"Hasan- Ben yüke girdikten iki dakika sonra kapısını açınız.

İhtariyle yüke girer. İçerde kimseyi göremiyerek halk duçar hayret olur. Yük kaplarını kaparlar. Cüz'i bir müddet sonra açarlar. Hasan'ı yine içerde bulurlar. Taaccüpleri artar. Hasan hokkabazın yuvarlağı gibi kâh gözlerden nihan olur. Kah meydana çıkar.

Hasan- Bu taaccübünüzü şimdi izale ederim...

Vâdiyle yükün kapıya mukabil cidarına yavaşça vurur. Cidar bit dükkân kepengi gibi heyetiyle arkaya iner... Öte tarafta bu açıp kapamanın makinisti Ördek Mehmet görünür. Hasan ahalinin bir kısmını bu büyük fethanın öbür cihetine dâvetle, bunun menteşeli, müteadid sürgülü, kol demirli adeta gizli bir kapı olduğunu gösterir. Gayet imtizaçlı kapandığı için bir kere sed edilip bu sürgüler, kollar vazedildikten sonra yükün içinden bu cidar ne kadar zorlansa açılmayacağını ve bir perinin yalnız başına gece kapağı açarak işini gördükten sonra tekrara kapıyı kapayıp gidebileceğini anlatır. Bu gizli kapının öbür tarafı daima kilitli duran küçük bir oda olduğunu irae eder. Hanımefendinin yükü ile daha birkaç yük ve dolabın bu tertipte bulunduğunu söyler.

Oradan çıkarlar. Hasan yine bir işaret edince Ördek kaybolur. Üst katta büyük bir odaya girerler. Oraya buraya bakarken:

-Duvara yaslanma... Üzerime basma... Şimdi seni

Nidasiyle kayıptan bir ses gelir. Herkesi yeni bir hayret istila eder.,

Tavandan, kerevetin önlerinden, ördek vakvakları işidilir.

Hasan, izah dere bir tavırla der ki:

-Bu odanın muhtelif noktalarından ufak ufak gizli delikler vardır. Bu delikler uzun marpuç borular ile aşağıdaki odaya merbuttur. Bu marpuçların uçları, anahtarları cinlerde bulunarak daima kilitli duran dolapların içindedir. Bu uçlardan her ne tür sesler verilir ise merbut odalarda tavanlardan, duvarlardan, kerevetlerden geliyor gibi yakından işidilir. Hanımefendinin odası bu suretle mücehhezdir.

Hasan, odanın iki yan tarafına boydan boya mihlanmış parmaklıklı ve merdiven küpeştesine müşabih iki direk göstererek:

-Bu tertibatın bir aynı de tavan arasında vardır. Bunlar zelzele aletidir. Cinler, hanımefendinin odasında hareketi arz yapmak istedikleri zaman bu sıırıklara yapışıp daireyi şiddetle sarsarlar. " (s.139-140)

1.12.4.3.1.2. Odalar

1.12.4.3.1.2.1. Şefika Hanımefendi'nin Odası

Şefika Hanımefendi'nin odası, Muhsine Hanım'a yasak edilen, hanımefendinin orada cinlerle kavga ettiği ve onlar tarafından imtihan edildiği yerdir. Muhsine Hanım, bu odaya korkuyla girer:

“Köşkün iki dairesini birbirine rabt eden bir geçit vardı. Elimde şamdan oraya yürüdüm. Her adımında belki on destur ile nihayete kadar gittim. Müntehada önüme bir kapı çıktı. Yokladım. Sım sıkı kilitli idi. kulak verdim. Bir şey duyamadım. Geri döndüm. Demin gördüğüm odanın yanında bir oda daha vardı. Odanın kapısını karıştırdım. Açıldı. Fakat bana edilen tembihlere nazaran buraya girmek kâtiyen memnu idi. şamdanı içeri tutarak başımı uzattım: bom boş tozlu, koca bir oda... Bir (turu kuşiyeye) duası daha okuyarak tek mil cesaretimi topladım. Zaten ben bu cinhanede ya çıldıracak ve yahut bir gün perilerin hışımlarına uğrayarak geberecektim. Kokulu otlarımı serpe serpe içeri girdim. Ne peri vardı. Ne cin... besbelli bana oyunlarını sonradan oynamak için ses çıkarmıyorlardı. Tekmil kuvvami kulaqlarıma topladım. O ses işidiliyor, şimdi daha vazıh ve yakından geliyordu. Dinledim. Hep evvelce işittiğim saçmalara benzer şeyler. Bu ses köşkün hangi derinliklerinden geliyordu?” (s.41-42)

Muhsine Hanım, köşkü keşfettikçe, içine düşen korku büyümekte ve mekânın garipliklerine uygun bir yapı olduğu hükmüne varmaktadır:

“Cesaretimi biraz daha ileriye götürerek bir pencereye aklaştım. Mumu yere bıraktım. Camın kanadını açtım. Bahçeye baktım. Bahçeyi ortadan ayıran yüksek duvarın tamam üzerine hazır bir odada olduğumu anladım. Ortalık yani ayın ziyasıyla münevver, iri ağaçlar heybetli adeta korkulu birer manzara almışlardı. Orta katta bulunuyordum. Görebildiğim kadar köşkün cephesine bir göz gezdirdim. Şimdiye kadar dahilini görmemiş olduğum bu bölme bahçe pek esrarengiz bir yer, belki de perilerin daimi cev lângâhı, kumkuma mahalli idi.” (s.42)

Perilerin hareketine uygun bir zaman olan akşam vakti gerçekleşen olaylarla Muhsine Hanım köşkü keşfetmeye çalışır. Şefika Hanımefendi'nin odası köşkte ayrı bir dairenin içindedir:

“İlk merdiveni çıktık. Sofayı yürüdükten sonra dar geçide girdik. Bunun müntehasına gelince Çeşmifelek cebinden bir anahtar çıkardı. Kapıyı açtık. Yeni bir sofaya girdik. Bir merdiven daha çıktık. Bir camlı kapıdan geçtik. Yine bir sofaya geldik.

(...)

Gölgelerimizden ürkererek yürüye yürüye hanım efendinin dairesine geldik. Kadının avazı istimdadı kesilmişti. Hiç ses yoktu.

Kalfa buradaki üç odadan birini açtı. İçeri girdik. İki mum yanıyordu... Odadaki eşya birbirine karışmış, alt üst hep alan taran olmuş. Orta yerde bir yastık... Yastıklardan biri çiçekliğin yanına, diğeri pencerenin önüne fırlatılmış. Çarşaf tortop dölşeyin ortasında duruyor. Yorgan yükün önüne sürüklenmiş. Desti devrilmiş, akan sular yatağın etrafını sılatmış. Pencerelelerden birinin iki kanadı birden açılmış, perdesi koparılmış, sarkıyor. Fakat her tarafa bakındık. Meydanda hanım efendi yok...

Çeşmifelek büyük bir telaşla mumu önüne doğru yutarak dışarı çıktı. Diğer odaları, helâyı aradı, kimseyi, bulamadı.” (s.53-54)

1.12.4.3.1.2.2. Çeşmifelek Kalfa'nın Odası

Çeşmifelek Kalfa'nın odası şu şekilde tasvir edilir:

“Kalfanın işareti üzerine alt kattaki yan odalardan birine girdik. Eski damıska makatli boydan boya bir kerevet, yan tarafta ufak bir erkân minderi, duvarda salkım salkım kabak, mısır, başak kuruları asılı.

(...)

Aman yarabbi dağ başında, hemen kırk odalıya benziyen bu koca köşkün içinde...” (s.20-21)

1.12.4.3.1.2.3. Muhsine Hanım'ın Odası

Muhsine Hanım'ın odası, geldiği gün periler tarafından korkutulduğu mekândır. Burada kendisine saldıran periye Hasan müdahale eder ve periler Hasan'ı hırpalarlar. Burası aynı zamanda Hasan'ın Muhsine Hanım'a aşk ilan ettiği yerdir.

1.12.4.3.1.3. Bahçe

Bahçe, Muhsine Hanım, Şefika Hanımefendi ve köşkün diğer hizmetkârlarının periler tarafından imtihan edildikleri yerdir. Köşkün bahçesi şu cümlelerle tasvir edilir:

“Burası duvar kenarlarında yaseminler, hanımelleri, asma çardakları, meyveli, meyvesiz ağaçlar ile bir ormancık haline gelmiş, bakılmamış harap bir bahçe idi. Ben, perilerin geceleri ev sahibesi hanımla etrafında meclis kurdukları havuzu arıyor idim.” (s.19)

Görüldüğü gibi köşkün bahçesi son derece bakımsızdır.

Muhsine Hanım'ın Hasan ile görüştüğü bir yerin sahnesi olarak da bahçe *“Bir kısım cesim ağaçların sayelerine gömülmüş koca ıssız bahçe...”* (s.84) cümlesiyle tanıtılır.

İmtihan sırasında şu şekilde tanıtılır:

“Akşam oldu. Temiz beyaz entarileri giydik. Saçlarımızı döktük. Ellerimizde buhurdanlar, hanım efendi önde, biz âla merÂtîbihim tulâni bir hat üzerine arkada, benim o zamana kadar girmemiş olduğum o gizli iç bahçeye çıktık... Kamer, asırlık ağaçlara Nûrlarını mebzulen dökmüş, içinde bir kaç kurbağa vakvakası işidilen

büyük bir havuzun yeşil suları mehtaba karşı bir ayna inikasıyla parlıyor, duvar kenarlarını tamamiyle nazarlardan gizleyen ağaçların mühip, esrar âlût gölgeleri kalblere korku veriyordu.” (s.91-92)

Burada mekân ile zamanın uyumu kişilerde bir ürperti uyandırmaktadır.

1.12.4.3.1.4. Şehir Dekoru

Gulyabani’de, Muhsine Hanım’ın Yedi Çobanlar Çiftliği’ne gidene kadarki yolculuğunun geçtiği yerler romanda ilk karşılaşılan mekândır. Muhsine Hanım’ın Aksaray’daki evinden alınıp ana dostu Ayşe Hanım tarafından Üsküdar’da bulunan Yedi Çobanlar Çiftliği’ne kadar yaptığı yolculuğun sahnesi durumundaki mekânlar bu iki kişinin diyaloglarıyla dikkatlere sunulur. Bu yolculuğun mekânı şu cümlelerle anlatılır:

“Sabah oldu. Erkenden Ayşe hanım geldi. Bahçe kapısına indik. Bir kayığa bindik.

(...)

Üsküdar’a çıktık.

(...)

Ben Üsküdar’ı ömrümde ilk defa görüyordum. Çarşıyı geçtik. Etrafı kırılık, mezarlık uzun bir yolda gidiyorduk. Bir çeşmeye tesadüf ettik. Zincirli bakır tasta doya doya su içtik. Araba bir yokuşa saldırdı. Git git bitmez. Git git bitmez.

Mevsim yaz nihayeti idi. Biraz sıcak vardı.

Ulu bir çınarın altında uyuyan yeşil bir türbenin önünde eğlendik...

Yine yola düzeldik. Artık evler seyrele seyrele hemen yok oldu. Tamamiyle kırılıktan gidiyorduk. Arada bir öküz arabasına, atlı, merkepli adamlara tesadüf ediyorduk.

(...)

Artık gide gide insana değil, ine cine bile tesadüf edemez olduk. Gözlerimizin önünde dağlar tepeler açıldıkça açılıyordu.

(...)

Uzaktan denizleri, bayırları gördükçe bütün bütün garipsiliyerek artık kendimi tutamaz oldum.

(...)

Arkamızdan İstanbul, Üsküdar kaybolmuştu.

Bir müddet daha gittik. Uzaktan bir köy göründü, kendimi hemen arabadan atıp o tarafa kaçmak istedim.

(...)

Bir hayli daha yol aldık. Nihayet Ayşe Hanım elini kaldırıp parmağını dikerek uzun bir düzlükten sonra kabarmış bir tepenin hafif bir duman içindeki yeşil ağaçlarını göstererek:

-Geliyoruz. İşte orası... Yedi Çobanlar Çiftliği... dedi.” (s. 12-14)

Romandan kısaltılarak yapılan alıntıda da görüldüğü gibi, Muhsine Hanım’ın Aksaray’dan Yedi Çobanlar Çiftliği’ne kadarki bu yolculuğuna sahne olan mekânın işlevi, mesafenin çok uzaklığı nisbetinde onun gariplik ve

yalnızlık duygusunu pekiştirmektedir. Bu yolculuğa sahne olan mekân, peyzaj niteliğinde, yerleşim yerlerinden uzakta, ıssız yerlerdir. Mesafenin uzaklığı Muhsine Hanım'ın geriye dönmesini de engellemektedir.

Romanda mekân-insan bütünleşmesi çok güçlü bir biçimde vurgulanmıştır:

“Akşam oluyordu. Dört duvarla mahsur bahçeye baktım. Rüzgâr ile oynayan ağaçların gölgeleri bile esrarlı birer heyula gibi bana dehşet veriyordu. Oda loşlaştıkça etrafımı ihata eden bütün eşyadan, her şeyden, minder üzerinde yatan kara kediden bile korkuyordum.” (s.24-25)

Romanın tamamında bu durum geçerlidir. Mekânın büyüklüğü ve Muhsine Hanım'ın köşke gelmeden orası hakkında edindiği önyargılar, ona, köşkte tanıdığı her köşede kendisine korku veren bir şeylerle karşılaşacağı hissini vermektedir. Köşkü tanıdıkça her köşede perilerle karşılaşmanın verdiği korkuyla Muhsine Hanım'ın psikolojisi gittikçe bozulmuştur. Mekânın İstanbul'dan uzak olmasının doğurduğu ıssızlık, roman kişinin kaçma ihtimalini yok etmiş ve köşkteki şarlatanlıkla baş başa kalmasına neden olmuştur. Mekânın toplumdan uzaklığı ve dışa kapalılığı da psikolojinin bozulmasında önemli etkindir.

Romanda mekânın olay örgüsünde büyük bir işlevi söz konusudur. Çünkü romanda temayla ifade edilmek istenen cin, peri vb. fantastik unsurlara inanma çevresinde şekillenen batıl inançlar, mekânın bu amaca uygun şekilde tefriş edilmesiyle mümkün olmuştur.

Sonuç olarak Gulyabani'de mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği çok önemli işlevler vardır. Bunlardan en önemlileri, olay örgüsünde yer alan kişilerin psikolojilerini ve hayata bakışlarını ortaya koyması, romanın olay örgüsüyle somutlaştırdığı batıl inançlar gibi kavramlarını ifadeye uygun bir zemin hazırlamasıdır.

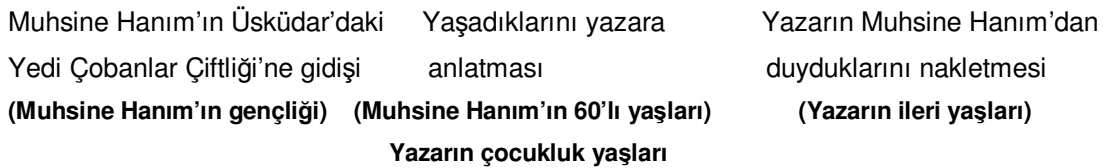
1.12.4.4. Zaman

Gulyabani'de bir üçüncü kişi olarak yer alan yazar, eski zamanlarda masalcı gibi gördüğü Muhsine Hanım'dan bahseder ve gençliğinde başından

geçenleri anlatması üzerine sözü Muhsine Hanım'a vererek geri çekilir. Romanın sonunda Muhsine Hanım'ın sözlerinin bitmesi üzerine tekrar hâle döner. Yani romanda yazarın başta ve sonda ortaya çıkışının arasında Muhsine Hanım'ın anlattıkları üzerine olay örgüsü kurulur. Böylece olaylar, romanın aslî kişisi Muhsine Hanım'ın başından geçenleri anlatması şeklinde nakledilir. Bu durumda roman, yazarın kendi çocukluğunda dinlediği yaşlı Muhsine Hanım'ın gençlik yıllarına dair olayları anlatması şeklinde geriye dönüşlerle anlatılmaktadır. Romanın başında bu durum şu cümleyle ifade edilir:

“Çocukluğumda o zaman sinni altmışı geçkindi.” (s.8)

Romanda Muhsine Hanım'ın yaşadıklarını yazara anlatması ve onun da bunları okura nakletme zamanını şu şekilde gösterebiliriz:



Muhsine Hanım'ın başından geçenlerin anlatıldığı Gulyabani'de anlatma zamanı, Muhsine Hanım'ın iki mutsuz evlilik geçirdikten sonra ana dostu Ayşe Hanım tarafından Üsküdar'daki Yedi Çobanlar Çiftliği'ne hizmetkârlık göreviyle götürülüşünden, köşkteki şarlatanlıkların ortaya çıkarılarak Hasan'la evlenmesine kadar geçen zaman sürecini kapsamaktadır. Muhsine Hanım'ın Üsküdar'daki Yedi Çobanlar Çiftliği'ne yolculuğu “*Mevsim yaz nihayeti idi.*” (s.13) cümlesinden çıkarımımıza göre yaz mevsimi sonunda gerçekleşir. Bundan sonra köşkteki gerçeklerin ortaya çıkıp da Muhsine Hanım'ın Hasan'la evlenmesine kadar ne kadar süre geçtiği kesin olarak bilinmemekle birlikte fazlaca uzun bir zaman olmadığı söylenebilir.

Olay zamanı, yazarın çocukluk yıllarında, altmışını geçkin yaşlı Muhsine Hanım'ın gençliğine dair olayları dinleyerek nakletmesiyle oldukça genişleyerek uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Geriye dönüşle geçmişte yaşanmış olayların kahramanın ağzından nakledilmesinde, anlatma zamanı kronolojiye uygun şekilde ilerler.

Aktüel zamana dair bir ifade yer almamaktadır.

Olay örgüsünü oluşturan ve Yedi Çobanlar Çiftliği'nde Muhsine Hanım'ın yaşadığı olay parçalarının zamanını şu şekilde inceleyebiliriz:

Muhsine Hanım'ın Ayşe Hanım'la Yedi Çobanlar Çiftliğine yolculuğu: **Bir yaz günü**

Muhsine Hanım'ın çiftlikten kaçmak istemesi: **Aynı gün**

Muhsine Hanım'ın çiftlikteki sıra dışı olaylardan korkması ve odasında yalnız yatmak istememesi:

Ruşen Kadın'ın Muhsine Hanım'a çiftlikte yapması ve yapmaması gerekenleri anlatması:

Aynı günün gecesi

Muhsine Hanım'ın köşke geldiği gece perilerle uğraşması:

Muhsine Hanım'ın gece yaşadıklarını gündüz olunca Ruşen Kadın'a anlatması, köşkten gitmek istemesi ve onların da bunun mümkün olmadığını söylemeleri:

Ertesi sabah

Aynı hayatın birkaç gece sürmesi ve Muhsine Hanım'ın bu hayata alışması:

Birkaç gece

Bir akşam Muhsine Hanım'ın bir odadan garip sesler duyması ve kendisine imtihan edileceğinin söylenmesi:

Bir akşam

Bir akşam odada Şefika Hanımefendi'nin perilerle mücadelesine şahit olması, bunu diğer hizmetkârlara haber vermesi:

Bir akşam

Muhsine Hanım'ın Ruşen Kadın ve Çeşmifelek ile Şefika Hanımefendi'yi ziyaret etmesi:

Muhsine Hanım'ın Ruşen Kadın ve Çeşmifelek ile Hanımefendi'nin odasında Samam'la buluşmaları:

Aynı gece

Bir perinin Muhsine Hanım'a aşk ilan etmesi:

Hasan'ın Muhsine Hanım ile karı-koca gibi samimi muhabbeti: **Aynı gecenin sabaha karşı saatleri**

Muhsine Hanım'ın mutfağa inmesi, orada Hasan'ı görerek o geceden bahsetmesi ve birbirine evlilik sözü vermeleri: **O gecenin sabahı**

Bahçede Ruşen Kadın, Çeşmifelek, Şefika Hanımefendi ve Muhsine Hanım'ın imtihan edilmeleri: **O günün akşamı**

Muhsine Hanım'ın yanına Hasan'ın gelmesi, Şevki Bey'in perisinin Muhsine Hanım'a aşk ilan ederek saldırması ve ardından Hasan'ın dolaptan çıkarak periye saldırması: **İmtihanın olduğu akşamın gecesi**

Ruşen Kadın'ın baykuşların öttüğünü söylemesi, bunun ölüm haberi olduğunun söylenmesi üzerine Muhsine Hanım'ın Hasan'ın o gece periler tarafından öldürüldüğü vehmine kapılması, Ruşen Kadın ve Çeşmifelek'in onun durumunu iyi görmeyerek Şefika Hanımefendi'ye okutmaya götürmeleri: **Ertesi gün**

Muhsine Hanım'ın diğer hizmetkarlarla birlikte kalması, Muhsine Hanım'ın ve Şevki Bey'in perisinin gelerek kadınlarla ilgili idam hükmü vermesi:

Gulyabaninin gelmesi:

O günün gecesi

Hasan'ın Gulyabaninin ve çiftlikte olup biten düzenbazlıkların foyasını ortaya çıkarması:

Hasan ile Muhsine Hanım'ın düğününün yapılması:

3 gün sonra

Görüldüğü gibi olay parçalarının anlatma zamanı çok uzun bir zamanı kapsamamaktadır.

Olaylar, aslî kişinin perilerden korkmasına ortam hazırlamak maksadıyla çoğunlukla akşam ve gece vakti gerçekleşir. Olayların bu vakitler gerçekleşmesi, temaya uygun olarak Şefika Hanımefendi'nin akrabalarının şarlatanlıklarını icra etmelerine uygun bir ortam hazırlamaktadır. Zira perilerin icraatlarını gerçekleştirmeleri hep gecenin karanlığıyla mümkün olmaktadır. Bu durum romanda,

“Cinlerin hükümet zamanları olan karanlığa gidiyorduk.” (s.120)

cümlesiyle ifade edilmektedir. Akşam ve gece Muhsine Hanım'ın korku ve geriliminin arttığı zamanlardır.

Anlatıcının bakış açısına paralel olarak romanın hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılır.

Gulyabani’de geçmişte yaşanan olaylar kronolojik bir akış izler; ancak olay zamanı ile anlatma zamanı farklıdır. Bu fark roman kişinin hatırlamaları ve zihinsel geri dönüşleri ile ortaya çıkar. Buna dair yazar, şu romanın sonunda şu cümleleri kullanır:

“O tarihte zavallı ben, ufak bir çocuktum. Senelerin takip müruruna ilk şiddetiyle karşı koyan bir karı koca muhabbetinin ne demek olacağına hiç aklım ermiyordu.” (s.146)

1.12.5. TEMA

Gulyabani’nin teması, halkın cehaleti, batıl inançlara olan yönelişi ve eğitimsizliğidir. Yazar romanda bu temayı tam anlamıyla pozitivist-aydın denemese de rasyonelliği ve mâkul olanı temsil eden kişilerle, tamamen hurafelerin etkisinde hayatını şekillendiren kişiler arasındaki çatışmaya dayandırarak somutlaştırır. Bu temalar, şahsi çıkar arzusuyla, toplumun cahilliğinden yararlanarak mahiyeti tam olarak bilinemediğinden dolayı insanlarda korku ve ürperti uyandıran cin, peri vb. fantastik unsurlar, kullanılarak işlenir.

Köşkün sahibi Şefika Hanımefendi’nin yeğenleri Şevki ve Salim, dul kalan akrabalarının mallarına sahip olabilmek için onun vesayetini almayı amaçlarlar. Bu uğurda onu bir odaya kapatıp odada gulyabani, gamgam, yamyam, samsam gibi fantastik unsurlarla korkuturlar. Akıl dışı sorularla onu imtihan edip sonunda da tecrit ederler. Köşkte, bu şarlatanlar hedeflerine ulaşmak için köşkün büyüklüğünden ve fizikî imkânlarından yararlanarak tefriş ettikleri açılır kapanır duvarlar, kendilerine cin, peri süsü vermiş ilginç kıyafetli çiftlik çalışanları, hayvan seslerini taklit etmek üzere çıkarılan cin peri sesleri, çığlık sesleri ile dört kadına köşkte hayatı azaba çevirir. Bu kadınlar bunlardan korunmak için odalarda tütsü dolandırmak, yerlere üzerlik otu serpmek, birtakım saçma dualar okumak, incir ağacının dibine şerbet dökmek, gürültü ve patırtı duyduklarında garip dualar okumak, muska, enam-ı şerif, mühr-i Süleyman yazılı yüzük, Zülfikâr taklidi iki başlı kılıç taşımak,

odalarında El cinn'ül-ecinn levhası taşımak, Tur-ı kuşıyye duası okumak gibi batıl inanışları tatbik ederler. Buna paralel olarak köşkteki Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın, Muhsine Hanım'a daha köşke gelir gelmez köşkte olup bitenleri merak etmemesini, hiçbir şey duymamasını, görmemesini tavsiye ederler. Cin ve perilerin varlığını da normal karşılarlar. Köşkteki hayat tamamen peri, cin kılığındaki kişilerin emrinde sürmektedir. Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın, peri ve cinlerin tavsiyesi üzerine ayrı odalarda kalırlar. Beyaz gecelikle ve saçlarının örgüsünü çözerek yatarlar. Yatmadan önce periler için yemek hazırlarlar, incir dibine şerbet dökerler. Kandiller yakarlar. Ruşen Kadın Muhsine Hanım'a cin ve perilerden korunmanın yolu olarak: *"Mavili esvap giyme. Uçkurunu kibleye karşı balama, kapı eşiğine oturma. Kuşağını kör düğüm etme. Akşamları saç örgülerini çöz. Gözlerini birbiri üstüne yedi defadan ziyade kırpm. Seni korkuttukları vakit ayak baş parmaklarının tırnaklarını birbirine sür. İki elinle kulaklarının memelerini tut. Bir emdir bulabilirsen üzerine bas. "Emret yacin! Hazırım" diye bağır. Kalbini ferah, itikadını tam tut, bir şey olmaz."* (s.29-30) tavsiyesinde bulunur. Muhsine Hanım'ın köşkteki garip olaylara isyan etmesi sonucu Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın tarafından Şefika Hanımefendi'nin yanına götürülür ve Hanımefendi ona iyileşmesi için *"Bu akşam davet ederiz. Güzellik dağından biraz üzerlik, Geyik ovasından biraz kekik, Nardıç'tan ardıç, Kovacık'tan kabacık tohumu getirtmeli. Elifbenin üç ve iki noktalı harflerinden nokta çalarak noktasız harflere eklemeli, Lamelifleri ters çevirmeli. Öteki harfleri ısırmazın diye "sin"lerin dişlerini sökmeli "ayın"ların "gayın"ların ağızlarını bağlamalı, "cim"lerin, "ha"ların, "hı"ların karınlarını doyurmalı, "şın"ların, "nun"ların teknelerine bal koymalı. Hepsini bir araya koyup bu kızı tutsülemeli."* (s. 118) şeklinde tamamen akıl dışı batıl inançlara dayalı bir reçete sunar.

Yazar, geleneğin getirdiği ve toplumsal hayatta önemli bir nüfuz alanına sahip olan hurafelere inanma anlayışının toplumda ne derece önemli tahribatlar yaptığını ve insanları sıkıntıya sevkettiğini birbirine zıt zihniyete sahip kişileri karşılaştırarak çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunar.

1.12.6. DİL VE ANLATIM

Gulyabani’de olaylar romanın aslî kişisi Muhsine Hanım’ın ağzından nakledilmek suretiyle “kahraman bakış açısı”yla dikkatlere sunulur. Romanda bir üçüncü kişi olarak yer alan yazar, romanın başında, eski zamanlarda masalcı olarak nitelediği Muhsine Hanım’dan bahseder ve gençliğinde başından geçenleri anlatması amacıyla sözü Muhsine Hanım’a bırakarak geri çekilir. Romanın sonunda Muhsine Hanım’ın sözlerinin bitmesi üzerine tekrar hâle dönerek sözü alır. Yani romanda yazarın romanın başında ve sonunda ortaya çıkışının arasında, Muhsine Hanım’ın geçmişte yaşadıklarını anlattıkları üzerine olay örgüsü kurulur. Böylece olaylar, romanın aslî kişisi Muhsine Hanım’ın başından geçenleri anlatması şeklinde nakledilir. Muhsine Hanım’ın başından geçenleri anlattığı ve romanın büyük bir kısmını ihtiva eden bölümler, kahraman bakış açısıyla nakledilir. Yazar, kişinin başından geçenleri ve hissettiklerini en iyi anlatacak olanın bizzat kendisi olduğu için eserinde kahraman bakış açısını tercih etmiştir. Dolayısıyla burada fiil/isim kiplerini ifade eden şahıs zamiri “ben”dir. Anlatıcı, olay ve durumların kendinde uyandırdığı izlenim ve duyguları birinci ağızdan verir. Romanda yazarın çerçeve bir anlatımı içerisine kahraman bakış açısıyla ifade edilen ve olay örgüsünü teşekkül ettiren bölüm yerleştirilir. Yazar bunu romanın başında şu şekilde ifade eder:

“Onun [Muhsine Hanım] hikâyeleri içinde en meşhuru, en meraklısı “Gulyabani” vak’ası idi. bu bir masal değil, olmuş bir vak’a, gençliğinde Muhsine hanımın uğradığı acip ve müellim bir sergüzeşt idi.

Bunu kendisinden dinlediğim gibi hikâye edeceğim. Fakat nâkilin saf ve sade lisanı, vak’anın beyan olunan satırlara bütün nükteleri ve dehayikile geçirilmesine müsait olmadığı için lüzum görüldükçe asılda olmayan hususi terimleri kullanmaktaki ıztırarımı beyana mecburum.

Yani Muhsine hanımdan dinlediğimi kendi hikâye lisanımla yazacağım. Bazı cümlelerin hikâyeyi anlatan kadının saf ağzından çıktığına şaşıp kalacak, okuyucularının itirazlarına karşı bu kayde lüzum gördüm.

İşte vak’a:

Muhsine hanım ilk bozayı içip ikincisinin leblebisi ile beraber çiçekliğin önüne konulmasını söyledikten sonra başladı:” (s.9-10)

Romanın sonunda yazar, Muhsine Hanım’ın anlattıkları bittikten sonra tekrar kendisi devreye girer:

“Muhsine hanım yorgunluk almak için başını duvara dayayarak:

-Yavrularım, söylemeden boğazım kurudu. Çiçeklikte duran şu bozama veriniz.

Bu hizmete bir odalık halkı hep koştu.

Aheste... Aheste... Yudum... Yudum... bozasını içti. Sonra besbelli o perili gecelerin müthiş ve ruhnevaz hatıratı zihninde teceddüt etti. Derin derin sahihan şuhii nevcivanisini hatırlar bir kırıma ile sürmeli gözlerini süzerek devam etti:

-Zevcim bu Hacı Hasan efendi hikâyedeki işte o kahraman güzel Hasandır. Onun sakalı, benim saçlarım ağardı. Daha birbirimize doymadık. Bu yaştaki süs, nizam merakımdan dolayı beni ayıplamayınız. Hep onun içindir. Hâlâ ilk zıfak gecemizdeki gibi birbirimize ateşliyiz. Hacım nerede kaldı ya? Bu vakit oldu daha gelmedi.” (s.145)

Romana yazarın üçüncü bir kişi gibi dahil olduğunu romanın en sonunda da görmekteyiz:

“O tarihte zavallı ben, ufak çocuktum. Senelerin takip müruruna ilk şiddetle karşı koyan bir karı koca muhabbetinin ne demek olacağına hiç aklım ermiyordu. Yalnız şu hatırımda kaldı ki döşeğime girdiğim zaman büyük valdem bana bermûtat:

Yattım sağıma

Döndüm soluma

Melekler şahit olsun

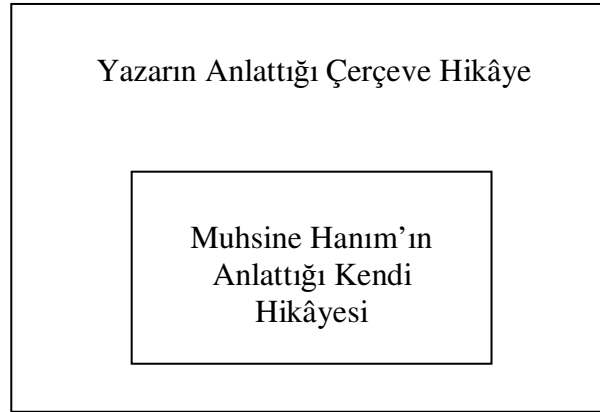
Dinime imanıma

Kalırsam elhamdülillah

Ölürsem elhükmülillah

Niyaz, teselli ve tevekkülünden sonra, “Rabbıyessir” duasını üç defa tekrar ettirdiği halde ben, Samsamın (Gara garun) lariyle Gulyabaninin uzun sakalını bir türlü unutamıştım.” (s.146)

Romanın anlatımını şu şekilde gösterebiliriz:



Gulyabani'yi anlatım yönünden en önemli kılan özelliği, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bundan önceki romanlarında da görüldüğü gibi, halkın cahilliğinin sonucunda sürüklendiği batıl inançlar dolayısıyla uğradığı trajikomik durumu bir tiyatro sahnesi gibi çok canlı bir biçimde göstermesidir. Romanda olayların tek bir mekânda –Yedi Çobanlar Çiftliği (köşk)- geçmesi olayların gözler önünde sahnelenmesini kolaylaştırmıştır. Burada gösterme tekniği oldukça hâkim durumdadır. “*Tuhaf bir imtihan*” başlığı altında romanın

en dikkat çekici yönünün sahnelendiği bölümde cehaletin sebep olduğu komik durum dikkatlere sunulmaktadır:

“Akşam oldu. Temiz beyaz entarileri giydik. Saçlarımızı döktük. Ellerimizde buhurdanlar, hanımefendi önde, biz alâ meratibinin tulâni ir hat üzerinde arkada, benim o zamana kadar girmemiş olduğum o gizli iç bahçeye çıktık. Kamer, asırlık ağaçlara Nûrlarını mebzulen dökmüş, içinde birkaç kurbağa vakvakası işitilen büyük bir havuzun yeşil suları mehtaba karşı bir ayna inikasıyla parlıyor, duvar kenarlarını tamamiyle nazarlardan gizleyen ağaçların mühip, esrar âlut gölgeleri kalblere korku veriyordu.

Zakirimiz Ruşen abla idi. Türkçeye, arapçaya, hasılı beşer dillerinden birine nispeti müşkül, anlaşılmaz garip elfazdan müterekkip mevalimsi bir makam tuturdu. Biz, bu tekkede oturanların zikir ile meşgul avazelerine (Hu) lar ile dem tutarak beste usulüne ayak uydurarak havuzun etrafını devre başladık. Döndük, döndük, belki bir saat oldu. Arabın boğazında teganni kudreti, bizim bacaklarımızda yürüyecek hal kalmadı. Etrafta kurbağalardan başka bu deveranımızın dinleyicisi, bir seyircisi yoktu. Bu acayip ayinin pek acemisi olduğum için zuhur edecek ahvale intizaren bitiyordum. Ablanın sesi yorgunluktan çatal çatal oldu. Biz yine dönüyorduk... Nihayet yüksek ağacın birinden “hu hu hu” matemengiz sadasıyla bir baykuş ötü. Dehşetten içim titredi. Biz bu kumandaya karşı deveranı tatil ile yan yana bir sıraya dizildik. Yerlere kadar boyun kesdik...

Arkasından:

Garara... Gorara... Garara... Rara... Ra...

Suretinde insanla boru sesi arasına bir şey öttü. Biz bu ikinci kumandaya da derin bir boyun daha kesdik...

Derhal çifte na'ra refakatiyle çağdırtmaya benzer bir düdük sesi işitildi. Pek garip bir curcuna havası başladı. Etrafta bir şey görünmüyor, bu âhenk ağaçların altından karanlıklardan geliyordu. Peri zâkirleri avaze girişti. Besbelli benim şerefime olacak güfteler Türkçe idi. bu curcuna usulüne ayak uydurarak biz de sıçramaya başladık. Çiftena'ra ile düdüğün âhengine tatbikan söylenen garip lafızlar şunlardı:

**Haseki, dereseği, pösteği,
Nalinteri, sendeki, bendeki
Dümtek... Dümtek dümtek
Haydi yavrum bir tek... Bir tek.
Mertek, köstek, ördek
Gerçek, gevşek, gerdek**

**Haydi babam bom.
Mum... Kum... Rum
Gözlerini yum
Ağzını aç...
Geliyorum kaç...
On beş kırbaç
Kulaç... Kulaç**

**Çabuk... Laçka
Maçka plâçka**

**Haydi babam kertenkele
Nereden gele? Sana gele... Bana gele
Hergele... Küt... Pat...
Kıpırdama yat...
Dayağımı tat...**

Mana insicamından âri güfte ile bu mızıka belli bir saat kadar sürdü. Yorgunluktan bitti zan eylediğim Ruşen ablaya bu havanın inbisatiyle öyle bir şevk ve gayret geldi ki düm teklere uydurarak attığı göbeklere hayrette kalıyordum.

Hanımefendi Çeşmifelek, ben biz artık sıçrayamıyorduk, düşecek birer hale geldik...

Çok şükür yine bir:

Garara...

Kumandasıyla curcunaya hitam verildi. Havuzun kenarındaki sandalyelere dizilip oturduk. Acaba şimdi ne başlayacak?

Pek yorgunluklu bir oyun olmasa, diye endişeye düştüm. Anımda oturan Çeşmifeleğin kulağına eğilerek usulca sordum:

-Şimdi ne olacak?

-İmtihan var...

-Ay bana da soracaklar mı?

-Hepimize...

-Bana hiçbir şey öğretmediniz. Nasıl cevap vereceğim şimdi?

-Ne soracakları belli olmaz ki öğretelim. Aklın erdiği kadar cevap verirsın.

-Ben ömrümde hiçbir mektepte imtihana girmedim. Okuyup yazmam bile yok... Şimdi başıma gelenleri gördünüz mü?

-Onlar senin bilgi derecenı bilirler. Ona göre sorarlar. Yalnız sorgularına zıt cevaplar vermemeğe gayret et...

gümbürtüye benzer garip bir erkek sesi duyuldu:

-Hanımefendi...

Hanımefendi- Hazırım efendim.

-Vakitsiz şeytan minaresine çıkan bodur müezzin ne okur?

-Senanızı efendim...

-İnsanın dişlerini ağzından söküp başka bir mahalline vazı etmek gerekse neresine koymalıdır?

-Gözlerine efendim...

-Neden?

-Çünkü bazı bedhahlar, beni nevilerini gözleriyle de yerler...

-Kuyu kovaya girer mi?

-Zahiren girmez görünür. Fakat himmetinizle bu da kabildir.

-Nasıl?

-Bu dünyada bütün eşkal nisbidir. İçi dışına dönerse mazruf zarf olur efendi...

-Çuvaldız kendine, iğneyi başkasına batırmalıdır. Atalar sözünün kaili hakkındaki fikriniz nedir?

-Kail pek kurnaz imiş efendim...

-Neden?

-Çünkü bu nasihatıyla kendini (gayri) makamında bulunup çuvaldızı âleme batırarak iğneyi kendine tevcih ettirmek istiyor.

-Bir hünsanın erkekliği, kadınlığı yan iki cinsiyeti birden kemalde olsa... Hem bir erkek, hem de bir kadınla izdivaç etse, hünsanın aynı zamanda zevc ve zevcesi olan bu iki zat yine o muzaaf şahsa ikinci derecede akraba olarak ne düşerler?

-Bunlar yine o şahsa yenge olurlar efendim...

-Ne itibarıyla?

-Erkeklik, kadınlık kendinde içtimala doğan şahsı muzaafın iki nısfı bir rahimden husulleri itibarıyla birbirlerine birader ve hemşire addolunacaklarından bunların zevc ve zevceleri de yine o hünsaya yenge ve enişte düşerler efendim...

Bir çok kadın sadalar:

-Kırk bir buçuk maşallah.. Bin âferin... Yüz yıldız... doksan dağ... Yedi derya bahş ettik...

Ne âlim şey imiş bu periler. Hanımefendiye de hakikaten kırk bir buçuk kere maşallah... Bülbül gibi cevap verdi. Okumuş kadın her şeyi biliyor. Zavallıya yine deli diyorlar. Babı fetvadan kır sarıklı gelse bu sualleri zor reddederler. Hepsı müşkül... Hele son sualler iyi anlayamadım. Hünsanın biri hem kocaya varmış hem de bir karı mı almış ne yapmış? Acaba bana neler soracaklar? Ben bodur müezzinin şeytan minaresinde ne okuduğunu ne bileyim? Ömrümde böyle şeye tesadüf etmedim ki...

Benim bildiğim şeytan minaresi deniz kenarında bulunur. Küçük bir şeydir. Onun üstüne çıkılır mı? Sıkıntımdan, mahcubiyetimden yerlere geçecek kadar küçülüyordum...

İmtihan heyetinin reisi o gudubet sadasiyle yine bağırdı:

-Ruşen abla...

Arap bir derlendi. Toplandı. Cevap verdi:

-Hazırım şahım!

-Çorba pişirmek için bir havuza piring atsak ateşi nereye yakmalı?

Abla meselenin zorluğundan iskemlesinin üzerinde birkaç defa kalkıp oturarak bir çok yutkundu. Nihayet şu cevabı buldu:

-Efendim, desti kebabı gibi koru havuzunun etrafına dizerim...

Derhal çifte nara, çığırtma bu opera heyetinin inceli kalınlı sesleriyle başladı:

Bilemedi Ruşen hah hah hah...

Bilemedi Ruşen hah hah hah...

Hanımefendinin işareti üzerine hepimiz kalktık. Bu hava ile göbek atmaya başladık.

Çalgı sustu. Yine oturduk, Arap sıkıntısından terliyordu, dedi ki:

-Efendim pek zor sual sordunuz? Havuzun altına ne odun yakılır. Ne sacayak konur. Kırk yıllık aşçıyım hiç havuzda çorba pişirmedim.

-Böyle müşkülde kalırsan ne yaparsın?

-Biz efendilerimden birini imdadıma çağırırım. Havuzun altını üflersiniz ateş olur....

Bu cevap besbelli hoşla gitti. İkinci suale giriştiler:

-Halatı dikiş iğnesine geçirebilir misin?

-Geçiririm efendim..

-Tarif et...

-Destelerle dikiş iğnesini alırım, her biri bir iğneden geçecek incelikte halatı ince ince bölerim... İşte böyle hepsini geçiririm...

-Bir gazevide kaç piring olduğunu saymadan anlayabilir misin?

Abla derin derin bir düşündü. İki elini havaya kaldırıp (Yardım ya şahım) nidasiyle birkaç defa haykırdı. Bu periler insanı zorla çıldırtacaklar... Bir gazevi pirincin aç tane olduğu saymadan inir mi?

İnsan saysa da çıldırır, saymadan, düşünse de... Zavallı abla kayıptan bir müddet istimdat bekler bir halde kaldıktan sonra gûya kulağına bir şey fısılamışlar gibi:

-Bilirim... dedi...

-Söyle nasıl?

-Sayarak avucuma yüz tane piring alırım. Bunun kaç dirhem veya tane olduğunu bir küçük terazide tartarım. Birkaç dirhem geliyorsa sonra ona bir o kadar daha ilave ederim, bunu misli misliye büyütürüm... Otuz kırk okka yaparım. Daha sonra gazeviyi büyük bir terazide kendi okkalarımın tartarım. Aşağı yukarı gazevide kaç piring olduğu anlaşılır.

-Keçi kuluçka olduğu vakit altına kaç yumurta korlar?

Arap, yine şahından istimdat için semaya doğru haykırarak bir dinlendi. Besbelli bu defa kulağına bir şey fısıldayan olmadı. Düşündü. Düşündü. Artık itirafı cehil ve kemeli teslimiyetle iki elini göğsüne koyarak:

-Pes ya pirim!.. keçinin kuluçkaya oturduğunu bilmiyorum...

Yine opera başladı. Biz hep birden raksa iştirakle:

Bilemedi Ruşen hah hah hah...

Bilemedi Ruşen hah hah hah...

İçimizde en iyi göbek kıvrıran yine biçare abla idi... İmtihan heyetinden:

Ablaya yedi maşallah... On aferin... Beş köy... İki göl.. Dört tepe bahş olundu... Biçare abla üssü mizanı dolduracak sınıfı geçti galiba...

Sada:

-Kalfa...

-Hazırım efendim.

-Bir peder birer batın hariç olarak hangi akrabasının vesatında bulunur?

-Dedesiyile hadifinin efendim...

-Kuyunun dibi ağzına çevrilirse suyu nerede kalır?

Kalfa bu imtihanlara alışkın olmakla beraber fena halde şaşaladı. Ben şimdi zihnen bir kuyu tasavvurla onu şöyle nazarı hayalim önünde altüst çevirmeğe uğraşarak suyun nereye gideceğini bulayım diyorum.. Üstünüze iyilik sağlık, aklıma fenalık geliyor gibi birşey oluyor. Biraz daha aşağı yukarı oynatsam ona bir karar kıldırncaya kadar zihnim de beraber oynayacak... Bu köşkte ben aklımı tastamam muhafaza ile Hasana varamıyacağımı anlıyordum.

Çeşmifelek hayli düşündükten sonra:

-Su, yine aşağıda kalır. Kuyunun dibiyile yukarı taraftan örtülmüş bulunur...

Curcuna ara nağmesi:

Bilemedi kalfa hah hah hah...

Bilemedi kalfa hah hah hah...

-Eski Alipaşayı, Yenikapıya, Çukurbostanı Düzceye nakletseler Galata kulesi nerede kalır?

Kalfa zihninen bu mğlak meseleyi uzun uzun düşünerek bir hendeseledikten sonra:

-Galata kulesi Samatyaya gelir galiba?

Ben göbek atmaya hazırlandım. Çünkü Çukur bostan tâ Düzceye kadar gittikten sonra samatya'nın nerede kalacağını hesaplamaya ben mühendis isterim... Dediğim oldu âhenk başladı:

Bilemedi kalfa hoppala hoppa..

Bilemedi kalfa hoppala hoppa..

-Kalfa ana bir lira vereceğiz. Bu para ile bize bir koyun alacaksın. Bu hayvanın etinden külbastı, tüyünden bir seccade, hem de sonra koyunu diri, parayı geri isteriz. Nasıl yaparsın?

Kalfayı sıktılar. Bu olmaz bir teklifti. Fikrimce artık periler halt ediyorlardı. Böyle birbiri ardınca birkaç meseleye cevap verememek ne gibi mucazatı dai olacağını bilemediğim için zavallı Çeşmifeleğe acıyor idim. Kalfa sıkıntısından birkaç defa pufladı, kalktı, oturdu. Nihayet iki desti niyazını perisine ref ile (imdadıma yetiş) diye mırıldandı. İskemlelerimizin arkasında o tüylülerden biri peyda oldu. Kalfaya bir şeyler fısıldadı. Çekildi. Bu muavenet o kadar seri oldu ki hemen benden başka kimse farkına varmadı zannederim. O zaman Çeşmifelek bülbül gibi cevaba girişti:

-Efendim, verdiğiniz liranın yarısıyle bir koyun alırım. Hayvanı hadım eder çıkacak lahminden mingayri haddin size külbastı pişiririm. Tüfünü kırpar bir seccade dokurum... Sonra kalan yarım lira ile beraber koyunu diri olarak iade ederim...

O anda hey'eti imtihanıye içinde:

-Bu kalfanın bilişi değil.. Bunu fısladılar...

diye bir gürültü koptu. Raks havası başladı:

Bilemedi kalfa hah hah hah...

Bilemedi kalfa hah hah hah...

Periler Çeşmifelek hakkında pek şiddetli davranmadılar. Derecei istihkakına nazaran şunlar bahşolundu:

Bir çingene köyü... Üç ayı postu... Tedi şebek... (irad olarak) Kasımpaşa deresinde bir değirmen. Tahtakalede bir ahçı dükkânı, bir han...

Bu Âtiyelerin tevcihinden sonra sıra bana geldi:

-Muhsine hanım...

-Hazırım şahım...

-Eşek ağırtan, Deve oğlu yokuşundan kaç parmak yüksektir?

Derhal anladım ki acemiliğime hürmeten bana pek enayice sualler soruyorlar. Fakat bu iki koca yokuş parmak hesabına gelmez. Ben de ağzıma geleni atar birkaç mahallesi iradına nailiyle ferih fahur geçinirim kariyle cevap vermeğe hazırlanırken en çağırmadan sandalyemin arkasında bir tüylü peyda oldu. Korktum. Söyleyeceğimi bütün bütün şaşırdım. Meğer beni de sıyanet eden periler varmış. O kulağıma fısılıyor. Ben söylüyordum:

-Efendim, Eşekağırtan, Deveoğlu yokuşundan tam sekiz parmak altı buçuk nokta yüksektir...

Hah hah hah diye bir kahkahadan sonra sordular:

-Neden biliyorsun?

-Pederim merhum Eşekağırtandan merkeple çıkmış. Bir çok uzun feryatlar, tamam medlerden sonra hayvanın sekiz ve altı buçuk kesir ile ağırdığını söylemişti.

Çifte na'ra başladı:

Hoş söyledi Muhsine peh peh peh...

Hoş söyledi Muhsine peh peh peh...

Kendi hesabıma birkaç göbek kıvırdım. Ahenk durdu. Fakat derhal davullar çalınır, borular öter, canavarlar böğürür gibi koptu. Fısılayan var. İtirazları işidildi. Usulca arkama baktım ki muavenetime şıtap eden peri kaybolmuş. Şimdi sıfırı tükettim...

Gürültü durdu. İmtihan başladı:

-Karadeniz, Akdenize niçin karışmaz?

Bakındım muavenet yok. Bu suale en derin coğrafya hocaları acaba ne cevap verirler? Düşündüm taşındım. Ancak şu cevabı bulabildim:

-Karadeniz Boğaziçi'ndeki Şeytan akıntısını geçemez de onun için...

Çifte nara raks:

Bilemedi Muhsine kah kah kah

Bilemedi Muhsine kah kah kah

-Merkebin kulaklarını fareye taksalar neye döner?

-Palası enli çingene maşasına...

Ahenk:

Bilmedi Muhsine bak şuna hele

Bilmedi Muhsine bak şuna hele

-Torununun memesini emerek büyüyen büyük valde kimdir?

-Bilemem. Bilmek için de düşünmeğe kudreti zihniyem müsait değil. Aklım çok karıştı...

Mızıka raks:

Muhsine kaltak

At bize taklak

Lak lak lak lak

Vak vak vak vak

Sağlam imtihanda sıfırı aldım. Tevcihat tebliği başladı:

İrat olarak: Davutpaşa çöplüğü... Gedikpaşa külhanı...

Taamiye: Bir küfe salyangoz. Bir çok kurbağa, kaplumbağa... Çorbalık tesbih böcekleri..

İnşirah için: Bir kafes bolluca bülbülü... Şebekler, köstebekler...

Dağılma borusu öttü. Odalarımıza çekildik." (s. 91-101)

Köşkteki kadınların peri kılığına girmiş sahtekârlar tarafından güya imtihan edilişlerinin ve onun öncesinde kendilerince yaptıkları ayinlerin kısaltılmadan tamamen alıntılandığı yukarıdaki bölüm, romanın temasını ifade etmek için en önemli bölümdür. Köşkte olup bitenlerin akıl ve mantık dışılığıının ne boyutlara ulaştığının dikkatlere sunulması için yazar perilerin ağzından olanca saçma sözlere yer vermiştir. Muhsine Hanım kendisi de bunu bir operaya benzetmektedir. Bu bölüm suflörlük görevi gören perilerin varlığıyla oluşturulan dekor ve müzikaliteyle tam bir tiyatro sahnesini andırmaktadır.

Bunun yanında insan kılığına bürünmüş perilerin Muhsine Hanım'ı etkilemek amacıyla söyledikleri maniler de vardır:

*Ah Samsam seni
Bu gece sarsam seni
Deraguşla doyamam
Hap gibi yutsam seni*

*Yandı sana yüreğim
Muhsine ah meleğim
Tehammülüm kalmadı
Aç yorganı gireyim*

*Korkma benden güzelim
Çık bahçeye gezelim
Dünya gamını unut
Gel hemen sevişelim...*

Munsine Hanım bu manileri bazen Âşık Ömer'e de benzetir:

*Garibinim şahsenem
Kara gözlü Muhsinem
Sade olup dişlerim
Billah seni yemem*

Muhsine Hanım'a âşık perilerin yanında onu korkutmak isteyen perilerin korku veren anlamsız sözleri de vardır:

*Zım zım da zım zım
Zım zım da zım zım*

*Ben periyim sen insan
Muhabbetime inan
Gel ram ol inat etme
Olursun sonra pişman
Zım zım da zım zım
Zım zım da zım zım*

Muhsine Hanım'ın şair diye nitelediği peri şunları da söyler:

*Sen bize hoş bakmadın
Tütsümüzü yakmadın
Haniya şerbetimiz?
Bizden neye korkmadın?
Zım zım da zım zım
Zım zım da zım zım*

Peri Muhsine Hanım'ı korkutmak için sesinin şiddetini artırır:

*Aşkından inliyorum
Çık döşekten diyorum
Ağuşum açık kaldı
Çabuk ol bekliyorum
Zımmm zımmm da zımmm zımmm
Zımmm zımmm da zımmm zımmm*

*Naza yoktur yüzümüz
Dinlenmeli sözümüz
Biz ne canlara kıydık
Seni de öldürürüz!*

Zımm zımm da zımm zımm

***Zımm zımm da zımm zımm* (s.68-71)**

Gerek imtihan sahnesi, gerekse burada alıntılanan mani şeklindeki saçma sözler, dilin kullanımını eserin dikkat çeken yönlerinden birisi haline getirmektedir. Her şeyden önce burada olduğu gibi romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Cin, peri vb. batıl inançların saçmalığı, onların ağzından söylenen saçma sözlerle de desteklenmiştir.

Romanın anlatımında dikkati çeken önemli bir özellik de Muhsine Hanım'ın köşkteki korku ve tedirginliğine koşturarak anlatımın da onun ruh halini ifade edecek bir tarzda, gerilim artırıcı bir nitelik taşımasıdır. Muhsine Hanım'ın özellikle Yedi Çobanlar Çiftliği'ne (köşk) gelişi sırasında Ayşe Hanım ve arabacıyla olan konuşmasında bu gerilim açıkça hissedilmektedir.

Romanda perilerin varlığının verdiği tedirginlik ve korku anlatılırken, önce büyük bir mekân olan köşkte olayın geçeceği bir mekân kısaca kişinin ruh haline uygun olarak tasvir edilir ve sonra o mekânın içinde gerçekleşen olayın anlatımına geçilir. Anlatımda insan-mekân bütünleşmesi başarılı bir şekilde sağlanmıştır:

“Akşam oluyordu. Dört duvarla mahsur bahçeye baktım. Rüzgâr ile oynayan ağaçların gölgeleri bile esrarlı birer heyula gibi bana dehşet veriyordu. Oda loşlaştıkça etrafımı ihata eden bütün eşyadan, her şeyden, minder üzerinde yatan kara kediden bile korkuyordum.” (s.24-25)

Olaylar Muhsine Hanım'ın ağzından anlatıldığı için romanın dili; onun kültür seviyesine paralellik gösterir. Fakat yazar, kahramanın kendi doğal diliyle anlattığı metnin diline gerekli yerlerde müdahale ettiğini romanın başında olayların anlatımına geçmeden önce ifade eder:

“Bunu kendisinden dinlediğim gibi hikâye edeceğim. Fakat nâkilin saf ve sade lisanı, vak'anın beyan olunan satırlara bütün nükteleri ve dehayikile geçirilmesine müsait olmadığı için lüzum görüldükçe asılda olmayan hususi terimleri kullanmaktaki ıztırarımı beyana mecburum.

Yani Muhsine hanımdan dinlediğimi kendi hikâye lisanımla yazacağım. Bazı cümlelerin hikâyeyi anlatan kadının saf ağzından çıktığına şaşıp kalacak, okuyucularının itirazlarına karşı bu kayde lüzum gördüm.” (s.10)

Yazarın romanın temasına uygun olarak perilerin hayat alanı haline dönüştürülmüş köşkü, Muhsine Hanım'ın dikkatleriyle anlattığı yerlerde, kimi zaman ayrıntılı fizikî tasvirler yapılır ve sonra bu mekân içindeki kişilerin

psikolojik çözümlemelerine yer verilir. Bu durum romanın anlatımının ve üslubunun öne çıkan özelliklerinden biridir.

Romanın düğümünün çözüldüğü ve şarlatanlıkların ifşa edildiği “Gulyabaninin mağlubiyeti ve nikabının ref'i” bölümünde de çok canlı bir tiyatro sahnesi ile karşı karşıya kalmaktayız. Burada Hasan ve periler arasında gerçekleşen düello sahnesi anlatılırken cümleler aksiyon ifade edecek biçimde kısadır.

Gulyabani'nin anlatımında yazarın önceki romanlarına göre farklılık arz eden önemli bir özellik göze çarpmaktadır. Ne var ki, Hüseyin Rahmi Gürpınar önceki romanlarında çoğunlukla olay örgüsünün dışına çıkarak kendi felsefesini romanın kahramanlarının ağzından bizzat ifade ettirirken, Gulyabani'de bu duruma rastlanmamaktadır. Nitekim bu hususa Halide Edip Adivar şu şekilde işaret etmektedir:

*“Bu roman, muharririn hikâyeyi kesip hikmet saçmadığı nadir eserlerden biridir. Başında ve ortasında da her hangi bir vesile ile bir makale uzunluğunda nasihatı yoktur. Emsalsiz hiciv kudreti bu romanda çok yumuşamış, tatlı ve içten gelen bir mizaha inkılabetmiştir. Mevzuun hususiyetine, erişilmez hayal icatlarına rağmen, eser her bakımdan emsalsiz bir ölçü, kendi sahasında kültürümüzü içten bilen bir bilgi ve bir üstat eli damgası taşır.”*¹⁶⁸

1.12.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Tanzîmat'tan beri süregelen Batılılaşma macerasında Osmanlı-Türk aydını, Batı tarzı eğitim kurumlarında aldığı eğitimi ve Batı'nın bizzat kendi kaynaklarından etkilenmeleri sonucunda pozitivist, materyalist bir zihniyeti kabul etmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar da döneminin Fransız realist-natüralist çizgideki edebiyatçılarının fazlaca etkisinde kalan birisi olarak pozitivist-materyalist bir zihniyetle Osmanlı Türk toplumunu ele almıştır. Özellikle İkinci Meşrûtiyet'in getirdiği özgürlük ortamından yararlanarak kendi bakış açısından toplumun içinde bulunduğu hastalıklı taraflara ışık tutmuştur.

Gulyabani, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarında ele aldığı toplumsal konulardan farklı olarak, toplumun hurafe ve batıl inançlarla kuşatılmış hayatına karşı pozitivist bir tavırla ve ironik bir üslûbla yöneltilen

¹⁶⁸ Adivar, **a.g.m.** s. 10.

toplumsal bir eleştiriye ifade etmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Osmanlı-Türk toplumunun Batı karşısında geri kalışının en önemli nedenlerinden birisi olarak, geleneksel yaşamın beraberinde getirdiği yanlış dinî inanışlara dayanan hurafe ve batıl inançların toplumu akıl ve bilimsel düşünme ekseninden uzaklaştırması olarak görmektedir. Yazar, kalıplaşmış dinî inançların cehaletle birlikte, insanların maddi-manevi olarak sömürülmeye açık bir toplum haline gelmelerinde önemli rol oynadığını düşünmektedir.

Gulyabani de yazarın bu düşüncelerini estetik bir düzlemde ele alarak dikkatlere sunmaktadır. Yazar, cahil insanların dini duygularının cin, peri vb. fantastik unsurların yanlış algılanışıyla, şarlatan insanların elinde çarpıtılıp nasıl trajikomik durumlara düşürüldüğünü çok canlı sahnelerle ifade etmektedir.

Eser, yazarın bir yaşlı kadın okuyucusunun mektupla özel isteği sonucu kaleme alınmıştır. Yaşlı kadın, yazardan (şopenhaurvari) yüksek bir felsefeye tevessül etmediği, roman ve masal arasında, yaşlı kadınların bir araya gelerek zevkle okuyacakları, konusu esrarengiz cin, peri garabetleri veya çarşamba karısı, dev, gulyabani olan bir eser kaleme almasını ister. Yazar da bu isteğe cevap olarak Gulyabani'yi yazar. Yazar cevabî mektubunda sözü edilen varlıklara inanmadığını, bunların fennen varolmadıklarını vurgulayarak gözlemleri üzerine eseri kaleme alacağını ifade eder.

Gulyabani, toplumsal bir soruna işaret etmesi, bilimden ve akıldan uzak bir hayatın insanı maddi-manevî sömürülere açık hale getirerek hayatı nasıl kâbus haline dönüştürdüğünü göstermesi ve özellikle yazarın küçüklüğünde tanıdığı bir ninenin tecrübelerini çok canlı bir tiyatro sahnesi şeklinde dikkatlere sunması bakımından önemlidir. Zira yazarın işaret ettiği toplumsal problem bugünün dünyasına da hitap eder niteliktedir.

Gulyabani'de, aydınlarımızın toplumumuzun gelişimine mani olduğunu düşündükleri, hayatımızın önemli bir problemi ve gerçeği olan yanlış dinî inanca dayalı batıl inanışlar estetik bir yapı içinde tartışılır. Cehaletle birlikte gelişen bu problem romanda kurmaca bir mekân ve zamanda farklı kişilerle işlenmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve

anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Elbette her okunduğunda farklı anlam değerleri kazanan edebî bir metin olarak Gulyabani, günümüzde de güncelliğini korumaktadır.

1.13. CADİ'DA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.13.1. Eserin Tanıtımı

Cadı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan on üçüncü romanıdır. “*Garâ'ib Faturası Külliyyâtı*”nın ikinci kitabıdır. Eserin ilk baskısı İbrahim Hilmi Bey tarafından Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsınca 1330 (1915) yılında yapılmıştır. İkinci baskısı Tahir Nejat Gencan tarafından sadeleştirilerek 1967 yılında Atlas Kitabevi tarafından yapılmıştır. Yine Atlas Kitabevi tarafından Mustafa Nihat Özön, Tahir Nejat Gencan, Zahir Güvemli ve Mükerrerrem Kamil Su tarafından oluşturulan heyetin sadeleştirilmesiyle 1971¹⁶⁹ yılında üçüncü baskısı, 1976 yılında dördüncü baskısı, 1981 yılında da beşinci baskısı gerçekleştirilmiştir. 1996 yılında Özgür Yayınları tarafından “Toraman” ile birlikte altıncı baskısı yapılmıştır.

Cadı İki bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm; “*Yenge ile Yeğen Arasında*”, “*Bulunmaz bir Tunus Gediği*”, “*Doğru Sözlü Bir Kocakarı*”, “*Dünyada Neler Olmaz*”, “*Şükriye Hanımı Ziyaret*”, “*Cadı Anne*”, “*Gülendam'ın Saflığından Yararlanmaya Girişme*”, “*Bir Bilinmeyen Düşman*”, “*Yaman Avrat*”, “*Cadı'nın Fotoğrafı*”, “*Ahretten Verilmiş Bir Alındı Senedi*”, “*Sırların Büyüğü*”, “*Binnaz'ın Yazısı*”, “*Aziz Ruh, Sayın Hayal*”, “*Kabir Ziyareti*”, “*Mutasavvıfça Bir Şiir*” olmak üzere on altı kısımdan; İkinci Bölüm de “*Irgat Başı*”, “*Ahretten Mektup*”, “*Karı Kocaya Sevişmek Yasak*”, “*Havadan İnen Mektup*”, “*(İsprit) Başkanıyla Tartışma*”, “*Bir Şehit Ruhunun Çağrısı Gelmesi*”, “*Şarlattan Ruh*”, “*Baba Kız Arasında Önemli Bir Karar*”, “*Gösteri*” olmak üzere dokuz kısımdan oluşmaktadır.

¹⁶⁹Çalışmamızda eserin bu baskısı esas alınmıştır.

1.13.2. Eser Hakkında

Cadı hakkında; Önder Göçgün¹⁷⁰, Mustafa Nihat Özön¹⁷¹, Efdal Sevinçli¹⁷², Agâh Sırrı Levend¹⁷³, Refik Ahmet Sevengil¹⁷⁴ romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme parçaya yer verir. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yaşamını ve sanatçı kişiliğini incelediği eserinde, romanın konusuna, kahramanlarına, dil özelliklerine kısaca değinir. Agâh Sırrı Levend, eser etrafında teşekkül eden tartışmalara kısaca değinir. Refik Ahmet Sevengil de Cadı etrafında gelişen kalem kavgaları ve polemiklere değinir. Şahabettin Süleyman¹⁷⁵, Mevhibe Ziya¹⁷⁶, Hüseyin Rahmi¹⁷⁷, Hemedânî-zâde Ali Nâci (Karacan)¹⁷⁸, Cemâl Nadir¹⁷⁹ gibi yazarın muasırı birtakım yazarlar da Cadı romanı etrafında teşekkül eden bir polemik ve kalem kavgası oluşturmuşlardır. Şahabettin Süleyman Cadı üzerinden Rubab mecmuasında Hüseyin Rahmi'yi özensizlikle suçlar. Mevhibe Ziya, Şahabettin Süleyman'ın saldırıları üzerine Gürpınar'ı yine aynı mecmuada eserin başarılı olacağını söyleyerek savunur ve aralarında bir kalem kavgası başlar. Hüseyin Rahmi de kalem kavgasına karışır ve kendisini Cadı Çarpıyor–Zamane Münekkidlerine Cevap ve Şekâvet-i Edebiye adlı eserleriyle savunur. Hemedânî-zâde Ali Nâci (Karacan), yine Rübâb mecmuasında Şahabettin Süleyman'ı savunur. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şekâvet-i Edebiye adlı eserine cevap niteliğinde Feth-i Meyyit adlı eseri

¹⁷⁰ Göçgün, **a.g.e.**, s. 134-162.

¹⁷¹ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 137-168.

¹⁷² Sevinçli, **a.g.e.**

¹⁷³ Levend, **a.g.e.**

¹⁷⁴ Sevengil, **a.g.e.**

¹⁷⁵ Süleyman, **a.g.m.**, İtiraza Cevap, nu 54, 3 Nisan 1913; Bir Kitab-ı Şütüm, nu 62, 29 Mayıs 1913

¹⁷⁶ Mevhibe Ziya, “Cadı Hakkında”, **Rübâb**, nu 54, 3 Nisan 1913; Şahabettin Süleyman Bey'e, nu 56, 18 Nisan 1913.

¹⁷⁷ Gürpınar, **Cadı Çarpıyor –Zamane Münekkidlerine Cevab**, 20 Nisan 1329 (1913).

¹⁷⁸ Hemedânî-zâde Ali Nâci (Karacan), Cadı Hortladı, **Rübâb**, nu 62, 29 Mayıs 1913.

....., Feth-i Meyyit- Şekâvet-i Edebiyye'ye Cevabnâme,

¹⁷⁹ Cemal Nadir, Bir İzah, **Rübâb**, nu 62 29 Mayıs 1913

kaleme alır ve Hüseyin Rahmi'ye hakaret eder. Cemal Nadir de yine Rübâb mecmuasında Hüseyin Rahmi'ye saldırır ve onu küçümser.

1.13.3. ÖZET

Kocası ölen Fikriye Hanım bir çocuğuyla dayısının evinde kalmaktadır. Yalnız yaşamaya alışmış Yengesi Emine Hanım, geleneğe göre onun bir an önce evlenmesi gerektiğini düşünür. Bunun için kılavuz kadınlara haber verir; ama çocuğundan dolayı uygun bir kısmet çıkmaz. Bir gün kısmetlisi olarak, *“bulunmaz bir Tunus gediği”* dediği Naşit Nefi Efendi karşısına çıkar. Emine Hanım iş bozulur diye, Fikriye Hanım'ı hemen onunla nikâhlamak ister. Naşit Nefi Efendi, üç defa evlenmiş kırkını geçmiş birisidir. Fikriye Hanım, bu kişinin önceki iki karısına ne olduğunu merak eder. Karılarından boşanma sebebini ve eski karılarından iki çocuğunu evlilik için sorun eder. Kılavuz kadın, Naşit Nefi Efendi'yi metheder ve düşmanının çok olduğunu söyleyerek hakkında duyacağı söylentilere inanmamasını ister. Yenge Emine Hanım, Fikriye Hanım'ın bu sorgulayıcı tavrına kızar. Fikriye Hanım da devrin değiştiğini, kendi görüşlerinin de sorulması gerektiğini söyleyerek kılavuz kadın ile yengesine sitem eder.

Kılavuz kadın ile yenge, Fikriye Hanım'a danışmadan görüşmeye devam ederler. Sonunda kılavuz kadının becerisiyle iş hallolur. Fikriye Hanım ile Naşit Nefi Efendi'nin nikâhlarının kıyılacağı haber verilir. Nişan hazırlıkları başlar. Yenge eve gelip gidenlere Naşit Nefi Efendi hakkında bir şeyler fısıldar ve ortada bir gizlilik oluşur. Bir gün evlerine Hasibe Hanım adında bir eski dost gelir. Fikriye Hanım'a bazı sözleri olduğunu söyler. Yenge, hanımı Fikriye Hanım'la görüştürmek istemez; fakat Naşit Nefi Efendi'nin ilk karısı Binnaz Hanım'ın cadı olduğunu ve aldığı karılarını boğmak için mezardan çıkıp eve geldiği, gerçeğini söylemek zorunda kalırlar.

Yenge, Hasibe Hanım'ı ikna eder. Hasibe Hanım duyduğunu anlatmak üzere gelmiştir. Hasibe Hanım'ın komşusu Hürmüz Hanım, Naşit Nefi Efendi'nin bıraktığı kadınlardan Şükriye Hanım'ın Hürmüz Hanım'a anlattığını, Hürmüz Hanım da Hasibe Hanım'a anlatır. Hasibe ve Hürmüz

Hanımlar Taşkapı'da Şükriye Hanım'ın evine giderler ve "Cadı" meselesini anlattırırlar. Hasibe Hanım da bütün bunları anlamak için yenge hanımla Taşkapı'ya giderek Şükriye Hanım'la buluşurlar. Fikriye Hanım yengesine kendisini boğdurmak üzere evden gönderme isteğine sitem eder. Yenge hanım mezardan çıkarak kimsenin birisini boğamayacağını söyler ve Fikriye Hanım'ı akıl ve mantığa davet eder. Fikriye Hanım, tarihten örnekler vererek insanüstü olaylara inandığını söyler. Yine bu konuyu aydınlatmaya çalışır ve Şükriye Hanım'la görüşme yetmezse Naşit Nefi Efendi ile de görüşmeyi düşünür.

Yenge Emine Hanım, Fikriye Hanım, kılavuz kadın ve kocakarı Taşkapı'ya Şükriye Hanım'ın evine giderler. Şükriye Hanım, Naşit Nefi Efendi'den çok çektiğini anlatır. Misafirlere kahve getiren Nazikter hizmetçinin komikliklerinden ve görgüsüzlüklerinden sonra Şükriye Hanım hikâyeye geçer. Şükriye Hanım kocasından çektiklerini kaleme almıştır. Bunları misafirlerine anlatır. Bu yazdıklarına göre annesi Şükriye'nin evde kalacağından korkar ve onu Naşit Nefi Efendi'ye vermek ister; ama eski karısı Cadı'nın mezardan kalkıp ortaklarını boğduğu söylentisi çıkar ve bu evlilikten uzak dururlar. Şükriye Hanım'ın babası materyalist bir zihniyete sahip olarak bunun yalan olduğunu, gerçek olsa Batılıların bunun peşine düşeceklerini anlatır ve bu söylentinin Naşit Nefi Efendi'ye varmak isteyen; ama efendinin beğenmeyerek reddettiği bir kadının çıkardığı söylenti olduğunu söyler.

Şükriye Hanım, misafirlerine evde olup bitenleri anlatır. Naşit Nefi Efendi'nin dadı elinde büyüyen çocukları Nesip ve Ragıbe'nin yetiştirme tarzlarından bahsederken, onlardan Rumelihisarı Mezarlığı'ndan çıkarak kendilerine her gün türlü yemişler getiren Cadı anneleri olduğunu anlatır. Şükriye Hanım, çocukların Cadı anneleri hakkında bilgi öğrenmeye girişir. Bunun için ağızından en kolay laf alabileceği çocukların dadısı Gülend'am'ı düşünür. Gülend'am'ı söyletir ve ondan çocuklara sepetle yemişleri getirenin Cadı anneleri olduğunu, ölen ortağın Cadı tarafından öldürüldüğünü ve öksüzleri kim uslandırmak için el kaldırırsa ölümle cezalandırıldıklarına dair bilgiler alır. Şükriye Hanım, bu bilgiler üzerine kuruntuya düşer ve

araştırmaya devam eder. Bütün kaygılarını kocası Naşit Nefi Efendi'ye anlatır. Naşit Nefi Efendi, korkulacak bir şeyin olmadığını, bu işte bir “*melânet, hıyanet ve şenaaf*” ve gizli bir düşman olduğunu belirtir. Bunun cin, peri, şeytan, hayalet, cadı olmadığını, bir insan olduğunu söyler ve bulunarak polise teslim edilmesinde kendisinden yardım diler. Cadı kılığındaki kişiden korkmamasını ve soğukkanlı davranarak üstüne atılmasını ister. Şükriye Hanım, artık cadıdan tamamen korkmaya başlar. Kocasına Rumelihisarı Mezarlığı'ndan gelen cadıdan kurtulmak için uzaklaşıp başka bir yerde oturma teklifi götürür; fakat kayınvalidesi “*baba yurdu*” diye taşınmak istemez. Yalıdakilerle gittikçe samimiyeti artırır. Aradığını Gülendamlı'da bulamayan Hanım, İrfan kadınla cadı üzerine muhabbete başlar. İrfan kadın, hiç kimseye söylenmemek kaydıyla Şükriye Hanım'a bütün bildiklerini söyler. Naşit Nefi Efendi ve Binnaz Hanım arasındaki ilişki hakkında bilgi verir. Geçinemediklerini, Naşit Nefi Efendi ve annesinin Binnaz Hanım'ın ölüm merasiminde hiç ağlamadıklarını, bilakis ölümüne sevindiklerini söyler. Öldüğü gece cadı olup geldiğine dair yalıda bir söylenti çıktığını ifade eder. O geceden beri yalının tadının kaçtığını ifade eder. Naşit Nefi Efendi'nin hayalet olarak tanımladığı şeyin bizzat Binnaz Hanım'ın kendisi olduğuna ilişkin Şükriye Hanım'a ant içer ve cadıyı merak eden Şükriye Hanım'a çocuklara kötü davrandığı takdirde yalıya geleceğini söyler. Fotoğrafının da Efendide olduğunu öğrenir. Şükriye Hanım'ın cadı merakı gittikçe artar. İçine düştüğü korku halini babasına anlatır; ama babası eskisi gibi bunlara inanmaz ve önemsemez. Cadıyı görmek isteyen Şükriye Hanım, İrfan kadının tavsiyesi üzerine öksüz çocuklara vurarak cadının gelmesini sağlamak ister. Fakat bundan önce cadıyı tanıyabilmek için kocasından fotoğrafını görmeyi talep eder. Naşit Nefi Efendi bin bir güçlkle hiç kullanılmayan bir odadan bir çekmece getirerek içinde eşi Binnaz Hanım'ın fotoğrafını gösterir ve bu arada mücevherlerin yerinde olmadığını keşfederek şok geçirir. Kutudaki bütün değerli eşyaların içinden sadece Binnaz Hanım'ın süsleri çalınmıştır. Naşit Nefi Efendi çekmecenin nasıl açılacağını yalnızca kendisinin ve ölen eşinin bildiğini söyleyerek olaya hayret eder ve odanın dışına çıkınca Şükriye Hanım, çekmecedeki kutulardan birinde bir kâğıtta “*Naşit Nefi Efendi Eşi*

*Binnaz Hanım /Rumelihisarı Mezarlığı 18 Şubat 13..” imza ve tarihli “Öksüzlerimin mirasından olan bu mücevherleri gerektiği için alıyorum. Bir süre sonra geri getireceğim. Ruhların gövdelenmesine inanmayanlara bu ders uyarmaya yetmez mi?” yazdığını görür. Korkuyla birlikte artık tuhaflıklara inanmaya başlar ve kâğıdı tekrar kutunun içine koyar. Kocası telaşla gelir. Çekmecenin kilitli ve sağlam bir ceviz sandığının içinde, sandığının da kilitli bir dolabın içinde, dolabın da yine kilitli bir odanın içinde olduğunu söyleyerek bunların hiç zorlanmadan açıldığını şaşar. Naşit Nefi Efendi, hâlâ olanların doğaüstü güçlerin işi olmadığına inanır. Kutuyu kapatırken Şükriye Hanım, Binnaz Hanım’ın “alındı” yazısından haber verir. Naşit Nefi Efendi, kutudaki yazının Binnaz Hanım’a ait olduğunu anlar. Alındı yazısındaki “Ruhların gövdeleneşine inanmayanlara bu ders olmaya yeterli değil mi?” yazısı üzerine karıkoca münakaşaya ederler. Şükriye Hanım buna inanır, kocası inanmaz ve erenlere sorar. Avrupa’da ve Amerika’da medyumların ruhları çağırıp gövdelendirdiğini öğrenir ve bu durumun yol açacağı kötülükler üzerine konuşurlar. Naşit Nefi Efendi, mücevher kutusunu zincirlerle bağlayıp bankaya kiralamaya vermeyi önerir, Şükriye Hanım bunu kabul etmez. Çünkü onların bu engelleri aşabileceklerine inanır ve onları kızdırmak istemez. Karıkocanın hayatları kâbusa döner. Sonunda onunla iyi geçinmeyi tercih ederler. Ona “Aziz ruh”, “Sayın hayal” diye hitap etmeye başlarlar. Naşit Nefi Efendi, Aziz Ruh’un kendisini Şükriye Hanım’dan kıskandırmayı sağlar. Şükriye Hanım da bunda kendisinin bir suçu olmadığını ve bu beladan kurtulmak için kocasından çareler bulmasını ister. Naşit Nefi Efendi, rüyasında Aziz Ruh’la görüştüğünü ve kendini mezarında çocuklarıyla ziyaret etmelerini istediğini söyler. Çocuklar, Şükriye Hanım, Naşit Nefi Efendi, İrfan Kadın, Lala Hurşit Ağa mezara giderler. Binnaz Hanım’ın mezar taşında (*Vücut Elfaz/Adem mânâ*) sözü üzerine Naşit Nefi Efendi felsefe yapmaya başlar. Binnaz Hanım’a dua etmeye başlarlar. Çocuklar mezardaki annelerinden yiyecek isterler. Duaya orada bulunan ırgatbaşı da iştirak eder. Irgatbaşı, iki sebepten dolayı korktuğunu söyler. Biri mezardan, diğeri de polis komiserindendir. Hortlayıp dirildiği için ölüden korkar. Dirilip elinde yemiş sepeti olduğunu söyler. Irgatbaşının saçmaladığını düşünerek onu*

kademhaneye atma tehdidinde bulunurlar ve o da gördüklerini söylemez olur. Bu arada ırgatbaşı parasını kaybeder. Arkadaşı Mustafa'ya gider. Beraber komisere başvururlar, tehdit işitirler. Sonra Binnaz Hanım'ın mezarına giderler. Mezar açılır, içinden bir tepme yer. Hocaya götürülür, parasını tüketirler. Cadı sözünü ağzına alması yasaklanır; fakat bu şayia dilden dile yayılır. Şükriye Hanım, bu saf ırgatbaşının anlattıklarını gerçekçi bulur ve inanır. Yalıya döndüklerinde Şükriye Hanım'ın akli tamamen karışmıştır. Kocasının aldığı tuhaf hal onu endişeye sevk eder. Cadının kendisini boğmak istediğini kocasının bilip de kendisine söyleyemediğini düşünür. Bir sabah yalıda karıkoca kahve içerlerken Naşit Nefi Efendi'nin eli cebine gittiğinde ilginç bir şekilde donakalır. Cebinde son zamanlarda Cadının gönderdiği mektuplardan biri vardır. Naşit Nefi Efendi, Şükriye Hanım'a Cadının kendisini kıskandığını söyler. Şükriye Hanım, mektubu alır. Binnaz Hanım kocasıyla mutlu giden evlilik hayatının beklenmedik ölümüyle son bulduğu, kocasının hatırasını hiçe sayarak hemen evlendiğine kızar. Kendisini, kocaları üstlerine evlenen ölümlerin temsilci seçtiklerini ve Şükriye Hanım'a yaklaşması halinde mezarından kalkıp canını alacağı konusunda tehditte bulunur. Karıkoca mektubu değerlendirdikten sonra Şükriye Hanım, Naşit Nefi Efendi'ye mektubu isprilere değerlendirtmesini ister. Araştırmaya koyulurlar. Artık yataklarını ayırırlar. Naşit Nefi Efendi'nin Şükriye Hanım'ı arzu edişi üzerine tavandan kıpırtılar duyulur. Uzunca bir zaman aynı odada ayrı yataklarda yatarlar. Bir süre sonra Naşit Nefi Efendi, cadıya meydan okurcasına dayanamayıp Şükriye Hanım'ın yatağına gelir. Tam bu sırada tavanda kelebeğe benzer şekilde bir kâğıt yere doğru süzülür. Cadıdan gelen bu mektupta Naşit Nefi Efendi'ye açık bir tehdit vardır. Odasını karısından ayırmazsa tehlike kendisini beklemektedir. Şükriye Hanım, kocasının ayrı odada kalmaktan dolayı günden güne kötüleştiğini gördükçe üzülür. Her çareye başvurur. Sonunda bir isprizma derneğine başvurur. Evlerinde ruh çağırma toplântısı yapılır. Toplântıya Şükriye Hanım'ın septik babası da katılır ve toplântı başkanıyla uzunca ruh çağırma ve doğaüstü varlıkların var olup-olmadıkları, ölümlerin dirilip dirilmeyeceği gibi felsefî-metafizik konular üzerine münakaşa ederler. Ruh çağırma işi başlar. Bir şehit ruhu çağırma

gelmiştir. İspritizma başkanı, Şükriye Hanım'ın ruhlara inanmayan septik babasına ruhların gücüne dair deliller getirir ve Şükriye Hanım'ın babası sonunda ruhların gücüne inanır. Masanın başında ruh çağırma işi başlar. Binnaz Hanım'ın ruhu çağrılır; fakat kader arkadaşı Şevkiye Hanım'ın ruhu gelir. Ondan rica ederek Binnaz Hanım'ı çağırmasını isterler ve Binnaz Hanım'ın ruhu gelir. Binnaz Hanım'ın ruhu, ispritizma başkanının Naşit Nefi Efendi'nin kâbusa dönen hayatına ait bütün soruların muhatabı olmadığını ve sorumlusunu da bilmediğini söyler ve gider. Şükriye Hanım'ın babası, Şükriye Hanım'dan Binnaz Hanım'ın kocasıyla birlikte olduğu ve çocuklarına kötü davranıldığı takdirde yalaya geleceğini öğrenir. Bunun üzerine, Şükriye Hanım ve babası Naşit Nefi Efendi'den saklı cadıya karşı ortak mücadele kararı alırlar ve zaten doğaüstü varlıklara inanmayan baba, kızına ve kendisine birer silah olarak Binnaz Hanım'ın kılığına giren cadıyı öldürmeye karar verir. Şükriye Hanım'ın babası nedenini sezdirmeden yalıda daha bir süre kalacağını ve Şükriye Hanım'a karşı kocalık görevini yapmasını Naşit Nefi Efendi'ye bildirir. Ertesi gün Şükriye Hanım, kocasıyla aynı odada kalır, Binnaz Hanım'ın çocuklarını döver. Yalıdaki İrfan Kadın, felâkete uğrayacakları konusunda uyarır. O gece Şükriye Hanım babasıyla birlikte kalır. Yine pıtırtilar duymaya başlarlar. Şükriye Hanım ve babası kahve pişirip içerler; ama üzerlerine bir ağırlık çöker ve sızarlar. Şükriye Hanım, gece karşısında Binnaz Hanım'ı bulur. Bu gördüğünün bir hayal, ruh değil, Binnaz Hanım'ın fotoğraftaki gördüğünün canlı hali olduğunu söyler. Binnaz Hanım, elindeki sepeti bırakıp Şükriye Hanım'ı boğmak üzere üstüne yürürken Şükriye Hanım çığlık atarak babasını uyandırır. Babası silahlara sarılır; ama onların hiçbirisi ateş etmez. Sonra cadının üzerine atılır. Şükriye Hanım, babasının boğulduğunu duyar ve mahalleye sesini duyurmak için bağırır ve bayılır. Gündüz olunca cadı tarafından fena hırpalandıklarını anlarlar. Babasıyla İstanbul'daki evine gider ve Naşit Nefi Efendi'den boşanır.

Naşit Nefi Efendi, Fikriye Hanım'dan sonra evlenmek istediği bütün kadınlarca reddedilir. Yıllar geçtikçe Naşit Nefi Efendi hakkında ilginç söylentiler yayılır. Annesi ölür, çocukları Nesip ve Ragıbe büyür, ikisinin de düğünleri olur. Onların mutluluğu ile avunmak ister. Düğünde cadının ahrette

gelinine elmas yüzgörümlüğü, damadına el öpmelik getirdiği haberi yayılır. Yalı harap olur, yıkıcılara verilir. Naşit Nefi Efendi, oğlundan, kızından ayrı yaşlı bir zenci kadın hizmetçiyle oturur. Cadı yıllardan beri görünmez olur. Sonuna dek kadın yüzüne hasret kalan Naşit Nefi Efendi'nin yoksulluğu artar. Cadı karısından kendisinin yanına gelmesini, birlikte olmalarını ya da öldürüp, hortlak yapıp yanına almasını diler. Ama artık cadı bir türlü görünmez. Evleneceği bir kimse bulamayan Naşit Nefi Efendi sonunda evdeki zenci Ferah Kadın'a aşk ilan eder. Onu nikâhlayacağını söyleyerek elde eder; ama kadın cadının korkusuyla evi terk eder. Cadı bu durumdan rahatsız olmaz. Bunu fırsat bilen Naşit Nefi Efendi, etraftaki kadınları araştırmaya başlar. Yine de hiçbirinden yüz bulamaz. Hayatının sonunu bazen kızının bazen de oğlunun yanında geçirir.

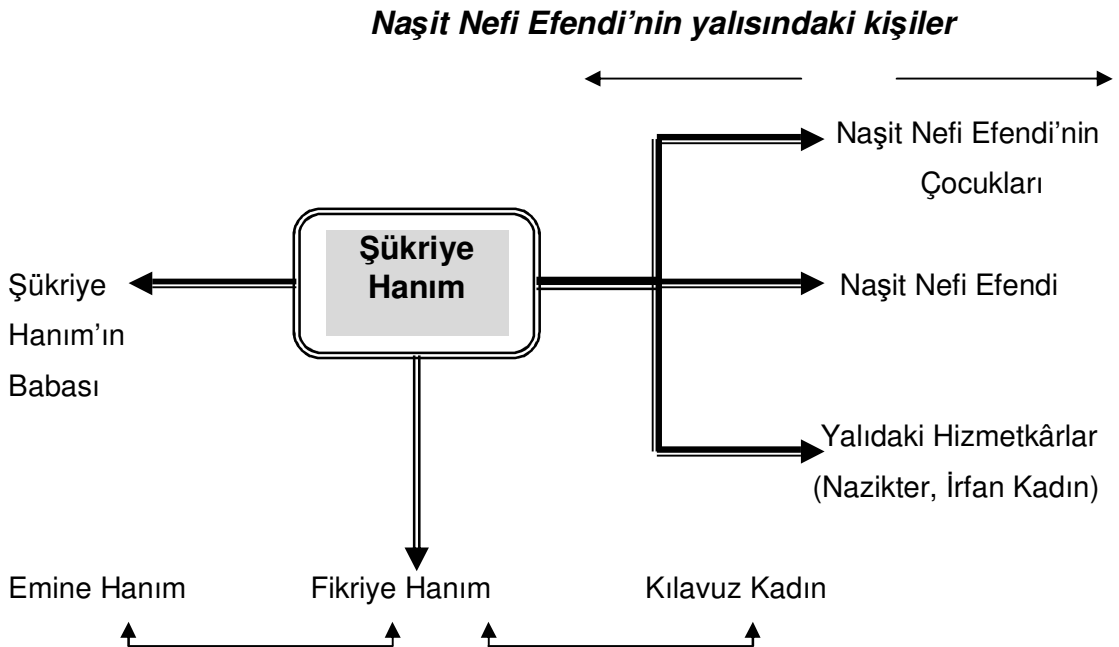
Kendisine bir gün bir mektupla çıkın gönderilir. Pamuklara sarılmış kutunun içinden Aziz Ruh tarafından çalınan mücevherler çıkar. Naşit Nefi Efendi'nin yalı komşusu Aram-ı Dil Hanım'ın büyük oğlu Kadir Bey, mektupta, cadı gerçeğini aydınlatır. Kadir Bey'in yalısı eskimiş ve yıkılmaktadır. Yıkıcıların anlattığına göre, Kadir Bey'in yalisından Naşit Nefi Efendi'nin yalisına tavan arasından bir yol ve mahzenden bir tünel vardır. Kadir Bey'in kardeşi Nadir, Paris'te mimarlık eğitimi almıştır. Heykeller yapmaktadır. Binnaz Hanım ölünce onun yakın dostu olan Kadir Bey'in annesi, oğlu Nadir'e Binnaz Hanım'ın aynı boy heykelini yaptırır. Naşit Nefi Efendi'nin evine giren Cadı kılığına giren Kadir Bey'in annesidir. Hisar Mezarlığı'ndaki gariplikleri de Kadir Bey'in annesinin ırgatbaşına para vererek gerçekleştirdiği ortaya çıkar. Kadir Bey, Naşit Nefi Efendi'nin evinde dönen bütün olağanüstülükleri bir bir aydınlatır. Naşit Nefi Efendi bütün bu gerçekleri gazete ilanlarıyla duyurur; ama kadınlar buna da inanmazlar.

1.13.4. YAPI

1.13.4.1. Olay Örgüsü

Cadı, romanın aslî kişisi Şükriye Hanım'ın kocası Naşit Nefi Efendi'nin ölen karısının mezarından kalkarak cadı kılığında eve gelmesi ve yalı sakinlerini korkutması olayını anlatmaktadır. Roman, bir çerçeve hikâye ile bununla ilgili olarak onun içine yerleştirilmiş bir hikâyeden oluşmaktadır. Asıl olaylar, iç hikâyenin olay örgüsünü oluşturan aslî kişi Şükriye Hanım'ın yalıda başından geçenleri, romanın dış çerçevesini oluşturan hikâyenin kişilerine hatıra defterinden aktarması şeklinde anlatılır.

Romanda, dış çerçeve şeklindeki hikâyesinin içerisine yerleştirilmiş hikâyenin olay örgüsü, Şükriye Hanım merkez olmak kaydıyla onun ilişki içerisinde olduğu kişilere göre şekillenmektedir. Olay örgüsünü oluşturan karşılaşma ve çatışmalar bütününü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Olay örgüsünün dış çerçevesini oluşturan, romanın asıl olaylarının dikkatlere sunulmasını sağlayan ve hâlihazırda gerçekleşen olay parçası, Fikriye Hanım ile yengesi Emine Hanım arasında görülen çatışmadır.

Fikriye Hanım ile Emine Hanım arasındaki ilişki, kocası ölerək kimsesiz kalan Fikriye Hanım'ın çocuğuyla birlikte dayısının evine sığınması ve yengesi tarafından aileye bir yük görölerek kocaya verilmek istenmesi, bu vesileyle kılavuz kadınla görüşmesi, kılavuz kadının evlerine gidip gelmesi, Fikriye Hanım'ın, Kılavuz Kadın'ın bulduğu Naşit Nefi Efendi ile nikâhlanmasına karar verilmesi, Naşit Nefi Efendi hakkında birtakım şayiaların ortaya çıkması ve yengenin bunu Fikriye Hanım'dan saklaması, aile dostu Hasibe Hanım'ın gelerek bu olayı Fikriye Hanım'a söylemesi ve bunun üzerine yenge hanımla kavga etmeleri, Hasibe Hanım'ın komşusu Hürmüz Hanım'dan Naşit Nefi Efendi ile ilgili duyduklarını Fikriye Hanım'a anlatması ve Emine Hanım, Fikriye Hanım, Hasibe Hanım ve Hürmüz Hanım'ın bu olayı araştırmak üzere Naşit Nefi Efendi'nin eski karısı Şükriye Hanım'ın evine gitmeleri olayları ile ifade edilir.

Bu çatışmada Fikriye Hanım; masum, saf, savunmasız, evlilik konusunda temkinli ve doğaüstü varlıklara inanan cahil birisinin tutumunu; Fikriye Hanım'ın yengesi Emine Hanım da materyalist, menfaatçi, realist ve çaçaron kadın tipinin hayat tarzını ifade eder. Bu çatışma, romanda kocası ölen Fikriye Hanım'ın sığındığı dayısının evinden yengesi Emine Hanım tarafından bir an önce evlendirilerek çıkarılması olayı çevresinde şekillenir. Bu olay çevresinde her iki tarafın da evliliğe bakış açıları anlatılarak gözler önüne serilmekte, iki zihniyetin de evlilik karşısındaki tutumları gösterilerek somutlaştırılmaktadır. Bu ilişki romanın sonunda tarafların Naşit Nefi Efendi hakkında aynı fikirde birleşmeleri sonucu çatışma olmaktan çıkar. Bu metin parçası, Fikriye Hanım'ın evliliği merkezinde şekillendiği için romanın asıl hikâyesini oluşturan Şükriye Hanım'ın serüvenine geçişi sağlama işlevi görmektedir. Zira Fikriye Hanım'ın taliplisi Şükriye Hanım'ın boşandığı kocası olmuştur. Fikriye Hanım ile Emine Hanım arasındaki çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Evliliğe Bakış)

Fikriye Hanım -----> Emine Hanım

(Fantastik unsurlara inanma)

(Cahil/muhteris

Masumiyet/cehalet/içine kapanık

dalavereci)

Fikriye Hanım'ın hikâyesinde onun Naşit Nefi Efendi ile evliliğine vesile olan Kılavuz kadın ile ilişkisi de söz konusudur. Bu ilişki, Kılavuz Kadın'ın Emine Hanım'ın isteğiyle evine gelmesi ve maddi menfaat üzerine Fikriye Hanım'ı "*Tunus Gediklisi*" diye tabir ettiği Naşit Nefi Efendi ile nişanlamayı düşünmesi, Naşit Nefi Efendi ile ilgili şayialar ortaya çıkması, bunun üzerine onun eski karısı Şükriye Hanım'ın bilgilerine başvurmak için onun evine gitmeleri olaylarıyla ifade edilir.

Fikriye Hanım ile Kılavuz Kadın arasında bir çatışma söz konusudur. Bu çatışmada Fikriye Hanım; masum, saf, savunmasız, evlilik konusunda temkinli ve doğaüstü varlıklara inanan cahil birisinin tutumunu; Kılavuz Kadın da menfaatçi, realist ve çaçaron kadın tipinin hayat tarzını ifade eder. Bu çatışmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(*Evliliğe Bakış*)

Fikriye Hanım	<----->	Kılavuz Kadın
(Fantastik unsurlara inanma)		(Cahil/menfaatçi)
Masumiyet/cehalet/içine kapanık		dalavereci)

Romanda asıl hikâye Şükriye Hanım'ın evliliği etrafında şekillenir. Çerçeve hikâye (Fikriye Hanım'ın hikâyesi) ile iç hikâye (Şükriye Hanım'ın hikâyesi) arasındaki ilişkiyi kuran kişi Naşit Nefi Efendi'nin dul ve bir çocuklu Fikriye Hanım'a talip olması ve Naşit Nefi Efendi'nin dul karısı Şükriye Hanım'la Fikriye Hanım'ın çevresinin iletişim kurmasıdır. Şükriye Hanım'ın etrafında gelişen olaylardaki ilk metin parçası olarak Şükriye Hanım'ın babası ile olan ilişkisi yer almaktadır.

Şükriye Hanım ile babası arasındaki ilişki, Şükriye'nin evde kalacağından korkan annesinin onu Naşit Nefi Efendi'ye vermek istemesi; ama eski karısı Binnaz Hanım'ın (Cadı)nın mezardan kalkıp ortaklarını boğduğu söylentisinin çıkması üzerine bu evlilikten uzak durması, Şükriye Hanım'ın babasının materyalist bir zihniyete sahip olarak bunun yalan olduğunu anlatması ve bu söylentinin Naşit Nefi Efendi'ye varmak isteyen; ama efendinin beğenmeyerek reddettiği bir kadının çıkardığı söylenti

olduğunu söylemesi, Naşit Nefi Efendi'nin ölen karısı Azize Hanım'ın ruhundan sıkılan karı-kocanın İspirtizma derneğini yalıya çağırmaları ve Şükriye Hanım'ın babasının da bu toplântıya katılması, dernek başkanıyla baba arasında ruh göçü üzerine tartışmalar olması, Şükriye Hanım'ın ruh göçüne inanmayan materyalist babasının kızına Binnaz Hanım'ın ruhunu öldürmek için tabanca vermesi ve ruha saldırması olaylarıyla ifade edilir.

Şükriye Hanım ile babası arasında bir çatışması söz konusudur. Şükriye Hanım, iyi eğitim almış, dışadönük, rasyonalist ve aydın; ama fantastik unsurlara inanan bir kadın kimliğini temsil ederken; babası ise fantastik unsurlara inanmayan, materyalist bir zihniyeti temsil eder. Bu iki zihniyet farklılığı, Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Bey'le evliliği dolayısıyla her iki anlayışa sahip kişilerin tutum ve davranışlarıyla somutlaştırılmıştır. Şükriye Hanım ile babası arasındaki çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Evlilik Karşısındaki Tutum)

Şükriye Hanım <-----> Şükriye Hanım'ın Babası

(Fantastik unsurlara inanma)

(Materyalist)

Romanda Şükriye Hanım çevresinde gelişen olayları tamamen kuşatan ve olay örgüsünün omurgasını oluşturan ilişki, Şükriye Hanım ile kocası Naşit Nefi Bey arasındaki ilişkidir. Bu ilişki, Şükriye Hanım'ın yalıya alışma süreci, evlilik öncesi yalıda gerçekleştiğine dair duyduğu şayiaları tetkik etmesi, Naşit Nefi Efendi'nin çocuklarından, ölen annelerinin kendilerine yemiş getirdiğini öğrenmesi ve bunu kocasına tasdik ettirmeye çalışması, bunun üzerine Naşit Nefi Efendi'nin yalıda “cadı” değil, “insan düşmanı”nın olduğunu söylemesi, Şükriye Hanım'ın Aziz Ruh'un (Binnaz Hanım'ın) fotoğrafını görmek istemesi ve Naşit Nefi Efendi'nin onu göstermesi, fotoğrafın olduğu kutudan Naşit Nefi Efendi'ye bir not çıkması, Aziz Ruh'un Naşit Nefi Efendi'ye Şükriye Hanım'dan uzak durmasını ihtar etmesi ve Naşit Nefi Efendi'de bir durgunluk oluşması, “Aziz Ruhun” çocukları ile Naşit Nefi Efendi'den mezarını ziyaret etmelerini istemesi ve bunun gerçekleşmesi, yalıda bir sabah kahve içerlerken Naşit Nefi Efendi'nin

cebinden bir kâğıt çıkması ve Aziz Ruh'un ondan Şükriye Hanım'la yataklarını ayırmalarını istemesi, bir gün birlikte yatmaya teşebbüs ederlerken tavandan bir kâğıt düşmesi ve odalarını da ayırmalarını istemesi, bunları gerçekleştiren; ama çare arayan Naşit Nefi Efendi'nin yalıya ispiirtizma derneğini çağırması ve onların sayesinde Aziz Ruh'u çağırarak konuşmak istemesi olaylarıyla ifade edilir.

Şükriye Hanım ile Naşit Nefi Efendi arasında çatışmasından ziyade "Aziz Ruh" üzerine bir anlaşma söz konusudur. Çünkü hem Şükriye Hanım hem de Naşit Nefi Efendi, karıkoca mutlu bir yaşam sürmek isteyen kişiler olarak mutluluklarını kâbusa döndüren ortak düşman Binnaz Hanım'la (Cadı) mücadeleye girişmişlerdir. Her ikisi de rasyonalist ve aydın kişileri temsil etmelerine rağmen, ölen Binnaz Hanım'ın Cadı kılığında karşlarına çıkması ve günlük hayatlarında mutluluklarına engel teşkil eden taleplerde bulunması üzerine değişik çarelere başvurarak cin, peri, cadı, hortlak gibi doğaüstü varlıklara inanır olmuşlardır. Bu iki kişi arasında çaresizlikle gelen birlikte davranma tutumu vardır. Her ikisi de roman boyunca yalıda meydana gelen gariplikleri araştırıp gün yüzüne çıkarıcı bir tavır sergilemişlerdir. Binnaz Hanım'ın mezarından kalkıp cadı olarak yalıya müdahaleye girişi ve yalıyı yönetmesi Şükriye Hanım'ın kocasını terk etmesine yol açmıştır. Şükriye Hanım ile Naşit Nefi Efendi arasında çatışmayı şu şekilde de ifade edebiliriz:

(Evlilik Bağı ve Fantastik Unsur Karşısındaki Tutum)

Şükriye Hanım <-----> Naşit Nefi Efendi

(Fantastik unsurlara inanma)

(Aydın, Rasyonalist)

aktif, İstanbul Hanımefendisi,

eğitimli, rasyonalist,

Şükriye Hanım'ın hikâyesini şekillendiren bir diğer ilişkiler ağı da Naşit Nefi Efendi'nin yalısındaki hizmetkârlarla olan ilişkileridir. Bu ilişki, Şükriye Hanım'ın Binnaz Hanım'ın ruhunun mezarından kalkarak yalıya gelmesi, çocuklarına yemişler getirmesi, çocuklarını dövenleri gelip cezalandırması ve

üzerine evlenenleri boğup öldürmesi şayialarını araştırmak üzere bunları yalıdaki hizmetkârlara sorması, onların da tecrübelerini aktarmaları olaylarıyla ifade edilir.

Bu ilişkide de bir çatışması söz konusudur. Şükriye Hanım; rasyonalist, aydın kadının olaylar karşısındaki tutum ve davranışını temsil ederken; hizmetkârlar ise geleneksel yaşam tarzının belirleyici rol oynadığı, hurafelere inanan, cahil kişilerin zihniyetini temsil etmektedir. Dadı Gülendâm ve İrfan Kadın'ın oluşturduğu hizmetkârlar, Naşit Nefi Efendi'nin ölen karısı Binnaz Hanım'ın mezarından kalkıp Cadı kılığında yalıya geldiğine inanıp bunu söyleyerek Şükriye Hanım'ın yalıdaki garip olaylara inanmaya başlayarak bunlar karşısındaki tavrının değişmesine neden olma işlevi üstlenmektedir. Şükriye Hanım ile yalının hizmetkârları arasındaki çatışmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(Ruh Karşısındaki Tutum)

Şükriye Hanım <-----> Yalıdaki Hizmetkârlar

(Fantastik unsurlara inanma)

(Cahil, fantastik unsurlara inanma)

aktif/ İstanbul Hanımefendisi

eğitimli/ rasyonalist

Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'nin yalısında ilişkisi bulunduğu diğer kişiler Naşit Nefi Efendi'nin Binnaz Hanım'dan olan çocuklarıdır. Bu ilişki, çocukların Şükriye Hanım'a annelerinin mezarından kalkarak kendilerine yemişler getirdiğini, kendilerini dövüp kızanlara karşı annelerinin acımasızca cezalar verdiğini söylemeleri, Şükriye Hanım'ın bunu yalının hizmetkârlarına sorarak araştırması ve söylenenlerin doğru olup olmadığını anlamak için çocukları dövmesi olaylarıyla anlatılır.

Şükriye Hanım ile Naşit Nefi Efendi'nin Binnaz Hanım'dan olan çocukları arasında da bir çatışma söz konusudur. Şükriye Hanım, fantastik unsurları tetkik eden, aydın, aktif bir kadını temsil ederken, Naşit Nefi Efendi'nin Binnaz Hanım'dan olan çocukları Nesip ve Ragıbe, çocukça bir

masumiyeti ve fantastik unsurlara inanan bir anlayışı temsil ederler. Bu ilişkiyi şu şekilde de gösterebiliriz:

(Aziz Ruh Karşısındaki Tutum)

Şükriye Hanım <-----> Naşit Nefi Efendi'nin

Binnaz Hanım'dan olan çocukları

(Fantastik unsurlara inanma)
aktif/ rasyonalist

(masumiyet/fantastik unsurlara inanma)

Şükriye Hanım Naşit Nefi Efendi'den ayrıldıktan sonra, Naşit Nefi Efendi ile evlendirilmek istenen Fikriye Hanım'ın, bu evlilik üzerine yayılan şayiaları kendisinden öğrenmek istemesi üzerine Şükriye Hanım'a başvurması söz konusudur. Bu vesileyle bu kişiler arasında da bir ilişki vardır. Şükriye Hanım'ın bütün evliliğiyle ilgili olayları Fikriye Hanım'a anlatması şeklinde dikkatlere sunulur. Romanın sonunda Fikriye Hanım ve beraberindeki kişiler Şükriye Hanım'ın anlattıkları üzerine Fikriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi ile evlendirilmesinden vazgeçerler.

Şükriye Hanım ile Fikriye Hanım arasındaki ilişki bir karşılaşma niteliğindedir. Ortak noktaları Naşit Nefi Efendi'dir. Birisi ondan boşanmış karısı, diğeri onunla evlendirilmeye aday bir duldur. Bu karşılaşmada Fikriye Hanım; masum, saf, savunmasız, evlilik konusunda temkinli ve doğaüstü varlıklara inanan cahil birisinin tutumunu; Şükriye Hanım da yaşadığı trajik tecrübeyi dile getiren rasyonalist, aydın kadının olaylar karşısındaki tutum ve davranışını temsil eder. Bu karşılaşmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(Naşit Nefi Efendi ile Evlilik)

Şükriye Hanım <-----> Fikriye Hanım

(Fantastik unsurlara inanma)
aktif/ İstanbul Hanımefendisi
eğitimli/ rasyonalist

(Cahil, fantastik unsurlara inanma)
masumiyet/içine kapanık

Yukarıdaki şemada ifade edilen; dış ve iç hikâyelerin oluşturduğu, çoğunluğu geçmişte olmak üzere hâlde ve geçmişte yaşanan bu çatışma ve

karşılaşmalar, kişilerin doğaüstü varlıklar karşısındaki duruşlarını ifade etmektedir. Cadı, batıl inançlar ve doğaüstü varlıkların etkisi altında kalan insanların ilişkisi etrafında düzenlenmiş bir olay örgüsünden oluşmaktadır.

Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçaları romanın yukarıda ifade edilen temasını verecek şekilde seçilmiş ve düzenlenmiştir. Bu seçme ve düzenlemede romanın dış çerçevesini oluşturan Fikriye Hanım'ın yaşadığı olaylar, hâlihazırda gerçekleşirken; bu hikâye içine yerleştirilen Şükriye Hanım'ın notlarından aktardığı geçmişte yaşanmış hikâyesi, kronolojik bir sıra takip etmiştir. Fikriye Hanım'ın evliliği ile başlayan roman, Şükriye Hanım'ın geçmişteki olaylarından sonda tekrar hâle, Fikriye Hanım'ın evliliğine döner.

1.13.4.2. Kişiler

Fikriye Hanım ile Şükriye Hanım'ın hikâyelerinden oluşan romanda, romanın dış çerçevesini oluşturan hikâyenin aslî kişisi Fikriye Hanım, romanın asıl hikâyesini oluşturan iç hikâyenin aslî kişisi de Şükriye Hanım'dır. Romanda olay örgüsünü oluşturan metin parçaları bu aslî kişiler etrafında bir araya gelmişlerdir.

Romanın şahıslar kadrosu, söz konusu aslî kişiler ile bu kişilerin karşısındaki kişilerden oluşan bir bütünlük arz eder. Fikriye Hanım -ve özellikle de Şükriye Hanım- ile ilişki içerisinde oldukları kişiler aracılığıyla verilmek istenen, inanıldıkları takdirde doğaüstü varlıkların insan hayatında ne derece olumsuz etkileri olduğunu göstermektir. Romandaki kişileri Fikriye Hanım ve özellikle Şükriye Hanım merkezinde ele almak ve özellikleri ile olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.13.4.2.1. Kadınlar

1.13.4.2.1.1. Fikriye Hanım

Romanın dış çerçeve hikâyesinin aslî kişisi Fikriye Hanım'dır. Fikriye Hanım kocası Bedri Bey ölünce, yirmi sekiz yaşında, dul olarak kızı Lâtfeye dayısının evine sığınmış birisidir. Dört, beş yıl evlilik hayatı geçirdiği kocasının hatırası henüz gözünün önünden gitmemişken dayısının karısı Emine Hanım onu bir an önce evlendirerek evinden uzaklaştırmak istemektedir. Saf, masum, temiz kalpli birisini temsil eder.

Fikriye Hanım, evlilikte tarafların birbirini tanımaları gerektiği düşünür ve bunu şu cümlelerle dikkatlere sunar:

“Beni başınızdan savmak için, koca yerine ortaya bir canavar bile çıkmış olsa kaldırıp önüne atıvereceksiniz... Evlendirecek kadının oyu, sorulmazmış... O eski usûl yengeciğim... Kadın ninelerimizin çağında belki böyle idi. Fakat şimdi değil... Zaman kızları varacakları erkekleri kendileri seçiyorlar... Pekâla sözlerini de kesiyorlar. Yalnız velilere: “Ben falan adama varacağım” diye kararı bildirmiş oluyorlar.” (s.16) Fikriye Hanım yeni kafayı temsil etmesine rağmen doğaüstü varlıklara da inanır. Bunları da “ –Hanım yenge dünyada herkes ahmak, herkes budala da yalnız sen mi akıllısın? Cin, peri, cadı, hortlak yok mu? Bütün dillerdeki sözlüklere bu kelimeler büsbütün asılsız, anlamsız olarak mı yazılmış? Kimi ölülerin ruhları ailelerini, evlerini ziyaretlere geldiklerini hiç işitmedin mi? Dünyada soyları kesilmiş ruhların cami, tekke kapılarında dolaştıklarını kürsü şeyhleri bar bar bağırarak cemaatlerine anlatmıyorlar mı? Kesik baş hikâyeleri büsbütün efsane mi? Kimi mezarlıklarda, şehitliklerde, kale hisar barularında kanlı kefeniyle dolaşan şehit ruhlarına ilişkin “menkıbeler”i hiç dinlemedin mi?” (s.23-24)

Evlilik konusunda yeni kafayı temsil eden Fikriye Hanım, eski kafayı temsil eden doğaüstü varlıklara inanarak şahsında bir çelişki oluşturur.

1.13.4.2.1.2. Şükriye Hanım

Romanın asıl omurgasını teşkil eden iç hikâyenin aslî kişisi Şükriye Hanım'dır. Bu hikâye Şükriye Hanım'ın maceralarından oluşmaktadır. Şükriye Hanım, oldukça iyi eğitim almış aydın kadın tipinin temsilcisidir. Fikriye Hanım'la evlenmek isteyen Naşit Nefi Efendi'nin karısıdır. *“Şükriye adındaki bu kadın Frenk mektebinde okumuş; Türkçe, Fransızca, İngilizce her türlü dilden biliyor. Yazma, okuma, resim, nakış bilmediği yok. Uçanla kaçan elinden kurtulmuyor.” (s.21) ve “Kara kaşlı, kara gözlü, ufak tefek şirin*

bir taze..." (s.25) olarak tasvir edilmektedir. Annesinin, evde kaldığı bahanesiyle kendisini evlendirmek istemesine karşı çıkar. Şükriye Hanım da Naşit Nefi Efendi aleyhinde çıkan sözlerden korkar ve evlenmek istemez. Kendisini bu durum karşısında şöyle ifade eder:

"Babamın zihnimi kuvvetlendirmek için söylediği lakırdılara, verdiği güvencelere büsbütün inanmak istiyorum, ama ben de hayatın henüz işlem yönünde bilgisiz, kimi şeyleri henüz kitap içinde görmüş, dünyayı Konya'yı anlamamış toy bir kızım. Ne yalan söyleyeyim, Cadı'nın korkusu, babamın en etkili öğütlerinden çok daha gönlümde yer tuttu." (s.31)

Şükriye Hanım, Binnaz Hanım'la ilgili olarak yalıda karşılaştığı garipliklerden şikâyet ederek Naşit Nefi Efendi'ye başvurur. Efendi'nin ölen karısı Binnaz Hanım'ın Cadı kılığında yalıya gelerek Şükriye Hanım'ı korkutması ile karıkoca arasında huzursuzluk ve beraberinde çatışma yaşanmaya başlar. Her ikisi de oldukça aydın kimliğine sahip olan karıkoca, kendilerine Binnaz Hanım'ın dostu komşu kadın Aram-Dil Hanım'ın oynadığı, Binnaz Hanım'ın hortlayarak yalıya gelmesi oyunu karşısında aciz kalarak kendilerini doğaüstü varlıklara inanma mecburiyetinde hissederler. Şükriye Hanım ile Naşit Nefi Efendi, evlilik hayatlarını kâbusa döndüren Binnaz Hanım'a karşı ortak çare ararlar. Bu uğurda Naşit Nefi Efendi ispritizma derneğine başvurur. Ruh çağırma seansına katılır. Naşit Nefi Efendi, ölen karısı Binnaz Hanım'ın kendisini Şükriye Hanım'dan kıskanması sonucu ölü karısı ile Şükriye Hanım arasında çatışma yaşar. Binnaz Hanım'ın Cadı kılığındaki atakları karşısında bir çare bulamayarak karısı Şükriye Hanım'ı kaybeder.

1.13.4.2.1.3. Emine Hanım

Emine Hanım, Fikriye Hanım'ın dayısının karısıdır. Fikriye Hanım, dayısının ailesine kimsesizliği dolayısıyla sığınmıştır. Emine Hanım, onun bir çocuğuyla birlikte aileye yük getirdiğini düşünerek evlenmesi için kılavuz kadınlara haber gönderen eski kafa, çaçaron bir kadın tipini temsil etmektedir. Emine Hanım'ın Fikriye Hanım'ı evliliğe ikna etmek için sarf ettiği şu cümleleri, onun evliliğe bakış açısını ve zihniyetini ifade etmektedir:

“Otuzunda bir kadın, artık kadınlık albenisini yitirecek bir çağa girmiş sayılır. Kırk beşinde üreme görevi verimsizleşir... Yine tandırname yazınında bazı sözler vardır: Bir kız için on beşinde konca güldür açılır. Yirmisinde letafeti saçılır... Otuzunda tan yerine atılır... Kırkında, ellisinde vb. son evreye kadar birtakım şeyler söylerler. Çöküş sınırı olarak bir kadının otuzunda çektikleri bu tanyeri neresidir? Bilmem. Fakat otuz yaşın gökçe soy için pek parlak bir devir olmadığı anlaşılıyor. Yani kadın, bu yaşta, her ne olursa olsun bir kocaya varmış; bir erkeğe mal olmuş bulunmalıdır.” (s.10)

Emine Hanım her ne kadar eski kafanın temsilcisi olsa da Fikriye Hanım’ı bir an önce evden uzaklaştırmak için realist bir tavırla cadı, cin, peri vb. doğaüstü varlıklara inanmaz görünür. Gerek Emine Hanım’ın, gerekse Fikriye Hanım’ın çelişkileri dolayısıyla dinilebilir ki, her ikisi de hayatın önlerine getirdiği şartlar çerçevesinde hareket etmektedirler.

1.13.4.2.1.4. Kılavuz Kadın

Fikriye Hanım’ın evlenmesine vesile olmak isteyen Kılavuz Kadın, menfaatperest birisidir. Emine Hanım’ın tanıdığıdır. Para kazanmak için Fikriye Hanım’ı “*Tunus Gediği*” dediği Naşit Nefi Efendi ile evlendirmeye çalışır. Bu uğurda her türlü yalanı kolaylıkla söyleyebilen çaçaron bir kadındır. Şu cümleler onun bu özelliğini yansıtır:

“-Aman ne gırgırcı... Ne kırk merak kadınımışsın!.. Eğer bir yalanım varsa yedi atama lanet olsun... Getiriniz Kuran’ı aptes alıp üzerine el basarak söyleyeyim. Müslüman değil misiniz? Bunun daha ötesi var mı? bu adam gibi koca şu devirde pek az bulunur. Hali vakti yerinde... Ahlâkı, her hali pek olgun. Mum ile aranıp da bulunmayacak bir zat... Benim de iki elim yanıma gelecek... Sizi aldatıp da ne kazanacağım?.. Özünüzü Tanrıya doğru tutun. Sözüme güvenin. Vallah pişman olmazsın. Bu adam, bir eşine daha rastlanmaz yaradılıştaki bir erkektir. “ (s.15)

1.13.4.2.1.5. Yalıdaki Hizmetkârlar

Şükriye Hanım ile Naşit Nefi Efendi arasındaki temel ilişkiyi değişik açılardan destekleyen ve anlaşılmasına yardımcı olan yalıdaki kişiler Naşit Nefi Efendi’nin çocuklarının dadısı Gülendam ve İrfan Kadın’dır. Gülendam ve İrfan Kadın geleneğe bağlı bir hayat süren cahil kişileri temsil etmektedirler. Bu kişilerin olay örgüsündeki işlevi, Şükriye Hanım’ın Cadı’ya inanmasına neden olmaktır. Çünkü bu kadınlar Binnaz Hanım’ın mezarından hortlayarak kalkıp yalıya geldiğini ve yalıdaki gariplikleri Şükriye Hanım’a

bildirerek, onu, karşılaşacağı olaylar karşısında önceden ikaz ederek ona yardımcı olmaktadırlar.

1.13.4.2.2. Erkekler

1.13.4.2.2.1. Naşit Nefi Efendi

Naşit Nefi Efendi Şükriye Hanım'ın kocasıdır. Romanın başında Kılavuz Kadın'ın ağzından şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

"... Bakanlığında ... kaleminin müdürü Naşit Nefi Efendi... Hem şöyle böyle değil... Kelli felli, şanlı şöretli, bütün yanlarıyla, her yönüyle bir efendi. Yalan kabul etmem. Aylığı dört binden, yaşı da kırktan artık... Evcimen, ağırbaşlı, tam karı değeri bilecek çağda bir adam... Dosta kısmet olacak bir parça..." (s.13)

Aydın ve Batı'ya hayranlık duyan bir zihin yapısına sahiptir. Bunu Şükriye Hanım'la birlikte Binnaz Hanım'ın mezarına yaptığı ziyarette çevreyi pislik içine görünce *"İşte Avrupalı gelir, Türkün ruhunu bu çöplükte arar ve hakkımızdaki korkunç hükmünü verir. Çünkü Avrupa'da bir demiryolu makasçısının bahçesi, içinde bir Fatih'in heybetli içbenliği uyuyan bu yerlerden çok temiz ve gönül açıcıdır."* (s.74) cümleleriyle ifade eder. Naşit Nefi Efendi hakkında ölen karısıyla ilgili olarak bir söylenti çıkar ve evlendiği kadınlar ya ölür ya da kendisinden boşanırlar. Böylece Naşit Nefi Efendi evlilikten muzdarip bir hayat sürer. Efendi'nin ölen karısı Binnaz Hanım'ın Cadı kılığında yalıya gelerek Şükriye Hanım'ı korkutması ile karıkoca arasında huzursuzluk ve beraberinde çatışma yaşanmaya başlar. Her ikisi de oldukça aydın kimliğine sahip olan karıkoca, kendilerine oynanan oyun karşısında aciz kalarak kendilerini doğaüstü varlıklara inanma mecburiyetinde hissederler. Naşit Nefi Efendi, evlilik hayatını kâbusa döndüren Binnaz Hanım'a karşı çare arar. İspiritizma derneğine başvurur. Ruh çağırma seansına katılır. Ölen karısı Binnaz Hanım'ın kendisini Şükriye Hanım'dan kıskanması sonucu ölü karısı ile Şükriye Hanım arasında çatışma yaşar. Binnaz Hanım'ın Cadı kılığındaki atakları karşısında bir çare bulamayarak karısı Şükriye Hanım'ı kaybeder. Şükriye Hanım'dan sonra hakkında çıkan söylentileri bir türlü gideremez ve sonunda işin iç yüzü ortaya

çıkınca bile evlenecek bir kadın bulamaz. En son evindeki hizmetçi kadın ile evliliğe razı olur.

1.13.4.2.2. Şükriye Hanım'ın Babası

Şükriye Hanım'la babası arasındaki ilişki başta cadı'ya inanma, sonra da onunla mücadele noktasında cereyan eder. Şükriye Hanım, annesinin kendisini evde kaldığı bahanesiyle evlendirmek istemesine karşı çıkar. Naşit Nefi Efendi aleyhinde çıkan sözlerden korkar ve onunla evlenmek istemez. Materyalist bir zihniyete sahip olan babası, cin, peri, cadı, hortlak gibi doğaüstü varlıklara inanmadığını, bunlar gerçekten var olsa Batılıların araştıracağını, bunları Naşit Nefi Efendi'yi kıskananların çıkardığı bir söylenti olduğunu söyleyerek Şükriye Hanım'la çatışma içerisine girer. Şükriye Hanım, Naşit Nefi Efendi ile evlendikten sonra yalıdaki garipliklere babasını da şahit ettikten sonra materyalist babası da cadı, peri, cin, hortlak gibi doğaüstü varlıklara inanmaya başlar ve Şükriye Hanım'la birlikte bunlara karşı ortak mücadele eder.

Romanın olay örgüsünde önemli işlevlere sahip olan yukarıdaki kişilerin yanında bu kişilerin fonksiyonlarının ortaya çıkmasında bir rol alan kişiler de vardır. Cadı'da, Fikriye Hanım'ın hikâyesinde, onu ve yengesi Emine Hanım'ı, Şükriye Hanım'ın evine götüren Hasibe Hanım, Naşit Nefi Efendi ile ilgili bilgileri Hasibe Hanım'a anlatan onun dostu Hürmüz Hanım, Fikriye Hanım'ın kızı Lâtife, Şükriye Hanım'ın hikâyesinde Binnaz Hanım'ın getirdiği yemişleri yiyerek annelerinin koruması altında yaşayan ve Şükriye Hanım'ın korkuya kapılmasında etkili olan çocukları Nesip ve Ragıbe, Naşit Nefi Efendi'nin yerinden kalkamayan annesi, Rumeli Hisarı Mezarlığı'na gidenlerin içinde yer alan ihtiyar Lala Hurşit Ağa, Rumeli Hisarı Mezarlığı'nda Binnaz Hanım'ın mezarını ziyarette karşılaşılan Irgatbaşı Mustafa, mezarlık bekçisi, romanda Naşit Nefi Efendi'ye mektup göndererek düğümün çözülmesini sağlayan, Kadir Bey, kardeşi Nadir, onun Binnaz Hanım kılığına giren annesi Aram-Dil Hanım'dan da söz edilmektedir. Hepsinden önemlisi

Aram-Dil Hanım'ın, kılığına girerek bütün Cadı oyununu oynayan Naşit Nefi Efendi'nin ölen karısı Binnaz Hanım da romanda çok önemli bir işlev görmektedir.

Sonuç olarak, romanda gerek Fikriye Hanım'ın, gerekse Şükriye Hanım'ın hikâyesindeki kişiler kadrosu, Naşit Nefi Efendi'nin aile hayatına dâhil olan kişilerdir ve doğaüstü varlıklar karşısındaki tavır ve davranışları dolayısıyla olay örgüsünde ağırlık kazanmışlardır.

1.13.4.3. Mekân

Cadı'da mekân, yazarın daha önceki romanlarında olduğu gibi İstanbul'dur. Romanın dış çerçeve hikâyesini oluşturan Fikriye Hanım'ın hikâyesinde mekân, Süleymaniye civarlarıdır. Asıl hikâye durumundaki Şükriye Hanım'ın hikâyesinde ise mekân Naşit Nefi Efendi'nin Rumelihisarı'ndaki evi ve Rumelihisarı Mezarlığı'dır.

Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.13.4.3.1. Dekor

1.13.4.3.1.1. Evler

1.13.4.3.1.1.1. Fikriye Hanım'ın Dayısı Hasan Efendi'nin Evi

Romanın ilk hikâyesinin ve aynı zamanda olay örgüsünün ilk metin parçasının geçtiği mekân, dul ve bir çocuklu Fikriye Hanım'ın sığındığı dayısı Hasan Efendi'nin Süleymaniye civarındaki evidir. Bu mekân sadece ismen zikredilmiş olup hakkında hiçbir tasvir cümlesi yoktur. Bu durum bu mekânın sadece olayın sahnesi işlevine sahip olduğunu göstermektedir.

1.13.4.3.1.1.2. Şükriye Hanım'ın Taşkasap'taki evi

Fikriye Hanım'ın hikâyesindeki ikinci mekân olarak da, Fikriye Hanım, yengesi Emine Hanım, Kılavuz Kadın ve Hasibe Hanım'ın birlikte hakkında olumsuz söylentiler çıkan Naşit Nefi Efendi hakkında bilgi almak için gittikleri Şükriye Hanım'ın Taşkasap'taki evinden bahsedilir. Bu ev, “*Her tarafı ovulmuş, süprülmüş, altı yedi odalı temiz bir ev...*” (s.25) olarak tanıtılır. Bu mekân da hakkında fazla bilgi verilmemesi dolayısıyla olayın sadece sahnesi olma işlevi görmektedir.

1.13.4.3.1.1.3. Naşit Nefi Efendi'nin Yalısı

Romanın asıl hikâyesini oluşturan Şükriye Hanım'ın hikâyesinde mekân, Rumelihisarı çevresidir. Burada olay örgüsünün şekillendiği mekân Naşit Nefi Efendi'nin Rumelihisarı'ndaki yalıdır. Bu ev romanda ilk defa Şükriye Hanım'ın ağzından “*Gelin gittiğim yer, Rumelihisarı ile Baltalimanı arasında yıkıkça bir yalı.*” (s.31) olarak tanıtılır. Naşit Nefi Efendi'nin evi ile bu mekânda cereyan edecek olaylar arasında sıkı bir ilişki vardır. Zira mekânın kişi üzerinde uyandırdığı duygular arasında bir koşutluk söz konusudur. Şükriye Hanım, yalıdaki kişileri tanıttıktan sonra şu cümlelerle yalıyı tanıtmaktadır:

“Buradaki insanlara biraz alıştım. Fakat bir türlü yalıya ısınamadım. Büyük büyük loş sofalar, karanlık geçitler... Aşağıdaki geniş taşlık, ev altından daha çok bir ayazmayı andırır. Gamlı bir loşluk içindeki duvarlardan şıpır şıpır rutubet damlar. Bir kenarda duran üstü örtülü sandal, iç sıkı görüntüsüyle burasını cami tabutlarına benzetir... Oynak dalgalar üzerinde oynayan ışınlar, denize bakan pencereden güherçileli duvarlarda yansıkça kumaş kumaş titreşimler yaparak insanın etrafında görünmez varlıklar dolaşıyor gibi yüreklere bir ürküntü verir. Yalının arkasındaki dar sokağın öbür yanı dağdır. Duvar dikliğinde sarp kayaların üzerinde yetişmiş bodur ormanlık loş ve esrarlı gölgeleriyle yüreklere kuruntu doldurur. Yalının penceresinden bakışımı kaldırıp, insanın üzerine yıkılacak sanılan bu koruluğa bir göz atınca ormanın bütün yılanı, çıyanı, ifriti, perisi yukarıdan bana bakıyorlar sanırım. Güneş, ay hep o yönde söner... Fırtına zamanında umacıya benzeyen kara bulutlar türlü korkunç biçimlerde hep oradan baş gösterir. Bu dik koruluğa bakıp bakıp kendi kendime: “Cadı karı gelse gelse her halde bu kayaların arasından, bu loşlukların içinden; insandan çok vahşi yaratıklara, kuşlara, ine cine yuva olan bu gizli yerlerden inip gelir.” diyordum.” (s.31-32)

Bu tasvirlerle mekânda cereyan edecek garip olaylar âdetâ önceden sezdirilmekte ve mekânın insan psikolojisi ile ilişkisi güçlü bir biçimde dikkatlere sunulmaktadır.

Şükriye Hanım'ın, Cadı yüzünden yalıda yaşadığı kâbusun boyutunun artmasında mekânın ürkütücülüğünün de büyük rolü vardır. Şükriye Hanım, hayatının alt üst oluşunda mekânın etkisini bizzat şu cümlelerle ifade etmektedir: *“Yalının geniş loş sofaları, karanlık koridorları; hele geniş bir ayazmaya benzeyen taşlığı; ortaçağın kanlı, perili kalelerini andıran arakada yalçın kaya üzerindeki o koru... Hep bu sıkıntılı (dekor), bu cadı faciasına ne kadar uygun bir sahne oluyordu.”* (s.46)

Romanın sonunda Binnaz Hanım'ın komşusu ve dostu Aramdil Hanım'ın onun kılığına girerek Naşit Nefi Efendi'nin evine girdiği gerçeğinin anlaşılacak düğümün çözüldüğü kısımlarda, Naşit Nefi Efendi'nin yalısının Cadı rolü oynamaya çok uygun bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Zira Aramdil Hanım, kendi yalısından Naşit Nefi Efendi'nin yalısına çatıdan çatıya bir yol ve mahzenden mahzene de bir tünel açarak mekânı amacına uygun hale getirmiştir.

1.13.4.3.1.2. Odalar

1.13.4.3.1.2.1. Kilitli Oda

Yalı içerisinde kilitli bir oda, yalıda birtakım gizli saklı olayların gerçekleştiğini vurgulamakta ve cadı olayının varlığını izahta önemli rol oynamaktadır. *“Anahtarı daima kendinde duran bir odayı açıp girdi.”* (s.55) cümlesiyle varlığı haber verilen odada Naşit Nefi Efendi'nin ölen karısı Binnaz Hanım'ın mücevherleri vardır. Şükriye Hanım, kendisinde merak unsuru uyandıran Binnaz Hanım'ın fotoğrafını görmek istemesi üzerine Naşit Nefi Efendi kilitli olan bu odadaki kilitli dolapları açarak onun içindeki kilitli bir kutuda karısının fotoğrafını gösterir; fakat onun mücevherlerinin kaybolduğunu da görür.

1.13.4.3.1.2.2. Mabeyn Odası

Yalıda ayrıca Naşit Nefi Efendi'nin isprizizma toplântısı yaptığı ve yalının en geniş odası olan “mabeyn odası”ndan da söz edilmektedir. Burası İspirtizma toplântısıyla Binnaz Hanım'ın ruhunun çağrıldığı mekândır. Karanlıkla birlikte birtakım sıra dışı olaylar yaşanmış ve Şükriye Hanım'ın babası ruhun çağırılmasına inanmak zorunda kalmıştır.

1.13.4.3.1.3. Şehir Dekorı

1.13.4.3.1.3.1. Rumelihisarı Mezarlığı

Şükriye Hanım'ın hikâyesinde yalıdan sonra en önemli mekân natüralist bir anlayışla tasvir edilen ve Binnaz Hanım'ın mezarının bulunduğu Rumelihisarı Mezarlığı'dır. Burası Binnaz Hanım'ın, Şükriye Hanım'la evlenen Naşit Nefi Efendi'ye cadı kılığına girip kızarak kendisine sadakatini göstermek için çocuklarıyla mezarını ziyaret etmesini istemesi dolayısıyla romanda yer almaktadır. Şükriye Hanım'ın Binnaz Hanım'ı mezarında ziyareti sırasında Binnaz Hanım'ın mezarından hortladığı şeklinde çıkan söylentiler sonucunda mezar ziyareti, psikolojisini yansıtacak şekilde detaylıca anlatılmıştır. Mezara ulaşana kadarki mekânlar ayrıntılı olarak,

“Yalıların arkasındaki eğri, büğrü, inişli, çıkışlı sıçan yolundan gitmeye başladık. Bakkal dükkânından atlasan karşıkı sebzecinin küfesine düşecek kadar dar olan çarşığı yürüdük. Orası Hisar'ın biricik caddesi olduğuna vaktiyle önem verilmeyerek, havaları yalı sahiplerine satılmış bu kuru köprü altlarından geçtik. Kahvelerin önüne geldik. Burası önceleri Hisar'ın pek gözde bir gezinti yeri olduğu, kahvelerin sayısından, dikilmesine emek verilmiş büyük ağaçlardan anlaşılıyordu. Fakat şimdi kıyı bulunmasına karşın, bayağı çöplük haline gelmiş bu kaldırım o denli bozulmuştu ki bu taşlar Ulu Fatih'in Hisar'ı yaptırdığı tarihte döşenmiş sanılıyordu.

(...)

Genel helâların yamacındaki yıkık muvakkithanenin tel gerili penceresinden içeri baktık. En önce görülen şey, ot minder üzerine serilmiş bir koyun pöstekisi ile Şam alacası yüzlü iki yastıktan ibaret Muvakkit Efendinin dervişçe yatağı oldu.

Önce, burasını küçük bir limonluk sandım. İçerisi saksı dolu idi. Sardunya, limon yaprakları arasında akrep, yelkovan aradık... En sonunda buranın bir muvakkithane olduğunu göstermek için ön duvarına birer yalancı tanık gibi dikilmiş iki yerli saat gördük.

Uçkurlar meydanda, bir el sigarada, öbürü “istibra”da, helalardan uğrayan bazı kimseler, bu yaprak ve dal arasından satı seçebilmek için pencere önündekilere göğüs vuruyorlardı...

Biz, çoluk çocuk takuş tokuş yolumuza devam ettik. Biraz gittik. Baruların önüne geldik. Kısa bir yokuştan indik. Kıyıya çıktık. Kablonun arkasında, yalak taşı ta yere dek aşınmış çeşmeyi geçtikten sonra Hisar bedeninde, sokağa açılmış yarım daire biçiminde bir delik gördüm. Büyük, küçük insanlar sıçan gibi büzülerek bu delikten girip çıkıyorlardı. Meğer bu tarihsel delik, yukarıki mahallenin geçidi imiş... İçerisine baktım. Kale duvarları arasında basamak basamak kaldırımli bir sokak.

Süslemek için karakolun önünde çeşitli uzaklıklarda dizilmiş oyuz kırk santim çapında yuvarlak taşlar vardı. Bunlar Ulu Fatih'in çağından kalma tarihsel gülleler imiş... Üzerlerine, tarihsel niteliklerine ilişkin birer kayıt yerine kaba bir resimci el, kırmızı boya ile karşılıklı iki ay ortasına birer yıldız çizmiş... Yağmurlardan boyalar akmış, şekiller birbirine karışmış, gülleler kıpkızıl kesilmiş...

Posta Telgraf binasıyla Fener kulesinin arasındaki bu tarihsel alanın ufak bir bölümü; yerin önemiyle orantılı olarak temizlenmek, düzenlenmek gerekirken hırdavat yeri edinilmiş. Telgrafhanenin çürümek için güneşin, havanın etkisine bıraktığı yığın yığın avadanlıklar döküntüsü yetmiyormuş gibi; öteki, beriki de kullanıştan düşmüş sandal ve kayıkların mantar kesilmiş iskeletlerini bu çürüklüğe bağışta bulunmuşlar. Hele duvarın dibindeki süprüntüler, paçavracıların bile almaya tenezzül etmedikleri kokmuş, lime lime işçi şalvarları, çamaşırları ahalimizin, belediyemizin tabiatsızlığına, tembelliğine pek derin anlamlı bir örnek gösteriyordu." (s.72-73)

Tarihî Rumelihisarı Mezarlığı üzerindeki yerlerin hâlini dikkatlere sunan bu satırlar -Naşit Nefi Efendi tarafından vurgulandığı üzere- Türk toplumunun tarihî değerlerine önem vermediğini göstermek amacıyla yazılmıştır. Mezarlık ziyareti şu satırlarla sürer:

"Hep gülüşerek yolumuza devam ettik. Durmuş Dede Türbesi'nden sonra mezarlık başladı. Pehleli, pehlesiz, şebekeli, şebekesiz mezarlar, denize bakan saflar biçiminde birbiri arkasına yığılarak gelene geçene, Boğaz'ın mavi sularına ve karşı kıyılarının kıvrımlarına, korularına sanki sessizce bakıyorlardı.

Arkaya doğru yükselen bu mezarların sonunu yalnız kayadan, bir duvar, bir dekor teşkil ediyordu. Bağrıları oyulmuş taş ocaklarındaki yan duvarlara benzer kaya tabakalarının sanki kesitleri alınmış gibi bütün damarları görünüyör; bu yamrı yumru dik kaya yüzeyi üzerinde ağaç kökleri iri yılanları andırır dolanmalar, burguntular ile uzanmıştı.

Bu mezar taşlarına, altlarında yatanların kimliklerini bildiren yazılar kazmışlar... Fakat bu gelenek, ölenlerin yok olup gitmiş varlıklarından daima bir şey kaldığını dirilere göstermek için bir avuntudan başka bir şey değil... Bu mermerlerin dikilişlerindeki türlü özence karşın alttaki çukurlar, kara bağrılarına bırakılan gövdeleri kimlik değil; bir varlık izi bırakmayınca dek karanlık ve durmadan işleyen dişleriyle yiyip sindiriyorlar...

Ortağım Binnaz Hanım, üzerleri mermer kapaklı bu kovuklardan birinde sonrasızlığa ermiş bulunuyordu...

Biraz daha yürüdük. Mezarlık duvarına bitişik dolap kadar dar bir kulübeciğin önünde, bir tahta peyke üzerinde kuru yüzlü, aшаğı yukarı ellilik bir adam oturuyordu.

(...)

Yolumuza devam ettik. Mezarlık seti açıldı. Mezarların ardındaki heybetli kaya duvar bitti. Oradan, buradan ağaçlar fıskırmış sırtlar başladı. Her şeye sanki gönül alıcı, bambaşka bir sanat manzarası veren Doğu güneşinin Nûrları, ışınları altındaki bu kırlar, mezarlar; rıhtımı yıkık, kaldırımı bozuk, korkulukları dökük kıyı, yerlere serilmiş bir gök parçası gibi uzanan mavi deniz, karşıdan periler sarayı güzelliğiyle görünen beyaz Göksu Kasrı ve uzaklarda bu eşsiz levhanın son plânlarında kalan yeşil tepeler, ufuklar... Ressamlara, kartpostallara bitmez tükenmez konular veren bu şiir dolu manzaralar içinden gidiyorduk.

Bu eşsiz güzelliği sanki ölümlerden kıskanarak diriler de bu sırtlara, hemen mezarların aralarına sokulmuşlar, köşkler yaptırmışlardı. Bütün bu bayırların en üstünden İngilizliğin, memleketimizdeki öğretim üstünlüğüne bir utku tanığı gibi, Robert Kolej binası egemen bir gözle bakıyordu.

Mezarlık arasından çıkan yokuşun önüne geldik. Kıyıya – mezarlıktan hemen birkaç arşın açıktaki- üstü kapalı ve bölmelere ayrılmış gayet çirkin görünüşlü kâğır büyük bir hela ile yakınına iskele yapılmış, vinçler konmuştu.

Bu satırlarla mekân mezarlıktan panoramik bakış açısıyla da anlatılmaktadır. Bu panoramik bakışta hâkim olan unsur bulunulan mekânın diğer mekânlara göre bakımsızlığıdır.

Bu iskele içleri taşlar, porteler gibi yapı gereçleri dolu büyük mavnalar yanaşmış. Eşya, vinçlerle deniz taşıtlarından çıkarılıp karada bekleyen manda arabalarına büyük bir gürültü ile yükletiliyordu.

Eşim, sokağın, maden kömürü ve öte beri döküntüleri, orada nöbet bekleyen mandaların, beygirlerin durmadan çıkardıkları pis kokulu dışkıları göstererek dedi ki:

-Bu denli “ruhanî, şairane” ve özellikle mezarlık olduğu için ululanması gereken bir yerin, böyle bakma ve koklama duyularını güçten düşürecek şu pislîği nedir? Bu kıyının iki başında, yani Hisar ile Bebek’te genel helalar var iken mezarlar önüne bu çirkin şeyi yaptırmak hangi hayır sahibinin iyilikseverliğinden doğmuştur.

(...)

Bu sözlerle bütün zihinler ziyaretimizin amacı olan Binnaz hanıma döndü. Yokuşu hayli çıktık. Efendi, sağ yana, mezarlığın içine saptı. Sonbahar yağmurlarıyla tazelenmiş çimenlerden yeşil halıları çiğneyerek; kurumuş dikenlere, dökülmüş kozalaklara basarak; çalılardan eteklerimizi sakınarak mezarlar arasından gidiyorduk. Doruğundaki servi ile bir ufak tabya biçimini almış bir tepeliğin etrafını döndükten sonra biraz kuzeye doğru yürüdük. Efendi, çubukları sık, geniş, şebekeli yeşil boyalı, düzgün pehlele bir mezarın önünde durdu. İçinde gömülü bulunanın kadın olduğunu göstermek için başı yelpaze biçiminde açılmış; yeşil üzerine yaldız yazıları kibleye dönük bir taşın satırlarına göz gezdirerek:

Naşit Nefi Efendinin Eşi Rahmetli Emine Binnaz Hanımın...

Sözlerini okudum. Şebekenin demir kapısı kilitli idi.” (s.74-79)

Yukarıda metinden yapılan uzunca alıntıda da görüldüğü gibi, Şükriye Hanım, Binnaz Hanım’ın mezarına yaptığı bu ilk ziyaretinde mekânı, zihninde hep onun hakkında sahip olduğu izlenime paralel olarak görmektedir. Mekân, sahip olduğu tarihî kıymetin aksine bakımsız, ürperti uyandırıcı ve psikolojik gerilime sevk edici bir işleve sahiptir. Rumelihisarı Mezarlığı ve çevresi natüralist bir anlayışla tasvir edilmiştir. Mekânın nezhliği ve albenisinden çok köhnemiş, bakımsız ve ürperti uyandırıcı özellikleri vurgulanmıştır. Mekânın natüralist tasviri, zihinde mekân üzerinden Doğu-Batı mukayesesini yapmak işlevini de beraberinde getirmiştir. Bunun yanında Binnaz Hanım’ın mezarının Rumelihisarı Mezarlığı gibi tarihi bir mekânda yer alması ve mekânın tasvirindeki bu vurgular, kişiye manevî değer atfedilmesini de sağlamıştır.

Mekân, olay örgüsündeki olayların sahnesi olmanın ötesindeki işlevleri oranında romanda ağırlık kazanmaktadır. Mekânın önemsizliği mekânın anlatımındaki belirsizlikte kendisini göstermektedir. Ne var ki, ilk hikâyenin mekânı konumundaki Fikriye Hanım'ın dayısının evi "Süleymaniye Civarları"nda diye belirsiz bir şekilde adlandırılmaktadır. Bu durum da mekânın olay örgüsündeki fonksiyonunun olayın sahnesi olmaktan öteye geçmediğini göstermektedir.

Sonuç olarak Cadı'da mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği farklı işlevler vardır. Bunlardan en önemlileri, olay örgüsünde yer alan kişilerin Cadı dolayısıyla gerilen psikolojilerinin ortaya koymasıdır. Şükriye Hanım, sahip olduğu tedirginlik ve tehlikeye açık oluş halini mekânın özellikleriyle birlikte düşünmektedir. Çünkü mekânın "cadı" oyununu oynayan kişiler tarafından tefriş tarzı romanda anlatılmak istenen temaya çok uygun bir zemin teşkil etmektedir.

1.13.4.4. Zaman

Cadı, asıl hikâyeyi oluşturan Şükriye Hanım'ın hikâyesi ve onu kuşatan dış hikâye durumundaki Fikriye Hanım'ın hikâyesi olmak üzere iki hikâyeden oluşmaktadır. Romanın başında ve sonunda yer alan Fikriye Hanım'ın hikâyesi hâlde gerçekleşmektedir. Bu hikâyeye ilişkin bir biçimde, asıl hikâye olarak anlatılan Şükriye Hanım'ın hikâyesi ise onun dikkatinden geçmişte yaşadıklarını anlatması şeklinde aktarılır.

Roman, Fikriye Hanım'ın kocasının ölümü üzerine çocuğuyla dayısının evine sığınması ve yengesi tarafından hemen evlendirilip evden çıkarılmak istenmesi olayıyla başlamaktadır. Hakkında olumsuz söylentiler çıkan Naşit Nefi Efendi tarafından Fikriye Hanım'a talip olunması ve bu olumsuzluklar hakkında Şükriye Hanım'a bilgi almak üzere başvurulması dolayısıyla romanda hâlihazırdan, Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'yle geçirmiş olduğu netameli evliliğin nakledilmesi suretiyle geçmişe dönülür. Romanın asıl hikâyesini oluşturan Şükriye Hanım'ın hikâyesi, kendisinden bilgi almaya

gelenlere, kaynanasının olmadığı bir gün içinde kitap haline getirdiği yaşadıklarını anlatmasından oluşur.

Fikriye Hanım'ın hikâyesini oluşturan olayların zamanını şu şekilde ifade edebiliriz:

Fikriye Hanım'ın çocuğuyla birlikte dayısının evine sığınması ve yengesi tarafından kocaya verilmek istenmesi, bu vesileyle kılavuz kadınla görüşmesi **Bir gün**

Kılavuz kadının evlerine gidip gelmesi

(Belirsiz bir zaman)

Fikriye Hanım'ın, Kılavuz Kadın'ın bulduğu Naşit Nefi Efendi ile nikâhlanmasına karar verilmesi **Günün biri**

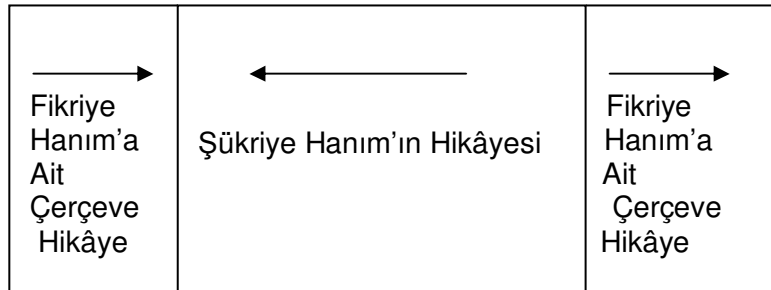
Naşit Nefi Efendi hakkında birtakım şayiaların ortaya çıkması ve Emine Hanım'ın bunu Fikriye Hanım'dan saklaması **(Belirsiz bir zaman)**

Hasibe Hanım'ın gelerek bu olayı Fikriye Hanım'a söylemesi ve bunun üzerine Emine Hanım'la kavga etmeleri **(Bir gün)**

Hasibe Hanım'ın komşusu Hürmüz Hanım'dan Naşit Nefi Efendi ile ilgili duyduklarını Fikriye Hanım'a anlatması ve Emine Hanım, Fikriye Hanım, Hasibe Hanım ve Hürmüz Hanım'ın bu olayı araştırmak üzere Naşit Nefi Efendi'nin eski karısı Şükriye Hanım'ın evine gitmeleri

Ertesi gün

Fikriye Hanım'ın hikâyesinde olaylar geniş ve belirsiz bir zaman zarfında gerçekleşir. Bunlar “*günün birinde, bir gün, ertesi gün*” gibi zarflarla ifade edilmektedir.



Şükriye Hanım'ın hikâyesini oluşturan olayların zamanını şu şekilde ifade edebiliriz:

Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi ile evliliğini geriye dönüşle anlatması **Misafirlerin geldiği gün**

Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'nin yalısında gerçekleşen garip olaylardan ürpermesi:

Evliliğin ilk 1.5 ayı

Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'nin çocuklarına ölen annelerinin kendilerine yemiş getirmesine şaşırması:

Birkaç gün

Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'nin çocuklarından cadı annelerinin kendilerine yemiş getirdiğini ve çocukları dövenleri cezalandırdığını öğrenmesi:

Bir gün

Şükriye Hanım'ın, Naşit Nefi Efendi'nin çocuklarına ölen annelerinin kendilerine yemiş getirmesini Gülendam'a teyit ettirmesi:

Şükriye Hanım'ın, "Cadı" ile ilgili bütün duyduklarını Naşit Nefi Bey'e açması, onu bu durumu "Evde cadı değil, insan düşmanı var" cümlesiyle açıklaması:

Bir akşam

İrfan Kadın'ın cadı'yı gördüğünü Şükriye Hanım'a anlatması, Binnaz Hanım'ın öldüğü gün ve ölümü hakkında bilgi vermesi:

Şükriye Hanım'ın İrfan Kalfa'nın sözleri üzerine duyduklarının doğruluğundan emin olmak için çocukları dövüp Binnaz Hanım'ı kendisine musallat etmek istemesi; ama bundan önce Binnaz Hanım'ın fotoğrafını görmek istemesi:

Naşit Nefi Efendi'nin Binnaz Hanım'ın fotoğrafını göstermesi, fakat fotoğrafın saklandığı odadaki kutuda mücevherlerin yok olduğunu fark etmesi ve kutudan kısa bir yazının çıkması:

(18 şubat 13..) Mektubun yazılış tarihi

Naşit Nefi Efendi'nin, yazının Binnaz Hanım'a ait olduğunu doğrulaması ve telaşa kapılması:

Naşit Nefi Efendi'ye kutudan çıkan kısa yazı dolayısıyla bir durgunluk gelmesi, kendisinde bir tedirginlik başlaması, karıkoca cadı'ya "Sayın hayal ve Aziz Ruh" demeye başlamaları:

Naşit Nefi Efendi'nin Aziz Ruh'un (Cadı) Şükriye Hanım'ı kıskandığını ifade etmesi ve çocuklarıyla mezarını ziyaret etmelerini istemesini Şükriye Hanım'a anlatması:

Bir akşam

Binnaz Hanım'ın Rumelihisarı'ndaki mezarının ziyaret edilmesi ve mezar taşındaki yazıyı yorumlanması:

Eylül sonu

Karıkoca kahve içerken Naşit Nefi Efendi'nin cebinde bir kâğıdın olduğunu hissetmesi, kâğıtta Binnaz Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'yi kıskanarak ondan karısından ayrı kalmasını istemesi:

Bir sabah

Binnaz Hanım'ın bu mektubunda uzunca felsefe yapması ve Naşit Nefi Efendi'den Şükriye Hanım'la yataklarını da ayırmalarını istemesi:

(2 Ekim 13..) Mektubun yazılış tarihi

Karıkocanın mektubu değerlendirmesi ve gece yataklarını ayırmaları ve bir süre böyle yaşamaları:

8-10 gün

Naşit Nefi Efendi'nin dayanamayarak karısının yatağına gelmesi; ama tavandan bir kâğıdın düşmesi ve bunun üzerine odalarını da ayırmaları:

Bir gün

Naşit Nefi Efendi'nin bütün bunlara çare olarak İspirtizna derneğine başvurması, derneğin başkanıyla görüşmesi:

Bir gün

İspirtizma derneğini Naşit Nefi Efendi'nin evinde toplântı yapması, Şükriye Hanım'ın babası ile İspirtizma derneğinin başkanı arasında uzunca felsefî bir tartışma yaşanması:

3 gün sonra

İspirtizma derneğinin başkanının Şükriye Hanım'ın babasına ruh göçünü ispat etmesi ve onu buna inandırması:

Binnaz Hanım'ın Ruhu'nun çağırılması ve Naşit Nefi Efendi'nin derdine çare olmasının istenmesi:

Toplântı günü

Şükriye Hanım'ın babasının Şükriye Hanım'a tabanca vermesi ve Binnaz Ruh'u öldürmek istemeleri:

Naşit Nefi Efendi ile Şükriye Hanım'ın aynı odada kalmaları:

Toplântının ertesi günü

Şükriye Hanım'ın Binnaz Hanım'ın çocuklarını dövmesi:

Ertesi gün

Binnaz Hanım'ın ruhunun gelip Şükriye Hanım ile babasına saldırması:

Aynı gün

Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'den boşanarak babasının evine gitmesi:

3-4 gün sonra

Şükriye Hanım'ın hikâyesinde olayların zamanında belirsizlik söz konusu olsa da Binnaz Hanım'ın mektuplarının ilkinin tarihinin şubatı, ikincisinin de ekimi göstermesi ve bunların arasında eylül ayının sonunda gerçekleştirilen Rumelihisarı Mezarlığı'nın ziyareti, anlatma zamanının yaklaşık 1 yıl sürdüğünü göstermektedir.

Romanı oluşturan bu iki hikâyenin aktüel zamanına dair net bir bilgiye rastlanılmamakla birlikte, iki yerde aktüel zamana dair atıflar bulunmaktadır. Binnaz Hanım'ın Rumelihisarı Mezarlığı'ndaki kabrinin ziyaret edilmesinde Hisarın üstünde bulunan Robert Kolej'den bahsedilmesi olayın Robert Kolej'in inşa tarihi olan 1863 yılından sonra gerçekleştiğini göstermektedir. Fakat bundan daha somut ipucu, Binnaz Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'ye yazdığı bir mektubun altında "*Hisar Mezarlığı, 2 Ekim 13.. Emine Binnaz*" (s.107) imzasının yer almasıdır. Buradan "13.." yılını Hicrî 1300 yılı olarak bile kabul etsek, Şükriye Hanım'ın yaşadığı olayların en az 1884 ve sonrasında gerçekleştiği yargısını desteklemektedir.

Fikriye Hanım'ın hikâyesi, olay parçalarında da görüldüğü gibi, net olmamakla birlikte fazlaca uzun bir zaman sürmez. Romanda, kendisine ziyarete gidilen Şükriye Hanım'ın evlilik öncesi hayatından başlayıp boşanana kadar Naşit Nefi Efendi ile olan evlilik sürecinden bahsetmesiyle geçmişe dönük olarak olay zamanı derinleşir.

Romanda Şükriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi, çocukları ve yalının hizmetkârlarıyla Binnaz Hanım'ın Rumelihisarı Mezarlığı'ndaki kabrini ziyaret olayının "*Eylül sonuna doğru güneşli, duru, güzel bir Perşembe günüydü.*" (s.72) şeklinde en somut olay zamanından söz edilir. Şükriye Hanım'ın hikâyesinde de kesin olmayan zaman, "Bir sabah, ertesi gece, üç dört gün" gibi belirsiz zaman zarflarıyla ifade edilmektedir. Şükriye Hanım, eşiyle arasında geçen netameli evlilik hayatının sırları çözüldükten sonra, eşi hakkındaki söylentilerin hâlâ artarak devam ettiğini vurgulamak üzere, boşandıktan sonra kocasının hayatını özetleyerek aktarırken "*Yıllar geçtikçe zavallı Naşit Nefi Efendi hakkındaki tuhaf söylentilere daha yakası açılmadık ne şaşılacak şeyler ekleniyor; bu cadı olayı ne derece tellendirilip*

pullandırılıyordu...” (s.153) cümlesini kullanarak zamanda bir “sıçrama” gerçekleştirir.

Romanda olay zamanı ile anlatma zamanı arasındaki fark oldukça artmıştır. Zira hâlden geçmişe dönülerek kahramanın evlilik öncesinden başlayıp, boşanması ve kocasının ömrünün son yıllarına kadar geniş bir zaman diliminden söz edilmiş olması olay zamanı ile anlatma zamanı arasındaki farkı artırmıştır.

Cadı’da olaylar hâlden geçmişe dönüp geçmişten hâle doğru ilerler. Romanda zaman olarak net bir tarihlerden söz edilmemesi, zamanın olay örgüsünde olayların akışını sağlayan bir birim olma işlevinden öte bir işlevi olmadığını göstermektedir.

1.13.5. TEMA

Cadı’da Hüseyin Rahmi Gürpınar, halkın cehaletini, eğitimsizliğini ve hurafelere olan eğilimini ana tema olarak seçmiştir. Bu tema, hurafelere dayanan geleneksel inanış biçimleri ile pozitivist felsefeye dayalı inanış biçimini temsil eden kişiler arasındaki çatışma yoluyla ifade edilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu temel çatışmayla toplumda; sosyal olayları, insanî davranışları tabiatüstü güçlerle değil; akıl, mantık ve bilim yoluyla izah eden yeni bir aydın tipi yaratmak istemektedir. Romanın sonunda, roman boyunca gözlenen esrarlı, doğaüstü olaylar, pozitif bilimlerin verilerine inanan pozitivist tavırlı kahramanlar aracılığıyla çözüme kavuşur.

Yazar, yeri geldikçe kültür seviyeleri farklı kahramanları vasıtasıyla, batıl inanışların bir safsata olduğuna dair bilgi vermeyi ihmal etmez. Amacı, geleneksel inancı pozitivist bir tavırla ve ilmin verileriyle yıkmaktır. Halkın sağduyusunu temsil eden Fikriye’nin yengesi Emine Hanım, Şükriye’nin “septik”, pozitivist tavırlı babası ve Abdülkadir Bey, bu görevi üstlenmişlerdir. Emine Hanım kültür seviyesince cadı şayiasının asılsızlığını izaha çalışırken Şükriye Hanım’ın babası meseleyi bilimin metotlarıyla izah eder. Kızına bu tür şeylerin safsatadan ibaret olduğunu, her şeyin bir mantıkî izahı olabileceğini söyler. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu arada dönemin

aktüalitesinden de yararlanmıştır. Spritüalist ve ispiirtizmacılara dair geniş bir bölüm açar. Şükriye Hanım'ın babası, Cadı'nın ruhunu çağırarak için Naşit Nefi Efendi'nin yalısına gelen ispiirtizmacıların reisiyle uzun uzadıya ruh ve madde meseleleri hakkında tartışmaya girişir. İspirtizmacıların bütün delillerine rağmen, onun müspet ilme açık kafası bir türlü bu izahları, gizemli hadiseleri kabullenemez. Cemiyet üyelerini cin, peri çağırarak "cinci hoca"lara benzetir. Mantığı beş duyu ile sınırlı olduğu için, her şeyin deneysel yollarla ispatını ister. Bir ölünün hortlamasını tabiat ve fizik kanunlarına aykırı bulur. Romadaki bir diğer pozitivist kişi Cadı meselesini aklî delillerle çözerek bedbaht Naşit Nefi Efendi'ye mektup yazan sahte Cadı Aramdil Hanım'ın oğlu Abdülkadir'dir. O, yıllar sonra Naşit Nefi Efendi'ye yazdığı uzun mektubunda olan biteni izah ederek muammayı kökünden halleder: *"Bu dünyada hiçbir şey yoktur ki, içyüzünü biraz incelemek ve derinleştirmek yönüne gidilince hemen karşınızda çözülemez ve açıklanamaz bir bilmece oluversin... Bütün hayat, varlıklar, evrenler, önemli önemsiz her şey... her şey birbirine düğümlenmiş bir bilmecedir.."* (s.156)

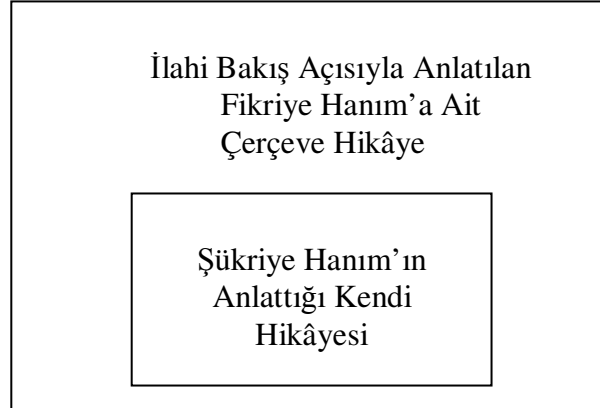
Hüseyin Rahmi Gürpınar, hurafelere dayalı geleneksel hayat biçiminin olumsuzluklarını dikkatlere sunduğu Cadı'da ana temayı destekler nitelikte *Doğu-Batı çatışmasına* yer verilir. Bu çatışma romanda mekânların kıyaslanması şeklinde ifade edilmektedir. Rumelihisarı Mezarlığı'nda Binnaz Hanım'ın kabrinin ziyaretinde mekân natüralist bir bakış açısıyla tasvir edilirken Doğu-Batı zihniyet çatışmasına da değinilir. Gürpınar, cadı romanı arayıcılığıyla Türk insanının çağın gerisinde kalışını, bedbinliğini, tembelliğini, hayat karşısındaki çaresizliğini, pasifliğini ve "insan"a değer vermeyişini çok çarpıcı ve canlı insan manzaralarıyla âdeta fotoğraf gerçekliğinde hayattan bir kesit olarak dikkatlere sunar. İnsanımızın yaşadığı mekân pis, bakımsız ve virane olmaya yüz tutmuş mezbelelik denebilecek kadar kötüdür. Türk insanı şanlı mâzisinden kalan miraslarına bile bîgane kalacak kadar değerlerini kaybetmiş ve ona kayıtsız kalmıştır. Rumeli Hisarı Mezarlığının bu içler acısı hâline karşın Batılılar'ın yaptırdığı Robet Kolej olanca ihtişamıyla bu zıtlıkta yerini almaktadır. Türk toplumuna ait yaşam kesiti ve mekânı ve Batılı bir mekânın beraber tasvir edilmesi okuyucunun zihninde doğal bir

mukayesenin oluşmasını sağlamaktadır. Okur, yazarın dikkatlere sunduğu toplumsal eleştiri ile geri kalmışlığın zihinsel arkaplanı hakkında düşünmeye zorlanmaktadır.

Romanda toplumumuzun Batı karşısındaki geri kalmışlığı, sanata bakış açısında da dikkatlere sunulur. Paris'te heykel sanatı üzerine eğitim alan Nadir Bey, evinde kurduğu atölyede heykel yapar ve bu geleneksel zihniyete sahip halk tarafından yadırganır ve dışlanır. Bu vesileyle toplumun sanat konusundaki seviyesizliği üzerine uzunca bilgi verilir.

1.13.6. DİL VE ANLATIM

Cadı, asıl hikâye ve onu kuşatan bir çerçeve hikâyeden meydana gelmiştir. Çerçeve hikâyede olay parçaları “ilahi bakış açısı”yla dikkatlere sunulurken; asıl hikâye, hikâyenin aslî kişisi Şükriye Hanım’ın dikkatiyle anlatıldığı için “kahraman anlatıcının bakış açısı”yla dikkatlere sunulmaktadır.



Romanın çerçevesini oluşturan Fikriye Hanım'ın hikâyesinde, dul ve bir çocukla dayısının evine sığınan Fikriye Hanım'a, hakkında olumsuz şayialar çıkan Naşit Nefi Efendi'nin talip olması sonucu bu şayiaların araştırılması için Naşit Nefi Efendi'nin eski karısı Şükriye Hanım'a başvurma anlatılmaktadır. Buradaki bütün detaylar, ilahi bakış açısıyla anlatılmaktadır. Romanda Naşit Nefi Efendi hakkında bilgi sahibi olmak için Şükriye Hanım'a başvurulmasıyla onun ağzından geçmişe dönülür ve Şükriye Hanım-Naşit Nefi Efendi evliliğindeki gariplikler anlatılır. Bu hikâyedeki bütün olay parçaları

da Şükriye Hanım'ın yazdığı kitaba ve kendi anlattıklarına dayanarak "kahraman anlatıcı bakış açısı"yla anlatılmaktadır. Dolayısıyla burada fiil/isim kiplerini ifade eden şahıs zamiri "ben"dir. Anlatıcı, olay ve durumların kendinde uyandırdığı izlenim ve duyguları birinci ağızdan verir.

Fikriye Hanım'ın hikâyesinde anlatıcı, her ne kadar olayları ilahi bakış açısıyla anlatsa da kendi varlığını unutturacak bir anlatım dili yakalamaya özen gösterir; ancak zaman zaman da olaylarla ilgili düşüncelerini araya girer. Mesela, Naşit Nefi Efendi hakkında çıkan söylentilerin artması sonucu Fikriye Hanım'ın da merakının artması *"Çok sürmez. Gerçekte bu dediler, kodular, tuhaf söylentiler başlar. Fikriye'nin merakı bu kez olanca gücüyle korkuya döner. Bakınız nasıl:"* (s.17) cümlesiyle ifade edilir.

Fikriye Hanım'ın hikâyesinden romanın asıl hikâyesi olan Şükriye Hanım'ın hikâyesine geçiş ve hikâyenin bitimi, ilahi bakış açısıyla açık bir biçimde belli edilir:

"-Bugün kaynanam evde yok. Size bu serüveni anlatmak için O'nun bulunmayacağı bir günü seçtim. Çünkü O'nun yanında eski eşimin adını ağza almak büyük günahlardan bir şey işlemektir.

Hanımlar, hikâyem uzuncadır. Bunu önce söyleyeyim de canınız sıkılmasın. Meraklı, garip, acayip noktalarının açıklanması için birtakım kâğıtlar, belgeler gerekiyor. Bunların hepsini toplayarak bu akıl almaz serüvenimi yukarıdan aşağıya kaleme aldım. Çünkü bunun bütün ayrıntılarıyla anlatılması ve tasviri başka yolla olamazdı. Olayı size kimi kez kitaptan, kimi kez de ağızdan anlatacağım..." (s.28-29)

Şükriye Hanım'ın anlatımının bitmesi de yine hâkim bakış açısıyla açıkça belli edilir:

"Şükriye Hanım, burada serüven kitabını kapadı. Dinleyici kadınlar, derin derin birbirlerinin yüzüne bakışakaldılar. Serüvenin en ve felsefe kesimlerinde, güç kavrayışından dolayı, birkaç taşım uyku kestirmiş olan Büyük Hanım, bir üstün gelme çabasıyla gözlerini açmaya uğraşarak:" (s.152)

Cadı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarında da olduğu gibi, Fikriye Hanım ile yengesi Emine Hanım arasında geçen ve Emine Hanım'ın Fikriye Hanım'a artık evlenmesi gerektiğine dair düşünceleri sarf ettiği, mahalle kadınlarının kavgalarını andırır ilginç bir diyalogla başlar. İki tarafın da kültür seviyelerini ve hayata bakışlarını açıkça ele veren bu diyalogdan sonra olaya geçilir.

Romanın anlatımındaki en önemli özellik, hikâyelerin içine hikâye yerleştirmedir. Temel olarak, Fikriye Hanım'ın hikâyesinin içine yerleştirilen

Şükriye Hanım'ın hikâyesinden başka, romandaki kişilerin dikkatiyle yeni küçük olaylar da iç içe geçirilir. Meselâ, Naşit Nefi Efendi hakkında Hasibe Hanım'ın arkadaşı Hürmüz'e dayanarak anlattıkları, İrfan Kadın'ın Şükriye Hanım'a Binnaz Hanım'la geçen günlerini ve özellikle Binnaz Hanım'ın öldüğü güne dair anlattıkları, Rumelihisarı Mezarlığı'nda Binnaz Hanım'ın kabrinin ziyaretinde Şükriye Hanım ve yanındakilerin karşılıklarına çıkan İrgatbaşı'nın Binnaz Hanım'ın kabri hakkında anlattıkları, olay örgüsünde genel gövdenin içerisinde birer hikâye biçimindedir. Böylece roman, kişilerin karşılaştıkları olayları anlatarak olay örgüsünün ana omurgasına eklemesi yoluyla ilerlemektedir.

Romanın anlatımında dikkati çeken en önemli özellik, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Ahmed Midhat Efendi geleneğinden etkilenerek bundan önceki romanlarında da sık sık uyguladığı olayın akışını durdurarak olayla doğrudan bağlantısı bulunmayan sayfalar süren bilgiler vermesidir. Yazar, hayatımızdaki olağanüstü olarak gördüğümüz ve hayatımızı altüst eden olayların da temelinde mutlaka insanlık değerleri bakımından yeterli seviyeye yükselememiş şarlatan insanların olduğu tezini halka benimsetmek ve hurafeler karşısında cehaletin içinde kıvranan geniş halk kitlelerini bilgilendirip onları pozitif bilimlerin tarafına çekmek için uzunca felsefe yapar. Cadı'da, mezarlığa gidilir. Yazar, Cadı münasebetiyle, “*Eğer ölüler dirilseydi..*” diye bir bahis açar. Kendince yüksek felsefesini, biraz da komedi karıştırarak dile getirir. Sonra konuyu ruh meselesine taşır. Eskinin çetrefilli akıl yürütme yöntemleriyle alay etmek ve okurun gözünde muamma haline getirmek için, devrine göre kültürlü sayılabilecek kahramanları Naşit Nefi Efendi ve karısı Şükriye Hanım'ın akıllarını yorar. Bir başka yerde, hiç gereği yokken, medenilik meselesine dokunur. Kim medenidir, medeniliğin ölçüsü ne olmalıdır? gibi sorularla yerleşmiş değer ölçülerini tenkit ederek, “olması gereken”i verir. Sonra yeni ve uzun bir bahis açarak ruh meselelerinden ispiirtizma derneği “reis”i ile Şükriye Hanım'ın septik babasını konuşturur; müspet ilim yerine bu tür yöntemlerden medet uman yarı aydınla alay eder. Bunların yanında Rumelihisarı Mezarlığı'nı ziyarette mezarlığa gidene kadar

geçtiği mekânların harap ve bakımsızlığı karşısında yine olayının dışına çıkarak mekân üzerinden Doğu-Batı mukayesesine girişir.

Cadı'da yazarın daha önceki bütün romanlarında olduğu gibi anlatımda 'mektup'tan yararlanılmıştır. Romanda yüz yüze getiril(e)meyen kişiler arasında iletişim mektup yoluyla sağlanmaktadır. Binnaz Hanım, (aslında komşusu Aramdil Hanım) Naşit Nefi Efendi'nin davranışlarını ona yazdığı mektuplarla yönetmektedir. Romanda düğümü çözen faktör yine bir mektuptur. Binnaz Hanım'ın komşusu Aramdil Hanım'ın oğlu Abdülkadir, Naşit Nefi Efendi'nin yalısında roman boyunca anlatılan bütün garipliklerin cadı, peri, cin vb. doğaüstü varlıkların değil, bizzat annesi Aramdil Hanım'ın marifetleri olduğunu, Naşit Nefi Efendi'ye gönderdiği mektupta dile getirir.

Cadı'da anlatıcı olayları "göstermek" yerine genellikle 'anlatma'yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep başta Şükriye Hanım olmak üzere kişilerin anlatıcı konumuyla varlıklarıyla ve diyaloglarla naklettiklerinden öğrenir. Anlatıcı, olayları veya durumları zaman zaman eleştirerek ve yorumlayarak da aktarır.

Yazarın tasvir edici anlatıma, ayrıntılı fiziksel ve psikolojik çözümlemelere girmesi romanın anlatımının ve üslubunun belirgin bir özelliğidir. Özellikle natüralist bir dikkatle tasvir edilen Rumelihisarı Mezarlığı ve çevresi romanın temasına uygun birtakım kavramların ifadelerine imkân vermektedir. Bunun yanında Cadı kılığındaki Binnaz Hanım'ın Naşit Nefi Efendi yalısındaki kişilerin ve Fikriye Hanım'ın hayatında oluşturduğu psikolojik gerilim de kişilerin ruh çözümlemelerine girilmesine imkân tanımıştır. Romanda olayların öncesinde o olayda rol alacak kişilerin ilk defa romanda görülmeleri sırasında fizikî tasvirlerine yer verilmektedir.

Binnaz Hanım'ın Naşit Nefi Efendi'nin yalısında her şeyi kontrolüne alarak hayatı altüst etmesi üzerine, Şükriye Hanım'ın, bozulan psikolojisiyle Binnaz Hanım'ın fotoğrafına bakarak sanki onu dillendirerek kendi kendine konuşması iç konuşma örneği olarak değerlendirilebilir:

"Şimdi karşımda soyut ve salt bir korku kesilen bu resim, azarlayıcı bakışlarıyla bana:

- Kocana söyle... Kimsenin günahına girmesin... O kilitleri açan, kutulardan mücevherleri alan benim... Asla başkası değil... Bu ne inançsız herif... Bu denli

apaçıklıkla karşı hâlâ cahilce inadından ayrılmıyor... Bu adam, ruhumun gövdelenmesine, galiba onu boğmak için gırtlığına yapıştığı zaman inanacak... Zavallı kadın, sen aramızdan çekil... Naşit Nefi Efendi benim kocamdı. Hâlâ öyledir. Ve sonsuzluğa dek de kocam kalacaktır. Ben onu başka kadına mal ettirmem... Sen onun aymaz direnmesine ortak olursan, seni de boğduğum ortağımın yanına gönderirim... İşte iyi düşün... Kendin birsin?.. diyor gibiydi.” (s.59)

Romanın dil özelliklerine baktığımızda, yazarın, romandaki kişileri eğitim seviyeleri ve sosyal statülerine uygun olarak konuşturmakta ve davranış sergiletmekte olduğunu görmekteyiz. Fikriye Hanım'ın evliliğine aracı olan kılavuz kadının bir davranışında bu görülür:

“Kılavuz Kadın, göğsünü dağlamakta olan pireyi bu aralık yakalar. Bir öç alış gülümsemesiyle iki tırnağının arasında “çıt” diye kırarak:

-Fikriye Hanım kızım, gel sen şu adama var da düşmanların işte bu pire gibi çattadak ortalarından çatlasınlar. Lakırdıyı uzatmayın. Kendinden büyüğünün sözünü dinleyen zarar etmez...” (s.16)

Bunun yanında roman kişileri kendi ağız özellikleriyle konuşurlar. Naşit Nefi Efendi'nin, ahçı olarak tuttuğu Ferah Kadın kendi şivesiyle konuşmaktadır:

“-Ya Afandi çekil... Çıldırdı mı ayo... Bana boğaca mısın?

-Vallah boğmayacağım Ferahçığım...

-Ya ne yapacaksın?..

-Seni seveceğim...

-Aaa üstüme eyilik... sağlık...Beni çocu mu sandın? Koca kadın sevilir mi?

-Asıl koca kadınlar sevilir. Çolk çocuk sevgiden ne anlar? Kaç zamandır senin için çayır çayır içim yanıyor.

-İçin mi yanıyor? A zavallı... sana ekşiliii bir limonata yapayım mı?

- Bu ateş limonata ile sönmez..

- Ya ne ile Soner?..” (s.154)

Romanda eğitim seviyesi ve statüsü düşük başka kişiler de kendi ağız ve şive özellikleriyle konuşmaktadırlar. İrgatbaşı da bunlardan biridir:

“-Ben şurada yapıda ırgatbaşıyım. Kereset çalmasıdır diye gece buraları dolanırdım. Bir gece dolanırkana bu Cadı Hanımın mezardan çıkışına rastladım, ödüm kopayazdı. Şişman, boylu, poslu, varda koksa bir karı... Beni gormesün diye bir mezarın arkasına sindim. Carına büründü. Sepeini aldı. Hisar'a dorgu yollandı. Birkaç ahşam sonra yine gordüm. Bu gordüğümü bir başkasına diyem mi? Demeyem mi? Sersem, acaba bana divane mi derler? Diye korktum. Sonra dayanamadım. Bizim Mustafa'ya : “Geceleri bağa bir karı goriniyi” dedim. O da düşünde mi gorinüyü? Hamama gittin mi? Diye sordu. “Azdığım yoh, bir şey yoh ne diyeyim de hamama gedem?” dedim... Mustafa merak etti. Birlikte birkaç gece mezarlıkta dolandih durduh. O, yanımda varkene gozukmadı. Hikmet-i İlahi bana gozukıy da oğa gozıhmıyı... onra bu lag ağızdan ağza bizim uşahlara yayıldı.” (s.94)

Romanda buna benzer ağız ve şive özellikleriyle konuşma Aramdil Hanım'ın eskiyen yalisını yıkan Kürt ustabaşında da görülür. Kişilerin ağız ve şiveleriyle konuşmaları onları komik duruma düşürüp okurun nazarında karikatürize etmenin bir yolu olarak düşünülebilir. Bununla aynı zamanda

romanın aslî kişilerinin kültür seviyelerinin ve sosyal statülerinin yüksekliği de dikkate sunulmaktadır. Şükriye Hanım'ın babasının kültür seviyesinin yüksek oluşuna örnek olarak İspirtizma bakanıyla konuşması sırasında “*Ölen dirilmez, giden geleydi babam gelirdi.*” atasözünün Fransızca karşılığı olarak “*“Il n’y a que les morts qui ne reviennent pas. (proverb)”*” (s.116) şeklinde ifade etmektedir.

1.13.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Cadı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın “*Garâ'ib Faturası*” serisinin Gulyabani'den sonra ikinci kitabıdır. Konusu Gulyabani'ya benzer ve ‘cadı’ unsuru etrafında hurafelerin insan hayatındaki olumsuz etkilerine dikkat çekmektir.

Tanzîmat'tan beri süregelen Batılılaşma macerasında Osmanlı-Türk aydını, Batı tarzı eğitim kurumlarında aldıkları eğitim ve Batı'nın bizzat kendi kaynaklarından etkilenmeleri sonucunda pozitivist, materyalist bir zihniyeti kabul etmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar da döneminin Fransız realist-natüralist çizgideki edebiyatçılarının fazlaca etkisinde kalan birisi olarak pozitivist-materyalist bir zihniyetle Osmanlı Türk toplumunu ele almıştır. Özellikle İkinci Meşrûtiyet'in getirdiği özgürlük ortamından yararlanarak kendi bakış açısından toplumun içinde bulunduğu hastalıklı taraflara ışık tutmuştur.

Cadı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarında ele aldığı toplumsal konulardan farklı olarak ve Gulyabani'yle açtığı bir serinin ikinci romanı olarak toplumun hurafe ve batıl inançlarla kuşatılmış hayatına karşı pozitivist bir tavırla ve ironik bir üslûbla yöneltilen toplumsal bir eleştiriye ifade etmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Osmanlı-Türk toplumunun Batı karşısında geri kalışının en önemli nedenlerinden birisi olarak, geleneksel yaşamın beraberinde getirdiği yanlış dinî inanışlara dayanan hurafe ve batıl inançların toplumu akıl ve bilimsel düşünme ekseninden uzaklaştırması olarak görmektedir. Yazar, kalıplaşmış dinî inançların cehaletle birlikte insanların maddi-manevi sömürülmeye açık bir toplum haline gelmelerinde önemli rol oynadığını düşünmektedir.

Yazar, Gulyabani'ye benzer bir yapı ile okurunun karşısına çıktığı Cadı'da, Gulyabani'deki cahil insanların dini duygularının cin, peri vb. doğaüstü varlıkların yanlış algılanışıyla, şarlatan insanların elinde çarpıtılıp nasıl trajikomik durumlara düşürüldüğünü çok canlı sahnelerle ifade etmesine ilave olarak Cadı'da aynı doğaüstü varlıklara çok iyi eğitim almış kişilerin bile inanır duruma gelebildiklerini dikkatlere sunmaktadır.

Roman yayımlandıktan sonra, döneminde çok ciddi kalem kavgalarına sebep olmuştur. Dönemin ünlü münekkitlerinden Şahabettin Süleyman, "Rübap" mecmuasında yayımladığı bir makalesinde, Gulyabani ve Cadı hakkında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı çok ciddi eleştirir. Süleyman bu yazısında Hüseyin Rahminin "*gerek mevzularının, gerek üslûb ve ifadesinin pek âdi, avâm işi olduğu, Hüseyin Rahmi'nin edebiyat için ölmüş sayılması lazım geleceği ve artık kendisinden hiçbir iyi eser beklenemeyeceğini ileri sürüyordu.*"¹⁸⁰ Hüseyin Rahmi ağır eleştirilerine devam eden Şahabettin Süleyman'a cevaben "*Zamane münekkitlerine cevap – Cadı çarpıyor*" başlıklı 72 sayfalık bir risale yayımlar. Bu eserinde Hüseyin Rahmi Gürpınar, sanat, edebiyat ve dil anlayışı hakkında değerlendirmeler yapmıştır.

Cadı; Gulyabani gibi, toplumsal bir soruna işaret etmesi, bilimden ve akıldan uzak bir hayatın insanı, batıl inançlar ve hurafeler zemininde maddi-manevî sömürülere açık hale getirerek hayatı nasıl kâbus haline dönüştürdüğünü ifade etmesi bakımından önemlidir. Romanın hikâye edilışinde olayların birbiriyle organik bir bütünlük arz etmeyerek kopuk görünmesi, Ahmed Midhat Efendi'den gelen alışkanlıklarla, olayların kesilerek uzunca felsefe yapılması, bakımından teknik zafiyet göstermektedir. Yazar, bütün bunları, kendisini âdetâ toplum karşısında bir öğretici rolünde görerek, halkı "yüksek felsefe"sine çekme ve bir aydın tabakası oluşturma gayretleriyle sergilemiştir. Yazarın toplum karşısındaki bu aydın sorumluluğu, zamanı içerisinde toplumun yarası durumundaki sorunlara değinmesini zorunlu kılmıştır. Zaten bir okuru tarafından gönderilen mektup üzerine kaleme aldığı Gulyabani ve Cadı'da yazar, geniş halk

¹⁸⁰ Sevensgil, a.g.e., s. 69.

kitlelerini aydınlatmak adına romanda teknik kaygıları –edebiyatı avâmın seviyesine düşürdüğü gibi şiddetli eleştirilere rağmen- bir tarafa itebilmiştir.

Romanda, aydınlarımızın toplumumuzun gelişimine mani olarak gördükleri ve hayatımızın önemli bir problemi ve aynı zamanda bir gerçeği olan yanlış dinî inanca dayalı batıl inanışlar, estetik bir yapı içinde tartışılır. Yazar, bu ana tema etrafında toplumsal gerçekliklere de değinerek olay akışının dışına çıkarak Doğu-Batı mukayesesine girişir. Bütün bunlar eserde gerçeğimsi bir mekân ve kurmaca bir zamanda farklı kişilerle işlenmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Dönemin gerçekliğini dönemin zihniyeti çerçevesinde ele alan Cadı'da anlatılanların, belirli değişikliklerle günümüz toplumsal hayatında da kısmen de olsa geçerliliğini koruması ayrıca önemlidir.

1.14. HAKKA SİĞİNDİK'TA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.14.1. Eserin Tanıtımı

Hakka Sığındık, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan on dördüncü romanıdır. Eserin ilk baskısı Matbaa-i Osmaniyye tarafından 1335 (1919) yılında yapılır. İkinci baskısı İbrahim Hilmi Bey tarafından Latin Harfleriyle 1950¹⁸¹ yılında gerçekleştirilir. Atlas Kitabevi tarafından üçüncü baskı 1968 yılında; dördüncü baskı 1973 yılında, beşinci baskı 1981 yılında (Meyhanede Kadınlar ve Nimetşinas adlı eserleriyle birlikte) yayımlanır. 1995 yılında Özgür Yayınları tarafından yine Meyhanede Kadınlar ve Nimetşinas adlı eserleriyle birlikte sekizinci baskısı gerçekleştirilmiştir.

Hakka Sığındık, birbirinden numaralarla ayrılmış yirmi bölüm ve “*Kocasını Boşayan Hürmüz Hanım*” başlıklı bir Hâtıme olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır.

1.14.2. Eser Hakkında

Hakka Sığındık hakkında; Önder Göçgün¹⁸², Mustafa Nihat Özön¹⁸³, Hilmi Yücebaş¹⁸⁴, Efdal Sevinçli¹⁸⁵, Suat Hızarcı¹⁸⁶, Berna Moran¹⁸⁷, İbrahim Tatarlı¹⁸⁸, Agâh Sırrı Levend¹⁸⁹, Cevdet Perin¹⁹⁰, Cevdet Kudret¹⁹¹ romanı farklı açılardan değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eseri tanıtip özetledikten sonra eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir

¹⁸¹ Çalışmamızda eserin Latin Harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

¹⁸² Göçgün, **a.g.e.**, s. 212-223.

¹⁸³ Özön, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar**, s. 258-264.

¹⁸⁴ Yücebaş, **a.g.e.**, s. 120-121.

¹⁸⁵ Sevinçli, **a.g.e.**

¹⁸⁶ Hızarcı, **a.g.e.**, s. 66-70.

¹⁸⁷ Moran, Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk , **Birikim**, Haziran 1975, C. 1, S. 4, s.5-9.

¹⁸⁸ İbrahim Tatarlı, Rıza Mollof, **Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Kadar Türk Romanı**, Vatan Cephesi Milli Saveti Yayınevi, Sofya, 1968, s.3-20.

¹⁸⁹ Levend, **a.g.e.**, 105-113.

¹⁹⁰ Cevdet Perin, “Hakka Sığındık”, **Hafta**, Nu. 71, 2 Şubat 1951,

¹⁹¹ Kudret, **a.g.e.**, s. 310-314.

biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme parçaya yer verir. Hilmi Yücebaş “Bütün Cepheleriyle” serisinden çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar incelemesinde eserin özetine yer verir. Efdal Sevinçli, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yaşamını ve sanatçı kişiliğini incelediği eserinde, romanın konusuna ve dil özelliklerine kısaca değinir. Romanı kısaca özetleyerek, romandan seçme bir bölüme yer verir. Suat Hızarcı; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hayatı, sanatı ve eserlerini kısaca ele aldığı kitabında romanın özetini vererek eserden seçme bir parçaya yer verir. Berna Moran, “*Hüseyin Rahmi Gürpınar’da Sosyalizm ve Haydutluk*” adlı yazısında, yazarın Şıpsevdi, Can Pazarı, Utanmaz Adam, Dünyanın Mihveri Kadın mı Para mı? Acı Gülüş romanlarıyla birlikte Hakka Sığındık’ta “sosyalizm” ve “Sosyal Adalet” kavramları üzerinde durur. İbrahim Tatarlı, Hakka Sığındık romanında Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın sosyalizm eğilimleri üzerinde durur. Ağâh Sırrı Levend, Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerine kaleme aldığı eserinde, eserden seçme bir parçaya yer verir. Cevdet Perin, “Hafta” adlı gazetede romanın yeni harflerle basımından duyduğu memnuniyeti dile getirerek romanı eleştirir. Cevdet Kudret, romanın doğuşunu sağlayan sosyal ve siyasi şartlardan bahsettikten sonra romanı özetler ve eserden seçme bir parçaya yer verir.

1.14.3. ÖZET

İstanbul’un Hoşkadem taraflarında İspanyol nezlesi salgını yayılmaya başlar ve ölümlere sebep olur. Hacı Ferhat Efendi salgından korunmak için olanca tedbirini almaya çalışır.

Hacı Ferhat Efendi, Abdülhamid dönemi harp zenginlerindendir. İki kızı vardır. Damatlarının ikisi de o dönemde “*yağmur yaparken küpünü dolduran*” türden kimselerdir. Bitişik komşusu Hafız İshak Efendi de, İttihat ve Terakki sayesinde zengin olmuş ve lüks içinde yaşamaktadır. İki komşu da bu haksız kazançlarını “Hacı” ve “Hafız” sıfatlarıyla dedikodudan uzak şekilde meşru gösterebilerek itibarlı yaşamaktadırlar. Buna karşı mahalle halkı büyük bir açlık ve kıtlıkla pençeleşerek, ailenin hasta bireylerini kurtarmak için evin

lüzumlu eşyalarını haraç mezat satmaya başlar. Mahallelinin ölümle pençeleşen bu hali karşısında bu iki aile lüksün her türlüşünün içinde yüzmektedir. Bu evlere arabalar dolusu erzak gelir. Sıkça ziyafetler verilir; haremli, selamlıkları hanımlarla, beylerle dolar; yerler, içerler ve eğlenirler. Mahalle halkı ile harp zengini bu iki ailenin yaşamı arasında derin uçurumlar vardır. Mahalle halkı bu ailenin yaşayışına imrenirken kendi yaşamlarıyla Hacı ve Hafız efendilerin yaşamları karşısında şükretmekle birlikte büyük bir esef ederler.

Bir sabah Hafız İshak Efendi telaşla Hacı Ferhat Efendi'nin konağına gelir ve Aptal Veli Hazretleri denen birisinden tehditnâme niteliğinde bir mektup geldiğini söyler. Mektupta, Aptal Veli Hazretleri, Çınar semtindeki virane adresine ailedeki her bir kişi başına yüz lira gönderilmezse, İspanyol nezlesinin hiç şek ve şüphesiz aileden canlar alacağı bildirir. Mektupta bu paranın nasıl gönderileceği de detaylıca anlatılır. Bütün bunlardan içlerine bir şüphe getirmemeleri, zira yardımın bu zat tarafından ihtiyaç sahibi kişilere dağıtılacağı da vurgulanır. Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi bu konuda istişare ederler. Hacı Ferhat Efendi, herifin birisinin Aptal Veli Hazretlerinin velayetiyle, şarlatanca dolandırıcılık yaptığını, yaşadıkları dönemde geçimin iyice zorlaşması üzerine herkesin hırsızlığa, dolandırıcılığa giriştiğini ve bu olayın da onların bir örneği olduğunu söyleyerek, zabıtaya bildirmeden, önemsemeyip olayın unutulmasını tavsiye eder.

Aptal Veli'nin ihtarnâme niteliğindeki mektubunun üzerinden bir gün geçmeden Hacı İshak Efendi'nin torunu Hadiye birdenbire hastalanır ve ölür. Arkasından aynı hastalıktan annesi Sadiye ölür. Onun ardından da ailenin yegâne oğlu Enver Bey hummaya tutulur ve ölür. Sekiz on gün içinde aileden üç cenaze çıkar. Ailenin eski neşeli hali, mateme dönüşür. Mahalle karılarının Hafız İshak Efendi'nin hanesinin bu haline sevinir hali karşısında Hafız, fukaralara daha yardımsever olmaya başlar. Kendisini ibadetlere daha çok verir. Abdal Veli Hazretlerinin ihtarını dinlemediğine çok pişman olur. Hazretin *“Gelinin Sadiye, kerimesi Hadiye, mahdumum Enver, ölecekler birer birer...”* sözleri üzerine artık Velinin kerametine inanmaya başlar. İki sadık komşu kutsal bir metni okur gibi Aptal Veli Hazretlerinin mektubunu okurken, Hacı

Ferhat Efendi'nin uşağı Ahmet bir mektup getirir. Mektupta “*malum adrese beş yüzer lira göndermezseniz, kerimelerinizden Narin ile Nermin'in ve aile bireylerinden diğerlerinin çok yakında İspanyol nezlesinden ölecek*”leri ikaz edilir. İki komşu Aptal Veli Hazretlerinin beş yüz lira istemesinden, kişi başı yüz lira istediğini çıkarırlar. Hacı Hafız Efendi, tehdit edilen üç kişinin belli olduğunu ancak iki kişinin belli olmadığını, onlardan birisinin de kendisi olma ihtimali üzerine telaşa kapılır. İki komşu istişare sonucu Aptal Veli Hazretlerinin velâyetine iman ederek kendilerinden istenen emaneti göndermeye karar verirler. Hacı Ferhat Efendi, her şeye rağmen hareme giderek çocukların sağlık durumlarını kontrol etmek ister. Kocası Methi Bey tarafından aldatılan ve bunu gurur haline getiren kızı Nermin'i bitkin şekilde bulur. Nermin, rüyasında Şeyh Efendi'yi gördüğünü ve kendisine İspanyol hastalığına yakalanacağını; fakat kurtaracağını söylemesi üzerine babası, Aptal Veli Hazretlerinin keramet gösterdiğine inanarak ona imanı daha da artar. İki komşu artık Aptal Veli Hazretlerine emaneti olan beş yüz lirayı teslim edecek nitelikteki kişiyi tespit etmeye koyulurlar. Hacı Ferhat Efendi, Fuzuli Divanı'nı okurken tanıdıkları hangi isim çıkarsa, o isme bu işi yaptırmayı düşünür. Divanda geçen Hurşit ismi üzerine Hacı Ferhat Efendi hac arkadaşı Hacı Hurşit'e bu işi yaptırmayı düşünür. Hacı Hurşit'in evi Eyüp'tedir. Ona bir davetnâme yazıp hemen çağırıp getirmesi için uşakla haber yollarlar. Hacı Hurşit Efendi daveti kabul eder ve uşağın tuttuğu arabayla Hacı Ferhat Efendi'nin konağına gelirler. Konakta Hacı Hurşit'e ne yapacağı detaylıca anlatılır. Gece yarısı Hacı Hurşit'i arabacı Osman ve hizmetkâr Fettah ile Aptal Veli Hazretlerinin mekânına yollarlar. Hacı Hurşit, Aptal Veli Hazretlerinin virane mekânına gider. Arabacı Osman ile uşak Fettah Hacı Hurşit'in define kazmaya gittiğini düşünerek anlaşılır ve gitmemeleri gerekirken Osman, Hacı Hurşit'in peşinden gider. Fettah, arabayı beklerken karanlıkta tanıyamadığı kimseler tarafından soyularak dövülür ve ortalıkta yapayalnız ve çırılçıplak kalakalır. Aptal Veli Hazretlerine emanetleri vermeye giden Hacı Hurşit ve Uşak Osman da bir süre sonra bitkin ve perişan bir halde dövülmüş ve soyulmuş olarak sadece don ve atlele Fettah'ın yanına gelirler. Gecenin ayaza çeken sabahına doğru bu üç kişi tanınmaz bir halde

Topkapı Caddesi'ne doğru yayan yürümeye başlarlar. Hacı Hurşit, takatsiz kaldığı için dönüşümlü olarak Uşak Osman ve Fettan'ın sırtına binerek Odabaşı'ya gelirler. Hacı Hurşit oradaki camide birikmiş namazlarını kılar. O gece Yedikule'de büyük bir yangın çıkmıştır. Bu üç zavallı mağdur, birbirinin sırtında don, atlet gidişlerine şaşıranlara yangından kurtuldukları bahanesini uydururlar. Bu halde Çapa Caddesi'ne gelirler. Sonunda perişan vaziyette konağı bulurlar. Konaktakiler bu işe şaşarlar ve olayı komiserle haber verirler. Silivri Karakolu olayı aydınlatır. Hırsızlığı sabıkalı Uçurtma Ahmet gerçekleştirmiştir.

Hacı Ferhat Efendi'nin konağında kızı Narin hastalanmıştır. Bu arada emanetlerin Aptal Veli Hazretleri'ne gönderilip gönderilmediğinden emin olamazlar. Hacı Hurşit kendine gelince olup biteni ona sorarlar. O da fazla soruyu hoş karşılamaz ve çalınanların arabayla geri gönderileceğini rüyasında Aptal Veli Hazretleri'nin bildirdiğini söyler ve bu arada polisler arabayı getirirler. Bunun üzerine Hacı ve Hafız, Hurşit'i veliyullahtan sanırlar. O gece soyulan üç kişi için sorgu amaçlı bir divan kurulur. Buna polis komiseri de katılır. Hacı Hurşit bütün yaşadıklarını bir bir anlatır. Başından geçenleri tamamen Aptal Veli Hazretleri'nin bir kerameti ve imtihanı olarak gören Hacı Hurşit'in anlattıklarını komiser not alır ve gördüğü huri ve gılmanların gerçek olup olmadıklarını, görse tanıyıp tanıyamayacağını sorar ve olumlu cevap alır. Komiser Şinasi Bey, Uşak Osman'ı ve arabacı Fettan'ı da dinler ve üçünün ifadesini karşılaştırır. Hacı Ferhat Efendi'den Aptal Hazretleri'nden gelen "*iharnama-i mukaffa*" mektubunu da görmek ister. Hacı Ferhat Efendi, Aptal Veli Hazretleri'nin bundan razı olmadığını ve kızının hastalığı için bunu kimseye göstermemesini istediğini komiserle söyler. Komiser Şinasi Bey, ortadaki hırsızlıklarla Aptal Veli arasında bir bağlantı olabileceğini söylemesi üzerine Hacı Ferhat Efendi olaydan zabıtaya bir şikâyetleri olmadığını söyler. Bu arada Damat Methi Bey, polis olmasaydı arabalarının gelmeyeceğini söyler. Hafız İshak Efendi de araya girerek Aptal Veli Hazretleri'ne itikatsızlık ettiği için evinden üç ölünün çıktığını ve bundan ibret almaları gerektiği tavsiyesinde bulunur. Komiser Şinasi Bey de itikadının güçlenmesini istediği bahanesiyle ihtarnâmeyi okuyup vereceğini söyler.

Zarftan, mektubun Samatya'dan postaya verildiğini; yazıdan da işin bir sahtekârlık mahsulü olduğunu anlar ve mektubu teslim eder. Komiser Şinasi Bey, Abdal Veli Hazretleri'nden gelen tûtsüyü de inceler. Onun da Topkapı Postanesinden yollandığını öğrenir. Bunun üzerindeki işaretlerden dolandırıcıyı tespit eder ve Methi Bey'le toplântıdan ayrılıp merkeze giderler. Komiser Şinasi Bey, Samatya merkezini arayarak oradakilerden Aptal Veli adında birisinin evliyalık dolandırıcılığıyla yaptığı hırsızlığı ihbar eder. Oradakiler durumdan habersizdirler. Topkapı merkezini de aynı şekilde bilgilendirir. Komiser Şinasi Bey, olayı aslında Hacı Hurşit Efendi'nin anlattıkları sırasında çözdüğünü ve şimşek çaktığı, yani Osman'ın kibrit yaktığı sırada görülen huri ile gılmanın aradıkları şahıslar olduğunu söyler. İhtarnâmelerin de bu gılman tarafından kaleme alındığını ifade eder. Ayrıca tûtsülükten (mühr ü Süleyman) onu "Yakup" adında birinin kazıdığının da belli olduğunu söyler. Bu arada Samatya merkezden telefon gelir ve Aptal Veli'yi araştırdıklarını, kendisinin orada viranelerde ve mezarlık kovuklarında yatan bir meczup olduğunu; fakat halkın kendisine büyük manevi değerler attığını, hastalık için kendisine başvurduklarını, para verdikleri türünden bilgiler verirler. Ertesi gün komiser Hakkakler çarşısına gider. Tûtsülüğü gösterir ve Yakup'u arar. Oradaki bir polis memurunun tetkikatı sonucu Sarı Yakup denen bu kişinin Beşiktaş'ta bir camekânda iş yaptığını öğrenir ve oraya gider. Sarı Yakup'tan bu mührü kazdıran kişinin eşkali hakkında bilgi alır; ama verdiği bilgiler komiserin zihnindekilerle örtüşmez.

Bu arada Hacı Ferhat Efendi'nin büyük kızı Narin Hanım, hastalığının üçüncü günü ölür. Kadın hizmetçilerden biri de arkasından ölür. Konakta ölü sayısının artmasından endişe edilir ve mahallede çeşitli söylentiler yayılır. Hacı Ferhat Efendi'nin kocasını kıskanan kızı Nermin de Aptal Veli'den medet umar ve kocasının sevdiği birisi olup olmadığını sorar. Cevap alırsa babasının servetinden kendisine aktaracağı yolunda bir mektup gönderir. Aptal Veli cevaben, Methi Bey'in Şişli'de, Beşiktaş'ta ve Kadıköy'ünde olmak üzere üç kapatması olduğunu bildirir ve onu kendi haline bırakmasını; çünkü Allah'ın ona cezasını vereceğini tavsiye eder. Methi Bey ile Nermin Hanım arasında Aptal Veli'nin mektubu yüzünden kavga çıkar. Methi Bey, Aptal

Veli'nin sahtekâr olduğunu, babasının beş yüz lirasını dolandırdıktan sonra şimdi de karı-koca arasını açtığını söyler. Mektupla birlikte Komisere başvurur. Komiser mektubun mührünü inceler ve Samatya'dan gönderildiğini, oradaki görevlilere Hacı Ferhat Efendi'nin evine giden gelen mektuplara dikkat etmelerini tembihlediğini söyler ve buna rağmen bu mektuba şaşırır. Mektupta yazarların doğru olup olmadığını Methi Bey'e sorar. Ondan olumlu cevap alınca çok ciddi bir muammanın içinde olduklarını söyler ve işi aydınlatabilmek için Aptal Veli'nin mekânına giderler. Onu yalnız başına, bakımsız, insan ve hayvan arası bir ilkelikte bulurlar. "İspanyol" kelimesini duyunca gülmeye başlar. Methi Bey ile Komiser Şinasi Bey, Aptal Veli'nin kaldığı hayvan inine benzeyen yerini ve üstünü başını iyice incelerler ve ağza alınmayacak galiz küfürler savuran bu şahsın velilikle bir alâkası olabileceğine şaşırırlar. Orada yanlarına gelen esnaf kılıklı birisi de bütün kadınlara "İspanyol" dediğini, onun manevi bir şahıs olduğunu ve kendisini kızdıranlara zararı olacağını söyler. Komiser Şinasi Bey ve Methi Bey, o günkü tetkiklerinde bu dolandırıcılığın bu "*müteaffin ve karanlık mezbelenin Velisi*" tarafından tertiplenemeyeceğini anlamışlardır. Bu muamma üzerine kafa yorarlardı. Mektupların gelişinde gidişinde büyük bir muamma vardır. Şehzadebaşı komiseri bu olayda bir keramet olduğunu kabul etmişken dava kendi kendine çözülür.

Bir sabah genç biri komisere mülakat talebinde bulunur. Nüzhet Ulvi adında genç bir yazar olan bu kişi Hakkak Yakup'a mühr ü süleymanı dedesi vasıtasıyla kazdıran kişidir. Yaptıklarından pişmanlık duyup teslim olur ve kendi kendini teslim ettiği için af diler. Nüzhet Ulvi, Komiser Şinasi Bey'i Selimpaşa yokuşundaki mütevazı evine götürür. Burada kadehleri doldurarak trajik bir tecrübesini anlatır. Gümrük müstahdemliği yapan Safer Efendi adında, teklifsiz tekellüfsüz bir komşusu vardır. Bu komşusu Sarıgözel taraflarında bir ev alır. Huriye, Nûriye ve Mustafa adında üç çocuğu vardır. Bu çocukların anne ve babaları ölünce kimsesiz kalarak sokağa düşerler. Nüzhet Ulvi, bir gün dilenirken Nûriye'ye rastlar, onu tanır ve ona sahip çıkar. Ailesi hakkında bilgi alır. Küçük kardeşi Mustafa'nın açlıktan ve hastalıktan öldüğünü, ablası Huriye'den de haberi olmadığını söyler. Birlikte Huriye'yi

ararlar ve onu yeni yetme bir çocuğun saldırısına direnirken bulurlar. Huriye, kardeşi Mustafa'ya bakmak için kendisini para karşılığı pazarlamaktadır.

Nüzhet Ulvi; Huriye'yi, Nûriye'yi ve kendi çocuklarını komiserin huzuruna getirterek sırasıyla yaşadıkları serüveni dinlerler. Önce Huriye anlatır. Annesi ve babasının evlenmelerinden başlar, onların ölümlerine, evlerinin yanmasıyla sokağa düşmelerine, dilencilik yaparak bulabildikleri köşede yatmalarına, artık açlığın kendilerini hırsızlığa yöneltmesine ve Mustafa'nın açlık ve hastalıktan ölümüne kadar ailesinin yaşadığı trajediyi bir bir sayar. Nüzhet Ulvi; komisere, çocukları sefaletten kurtarmak amacıyla Abdal Veli'yi kullanarak hırsızlık plânladığını itiraf eder. Komiser, müsrif bir hayat süren Hacı Ferhat Efendi ve damadı Methi Bey'in haksız kazancından bu sefil çocuklara yardımda bulunmanın hırsızlık sayılmayacağını; bilâkis bunun günah değil, sevap olduğunu ifade eder.

Nüzhet Ulvi, bütün olup bitenleri anlatarak romanın düğümünü çözen noktaları ortaya koyar. Onun Gümüşendaze Nikoli adında Mahmutpaşa'da mağazaları olan terzi bir aile dostları vardır. Bu ailenin üç oğulları ve üç kızları vardır. Çocukların babası ölür ve mağazayı işletemezler. Kızlar hizmetçiliğe, oğlanlar da başka işlere yönelirler. Nikoli'nin ortanca kızı Eleni, Hafız İshak Efendi'nin konağında hizmetçidir. Hanede olup biteni Nüzhet Ulvi'ye anlatır. Hafız İshak Efendi'nin ölen torunu Hadiye'nin dadısı Şehnaz, o semtte ikâmet eden arabacı Arif'i sever. Ona konaktan yiyecek içecek taşır. Arabacı Arif o zamanlar baş gösteren İspanyol nezlesine tutulmuştur. Dadı Şehnaz, Hadiye'yi kucaklayıp onun yanına gider. Hadiye orada hastalığı kapar. Hadiye'nin avda soğuk alarak zatürre olan babası Enver Bey ve müzmin bir bronşitten mustarip olan annesi Sadiye de Hadiye'nin getirdiği hastalığa yakalanarak ölürler. Nüzhet Ulvi, hemen Nikoli ailesinin büyük oğlu Mihal ve ortanca oğlu Kiryoka ile Virancami'ye gezmeye giderler. Yolda okul arkadaşı Ali Rıza'yı görürler. Ali Rıza Samatya Posta Şubesi'nde çalışmaktadır. Onu da plânlarına alırlar. Abdal Veli'nin garının kapısındaki zebaniler de yüzlerine maske takmış Mihal ve Kiryoka'dır. Eleni vasıtasıyla Hacı Ferhat Efendi'nin ailesinde olup biteni de haber alırlar. Osman'ın çıktığı kibritin aydınlığıyla garda görülen huri ve gılman da Terzi Nikoli'nin küçük

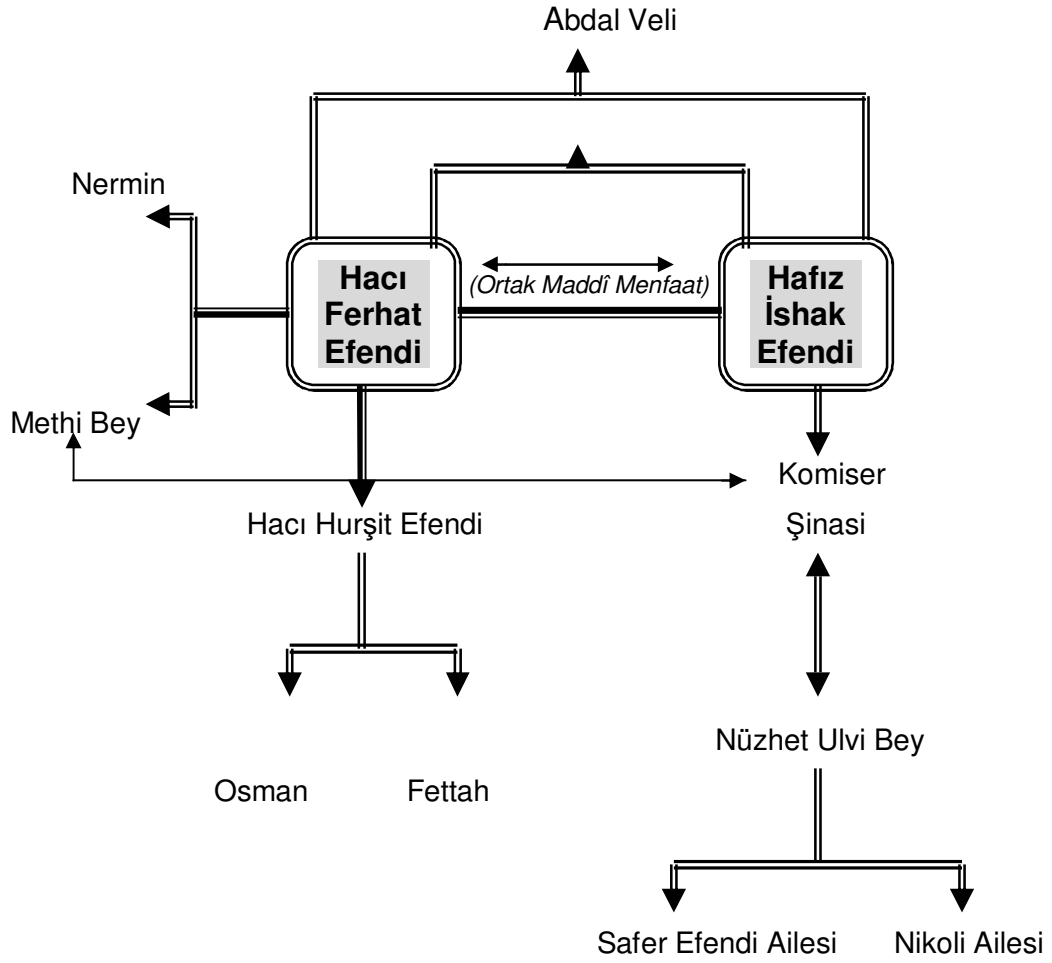
oğlu İstefani ve nişanlısı Fotini'dir. Bunların hırsızlıkla bir alâkaları yoktur. Hırsızlık, garın uzağında meydana gelmiştir. Nüzhet Ulvi, ölenlerin, “*velayet vakası*” olması bile öleceklerini, onların ecelleriyle öldüğünü, tıbbın her çaresine de başvurulduğunu söyler. Hafız İshak Efendi'nin konağından üç cenazenin çıkacağına dair isabetli tahmin, Hacı Ferhat Efendi'nin konağında beş yüz liraya sigorta edilen hayatları kurtarmaya yetmemiştir.

Ertesi gün Komiser Şinasi Bey, vicdanen rahatsız olsa da vazife bakımından kendisini tevkif etmesi gerektiğini bildirir. Ama vicdanıyla mesleği arasında kalarak mesleğinden istifa eder.

1.14.4. YAPI

1.14.4.1. Olay Örgüsü

Hakka Sığındık'ın olay örgüsü, Hacı Ferhat ve Hafız İshak Efendi'lerin çocuklarının İspanyol nezlesi hastalığından öleceği tehdidiyle kendilerinden para istenmesi etrafında gelişen olayların kişileri arasındaki ilişkilere göre düzenlenmektedir. Roman bir polisiye roman tarzını andırdığı için ilişkiler ağı da oldukça karmaşıklaşmıştır. Hacı Ferhat ve Hafız İshak Efendi'lerin ilişkilerinin yanında, bu kişilerin ilişkilerini etkileyen diğer kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri de söz konusudur. Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ile bağlantılı olarak gelişen bu ilişkiler ağındaki karşılaşma ve çatışmalar ağını/bütününü şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Olay örgüsünü oluşturan ve halden geçmişe dönülerek aydınlatılan metin parçalarından ilkinde Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi'nin karşılaşması söz konusudur. Bu ilişki, Aptal Veli'nin Hafız İshak Efendi'ye çocuklarının öleceğine dair bir ihtarnâme göndermesi, Hafız İshak Efendi'nin torunu Hadiye'nin, annesi Sadiye'nin ve Enver'in ölümü, birkaç gün sonra Hafız İshak Efendi'nin ihtarnâmeyi görerek burada söylenenlerin gerçekleşmesi üzerine dehşete düşmesi ve söylenenleri yapmadığına pişmanlık duyması, Aptal Veli'den bu sefer Hacı Ferhat Efendi'ye ihtarnâme gelmesi ve yirmi dört saat içinde beş yüz lira getirmezse ailesinden Narin ile Nermin'in de öleceğini bildirmesi, Hacı Ferhat Efendi ile kızı Nermin arasında hastalık muhabbetinin açılması ve Hacı Ferhat Efendi'nin bu hastalığın sebebini Aptal Veli ile irtibatlandırması, Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak

Efendi'nin Aptal Veli'ye istediği parayı götürecek kişi arayışına düşmeleri olay parçalarıyla anlatılır.

Aynı zihniyeti paylaşan bu iki dostun karşılaşmasında hem Hacı Ferhat Efendi'nin hem de Hafız İshak Efendi'nin birbirini tamamlayarak bir bütünlük oluşturduğu görülür. Her iki şahıs da romanda; materyalist, fırsatçı insan tipinin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu karşılaşma romanda, kendileriyle her yönden tezat teşkil eden yaşadıkları muhitin insanlarına karşı birlikte hareket etmek üzere göstermiş oldukları tutum ve davranışlarıyla somutlaşmaktadır. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Ortak maddî menfaat)

Hacı Ferhat Efendi <-----> **Hafız İshak Efendi**

(Harp zengini/ Vurguncu)

(Harp Zengini/ Vurguncu)

Muhteris/Muhafazakâr

Muhteris/Muhafazakâr

Romanda ikinci metin parçası olarak Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ile mahalle halkı arasındaki çatışma karşımıza çıkar. Bu ilişki, harp zengini bu iki dostun karşısında son derece sefil durumdaki mahalle halkının aynı muhiti paylaşmalarının dikkatlere sunulmasıyla ifade edilir.

Burada bir çatışma söz konusudur. Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi birlikte “zenginler” grubunu oluşturmaktadır. Harp zengini kişiler, fırsatçılığın sağladığı bir maddî imkânı temsil ederken; mahalle halkı, yoksulluğu temsil etmektedir. Romandaki diğer bütün metin parçaları, olay örgüsünün omurgasını teşkil eden bu ilişki etrafında düzenlenmiştir. Roman boyunca yoksul halk ile harp zengini bu aileler arasında mücadele devam etmektedir. Bu çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Maddî imkân/imkânsızlık)

Hacı Ferhat Efendi <-----> **Mahalle Halkı**

Hafız İshak Efendi

(Harp zengini/ Vurguncu)

(Yoksulluk/çaresizlik)

Muhteris/Muhafazakâr

Abdal Veli ile Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi arasındaki ilişki kişiler birbirini görmeden, mektup üzerinden gelişir. Zaten Aptal Veli, kendisini evliya gibi gösterip zenginlerden para alarak fakirlere dağıtan Nüzhet Ulvi adında bir gazetecidir. Bu ilişki, Aptal Veli'nin önce Hafız İshak Efendi'ye, ardından da Hacı Ferhat Efendi'ye çocuklarının ve ailelerinden birilerinin öleceğine dair bir ihtarnâme göndermesi ve bunu önlemek amacıyla para istemesi, ailelerinde ölümler gerçekleşen Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi'nin Aptal Veli'ye istediği parayı götürecek kişi arayışına düşmeleri ve böyle bir şahsı bularak isteği yerine getirmeleri olay parçalarıyla anlatılır.

Abdal Veli ile Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi arasındaki ilişkide de bir çatışması söz konusudur. Bu ilişkide Abdal Veli, zenginleri ölümle tehdit ederek onlardan para almaya çalışan bir çıkarıcı tipini temsil etse de, aslında romanın sonuna doğru kendi halinde bir meczup olduğu anlaşılmaktadır. Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ise harp yıllarında vurgunculukla ihtiyacından çok fazla servet sahibi olmuş fırsatçı bir zihniyeti temsil etmektedir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(Tehdit/yardımseverlik)

Hacı Ferhat Efendi <-----> **Abdal Veli**

Hafız İshak Efendi

(Harp zengini/ Vurguncu)

Muhteris/Muhafazakâr

(Filozof Edalı/derbeder)

hazırcevap

Nermin ve Methi Bey arasındaki ilişki de olay örgüsünün temel ilişkisini etkilemektedir. Bu ilişki, Hacı Ferhat Efendi'nin Abdal Veli'den aldığı tehditnâme üzerine hareme giderek çocuklarının sağlık durumlarını kontrol etmek istemesi üzerine, kocası Methi Bey tarafından aldatılan ve bunu gurur haline getiren kızı Nermin'i bitkin şekilde bulması, Nermin'in, rüyasında Şeyh Efendi'yi gördüğünü ve kendisine İspanyol hastalığına yakalanacağını; fakat kendini kurtaracağını söylemesi üzerine babasının, Aptal Veli Hazretlerinin keramet gösterdiğine inanarak ona imanının daha da artması, Nermin'in

Aptal Veli'den medet umar hale gelerek kocasının sevdiği birisi olup olmadığını ondan sorması, cevap alırsa babasının servetinden kendisine aktaracağı yolunda bir mektup göndermesi, Aptal Veli'nin cevaben, Methi Bey'in Şişli'de, Beşiktaş'ta ve Kadıköy'ünde olmak üzere üç kapatması olduğunu bildirerek onu kendi haline bırakmasını salık vermesi, bütün bunların üzerine Methi Bey ile Nermin arasında Aptal Veli'nin mektubu yüzünden kavga çıkması ve Methi Bey'in, Aptal Veli'nin sahtekâr olduğunu, babasının beş yüz lirasını dolandırdıktan sonra şimdi de karı-koca arasını açtığını söylemesiyle birlikte mektupla Komisere başvurması olaylarıyla ifade edilir.

Nermin ve Methi Bey arasındaki ilişki de çatışma şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Nermin; şüpheli ve kıskanç bir kadını temsil ederken, Methi Bey ise rasyonalist ve hovarda bir erkek tipini temsil etmektedir. Nermin, hovarda kocasının yaptıkları karşısında hastalanarak velilik makamında gördüğü Abdal Veli'den yardım umar. Methi Bey ise rasyonalist bir zihniyetle Abdal Veli'nin kerametlerine inanmaz ve karısıyla araları açılır. Bu çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Güvensizlik/aldatma)



Hacı Ferhat Efendi ve Hacı Hurşit Efendi ilişkisi de harp zengini komşuların Abdal Veli ile olan ilişkisini açıklama işlevine sahiptir. Bu ilişki, İki komşunun Abdal Veli Hazretlerine emaneti olan beş yüz lirayı teslim edecek nitelikteki kişiyi tespit etmeye koyulmaları, bu ismi tespit etmek üzere Hacı Ferhat Efendi'nin, Fuzûlî Divanı'nı okurken tanıdıkları hangi isim çıkarsa o isme bu işi yaptırmayı düşünmesi, Divanda geçen Hurşit ismi üzerine Hacı Ferhat Efendi hac arkadaşı Hacı Hurşit'e bu işi yaptırmaya karar vermesi, ona bir davetnâme yazıp hemen çağırıp getirmesi için uşakla haber yollanması, Hacı Hurşit Efendi'nin daveti kabul etmesi ve uşağın tuttuğu

arabayla Hacı Ferhat Efendi'nin konağına getirilmesi, Konakta Hacı Hurşit'e ne yapacağını detaylıca anlatılması ve Abdal Veli'nin mekânına gönderilmesi, Hacı Hurşit Efendi ve yanındakilerin Abdal Veli'nin mekânında yaşadıkları soygun ve dayak gibi trajik olayların detaylıca anlatılması ve olayın zabıtaya intikaliyle tetkik edilmesi olaylarıyla ifade edilir.

Hacı Ferhat Efendi ve Hacı Hurşit Efendi ilişkisi karşılaşma şeklindedir. Bu metin parçasında Hacı Ferhat Efendi, menfaatperest bakış açısıyla çözümleyemediği durumlar karşısında kendisine çözüm yolu sunan Abdal Veli'ye inanarak tavsiyesini yerine getirmek suretiyle zenginliğin ve acizliğin temsilcisiyken; Hacı Hurşit Efendi, cahil ve sofı bir tipi temsil etmektedir. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Çaresizlik)

Hacı Ferhat Efendi <-----> **Hacı Hurşit Efendi**
(Çaresizlik/maddî imkân) (Sofu/cahil)

Hacı Hurşit Efendi ile Osman ve Fettah arasındaki ilişki, Hacı Hurşit Efendi'nin Hacı Ferhat Efendi ile ilişkisini açıklar. Bu ilişki, Hacı Hurşit'i arabacı Osman ve hizmetkâr Fettah ile Aptal Veli Hazretlerinin mekânına yollanması, Hacı Hurşit'in Aptal Veli Hazretlerinin virane mekânına gitmesi, Arabacı Osman ile uşak Fettah'ın Hacı Hurşit'in define kazmaya gittiğini düşünerek anlaşmaları ve gitmemeleri gerekirken Osman'ın, Hacı Hurşit'in peşinden gitmesi, Fettah'ın, arabayı beklerken karanlıkta tanıyamadığı kimseler tarafından soyularak dövülmesi ve ortalıkta yapayalnız ve çıplak kalması, Aptal Veli Hazretlerine emanetleri vermeye giden Hacı Hurşit ve Uşak Osman'ın da bir süre sonra bitkin ve perişan bir halde dönmüş ve soyulmuş olarak sadece don ve atletle Fettah'ın yanına gelmeleri, gecenin ayaza çeken sabahına doğru tanınmaz bir halde Topkapı Caddesi'ne doğru yayan yürümeye başlamaları, Hacı Hurşit'in, takatsiz kaldığı için dönüşümlü olarak Uşak Osman ve Fettah'ın sırtına binerek Hacı Ferhat Efendi'nin konağına kadar gelmeleri olay parçalarıyla anlatılır.

Hacı Hurşit Efendi ile Osman ve Fettah arasındaki ilişkide de benzeşme ve dolayısıyla karşılaşma söz konusudur. Hacı Hurşit Efendi, cahil ve sofu bir tipi temsil ederken; Osman ve Fettah da cahil ve fırsatçı tipleri temsil etmektedir. Bu ilişkide; Osman ve Fettah, Abdal Veli'ye emaneti götüren Hacı Hurşit Efendi'nin yardımcıları olarak karşımıza çıkmakta ve onun hazine bulacağı zannıyla fırsattan yararlanma amacındadırlar. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Menfaat)

Hacı Hurşit Efendi <-----> **Osman ve Fettah**
 (Cahil/sofu) (Cahil/menfaatperest/fırsatçı)

Hacı İshak Efendi ve Komiser Şinasi Bey arasındaki ilişki, Abdal Veli olayının aydınlanmasına hizmet eder. Bu ilişki, Abdal Veli'ye para götüren Hacı Hurşit Efendi ve yanındakilerin ifadelerinin alınması amacıyla sorgu amaçlı bir divan kurulması, buna polis komiseri Şinasi Bey'in de katılması, Hacı Hurşit'in bütün yaşadıklarını bir bir anlatması, başından geçenleri tamamen Aptal Veli Hazretleri'nin bir kerameti ve imtihanı olarak gören Hacı Hurşit'in anlattıklarını komiserin not alması ve gördüğü huri ve gılmanların gerçek olup olmadıklarını, görse tanıyıp tanıyamayacağını sorarak olumlu cevap alması, Komiser Şinasi Bey'in, Uşak Osman'ı ve arabacı Fettah'ı da dinlemesi ve üçünün ifadesini karşılaştırması, Hacı Ferhat Efendi'den Aptal Hazretleri'nden gelen "*iharnama-i mukaffa*" mektubunu da görmek istemesi, Komiser Şinasi Bey'in, ortadaki hırsızlıklarla Aptal Veli arasında bir bağlantı olabileceğini söylemesi üzerine Hacı Ferhat Efendi olaydan zabıtaya bir şikâyetleri olmadığını söylemesi, Hafız İshak Efendi'nin Aptal Veli Hazretleri'ne itikatsızlık ettiği için evinden üç ölünün çıktığını ve bundan ibret almaları gerektiği tavsiyesinde bulunması, Komiser Şinasi Bey'in ihtarnâmeyi okuması, zarftan, mektubun Samatya'dan postaya verildiğini; yazıdan da işin bir sahtekârlık mahsulü olduğunu anlaması, Abdal Veli Hazretleri'nden gelen tütsüyü de incelemesi, onun da Topkapı Postanesi'nden yollandığını öğrenmesi üzerine işaretlerden dolandırıcıyı tespit etmesi ve olayın tamamen

aydınlatılması için gerekli polisiye soruşturmaları yapmasını anlatan olay parçalarıyla ifade edilir.

Hacı İshak Efendi ve Komiser Şinasi Bey arasındaki ilişki de iki farklı zihniyetin çatışması şeklinde görülebilir. Bu ilişkide Hacı İshak Efendi, başına gelenleri anlamlandıramamanın verdiği çaresizlikle Abdal Veli'yi evliya gibi görerek maddi imkânın temsilcisi olurken, Komiser Şinasi Bey ise karşılaştığı olayı evlialık ürünü olarak görmeyen “maddiyat-perest” aydın tipini temsil etmektedir. Bu ilişkiyi de şu şekilde gösterebiliriz:

(Çaresizlik/Yardımseverlik)

Hacı İshak Efendi <-----> **Komiser Şinasi Bey**
 (Maddî imkân/çaresizlik) (Aydın/sabırlı/rasyonalist)

Methi Bey ve Komiser Şinasi Bey ilişkisi de Abdal Veli olayının aydınlanmasına hizmet eder. Her iki kişi de olayın evlialık olayı olmadığını düşünür. Bu ilişki, Methi Bey'in Hacı Hurşit Efendi'nin konağa perişan halde geldikten sonra, diğerlerinin aksine olayın bir sahtekârlık olduğunu düşünerek polise bildirmesi, Abdal Veli'den medet uman Nermin'in Methi Bey'le geçimsizliği üzerine ona mektup göndermesi ve Aptal Veli'den cevaben, Methi Bey'in Şişli'de, Beşiktaş'ta ve Kadıköy'ünde olmak üzere üç kapatması olduğunu bildirmesi, Methi Bey ile Nermin Hanım arasında Aptal Veli'nin mektubu yüzünden kavga çıkması, Methi Bey'in, Aptal Veli'nin sahtekâr olduğunu, babasının beş yüz lirasını dolandırdıktan sonra şimdi de karı-koca arasını açtığını söylemesi ve mektupla birlikte Komiser Şinasi Bey'e başvurması, Komiser Şinasi Bey'in mektubun mührünü incelemesi ve Samatya'dan gönderildiğini tespit ederek oradaki görevlilere Hacı Ferhat Efendi'nin evine giden gelen mektuplara dikkat etmelerini tembihlediğini söylemesi, mektupta yazarların doğru olup olmadığını Methi Bey'e teyit ettirince çok ciddi bir muammanın içinde olduklarını söylemesi ve işi aydınlatabilmek için Aptal Veli'nin mekânına gitmeleri, Methi Bey ile Komiser Şinasi Bey'in, Aptal Veli'nin kaldığı hayvan inine benzeyen yerini ve üstünü başını iyice incelemeleri, o günkü tetkiklerinde bu dolandırıcılığın Aptal Veli

tarafından tertiplenemeyeceğini anlamaları, bu muamma üzerine kafa yormaları ve muammanın çözülmesi olay parçalarıyla ifade edilir.

Methi Bey ve Komiser Şinasi Bey ilişkisinde bir karşılaşma söz konusudur. Her iki kişi de bütün olup biten “evliyalık” olayları karşısında materyalist, rasyonalist bir zihniyeti temsil etmektedirler. Bu ilişki, Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi’nin Abdal Veli karşısında düştükleri müşkül durumu âdetâ bir dedektif titizliğiyle soruşturarak aydınlatmaya uğraşmaları şeklinde somutlaştırılır. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Çaresizlik/Yardımseverlik)

Methi Bey <-----> **Komiser Şinasi Bey**
 (Realist/materyalist/rasyonalist) (Aydın/sabırlı/rasyonalist)

Nüzhet Ulvi Bey ile Komiser Şinasi Bey ilişkisi, romandaki Abdal Veli olayının tamamen aydınlanmasını sağlayan temel ilişkidir. Bu ilişki, Nüzhet Ulvi Bey’in komisere mülakat talebinde bulunması, Komiser Şinasi Bey’i Selimpaşa yokuşundaki mütevazı evine götürmesi, burada trajik bir tecrübesini anlatması, Huriye’yi, Nûriye’yi ve kendi çocuklarını komiserin huzuruna getirterek sırasıyla yaşadıkları serüveni dinletmesi, Komiser Şinasi Bey’e çocukları sefaletten kurtarmak amacıyla Abdal Veli’yi kullanarak hırsızlık plânladığını itiraf etmesi, Komiser Şinasi Bey’in, müsrif bir hayat süren Hacı Ferhat Efendi ve damadı Methi Bey’in haksız kazancından bu sefil çocuklara yardımda bulunmanın hırsızlık sayılmayacağını; bilakis bunun günah değil, sevap olduğunu ifade etmesi, Nüzhet Ulvi Bey’in, bütün olup bitenleri anlatarak romanın düğümünü çözen noktaları aydınlatması, ertesi gün Komiser Şinasi Bey’in, vicdanen rahatsız olsa da vazife bakımından kendisini tevkif etmesi gerektiğini bildirmesi, vicdanıyla mesleği arasında kalarak mesleğinden istifa etmesi olaylarıyla anlatılır.

Nüzhet Ulvi Bey ile Komiser Şinasi Bey ilişkisinde de bir karşılaşma söz konusudur. Nüzhet Ulvi Bey; sosyal adaleti, fedakârlığı ve iyilikseverliği temsil ederken; Komiser Şinasi Bey ise materyalist, rasyonalist bir zihniyetle otoriteyi temsil etmektedir. Nüzhet Ulvi Bey, romanın sonunda ortaya çıkarak,

Abdal Veli imzasıyla mektuplar gönderen ve bunlarla fakir ve kimsesiz çocuklara bakmayı amaçlayan birisi olduğunu söyleyerek romanın düğümünü çözen kişidir. Bu ilişki Nüzhet Ulvi Bey'in, Komiser Şinasi Bey'den söyleşi talebinde bulunarak bütün yaşananları geçmişe dönük anlatması şeklinde ifade edilir. Karşılaşmayı şu şekilde ifade edebiliriz:

(İtiraf/Duyarlılık)

Nüzhet Ulvi Bey <-----> Komiser Şinasi Bey

(Yardımsever/sosyal adaletçi)

(Aydın/rasyonalist/vicdanlı)

Nüzhet Ulvi Bey'in Safer Efendi ailesi ile ilişkisi, onun Abdal Veli oyununu niçin oynadığını ifade etmektedir. Bu ilişki, anne babası ölen ve evleri yanan Safer ailesinin sokağa düşen çocuklarına eski komşuları olan Nüzhet Ulvi Bey'in yıllar sonra tesadüf etmesi ve onlara sahip çıkmak istemesi, yeteri maddî imkânı olmaması üzerine harp zenginlerinden Abdal Veli adını kullanarak para sızdırması olaylarıyla ifade edilmektedir.

Nüzhet Ulvi Bey ile Safer Efendi ailesi ilişkisinde de karşılaşma söz konusudur. Nüzhet Ulvi Bey, duyarlı kişiliğiyle dostu olan Safer Efendi ailesinin yardımına koşarak sosyal adaleti ve yardımseverliği temsil ederken, Safer Efendi ailesi ise imkânsızlığı, fukaralığı ve masumiyeti temsil etmektedir. Bu ilişki, Nüzhet Ulvi Bey'in Komiser Şinasi Bey'e Safer Efendi'nin çocukları Nûriye ve Huriye'den naklederek anlattıklarına dayanır. Bu karşılaşmayı da şu şekilde gösterebiliriz:

(Yardımseverlik)

Nüzhet Ulvi Bey <-----> Safer Efendi Ailesi

(Yardımsever/sosyal adaletçi)

(Sefalet/çaresiz/masumiyet)

Nüzhet Ulvi Bey ve Nikoli Ailesi ilişkisi de Nüzhet Ulvi Bey'in gerçekleştirdiği Abdal Veli oyununu kimler vasıtasıyla, nasıl icra ettiğini anlatan bir ilişkidir. Bu ilişki, onun Nikoli Ailesi ile plânlarını özetlemesi şeklinde ifade edilir.

Nüzhet Ulvi Bey ve Nikoli Ailesi ilişkisi de karşılaşma şeklindedir. Nüzhet Ulvi Bey, sosyal adaleti, fedakârlığı ve iyilikseverliği temsil ederken; Nikoli Ailesi ise imkânsızlığı temsil etmektedir. Nüzhet Ulvi Bey'in Komiser Şinasi Bey'e naklettikleri şeklinde karşımıza çıkan bu ilişkide Nikoli ailesinin ortanca kızı Eleni, Hafız İshak Efendi'nin konağında hizmetçidir. Hanede olup biteni Nüzhet Ulvi'ye anlatır. Buradan, bu ilişkinin romanın düğümünü tamamen çözdüğünü görmekteyiz. Bu karşılaşmayı da şu şekilde gösterebiliriz:

(Yardımseverlik)

Nüzhet Ulvi Bey <-----> Nikoli Ailesi

(Yardımsever/sosyal adaletçi)

(Sefalet/yardımsever)

Yukarıdaki şemada ifade edilen; hâlde ve geçmişte yaşanan çatışma ve karşılaşmalar, savaş yıllarında imkânsızlık içinde yaşam mücadelesi veren geniş halk kesimleri ile türlü hilelerle servetine servet katan küçücük azınlık arasındaki mücadeleyi ifade etmektedir. Bu mücadele zengin sınıfı oluşturan Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi aileleri etrafında gelişen ilişkiler ağıyla dikkatlere sunulmaktadır. Dolayısıyla Hakka Sığındık'ın olay örgüsü; harp yıllarındaki zengin ve fakir arasındaki çatışmayı somutlaştıracak biçimde düzenlenmiştir.

Romanda olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının seçme ve düzenlemesinde önce halde gerçekleşen olaylar anlatılmaktadır; fakat olayın çözüme kavuşturulması için kronolojik akış kesilmiş ve geçmişe dönülmüştür. Yukarıda verilen şemadan hareketle bu örgüde 1-2-3-4-5-6-7-8 numaralı metin parçaları kronolojik bir akış takip ederken 9-10 ve 11 numaralı metin parçaları Nüzhet Ulvi Bey'in Komiser Şinasi Bey'e geçmişteki olanları anlatması şeklinde ifade edilir.

1.14.4.2. Kişiler

Hakka Sığındık'da, Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ile Abdal Veli adını kullanarak onlardan para sızdırıp fakirlere dağıtan Nüzhet Ulvi Bey

arasındaki temel ilişki üzerine kurulan olay örgüsüne dahil olan kişiler bir yönüyle bu temel ilişki içerisinde yer alan kişilerdir. Âdeta bir polisiye roman kimliğine bürünen Hakka Sığındık'ta kişiler arası ilişkiler de yazarın önceki romanlarına göre bir hayli artış göstermiştir. Romanın kişiler kadrosunu Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ile Nüzhet Ulvi Bey arasındaki temel ilişki çevresinde, olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.14.4.2.1. Erkekler

1.14.4.2.1.1. Hacı Ferhat Efendi

Hacı Ferhat Efendi romanın aslî kişisi durumundaki kişilerden biridir. Romanda çevresine göre aşırı zenginliğiyle ön plâna çıkmaktadırlar. Olay örgüsünde harp yıllarında, halkın kahir ekseriyetinin yoksulluk ve sefalet içinde hayata tutunmaya çalışmalarına rağmen bu kişi, bu kitleye tezat teşkil edecek şekilde sahip olduğu imkânlar ve servetleriyle halkı imrendirme ve galeyana getirme fonksiyonuna sahiptir. Olay örgüsünde, maddi imkânı temsil etmek suretiyle bulunduğu muhitte her manada tezat oluşturma işlevini üstlenmiştir. Hacı Ferhat Efendi:

“Hoşkadem mahallesinde konak yavrusu güzel bir evin sahibidir. Yaşı altmışı geçmiş, yaşlandıkça hayata muhabbeti artmıştı; hastalıktan korkar, aile efradının sıhhati üzerine de titrerdi; İspanyol nezlesinin mahalleye böyle şiddetli savleti, Efendinin merakını artırdı; uykularını kaçırdı; Allaha imanı pek kavi olmakla beraber tedbirlerde kusur etmemiye uğraşıyordu; evinde sıhhi tekayyüdata ihtimamı ziyadeleştirdi; misafir kabul etmiyor ve evdekileri hiçbir yere ziyarete göndermiyordu.” (s.5-6)

cümleleriyle tanıtılırken, onun zenginlik kaynağı da ifade edilir:

“Hacı Ferhat Efendi, devri Hamidinin bal tutup da parmak yalayanlarındandır; her devirde hâkim bir kuvvet vardır; ona tabaiyet, zamanenin hikmeti sayılır; vatanperverlik ve hamiyetini bu felsefeye uydurarak küplerini doldurmayı bilenler bu memlekete müreffehen yaşarlar; bu hikmeti idarenin zıttına gidenler, dedikodular içinde boğularak asılırlar, kesilirler, sürülürler.. sürülürler...” (s.7)

Yine Hacı Ferhat Efendi'nin sahip olduğu servetin kaynağı şu cümlelerle ifade edilir:

“Evet Hacı Ferhat Efendi, yağmur yağarken küpünü doldurmuştu; servet serveti cezp eder; talih yardım etti; zorbaların içinde kulaç attıkları yağma deryasından hanesine bir nehir akıya başladı.” (s.8)

Ailesi de kendisi gibi olan Hacı Ferhat Efendi'nin servet içinde yüzdüğü vurgulanır:

"İki kızı vardı; ikisini de birer zabite verdi; damatlarından biri levazıma yerleşti; öteki bilmem hangi komisyonda mühim bir mevki tuttu; levazımdaki damadı kıymet, kadir ve ehemmiyetçe Reis İsmail Hakkı Paşanın yalnız iki gözü değil, bir çift eli ve tek bacağının mütemmimi, müttekâsı, bastonu idi; onun levazım umurundaki reviyeti, kâşinaslığı ve himmetiyle tek bacak reis, artık topallamıyor, sekmiyor, aksamıyordu; Paşadan himmet, damattan gayret öyle bir ticarete koyuldular ki milyonlar önlerinde taklak atıyordu. En büyük tüccarlar, Kamhiler filanlar yanlarında aciz birer gölge gibi kaldılar." (s.8)

Hacı Ferhat Efendi'nin ailesiyle mahalle halkı arasındaki maddî imkân bakımından derin uçurum şu cümlelerle somutlaştırılmaktadır:

"Hacı Ferhat Efendi'nin kapısına her ay başında bir araba dolusu erzak gelirdi. Arabadan haneye nakil esnasında şeker çuvallarından sokaklara dökülen kırıntılar, tenekelerden sızan yağları, ufak sandıklardan saçılan kuru üzüm ve incirleri, sepetlerden düşen yaş meyvaları kapışmak için mahallenin çocukları aç hayvan yavruları gibi çamurlara bulanırlar, arabanın altına, tekerleklerin arasına girerlerdi. Arabanın yanındaki nefelerin bazen hiddetli taraflarına tesadüf ederse boş mideli bu sefalet yavrularına iri çizmeleriyle tekme atarlar, o zavalılcıklar dayaktan evvel ağızlarındaki nimeti yemiye uğraşarak o çamurlu bir yudum leziz şeyi o acı tekmeye katık ederler ve bir lokmacık daha kapabilmek için sesleri çıkmaz; yalnız zayıf ve soluk yanaklarından akan yaşları görünürdü." (s.11-12)

1.14.4.2.1.2. Hafız İshak Efendi

Hacı Ferhat Efendi'nin özdeşi olan ve olay örgüsünde hep bir arada gördüğümüz Hafız İshak Efendi de harp zenginlerindendir. Politikaya bulaşmıştır:

"Hacı Ferhat Efendinin, Hafız İshak Efendi namında, bahçe duvarları muttasıl bir komşusu vardır; servet ve refahta bu iki aile omuz omuza öpüşürler; Hafız İshak hem mebus, hem iaşe heyetinin rüknüdür; oğlunu, kardeşini, yeğenlerini, bazı haşeratın etler, meyvalar üzerine kendi kendilerine canlanıp semirmeleri için yumurta bırakmaları kabilinden, su başlarına; yiyinti noktalarına, yağma mahallerine yerleştirmişti; bunlarda doymak bilmez bir açlık vardı; kainatın bütün gıda hissesini kendi midelerine çevirmek kabil ola pervasızca buna cüret edecekler ve alemin açıktan öldüğünü, nasibin kendi lehlerine lütfettiği bir hadise gibi temaşadan belki mahzuz olacaktı." (s.9)

Mahalle halkının bu perişanlığına rağmen Hafız İshak Efendi ailesinin servete boğulmuş hayatları şu cümlelerle ifade edilmektedir:

"Mahalle böyle bir maişet cehenneminde yanarken Hafız İshak Efendinin evine bilmem neredeki mandırasından güğüm güğüm halis sütler, teneke teneke kaymaklar, kâse kâse yoğurtlar geliyordu; piyasadan çekilen şekerler, unlar, yağlar sanki saklambaç oynar gibi bu iki haneye gelip gizleniyorlardı; her taraftan yok ola şeyler âdi zamanlara nisbet kabul etmez bir bollukla bu evlere doluyordu. Herkesin gırtlığını dağlıyan, dillerini kurutan "yok" lafzı bu aileler için bimana idi. odunlar, kömürler, manda arabalarıyla taşınıyor; o koca koca meşe kütükleri yarmakla bitip

tükenmiyordu; kıtlığın her tarafı birer iskelet gibi kurutup bitirdiği bu hengâmede bütün bu şeyler hangi hazine kayıptan tedarik olunuyordu? İki konağın bütün odalarına kurulu soba bacaları daima tüter, fırıldaklar fırıl fırıl döner, âlem sancısını geçirmek için bir tuğla parçası ısıtacak ve hastasına bir çorba pişirecek kadar ateş bulamazken bu Hacı ve hafız efendilerin konakları kanunlarda mutfaklarından tavan aralarına kadar ılık bir mayıs havasıyla meşbu bulunurdu.” (s.11)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ailesi eğlence yönünden de muhitinden tamamen ayrılır:

“Onların eğlenceleri böyle ziyafet zamanlarına münhasır değildir; bu iki mesut hanede daima düğün var gibidir... Piyano, ut, def, şarkı sesleri hiç kesilmez. İki ev de musiki maşkhanesine benzer. Komşularda hasta ve hatta cenaze olduğunu nazarı insafa almazlar; dünya yıkılsa onlar zevkleriyle meşguldür; bunların evlerine gidenler, kapılarının önlerinden geçenler harp, kıtlık, hastalık felaketlerini unuturlar; kendilerini bolluk, güllük, güneşlik, ferah veren, neşe saçan bir memlekette sanırlar. (s.12)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere bu iki aile, aç gözlü, hak, hukuk tanımaz ve vurdumduymaz bir egoizme sahiptir. İsimlerinin önündeki “Hacı ev Hafız” sıfatları da yaptıkları hileleri halk nazarından bir nebze saklama işlevi görmektedir.

Romanda bu iki ailenin muhitine göre bu denli sivrilmesinin müsebbibi olarak dönemin İttihat ve Terakki yönetimi gösterilmektedir:

“İttihat ve Terakki idaresinin inkâr olunamaz bir gayreti, bir kadirşinaslığı, hazeleperverliği, efendiliği vardır. Çevirdiği tezvîrat dolabının koluna yapışanları korur, gözetir, çapullara gark ve bazen tövbe yoksulu olmak derecesinde ihya eder. Hiçbir idare, bendelerini, gözdelelerini taltifte bu mertebeye varamamıştır. İşte bu sebeptendir ki mensupları onun uğuruna kul, kurban olurlar. Hatta bugün Cemiyet çürüyüp dağıldıktan sonra, onun kurmuş olduğu menfaat ağının kör düğümleri içinde kalmış olanlar ne tarafa dönmek isteseler bütün bütün rabitalarını kırmak mümkün olmaz. O büyük velinimetlerine söz söyletmezler; çünkü damarlarında dolaşan kanları kuvvetini, hayatını oradan almıştır; her biri bir suretle onun ebedî minnettarı e şükürgüzarıdır; o sayede ne tulumbacılar efendi, bey, paşa, nazır, mebus oldular; ne hiçler adam sırasına geçtiler; ne kanlı kailler cezadan muafiyet imtiyazıyla serefraz oldular; masumları ezmek, üşerayı yükseltmek, kabahatsizlere ceza etmek, kabahatlıları mükâfatlandırmak cemiyetin baş düsturuydu. (Hasan Sabah)ın haşîşi gibi onun maneviyatında mahiyetleri değiştiren bir eskir vardı. Bedhah ir manyatizmacı gibi sözleri, vicdanları, basiretleri bağladı. En insaniyetperver, namuskâr, afif adamları ahlak uçurumlarına sürükledi. İttihatçıların hepsi insaniyetten nasipsiz, vîcdansız kimseler değildir; buna şüphe yok. Fakat nasıl oldu da fazlu irfan erbabı itirazsız ve muhakemesiz dört beş katilin peşlerine takılarak izlerinden gitmek gibi günahların en büyüğünü işlediler? Bu kanlı yolun varacağı neticeyi göremediler?..” (s.9-10)

Muhitleriyle tam bir tezat teşkil eden bu iki ailenin hayatı, İspanyol nezlesi salgınının çıkması ve kendilerine halkın maneviyat atfettiği Abdal Veli'nin adını kullanarak tehdit name niteliğinde mektup yazıp para sızdırarak fakirlere dağıtmak isteyen kişinin varlığıyla kâbusa döner. Mektupta ifade edildiği üzere ailelerinden fertler İspanyol nezlesinden ölür ve oldukça fırsatçı

ve materyalist bir zihniyete sahip bu iki kişi bir anda çaresizlik sonucu Abdal Veli'nin velâyetine inanırlar.

1.14.4.2.1.3. Abdal Veli

Abdal Veli, Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin mallarının fakirlere sızdırılması olayında bir dahli olmayıp, halk tarafından kendisine izafe edilen evliyalık sıfatından dolayı ismi Nüzhet Ulvi Bey tarafından kullanılan meczup birisidir. İsmi bile söylenmeyen bu kişinin işlevi, kendisine atfedilen 'evliyalık'ın kullanılmasıdır. Romanda şu özellikleriyle tanıtılır:

“Hazret-i Aptal, rengi ve kumaşı keşfedilmiye muhtaç, tâ koltuklarının altından bağlanmış, partal, mundar bir şalvarın içinde vücudünün üç rubu boğulmuş bir çocuk saffet ve masumiyetiyle, mütevahhiş ve gayr-i memnun bir nazarla gelenlere bakıyordu. Cildi beyaz ve yanakları ağacından kopmamış olgun bir Amasya elması kadar kırmızıydı. Fakat durmaz sızan iki menba gibi akları kanlı iri gözlerinin akıntılılarıyla, burun ve ağzından daima köpürerek taşan ifrazat-ı veçhiyesinin kirleri içinde, renginin o taraveti iğrenç bir hal alıyordu. Yaşı kaçtı? Allah bilir. En müdekkik bir nazar bunu tahmin edemezdi. O büyümüş, tekrar küçülerek ihtiyarlamaktan muafiyet kazanmış bir devrei müstesnada demirlemiş gibiydi.

Parmakları güdük, yumuk yumuk bodur elleri, sustaya hazırlanan bir Buldok vaziyetinde iki yandan göğsüne doğru sarkık duruyordu. Yine öyle bodur, soğuktan şişmiş ve kıpkırmızı koçan kesilmiş zannolunan, ve toprağın rutubeti içine gömülmüş ayaklar tabiâtın sıcak ve soğuğu ile ülfet etmiş hayvanî bir manzara almıştı. Mevsimin tesirine karşı hissiz bulunan göğüs, yarısına kadar açık ağrının bingil bingil pembe teni görünüyordu. Çehresi iri, toparlak, burnu ufak, sakalı köse, bıyıkları seyrek ve kısaydı. Yırtmacı geniş ağzının kalın ve mor dudaklarında dünyaya dalgın bakan gözlerinin hoşnutsuzluğuyla hem âhenk bir somurtkanlık, bir adem-i tenezzül, bir sabır ve tevekkül vardı. Simasının en bariz mealî insanlıkla hayvanlık arasında bir ebkemiyet, bir anutluk, bir vurdum duymazlık, daimi ve kesif bir dalgınlık haliydi.” (s.92-93)

“İnsanlıkla hayvanlık arasında bir ebkemiyet, bir anutluk” ve *“sustaya hazırlanan bir Buldok”* diye ifade edilen Abdal Veli'nin bu kadar insanlıktan uzak durumda dikkatlere sunulması, kendisine bu haliyle evliyalık izafe eden halkın, bu denli hurafelere inanacak kadar cahil olduğunu vurgulamak işlevini taşır. Bu işleve uygun olarak Abdal Veli'nin şu özellikleri de dikkatlere sunulur:

“Aptal Veli kışın yalınayak, göğüs bağı açık gezerek hıfzısıhhaca tabiate muvafık yaşardı. Midesini pişmemiş şeyler yemiye alıştırırmıştı. Zenbil-i şeriften ekmek kırıntıları, lahana koçanları, ıspanak kökleri, pırasa sapları, bayır turpları, havuçlar, şalgamlar çıktı. Karnı acıktığı vakit bunları ekmeksiz hayvan gibi kemirirdi. Hazret et, balık, tavuk bulamadığından bilmiyerek âkilünnebat bir hekim olmuştu. Etlerden de eline geçerse çiy yemekten çekinmiyecekti.” (s.100)

Yazara göre Abdal Veli “*Cenab-ı Aptal (Diyojen)in hal tercümesini felsefî mesleğini okumadan, cehline rağmen kelbiyyundandı. Bir çok nikat-ı nazardan o da bir Türk (Diyojen)i idi.*” (s.100) şeklinde tanıtılır.

Kendi halinde ilkel şartlarda yaşayan bu kişinin cahil halk tarafından velilik mertebesine çıkarılan ismi kullanılarak Hafız İshak Efendi ve Hacı Ferhat Efendi’nin paraları fakir halka sızdırılmıştır. Abdal Veli adı kullanılarak gönderilen tehditnâme mektubunda söylenenler bir bir gerçekleşince, Hafız İshak Efendi ve Hacı Ferhat Efendi, bu kişinin veliliğine inanır olmuşlardır.

1.14.4.2.1.4. Hacı Hurşit Efendi

Hacı Ferhat Efendi, sahip olduğu imkânlar sayesinde rahat ve huzur içinde bir hayat sürerken, İspanyol salgını karşısında dostu Hafız İshak Efendi’nin ailesinden üç kişinin kendi ailesinden de iki kişinin ani ölümü üzerine, önceleri şarlatan olarak gördüğü ve önemsemediği Abdal Veli Hazretleri gerçeğini ondan gelen ihtarnâmedeki yazılanların gerçekleşmesi sonucu önemsemeye başlar ve Abdal Veli’nin istediği parayı gönderme kararı alır. Abdal Veli’nin emanetini götürecek kişi Hacı Ferhat Efendi’nin hac arkadaşı Hacı Hurşit Efendi’dir. Hacı Hurşit Efendi, “*müttaki, musalli, bahusus uzun sakallı*” (s.37) birisidir. Cahil bir sofı tipini temsil eden Hacı Hurşit Efendi, Abdal Veli’nin makamına parayı götürdüğünde uğradığı soygun neticesinde yanındaki Osman ve Fettah’ın sırayla sırtına binerek Hacı Ferhat Efendi’nin konağına gelir. Bunun bedeli de yanındaki hizmetkârlara ‘okumak’tır. “*Hacının türlü türlü sofuluk âdetlerinden biri de gerek cer gerek binek suretiyle kendini taşıttığı hayvanların haklarından yarın ahrette beriyüzzema kalmak için onların emeklerine mukabil okumak ve tesbih çekmekti.*” (s.58) Hacı Hurşit Efendi, rasyonalitenin dışında yanlış inanış sonucu saplânılan hurafelerin insanı ne derece perişan ve komik duruma düşürdüğünün somut örneğini teşkil etmektedir.

1.14.4.2.1.5. Komiser Şinasi Bey

Komiser Şinasi Bey, Abdal Veli olayını aydınlatmaya çalışan devlet otoritesidir. Hacı İshak Efendi, Abdal Veli adıyla parasının fakirlere sızdırılması olayı karşısında Mehdi Bey aracılığıyla olayın araştırılması için Komiser Şinasi Bey'le diyaloga girer. Şinasi Bey, olayın "Veli" işi olmadığını, birisinin tezgâhı olabileceği zannıyla işi devlet otoritesi olarak polisiye bir vak'a olarak inceler. Hacı İshak Efendi, yaşadığı acziyet sonucu Abdal Veli'nin velâyetine inanır ve materyalist zihniyete sahip olan Komiser Şinasi Bey'in olayı tetkik etmek için Abdal Veli'den gelen mektubu talebine önce karşı çıkar. Komiser Şinasi Bey, "*Türkçeyi bir edip kadar doğru yazıp okur, Rumca, ve fransızcaya âşina, Avrupada münteşir polise ait âsârın çoğunu mütalea ile tevsi-i malumat etmiş, zabıta memurlarımızın arasında emsaline tesadüf olunmak muhal bir nadire-i dirayet ve zekâ*" (s.74) şeklinde tanıtılır. Buradan mesleki bilgisi son derece güçlü ve aydın bir kişilik olduğu anlaşılmaktadır.

Komiser Şinasi Bey, Nüzhet Ulvi Bey'in anlattıkları karşısında görevi ile vicdanı arasında çatışmaya düşerek görevinden istifa eder. Görev ve mesuliyetinden asla tavizi düşünmeyen ve kanunlara saygı duyan Şinasi Bey, aynı zamanda görevdeki kişilere "olması gereken"i işaret ederek düşüncelerini şu şekilde temellendirir:

" Siz vicdanımca mâzur ve ma'fu, lakin kanun nazarında mahkumsunuz. Ben o kanun ahkâmını harfiyen icraya mamur, binaenaleyh sizi tevkife mecburum. İki ateş arasına kalan bir asker gibi vazifemle vicdanımın tehditleri ortasında sıkıldım. Vazifeme itaat, vicdanımı dinlemekten ehemmiyetlidir. Çünkü maalesef henüz beşeriyet vicdanların yarattığı kanunlarla idare olunacak kadar ilerlemedi. İlerlediyse hapishaneler mektep olur, hiçbir kumandan maiyetine vur emrini vermez, insin oğlu silahıyla insan kardeşine nişan alırken kurşunu nereye sıkıldığını düşünür, insanoğullarının kolları, bacakları, vuranlar ve vurulanlar için de insaniyetten âr olan kelepçelerden bukağulardan kurtulurdu.

Bugün hasbelvazife, iffetsiz, hırsız, serseri bir kıza tevkife mecbur kaldığım zaman bu zavallının bu durumda açlıktan halet-i nez'e gelmiş bir kardeşliği bulunmak ihtimalini düşüneneğim.

Vazifeme sadıkım. Fakat vicdanımı da çiğnemek istemem. Kanun sizi tevkifimi emrediyor... Vicdanım ıtlakınızı... Her ikisine de hürmetimi göstermek için şimdi makam-ı aidine istifanamemi takdim ediyorum.

Her hükümet adamı benim gibi kanundan aldığı emri menfaâtından ziyade vicdaniyle ölçerek tetbik etmeği bilseydi bu kadar uzun müddet ve hâlâ seyyie galip, fazile mağlup mevkiinde kalmaz, inaniyetin kangren olmuş yaralarından çoğu iltiyama yüz tutardı." (s.136-137)

1.14.4.2.1.6. Methi Bey

Hacı Ferhat Efendi'nin en fazla sevdiği, en küçük kızı Nermin'in kocasıdır. Karısıyla arası, eve çok gelmesi ve onu aldattığı şüphesiyle açıktır. Sürekli kadınların peşinde koşan hovarda ve bencil birisidir. Kendisinin, karısını aldatması vehmiyle Abdal Veli'ye başvurması sonucu araları tamamen bozulur. Methi Bey, kendisini kıskanan ve her fırsatta boşanmak isteyen karısı Nermin'in Abdal Veli'den aldığı mektuba dayanarak aralarının tamamen açılması üzerine Abdal Veli'den gelen mektubu soruşturmak için Komiser Şinasi Bey'e başvurur. Birbirine benzeyen bu iki kişi Abdal Veli'yi görmeye giderken "*Methi Bey genç, hodbin, hodkam, polis komiseri maddiyetperest*" (s.91) diye tanıtılır. Methi Bey'in Komiser Şinasi Bey ile Abdal Veli olayını araştırmak için birlikte Abdal Veli'yi görmek üzere onun bulunduğu mekâna gitmesi ve Abdal Veli'yi gördükten sonra, "*Böyle süprüntü yiyen, yattığı yere yestehliyen, taaffünden yanına varılmayan, ilahî, insanî mukaddesat üzerine, küfreden, hayvandan daha mundar bir deliye velayet payesi vererek tapınmak, ondan keramet, şifa, şefaatt ummak bizim memleketin zihniyetine mahsus hastalıklardandır.*" (s.105) sözleri, onun rasyonalist ve pozitivist bir zihniyetin temsilcisi olduğunu göstermektedir.

1.14.4.2.1.7. Nüzhet Ulvi Bey

Nüzhet Ulvi Bey, Abdal Veli Hazretleri ismini kullanarak Hafız İshak Efendi ve Hacı Ferhat Efendi'den para sızdırıp fukaraya dağıtan bir yazardır. Romanda şu cümlelerle tanıtılır:

"orta boylu, zayıf, esmer, seri hareketli, tetik gözlü, gayet asabi yirmi yedi, yirmi sekiz yaşlarında sevimli bir genç... Arkasına yeni içi dışına dönmüş, henüz havı üzerinde bir elbise.. Fakat temiz süprülü, ütülü... Biraz tarazlanmış boyunbağısı, ayaklarındaki kaba ipeş potinleri, yıkanıp yıkanıp kalıpllanmış fesi kendinin maişeten refahta olmadığını gösteriyor." (s.108)

Komiser Şinasi Bey'e anlattıklarıyla romanın düğümünü çözen kişidir. Abdal Veli Hazretleri olaylarını niçin tezgâhladığını detaylıca anlatır. Amacı, zenginlerden alıp öksüz ve yetim kalan komşu çocuklarına vermektir. O, bu

yönüyle, sosyal adaletin temsilcisi olarak bir “*cemiyet havarisi*”¹⁹² kabul edilebilir. Üstlendiği bu rolü şu felsefeyle temellendirmektedir:

“*Seyyiat seyriattan doğar*”, derleremin olunuz her zaman öyle değil... Bazen hasenattan seyriat ve eyriattan hasenat doğuyor. İşe benim cürmüm de fenalık şelinde ir iyiliktir. Efendim bu dünyada mesutlar var. Eğer seyyanen herkesi mümkün mertebe aynı hale yaklaştırmak isterseniz mesutların saadetlerinden lüzumu miktar çalıp bahtsızlara ve o zavallıların meşakından alıp ötekilere hakça taksim etmek lazım gelir. Lüzumundan fazla doyanların adedi ne kadar tahdidedilirse açların miktarı da o nisbette azalır. Emin olunuz komiser bey, cinayetlerin çoğunda, iştiraksiz ve cürümsüz görünen diğer insanların da mücrimler kadar dahi ve tesirleri vardır. Heyet-i içtimaiyenin güzel çiçekler işlenmiş kanuniyet kanavasına yalnız yüzünden bakmamalı. Menfaati istihkar, bîtarafılık, insaf, hakkaniyet gözüyle inceden inceye onun tersini de tetkik etmelidir ki işlemenin yüzündeki, göz aldatan o elvan imtizacını husule getirebilmek için ipliklerin uçları nerelerden dolaştığı ve şeklin tersinde ne kör düğümler, ne karışıklıklar, ne çirkinlikler, ne kabalıklar bulunduğu anlaşılın... İşte ben size insaniyet ve adalet-i hakikiye namına, bu işlemenin tersini görmiye davet ediyorum. Görünüz, iştiniz, düşününüz... Sonra beni istediğiniz adalet zebanisinin eline teslim ediniz...” (s.109-110)

1.14.4.2.1.8. Arabacı Osman ve Hizmetkâr Fettah

Hacı Hurşit Efendi'nin yol arkadaşları olan Arabacı Osman ve Hizmetkâr Fettah, Hacı Hurşit Efendi'nin Abdal Veli'ye para götürme yolculuğunu onun defile kazmaya gitmesi olarak düşünerek ondan pay almak isterler. Bu durum onların fırsatçı olduklarını göstermektedir. Osman, “*Anadolu uşağı ırkına has bir saffet ve mertlik*” (s.71) diye tanıtılır. Hacı Hurşit Efendi'nin sırtlarına binerek onları bir binek hayvanı konumunda görmesi dolayısıyla bu iki kişi; saf, cahil ve inisiyatif alamamış Anadolu insanını temsil etmektedirler. Ayrıca Hacı Hurşit Efendi'nin de sofuluğunun ve cehaletinin ortaya çıkması işlevine sahiplerdir.

1.14.4.2.1.9. Nikoli Ailesi

Romanda yine bir iç hikâye olarak karşımıza çıkan ve Nüzhet Ulvi Bey tarafından Komiser Şinasi Bey'e anlatılarak dikkatlere sunulan aile, Nikoli ailesidir. Bu aile de Safer ailesi gibi varlıklıyken yoksul duruma düşmüştür. Nikoli'nin ortanca kızı Eleni'nin, Hafız İshak Efendi'nin konağında hizmetçi

¹⁹² Göçgün, a.g.e., s.218.

olması ve hanede olup biteni Nüzhet Ulvi'ye anlatması sonucu, Nüzhet Ulvi Bey'in Safer ailesinin öksüz ve yetim çocuklarına yardım etme yolu açılır. Nüzhet Ulvi Bey, Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ailesinin zenginliğini Nikoli ailesinin kızı Eleni sayesinde keşfetmiştir. Bu aile de romandaki düğümün çözülmesi işlevi görmektedir.

1.14.4.2.2. Kadınlar

1.14.4.2.2.1. Nermin

Nermin, Hacı Ferhat Efendi'nin en fazla sevdiği, en küçük kızı ve Methi Bey'in karısıdır. Romanda “*asabî, hırçın, şımarık*” (s.33) olarak tanıtılır. Methi Bey'le arası eve çok gelmesi ve kocasının kendisini aldattığı şüphesiyle açıktır. Kocasından boşanmak için bahane arar. Kocasının kendisini aldattığı zannıyla hastalanmasını babası Abdal Veli'nin ihtarına uygun görmesi sonucu, Abdal Veli'nin evliyalığını kabul etmesiyle, kendisi de aldatılma derdine çare bulmak üzere Abdal Veli'ye mektup gönderir. Abdal Veli'den “*Mehdi Beyin bir değil üç kapatması var.. Şişli'de, Beşiktaş'ta, Kadıköy'ünde... Hangisini söyleyeyim? Üçü de sizin elinize su dökemez.*” (s.86-87) şeklinde aldığı cevap üzerine Mehdi Bey'le ilişkisi tamamen bozulur. Mehdi Bey'in Nermin'in Abdal Veli'den öğrendiği kendi hayatına dair gerçekleri kendisine söylemesi sonucu Abdal Veli'ye dair kafası iyice karışır ve olayı Komiser Şinasi Bey'e intikal ettirir. Bunun üzerine de romandaki Abdal Veli Hazretleri düğümü çözülür. Yani denilebilir ki, Nermin-Medhi Bey ilişkisi romanın düğümünü çözme işlevine sahiptir.

1.14.4.2.2.2. Safer Efendi Ailesi

Bu aile, ölen anne ve babanın ardından hayatta perişan bir vaziyette kalan üç çocuktan oluşmaktadır. Bu çocuklar Huriye, Nûriye ve Mustafa'dır. Mustafa da sokağa düştükten kısa bir süre sonra ölür. En büyükleri olan Huriye kardeşlerine bakmak uğruna namusunu bile kaybeder. Nüzhet Ulvi

Bey'in gözüyle *"Huriye on bir yaşında pek güzel bir kızdı. Kendinde büyüüp küçülmüş hali vardı. Sefalet ona türlü acılar tattırmakla beraber çocukluğa ait çok zaaf, densizlik ve nakiseleri de tashih etmişti."* (s.121) cümleleriyle tanıtılır. Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin parasının soyulmasına dayanan olay aslında bu ailenin ıstırabını dindirmek içindir. Kendisi hakkında Nüzhet Ulvi Bey tarafından bilgi verilen bu ailenin başlangıçta hâli vakti yerindeyken, önce ailenin beyinin ölmesi, sonra evlerinin yanması ve daha sonra da evin hanımının ölmesiyle öksüz ve yetim kalan üç çocuğun sokakta kalması sonucu fedakâr komşunun yardım elini uzattığını görüyoruz. Aslında Nüzhet Ulvi Bey'in bu çocuklara yardım etmesi romanın temel olayını oluşturmaktadır. Romandaki bütün metin parçaları, Nüzhet Bey'in bu çocuklara yardım için düzenlediği Abdal Veli oyununa dayanmaktadır. Nüzhet Bey'in eski mahallesinde bitişik kapı komşusu olan bu ailenin beyi gümrük müstahdemi Safer Efendi'dir. Sonra Sarıgül'de ev alarak oraya taşınırlar. başlarından felâketler geçtikten sonra çocuklar cami avlularında, sokaklarda ve viranelerde yatarlar. Bir gün Nüzhet Ulvi Bey, üç çocuktan Nûriye'ye rastlar ve ailenin başından geçen felâketleri anlatır. Romanın olay örgüsünün içinde ayrı bir hikâye niteliğindedir. Nüzhet Ulvi Bey, bu çocuklara sahip çıkar ve ailenin büyük çocuğu Huriye'nin ağzından da yaşananları Komiser Şinasi Bey'e anlattırır.

1.14.4.2.3. Mahalle Halkı

Mahalle halkı; fırsatçı, hakka, hukuka, vicdana, dine ve sosyal adalete tezat teşkil eden harp zengini kişiler olan Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin karşısında hayatta kalma mücadelesi vererek sersefil bir hayat sürmektedir. Zengin ailelerinin serveti nispetinde ters orantılı olarak bu aileler de yoksulluk içinde sürünmektedirler. Olay örgüsünde yoksulluğun temsilcisi olan bu kitle romanda hep aradaki uçurumu dikkatlere sunmak için zengin ailelerle birlikte anlatılır:

“Duvar duvara bitişik bu iki komşudan başka hemen bütün mahalle, kıtlığın insafsız, devasız çaresiz elemiyle yanıyor, kavruluyordu. Bu iki müreffeh, kibar aile reisinin isimlerini süsliyen (Hacılık), (Hafızlık) ünvanları bir müddet birer (paratöner) gibi kendilerini dediden kodudan, düşmandan, kem nazardan korudu. Biri peygamberimizin mezarına yüz sürmüş mübarek br hacı, diğeri Allahın kitabını nakşetmiş muhterem bir hafız-ı kelim. Bunlardan ak ve insaniyete mugayir ne zille sadir olabilir?. Evet, efendiler, bir müddet takdisi vacip bu iki ünvanın temin ettiği hürmetle yaşadılar; lakin gitgide mahallede açlık arttı. Herkes zar zor kendi yağıyla kavrulabilirken şimdi kimsenin ne yağı kaldı, ne suyu.. ne sebili... Çazırtı başladı; tencerelerini, sahanını, halısını, mangalını satanlar sattı; şimdi nöbet iç çamaşırlarına, dona gömleğe kadar geldi. Zaruretle bunalan bazı aileler, hasta evlatlarını, analarını, babalarını, kardeşlerini açlığın, ölümün aman vermez pençelerinden kurtarmak için her ün en lüzumlu eşyadan birini götürüp haraç mezat satıyorlar ve ancak o günün gidasını pek eksik olarak tedarik edebiliyorlardı. Okkası elliye çıkan sütun yevmiye yüz dirhemciği temin olunamamak yüzünden ne yavrular, ne hastalar ölüyordu...(s.10-11)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ailelerinin bolluk içindeki eğlence hayatları karşısında mahalle halkı sefaletle baş etmeye uğraşmaktadır:

“Mahrumiyetler, ölümler, matemler içinde kıvranan mahalle halkını biyzar eden yalnız bu çalma çağırma, bu dernek, bu âhenk değildir. Bu kibarların mutfaklarından etrafa, sokaklara taşan nefis yemek kokuları o zavallıların daima burunlarını sızlatır, ağızlarını sulandırır, gözlerini yaşartır. Enfes ağlarda kızartılmış hindiler, börekler, baklavalara, helvalardan tüten kokulu dumanın o açların iştihalarına verdiği işkence tarif olunmaz... Koklarlar, koklarlar, yutkunurlar, yutkunurlar, yutkunurlar, koklarlar.

Açıktan sikletlerinin hemen yarısını kaybetmiş, bir takımları insan şeklinden çıkmış b sefaletzedeler samanlı, kepekli kerpiç gibi bir dilim ekmeği bulabilmek için saatlerce itile kakıla fırın önlerinde beklerler, bazı günler eli boş dönmek tehlikesine de uğrarlarken bu Hacı'nın, Hafızın evlerindeki bu daimi düğün bolluğu, neşesi, eğlencesi nedir?” (s.12-13)

Romanda olay örgüsünde önemli bir işlevi olan bu kişilerden başka, mahalledeki zenginleri kıskanan ve onların felâkete uğrayacağı kehanetinde bulunan mahalle kadınlarından Muhsine Hanım, Hacı Ferhat Efendi'nin iki kızının, iki damadının olduğu, damatlardan birinin levazıma yerleştiği, diğerrinin de önemli bir komisyona yerleştiği belirtilmektedir. Damatların önemli yerlere yerleştirilmesi, ailenin yaptığı vurgunu dikkatlere sunmaktadır. Hacı İshak Efendi'nin de Narin adlı bir kızının, Sadiye adlı gelininin, onun kız kardeşi Hadiye'nin ve onun Enver adında bir oğlunun olduğu belirtilir. Bunların çoğu İspanyol nezlesiyle ölmüştür. Ayrıca, Hacı Ferhat Efendi'nin Abdal Veli'den gelen mektupları getiren hizmetkârı Ahmet, Nüzhet Ulvi Bey'in Abdal Veli mührü yaptırdığı Sarı Yakup, Safer Efendi'nin kızı Huriye'nin sokakta tanıştığı ve ona işini öğreten dilenci Emine, Huriye'nin parasızlıktan elbiselerini satmak zorunda kaldığı ve Emine tarafından götürüldüğü Malta

Çarşısı'ndaki Salih Efendi, Mustafa'ya hastalanınca ona ilaç yaparak ilkel şartlarda bakan Sıdika Nine, Huriye'nin aç kalmak tehlikesiyle yüzleştiği bir anda ona namusu karşısında para teklifi yapan sokaktaki çocuklardan Bekir de romanda ismi söz konusu şekillerde anılan kişilerdendir.

Sonuç olarak, romandaki kişiler Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'den Abdal Veli adıyla para sızdıran Nüzhet Ulvi Bey arasındaki mücadelede zengin-yoksul çatışması etrafında bir araya gelmişlerdir.

1.14.4.3. Mekân

Hakka Sığındık'ta mekân, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarında olduğu gibi İstanbul'dur. Bir polisiye roman niteliği taşıyan Hakka Sığındık'ta, olayların geniş bir mekânda gerçekleşmesine paralel olarak mekân sayısı da artmıştır. Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin konaklarının bulunduğu Aksaray'daki Hoşkadem semti olayların geçtiği en önemli mekândır. Bundan başka, Abdal Veli'nin Çınar Sementi'ndeki mekânı ve ona istediği parayı götürcek olan Hacı Hurşit Efendi'nin Eyüp'teki mekânı, romandaki en önemli işlevi haiz mekânlardır. Romanda bu mekânlar çevresinde pek çok semt ismi zikredilmektedir. Romandaki tüm mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.14.4.3.1. Dekor

1.14.4.3.1.1. Evler

1.14.4.3.1.1.1. Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin Konakları

Romanda en önemli mekân hiç kuşkusuz, romanın temasına da uygun olarak, harp zenginleri olan Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi'nin konaklarının bulunduğu Aksaray'daki Hoşkadem semtidir. Bu mekân, harp zengini aileler ile yoksul halk kitlesinin hayatları arasındaki tezdâdî gözler önüne serme işlevine sahiptir. Burada romanın temasına uygun

olarak Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin Konakları üzerinde özellikle durulmuştur. Hacı Ferhat Efendi'nin "*Hoşkadem mahallesinde konak yavrusu güzel bir ev*"i (s.5-6) vardır. Bu konaklar, maddî imkânın sembolü durumundadır. Dekoratif olarak dikkatlere sunulmayan bu konaklar, maddî imkânlar dolayısıyla içlerindeki insanların müsrifliği ve doyumsuzluğuyla ön plân çıkarılır:

"Mahalle böyle bir maişet cehenneminde yanarken Hafız İshak Efendinin evine bilmem neredeki mandırasından güğüm güğüm halis sütler, teneke teneke kaymaklar, kâse kâse yoğurtlar geliyordu; piyasadan çekilen şekerler, unlar, yağlar sanki saklambaç oynar gibi bu iki haneye gelip gizleniyorlardı; her taraftan yok ola şeyler âdi zamanlara nisbet kabul etmez bir bollukla bu evlere doluyordu. Herkesin gırtlaklarını dağlıyan, dillerini kurutan "yok" lafzı bu aileler için bimana idi. odunlar, kömürler, manda arabalarıyla taşınıyor; o koca koca meşe kütükleri yarmakla bitip tükenmiyordu; kıtlığın her tarafı birer iskelet gibi kurutup bitirdiği bu hengâmede bütün bu şeyler hangi hazinei kayıptan tedarik olunuyordu? İki konağın bütün odalarına kurulu soba bacaları daima tüter, fırıldaklar fırıl fırıl döner, âlem sancısını geçirmek için bir tuğla parçası ısıtacak ve hastasına bir çorba pişirecek kadar ateş bulamazken bu Hacı ve hafız efendilerin konakları kanunlarda mutfaklarından tavan aralarına kadar ılık bir mayıs havasıyla meşbu bulunurdu." (s.11)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin konaklarındaki lüks

eğlence hayatında da kendini gösterir:

"Bu Hacı'nın, Hafızın konaklarına hasırlarla rakılar, kasalarla biralar taşınır. Yerler, içerler, söylerler, çağırırlar, eğlenirler, çalgı, cümbüş, kıyamet kopar.

Onların eğlenceleri böyle ziyafet zamanlarına münhasır değildir; bu iki mesut hanede daima düğün var gibidir... Piyano, ut, def, şarkı sesleri hiç kesilmez. İki ev de musiki maşkhanesine benzer. Komşularda hasta ve hatta cenaze olduğunu nazarı insafa almazlar; dünya yıkılsa onlar zevkleriyle meşguldür; bunların evlerine gidenler, kapılarının önlerinden geçenler harp, kıtlık, hastalık felaketlerini unuturlar; kendilerini bolluk, güllük, güneşlik, ferah veren, neşe saçan bir memlekette sanırlar. (s.12)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin konaklarının fizikî özellikleri üzerinde durulmamakla birlikte, bu konaklar muhitiyle bir arada kıyaslanmak üzere romanda önemli bir yere sahiptirler. Nitekim konakların bulunduğu Hoşkadem Mahallesi'nin romandaki en önemli işlevi olan iki farklı sosyal tabakaya ait aileler arasındaki hayat standardında uçurumu, şu cümlelerle mukayeseli olarak ifade edilmektedir:

"Mahrumiyetler, ölümler, matemler içinde kıvranan mahalle halkını biyzar eden yalnız bu çalma çağırma, bu dernek, bu âhenk değildir. Bu kibarların mutfaklarından etrafa, sokaklara taşan nefis yemek kokuları o zavallıların daima burunlarını sızlatır, ağızlarını sulandırır, gözlerini yaşartır. Enfes ağlarda kızartılmış hindiler, börekler, baklavalara, helvalardan tüten kokulu dumanın o açların iştihalarına verdiği işkence tarif olunmaz... Koklarlar, koklarlar, yutkuNûrlar, yutkuNûrlar, yutkuNûrlar, koklarlar.

Açlıktan sikletlerinin hemen yarısını kaybetmiş, bir takımları insan şeklinden çıkmış bu sefaletzedeler samanlı, kepekli kerpiç gibi bir dilim ekmeği bulabilmek için

saatlerce itile kakıla fırın önlerinde beklerler, bazı günler eli boş dönmek tehlikesine de uğrarlarken bu Hacı'nın, Hafızın evlerindeki bu daimi düşün bolluğu, neşesi, eğlencesi nedir?" (s.12-13)

1.14.4.3.1.1.2. Hacı Hurşit Efendi'nin Eyüp'teki Evi

Abdal Veli'nin (Nüzhet Ulvi'nin) Harp Zengini Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'den fukaraya dağıtmak üzere tehditlerle para istemesi dolayısıyla, bu zenginlerin istenen parayı göndermek için belirtilen niteliği haiz Hacı Hurşit Efendi'yi bulmaları ve ona haber göndermeleri dolayısıyla Hacı Hurşit Efendi'nin Eyüp'teki evinden bahsedilir. Bu ev, Hacı Ve Hafız Efendilerin konaklarına oldukça uzaktır. Bu mesafe *"Eyüp ile Aksaray arasını, memleketten memlekete uzun bir seyahat addettiğinden..."* (s.38) diye ifade edilir.

1.14.4.3.1.1.3. Nüzhet Ulvi Bey'in Evi

Romanda Abdal Veli Hazretleri'nin adını kullanarak zenginlerden fukaralara para sızdıran kişi Nüzhet Ulvi adında bir yazardır. Komiser Şinasi Bey'e anlattıklarıyla romanın düğümünün çözüldüğü bu kişinin evi de, *"Selimpaşa yokuşunda, dört, beş odalı bir evceğizde, fakirhane..."* (s.113) diye tanıtılır. Buradan da evin sahibinin ekonomik ve sosyal durumu hakkında bilgi edinilir. Nüzhet Ulvi'nin Komiser Şinasi'ye işlediği suçu izah etmek için geçmişe dönük olarak anlattıklarında Safer Efendi ve Nikoli ailesinin yaşadığı mekân ile içinde bulundukları statüler arasında bir koşutluk olduğu ifade edilir.

1.14.4.3.1.2. Şehir Dekor

Romanda şehir dekoru, Hacı Hurşit Efendi'nin Abdal Veli'ye para götürmesi sırasındaki yolculuğu dolayısıyla dikkatlere sunulur. Bu yolculuk sırasında pek çok mekân ismiyle karşılaşırız. Hacı Hurşit Efendi ile maiyetine verilen Arabacı Osman ve Hizmetkâr Fettah'ın Abdal Veli'ye teslim edilmek

üzere onun mekânı olan Çınar Sempti'nde Virancami Kurbü'ndeki viraneye para götürmek için tertip edilen gece yolculuğu sırasında güzergâhtaki mekânlar zikredilir. Bu yolculuk romanda genişçe anlatılır. Çünkü bu yolculukta Abdal Veli'ye götürülen para çalınmış, parayı götüren üç kişi fena halde hırpalanarak konağa dönmüşler ve böylece Abdal Veli olayı araştırılmaya başlanmıştır. Bu yolculuk sırasında geçilen güzergâhlar, hırsızlık yapılmaya elverişli bir ortam hazırlamak için, ıssız ve ürkütücü olarak tasvir edilmektedir:

“Konak halkı bu merakta iken araba Çukurçeşme yolundan, artık cadde denecek hali kalmamış bir boşluğun ortasından yoluna devam diyordu. Laleli camii köşesinden Aksaray caddesi yokuşuna döndüler.” (s.41-42)

(...)

“Bu iki hödük, bulunacak defilenin hisselerine ayrılacak servetle kendi şairiyetlerince ağızlarını sulandıra sulandıra bin türlü hayalat kurmakta iken araba viran şehrin vâsi harabelerinde, gecenin o saatinde cinler top oynıyan bir tenhaliğin hüznü içinde yoluna devam ediyordu.”

“Arabacı Osman ile hizmetkâr Fettaha gidilecek mahal en ince tafsilatıyla tarif edilmişti. Araba Aksaray karakolu önüne geldi. Topkapı tramvay yoluna devam etti. Biraz sonra tramvay yolundan ayrılarak Yusufpaşadan Haseki caddesine doğruldu. Yokuş yukarı Nisa Hastanesine doğru yol alıyordu.” (s.43)

(...)

“Gece, yıldızlı ve serindi. Arabanın fenerlerinden yola dökülen sarımtırak bir ziya kaldırım taşlarının rütubetleri üzerinde titreyerek etrafta büyük, küçük parıltılar yapıyordu.

Sokağın iki yanını dolduran çoğu harap evlerde ne bir aydınlık vardı, ne bir çıt... Gökten yağmur gibi her taraf, birbiri üzerine ârız olan mesaipten sekenesi firar etmiş hâli bir şehre benziyordu. Sanki çekilen dirilen yerlerini doldurmak için adım başında cami, mescit, tekke, türbe hatirelerinin demir parmaklıklı pencerelerinden, birbiri arkasına yığılmış ölümler sakit, mehip sokağa bakıyorlardı.

Davutpaşayı, Hekimoğlu Alipaşayı geçtiler. Kadim servet, şeref ve şenliklerine delalet eden paşa isimleriyle tantanadar bu semtler şimdi efkar-ı fıkardan olmuş yıkık evler, miskin harabeler, aceze melceleri, diriler mezarlarıyla dolmuştu. Bu mahallat sekenesinin aşama haklarını çalanlar kimlerdi? Bu zavallı insaniyet ve medeniyete karşı cehalet ve sefaletlerini teşhirden başka talep ve şikâyet bilmiyorlar. İstanbul gibi memleketler melikesi muazzam bir beldenin kucağında bu yirminci asırda pek sefil bir ortaçağ hayatı yaşadıklarından belki haberleri yoktu.” (s.44)

Arabanın gece geçtiği bu mekânlar, tasvirinden de anlaşıldığı üzere oldukça köhne, bakımsız ve İstanbul'a göre hayli düşkün bir vaziyettedir. Burada mekân-insan bütünleşmesinin çok güçlü olduğunu görmekteyiz. Böyle bir mekândaki insanlar, “cehalet, sefalet, fukara, aceze, miskin, harabe” sözcükleriyle tanıtılmaktadır.

Hacı Hurşit Efendi, Osman ve Fettah, Bâlâkuyusu, Çınar, Virancami Kurbündeki viranede uğradıkları gasptan ve darptan sonra her şeylerini kaybetmiş vaziyette konağa dönerken, “*Vâsi bostanlar, meydanlar, viraneler bitti. Sefil, fakir, kirli, süprüntülü, yıkık, dökük, çarpık, dolambaç, dar sokaklara girdiler. Genç uşaklar sekiz on dakikada bir yüke münavebe yaparak döne dolaşa Odabaşıya gelmişlerdi.*” (s.56) denerek yine geçtikleri mekânların içler acısı hali tasvir edilmektedir. Perişan halde konağa gelirken geçtikleri güzergâhta Çapa Caddesi, Aksaray, Sülüklü Yolu ve Horhor’un ismi zikredilir.

1.14.4.3.1.3. Abdal Veli’nin Mekânı

Romanda Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi’nin parasını tehditlerle alıp fukaraya dağıtan Abdal Veli’nin yaşadığı Bâlâkuyusu, Çınar, Virancami Kurbündeki virane çok ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Burası Dekoratif bir mekân olma özelliğini kaybetmiştir. Çünkü eski bir cami yıkıntısı olan viranedir. Artık şehir dekoruna karışmıştır, denilebilir. Bu detaylı tasvirin sebebi, kendisine “*Velâyet*” sıfatı atfedilen Abdal Veli’nin yaşadığı yerlerin gözler önüne serilmek suretiyle, böyle bir kişinin asla “evliya” olamayacağını, halkın böyle bir kişiye yüce değerler atfetmekle ne derece hurafe ve batıl inançlara saplandığını ve cehaletinin derecesini vurgulamaktır. İnsanla hayvan arası bir mahluk olarak tanıtilen Abdal Veli’nin bir cami viranesi olan yaşadığı mekân şu cümlelerle tasvir edilir:

“Zamanın sıcak, soğuk, rüzgâr gibi müessiratına uzun senelerden beri ümitsiz bir mukavemetle karşı koyan, içini ve duvarlarının sathını yabanî yeşillikler bürümüş cami harabesi bir yığın hüznü haliyle gözleri mahzun ediyordu. Birçok ezanlar, kametler, tekbirler, dualar, mevlûtlar dinlemiş, o yıkık duvarlar şimdi tükenmez bir sabır ve tevekkül ile ebediyetin büsbütün inhidam Fermânını bekliyor.

Dünyada her nevcudun kârı, yok olmak sırasına intizar değil midir? Bazı şeylerin ölümü ne uzun sürüyor ve ölüsü ne kadar asırlar gözler önünde duruyor. Baalbek, Teb harabeleri, insan mumyaları, müzelerdeki hayvanat müstehaseleri, içtimai ölüm ihtizarını asırlarla çeken milletler gibi...

Allahın bu harap evi yine sekenesiz değildi. Etrafını ölümler sarmıştı. Bu kaim, mail, yıkık, yazılı, çiçekli, Kûfegî taşlarının altında toprak olmuş cesetlerin çürümez ruhları etrafı dinliyor, ziyaretçiler görüyor gibiydiler.

(...)

Methi Bey genç, hodbin, hodkâm, polis komiseri maddiyetperest olmakla beraber şehrin bu harap bağrındaki be cami viranesi, o asırlık mezar taşları, o uhreviyet, etraftaki fakrû sefalet hüznü rikkatlerine dokundu. Dalgın, sakit yürüdüler.

Hava bulutsuz, lâtif, berrak bir kış günüydü. Güneş semanın mavi billur kubbesinden altın kargılarını yağdırıyor, etrafta yer yer, serilmiş çimen kaliçelerini som yaldızlara garkediyordu.

Girdikleri viranenin mezarlığa karışan kısmında ağaç kadar büyümüş taflanlar ve şimşirlerin, kışın libasından soyunmayan her dem taravetli ahret ve cennet hayat-ı cavidanisine remz bu eşcarın yeşil gölgeleri mevkiin mâneviyetini artırıyor, oranın sükûnetine esrar dolu bir tesir veriyordu.

Niyazkâr kametlerini semaya uzatan narin, serefrâz servilerin arasına sıkışmış bu defne ağacının rutubetli ve kokulu loşluğu altında hayvanat-ı vahşiye inine benziyen ufkî büyük bir çukurun geniş, karanlık ağzı göründü. Mağara medhalini andıran bu diri mezarının önünde, iri bir taş ütünde kısa, fakat boyundan kaybettiğini eninden kazanmış, yusuvarlak bir adam oturuyordu.” (s.90-92)

Görüldüğü gibi eski bir caminin yıkıntısı olan bu mekân, aynı zamanda bir mezarlıktır. Burayı ziyarete gelenler, burada dünya ve ahret arasında gidip gelerek uhrevî bir havaya bürünürler.

Abdal Veli ile kaldığı mekân arasında büyük bir uyum söz konusudur.

Yaşadığı mekânın viraneliği oranında kendisi de sefil bir vaziyettedir. Natüralist bir bakışla tasvir edilen bu mekân ve sakini hakkında şu cümleler sarf edilir:

“Mağara ağzı gibi siyah bir delik. Eski konak viranelerinin ekserinde görülen bir mahzen bakiyesi... Biraz başlarını eğerek içeri dalmak isterler. Fakat burunlarını rutubetli, öyle mundar bir koku istila eder ki “öff” istikrahiyle bir müddet durmaya mecbur olurlar. Aptal Veli Hazretlerinin bu kâşanesi yatak odası, salon, mutfak, halâ gibi aksama ayrılmış olduğundan zat-ı velâyetpenahileri sade hayatlarının bütün ihtiyaçlarını aynı tonoz altındaki aynı zeminin üzerinde tesviyeye mecbur kalıyorlardı...

Kokudan bunala bunala birkaç adım ilereldiler. Hacı Hurşidin ne makûs hisli bir burnu ve ne şeşi beş gören acayip gözleri varmış ki burada miskü anber kokuları almış, huriler, gılmanlar, ferîştehler görmüş...

Yedi sekiz adımdan sonra filhakika duvarda iri bir çiviye asılmış partial bir zembil gördüler. Ahcının şerafet isnadeettiği bu hasır torba o kadar pisti ki ellerini sürmekte uzun bir tereddüt gösterdiler.

Bu zenbil-i şerifin içinde olmıyan yoktu. Burası Hazretin dolabı, sandığı, kasası (gardrob)u, kileri, her şeysiydi. Orada kirli çamaşırları vardı. Arkasındakilerin temiz oldukları düşünülürse kirlilerin ne halde bulunacakları kıyas edilebilir?” (s.99-100)

1.14.4.3.1.4. Resmî Kurumlar

Hacı Hurşit Efendi ve yanındakilerin soyulması olayının polisiye bir vaka olarak araştırılması için, Abdal Veli'nin gönderdiği mektubun yerini tespit

etmek üzere Topkapı Postanesi ve Samatya Postaneleri'nin adları geçer. Mekânların ayrıntılı tasviri yapılmaz.

Polisiye vakanın soruşturulması sırasında Abdal Veli Hazretleri'nin gönderdiği mektuplardaki mührü kazıyan hakkakin bulunması için "Hakkakler Çarşısı, Yeni Cami ve Beşiktaş semtinin adı zikredilir. Buralar tasvir edilmez, sadece olayın sahnesi işlevine sahiptir.

Sonuç olarak Hakka Sığındık'ta mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği farklı işlevler vardır. Romandaki bütün mekân tasvirleri, mekânın sahibinin ekonomik ve sosyal statüsü hakkında bilgi verme işlevine sahiptir. Denilebilir ki, romandaki mekânlar Hacı ve Hafız Efendilerin mekânları ile karşısındaki mekânlar diye sınıflandırılabilir. Çünkü insanca yaşam standardına sahip tek mekânlar bu kişilerin mekânlarıdır. Diğer mekânlar, hayata tutunmaya çalışan insanların mekânıdır. İnsan-mekân uyumunun çok güçlü bir biçimde verildiği Hakka Sığındık'ta mekân, kişilerin psikolojilerini ve hayata bakışlarını yansıtılmasına hizmet edecek şekilde natüralist bir perspektiften dikkatlere sunulmuştur. Romandaki insan-mekân uyumuna bakarak, pozitivist bir bakış açısıyla, bakımsız, yıkık dökük bir mekânın, beraberinde sefilce bir hayatı doğuracağı tezi de vurgulanmaktadır, denebilir.

1.14.4.4. Zaman

Hakka Sığındık'ta zaman halden geçmişe dönüp tekrar halihazıra dönmek şeklinde bir sırayla karşımıza çıkmaktadır. Halde gerçekleşen garip olaylar, romana eklemlenen bir kişinin, geçmişteki yaşadıklarını halde yaşanan olaylarla ilintili olarak hikâyeler şeklinde anlatmasıyla çözüme kavuşturulur. Romanda halde gerçekleşen Abdal Veli'den Hafız İshak Efendi ve Hacı Ferhat Efendi'ye mektuplar gelmesinden, Abdal Veli'nin bulunması ve onun adıyla bu mektupları gönderen Nüzhet Ulvi'nin ortaya çıkışına kadarki olayların zamanı kış mevsimidir ve bu olaylar birkaç gün içinde gerçekleşmiştir. Mevsimi romandaki birkaç ifadeden çıkarabiliriz. Mahalle kadınlarının zengin ailelerden bahsettikleri:

“Yüzlerine basmışlar düzgünü, vermişler allığı.. çekmişler sürmeyi.. bu soğukta göğüsler açık.. kollar açık.. üşümez mi bu karılar?

-A, nereden üşüyecekler... Otomobilin içi sıcak... Gittikleri tiyatro da mükemmel sobalı... Soğuk senin benim için... Onların kıştan haberleri var mı?” (s.16)

Hacı Hurşit Efendi ve yanındakilerin Virancami dolaylarında soyulduktan ve dövüldükten sonra perişan bir vaziyette konağa dönerken uğradıkları camide Hacı Hurşit Efendi'nin halini anlatan:

“Gençlerin gaflet ve beynamazlıklarına Hacı uzun bir teessüf âhı çekerek içeri girdi. Camide tek tük cemaat vardı. Hepsi o kış gününde yalnız don gömlekle sokağa çıkmış bu uzun sakallı yalınkat musallinin kıyafetine ve titremesine bakıyor, şaşıyordu.” (s.56)

cümlesi olay zamanının kış mevsimi olduğunu ifade etmektedir. Yine, Komiser Şinasi'nin Abdal Veli olayını tetkik ederken Abdal Veli mührünü kazıyan Yakup adındaki hakkaki ararken:

“Komiser bey, ilk tesadüf ettiği Beşiktaş tramvayına atladı. Durak yerine vüsulünde indi. Caddenin sol tarafındaki dükkanları gözden geçirirken hiç yorulmadan tütüncü dükkanını ve bir köşesine oturtulmuş küçük camekânın önünde, kış güneşinin kuvvetsiz, hazin şuaları altında ısınmaya uğraşarak çalışan seyrek sarı sakallı, uçuk benizli, zayıf hakkaki gördü.” (s.83)

cümlesi de olay zamanının mevsiminin kış olduğunu ispat etmektedir.

Komiser Şinasi ve Methi Bey'in Abdal Veli'nin Virancami'deki mekânında kendisini ziyarete gittiklerinde söylenen *“Hava bulutsuz, lâtif, berrak bir kış günüydü.”* (s.91) cümlesi de mevsimin kış olduğunu gösteren bir diğer ifadedir.

Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının zamanını şu şekilde inceleyebiliriz:

Abdal Veli'nin ihtarnâme göndermesi:

Bir sabah

Hafız İshak Efendi'nin torunu Hadiye'nin, annesi Sadiye'nin ve Enver'in ölümü: *8-10 gün sonra*

Hafız İshak Efendi'nin Abdal Veli'den gelen ihtarnâmeyi görmesi ve dediklerinin gerçekleştiğini anlayarak şaşırması, dediklerini yapmadığına pişmanlık duyması: *Birkaç gün sonra*

Abdal Veli'den yeni mektup gelmesi, şayet yirmi dört saat içinde beş yüz lira gönderilmezse Narin ile Nermin'in öleceğini söylemesi:

Aynı gün

Hacı Ferhat Efendi ile, kocasıyla sorunlu kızı Nermin arasında Nermin'in hastalığı muhabbetinin geçmesi:

Hacı ve Hafız Efendileri Abdal Veli'ye istediği parayı göndermeye karar vermeleri ve gönderecek kişi olarak da Hacı Hurşit Efendi'yi seçmeleri:

Aynı gün

Bir uşağı Eyüp'te ikamet eden Hacı Hurşit Efendi'yi getirmeye yollamaları:
Hacı Hurşit Efendi'nin Hacı Ferhat Efendi'nin konağın gelmesi:

Hacı Hurşit Efendi'nin Abdal Veli'ye emanetini vermeye gitmesi:

Aynı günün

Abdal Veli'yi ziyarette arabacı Fettan'ın saldırıya uğraması ve soyulması:

gecesi

Hacı Hurşit Efendi, Fettan ve Osman'ın soyulup dövüldükten sonra perişan bir vaziyette konağa dönmeleri:

O gecenin

Damat Methi Bey'in yaşanan soygunu Şehzadebaşı komiserine bildirmesi

sabahu

Silivri polisinin arabayı ve çalınan eşyaları bularak olayı aydınlatması:

Aynı gün

Abdal Veli'den tekrar mektup gelmesi:

O günün ikinci vakti

Üç şahsın yaşadığı soygun olayının polisin huzurunda dinlenmesi:

Osman'ın yaşadıklarını Komiser Şinasi Bey'e anlatması:

Komiser Şinasi Bey'in Abdal Veli'den gelen mektubu tetkik etmesi olayı çözümlemesi:

O günün gecesi

Komiser Şinasi Bey'in Abdal Veli'yi Samatya karakolu komiseriyle görüşmesi:

Abdal veli hakkında Samatya merkez karakolundan bilgi gelmesi:

Komiser Şinasi Bey'in hakkakler çarşısına giderek Abdal Veli'nin gönderdiği mektupların mührünü yaparı araması:

Ertesi gün

Hacı Ferhat Efendi'nin kızı Narin'in ve kadın hizmetkârlardan birinin ölümü:

Abdal Veli hakkında halkta büyük şayiaların çıkması:

Nermin Hanım'ın, kocasının sadakatsizliği ile ilgili olarak Abdal Veli'den mektupla yardım istemesi: **Bir gün**

Abdal Veli'den cevabî mektubun gelmesi: **2 gün sonra**

Nermin ile Methi Bey arasında Abdal Veli'den gelen mektup yüzünden kavga çıkması:

Methi Bey'in Abdal Veli'den gelen mektubu Komiser Şinasi Bey'e götürmesi, onun da Samatya'dan atılan bu mektuba şaşırması: **Aynı gün**

Komiser Şinasi Bey ve Methi Bey'in Abdal Veli'nin mekânına gitmesi yapılan oyunların onun tarafından yapılmadığına hükmetmeleri:

Komiser Şinasi Bey ile Nüzhet Ulvi'nin buluşması ve Nüzhet Ulvi'nin suç işlediğini bildirmesi:

Mühr ü Süleyman'ı kazdıranın Nüzhet Ulvi'nin kayınpederi olduğunun ortaya çıkması: **Bir sabah**

Komiser Şinasi Bey ile Nüzhet Ulvi'nin buluşup Nüzhet Ulvi'nin bütün yaşanan oyunları anlatması: **O gece**

Nüzhet Ulvi'nin Nikoli ailesi ile birlikte Abdal Veli oyunu oynama macerasını anlatması:

Nüzhet Ulvi'nin Komiser Şinasi Bey'den istifa ettiğine dair bir tezkere alması: **Ertesi gün**

Romandaki kış mevsiminin hangi yıla ait olduğuna dair bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Fakat eserde geçen olayların genel olarak İttihat ve Terakki döneminde ve II. Abdülhamid döneminde yaşandığına dair bazı ifadeler söz konusudur. Bu durumda romanda aktüel zamanı ifade eden bir bilgiye atıfta bulunulmuş olmaktadır. Hacı Ferhat Efendi'nin zenginliğinin kaynağının II. Abdülhamid devrine dayandığından bahsedilir:

"Hacı Ferhat Efendi, devri Hamidinin bal tutup da parmak yalayanlarındandır; her devirde hâkim bir kuvvet vardır; ona tabaiyet, zamanenin hikmeti sayılır; vatanperverlik ve hamiyetini bu felsefeye uydurarak küplerini doldurmayı bilenler bu memlekete müreffehen yaşarlar; bu hikmeti idarenin zıttına gidenler, dedikodular içinde boğularak asılırlar, kesilirler, sürülürler.. sürülürler..." (s.7)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ailesinin zenginliğinin kaynağı olarak da dönemin İttihat ve Terakki yönetimi gösterilmektedir. Bu da romanın aktüel zamanına dair bir atıftır:

“İttihat ve Terakki idaresinin inkâr olunamaz bir gayreti, bir kadirşinaslığı, hazineperverliği, efendiliği vardır. Çevirdiği tezvîrat dolabının koluna yapışanları korur, gözetir, çapullara gark ve bazen tövbe yoksulu olmak derecesinde ihya eder. Hiçbir idare, bendelerini, gözdelelerini taltifte bu mertebeye varamamıştır. İşte bu sebeptendir ki mensupları onun uğruna kul, kurban olurlar. Hatta bugün Cemiyet çürüyüp dağıldıktan sonra, onun kurmuş olduğu menfaat ağının kör düğümleri içinde kalmış olanlar ne tarafa dönmek isteseler bütün bütün rabitalarını kırmak mümkün olmaz. O büyük velinimetlerine söz söyletmezler; çünkü damarlarında dolaşan kanları kuvvetini, hayatını oradan almıştır; her biri bir suretle onun ebedî minnettarı e şükürgüzarıdır; o sayede ne tulumbacılar efendi, bey, paşa, nazır, mebus oldular; ne hiçler adam sırasına geçtiler; ne kanlı kailler cezadan muafiyet imtiyazıyla serefraz oldular; masumları ezmek, üşerayı yükseltmek, kabahatsizlere ceza etmek, kabahatlıları mükâfatlandırmak cemiyetin baş düsturuydu. (Hasan Sabah)ın haşîşi gibi onun maneviyatında mahiyetleri değiştiren bir eskir vardı. Bedhah bir manyatizmacı gibi sözleri, vicdanları, basiretleri bağlardı. En insaniyetperver, namuskâr, afif adamları ahlak uçurumlarına sürükledi. İttihatçıların hepsi insaniyetten nasipsiz, vicdansız kimseler değildir; buna şüphe yok. Fakat nasıl oldu da fazlu irfan erbabı itirazsız ve muhakemesiz dört beş katilin peşlerine takılarak izlerinden gitmek gibi günahların en büyüğünü işlediler? Bu kanlı yolun varacağı neticeyi göremediler?..” (s.9-10)

Abdal Veli adıyla yapılan zenginlerden fakirlere para sızdırma olayı anlatılırken, ortaya çıkan Nüzhet Ulvi adındaki kahramanın olayı aydınlatmak ve kendini temize çıkarmak için Komiser Şinasi'ye anlattığı hikâyelerle olay zamanı genişlemektedir. Birkaç günden oluşan anlatma zamanı bir anda, Nüzhet Ulvi'nin hayatına paralel olarak komşusu Safer ve Nikoli Ailesiyle ilişkisine göre derinleşir.

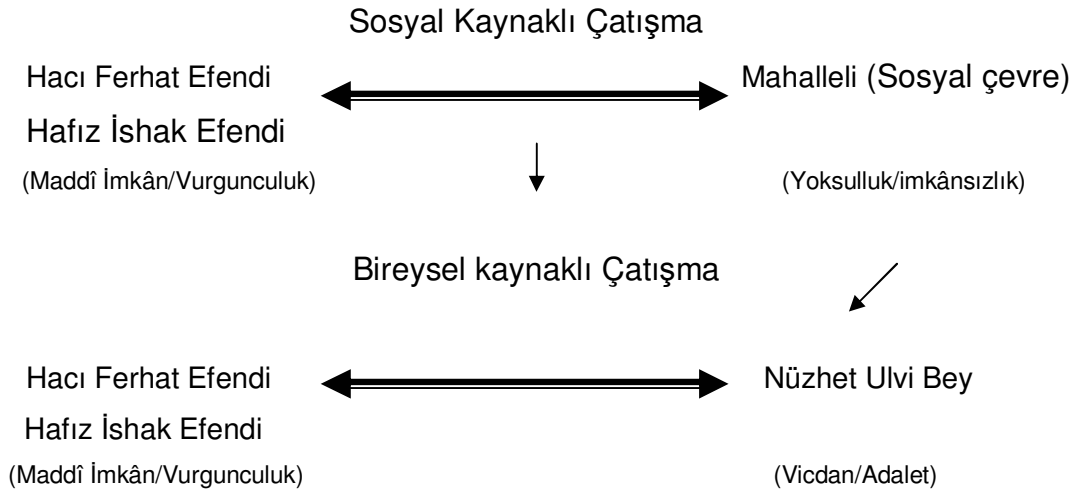
Romanda zamana dair kullanılan ifadeler, zamanın sadece olayın akışını sağlayan bir unsur olması yönüyle çok kesin çizgiler taşımaz. “Bir sabah, birkaç gün geçti, bir gün, ertesi sabah, vb.” gibi zaman zarflarıyla olayların akışı verilmeye çalışılır. Anlatıcının bakış açısına paralel olarak romanın büyük bir kısmında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılmıştır.

Zaman, romanda olayların akışını sağlayan bir birimdir. Ancak romanın özellikle aktüel zamanı olan İttihat ve Terakki Cemiyeti devrinde yaşanan, romanın temasını oluşturan ve zengin-yoksul uçurumunu derinleştiren bütün bu çarpıklıkların anlatılması, romanın aktüel zamanının işlevi açısından önemlidir.

Hakka Sığındık'ta olaylar kronolojik bir akış izlerken önceki romanlarda olduğu gibi iç hikâyelerle geçmişe dönülür. Bu geçmişe dönüş halde yaşananların çözümünü sağlar.

1.14.5. TEMA

Fert ve toplum çatışması temeline dayanan bir olay örgüsü etrafında kurgulanan Hakka Sığındık'ta bireyin yozlaşan toplum düzeniyle çatışması söz konusudur. Romandaki bu temel çatışma, sosyal adaleti hayatının ideali haline getirmiş yazar Nüzhet Ulvi ile dönemin yozlaşmış siyasî ortamının getirdiği fırsatlardan yararlanarak servet sahibi olmuş Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi aileleri arasında gerçekleşir. Bu temel çatışma, çatışmanın taraflarının imkân ve imkânsızlığı temsil etmeleriyle de somutlaştırılabilir. Hakka Sığındık'ın bu çatışmaya dayanarak ana temasını “*sosyal adalet*” teşkil etmektedir. Romanda temayı ifade eden çatışmaları şu şekilde gösterebiliriz:



Yaşadıkları dönemin harp ortamı ile İttihat ve Terakki Fırkası'nın etkili siyasi çevrelerinin tanıdığı fırsatlardan istifade ederek servetlerine servet katıp, kendilerini hayatın merkezine alarak sefahat içinde yaşayan Hacı Ferhat Efendi ve Hafız Hurşit Efendi aileleri ile aynı ortamda yaşayan ve bu ailelerle tamamen tezat teşkil edecek şekilde ölüm-kalım mücadelesi

vererek sefalet içinde yaşayan ailelerin hayatları arasında derin bir uçurum vardır. Hayat standartları arasındaki bu tezat, sosyal adalet hassasiyeti gelişmiş ve âdetâ “*cemiyet havarisî*” rolü üstlenmiş yazar Nüzhet Ulvi tarafından, bu zengin ailelerin servetinin alınıp fukaraya dağıtılması şeklinde giderilmeye çalışılmaktadır. Nüzhet Ulvi, bu ailelerden İspanyol nezlesini fırsat bilerek ve kendisine “evliyalık” atfedilen meczup Abdal Veli Hazretleri’nin adını kullanarak aldığı paraları, geçmişinden aile dostu olan ailenin açlık ve sefalet çeken çocuklarına aktarmak ister. Bu olay etrafında vücut bulan Hakka Sığındık’ta Nüzhet Ulvi’nin toplumsal düzenle çatışması temelinde şekillenen imkân-imkânsızlık çatışması, toplumsal yapının yozlaşmasından kaynaklanan sosyal adaletsizlik temasını ifade etmektedir.

Sosyal adalet teması romanın başlarında iki farklı toplumsal tabakanın yaşayışının dikkatlere sunulmasıyla somutlaştırılır. Hacı Ferhat Efendi, Abdülhamit devrinin fırsatçılarındandır. Geniş halk kitlelerinin tersine servetine servet katmak için uğraşmıştır. Bu tavır romanda şu cümlelerle ifade edilir:

“Hacı Ferhat Efendi, devri Hamidinin bal tutup da parmak yalayanlarındandır; her devirde hâkim bir kuvvet vardır; ona tabaiyet, zamanenin hikmeti sayılır; vatanperverlik ve hamiyetini bu felsefeye uydurarak küplerini doldurmayı bilenler bu memlekete müreffehen yaşarlar; bu hikmeti idarenin zıttına gidenler, dedikodular içinde boğularak asılırlar, kesilirler, sürülürler.. sürülürler...” (s.7)

“Evet Hacı Ferhat Efendi, yağmur yağarken küpünü doldurmuştu; servet serveti cezp eder; talih yardım etti; zorbalara içinde kulaç attıkları yağma deryasından hanesine bir nehir akıya başladı.” (s.8)

Ailelerin bu kadar serveti yönetimin etkili makamlarıyla yakınlık

kurarak nasıl elde ettiği şu cümlelerle çapıcı biçimde ifade edilir:

“İki kızı vardı; ikisini de birer zabite verdi; damatlarından biri levazıma yerleşti; öteki bilmem hangi komisyonda mühim bir mevki tuttu; levazımdaki damadı kıymet, kadir ve ehemmiyetçe Reis İsmail Hakkı Paşanın yalnız iki gözü değil, bir çift eli ve tek bacağının mütemmimi, müttekâsı, bastonu idi; onun levazım umurundaki reviyeti, kâşinaslığı ve himmetiyle tek bacak reis, artık topallamıyor, sekmiyor, aksamıyordu; Paşadan himmet, damattan gayret öyle bir ticarete koyuldular ki milyonlar önlerinde taklak atıyordu. En büyük tüccarlar, Kamhiler filanlar yanlarında aciz birer gölge gibi kaldılar.” (s.8)

“Hacı Ferhat Efendinin, Hafız İshak Efendi namında, bahçe duvarları muttasıl bir komşusu vardır; servet ve refahta bu iki aile omuz omuza öpüşürler; Hafız İshak hem mebus, hem iaşe heyetinin rüknüdür; oğlunu, kardeşini, yeğenlerini, bazı haşeratın etler, meyvalar üzerine kendi kendilerine canlanıp semirmeleri için yumurta bırakmaları kabilinden, su başlarına; yiyinti noktalarına, yağma mahallerine yerleştirmişti; bunlarda doymak bilmez bir açlık vardı; kainatın bütün gıda hissesini kendi midelerine çevirmek kabil ola pervasızca buna cüret edecekler ve alemin

açlıktan öldüğünü, nasibin kendi lehlerine lütfettiği bir hadise gibi temaşadan belki mahzuz olacaklardı.

İttihat ve Terakki idaresinin inkâr olunamaz bir gayreti, bir kadirşinaslığı, hazeleperverliği, efendiliği vardır. Çevirdiği tezvîrat dolabının koluna yapışanları korur, gözetir, çapullara gark ve bazen tövbe yoksulu olmak derecesinde ihya eder. Hiçbir idare, bendelerini, gözdelelerini taltifte bu mertebeye varamamıştır. İşte bu sebeptendir ki mensupları onun uğuruna kul, kurban olurlar. Hatta bugün Cemiyet çürüyüp dağıldıktan sonra, onun kurmuş olduğu menfaat ağının kör düğümleri içinde kalmış olanlar ne tarafa dönmek isteseler bütün bütün rabitalarını kırmak mümkün olmaz. O büyük velinimetlerine söz söyletmezler; çünkü damarlarında dolaşan kanları kuvvetini, hayatını oradan almıştır; her biri bir suretle onun ebedî minnettarı ve şükûrgüzarıdır; o sayede ne tulumbacılar efendi, bey, paşa, nazır, mebus oldular; ne hiçler adam sırasına geçtiler; ne kanlı katiller cezadan muafiyet imtiyazıyla serefraz oldular; masumları ezmek, üşerayı yükseltmek, kabahatsizlere ceza etmek, kabahatlıları mükâfatlandırmak cemiyetin baş düsturuydu. (Hasan Sabah)ın haşîşi gibi onun maneviyatında mahiyetleri değiştiren bir eskir vardı. Bedhah bir manyatizmacı gibi sözleri, vicdanları, basiretleri bağlardı. En insaniyetperver, namuskâr, afif adamları ahlak uçurumlarına sürükledi. İttihatçıların hepsi insaniyetten nasipsiz, vicdansız kimseler değildir; buna şüphe yok. Fakat nasıl oldu da fazlu irfan erbabı itirazsız ve muhakemesiz dört beş katilin peşlerine takılarak izlerinden gitmek gibi günahların en büyüğünü işlediler? Bu kanlı yolun varacağı neticeyi göremediler?..” (s.9-10)

Romandan yapılan uzunca alıntıdan da anlaşıldığı gibi, İttihat ve Terakki yönetimi sırasında “kanlı katiller cezadan muafiyet imtiyazıyla serefraz ol-; masumları ez-, üşerayı yükselt-, kabahatsizlere ceza et-, kabahatlıları mükâfatlandır- cemiyetin baş düsturu” olması, menfaat ağının yaygınlaşması, liyakatsiz kişilerin önemli mevkilere yükseltilmesi, vicdanı altüst edecek derecede haksızlıkların ve hukuksuzlukların toplumun bütün değerlerini tersyüz etmesiyle toplumsal yozlaşma teması işlenmektedir.

Toplumsal adalet teması, bu değerlerin ayaklar altına alınması biçiminde romanda Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi aileleriyle yoksul halk kesiminin sürdürdükleri hayat mukayese edilerek şu cümlelerle somutlaştırılmaktadır:

“Duvar duvara bitişik bu iki komşudan başka hemen bütün mahalle, kıtlığın insafsız, devasız çaresiz elemiyle yanıyor, kavruluyordu. Bu iki müreffeh, kibar aile reisinin isimlerini süsliyen (Hacılık), (Hafızlık) ünvanları bir müddet birer (paratöner) gibi kendilerini dediden kodudan, düşmandan, kem nazardan korudu. Biri peygamberimizin mezarına yüz sürmüş mübarek bir hacı, diğeri Allahın kitabını nakşetmiş muhterem bir hafız-ı kelim. Bunlardan ak ve insaniyete mugayir ne zille sadır olabilir?. Evet, efendiler, bir müddet takdisi vacip bu iki ünvanın temin ettiği hürmetle yaşadılar; lakin gitgide mahallede açlık arttı. Herkes zar zor kendi yağıyla kavrulabilirken şimdi kimsenin ne yağı kaldı, ne suyu.. ne sebili... Çazırtı başladı; tencerisini, sahanını, halısını, mangalını satanlar sattı; şimdi nöbet iç çamaşırlarına, dona gömleğe kadar geldi. Zaruretle bunalan bazı aileler, hasta evlatlarını, analarını, babalarını, kardeşlerini açlığın, ölümün aman vermez pençelerinden kurtarmak için her ün en lüzumlu eşyadan birini götürüp haraç mezat satıyorlar ve ancak o günün gıdasını pek eksik olarak tedarik edebiliyorlardı. Okkası elliye çıkan sütün yevmiye

yüz dirhemciği temin olunamamak yüzünden ne yavrular, ne hastalar ölüyordu...(s.10-11)

“Hacı Ferhat Efendi'nin kapısına her ay başında bir araba dolusu erzak gelirdi. Arabadan haneye nakil esnasında şeker çuvallarından sokaklara dökülen kırıntılar, tenekelerden sızan yağları, ufak sandıklardan saçılan kuru üzüm ve incirleri, sepetlerden düşen yaş meyvaları kapışmak için mahallenin çocukları aç hayvan yavruları gibi çamurlara bulanırlar, arabanın altına, tekerleklerin arasına girerlerdi. Arabanın yanındaki neferlerin bazen hiddetli taraflarına tesadüf ederse boş mideli bu sefalet yavrularına iri çizmeleriyle tekme atarlar, o zavalılcıklar dayaktan evvel ağızlarındaki nimeti yemiye uğraşarak o çamurlu bir yudum leziz şeyi o acı tekmeyle katık ederler ve bir lokmacık daha kapabilmek için sesleri çıkmaz; yalnız zayıf ve soluk yanaklarından akan yaşları görünürdü.” (s.11-12)

Hakka Sığındık'ta imkân-imkânsızlık çatışmasının ifade ettiği sosyal adalet teması, beraberinde birtakım yan temaların ve kavramların da işlenmesine fırsat vermiştir. Bunların en önemlileri sefahat ve hurafelerdir.

Sefahat teması, ihtiyaçlarından fazla ve haksız bir servet elde eden Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ailelerinin hayatlarının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü ihtiyaçtan fazla servete sahip olmak sefahat hayatı sürmeye kapı aralamaktadır. Genel yaşam standartları çok yüksek olan bu ailelerin eğlence hayatları sefahat âlemlerini vurgular:

“Bu Hacı'nın, Hafızın konaklarına hasırlarla rakılar, kasalarla biralara taşınır. Yerler, içerler, söylerler, çağırırlar, eğlenirler, çalgı, cümbüş, kıyamet kopar.

Onların eğlenceleri böyle ziyafet zamanlarına münhasır değildir; bu iki mesut hanede daima düğün var gibidir... Piyano, ut, def, şarkı sesleri hiç kesilmez. İki ev de musiki maşkhanesine benzer. Komşularda hasta ve hatta cenaze olduğunu nazarı insafa almazlar; dünya yıkılsa onlar zevkleriyle meşguldür; bunların evlerine gidenler, kapılarının önlerinden geçenler harp, kıtlık, hastalık felaketlerini unuturlar; kendilerini bolluk, güllük, güneşlik, ferah veren, neşe saçan bir memlekette sanırlar. (s.12)

Batıl inançlara kapılmanın beraberinde getirdiği hurafeler, romanda cehaletle birlikte işlenen bir temadır. Bahsedilen ‘zengin’ ailelerin karşısındaki cahil halk kitlesinin hayatında hurafeler önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu inanç, cahil halk kesiminin bir meczuba ‘evliyalık’ atfederek Abdal Veli Hazretleri demesi ve bunun da bu kitlelerin yararına, yazar Nüzhet Ulvi tarafından zenginlerin ölüm gibi zayıf noktalarından yakalanarak kullanılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır:

“-Virane ve mezarlık kovuklarında kıvrılıp yatar, meczup, aylalı, sümüklü, mundar herifin biri imiş. Öyle öteye beriye tehditname yazabilmek iktidarı şöyle dursun, söylenen lakırdıyı anlamaz ve söylediği anlaşılmazmış. Fakat velayeti o semt kadınları beyinde pek maruf imiş. Nefesi, kulunca, sıtmaya, havaleye, sar'aya, hafakana birebirmiş. Söylemiyen çocukların ağızlarına salyasından bir parmak sürerlermiş. Yattığı kovuğun yakınındaki ağaçların dalları hâcet bağları düğümlerinden gözükmemiş... İhtisası kadın hastalıkları imiş. Erkeğe okumaz,

nazlanırmış. Cenab-ı Abdal pek zendostmuş. Güzel bir kadın gördü mü yılmışır, salyalarını salıverirmiş.” (s.81)

Abdal Veli Hazretleri hakkında mahallede şu hurafeler yayılır:

“Mahalleye türlü türlü dedikodu yayıldı. Kimi ölüm deccalı çıkmış diyor, kimi Eyüp'teki niyet kuyusunun suyu kuruduğunu söylüyor, kimi Elekli Dedenin elekleri tersine döndüğünü haber veriyor, kimi Zindankapısındaki Baba Cafer türbesine güneş doğduğunu, kimi Otlakçılarda bir katırın üç başlı bir garibe doğurduğunu ve kızıoğlan kızların bilâ izdivaç gebe kaldıklarını iddia ediyordu. Bunlar hep kıyamet ve haşrû neşir alâmetleriydi.” (s.85)

Romanda hurafelere inanmanın, çaresizliğin ve imkânsızlığın bir tür doğal sonucu olduğu çıkarımına da ulaşabiliriz. Çünkü cahil insanlar, dertlerine pozitivist-materyalist bir anlayış çerçevesinde akıl ve bilim çerçevesine bir çare bulamadıkları için, mecburen batıl inançlardan medet umar duruma düşmüşlerdir. Çaresizliğin hurafelerden medet ummaya sevk etmesi, zengin ailelerde de gözlenmektedir. Zira Abdal Veli Hazretleri'nden gelen mektuba önce itibar etmeyen zengin aileler, aile efradında görülmeye başlanan ani ölümlere çare bulamayınca onlar da Abdal Veli Hazretlerine para göndererek ve onun 'evliyalık'ına iman ederek hurafelere tevessül etmişlerdir.

1.14.6. DİL VE ANLATIM

Hakka Sığındık'ın büyük bir kısmında olaylar “ilahi bakış açısı”yla anlatılır. Romanın hâkim bakış açısıyla dikkatlere sunulan yerlerinde fiil/isim kipleri üçüncü tekil kişi “o” zamiriyle çekimlenir:

“İstanbul'da Hoşkadem taraflarında İspanyol nezlesi, yangın gibi evden eve saldırarak aile fertlerinden üç dört cana kıymadıkça sönüyordu. Hastalık zuhur eden evler ile imkân derecesinde ihtilattan sakınılması hususunda doktorların tavsiyeleri, gazetelerin ihtarları tesirsiz kalıyor; nasiyihin zıddına hareketten ileri gelme elîm vakalar birbirini velyediyor, kimsede İntibâh eseri görülmüyor, cahil kafalar hep bildiğine gidiyordu.” (s.5)

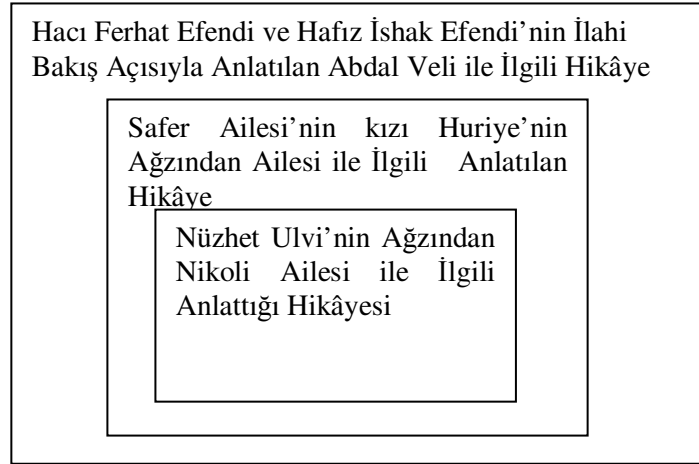
Romanın düğümünün çözülmesi işlevini gören Nüzhet Ulvi'nin geçmişteki yaşadıklarını ve komşusu Safer ailesinin kızları Huriye'nin anlattıklarını Komiser Şinasi Bey'e naklettiği kısımlar ise kahraman-anlatıcının bakış açısıyla verilir. Anlatıcı, olay ve durumların kendinde uyandırdığı izlenim ve duyguları birinci ağızdan verir:

“-Efendim, babamla annem kul cinsiydiler. Biri selamlıkta, öbürü haremde Zülfikar Paşanın konağından yetişmiştir. Babam annemi çok sevmiş. Paşadan

istemiş, fakat paşa vermemiş. Çünkü kendi almak niyetinde imiş. Annem pek güzel bir kadındı efendim. Sonra babamla gizlice sözbirliği etmişler, konaktan kaçmışlar... Nikâhla birbirini almışlar. Paşa ikisine de gazap etmiş. Bir habbe vermemiş. Babam gümrüğe girmiş çalışmış.. evbark düzmüş. Dünya biz gelmişiz. Ben.. (eliyle göstererek) bu Nûriye, ölen en küçük kardeşimiz Mustafacık..." (s.122)

Aslında romanda kahraman-anlatıcının dikkatiyle sunulan kısımlar, hikayenin içinde bir hikâye şeklinde sunulan ve hâkim bakış açısı içinde yer alan kısımlardır. Romanda –yazarın bundan önceki romanlarında olduğu gibi- olayın düğümünün çözümü için hikâye içinde hikâye anlatımı söz konusudur. Başlangıçta Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi’nin kendisine “evliyalık” atfedilen Abdal Veli Hazretleri tarafından paralarının fukaraya sızdırılması olayı hikâye edilirken, daha sonra olayın polisiye bir vaka olarak soruşturulması ilerledikçe, olay örgüsüne dahil olan Nüzhet Ulvi tarafından bu polisiye vakanın çözümünü sağlayan bilgileri gözler önüne serici mahiyette Safer Efendi’nin kızı Huriye’nin ağzından Safer Efendi ailesinin hikâyesi ve sonra da Nikoli ailesinin hikâyesi aktarılır. Bu iki hikâye de zengin ailelerinin paralarının sızdırılması hikâyesine eklemlenmiş durumda onunla bir yerinden ilintilidir. Zira sızdırılan para Safer Efendi ailesinin kızlarına verilmektedir.

Bunu şu şekilde gösterebiliriz:



Hakka Sığındık’ta Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın önceki romanlarında olduğu gibi romanın daha ilk sayfasında çok canlı bir tabloyla karşılaşırız. Daha sonra mahiyeti ortaya çıkacak ve devrin hayatında önemli bir felaket olarak görülen ‘yangın’a benzetilen İspanyol nezlesinin halk nezdinde meydana getirdiği infial, mahalle kadınlarının ifadesiyle romanın ilk

sayfalarında çok canlı bir biçimde sunulur. Sonra olay örgüsünde çok büyük işlevi haiz kişilerin tanıtımına geçilir. Olaylar ilerledikçe kişiler ortaya çıkar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarında görülen olayın akışını kesip felsefî yorumlara yer verme tekniği, Hakka Sığındık'ta çok fazla görülmektedir. Romanın özellikle on beş sayfası romanın aslî kişileri konumundaki harp zengini Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ile mahalle halkının hayatları arasındaki derin uçurumunu dikkatlere sunarken, dönemin sosyo-siyasal hayatı hakkında çok çarpıcı bilgiler aktarmaktadır. Bu bölümlerde olay henüz başlamamıştır. Romanın ilerleyen sayfalarında, ilk kısımda bahsedilen bu sosyo-siyasal hayata dair Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kahramanları aracılığıyla "yüksek felsefe"sini anlattığını görmekteyiz. Nüzhet Ulvi, Komiser Şinasi Bey'e yaptıklarını meşru göstermek için şu felsefeyi öne sürer:

"Kanun canıye mücazat ederken bazen kalb-i beşeri de beraber ezer. Büyük mütefekkirlerin, pek hassas yüksek zekâların ağır cezalara karşı protestolarını tuğyanlarını görüp okumuşsunuzdur. Allah, kötülüğe düşkün, kusurlu, zayıf yarattığı insanların cezaları çok sefa yine öyle seyyiata mail benî nev'ine havale ediyor. Komiser Bey, bu adlî hayatınızda şahidi olduğunuz fecayiden vicdanınızı titretmiş olanları yok mu? Kanun onu mahkum ederken kalbiniz hiçbir suçlu için:

"-Vah zavallı!.."

Merhametiyle, şefaatiyle haykırmadı mı? Kurtaramadığınız masum bir mücrim için müteallim olduğunuz vâki değil midir? "Seyyat seyyiattan doğar", derler. Emin olunuz her zaman öyle değil... Bazen hasenattan seyyiat ve seyyiattan hasenat doğuyor. İşte benim cürmüm de fenalık şelinde ir iyiliktir. Efendim bu dünyada mesutlar var. Eğer seyyanen herkesi mümkün merteye aynı hale yaklaştırmak isterseniz mesutların saadetlerinden lüzumu miktar çalıp bahtsızlara ve o zavallıların meşakından alıp ötekilere hakça taksim etmek lazım gelir. Lüzumundan fazla doyanların adedi ne kadar tahdidedilirse açların miktarı da o nisbette azalır. Emin olunuz komiser bey, cinayetlerin çoğunda, iştiraksiz ve cürümsüz görünen diğer insanların da mücrimler kadar dahi ve tesirleri vardır. Heyet-i içtimaiyenin güzel çiçekler işlenmiş kanuniyet kanavasına yalnız yüzünden bakmamalı. Menfaati istihkar, bîtarafılık, insaf, hakkaniyet gözüyle inceden inceye onun tersini de tetkik etmelidir ki işlemenin yüzündeki, göz aldatan o elvan imtizacını husule getirebilmek için ipliklerin uçları nerelerden dolaştığı ve şeklin tersinde ne kör düşümler, ne karışıklıklar, ne çirkinlikler, ne kabalıklar bulunduğu anlaşılın... İşte ben size insaniyet ve adalet-i hakikiye namına, bu işlemenin tersini görmiye davet ediyorum. Görünüz, işitiniz, düşününüz... Sonra beni istediğiniz adalet zebanisinin eline teslim ediniz..." (s.109-110)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romandaki sözcüsü Nüzhet Ulvi, Komiser Şinasi Bey'e kanunların sınırlı bir azınlığın refahına hizmet ettiği ve mutlak adaleti sağlayamadığına dair şu cümleleri sarf eder:

"...hayvanların dinleri, peygamberleri, kitapları, mürettep kanunları, adalet namına mahkemeleri, Meşrûtiyetleri, müsavat, hürriyet iddiaları yok. Kavi zayıfa tesadûf edince parçalayıp karnını doyuruyor... Bu tabiat kanununu tashiha uğraşmak

budalalığı hiçbir hayvanda görülmüyor. Cemiyet, teşekkülünden beri bir takım fenalıkların zebunudur. Kanunlar kalil bir kısmın saadetlerini temin noktai nazarından tanzim ediliyor. Çünkü umurun birden refahına ihtimal görülemiyor. İnsanların büyük bir kısmını hemen hemen hayvanlara yakın ağır, uzun mesai içinde çalıştırıp bunaltmak suretiyle bu azlık fakat güzide kısmına rahat, refah ve türlü türlü sefahatler temin ediyorlar. Kanunların, beşeriyetin bu refahtan nasipsiz cefâkar kısmının sıkıntısını tadile uğraşır gibi görünmesi ustalıklı bir saniadır. Fenalığın en mühim kısmı, daima ika edilmek suretiyle kanun tanzime çalışıldığı, yani hâkim sınıflar samimi olmadıkları için mesele düzelemiyor. Şimdi özlere açılan mahkumlar, hâkimler ile mevkilerini değişmiye uğraşıyorlar... Bakalım iş ne dehşet alacak?..” (s.114)

Komiser Şinasi Bey’le Methi Bey’in Abdal Veli’yi mekânında tanımak için çıktıkları seyahatte, aralarındaki konuşmada “evliya kılığındaki sahtekâr insanlar” üzerine bir konuşma geçer. Bu da olayın akışı dışında verilen bilgi niteliğindedir.

Romanda yine önceki romanlarda olduğu gibi, anlatımın etkili kılınması amacıyla kişinin ağzından ifade edilen mektup tekniği önemli bir işleve sahiptir. “*Küçükhamam Çınarında Virancami kurbünde harabeneşin Aptal Veli Hazretleri*” imzasıyla Hafız İshak Efendi’ye gönderilen mektup, romanın düğümünü atan unsurdur. Mektup aynı zamanda yazarın kimliğinin ortaya çıkmasını da engellemiştir. Zira mektubu yazan Abdal Veli’nin adını kullanan Nüzhet Ulvi’dir. Mektubun üslubu, romanın geneline göre ağır ve resmiyet havası içermektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın anlatma tekniğinde hep karşılaştığımız “anlatılan olayın daha sonra kişilerin birbirlerine anlatarak haber vermeleri şeklinde tekrar nakli”, Hakka Sığındık’ta da göze çarpmaktadır. Romanın başlarında Abdal Veli Hazretleri’nden gelen mektupta anlatılanların gerçekleşmesi sonucu, Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi’nin kendilerinden talep edilen paranın Hacı Hurşit Efendi aracılığıyla yanındaki arabacı Osman ve hizmetkâr Fettah ile birlikte Abdal Veli’ye götürülürken çalınması olayı, daha sonra, önce olayın Komiser Şinasi Bey’ce soruşturulması sırasında Hacı Hurşit Efendi, daha sonra da arabacı Osman tarafından naklediliyor.

Hakka Sığındık’ta tasvirlerin çok canlı olması, romanın anlatımında dikkat çeken özelliklerden birisidir. Mahallenin zengin aileleri ile fakara ailelerinin hayat standartları arasındaki derin uçurum, iki tarafın hatalarının

canlı tasvirleriyle etkileyici şekilde dikkatlere sunulur. Bununla birlikte Hacı Hurşit Efendi ve yanındakilerin Abdal Veli'ye para göndermeye gittiklerinde soyularak dönmeleri ve Abdal Veli'nin yaşadığı mekânın natüralist bir anlayışla tasvir edilişi de anlatımın diğer ilginç betimlemeleridir. Natüralist tasvirlerde pozitivist anlayış hâkimdir. Kişilerin yaşadıkları mekânla hayatları arasında bir koşutluk olduğu mekân tasvirleriyle sezdirilmektedir. Bunun en güzel örneklerini Hacı ve Hafız efendilerle Abdal Veli'nin yaşadıkları mekânla hayatları arasındaki paralellikte görürüz.

Olay örgüsüne sonradan katılan ve düğümün çözülmesini sağlayan Nüzhet Ulvi Bey ve anlattığı hikâyeler, romanın başında anlatılan Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi'nin hikâyelerine göre, âdetâ bir masal gibi, çok daha yüzeysel ve özet şeklinde anlatılmaktadır. Bu da romanın anlatımında son kısımların zorlama olduğu şeklinde bir kusur izlenimi bırakmaktadır.

Romanda yazarın anlatımının belki de en önemli tarafını oluşturan mahalle kadınlarının kendilerine has ağızla konuşmalarıdır. Yazar, genel halk kesimini teşkil eden mahalle kadınlarının hayata bakışlarını, sosyo-kültürel özelliklerini ve bilgi seviyelerini onların konuşmalarıyla ifade etmektedir. Mahalle kadınlarının konuşmaları aynı zamanda zengin ailelerin fukara kesim tarafından nasıl görüldüğünü de anlatmaktadır:

"Cumba cumbaya, yan yana komşu olan Nakiye Hanımla Raife Hanım, iki kocakarı, pencereden pencereye bazen şöyle halleşirlerdi: Nakiye Hanım etrafı kedi gibi koklaya koklaya:

- Hû komşucuğum, orada mısın?

- Buradayım Nakiye kardeş, bizim ihtiyar kütük gibi yatıyor; artık onu kaldırsa kaldırsa Allah kaldırır. Gelin hasta, oğlan hasta, işi başıma kaldı; yorgunluktan belim kırıldı; çamaşır yıkamaya uğraşıyorum; kirlilerimiz dağ taş yığıldı. Su yok, odun yok, sabun yok... Bir eski fiçimiz vardı. Yağmur borusunun altına koydum; Allah ne rahmet verirse hem içeceğiz, hem yemek pişireceğiz, hem de onunla arınacağız, paklanacağız... Pek zor oldu kardeşçiğim, pek zor... Dün bir parça yağmur çiseledi; küllü su yaptım... Kirlileri bastırdım. İşte artık ne kadar temizlenirse... Uğraş, uğraş, ne halim kaldı, ne canım... Şimdi mutfaktan şuraya cumbanın önüne çıktım; belimi yastığa verdim; biraz içim geçmiş.

- Hacinin mutfağından gelen yemek kokusunu duymuyor musun?

Raife Hanım bir av köpeği ihtimamiyle gözlerini süze süze havayı koklamaya uğraşarak:

- Bir iki gündür nezleden burnum tıkanmış amma, (kokuyu içine çekerek) ay duydum.. duydum.. a misk gibi şey kokuyor.. a dur bakayım.. şey, revani.. revani... Kaç sena oldu bilmem... Mübareği tatmadım... Yalnız ağzımızda adı kaldı... .ok şükür işte şimdi de kokusunu duydum...

- A, bilemedin kardeş... Sütü irmik helvası yapıyorlar... meyanesi ha geliyorum.. ha geldim diyor...

Bir ev aşırı komşudan bir ses daha gelir.. Raife Hanım sorar:

- Kim o?..

- Tatarın Esmâ...

- Ne diyor?..

- İkiniz de bilemediniz. Ne revani.. ne helva... Bademli fıstıklı Şam baklavası... diyor.

Raife Hanım bağıarak:

- Esmâ.. ilahi karı yetişme... Fıstıklı bademli diye bir de ballandırıyor ki imrenmeden insana küçük dilini yutturacak... Gebe olsam çocuğum düşerdi, emzikli bulunsam sütüm kesilirdi. O kadar içim çekti.. acaba ölmeden bana baklava yemek kısmet olacak mı?. Hiç ummuyorum.. muharebe bitecek de.. şeker, yağ, un ucuzlayacak da.. param olacak da baklava yiyeceğim... Ölme eşeğim ölme, yoncalar bitecek... Vay talihsiz kısmetsiz Raife...

- Bahçekapısında Şamlıda âlâsı varmış...

- Varmış amma kimbiir okkası bin beş yüze midir? Nedir? Evimi satsam alamam...

Tatarın Esmâ bağıra bağıra yine bir şeyler söyler... Raife Hanım sorar:

- Ne diyor? Ne diyor?

Nakiye Hanım oradan aldığı buraya nakil ile:

- Ona bir incir tatlısı sağlık vereyim de pişirsin.. diyor.

- Ateş nerede? İnciri bulsam çiğ çiğ yerim. Şimdi erenlerden biri karşıma çıksa da "dile benden ne dilersin?" dese.. evvelâ baklava.. sonra baklava.. yine baklava.. ah canım baklava.. derdim... Esmâya sorsana o karının soyunda kurt mu var, köpek mi? Baklavanın fıstığını, bademini kokudan mı anlamış?.

Nakiye Hanım sorar ve cevabını nakleder:

Esmânın kardeşinin oğlu İsmail bir kovacık su istemek için Hacı'nın konağına gitmiş. Tulumba mutfağın yanında... Su çekerken görmüş. Aşçıbaşı içeride baklavanın harcını döşüyormuş... Göz hakkı kalmasın diye oğlana akşamdan kalma iki tane yassı kadaifi vermişler; o da bir buçuğunu yemiş, yarımını teyzesine getirmiş... Kadayıfların o kadar yumurtası, tatlısı bolmuş ki ağzına layık, lezzeti damaklarında kalmış...

- Bizim ihtiyar yassı kadayıfını hep rüyalarında görüyor, kadayıfın üzerine beyitler düzüyor... Ne para eder kardeş, kadayıf kadayıf demekle insanın ağzı tatlılanır mı? Ben de kovayı alayım da bir gün oradan su istemiye gideyim... Bakalım kismete ne tatlısı çıkar. İçime dert olacak, herife ölmeden iki lokmacık tatlı yedirebilsem... Hanım çeşmelerin suları kesildi; kuyularınki çekildi; Allah onlara her şeyi bol vermiş... Konağa su nereden geliyor?

- A, ilahi kardeş... Kuyunun başına bir makine koydular.. harıl harıl işliyor. Yedi kat yerin dibinden su çekiyormuş...

- Bu para insana neler yaptırır...

- Dün küçük hanımlar seyre gittiler, gördün mü? Beyoğlunda tiyatroya varmış...

- Gördüm... gördüm... Sokağa bir sürü köpek gelmiş gibi dışarıda har har har har.. bir gürültü oldu. Cumbaya koştum.. bir de bakayım ki konağın kapısı önüne otomobil gelmiş... İçeriden bakalım kim çıkacak diye bekledim; kelerim beklerim, kimse çıkmaz; beklerim beklerim kimse çıkmaz. Kuruyan erik ağacının kökünü sökük de hastalara biraz bulgur çorbası pişiriyordum. Çorba lapa olmasın diye bir ocağa koşarım.. bir cumbaya koşarım. Bilmem Bulgurluya gelin mi gidiyorlar, bu ne bitmez tükenmez süs nizam.. Nihayet çıktılar. Hacı'nın kızları Nermin, Narin.. Hafızın gelini Sadiye, üçü beraber... Hanım ne kılık ne kıyafet. Kokana desem, bunların yanında kokana da bir şey mi acaba? Bunlar tiyatroya seyrine mi gidiyorlar? Yoksa orada oynamıya mı? Yüzlerine basmışlar düzgünü, vermişler allığı.. çekmişler sürmeyi.. bu soğukta göğüsler açık.. kollar açık... üşümez mi bu karılar?

- A, nereden üşüyecekler... Otomobilin içi sıcak... Gittikleri tiyatroya da mükemmel sobalı... Soğuk senin benim için... Onların kıştan haberleri var mı?.

- Çarşafı böyle kelebek gibi bir renkte, anlatamam ki.. suratlar, saçlar bütün dışarıda.. Nerminle Narin bu mahallede doğdular. Bilmez miyim.. saçları

siyahtır. Amma şimdi bir gör.. lüle lüle, böyle kanarya sarısı... Bu para yok mu, Arabı beyaz diyor alimallah.. ööy estağfurullah.. ne günlere kaldık.. ayaklarında Şam nalınlarından yüksek ikişer karış ökçe... illâ o çorapların inceliği... Hanım, adına pancurlu çorap mı diyorlar, ne diyorlar?. Böyle olduğu gibi tenleri görünüyor... Başlarımıza taş yağmadığına teşekkür edelim. Bu kepekli ekmeği bulduğumuza ne mutlu. Ulu Tanrım sen bize acı.. Sen bu azgınları ıslah et Yarabbim! Hikmetine akıl ermez; iradene karışılmaz; ben halsiz yatan şu ihtiyara bir lokmacık tatlı bulamam; arkamıza giyeceğimiz, akşama yiyeceğimiz kalmadı. Ah Mevlam, yedi mahallenin rızkını toplayıp da bu Hacı ile Hafızın konaklarına doldurursun; hikmetinden sual olmaz amma, ah biz ne çekiyoruz; ay dur.. lakırdımı şaşıyorum; bu üç genç karı.. hepsi böyle yapma bebek gibi bir süsle, bir eda ile bir sıraya otomobilin içine kuruldular; arabacı yan tarafına el attı, bir şeyler fart.. fart.. fart etti1 otomobil, o koca meret ayı gibi homur, homur, homur, homurdadı; sonra kışından beyaz bir duman çıktı; haydi koydunsa bul.. kuş gibi uçtu gittiler.. seyir bitti. Ben yine mutfağın ocağın başına koştum. Tencerenin kapağını açtım. Bir de ne göreyim?. A dostlar. Odunun alevi ziyade gelmiş.. çorba lapa değil, pilav olmuş, simsiyah dibi tutmuş... Bu zahire yoksuzluğunda uğradığım bu felaketin acısıyla Nerminine de, Narinine de, Sadiyesine de, otomobiline de lanetle ettim; bak onları seyretmek bana kaç mal oldu... Artık bin defa dövün, para eder mi? Böyle başıma neler gelir de yine bir türlü akıllanmam ki na kafa!..” (s.13-17)

Romanın anlatımında dikkat çeken sıra dışı teşbihler üslubun önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Daha çok Hacı Hurşit Efendi ve hizmetindekilerin uğradıkları hırsızlık ve darp sonucundaki perişanlıklarını ifade eden bu teşbihler aynı zamanda bu metin parçasının tasvirini romanın çok canlı bir portresi haline getirmiştir:

“... sürüden ayrı düşerek kışlakta kalan zavallı bir leylek gibi ince bacakları üzerinde...” (s.52), “tabutsuz kalmış bir mumya gibi” (s.52), “... kandil gecelerinde kalabalık cami kapılarına dilendirmeye kötürüm taşıyan hamallar gibi...” (s.55), “... huysuzluğu tutmuş beygir gibi...” (s.56), “Eski zamanın her menzilde beygir değiştiren tatar ağaları gibi...” (s.58), “Müسابakadan mağlup çıkmış bitik bir boksör halsizliğiyle...” (s.60), “Boynu köpek ağzında bir kedi nasıl çırpınırsa öyle titredim.. titredim.. sıfırı tükettim.” (s.74), “... cerrah önünde sünneti icra edilen bir çocuk gibi bağırır, çırpınır. (s.103)

Eserin başından sonuna diyaloglara çok fazla yer verilmesi eserin anlatımının bir diğer özelliğidir. Bununla kişilerin daha iyi tanıtılması imkânı doğmuş ve hayat, olanca doğallığıyla romandaki yerini alma fırsatını bulmuştur.

Kişilerin psikolojik çözümlemelerinden ziyade fizikî özellikleri verilmeye çalışılmıştır. Bu da mekân betimlemeleriyle birlikte yürütülmüştür. Kişiler mekânları içerisindeki yaptıklarıyla ön plândadırlar.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Diyaloglarda konuşma dilinin özelliklerine fazlaca rastlanması roman kişilerinin kimliğini yansıtır. Romanın daha ilk cümlesinden başlayarak yalın bir dil ile kurulan sade üslûb eserin sonuna kadar devam eder. Yazar, kişiler

arasında gelişen diyaloglarda da bu kısa ve yalın cümleleri tercih ederek romanın rahatça okunmasını kolaylaştırdığı gibi edebî açıdan da romanın 'anlatmaya' dayalı üslûbunu öne çıkarır. Dolayısıyla dilin poetik işlevinden çok aktarma ve anlatma işlevine ortam hazırlar.

1.14.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Hakka Sığındık, teknik bakımdan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın daha önceki romanlarından bir farklılık göstermese de muhteva bakımından birtakım yeniliklerle okurunun karşısına çıkmıştır. Romanda, Abdülhamit devrinde İttihat ve Terakki yönetiminde millet ölüm-kalım mücadelesi verirken, bunlara sırtını çevirmiş bazı insanların kendilerini hak, adalet, vicdan duygusundan tamamen arındırarak, devletin etkili çevreleriyle çıkar ilişkisi kurup fakir halkın hakkını gasp ederek servetlerine servet katmaları anlatılmıştır. Ülkede bir takım insanların sahip oldukları imkân nisbetinde bazı çevrelerin de sefaletle sürüklenişinin doğurduğu sosyal adaletsizlik romanda son derece çarpıcı tasvirlerle canlı tablolar halinde dikkatlere sunulmaktadır.

Dönemi içerisinde toplumsal hayatta büyük bir eşitsizliğe yol açan ve âdetâ memleketin bir trajedisi haline gelen bu sosyal adaletsizlikten bahsedilirken eğitimsiz geniş halk kesimlerinin içinde bulundukları cehalete dayanarak nasıl hurafelerle örülü bir hayat sürdürdükleri de etkileyici ve dramatik bir anlatımla sunulur. İmkânsızlığın insanları miskinliğe dönüştürdüğü bir ortamda, insanların akıl ve bilimden uzak bir biçimde kendilerine dayatılan her şeyi 'kaderci' bir anlayışla değerlendirmeleri, toplumun problemleri taraflarını ortaya koymaktadır. Maddî imkânı elinde bulunduran insanların bile yeri geldiğinde 'kutsal' olanla ilişkide tavır ve davranışlarını gözden geçirmeleri, insanların dinî duyguların sömürüsüne açık bir zihniyete sahip olduklarının delilidir. Bütün bunlara dayanarak eleştirmeyi seven Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, yaptıkları yolsuzluktan dolayı başta dönemin harp zenginlerini; her şeyi kaderci bir yaklaşımla ele alarak cehalete ve beraberinde hurafelere saplanmış geniş halk kitlelerine ve

mutlak bir adaleti sağlayamadığı için de yöneticileri ciddi bir eleştiriye tabi tuttuğunu görmekteyiz. Yani yazar eleştiri kılıcını her tarafa sallamaktadır.

Polisiye roman hüviyetindeki eserde, farklı hikâyelerin birbirlerine eklemelenmesindeki organik bağın zayıflığı, bunların kiminin özet şeklinde verilirken kiminde tekrarlara düşülmesi, Ahmed Midhat Efendi'den gelen alışkanlıkla olaylar kesilerek uzunca bilgiler sunulması teknik kusurlar olarak görülmektedir. Bu eksikliklere rağmen yazar, realist-natüralist anlayışın 'fotoğraf gerçekliği'ne dayanarak toplumsal gerçekleri yansıtırken, olanı dikkatlere sunarken, aslında kendisinin sözcüsü hüviyetindeki Nüzhet Ulvi'nin zihniyeti ile de 'olması gereken'in altını çizmektedir. Kendisini âdetâ toplum karşısında bir öğretici rolünde gören Hüseyin Rahmi Gürpınar, halkı "yüksek felsefe"sine çekme ve bir aydın tabakası oluşturma gayretleri sergilemiştir.

Hakka Sığındık'ta, sosyal adaleti altüst eden ve imkân-imkânsızlık eksenindeki çatışmaya dayalı olarak somutlaştırılan Abdülhamit dönemi İttihat ve Terakki yönetimi himayesindeki yolsuzluklar, estetik bir yapı içinde tartışılır. Yazar, bu ana tema etrafında toplumsal gerçekliklere değinerek daima muzdarip olduğu cehalet ve batıl inanışların da altını çizmektedir. Bütün bunlar eserde gerçeğimsi bir mekân ve zamanda farklı kişilerle işlenmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Dönemin gerçekliğini zihniyeti çerçevesinde ele alan Hakka Sığındık'ta anlatılanlar, günümüz toplumsal hayatında da benzer gerçeklikleri aksettirmesi bakımından kayda değerdir.

1.15. TORAMAN'DA YAPI, TEMA, ANLATIM

1.15.1. Eserin Tanıtımı

Toraman, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan on beşinci romanıdır. Eserin ilk baskısı Matbaa-i Orhaniyye tarafından 1335 (1919) yılında yapılmıştır. İkinci baskısı Hilmi Kitabevi tarafından Latin Harfleriyle 1948¹⁹³ yılında yapılmıştır. Üçüncü baskı Atlas Kitabevi tarafından 1969 yılında; dördüncü baskı yine Atlas Kitabevi tarafından 1973 yılında gerçekleştirilmiştir. Cadi'yla birlikte 1996 yılında Özgür Yayınları tarafından altıncı baskısı gerçekleştirilmiştir.

Toraman, birbirinden numaralarla ayrılmış on dört bölümden oluşmaktadır.

1.15.2. Eser Hakkında

Toraman hakkında kaleme alınmış yazı azdır. Önder Göçgün¹⁹⁴ ve Mustafa Nihat Özön¹⁹⁵ romanı, yazarın diğer romanlarını da inceledikleri eserlerinde değerlendirmişlerdir. Önder Göçgün, eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme parçaya yer verir.

1.15.3. ÖZET

Şuayb Efendi ile Hasna Hanım otuz beş senedir evlidir. Hasna Hanım, ilk çocuğu Sabire'yi doğurduktan sonra (ihtinakı rahim nöbetleri) al basmasına uğrar ve herkesle ve her şeyle kavgalı olmaya başlar. Kızı kocasından ayrılmış ve çocuklarıyla babasının evine dönmüştür. Buna da üzülmemektedir. Kızının derdine çare bulmak için Kocamustafa Paşa'da şeyh

¹⁹³ Çalışmamızda eserin Latin Harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

¹⁹⁴ Göçgün, **a.g.e.**, s. 224-231.

¹⁹⁵ Özön, **a.g.e.**, s. 246-250.

kabul ettiği Elbistanlı Keramet Efendi'ye de gitmiştir. Hastalık nöbetlerinde bütün mahalleli Hasna Hanım'ın iftiralarından çekinir. şuayb Efendi komşuların şikâyetine rağmen karısını savunur; fakat hastalıktan yaşlanan karısına karşı bazen kaamaklar da yapar. Uzun süre kapı uhadarlığında bulunur, son zamanlarda komisyonculuğa başlayarak oldukça yüksek paralar kazanmaya başlar. Birlikte alıştıkları Servinaz adında yaşı geçmiş hafifmeşrep, kâğıt kavafı bir kadın, bu paralara göz dikerek kendisine kur yapmaya başlar. Servinaz'ın bir de gayri meşru ilişkiden dünyaya gelen, yirmi yaşlarında kızı Binnaz vardır. Servinaz kendi yetenekleriyle şuayb Efendi'den para koparamayınca hastalanma bahanesiyle komisyondaki işini güzelliğiyle çekici kızı Binnaz'a bırakır. şuayb Efendi, Binnaz'dan çok etkilenir ve onu elde etmek için yaşına uymayan pek çok patavatsızlıklar yaparak komik duruma düşer.

şuayb Efendi Binnaz'a olan sevdasını daha fazla dizginleyemez ve ona saldırı girişiminde bulunur; fakat Binnaz, şuayb Efendi'ye karşı koyar ve kendisini içinde bulunduğu bataklıktan kurtaracak kişiye teslim edeceğini ifade eder. Binnaz'ın bu ahlâk abidesi duruşu karşısında şuayb Efendi şaşırır. Binnaz talihinden şikâyet ederek acı hayat hikâyesini anlatır. Babasının belli olmamasından, annesinin sevdalıları arasında namusunu koruma çabalarına kadar bütün bir hayatını özetler ve iffete verdiği önemi vurgulayarak şuayb Efendi'yi etkiler, odadan çıkar gider.

şuayb Efendi, Binnaz'ın ahlâk timsali duruşundan etkilenir ve kızın, hmisi olmasını istemesini iyiye yorar. Karısı Hasna Hanım'la hayattan bir lezzet almadığını düşünerek Binnaz'la evlenip hayatının kalan kısmını dilediği gibi yaşamayı plânlar. Servinaz, şuayb Efendi'nin komisyoncu odasına gelir. nce kızının namusuna kastetmeye kalkıştığı için ona kızar, hayatlarındaki en büyük değerlerinin namusları olduğunu vurguladıktan sonra, kızının kendisiyle evlenmek istediğini söyler. Servinaz, şuayb Efendi'nin karısı, çocukları ve çevrenin dedikodularından çekindiği ve aradaki yaş farkını da mesele eder gibi göründüğü için evliliğe karşı olduğunu söylerse de şuayb Efendi onu ikna eder. Bunun zerine şuayb Efendi Binnaz'ı istemek için eve davet edilir.

Şuayb Efendi, Binnaz'a ayak uydurabilmek için berbere gider, saçlarını boyatır, bütün hazırlığını yapar ve akşam Servinaz'ın evinin yolunu tutar. Servinaz ve Binnaz, Şuayb Efendi'ye bir işret sofrası hazırlamışlardır. Şuayb Efendi, işret sofrasında kendinden geçtikçe Binnaz'a olan isteği artar. Ana ve kız ahlâktan bahsederek içmezler. Binnaz'ın bekâr olduğu söylenerek kandırılan Şuayb Efendi, bütün bu yalanlara inanır. Servinaz'ın amacı Binnaz'ın bâkir olduğunu söyleyerek yaşı geçmiş zenginlerden para koparmaktır. Şuayb Efendi içtikçe kendinden geçer ve gazel, destan, şarkı ne olduğu belirsiz şeyler söylemeye başlar. Doğuştan sanatkârlık istidatı olan Binnaz da uduyla şarkı söylemeye başlar. Gittikçe kendinden geçen Şuayb Efendi bütün servetini Binnaz'a vakfedeceğine yeminler ederek içki kadehlerini birbiri ardına devirir. Kendinden geçtikçe nerede ne tür ticarî bağlantıları ve serveti olduğunu bir bir ortaya döker. Binnaz'ı bir an önce nikâhlamak ister. O işret gününün haftasında nikâh olur; fakat Şuayb Efendi muradına eremez. Binnaz kendisini kocasından sakınır. Şuayb Efendi, Binnaz'ın kendisine karşı koymasına dayanamaz ve ona saldırır. Çığlığıyla annesini kapıya getirir. Kavga ederler. Şuayb Efendi, doktora gider ve doktor, karısıyla birlikte olması gerektiğini, aksi takdirde hastalığa tutulacağını söyler. Bu arada eve Sadberk Hanım denen bir kadın gelir. O da başından geçen evliliği anlatır. Kendisini ağırlığınca altınla bir paşazadeye verdiklerini fakat Binnaz gibi ona karşı koyduğunu, sonunda paşazadenin kendisine türlü türlü zinet eşyaları hediye ettiğini ve bunlardan birisini çok beğenmesi üzerine kendisini paşazadeye teslim ettiğini söyler. Sadberk'in bu hayat tecrübesinden Şuayb Efendi ders çıkarır ve Binnaz'a o da türlü hediyeler alarak altı ay sonra Binnaz'ın yıkılmaz "kale"sini fetheder.

Şuayb Efendi bütün bu aşk kaçamaklarını, eski eşi Hasna Hanım'a iş için İzmir'e gideceği bahanesini uydurarak evden ayrıldığı zaman gerçekleştirir. Hasna Hanım kocası hakkında çıkan "evlendi" dedikodularından ve olup bitenlerden iyice rahatsız olur. Şuayb Efendi de evdeki havadan rahatsız olur ve kendini sokağa atar. Babasının parasıyla hovardalık yapan oğlu Aziz, altı yedi aydır babasıyla arası açık olduğu için babasından para sızdıramamanın verdiği sıkıntı ile babasının evliliğine ilişkin

olarak ona çıkışır. Annesini bahane eden Aziz, kendi menfaatlerini gerçekleştirmek için babasıyla anlaşma yoluna gider. Babasının evliliğinin normal olduğunu, bunun normal karşılanması gerektiğine annesini yavaş yavaş ikna edecektir. Bu babasının hoşuna gider. Bunun için de şartlarını ileri sürer. İlk üvey annesi Binnaz'la tanışmak istemesidir. İkinci olarak da birinci isteğinin doğal sonucu olarak kendisine çeki düzen vermek için babasından para istemesidir. Binnaz'ın bilgisi dışında hiçbir şey yapamayan Şuayb Efendi, oğluyla anlaşmış görünür.

Şuayb Efendi İzmir'den geldiği (!) gece de evinde kalmayınca Hasna Hanım artık iyice celallenir. Aziz bu duruma tepki olarak babasının idarehanesine gider. Babası Binnaz'ın isteklerini yerine getirmek için dışarı çıkmıştır. Aziz, babasının odasında Binnaz'ı görünce şaşırır. Çünkü Binnaz'la daha önce umumhanede karşılaşmışlardır. Fakat Servnaz, kızı Binnaz'ı parasız delikanlıdan uzak tutmuştur. Aziz, Binnaz'a hem babasının hem de kendisinin hayatını kararttığına dair sitemde bulunur. Oysaki Binnaz, Aziz'in hayaliyle yaşamıştır. Onun aşkına ihanet etmemek için ihtiyar Şuayb Efendi ile cinsî münasebet olmaksızın evlenmeyi seçtiğini ve sonunda babasının karısı olduğunu ifade eder. Aziz ile Binnaz yıllanmış sevdâlarını depreştirirler ve sevişirler. Binnaz'ın isteğini yerine getiren Şuayb Efendi, Aziz'i Binnaz'ın yanında görmekten sıkıntı duysa da Binnaz'ın bu durumdan memnuniyeti karşısında moralini düzeltir.

Binnaz'ın asabiyeti, Aziz ile birlikte olduktan sonra diner. Şuayb Efendi, Binnaz'ın hırçınlığında oğlunu çare olarak çağırmaktadır. Sokakta kendisi hakkında çıkan söylentilerden ve müstehzi tavırlardan rahatsız olur. Birtakım kişiler Servnaz'ın yaptıklarını açıktan açığa Şuayb Efendi'nin duyacağı şekilde dillendirir. Şuayb Efendi, olayın zabıtaya ve gazetelere intikal etmesinden çekinerek duyduklarını sineye çeker. Bu arada Binnaz'ın kendisine karşı tavrındaki ani olumlu değişiklikten şüphelenmeye başlar. Binnaz'ın güzelliklerini başkasıyla paylaştığından şüphelenir ve bu durumun ıstırabını çekmeye başlar. Binnaz'ın oynadığı oyunu âdetâ sezer. Binnaz uyurken göğsünde kendisinden başka birisinin nişanesini görünce içine daha da büyük bir şüphe düşer. Aklından çok feci düşünceler geçse de

yanılabileceğini düşünerek geri durur. Karısının suçuna delil bulma kararı verir. Karısına dair duyduğu bu şüpheyi oğluna dahi söylemeyi düşünür; ama bundan da geri durur. Bu arada Binnaz, Aziz'e "Toraman" diye hitap eder ve bu, Hasna Hanım'ın kulağına kadar gider. Şuayb Efendi o yaz Binnaz'ı memnun etmek için Erenköyünde bir köşke taşınır. Binnaz'ın âşıkları olduğundan şüphelenir; ama bunların içinde oğlu olduğunu asla aklına getirmes. Aziz de bir taraftan, Binnaz'ın yaptıklarından dolayı babasının yaşadığı ıstırapı görerek üzülmekte, bir yandan da Binnaz'ın sevdâsı karşısında babasının kendisine bir rakip olmasına kızmaktadır; ama Binnaz'ın aşkından da vazgeçememektedir. Binnaz da sevdâsını perçinlediği Şuayb Efendi'yle mesut hayatını sürdürmek istemektedir. Şuayb Efendi, Aziz ile dertleşir, oğluna evlenmemesi yolunda telkinlerde bulunur. Onun, "*Aşk ne emrederse âşık onu yapar.*" sözlerini Aziz, Binnaz'a olan aşkının ortaya çıkmasında babasına karşı koz olarak kullanmayı düşünür. Bu felsefeye göre Binnaz'ın sadakatsizliğine babasının tahammül edip edemeyeceğini sorar. Bunun da ihtimal dâhilinde olduğunu düşünür; ama icrasına katiyen karşı çıkar. Aziz, babasının bu felsefesinin annesine olan tavrıyla çeliştiğini hatırlatır ve babasının çelişkilerine dair üzerine gider. Evlilikte yaptığı hatayı vurgular. Genç Binnaz'ın dengi biriyle ilişkisinin normal olacağından bahseder. Şuayb Efendi oğlunun Binnaz hakkında bilgisi olduğunu düşünür ve bildiklerini babalık hakkı üzerine öğrenmek ister. Evliliğin insan tabiatına aykırılığından bahseder ve oğluna evliliği tavsiye etmez. Aziz de tam bu sırada sevdâlandığından dem vurur. Kocalı birisine sevdâlandığını ve ölmedikçe ayrılamayacağını söyler. Şuayb Efendi oğluna kesinlikle evli bir kadını sevmemesi yönünde tavsiyede bulunur ve kendinden geçer. Aziz, babasından bir iki hafta uzak kalır. Babası oğlunun bu süre içerisinde kocalı sevgilisinden ayrıldığını düşünür. Bunu yapamayacağını söyleyen Aziz'e babası, kocalı sevgilisinden ayrılacağına ilişkin zorla yemin ettirir; fakat bunu kendisinin gerçekleştiremediğine de esef eder. Oğlunu Binnaz'ın merak ettiğini ve görmek istediğini söyleyerek onu Erenköyündeki köşke davet eder. Şuayb Efendi'nin Binnaz'ın ağlayıp söylediğini ifade etmesi üzerine Aziz,

Binnaz'ın da kendisi gibi aşk acısı çektiğine hükmeder. Aziz aşkının ümitsizliğine, babası da bilmeyerek felâketinin büyüklüğüne ağlar.

Şuayb Efendi ve Aziz, Erenköyü'ne Binnaz'ın yanına giderler. Binnaz, annesi Servinaz ve aile dostları Sadberk ile gezintiye çıkmıştır. Eve geldiklerinde Aziz'e çocuk gibi davranarak Şuayb Efendi'nin anlayamadığı şekilde imalı konuşmaya başlarlar. Beraber bahçede akşam yemeği yerler. Aziz, el yıkaması maksadıyla ayrılır, peşinden de Binnaz gider ve hasretlerini giderirler. Sonra Şuayb Efendi, Binnaz ve Aziz beraber yürüyüşe çıkarlar. Şuayb Efendi, iki gencin birlikte gezmesine izin verir. İki âşık yine gizli saklı, takip edilme korkusuyla hasret giderirler.

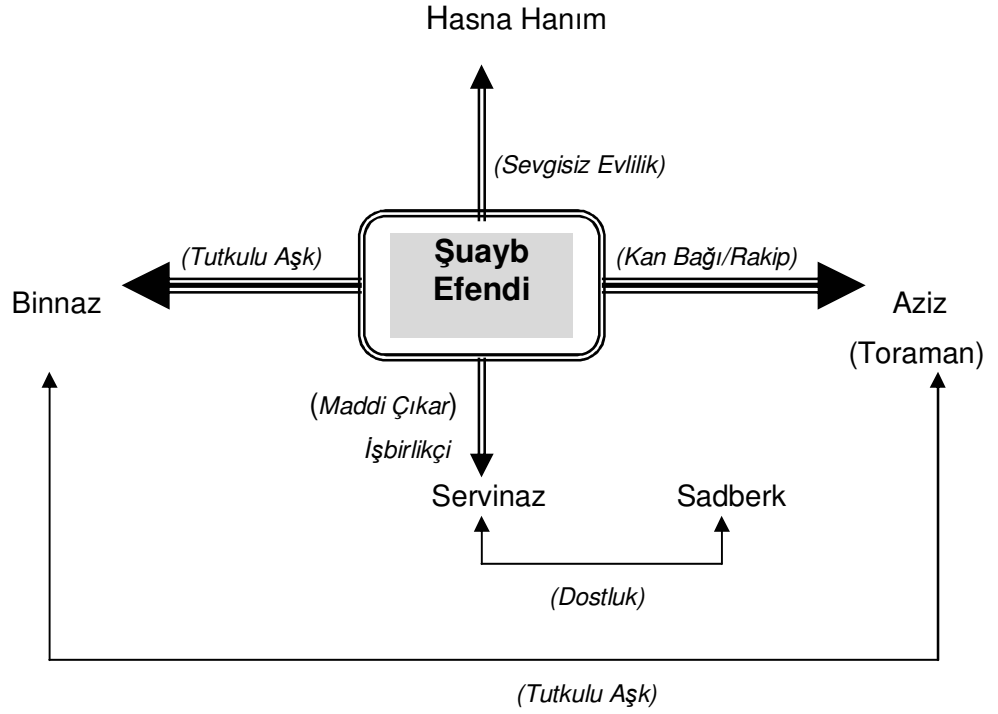
Aziz, Binnaz'a olan aşkı ile bunun babası tarafından öğrenilmesi ihtimali arasında derin bir korkuya kapılır. Bir gün Galata meyhanelerinden birinde arkadaşlarıyla içer, kendinden geçer ve Erenköyüne gizlice Binnaz'la görüşmeye gelir. Babası tarafından yakalanır; endişeye kapılır; ama babası oğlundan kuşkulalmaz ve Binnaz'ın başka bir zamparası olduğundan şüphelenerek oğluya, varlığından emin olduğu bu kişinin avına koyulur. Şuayb Efendi, Binnaz'ın eve aldığı zamparaları gizli gizli takip ettiğini ve artık bu gerçeğin ispatlı olduğunu Aziz'e anlatır. O gece Aziz gizlice köşke girer ve Binnaz'ı Ziya denen bir âşığıyla birlikte bulur. Binnaz, Ziya'yı saklar. Yatak odasına giren Şuayb Efendi'ye Binnaz çıkışır ve hayatının gerçeklerini itiraf ederek kendisini boşamasını ister. Bu arada Aziz, Ziya'yı yakalar. Binnaz, Şuayb Efendi'ye odada kalma emri verir. Emre uymayıp dışarı çıkan Şuayb Efendi, Aziz ile Binnaz'ı aşk halinde görünce, Ziya'nın da gece gözcülük yaparken gördüğü kişi olduğunu anlayınca kendinden geçer ve bu yaşadıklarından sonra ölür.

1.15.4. YAPI

1.15.4.1. Olay Örgüsü

Bir aile faciasının anlatıldığı Toraman'da olay örgüsü, başlangıçta romanın aslî kişisi konumundaki Şuayb Efendi etrafında düzenlenirken, daha

sonra romanın adının da atıfta bulunduğu ve Şuayb Efendi'nin oğlu olan Aziz (Toraman) etrafında düzenlenmektedir. Olay örgüsü, bu kişilerin ilişki kurduğu kişiler ile onların akıbetini etkileyen diğer kişilerin arasındaki ilişkilere göre düzenlenmiştir. Olay örgüsünü oluşturan bu ilişkilere vücut veren çatışmalar bütünü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önceki romanlarının çoğunda görüldüğü gibi mahalle kadınlarının aralarındaki dedikoduyla başlayan Toraman'da olay örgüsünü oluşturan bu metin parçalarının ilkinde Şuayb Efendi'nin Servinaz ile ilişkisi vardır. Bu ilişki, her iki şahsın da ticarî ilişkiler dolayısıyla tanışmaları, Servinaz'ın Şuayb Efendi'nin paralarına göz dikmesi ve bu uğurda karısını beğenmeyen Şuayb Efendi'ye karşı cinsel cazibesini kullanmak istemesi, bunu başaramayınca son derece büyüleyici bir güzelliğe sahip olan kızını işe göndererek amacına ulaşmak istemesi, kızıyla Şuayb Efendi'yi nikâhlaması, bunun için evinde onun ticarî sırlarını öğrenmek için bir işret âlemi düzenlemesi gibi olay parçalarıyla ifade edilir.

Bu ilişki, önce iş sonra da aşk ilişkisi şeklinde ve özünde her ikisi açısından da çıkara dayalı olarak gelişen bir ilişkidir. Burada bir çatışma söz

konusudur. Şuayb Efendi, evinde bulamadığı mutluluğu dışarıda arayan ve ahlakî değerleri önemsemeyen hovarda tipini temsil ederken; Servinaz ise karşısındaki kişinin zaafından yararlanmak isteyen menfaatperest, aşûfte bir kişiliği temsil eder. Bu çatışmayı şu şekilde de gösterebiliriz:

(Maddi Çıkar/İşbirlikçi)

Şuayb Efendi <-----> **Servinaz**

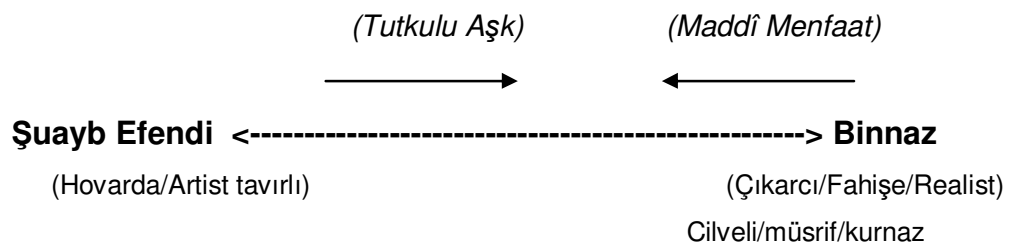
(Hovarda/Artist tavırlı)

(Çıkarıcı/Fahişe/Arsız)

Şuayb Efendi ile Servinaz'ın ilişkisi beraberinde Şuayb Efendi ile Binnaz'ın ilişkisini getirir. Servinaz, Şuayb Efendi'den koparmak istediği parayı kendi güzellik ve cazibesıyla elde edemeyince, devreye kızı Binnaz'ı sokar. Romanın bundan sonrasında temel ilişkilerden birisi Şuayb Efendi ile Binnaz arasında gelişir. Bu ilişki, Servinaz'ın hastalık bahanesiyle işe gelmemesi ve yerine Binnaz'ı göndermesi, Şuayb Efendi'nin Binnaz'a âşık olması, onu elde etmek için yaşına uymayan patavatsızlıklar yaparak komik duruma düşmesi, Binnaz'a olan sevdâsını daha fazla dizginleyemeyerek ona saldırı girişiminde bulunması; fakat Binnaz'ın, Şuayb Efendi'ye karşı koyması ve kendisini içinde bulunduğu bataklıktan kurtaracak kişiye teslim edeceğini ifade etmesi, Binnaz'ın talihinden şikâyet etmesi ve Şuayb Efendi'yi etkileyerek onunla nikâhlanmak için iffete önem verir görünmesi, Şuayb Efendi ile Binnaz'ın evliliğine karar verilmesi, Şuayb Efendi'nin evli olmasına rağmen Binnaz'ın izni olmadığından gerdeğe girememesi, Sadberk Hanım'ın tesviyesiyle altınlar hediye ederek Binnaz'la gerdeğe girebilmesi, Binnaz'ın kocasına sürekli sorunlar çıkarması, ailesiyle arası açılan Şuayb Efendi'nin, oğlu Aziz'i Binnaz'la tanıştırması, Binnaz'la Aziz'in önceden tanışık çıkmaları ve Binnaz'ın sinirlilik hâline Aziz'in çare olmasına Şuayb Efendi'nin sevinmesi, Şuayb Efendi'nin Binnaz ile evlenmesinin sokakta dedikodulara sebep olması, Şuayb Efendi'nin dedikoduları dikkate alarak Binnaz'ın ırzından şüphelenmesi ve tetkikata başlaması, Şuayb Efendi'nin Binnaz üzerine şüphelerinin ıstıraba dönüşmesi ve Aziz ile dertleşmesi, Binnaz'ı,

Aziz ile birlikte Erenköyü'ndeki çiftlikte Ziya ile basması ve buna dayanamayarak ölmesi olaylarıyla anlatılır.

Romanda olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının temelini oluşturan ilişki, Şuayb Efendi ile Binnaz arasındaki ilişkidir. Olay örgüsünü oluşturan diğer metin parçaları bu ilişkiyi anlamlandırma işlevine sahiptir. Burada da bir çatışması söz konusudur. Bu çatışmada Şuayb Efendi, otuz beş yıllık karısı Hasna Hanım'da bulamadığı zevkleri başkasında aramaktan çekinmeyen hovarda tipini temsil ederken; Binnaz, ana mesleğini sürdüren bir fahişe tipinin temsilcisidir. Şuayb Efendi'nin felâketine sebep olan bu ilişki, zaafından yararlanan Binnaz'ın bunu kullanması ile somutlaştırılır. Bu çatışmayı şu şekilde de ifade edebiliriz:



Şuayb Efendi ile oğlu Aziz (Toraman) arasındaki ilişki, Binnaz dolayısıyla ön plâna çıkmaktadır. Aslında aynı kadını seven baba-oğuldan Şuayb Efendi, Binnaz'ın hovardalarından birinin oğlu Aziz olduğunu hiç bilememiştir. Bu ilişki, Şuayb Efendi'nin Binnaz ile evliliğinin ailesinde rahatsızlık doğurması ve babasının parasıyla hovardalık yapan Aziz'in onunla menfaat anlaşması yaparak evliliğini hoş görmesi ve annesini de buna iknaya çalışması, Aziz ile Binnaz'ın ilk defa görüşmesi ve Binnaz'ın Aziz'in umumhanede karşılaştığı birisi olması, Şuayb Efendi'ye karşı asabileşen Binnaz'ın Aziz'le buluşunca sevişerek mutluluğa kavuşması ve Şuayb Efendi'nin bundan çok memnun olması, Şuayb Efendi'nin Binnaz hakkında çıkan söylentilerden etkilenmesi, onun kendisini aldattığı vehmine kapılması ve bunun için delil araştırması, Şuayb Efendi'nin sıkıntısını Aziz'e açması ve onun da evli birisine gönlünü kaptırdığına üzülerək hata yaptığını vurgulaması, Binnaz'ın hasretine dayanamayan Aziz'in babasının Binnaz'a

Erenköyü'nde tuttuğu eve gittiğinde Binnaz'ın hovardalarını yakalamak isteyen babasına yakalanması, baba-oğulun birlikte Binnaz'ın hovardasını yakalamaları, Binnaz'la Aziz'i sevişirken gören Şauyb Efendi'nin buna dayanamayarak ölmesi olay parçalarıyla ifade edilir.

Şuayb Efendi-Binnaz ilişkisinin yanı başında ilerleyen bu ilişkiyi karşılaşma olarak düşünmek mümkün olsa da aslında bunu çatışma şeklinde ifade etmek daha doğru olur. Çünkü Şuayb Efendi, Aziz'in, karısı Binnaz'ın bir hovardası olduğunu bilememesine rağmen, Aziz bu gerçeğe yüz yüze yaşar. Bu ilişkide Şuayb Efendi, hovardalığı ile ailesi arasında çatışma yaşayarak aciz kalan birisinin tutum ve davranışlarını; Aziz ise babasının karısı ile sevdâlısı olduğu kadın arasında kalarak çatışma yaşayan çapkın delikanlı tipinin tutum ve davranışlarını temsil etmektedir. Psikolojik gerilimin yoğunlaştığı bu ilişki, Şuayb Efendi'nin, ailesi ve genç bir fahişe olan ikinci karısının kendisine değer vermemesi ve onu başkalarıyla aldatması arasında yaşadığı gerilim ile yine Binnaz gibi ebeveyninin mesleğini eline alan, çapkınlık yaptığı kadının babasının ikinci eşi olması gerçeğiyle yaşayan Aziz'in çatışmasıyla ifade edilir. Bu ilişkiyi şu şekilde de gösterebiliriz:

(Maddî Menfaat)

Şuayb Efendi <-----> **Aziz**

(Hovarda/Karısınca Aldatılan)

(Çıkarıcı/Eğlence Düşkünü)

Şuayb Efendi dışında gelişen, onun Binnaz ile olan ilişkisini etkileyen ve haberdar olmadığı metin parçası Aziz ile Binnaz arasındaki ilişkidir. Bu ilişki, Şuayb Efendi'nin Binnaz'ı Aziz ile tanıştırması, onun Aziz'in daha önce umumhanede karşılaştığı ve sevdiği, ama parasızlığı yüzünden annesi tarafından reddedildiğinin ortaya çıkması, Binnaz'ın Şuayb Efendi'ye asabî davranması, bunun karşısında Aziz'le sevişerek mutlu olması ve Şuayb Efendi'nin de onun bu mutluluğundan memnuniyetle Aziz'le daha çok buluşmalarına salık vermesi, Aziz'in, babasının karısıyla sevişmekten sıkıntıya düşmesi, Binnaz ile Erenköy'ündeki evde gizlice buluşmak için

Erenköyü'ne gitmesi, orada Şuayb Efendi ile Binnaz'ı seviştiği Ziya ile yakalaması olay parçalarıyla ifade edilir.

Aziz ile Binnaz ilişkisinde de bir çatışması söz konusudur. Binnaz'ın Şuayb Efendi ile evlenmesinden daha öncesine dayanan ve parasızlıktan dolayı sürdürülemeyen bu ilişki, Şuayb Efendi ile Binnaz'ın evliliğinden sonra farklı bir şekil almıştır. Bu ilişkide Aziz, sevdiğini kıskanan hovarda tipini temsil ederken; Binnaz, gönlüyle Aziz'e maddi olarak da Şuayb Efendi'ye bağlı olan bir fahişe tipini temsil etmektedir. Bu ilişki, Aziz'in babasının evlendiği genç karısı olan Binnaz'ı görmesi ve onunla eskiye dayanan bir aşk ilişkisi olması dolayısıyla, babasının karısı ve sevdiği kişinin aynı kişide kesişmesinden kaynaklanan çatışmanın ifade edilmesi şeklinde somutlaşmaktadır. Bu çatışmayı şu şekilde de gösterebiliriz:

(Tutkulu Aşk)

Aziz <-----> **Binnaz**
(Hovarda/Âşık) (Fahişe/Âşık/)

Şuayb Efendi, Binnaz ile evlendikten sonra karısı Hasna Hanım'la arasında bir çatışması doğar. Romanın daha başlarında, henüz Şuayb Efendi'den bahsedilmezken, Hasna Hanım'ın mahalle kadınlarıyla yaptığı kavgada müezzinin karısı Nûriye, Şuayb Efendi'nin, karısını aldattığını Hasna Hanım'ın yüzüne vurur. Şuayb Efendi, Binnaz ile evlendikten sonra evliliğini ailesine söylemek zorunda kalır. Bu ilişki, Hasna Hanım'dan cinsel olarak zevk alamayan Şuayb Efendi'nin İzmir'e işe gidiyorum diye eve uğramayarak ortağı Servinaz'ın kızı Binnaz ile evlenmesi, mahallede Şuayb Efendi'nin Hasna Hanım'ın üzerine evlendiği konusunda şayialar çıkması, Aziz'in babasıyla maddî menfaat üzerine anlaşarak evliliği konusunda celallenen annesini ikna etmesi olaylarıyla ifade edilir.

Bu ilişki de bir çatışma şeklinde ifade edilir. Şuayb Efendi, ailesinde ve özellikle kaprisleri yüzünden karısında istediği mutluluğu bulamadığı için gözü dışarıda olan hovarda tipini temsil ederken; Hasna Hanım, fizikî yetersizliğinden dolayı kıskançlığa bürünen, dedikoducu mahalle kadın tipini

temsil etmektedir. Bu çatışma, romanda Şuayb Efendi'nin Hasna Hanım'da bulamadığı mutluluğu başka kadınlarda bulması ve bunun da yayılması durumunda kişilerin göstermiş oldukları tutum ve davranışlarla somutlaştırılmaktadır. Bu çatışmayı şu şekilde de gösterebiliriz:

(*Mutsuz Evlilik*)

Şuayb Efendi <-----> **Hasna Hanım**
 (Hovarda) (Dedikoducu/Fettan/Muhteris/Asabî)

Romanda olay örgüsünü oluşturan bu temel ilişkilerin yanında bir de bunları tamamlayan Servinaz ile Sadberk arasında gelişen bir ilişki vardır. Servinaz'ın eski bir dostu olan Sadberk, Servinaz'la muhabbet ederek romanda karşımıza çıkar. Bu muhabbette, Binnaz ile gerdeğe giremeyen Şuayb Efendi'ye tecrübesini aktararak yardımcı olur. Hem de tecrübesiyle Binnaz'a maddî servet kazandırmıştır. Sadberk Hanım'ı bir de romanın sonlarına doğru Erenköy'ündeki evde eski bir dost olarak görürüz. Karşılaşma niteliğindeki bu ilişkide gerek Servinaz, gerekse Sadberk, arsız, ahlâkî değerlerini kaybetmiş, çıkarıcı tipleri temsil etmektedir. Bu karşılaşmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(*Dostluk*)

Servinaz <-----> **Sadberk Hanım**
 (Yozlaşmış/ çıkarıcı) (Yozlaşmış/ çıkarıcı)

Yukarıdaki şemada ifade edilen çatışmalar/karşılaşmalar ağı, aradığı mutluluğu ailesinde bulamayan Şuayb Efendi'nin onu evi dışında, yanlış adreslerde aramasının getirdiği aile trajedisini ifade etmektedir. Dolayısıyla Toraman'ın olay örgüsü; kişinin toplumsal değerler karşısındaki yanlış tercihlerine göre düzenlenmiştir.

1.15.4.2. Kişiler

Bir “aile dramı”nın¹⁹⁶ işlendiği Toraman’da olay parçaları Şuayb Efendi etrafında kurgulanmıştır. Bundan dolayı olay örgüsünü oluşturan ilişkiler ağı çoğunlukla Şuayb Efendi’nin ‘düşüş’ünü ifadeye hizmet edecek biçimde onunla ilişkili olarak düzenlenmiştir. Romanın kişiler kadrosu genel itibariyle, Şuayb Efendi ile onun karşısındaki kişilerden oluşan bir bütünlük arz eder. Şuayb Efendi’nin dışındaki ilişkileri temsil eden kişiler de yine onun durumunu ifade etme işlevine sahip birer figür olarak karşımıza çıkar. Romandaki kişileri Şuayb Efendi merkezinde ele almak ve özellikleri ile olay örgüsündeki işlevlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.15.4.2.1. Erkekler

1.15.4.2.1.1. Şuayb Efendi

Şuayb Efendi, Hasna Hanım’ın otuz beş yıllık kocasıdır. Hasna Hanım’la evliliğinde aradığı mutluluğa kavuşamadığı için gözü dışarıda hovarda birisidir. Başından beri sağlıklı bir ilişkileri olamamıştır. Aralarındaki ilişkinin bozuk oluşu, romanı şekillendiren en önemli unsurdur; zira Şuayb Efendi’nin ‘düşüş’ünün sebebi karısının kendisine veremediği mutluluğu fahişe kadınlarda aramasıdır. Romanda evlilik hayatları şu cümlelerle anlatılmaktadır:

“Evlendikleri zaman Şuayb efendi yirmi beş yaşında gürbüz bir delikanlı, Hasna Hanım güzel fakat delişmen bir kızdı; izdivaçları otuz beş seneyi bulmuştu. Bu uzun karılık kocalık müddetinde birbirini çok gücendirdiler. Aile hayatları hemen daima bir hır gür ile geçti.” (s.31)

Şuayb Efendi önceleri kendini idare eder bir gelire sahipken, sonraları işlerini ilerleterek ömrünün sonuna doğru komisyonculuğa başlamış ve ihtiyacından fazla para kazanmaya başlamıştır. Onun fazla kazandığı para Servinaz’ın dikkatini çekmiştir. Şuayb Efendi’nin Servinaz’ın ilgisini çeken ve aralarındaki ilişkiyi artıran servet edinme süreci şu şekilde anlatılmaktadır:

¹⁹⁶ Göçgün, a.g.e., s.224.

“... uzun müddet kapı çuhadarlıklarında bulundu, alâ külli hal geçiniyordu; refaha erememişti; son zamanlarda komisyonculuğa başladı; bir iki iş memulün fevki yüzünü güldürdü; kasasına birkaç bin lira girdi; zeki, çalışkan bir adamdı; fakat ömrünün ikinci ezanı bir ikaz nidası olan “hayyalelfelâh” çekmiş olduğu ve şimdiye kadar ömrünü hemen yoksuzluğa karip bir maişet darlığı içinde geçirmiş olduğu için erişmek üzere olan ihtiyarlığını, iki evladını, malul zevcesini düşündü. Kendinin ve ailesinin âtisini temin için daha çalışmak ve birkaç parça irad yapmak kaydine düştü. Binaenaleyh kazancını kimseye sezdirmemeğe uğraşarak şimdiki maişetine hiç genişlik vermedi.” (s.35)

Şuayb Efendi, karısının kendisine tattıramadığı mutluluğu Servinaz’ın güzel kızı Binnaz’da bulmuştur. Onunla evlenir ve bütün servetini de ona vakfetmeye hazırdır. Binnaz’ı istemeye giderken kendisini çok komik duruma düşürerek, altmış yaşına rağmen yirmi yaşındaki bir delikanlı kılığına bürünmüştür. Bu da onu, alafranga züppe özentisi bir duruma düşürmüştür:

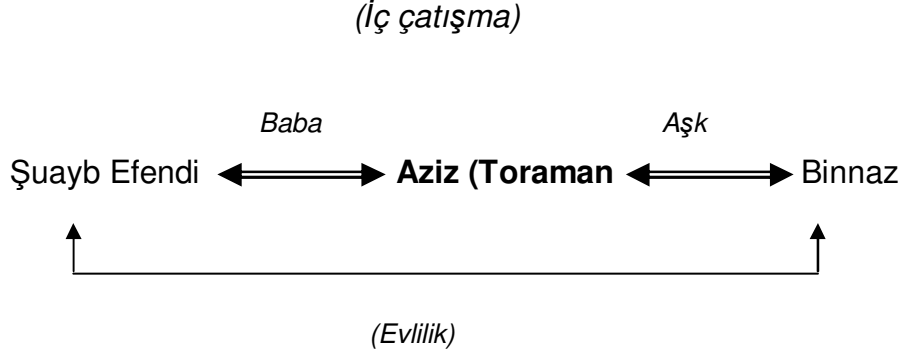
“Perikli komisyoncunun gözlere görünen bütün tüyünü tüşünü kurum rengine boyadı; buru deliklerinden dışarı fışkıran ak kılları küçük makasla budadı; pomata ile bir cila çektiği saçlarını taradı; bıyıklarını maşaladı; yüzünü pudraladı; kolonyayı kozmetiği bolca kullandı.” (s.65)

Onu sevdikçe kendisini aldattığı vehmiyle mutsuzluğu artar.

1.15.4.2.1.2. Aziz (Toraman)

Şuayb Efendi’nin oğlu olan Aziz, Servinaz ve Binnaz arasındaki ilişki ne ise, Şuayb Efendi ile onun arasındaki ilişki de odur. Birisi babasının, diğeri de annesinin prototipidir. Genç bir hovarda olan Aziz’in babasıyla ilişkisi babasının genç eşi Binnaz dolayısıyla dikkatlere sunulur. Babasının evliyen bir daha evlenmesine karşı çıkan Aziz’in Binnaz’la, babasının Binnaz ile evlenmesinden daha öncesine dayanan bir ilişkisi vardır. Babasından hovardalıkları için istediği maddi desteği bulamayan Aziz, babasının genç Binnaz’la evlenmesi sırasında onunla kıskanç annesi Hasna Hanım arasında doğan kavgayı yatıştırması dolayısıyla babasına yaklaşır ve onun tekrar maddi desteğini kazanır. Fakat babasının genç karısı Binnaz’ın, Aziz’in daha önce ilişki kurduğu ve parasızlıktan dolayı bunu sürdüremediği birisi oluşu, Aziz ile Şuayb Efendi ilişkisinin şeklini değiştirir. Şuayb Efendi’ye karşı olanca mukavemet gösteren Binnaz’ın uzun süredir hasretini çektiği Aziz’e kavuşarak, ihtiyacını Aziz’le gidermesi sonucu sakın bir yapıya bürünmesi, Şuayb Efendi’de Aziz’e karşı akıl erdiremediği bir şeylerin olduğu izlenimi

bırakır. Bundan sonra baba-oğul dertleşirler. Aziz, Binnaz'ın kendisinin sevgilisi olması, babasının da eşi olması dolayısıyla derin bir çatışma yaşar. Babasına durumu anlatamayan Aziz çeşitli duygular arasında bocalar. Aziz'in yaşadığı iç çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:



Şuayb Efendi'nin parasını, Aziz'in de gençliğini sömüren Binnaz, Aziz'le ilişkisinin ortaya çıkmaması için Aziz'e "Toraman" diye hitap eder. Babasına Binnaz'ın fahişeliğine dair hayat gerçeklerini açıklayamayan Aziz onun, Binnaz'ın başka birisiyle ilişkisi olduğundan kuşkulandığı yönünde kendisiyle dertleşmesi üzerine babasına, yaşadığı sorunların çok genç bir kızla evlenmenin doğal bir sonucu olduğunu vurgularken, kendisinin de adını vermeden Binnaz'la olan ilişkisini kocalı bir kadını sevme şeklinde babasına açması sonucu, babası da bunun tehlikesinden ve gayri ahlakiliğinden dem vurur. Şuayb Efendi'nin Binnaz'ın hayatında birisi olduğundan emin olduktan sonra bu kişiyi ifşa etmeye çalışmasına, Binnaz'la aşk ilişkisi yaşayan Aziz de dahil olur ve baba-oğul Binnaz'ı sevmekte gizli ortaklarından olan Ziya'yı ortaya çıkarırlar.

Aziz ve Binnaz arasındaki ilişki Binnaz'ın Şuayb Efendi ile evlenmesinden daha öncesine dayanmaktadır. Bu ilişki, Şuayb Efendi ile Binnaz ilişkisiyle beraber yürür ve işlevi Şuayb Efendi'nin yaşadığı felâketi artırmaktır. Bununla birlikte, Şuayb Efendi'nin Binnaz ile ilişkisinin aslında Aziz'in yaşadığı çatışmanın boyutunu artırdığı söylenebilir. Çünkü Aziz, babası ile sevdiği kız arasında kalmıştır. Denilebilir ki, Aziz ve Binnaz ilişkisi, bir eş olarak Binnaz'ın başka erkeklerle ilişkisi olması dolayısıyla Şuayb

Efendi'yi felâkete sürüklemiştir. Fakat Şuayb Efendi asla bu erkeklerden birisinin Aziz olduğunu bilmeyecektir. Aziz'in Binnaz ile ilişkisi, başlangıçta Binnaz'ın Aziz'in babası Şuayb Efendi ile evli olması dolayısıyla doğrudan; sonra da Binnaz'ın başka erkekleri de idare ettiğinin ortaya çıkması sonucu dolaylı olarak Aziz'i felâkete sürüklemiştir.

1.15.4.2.2. Kadınlar

1.15.4.2.2.1. Binnaz

Binnaz, Şuayb Efendi'ye karısının hiç veremediği duygular tattıran Servinaz'ın kızı ve kendisinin ikinci eşiştir. Annesinin mesleğini eline almış ve fahişe olmuştur. Olay örgüsündeki işlevi, güzelliğiyle Şuayb Efendi'ye ailesi dahil her şeyi unutturması, onu âdetâ altmışında hayata döndürmesi ve felâketine sebep olmasıdır. Aşüfteliği ve sıra dışı güzelliğiyle ön plâna çıkan Binnaz şu cümlelerle anlatılır:

“Servinazın Binnaz isminde hayatının yirminci senesine adım atmış, Cenabı Allahın bütün itinasıyla öğmüş yaratmış cidden müstesna bir hüsün ve cazibeye malik şeytan, fettan bir kızı vardı. Bir iffet ve selamet zemininde yetişseydi birbirinden belater olan güzelliğiyle zekavetine baha olmazdı. Fakat bir anadan bin babadan mahsul bir Binnaz fuhuş mezbelesinde nema buldu. Aştan doğmuş bir hüsün, tutuşmuş iki kalbin alevlerinden fırlamış bir haramzade idi. “Haram şey tatlı olur” sözündeki iddianın doğruluğuna bu kızın hilkâtından bariz bir misal olamaz. Onun lezzetini şekerler, ballar ile mukayese pek kaba ve tatsız düşer; onun güzelliği tasavvur edilebilecek teşbihlerle tarif edilemezdi; edasına, tadına söz yoktu. Fakat nihayet pek yürek yakan, en acı ve mühlik zehirlere tahavvül eden tatlılardandı; hariçte büyük bir tahsil görmemiş, sanayi nefiseye gitmemiş; darümuallimatın semtine uğramamış, o san'atın feyzine anasının mektebinde malik olmuştu. Anasının müşkülâtlarına verdiği gizli ziyafetlerde gazeller okur. Hazırunun akıllarını da beraber zıplatacak çiftetelli oynar. Maçiçte, tangoda (pariziyana) artistlerini gölgede bırakırdı. Anasının sureta meslek edindiği kavafıktaki muvaffakiyeti kızının yüzündendi. Binnazı billur şişeye konmuş bir hayat ve neşe iksiri gibi iştahlılarına yalnız dışından yalatır, kimseye bir yudum yutturmazdı; harareten yanan bir ağız böyle musaffa bir sevdâ kevserini kabın haricinden yalamakla nasıl mütezayit bir ateşe uğrarsa buna da dil uzatanlar öyle tutuşurlardı.” (s.39-40)

Annesinin bir fotokopisi olan Binnaz da ahlâk nutukları atacak kadar yalancı ve oyuncudur. *“dünyada ırzımdan başka istinat ve teselli medarım yoktur; Allahın bana vediası olan bu yüzakımı beni sefalet çirkabından kurtaracak olan halaskârma takdim edeceğim; onun için saklıyorum... canımı alınız, ırzıma dokunmayınız; hayatımın yegane ümidi odur.” (s.49)* sözlerini sarf

edecek kadar yalancıdır. Kendisini bir ahlâk timsali gibi gösteren Binnaz, annesinin oyunu sayesinde Şuayb Efendi ile evlendirilir. Bir taraftan Şuayb Efendi'nin parasını sömürürken, diğer taraftan da Şuayb Efendi'nin oğlu Aziz ile ve başkalarıyla da ilişkisine devam eder. Şuayb Efendi ile ilişkisini sadece maddi çıkar üzerine kuran Binnaz, yaşının getirdiği güzelliği gençlerle paylaşır. Toplumsal bütün değerlere muhalif bir tavır sergileyen Binnaz'ın tutum ve davranışları determinist felsefeye koşuttur. Zira, benzer nedenlerin benzer sonuçlar doğuracağı düşüncesiyle babası belirsiz doğan, fahişe bir annenin elinde yetişen Binnaz da annesininkine benzer bir hayat sürdürmektedir.

1.15.4.2.2.2. Servinaz

Servinaz, Şuayb Efendi'nin ikinci karısı olan Binnaz'ın annesi ve idarehanesine dadanan "kâğıt kavafı"dır. Olay örgüsünde işlevi, aile içinde mutluluğu bulamayan Şuayb Efendi'nin zaaflarını keşfederek onu kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak felâketini hazırlamaktır. Romanda *"Bilgiç, becerikli, işten, sözden yılmaz, işin çokluğundan dışı avukat kesilmiş fakat geçkince bir kadın..."* (s.36) cümlesiyle tanıtılır. Şuayb Efendi'nin işleri ilerledikçe, kadınlığını kullanarak onu soymaya çalışan bir fahişedir. Şuayb Efendi ile ilişkisi onu maddi olarak sömürme şeklinde gelişir. Bu amacına ulaşmak için onun gönlünü kazanacak atılımlardan geri durmaz:

"“Cami yıkılsa mihrap yerinde durur”, derler bunun mihraba zamimeten minberi, maksuresi, ve hele son cemaat yeri henüz bozulmamış gibiydi. Yaşça hemen Hasna hanıma yakındı; saçlar daima kumrala boyalı, yüz düzgünle allıklı mutalla... kaşlar gür, gözler hafif sürmeli, etvar ve edası kendinin hâlâ güzellik tahtından inmemeye yemin etmiş bir eski yosma olduğuna şüphe götürmezdi. Kendine ne iş tevdi edilse tamamiyle uhdesinden geldiğinden Şuayb Efendi bu kadınla muameleyi ilerletti; fakat kadın komisyoncunun kasasındaki birkaç bin liranın kokusunu aldı; eski bir kovukta bal peteği keşfetmiş bir arı gibi başından ayrılmıyordu; Şuayb efendinin haseb ve nesebî, ruhî ahvali evce olan felaketi hakkında mükemmel tahkikata girişti; her şeyi öğrendi; zavallı adama mükemmel bir sevdâ tuzağı kurmak için etrafına kazıkları kaktı; ipleri germekle uğraşıyordu.” (s.36)

Şuayb Efendi'nin parasını ele geçirmek için her türlü yolu meşru görerek Machiavelist bir yaklaşım sergilemektedir:

“idarehaneye girmezden evvel aralarında cari muamelata dair cilveli, işveli; musanna sözler tertibiyle, henüz penbe, beyaz ve tonbul kalmış kollarını çarşıftan ve tenteneli yerlerinden sıyrarak yazıhanenin üzerine dayar, en cazip en tatlı tebessümlerini dudaklarının etrafına, yaya yaya, adamcağızın en derin kalb köşelerine sokulmak ister gibi nafiz ve baygın nazarlarla göz süzerek büyük bir samimiyet edasıyla aheste lâtif söze girer. Hasılı bayat mevcudiyetini yürek tazeleyen leziz bir içki gibi herifin boğazından aşağı akıtmak ister; fakat Şuayb efendi oralarda değildi.” (s.36)

Karısında istediğini bulamadığını öğrenmesi üzerine kendisini de beğenmeyen Şuayb Efendi'ye kızı Binnaz'ı sunarak amacına ulaşmaya çalışır. Bu uğurda yücelmek için kendisini bir ahlâk abidesi gibi göstermek ister:

“Ben onu türlü yoksuzluklar içinde babasız büyüttüm. Her derde, her belaya katlandım. Rabbime bin şükür şimdiye kadar ırzımıza, namusumuza lakırdı söyletmedim. Bize eğri nazar ile bakanların alimallah gözlerini çıkarırım. (Hıçkırarak) bir kızın yırtılan namusunu para ile iade etmek mümkün olur mu? Kızım polattan bir kale gibidir. Onun karşısına senin gibi seksen tanesi çıksa para etmez... Efendi iyi dikkat et... bizim namusumuzdan başka sermayemiz, güvenecek şey yoktur. Aklını başına topla yoksa kendin bilirsin...” (s.61)

diyerek hayatının tam tersini söyleyecek kadar da yalancı ve dalavereci bir yosmadır.

1.15.4.2.2.3. Hasna Hanım

Hasna Hanım, Şuayb Bey'in ilk karısı ve Aziz'in annesidir. ilk çocuğu Sabire'nin doğumunda “ihtinak-ı rahim” illetine uğraması, psikolojisinin bozulmasına sebep olmuştur. Herkesle kavgalı durumunun temelinde geçirmiş olduğu bu hastalık vardır. Şuayb Efendi, Hasna Hanım'ın bu sinir nöbetlerinde onu anlayışla karşılar. Hasna Hanım'ın hali tavrı şu cümlelerle ifade edilir:

“Akılca mevcut insanlar envairinde hiçbir nevin kadrosuna sokmak kabil olmayan bu kadını nereye koyacağını, nasıl zapt edeceğini bilemeyen Şuayb efendi şaşırılmıştı; çünkü nöbet zamanları haricinde kadının halim, selim, sükunetli, işi ile gücü ile meşgul, kadın kadıncık vakitleri de olur; o zaman insan zavallıya acır; bu sükunetli hallerinde herkesin hayrını ister, bir ay, bazen daha ziyade süren uykusuz ve gıdasız geçen azgınlığı esnasında tezaüf etmiş zannolunan bütün kuvvetini âlemle dalaşmağa sarfettiği için nöbetin hitamında bitap düşer; sanki zaafını tazmin için tabiat ona büyük bir iştiha verir; yer, içer, uzun uzun uyur; artık söylenmez; en lüzumlu sözler için bile ağzını kıpırdatmaya üşenir...” (s.31-32)

Karıkoca arasındaki iletişim bozukluğu, Şuayb Efendi'nin gözünün dışarıda olmasına yol açmıştır. kocasını şiddetle kıskanır. Şuayb Efendi

karısının ruhsal durumu kadar fizikî yönünden de bîzardır. İlişki şu cümlelerle anlatılır:

“Şuayb Efendi otuz beş senedir bu belayı çekti; insaniyetin tayin edebileceği yoldan sapıtmamaya uğraştı, vicdaniyle insafiyle cenkleşti. Fakat uzun seneler zarfında ne gençliğini bildi, ne ihtiyarlığını anladı. Ne evlilik saadetini gördü, ne de üç gün aile saadeti... Hayatını kazanmak için hariçte mütemadiyen uğraşmak, eve gelince her saat dalaşmak... Kendisi için hayat bu idi... zevcesi pek kıskançtı; efendisini kendi gözünden, kurttan kuştan kıskanır; marazanın şiddetlenmesine bu her türlü ölçülerden artmış kıskançlığı sebep olurdu; zevci hakkındaki müfrit muhabbetini ona dayanılmaz işkenceler çekirmek suretiyle izar ederdi. Son senelerde Hasna hanım buruştu, çehresine tamamiyle koca karılık manzarası, bir yıpranma çirkinliği çöktü. Her tarafı pörsüdü; sarktı; cildi esmerleşti, çillendi, zevci şişmanlığı ve yüzünün nisbetle şimdi genç görünüyordu; Hasna hanımın: “Ben saçlarımı boyamayım da kocamın yanında anası gibi mi durayım?” endişesi işte bundan ileri geliyordu” (s.34-35)

Hasna Hanım'ın olay örgüsündeki temel işlevi, ruhsal durumunun düzensizliği ve fizikî olarak kocasını tatmin edememesi dolayısıyla Şuayb Efendi'nin dışa dönük yaşamasına kapı aralaması ve olay örgüsünü şekillendiren diğer ilişkilere zemin hazırlamasıdır. Karıkoca arasında duygusallığa dayanmayan, kıskançlık temelinde, çocuklardan dolayı zorakî bir birliktelik söz konusudur.

1.15.4.2.2.4. Sadberk

Sadberk, Servinaz'ın eski bir dostudur. *“...buruşuk yüzü badanalı, sürmeli, rastıklı, evelden mal iken şimdi tellâl olmuşa benzeyen, Sadberk hanım isminde şişman bir kadın gelirdi; gönül piyasasında simsarlık ede ede bu nevi işlerde artık “ehli hibreden” sayılan bu hanım” (s.85)* cümlesiye tanıtılır. Onun gibi, gün görmüş, çaçaron ve maddî menfaatini her türlü ahlâkî değerlerin önüne alan birisidir. Olay örgüsündeki işlevi, Binnaz ve Servinaz'ın Şuayb Efendi'nin parasını sömürmeye yardım etmektir. Anlattığı evlilik hatırasıyla Şuayb Efendi'nin Binnaz'a servetinin kapısını aralaması gerektiği vurgulanmıştır.

Toraman'da olay örgüsünü şekillendiren temel ilişkilerdeki bu kişilerden başka bu kişileri tanıtmak işlevine sahip dekoratif kişiler de vardır. Bunlardan Sabire, Şuayb Efendi'nin dul ve iki çocuklu kızıdır. Aileye

sonradan gelerek ailenin yükünü artırmıştır. İşlevi, ailenin içinde bulunduğu zorluğu dikkatlere sunmaktır. *Keramet Efendi*, Kocamustafapaşa'da oturan ve kadınlara okuyup üfüren, Hasna Hanım'ın hastalandıktan sonra başvurduğu ak sakallı, Nûr gibi, nefesi tesirli 'şeyh'idir. Ziya, Aziz gibi Binnaz'ın bir hovardasıdır. Bunlarla birlikte Hasna Hanım'ın mahalle kadını özelliğini ön plâna çıkarma işlevini yüklenen, mahalle kadınlarından Adile Hanım, Nûriye Hanım da romanda adı geçen kişilerdendir.

Sonuç olarak, Toraman'da kişiler kadrosu, Şuayb Efendi'nin, toplumsal kurallara muhalif davranması sonucu uğradığı aile felâketinin bir yönünü ifade etmede kullanılan birer figürdürler. Aile değerlerinin ihmal edilip, sadece cinsel içgüdülerin tatmin edilmesine dayalı ilişkinin beraberinde getirdiği yıkım romanın şahıslar kadrosuyla somutlaştırılmıştır.

1.15.4.3. Mekân

Toraman'da olaylar, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önceki romanlarında olduğu gibi İstanbul'da geçmektedir. Romanda İstanbul'a ait bazı semtlerinin adı zikredilmektedir. Bu semtlere ait mekânlardan bazıları olayların sahnesi durumundayken, bazılarının çeşitli vesilelerle sadece adı anılmaktadır. Romandaki tüm mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.15.4.3.1. Dekor

1.15.4.3.1.1. Evler

1.15.4.3.1.1.1. Servinaz'ın Evi

Servinaz'ın evi, Şuayb Efendi gibi parası sömürülmeyi amaçlanan birisinin ağırılanıp mutlu edilmesi amacıyla itinayla tefriş edilmiş, temiz bir mekândır:

“... yükleri elinden alınan misafir en baş odaya götürüldü; ortada geniş bir masanın üzerine zarif tabaklar içinde, nefis mezelerden mürettep bir işret sofrası kurulmuştu...”

Yakında bu evin hânegîsi olacak sakalı boyalı bu genç mukallidi misafir etrafına bakındı; oda temiz ve tabiatçe döşeliydi; her taraf işleme, örme kadın el işlerinin en hoş ve en zinetlisi parlak numuneleriyle dolu idi; bu lâtif şeylerin Binnaz'ın nazik, güzel parmaklarından çıkmış olduklarına şüphe yoktu; hep bu ince el mahsulleri kızın her şeyden evvel çalışkan bir ev kadını olduğunu isbat ediyordu; duvarda fes rengi kadife kılıf içinde bir ud asılıydı.” (s.67)

Romanda güzelliğiyle ön plânda bulunan ve Şuayb Efendi'yi kendine âşık eden Binnaz'ın içinde bulunduğu mekân gerek tefriş tarzı, gerekse içinde yaşayanlara verdiği huzur bakımından dikkat çekicidir. Burada mekân-insan bütünleşmesinin güçlülüğü dikkat çekicidir. Şuayb Efendi, kendi evinde bulamadığı mutluluğu Sevinaz'ın evinde bulmuştur. Binnaz'ı istemeye gittiği gün bu evde bir işret âlemi de tertip edilmiştir. Daha önce hiç tatmadığı kadar mutlu olmuş ve kendinden geçmiştir.

1.15.4.3.1.1.2. Erenköyü'ndeki Köşk

Şuayb Efendi, ailesinden gizlice evlendiği Binnaz'ı memnun etmek ve onunla gizli gizli görüşmek için Erenköy'de bir köşk kiralar. *“büyük bir bağ ortasında güzel bir köşk tuttu; ebniyenin etrafı hemen bir ormancık halinde ağaçlarla muhattı.”* (s.114) cümlesiyle tanıtılan bu köşk, Şuayb Efendi için bir azap mekânı durumundadır. Çünkü Binnaz'ın başkasıyla ilişkisi olduğuna artık Şuayb Efendi kesin hüküm getirmiştir. Bu ev, Şuayb Efendi ve Aziz'in, Binnaz'ı Ziya adında bir hovardayla yakaladıkları mekândır. Köşkün çevresi, Şuayb Efendi'nin Binnaz'ın isteği üzerine Aziz'i köşke getirmesi dolayısıyla şu cümlelerle tasvir edilmektedir:

“temmuz nihayeti, tam kemale ermiş berrak, sıcak bir yaz günü. Güneş tarlaların otlarını sarartmış; Çamlıca eteklerinden esen bir rüzgâr demir yoluna amuden iki tarafa uzanan şoselerin üzerinden kesif bir toz kaldırarak civar köklerin pancurlarını pudralıyor. Hemen her taraf bu sarı pudra ile mutalla görünüyor. Tren istasyonda durdukça geçit yeri koca sııklıkla sed edilen yolun iki tarafında, içine dört kişi dolmuş ve arabanın irtifai önünde keçi kadar küçülmüş bir hayvan koşulu talikalar gelip birikiyorlar..” (s.133)

1.15.4.3.1.1.3. Hasna Hanım'ın Evi

Şuayb Efendi'nin Hasna Hanım ve çocuklarının kaldığı evi, komşuları müezzinin karısı Nûriye'nin ağzından şu şekilde anlatılmaktadır:

“Evinizde insan kıçının altına koyacak sağlam bir iskemle bulunamaz. Halâ o kırk yıllık minderler. Hâlâ misafir odanızda o çarpık konsol, üstünde o kararmış hotozlu ayna, önünde hırdavatçılardan düşürülmüş Nuh nebî yılından kalma kırık lambalar... (...) Kocanın haftada üç dört gece eve gelmediğinin sebebini neye merak etmedin? Bu çingene çerkesi, hak kuran kafesi çarpık eve gelip ne yapsın?” (S.29-30)

Alıntıda da görüldüğü gibi Şuayb Efendi'nin Hasna Hanım ve çocuklarıyla kaldığı evi son derece bakımsız ve eski tarzda tefriş edilmiş bir mekândır. Burada Şuayb Efendi ile karısı Hasna Hanım arasında şiddetli geçimsizlikler yaşanmakta, evin kızı iki çocuğuyla eve dönmüş durumdadır. Yani evin fizikî şartları ile içinde yaşayan kişilerin huzuru arasında bir koşutluk vardır. Şuayb Efendi'nin bu evi huzursuzluğun mekânıdır. Bu mekânda bir ömür Hasna Hanım'la mutluluğu tadamamıştır. Aynı zamanda burası, Hasna Hanım'la komşusu müezzinin eşi Nûriye arasında canlı bir mahalle kavgasının mekânıdır. Bu mekân içerisinde Şuayb Efendi'yi pek görmeyiz.

1.15.4.3.1.2. İşyeri

1.15.4.3.1.2.1. Şuayb Efendi'nin Komisyoncu İdarehanesi

Olay örgüsünde en önemli işlevi haiz iki mekânından birisi Şuayb Efendi'nin zaptiye taraflarında komisyonculuk yaptığı idarehanedir. Burası Şuayb Efendi'nin hayatının düzenini alt üst edecek Servinaz ve kızı Binnaz'ı tanıdığı yerdir. Şuayb Efendi, burada Binnaz'ı elde etmek için ona saldırmıştır. Mekân sadece Aziz'in buraya gelmesi sebebiyle, *“iki kadın taş merdivenini çıktı; koridordan sola döndü; yirmi otuz adım yürüdü; babasının yazıhanesi önünde durdu,”* (s.102) şeklinde tanıtılır. Bu mekânın olay örgüsündeki fonksiyonu, romanın merkez kişinin felâketini doğuracak kişilerle tanışmasının sahnesi olmasıdır.

1.15.4.3.2. Sözü Edilen Yerler

Romanda olay örgüsünde önemli bir işlevi olmayıp çeşitli sebeplerle sadece sözü edilen yerler de vardır. Bunlardan, Sirkeci, Şuayb Efendi'nin

Binnaz'ı istemek üzere Servinaz'ın evine gitmeden önce kendisini delikanlı göstermek amacıyla gittiği berberinin olduğu ve vakit geçirmek için dolandığı ve Servinaz'ın evinin olduğu semttir.

Erenköy'de köşkte Binnaz'ın arada bir gelen misafirle veya yalnız başına Kuşdili, Haydarpaşa çayırı, Çifte havuzlar, Bostancı ve İçerenköy'üne araba gezintisi yapması dolayısıyla bu mekânların da ismi zikredilir. Romanda buralarda geçen bir olay anlatılmaz.

Kocamustafapaşa'nın ismi, Hasna Hanım'ın hastalığı nedeniyle orada bulunan ve şeyh dediği Elbistanlı Keramet Efendi'nin evinin bulunduğu semt olarak geçer.

Aziz'in Binnaz'ın hasretiyle kendini içkiye vermesi üzerine arkadaşlarıyla eğlenmeye gitmesi olayının mekânı olarak da "Galata meyhanelerinin biri" adıyla Galata semtinin de adı anılır.

Romanda gerilimin en çok arttığı ve bunda mekânın ve çevre şartlarının da katkısının olduğu olay parçası, Şuayb Efendi ile Aziz'in Erenköy'deki köşkte Binnaz'ı hovardasıyla yakalama operasyonudur. Bir cinayetin habercisi gibi anlatılan bu olayda gerilimin artmasında zaman-mekân-insan unsurunun bütünleşmesi görülmektedir:

"Gece serindi; etrafa hafif bir rutubet yağıyor, göğün koyu zemini üzerine irili ufaklı yıldızlar şimşirek taşı parıltısıyla ışık saçıyorlardı; vakit ilerlemiş, kurt, kuş uyumuştı; lakin gecenin bu derin uykusunu ihlâl eden gece mahlukatı da vardı. Arada bir karanlığın esrar ve korkunçluğunu artıran baykuş huhuhuları duyuluyor, Kayışdağı cihetinin ıssız bayırları bağrından vahşi bir hüznle çakal ulumaları geliyordu; baba oğlun artık karanlığa alışmış gözleri önünde yarasa kuşları seri zikzaklarıyla karanlıklara dalıp dalıp çıkmakta iken Şuayb Efendi gecenin meş'um birer müfessiri saydığı bu uğursuz sadalardan, yarasalardan ürkerek ne yapacağını unutmuş gibi düşünüyordu; o şimdi hemen beş on dakika sonra iki cana kıyarak katil olacaktı." (s.156-157)

Romanda mekânın anlatımında herhangi bir düzen gözetilmez. Mekânın ayrıntılarıyla tasvir edilmediği, yalnızca olayların sahnesi oldukları görülür. Asıl vurgulanan, olaylardır. Bundan dolayı romanın merkezinde hep insan vardır. Böylelikle mekân çokça ön plâna çıkarılmaz; daha çok kişilerin mekân içindeki eylemlerine dikkat çekilir.

Sonuç olarak romanda mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği farklı işlevler pek yoktur. Mekân, romanın olay

örgüsüyle vurgulanan aile dramının gerçekleşmesinin anlatıldığı olayların ortamı durumundadır.

1.15.4.4. Zaman

Toraman'da olay örgüsünü oluşturan olay parçaları yaklaşık bir yıllık bir süre içerisinde gerçekleşir. Fakat bunun hangi yıl olduğuna dair romanda herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Aktüel zamanın Abdülhamit devri olduğu romanın bir yerinde ifade edilmektedir. Romanın başında Hasna Hanım ile Müezzinin Karısı Nûriye arasında geçen ağız kavgasında Nûriye Hanım'ın Hasna Hanım'a "*Casus senin kocan. Abdülhamidin baş casusu idi. Mahalleden kaç bigünah sürdürdü.*" (s.25) sözünden romandaki olayların Abdülhamit devri ve hemen sonrasında cereyan ettiğini söyleyebiliriz.

Anlatma zamanı yaklaşık bir yıl sürerken, olay zamanı, kahramanların blok halindeki tanıtımlarında geçmişlerinin anlatılması için geriye dönüşlerin yapıldığı yerlerde kahramanların geçmişiyle birlikte bir hayli genişler. Meselâ, altmış yaşında ve otuz beş yıllık evli olan Şuayb Efendi'nin evliliğinin başına dönmekle romanda olay zamanı otuz beş yıllık bir zaman dilimine çıkmış olmaktadır.

Toraman'ın başında Şuayb Efendi'nin karısı Hasna Hanım ile Adile Hanım ve Müezzinin Eşi Nûriye arasındaki konuşmalarda Şuayb Efendi'nin iş bahanesiyle gittiği söylenen İzmir'e gitmeyip genç bir kızla evlendiği konusunda kavga anlatılmaktadır. Halde gerçekleşen bu olaydan sonra, geriye dönüşle Şuayb Efendi'nin dillere düşen genç Binnaz ile evlilik macerası anlatılır. Dolayısıyla roman, geçmişte gerçekleşmiş olayların halde söylenip, bunun detaylandırılmak üzere geriye dönülmesi şeklinde bir zaman sırası izlemektedir. Romandaki olay parçalarının zamanını şu şekilde inceleyebiliriz:

Hasna Hanım ile Adile Hanım'ın dedikoduları:

Halde gerçekleşen olay

Müezzinin karısı Nûriye'nin Hasna Hanım'a Şuayb Efendi'nin evlendiğini söylemesi:

Aynı gün (olayın 3 ay önce gerçekleştiği söylenir)

Hasna Hanım-Şuayb Efendi evliliğinin başlangıcına dönüş:

35 yıl öncesine dönüş

Şuayb Efendi'nin komisyonculuğa başlaması:

Şuayb Efendi'nin Servinaz'la karşılaşması:

Bir aralık

Servinaz'ın Şuayb Efendi'nin parasını elde etmek için hastalandığını bahane ederek güzel kızı Binnaz'ı işe göndermesi:

Bir gün

Şuayb Efendi'nin Binnaz'ın güzelliğinden etkilenerak ona sevdâlanması ve iltifatlarda bulunması:

Belirsiz bir süre

Şuayb Efendi'nin daha fazla dayanamayarak Binnaz'a tecavüz girişiminde bulunması, Binnaz'ın da ona ahlâk dersi vermesi, geçmişini, iffetini korumasını anlatması, Şuayb Efendi'den kendisine hami olmasını istemesi ve onun da buna sıcak bakması:

Bir gün

Servinaz'ın Şuayb Efendi'ye, kızına saldırdığı şikâyetiyle gelmesi, kızının kendisini sevdiğini söylemesi, evlilik işinin görüşülmesi ve Şuayb Efendi'yi evine davet etmesi:

3 gün sonra

Şuayb Efendi'nin davete hazırlıklar yapması ve davete icabet etmesi:

O gün akşam

Servinaz'ın evinde işret meclisinin kurulması, Şuayb Efendi'nin eğlenceden dolayı kendinden geçmesi, sarhoşluk haliyle bütün şirket bilgilerini ifşa etmesi, nikâh istemesi:

Nikâhın olması:

Aynı hafta

Binnaz'ın bir türlü Şuayb Efendi'yle gerdeğe girmeye razı olmaması:

Yaklaşık 4 hafta geçer

Şuayb Efendi'nin gerdeğe girememekten tenasülî bir hastalığa tutulması, Sadberk'in gelmesi, kocasıyla gerdeğe girme tecrübesini aktarması ve Şuayb Efendi'nin de ondan ders alarak Binnaz'a mücevherler alarak onu gerdeğe girmeye razı etmesi:

Yaklaşık 6 ay

Şuayb Efendi'nin balayına girmesi; fakat eski evini hatırlayarak eski karısı Hasna Hanım'a ve ailesine dönmesi, Aziz'in annesiyle babası arasındaki kavgayı gidereceğini öne sürerek babasıyla anlaşmalar öne sürmesi:

Bir gün

Aziz'in babasının idarehanesine gitmesi, orada Binnaz'ı yalnız görmesi, Binnaz ile Aziz'in iki yıl önce bir umumhanede karşılaştıkları, birbirlerini sevdiklerinin; fakat parasızlığı yüzünden Servnaz tarafından ayırıldıklarının ortaya çıkması, Aziz ile Binnaz'ın bunu fırsat bilip sevişmeleri, Şuayb Efendi'nin onların bu samimiyetinden memnun olması: *Ertesi gün*

Aziz'in sık sık Binnaz'la görüşmesi ve Şuayb Efendi'yle asabileşen sinirlerini rahatlatması:

Belirsiz bir süre geçer

Sokakta Şuayb Efendi'yi görenlerin imalı gülüşmeleri ve dedikodularından Şuayb Efendi'nin sıkılması ve bununla ilgili lokantada bir tecrübe yaşaması: *Bir gün*

Dedikodularla sarsılan Şuayb Efendi'nin Binnaz'ın sinesinde bir diş izi görmesi ve bundan Binnaz'ın kendisini aldattığını düşünmesi, Binnaz'ı hıyanetlik halinde yakalamaya karar vermesi: *Sıcak bir yaz sabahı*

Şuayb Efendi'nin Binnaz'ı memnun etmek için ona Erenköyü'nde bir köşk kiralaması: *Aynı yaz*

Şuayb Efendi'nin Binnaz üzerine oğluyla dertleşmesi ve ona niçin evlenmemesi yolunda uzunca felsefe yaparak tavsiyede bulunması, bunun üzerine Aziz'in kendisinin kocalı bir kadın sevdiğini itiraf etmesi, babasının da bundan vazgeçeceğine dair Aziz'e yemin ettirmesi:

Bir gün

Şuayb Efendi'nin artık evini unutması, Aziz'in kendisini ziyaret etmediğine dair ona sitemli mektup yazması, Aziz'in bunun üzerine babasını ziyaret etmesi, babasının ona Binnaz'ın kendisini istediğini söylemesi; ama Aziz'in babasına ettiği yemin üzerine Binnaz'ın evine gitmeyeceğini söylemesi: *2-3 hafta geçer*

Baba-oğul Erenköyü'ne Binnaz'ın yanına gitmeleri, aşk yaşamaları ve Aziz'in babasının sözlerini Binnaz'a anlatması: *Temmuz sonu bir akşam*

Aziz'in Erenköyü'nde babasının söyledikleri üzerinde düşünmesi ilişkisini bilip bilmediğini araştırması: *2 hafta sonra*

Aziz'in Galata meyhanelerinde arkadaşlarıyla içmesi ve Binnaz'a olan hasretinin depreşerek Erenköyü'ne onun yanına gitmeye karar vermesi, orada köşke girerken Binnaz'ın zamparalarını gözetleyen babasına yakalanması ve ikisinin beraber Binnaz'ı gözlemeye

başlamaları, köşkü basmaları ve Binnaz'ı bir sevdâlısıyla yatakta yakalamaları ,Binnaz'ın bir oyunuyla Şuayb Efendi'nin Aziz'i Binnaz'la öpüşürken görmesi ve kahrından ölmesi:

Belirsiz bir süre sonra

Zaman, romanda olayların akışını sağlayan bir birim olmaktan öte bir işleve sahip değildir. Bu durum romanda zamana dair kullanılan ifadelerin çok kesin çizgiler taşımamasında kendini göstermektedir. Romanda geçen zaman ifade eden zarflar şunlardır: “*Akşam oldu*” (s.66), “*o hafta*” (s.79), “*üç dört hafta geçti*” (s.79), “*... akdimizin icrasiyle bir yastığa baş koyalı ayı geçti*” (s.81), “*... kaleyi fasılalı ve pek kısa hücum adımlarıyla adeta karış karış, azar azar altı ayda fethetti,*” (s.93), “*Sıcak bir yaz sabahı*” (s.111), “*o yaz*” (s.114), “*Bir gün*” (s.115), “*Temmuz nihayeti, tam kemale ermiş berrak, sıcak bir yaz günü*” (s.133), “*Toraman'ın üvey anasını bu ziyareti üzerinden iki hafta geçti,*” (s.146). Olayların akışı, zaman ifade eden söz veya söz gruplarıyla ve belirli olayların zamanı ölçüt olarak alınarak verilir. Bunlarda da bir belirsizlik söz konusudur. Anlatıcının bakış açısıyla paralel olarak Şuayb Efendi'nin geçmiş hayatı anlatıldığından, romanın hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılır.

Yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi, romanda anlatma zamanının temmuz sonundan önceki altı ayı geçkin bir zaman dilimini kapsadığı çıkarılabilmektedir. Zamanın romandaki işlevi olayların akışını sağlamaktır. Kişilerin tutum ve davranışlarını etkileyen bir unsur değildir.

1.15.5. TEMA

Toraman'da, aile faciası etrafında aile hayatı, evlilik, aşk, ahlâk temalarının ele alındığını görmekteyiz. Şuayb Efendi'nin ailesinin çöküşünün anlatıldığı romanda yazar bu temaları, onun ileri yaşına rağmen bir fahişeye gönül vermesi dolayısıyla, aile bireyleriyle ve gönlünü kaptırdığı kızın gayri ahlakî tavrından dolayı onunla olan çatışmasıyla somutlaştırmaktadır.

Otuz beş yıllık evliyen, evlendiği ilk günden beri karısı Hasna Hanım'la geçinemeyen ve onu bir türlü sevmeyen Şuayb Efendi, kendi

halinde geçinirken, altmış yaşında ekonomik durumunu düzelttikten sonra parasına göz dikip kendisine dadanan fahişe Servinaz'ın marifetiyle, güzele olan zaafı neticesinde Servinaz'ın kızı Binnaz'ın güzelliğine tutulur. Ana mesleğini icra eden ve son derece ahlâklı görünen Binnaz'ın etkisinde mal varlığını ve sevdâ hayallerini tüketen Şuayb Efendi, Binnaz tarafından, hem oğlu Aziz hem de başkaları tarafından aldatılır ve bu durum kendisinin, dolayısıyla da ailesinin felâketi olur. Bu aile dramı temelde Şuayb Efendi, Binnaz ve Aziz arasındaki çatışmalar çevresine şekillenmektedir.

Romanda işlenen temalardan birisi olan aile hayatı, bireylerin birbirini mutlu edemediği bir ortama vurgu yapmaktadır. Romanda aile hayatı, karısını sevmeyen ve bundan dolayı cinsel arzularını dışarıda tatmin etmeye çalışan Şuayb Efendi, kocasını tatmin edemeyen ve onun gözünün dışarıda olmasından rahatsız olarak onu sürekli kıskanan Hasna Hanım, babası gibi hovardalık yapan; ama buna para yetiştiremeyen ve bundan dolayı babasına küsen oğul Aziz ve birisi kucağında birisi de karnında iki çocuğuyla dul kalan kız evlat Sabire ile sergilenmektedir. Ailenin fertlerinin bu hali, romanda mutsuz bir aile tablosunu somutlaştırmaktadır. Romanda determinist bir tavırla, Şuayb Efendi'nin böyle mutsuz ve problem yumağı haline gelmiş bir aile ortamında trajik akıbetinin ortaya çıkmasının olağanlığı dikkatlere sunulmaktadır. Zira böyle bir ailede huzurun bulunamayacağı aşikârdır.

Evlilik teması, Toraman romanın en fazla vurguladığı temadır. Evlilik, ömür boyu mutluluk getiren bir kurum olarak görülmeyp, cinsel özgürlüğü sınırlaması dolayısıyla insanların hayatında bir engel olarak görülür. Bu görüş, Şuayb Efendi-Hasna Hanım ve Binnaz arasındaki çatışmalarla somutlaşmaktadır. Her şeyden önce ailenin dramının temelinde bir mutsuz evlilik hayatı vardır. Hasna Hanım'ın Sabire'yi dünyaya getirirken tutulduğu histeri nöbetleri sonucu çekilmez hal alışı, kendisini Şuayb Efendi nazarında sadece eş olmanın getirdiği bir ilişki dolayısıyla katlanılmak zorunda olunan birisi konumuna getirmiştir. Şuayb Efendi-Hasna Hanım evliliği şu cümlelerle özetlenmektedir:

Şuayb Efendi otuz beş senedir bu belayı çekti; insaniyetin tayin edebileceği yoldan sapıtmamaya uğraştı, vicdaniyle insafiyle cenkleşti. Fakat uzun seneler zarfında ne gençliğini bildi, ne ihtiyarlığını anladı. Ne evlilik saadetini gördü, ne de üç

gün aile saadeti... Hayatını kazanmak için hariçte mütemadiyen uğraşmak, eve gelince her saat dalaşmak... Kendisi için hayat bu idi... zevcesi pek kıskançtı; efendisini kendi gözünden, kurttan kuştan kıskanır; marazanın şiddetlenmesine bu her türlü ölçülerden artmış kıskançlığı sebep olurdu; zevci hakkındaki müfrit muhabbetini ona dayanılmaz işkenceler çekirmek suretiyle izar ederd. Son senelerde Hasna hanım buruştu, çehresine tamamiyle koca karılık manzarası, bir yıpranma çirkinliği çöktü. Her tarafı pörsüdü; sarktı; cildi esmerleşti, çillendi, zevci şişmanlığı ve yüzünün nisbetle şimdi genç görünüyordu; Hasna hanımın: "Ben saçlarımı boyamayım da kocamın yanında anası gibi mi durayım?" endişesi işte bundan ileri geliyordu" (s.34-35)

Bütün bu anlatılanlardan dolayı da Şuayb Efendi hovardalığa yönelir:

"Şuayb Efendi hovardalık kaçamakları yapardı; fakat pek gizli, pek seyrek, zevcesine bir şey sezdirmemek için ittihaz edilebilecek son tedbirlerin hiçbirinde zerrece kusur göstermezdi;" (s.35) cümlesi Şuayb Efendi'nin mutsuz evliliğinin sonucunu göstermektedir. Evlilik hayatında cinsel tatmini yaşayamayan Şuayb Efendi, bunu dışarıda temin etmeye çalışır. Bu da kendisini başkasına beğendirmek adına yaşına uymayan davranışlar sergilemesine neden olmuştur.

Şuayb Efendi, cinsel arzularını tatmin etmek için evli olduğu halde ahlâklı sandığı fahişe Binnaz ile evlenir. Bu davranışını da bir felsefeye uydurur. Evliliğin kadın erkek arasında hayatın bir zorunluluğu olarak kabul edilmesinin eşlerde zamanla bıkkınlığa yol açtığı için tehlikeli olduğunu düşünmektedir. Aslında Şuayb Efendi, kişilerin cinsel insiyaklarını ön plânda tutarak davranışları gerektiğini düşünür. Bu felsefesiyle de yaptıklarını meşru bir zemine oturtmak gayretindedir. Evlilik ile ilgili düşüncelerini Aziz'le konuşmasında şu cümlelerle ifade etmektedir:

"-Efendim, teehhülün leh ve aleyhinde edille arıyorduk. Evlenmeli mi? Evlenmemeli mi?... Siz meseleye aleyhtar idiniz.

-Evet yine de öyleyim...

-Fakat erkek kadınsız, kadın erkeksiz olmuyor. İzdivaç olmazsa herkes ihtiyacatı cinsiyesini gayrı meşru' surette mi tatmin edecek?

Şuayb efendi bir beyin ihtilaliyle sarsıldığını gösterir bir telaşla:

-Meselenin bu noktası çok nazik... bilemem Aziz... bilemem... teehhülden bir müddet sonra ya kadın erkekten ya da erkek kadından veyahut ki her ikisi birbirinden bıkıyorlar; teehhül arada meş'um bir bağ gibi kalıyor; mesela müthiş bir şekil alıyor. Hangi taraf kuvvetli gelirse öbürünü kahren izdivaç zinciri altında tutup kendi ötede bildiği gibi zevkini icradan geri durmuyor..." (s.120)

Yaptıklarını meşru bir zemine çekmeyen babasının bu düşüncesini

Aziz, geleneksel evlilik anlayışına ters bularak onu *"Amerikan mektebinden yeni çıkmış coşkun fikirli bir genç"* (s.121) olarak niteler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şuayb Efendi üzerinden toplumsal bir zorunluluktan dolayı icra edilen evliliğin kişiye uzun süreli mutluluk getirmeyeceğini ve cinsel tatmin gerçekleşince bir süre sonra eşlerin başka arayışlara gireceğini savunmaktadır. Bu tavır, kadın-erkek ilişkisini cinsel dürtü ile izah eden pozitivist tavrın ifadesidir. Asıl olanın cinsel güdülerin tatmini olduğunu kişilerin ağzından ifade etmektedir.

Romanda evlilik temasıyla birlikte yürüyen bir tema da aşktır. Aşk, Şuayb Efendi açısından mutluluğu getirmeyen evliliğe alternatif olarak ileri sürülen ve hayatta her şeye hâkim olan bir ihtiyaçtır. Romanda üzerinde durulan aşk, kalbî alâkaya dayanmayan, sadece cinsel istekleri tatmin etmeye dayanan bir içgüdü temelinde gelişir. Yine Şuayb Efendi ile Aziz arasındaki evliliğe dair diyalogda Şuayb Efendi aşkın önemini şu sözleriyle vurgulamaktadır:

“-Deminden teehhül aleyhinde bulunuyordunuz.

-Evet bulundum.. bundan sonra da daima bulunacağım.

-Niçin?

-Çünkü teehhül tabii bir zarurettir. Kanun da, şeriat ta bunu emrediyor; aile teşkilatı ancak bu sayede kabil olabiliyor. İzdivaç olmayaydı âlem bu intizamı bulur muydu?

Şuayb efendi derin bir ihtihza ile:

-Hangi intizam? İzdivacın horozlarla tavuklar arasında intizamı vardır; insanlar arasında yoktur.

-Anlayamadım...

-Bunda anlamayacak bir şey yok, horoz yakaladığı tavukla izdivaç eder; bazen iki horoz döğüşür; mesele bundan ibaret kalır; insanlar arasındaki izdivaç keyfiyeti bu kadar sade mi? Dinerlin bazıları bir kadın almayı, diğerleri müteaddit kadınla evlenmeyi emreder. Fakat izdivacın bu iki şeklinde de rahat ve sadete ermiş milletler varsa bana göster; her gün kavga, daima dırıltı, bazen cinayet... hep bunlar aşk ve izdivaç yüzünden değil mi? Dünyada her şeye hâkim yalnız bir kuvvet var. Aşk... Kanun, manun hepsi dırıltı. Aşk ne emrederse âşık onu yapıyor. Ya kanunu tepeliyerek emeline nail oluyor; yahut kanunu maksadına, maksadını kanuna uydurmak yolunu buluyor.” (s. 118-119)

Romanda birbiri ile ilişkili olarak ön plâna çıkarılan temalardan birisi de ahlâktır. Ahlâk da insanlardaki genel ‘düşüş’ün bir uzantısı olarak yozlaşmış, insanların menfaatleri yönünde ve güçlünün tarafına işler bir durumdadır. Şuayb Efendi’nin, kendi karısını aldatarak torunu yaşındaki Binnaz’la evliliğindeki çelişkiyi görmeyip Binnaz’ın kendisini aldatmasından söz etmesine Binnaz isyan eder ve ahlâksızlığı kişilerin kendileri lehine yorumlamalarını namus noktasında, Şuayb Efendi’ye şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Siz namuskârlığın aynalı, oyuncaklı, süslü tasmalı altında yaşayan insanlar... Kendinize hoş gelen her fenalığı işler, fakat adını değiştirerek, kitaba uydurarak irtikap edersiniz. Evet bu dünya bütün sania ile, kelime oyunu ile, bilerek aldatmak ve aldanmakla dönüyor. İhtiyar zevcenizin üzerine torununuz yerinde bir kızcağız aldığınız zaman vicdanınız size hiçbir itapda bulunmaz; bu genç tabiatı telezzüz hissesini istediği vakit meydana müthiş iki kelime çıkarırsınız: ırz ve namus. İşte size manalarını zevkinize göre tefsir ettiğiniz iki lügat..” (s.162)

Toraman’da, genel çerçeve olarak kadın-erkek ilişkisi içerisinde ele alınan aile hayatı, evlilik, aşk, ahlâk temalarının, toplumsal ve ahlâkî kuralların insanları tek eşle evli kalmaya zorlaması ile insan tabiatının bir parçası olan cinsel dürtünün tek eşle yetinmemesi sonucu ortaya çıkan çatışma etrafında işlendiği görülmektedir.

1.15.6. DİL VE ANLATIM

Toraman’da olaylar “ilahi bakış açısı”yla anlatılmaktadır. İlahi bakış açısıyla anlatılan romanda anlatıcının romandaki kişiler hakkındaki her şeye hâkim olarak onların tutum ve davranışları dolayısıyla onlar hakkında yorumlara gittiğini de görmekteyiz. Özellikle kişilerin yaşadıkları psikolojik gerilim üzerine içlerinden geçenlerin ifade edildiği yerlerde buna fazla rastlanır:

“Meselenin iç yüzü tuhaftı. Şuayb efendinin erkeklığı var, hem de işlenmemiş bir maden gibi o sindeki adamlardan nadir bulunur bir kuvvet ve cevherde idi. Osmanlı memleketlerindeki gizli madenler gibi Şuayb efendi erkeklik cevherine kendi bile vâkıf değildi;” (s.37)

Anlatıcı, kişilere sıfatlar vererek onlar hakkındaki kanaatini de ifade etmektedir:

“Zeki Aziz, babasının genç karıdan istizan keyfiyet etmeksizin hiçbir şeye karar veremediği hakikatini derhal anlıyarak;” (s.100)

Anlatıcı Şuayb Efendi’nin durumu karşısında ona acır ve kişilerin gizli amaçlarını da bilir:

“Bu teklif karşısında da zavallı baba mütereddit bir tavırla boyalı sakalını karıştırmaya başladı. Çünkü genç zevcesi onu o mertebe su sızdırmaz bir kontrol altına almıştı ki ona malumat vermeksizin iki lira fazla para sarfetse karı derhal hissederek zavallıyı tekdire kalkardı: Karının asıl maksadı bütün varidat menbaini eline alarak öteki evi parasızlıktan kasıp kavurmak, ihtiyar ortağını aç bırakmaktı.” (s.100)

Toraman’da anlatıcı olayları “göstermek” yerine genellikle ‘anlatma’yı tercih eder. Bu anlatım tekniğinin romana hâkim olması sebebiyle okuyucu olayları hep anlatıcının naklettiklerinden öğrenir. Anlatıcı, olayları veya

durumları zaman zaman eleştirerek ve yorumlayarak da aktarır. Ancak anlatıcı bu bölümlerde bile romanın akışını bozmamaya dikkat eder.

Toraman'da Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın önceki romanlarında olduğu gibi anlatımda en fazla dikkat çeken özellik roman boyunca karşılıklı konuşmalara çok fazla yer verilmiş olmasıdır. Romanda hâkim bakış açısıyla, diyalogların arasındaki bütünlük sağlanmıştır. Özellikle romanın başında, Hasna Hanım ile müezzinin karısı Nûriye ve Adile Hanım arasındaki mahalle kavgası, yazarın önceki romanlarında da çoklukla yer verdiği türden bir anlatım özelliğini dikkatlere sunmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosundaki karagöz ve ortaoyunu sahnesini andıran bu kavgalarda ve diyaloglarda aynı zamanda kişilerin hayata bakışları ve sosyokültürel özellikleri de dikkatlere sunulmaktadır:

“Âdile hanımın kızı evden bağıırır:

-Anne gel... Mebrure hanım teyzem geldi. Seni çağırıyor.

-Âdile hanım – Söyle buraya gelsin. Azıcık lakırdımız var..

-Kız – Nasıl azıcık lakırdı? Bir saattir konuşuyorsunuz... Bitmiyor...

Mebrure hanım baş örtüsü yeldirme ile bahçeye çıkar. İki kadın birbiriyle esrar âmiz bir tarzda işaretleşirler... Âdile Mebrureye parmağıyla sükut ihtar eder. Misafir tahta perdeye yaklaşarak ev sahibinin kulağına:

-Duydun mu?

-Duydum..

-Buraya onu söylemeye mi geldin?

-Onun geldim amma kadının kızını kocası yeni bıraktı. Aklı başında yok. Şeyhlerle, tesbihlerle uğraşılıyor. Şimdi bunu söylersem ayılır bayılır. Bir tarafına bir şey olur, diye korkuyorum.

-Bayılırsa benim yanımda lokman ruhu var. Dostluk bu günde belli olur.

- Dur.. şimdi olmaz. Hasnayı Rukiye hanımın evine götürelim de orada söyleyelim.

- Söylemeli zahir saklamak olur mu hiç? Biz Hasnanın dostu değil miyiz... Rukiye'nin evine götürmezden evvel burada bir parça çıtlatalım da kulağı alışsın...

-Bunun çıtlatması nasıl olur? “Kocan evlendi” diye patadak ben bu kadına söyleyemem...

Hasna hanım tahta perdenin arkasından:

- Karılar nedir fiskos?.. Beni mi çekiştiriyorsunuz?

Mebrure hanım – Allah etmesin.. Seni çekiştirelim!.. Siz hergün burada bu budak deliğin önünde böyle bağıra bağıra konuşuyorsunuz da yanı başınızdaki evde meyzinin karısı hepsini işitiyor. Akşam kocasına anlatıyor. O da mahalle kahvesinde ezan okur gibi herkesin kulağına bağıırıyor. Mahallede bir parmak bal oluyoruz. Onun için yavaş konuşuyoruz...

Hasna Hanım – (Meyzin)se meyzinliğini bilsin. Ezanı bitirdikten sonra minareden tülbentçinin kızı Huriye ile al sevdâ ver sevdâ işaret gırla gidiyor. Kaç defa gördüm. Karısı olacak yosma bizi dinliyeceğine kocasına dikkat etsin. Onu gözetlesin... Rabbimin evinde böyle kepezelik olur mu? Hikmetine kurban olayım çarpılmıyorlar da...

Mebrure –Sus kardeş Hasna.. sus hanım.. korkmuyor musun?

Hasna sesinin perdesini yükselterek:

- Ben Allahtan başka kimsen korkmam. Meyzinden kork. İmamından ürk. Bekçisinden çekin... Nedir bu? İllallah... O (meyzin) olacak herifin sarığını çıkarıp da Kâğıthane'de gazel okuduğunu mahallede bilmiyen var mı? O nasıl ezan okuyuştur hanım? Mübarek sabah ezanı şerifinin içinde uzun uzun ahlal var mıdır? Şükredelim ki başımıza ateş yağmıyor...

Âdile hanım – Hasnacığım şeyh Kerametın sana verdiği sükut taşını nereye koydun?

Hasna hanım – Cebimde...

Âdile hanım – Al ağzına kardeş... al ağzına...

Hasna Hanım – Ağzımda olsa billahi yutar da yine söylerim... Dayanılır mı? Benim nemi dinliyormuş (meyzin)in karısı... Buraları da işitsin de akşam kocasına anlatsın...

Meyzinin karısı pencereden başını uzatarak:

- Yine bu çirkefe kim taş attı?.. Çarpsın seni binlik tesbih inşaallah...

Hasna hanım – Kolun budun çarpılsın. Müstamel kuyu çıkırgı karı... Bak bak sabahtan beri burada konuştuklarımızı hep dinlemiş...

Meyzinin karısı – Yaptığın yalancı dolmanın içine bir avuç daha tuz koy da akşam mahalle bekçisine yedir. Çünkü kocan üstüne evlenmiş... bir daha gelmiyecekmiş...

Hasna hanım – A a a hepsini dinlemiş... Aman hafakanım tutuyor. Kocama ne olmuş? a dostlar anlamadım.

Âdile hanım – Bir şey olmamış, bir şey olmamış... Meyzinin Nûriye seni kızdırmak için uyduruyor...

Hasna hanım – Onu yedi dağın haydutları uydursun...

Meyzinin karısı - Aman ne çirkef Allahım ne çirkef... böylesine şeyh, tesbih hayreder mi?

Hasna hanım – Kapıdan pencereden adam dinliyen karı...

Meyzinin karısı – Casus senin kocan. Abdülhamidin baş casusu idi. Mahalleden kaç bigünah sürdürdü... Siz de bir gün sürüm sürüm sürüneceksiniz... kocam şükür hafız kelam... bizim namusluluğumuzu ümmi cihan bilir...

Hasna hanım – Kah kah kah... Karı Bozdoğan kemerinde kocanın sesine âşık olup da varmadın mı? Başka ayalin varken bu herifi içeriye almadın mı? Kocan hafız kelammış... O herif akşamları sarığını cebine sokup da Maksudun meyhanesinde şişe şişe içki yuvaladıktan sonra Lânga bostanları arasında kayabaşı okumaz mı? Sarhoş sarhoş Kızıtaş camiinde mevlut okurken zaptiyeler kürsüden indirmediler mi? Hangi birisini söyliyeyim... Bunları ümmü cihan duydu...

Meyzinin karısı – İşitiyor musunuz komşular? Bu karıdan namus dava edeceğim...

Hasna hanım – Ne haddine.. ne haddine... Keşke yanılıp da öyle bir şey yapsan... Vallahi ağzı çelikli bir apukat tutar da bütün bu dediklerimi içine yazarak Şeyhislam kapısına bir arzuhal veririm. Misafir çarşafı karı. Şam kumaşı gibi çeşit çeşit doğurduğun çocukların babaları malum değil..

Âdile hanım – A Hasna hanım a... Haniya (yas abur) koy taşını ağzına artık. Neye lazım komşunuz.. Bir gün gelir yüz yüze bakarsınız." (s.22-25)

Yukarıda alınan uzun parçadan, mahalle kadınlarının sürekli dedikodu ile uğraştıkları, cehalet ve hurafelerle örölü dar bir dünyaları olduğu, kısaca ahlâktan ve 'etik'ten yoksun bir hayat sürdürdükleri somutlaştırılmaktadır.

Romanın ilk beşte birlik kısmı, yazarın bundan önceki romanlarında olduğu gibi, kültür seviyeleri düşük, cehalet ve hurafelerin şekillendirdiği bir hayatı sürdüren dar ufuklu mahalle kadınlarının dedikodulu, küfürlü, kakıncı

canlı bir kavgasına sahne olur. Olay örgüsündeki işlevi Şuayb Efendi'nin ilk karısı Hasna Hanım'ı tanıtmak olan bu sahnenin anlatım açısından romanın daha sonraki bölümleriyle organik bir bütünlüğünden söz edilemez. Çünkü bu ilk bölümde konuşan kişiler, romanın sonraki kısımlarında yoktur. Romanın sonraki kısımlarında Şuayb Efendi'nin davranışları, ilk kısımdaki Hasna Hanım'ın sevimsizliğine ve geçimsizliğine dayanmaktadır. Bu ilk kısımdan sonraki bölümlerindeki kişiler nispeten daha yüksek kültürlü olduğu için bu durum anlatımda da kendisini göstermektedir. Anlatım sokak ağzından biraz uzaklaşır. Olay örgüsünü şekillendiren ilişkiler ağı da asıl bu ilk kısımdan sonra ağırlık kazanmaya başlar.

Romanın ilk kısmında mahalle kadınlarının kendi aralarındaki kavgalarında müezzinin karısı Nûriye Hanım'ın Hasna Hanım'a kocası Şuayb Efendi'nin başka birisiyle evlendiğini başına kakması, romanın düğümünün atıldığı yerdir. Romanın daha sonraki kısımları 'geriye dönüş' tekniği ile Şuayb Efendi ailesinin tanıtılarak kendisini ikinci evliliğe sürükleyen sebepler ve bunun ailenin trajik akıbetini getirmesini anlatır. Denilebilir ki, roman halde, geçmişe atıfta bulunarak geçmişte gerçekleşen olayları anlatmaktadır.

Romanda Şuayb Efendi'nin, etrafında gelişen olayların ön plâna çıkması üzerine diğer kişilerin dahil oldukları ilişkiler içerisinde değil de bizzat blok halinde özet olarak tanıtılmaları söz konusudur. Özellikle Şuayb Efendi'nin ikinci evliliğine sebep olarak gösterilen Hasna Hanım'ın kendisine istediği mutluluğu verememesi üzerine Hasna Hanım'ın özellikleri hazır bilgi olarak blok halinde dikkatlere sunulmaktadır:

"Akılca mevcut insanlar envaında hiçbir nevin kadrosuna sokmak kabil olmayan bu kadını nereye koyacağını, nasıl zapt edeceğini bilemeyen Şuayb efendi şaşırmişti; çünkü nöbet zamanları haricinde kadının halim, selim, sükunetli, işi ile gücü ile meşgul, kadın kadıncık vakitleri de olur; o zaman insan zavallıya acır; bu sükunetli hallerinde herkesin hayrını ister, bir ay, bazen daha ziyade süren uykusuz ve gidasız geçen azgınlığı esnasında tezaüf etmiş zannolunan bütün kuvvetini âlemle dalaşmağa sarfettiği için nöbetin hitamında bitap düşer; sanki zaafını tazmin için tabiat ona büyük bir iştiha verir; yer, içer, uzun uzun uyur; artık söylenmez; en lüzumlu sözler için bile ağzını kıpırdatmaya üşenir..." (s.31-32)

Yazar, kişileri hal ve davranışları içinde tanıtmayarak Hasna Hanım örneğinde olduğu gibi bazen onları ilahi bakış açısıyla anlatıcının dikkatiyle tanıtırken bazen de kahraman anlatıcı bakış açısından kendi ağızlarından

kendilerini anlattırır. Binnaz, talihsiz geçmişini determinist bir felsefeye dayanarak Şuayb Efendi'ye anlatır. Bu durum romanda, olay zamanının çok geniş tutulmasından ve kişilerin tutum ve davranışlarının determinist bir felsefeye dayalı olarak geliştiğini vurgulamaktan kaynaklanmaktadır. Çünkü romandaki kişilerin haldeki 'iyi' ya da 'kötü' olmaları determinizmin "belirli sebeplerin belirli sonuçları doğuracağı" ilkesinden hareketle açıklanabileceğini vurgulamaktadır.

Binnaz'ın Şuayb Efendi'ye kendisini hemen takdim etmemesi, onun servetini ele geçirme gayretinin meşruluğu için annesi Servinaz'ın eski dostu Sadberk adında bir kadın romana dahil olur ve başından geçen bir hikâyeyi uzunca anlatır. Bu, olay örgüsünün içinde bir hikâyeye yer vermek şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Romanın anlatımında Şuayb Efendi ile Sadberk'in diyalogunda 'karagöz'ü andıran sahneler vardır:

"Efendi – Tuhaf mazhariyet. Fakat hala da bu iddiada isen itiraz eden çok olur.

-Sadberk Hanım – Herif benim her lakırdımla öyle eğlenme. Şimdi sana bir kulp takarsam dünyanın bakırcıları söküp çıkaramaz.

Efendi – Zaten bir emziğim var. Ona bir kulp ilave edersen beni kenef ibriğine çevirirsin...

Sadberk hanım – Aklınla yaşa. İşte anlıyorsun.. efendim ondan soracağıma.. ben daha kocaya varma çağına gelmeden görücüler kapımızı aşındırmaya başladılar; hangisine varacağımı şaşırdım.

Efendi – Allah. Allah birkaçına birden varmak mümkün olmaz ki...

Sadberk hanım – Aşkımdan Âşık Kerem gibi tutuşup yananların, kendilerini bahçedeki du ağacına asanların, akıntıya atanların haddi hesabı yok.. kaç cana kıydım bilmiyorum ki...

Efendi – Maazallah sen kız değil gönül kolerası imişsin...

Sadberk hanım – Hala yüzüme baktıkça seni de sancı tutuyor galiba?

Efendi – inkâr etmem bir kuru buruntu alıyor..

Sadberk hanım – Aman mıymıntı herif.. ihtiyar teke.. sana mundar sümüğümü atmıya bile tenezzül etmem..

Efendi – Aman atma.. kendinde dursun..

Sadberk - Ananın, babanın, kıymetlisi, bir tanesi göz bebeği idim...

Efendi – hak nazardan saklasın...,

Sadberk – Nihayet bana bir paşa oğlu tutuştu..

Efendi – Tulumcaya haber...

Sadberk – Yandı.. yandı.. yandı...

Efendi – Kül oldu..

Sadberk nası.. babası Karun gibi zengin. Onlar üstüme düştükçe biz kendimizi naza çektik...

Efendi – Vay aşk İhtikârcıları vay!...

Sadberk – Mağluba yükseltilen harp tazminatı kadar ağır, ağırlık istediler..

Efendi – Vay insafsızlar..." (s. 88-89)

Romanın anlatımında dikkati çeken bir diğer özellik de Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sahip olduğu felsefeyi roman kişileri üzerinden aktarmasıdır. Özellikle yeri geldiğinde kişiler arası diyalogda romanda olayla ilişkili olarak felsefî cümlelere rastlanır. Bunlar özellikle kadın-erkek ilişkisi genelinde evlilik ve aşk üzerine olan cümlelerdir.

Anlatımı oluşturan dilin kullanımı da romanın dikkat çeken yönlerinden birisidir. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Özellikle romanın ilk kısmındaki mahalle kadınlarının kendi doğal hayatlarının getirdiği gündelik dilleriyle konuşmaları, onların hayat anlayışlarını başarılı bir biçimde dikkatlere sunmaktadır. Romanın genelinde diyaloglara fazla yer verildiği için konuşma dili kendisini baskın bir şekilde hissettirmektedir. Roman kişileri kendi şiveleriyle konuşurlar. Sirkeci'deki Perikli berberin konuşması böyledir: “- *Merak etme pasam. Ben çok adam boyandım. Bu marafet iyi biliyorum: Sana öyle bir güzel yapazâyım.. kim görüyor diyor acaba bu efendi vardır yirmi yasında?*” (s.65) Romanda hayatın doğal akışından, sade ve doğal bir üslubun varlığı söz konusudur. Yazarın önceki romanlarında da olduğu gibi, sokakta yaşanan hayat, olanca doğallığıyla estetik bir düzenleme çerçevesinde anlatılmaktadır. Bu da gerek diyaloglarda gerekse anlatıcının olayları veya durumları aktardığı bölümlerle konuşma dilinin özellikleriyle sağlanmaktadır. Roman kişilerinin entelektüel bir çevreden gelmemeleri nedeniyle konuşmalarında yerel söyleyişlere yer verilmiştir. Yazar, kişiler arasında gelişen diyaloglarda kısa cümleleri tercih ederek romanın rahatça okunmasını kolaylaştırdığı gibi edebî açıdan da romanın ‘anlatmaya’ dayalı üslûbunu öne çıkarır. Dolayısıyla dilin poetik işlevinden çok aktarma ve anlatma işlevine ortam hazırlar.

1.15.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Tanzîmat'tan beri süregelen Batılılaşma macerasında Osmanlı-Türk aydını, Batı tarzı eğitim kurumlarında aldıkları eğitim ve Batı'nın bizzat kendi kaynaklarından etkilenmeleri sonucunda pozitivist, materyalist bir zihniyeti

kabul etmiştir. Bu zihniyet çerçevesinde aydınlarımızın üzerinde en fazla durdukları sorunlardan birisi kadın-erkek ilişkileridir. Bu konu üzerine kafa yoran ve romancılığının ilk zamanlarından beri bu konuyu işleyen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Toraman romanı kadın-erkek ilişkisi üzerine felsefesini roman estetiği içerisinde ifade etmeye çalıştığı bir romandır.

Yazar, kadın-erkek ilişkilerinde kapalı ve ataerkil toplum yapısından kaynaklanan eşitsizliği, görücü usulü evlilik, erkeğin kadına göre daha özgür olabilmesi konularını eleştirmiştir.

Geleneksel toplum yapısındaki kadın-erkek ilişkilerine karşı çıkan Gürpınar, kapalı toplum yapısının kişiler üzerinde oluşturduğu baskı sonucu sağlıklı bir ilişki kurulamadığı ve bunun sonucunun evlilik ve aile hayatıyla bütün bir topluma yansıdığı fikrini Toraman'da estetik bir düzlemde ele almıştır. Aşk duygusunun hayatı kontrol etmekte en büyük güç olduğunu kişiler üzerinden söyleyen yazar, evlilik kurumunun aşk ile paralel yürüyemeyeceğini vurgulamaktadır. En kötüsü, evliliğin aşk üzerine inşa edilmesi gereğini vurgulayan yazar, bunun da uzun süreli düşünölemeyeceğinin altını çizmektedir. Aşkı, insanın tabii ihtiyacı olarak cinsel duyguların tatmin edilmesi şeklinde değerlendiren yazar, bundan dolayı cinsel doyuma ulaşmış bir aşkın uzun ömürlü olamayacağını, bundan dolayı da evliliğin bir süre sonra sorunlarla yüz yüze geleceğini ifade etmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar bu felsefesini Toraman'da Şuayb Efendi'nin trajik aile hayatı etrafında somutlaştırmaktadır. Altmış yaşında ve otuz beş yıllık evli olan Şuayb Efendi, evlilik hayatında asla karısından memnun olmamıştır. Ömür boyunca gözü dışarıda, karısını aldatan kaçamaklarla yaşayan Şuayb Efendi, ekonomik durumunu düzelttikten sonra, ilerlemiş yaşına rağmen, aradığı mutluluğu kendisine verebileceğini düşündüğü oğluya ilişki içerisinde olan fahişe Binnaz'a gönül verir ve onunla evlenir. Oğlu ve sevdiği arasında kalan Şuayb Bey, derin bir çatışma yaşar.

Romanda Batılı pozitivist, materyalist bir zihniyete dayanan kadın-erkek ilişkisi üzerine kurulan felsefe, Şuayb Efendi ile temsil edilmektedir. Şuayb Efendi'ye, evlilik konusundaki serbest düşüncelerinden dolayı oğlu

“Sözlerinizi işiten sizi Amerikan mektebinden yeni çıkmış coşkun fikirli bir genç zanneder.” (s.121) der. Yani vurgulanmak istenen düşüncelerin menşei Batı’dır.

Toraman, teknik bakımdan daha önceki romanlarda görülen eksiklikleri taşımasına rağmen, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın halkı aydınlatmak ve “yüksek bir felsefe”ye çekmek adına dönemine göre oldukça farklı düşündüğü kadın-erkek ilişkileri üzerine, Batıcı Nietzsche-i en düşüncelerini ifade etmesi bakımından önemlidir.

Toraman’da, toplumumuzda kadın-erkek ilişkilerinde, geleneğin getirdiği yanlış inanışların nasıl aile dramına dönüştüğü estetik bir yapı içinde tartışılır. Yazar, bu ana tema etrafında toplumsal gerçekliklere de değinerek felsefesini vurgular. Bütün bunlar eserde kurmaca bir mekân ve kurmaca bir zamanda farklı kişilerle işlenmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Evlilik özelinde kadın-erkek ilişkilerinin Batılı pozitivist bir zihniyetle ele alındığı romanın ifade ettiği felsefenin, -yazarın savundukları bakımından- sadece o dönemle sınırlı olmayıp kadın-erkek ilişkisinin sürdüğü her zaman için geçerliliğini koruyarak günümüz toplumsal hayatında da geçerliliğini koruması ayrıca önemlidir.

1.16. HAYATTAN SAHİFELER'DE YAPI, TEMA, ANLATIM

1.16.1. Eserin Tanıtımı

Hayattan Sahifeler, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yayımlanan on altıncı romanıdır. Eser, önce Âti gazetesinde tefrika edilirken sansür tarafından devamı yasaklanmış ve sonra da tamamlanamamıştır.¹⁹⁷ Eserin ilk baskısı Matbaa-i Orhaniyye tarafından 1335 (1919) yılında yapılmıştır. İkinci baskısı Hilmi Kitabevi tarafından Latin Harfleriyle 1940¹⁹⁸ yılında yapılmıştır. Üçüncü baskı yine Hilmi Kitabevi tarafından 1947 yılında gerçekleştirilir. Dördüncü baskı, Atlas Kitabevi tarafından 1970 yılında yapılır. Romanın bundan sonraki baskıları yazarın “Mürebbiye” ve “Kadınlar Vaizi” romanlarıyla birlikte yapılır. Beşinci baskı yine Atlas Kitabevi tarafından “Mürebbiye” romanının yanında (Bu baskı Mürebbiye romanının sekizinci baskısıdır) 1976 yılında gerçekleştirilmiştir. Altıncı ve yedinci baskılar, “Mürebbiye” ve “Kadınlar Vaizi” romanlarıyla birlikte yine Atlas yayınları tarafından 1981 ve 1986 yıllarında yapılır. Sekizinci baskı, Özgür Yayınları tarafından Mürebbiye ve Kadınlar Vaizi romanlarıyla birlikte (Bu baskı Mürebbiye romanının on birinci baskısıdır) 1995 yılında yapılır. Dokuzuncu baskı, Özgür Yayınları tarafından “Mürebbiye” ve “Kadınlar Vaizi” romanlarıyla birlikte (Bu baskı Mürebbiye romanının on ikinci baskısıdır) 1997 yılında gerçekleştirilir. Onuncu baskı, yine Özgür Yayınları tarafından “Mürebbiye” ve “Kadınlar Vaizi” romanlarıyla birlikte (Bu baskı Mürebbiye romanının on dördüncü baskısıdır) 2004 yılında gerçekleştirilir.

Hayattan Sahifeler, birbirinden numaralarla ayrılmış on altı bölüm ve romanla ilgisi olmayan sona eklenmiş “*Kadını Müdafaa Etmenin Cezası*” başlıklı bir bölümden oluşmaktadır.

¹⁹⁷ Özön, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar, s. 242

¹⁹⁸ Çalışmamızda eserin Latin Harfli bu ilk baskısı esas alınmıştır.

1.16.2. Eser Hakkında

Hayattan Sahifeler hakkında; Önder Göçgün¹⁹⁹ ve Mustafa Nihat Özön²⁰⁰, romanı değerlendiren yazılar kaleme almışlardır. Önder Göçgün, eseri tanıtip özetledikten sonra eserin şahıslar kadrosu üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Mustafa Nihat Özön, romanı özetler ve romandan seçme parçaya yer verir.

1.16.3. ÖZET

İstanbul'da Edirnekapısı taraflarında cenazelerin götürüldüğü ve kahveci Ali'nin dükkâna çevirdiği bir yerde Sürtük Hacer, kızı Hürmüz ve dostu Sabire, kabristana defnedilmek üzere gelen cenazenin sahiplerinin duygularını sömürerek dilenirler. Kendisi son derece sefih bir hayat süren Sürtük Hacer, çocuklarını onurlu ve namuslu yetiştirme gayretindedir. Hacer, getirdikleriyle idare eden kocasını da para vermeyerek dilenmeye çıkarır.

Sürtük Hacer'in kızı Hürmüz, bir telaşla annesinin yanına gelir. Mahallelinin ikiye ayrılarak kavgaya tutuştuğunu haber verir. Mahallelinin bir kısmı çömlekçi Hacının karısı Ayşe tarafını, diğer bir kısmı da Madrabazın Hafize tarafını tutmuştur. Sürtük Hacer, dostu Sabire'yi de alır ve kendisi, Sabire ve kızı ile Hafize'nin yardımına koşarlar. Kavgaya takviye olarak çingenelerden tanıdıklarını da götürmek isterler. Bu arada gün görmüş bir çingene kocakarısı Sürtük Hacer'e, kızı Hürmüz'ün "iki canlı" olduğunu söyler. Sürtük Hacer de buna tepki gösterir. Üç kadın köhne mahallelerden geçerek kendi mahallelerine gelirler. Dinmeye yüz tutmuş kavga tekrar alevlenir ve Ayşe ile Hürmüz'ün akrabası olarak Sürtük Hacer arasında çok canlı bir çingene kavgası sahnelenir. Kavga, sekbanlar bayırına bir paşa karısı cenazesinin geldiği haberiyle bir anda diner. Herkes dilenci kılığına girmek için hazırlık yapar. Bu arada etraftaki bütün dilenciler orada hazır

¹⁹⁹ Göçgün, a.g.e., s. 232-238.

²⁰⁰ Özön, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Seçilmiş Parçalar ve Eserler Hakkında Mütalâalar, s. 242-245.

bulunurlar. Dilencilerin değnekçisi Şirket-i Hayriye çımacısı Ömer Ağa, bütün bu dilenci sürüsünü kendisine göre bir düzene sokar ve mezara yaklaşırlar. Mezarda cenazeyle ilgilenen, paşanın kâhyası ile kendisini mezarın mütevellisinden sayan sarıklı birisi arasında cenazenin gömülmesi için para istenmesi üzerine münakaşa çıkar. Bu arada dilenci sürüsü, mezarın başına üşüşür. Mezara paşa ile birlikte oğlu da gelir. Paşa, karısı üzerine odalığı Aramdil'e gönlünü kaptırmış ve buna dayanamayarak yatağa düşen karısı ölmüştür. Dilenciler cenaze defnedildikten sonra birbirleriyle yarışarcasına mezarı sulamaya koyulurlar. Dua ve tilavet okumakta yarışır ve hatta işi kavgaya dökerek küfürlere bile başlarlar. Bu arada mezarlıkta türbeye benzer bir yerde kendisini Mustafa'ya teslim eden Hürmüz ve Mustafa, kendilerine tam anlamıyla çekidüzen vermeden gelirler. Sürtük Hacer olup biteni anlar; fakat etrafa duyurmamak için ses çıkarmaz. Cenazenin defni ardından tilavetler ve dualar okunur. Sonra üç uşak, kâhya efendi, imam ve bekçi, fukaraya para dağıtırlar. Dilencilerin hepsi merhumeye dua ettikleri, tilavet okudukları ve mezarına su taşıdıkları için kendilerinin para hak ettiklerini düşünerek paşanın kâhyasından para dilenirler. Bu arada Sürtük Hacer olanca maharetini gösterir. Merhumeyi tanıdığı yalanını uydurarak, mezarda karanlıkta yalnız bırakmayarak onu bekleyeceği, her dini günlerde duasını okuyacağı özellikle paşanın oğluna yönelerek bütün duygu sömürülerini kullanır ve en fazla parayı ele geçiren dilenci olur.

Cenazeden dönüşte Sürtük Hacer, Hürmüz'le konuşur. Kimden hamile kaldığını sorar; fakat Hürmüz, annesinin sorduğu kimselerden tam anlamıyla emin olamaz. Sürtük Hacer, fukaralıklarından ve çaresizliklerinden bahsederek onu birisiyle evlendirmekten bahseder. Evlenme zamanı gelene kadar da evde hasta olduğu bahanesi uydurulacaktır. Çocuk doğduktan sonra Sürtük Hacer onun sorumluluğunu üstleneceğini söyler. Evlendireceği kişinin Manav Veli olduğunu söyleyince Hürmüz itiraz etse de Sürtük Hacer, bunun geçici olduğu konusunda kızını analık yeminiyle nikâha ikna eder. Sürtük Hacer asıl meselenin Manav Veli'yi ikna etmek olduğunu düşünerek Hürmüz'ü eve kapatır ve Veli Ağa'yı ikna etmeye gider. Veli'ye Hürmüz'ün kendisine âşık olduğunu ve ismini bile rüyada sayıkladığını söyler. Veli de bu

haberden hoşnut kalır. Veli Ağa'ya kendini beğendiremeyen Sürtük Hacer, etraftaki gençlerin saldırısına uğrayan kızı Hürmüz'ü, karnındaki çocuğu aldırıp bir an önce manav Veli Ağa ile nikâhlama ve bir an önce ondan bir çocuk dünyaya getirterek mirasa ortak olmak amacındadır.

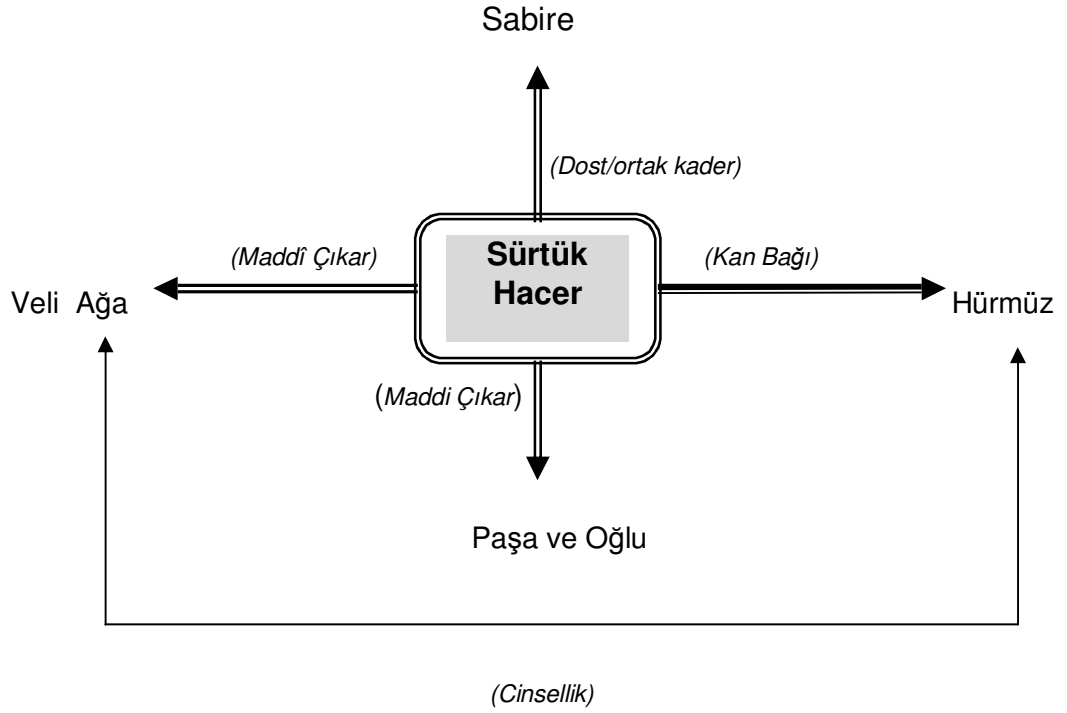
Veli Ağa, Eyüp'te birkaç dükkân ve hane sahibi bir manavdır. Bu şahıs, bir kız ve oğlunu evlendirip Üsküdar'da ev alarak oraya yerleştirmiştir. Hovardalık yaparak mahallenin körpe kızlarına aldıkları sebze karşılığı tacizde bulunmaktadır. Hürmüz de aynı akıbete çok uğramıştır.

Sürtük Hacer, eve gelerek Sabire ile birlikte Hürmüz'ü doğurtur. Hürmüz'ün doğum iniltilerinden rahatsız olan Sürtük Hacer'in kocası Abdullah gelir; ama onu Hürmüz'ün diş ağrısı bahanesiyle uzaklaştırırlar. Doğan çocuk Nevzat'ı Sürtük Hacer mendille boğarak öldürür ve oğlu Hidayet'le önceden işaret ettikleri mezara gömerler. Sürtük Hacer sonradan yaptığına pişmanlık duyar.

1.16.4. YAPI

1.16.4.1. Olay Örgüsü

Yoksulluğun ve sefaletin insanı her türlü ahlâkî değerlerden uzaklaştıracağıının anlatıldığı Hayattan Sahifeler'in olay örgüsü Sürtük Hacer merkezde olmak kaydıyla onun ilişki kurduğu kişilere göre düzenlenmiştir. Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının temelinde Sürtük Hacer ile onun ilişki içerisinde olduğu kişiler vardır. Romanın olay örgüsünün düzenlenişi Toraman'a çok benzerlik gösterir. Olay örgüsünü oluşturan bu karşılaşma ve çatışmalar bütününü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Olay örgüsünde kronolojik bir akış içinde ilerleyen ve romanın başından sonuna kadar devam ederek olay örgüsünün omurgasını teşkil eden olay parçalarının ilkinde Sürtük Hacer ile kızı Hürmüz'ün karşılaşması söz konusudur. Bu ilişki, Hürmüz'ün mezarlıkta gezinen annesi Sürtük Hacer'e gelerek mahallelerinde kavga olduğunu haber vermesi, yanlarına Sabire'yi de alarak kavgaya gitmeleri, yolda çingene mahallesindeki bir kocakarının Hürmüz'ün hamile olduğunu söylemesi, mahalle kavgası sırasında bir paşa cenazesinin geldiğinin söylenmesi ve ana kızın oraya yönelmesi, kalabalıkta Hürmüz'ün Mustafa ile gizlice bir harabede sevişmesi ve Sürtük Hacer'in bunu anlaması, hamileliği kesinleşen Hürmüz'ü Sürtük Hacer'in Manav Veli Ağa'yla evlendirerek hemen çocuk yaptırtıp mirasa konmayı düşünmesi, Hürmüz'ün karnındaki çocuğun doğumuna kadar Sürtük Hacer'in Hürmüz'ü dört buçuk ay Veli Ağa'dan saklı tutması ve onu Sabire'yle doğum yaptırmaları, doğan çocuğu öldürerek oğlu Hidayet'le mezara gömmesi olaylarıyla ifade edilir.

Bir karşılaşma şeklinde gelişen bu ilişkide, Sürtük Hacer, paraya tahvil edilebilen her yolu ahlâkî hiçbir kurala itibar etmeden meşru kabul eden, asalak hayat tarzını benimsemiş bir yosma tipini temsil ederken; Hürmüz ise

annesinin takipçisi, yosma tipinin hayat tarzını ifade eder. Bu ilişki, her türlü pisliğe bulaşmış, sefil bir hayat süren ve hayatta kalabilmek adına başkasından dilenerek asalak bir hayat süren Sürtük Hacer ile namuslu yaşamasını istediği; fakat kendisinin benzeri olarak yetişen Hürmüz'ün de pisliklere bulaşmasının anlatıldığı olaylardaki tutum ve davranışlarının somutlaştırılmasıyla gözler önüne serilmektedir. Bu ilişkiyi şu şekilde de gösterebiliriz:

(*Kan Bağı*)

Sürtük Hacer <-----> **Hürmüz**
(Gün görmüş/Yosma/Dalavereci) (Yosma/çıkarıcı)

Sürtük Hacer'in Sabire ile ilişkisi dostluğa dayanan bir birlikteliktir. Ortak kaderi paylaşırlar. Bu ilişki, kader birliği ederek birlikte mahalle kavgasına gitmeleri, paşa cenazesinde birlikte dilenmeleri ve Hürmüz'ün doğumunu yaptırmaları olaylarıyla ifade edilir. Romanda Sürtük Hacer'in olduğu her yerde hemen hemen Sabire de vardır.

Bu ilişkiyi de bir karşılaşma şeklinde ifade edebiliriz. Bu karşılaşmada Sürtük Hacer, başkalarından dilenerek ayakta kalmaya çalışan, para elde etme uğrunda bütün değerleri hiçe sayan Machiavelist bir yosmayı temsil ederken; Sabire, Sürtük Hacer'in dostu konumuyla, sefaletle batmış bir hayatı temsil etmektedir. Bu ilişki romanda Sürtük Hacer'in her türlü etik dışı hareketlerine Sabire'yi ortak etmesi şeklinde göstermiş olduğu tutum ve davranışlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu karşılaşmayı şu şekilde de ifade edebiliriz:

(*Dostluk/Kader Birliği*)

Sürtük Hacer <-----> **Sabire**
(Gün görmüş/Yosma/Çıkarıcı/Dalavereci) (Çıkarıcı/Dalavereci)

Romanda Sürtük Hacer'in özelliklerini somutlaştırarak canlı bir şekilde dikkatlere sunan ilişki, onun Paşa ve oğlu ile olan ilişkisidir. Bu ilişki, mahalle kavgasıyla meşgul olan Sürtük Hacer'in paşa cenazesine yönelmesi ve orada

bütün hünerlerini göstererek dalavereleriyle paşadan dilenerek para koparması olaylarıyla ifade edilir.

Burada bir çatışma söz konusudur. Bu çatışmada Sürtük Hacer, karşısındakini sömürmek amacıyla her türlü dalavereyi döndüren, fırsatçı birisinin tutum ve davranışlarını temsil ederken, Paşa ve oğlu, maddi imkânı ve masumiyeti temsil etmektedir. Bu ilişki sayesinde romanın aslî kişisi Sürtük Hacer'in zihniyeti daha da somutlaştırılmıştır. Bu çatışmayı şu şekilde de ifade edebiliriz:

(Maddî Çıkar)

Sürtük Hacer <-----> **Paşa ve Oğlu**

(Gün görmüş/Yosma/Çıkarıcı/Dalavereci)

(Maddî İmkân/Masumiyet)

Romanda olay örgüsünün önemli bir kısmını şekillendiren ve Sürtük Hacer'in hayata bakışını trajik bir düzlemde ele alan ilişki onun Veli Ağa ile olan ilişkisidir. Bu ilişki, Sürtük Hacer'in, Mustafa'dan hamile kalan Hürmüz'  maddî çıkar elde etmek amacıyla daha önceden ilişkisi olduğunu bildiği Manav Veli Ağa ile evlendirmeyi düşünmesi ve bunu gerçekleştirmesi olayıyla ifade edilir.

Burada da bir karşılaşmadan bahsedilebilir.   n  her ikisinin de ortak amacı Hürmüz'de birleşmektedir. Sürtük Hacer, bütün etik değerleri hiçe sayarak her şeyi paraya tahvil eden hafifmeşrep bir yosma tipinin hayat görüşünü temsil ederken; Manav Veli Ağa ise tamamen cinsî insiyaklarına göre hareket eden, maddî imkânın temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ilişki, sefalet batmış Sürtük Hacer'in, kızının cinselliğini kullanarak Manav Veli Ağa'nın bu konudaki zaafından yararlanmak yoluyla ondan maddî çıkar elde etme olayındaki tutum ve davranışlarıyla somutlaşmaktadır. Bu çatışmayı şu şekilde gösterebiliriz:

(Maddî Çıkar)

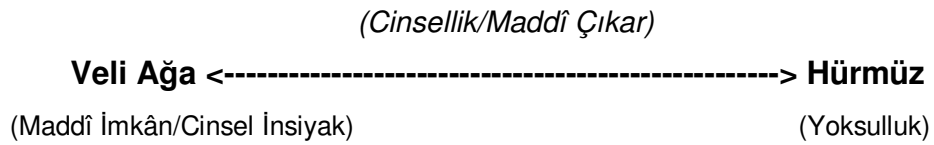
Sürtük Hacer <-----> **Veli Ağa**

(Gün görmüş/Yosma/Çıkarıcı/Dalavereci)

(Maddî İmkân/Cinsel İnsiyak)

Manav Veli Ağa'nın Hürmüz ile cinselliğe dayanan bir ilişkisinden de bahsedilebilir. Bu ilişki Hürmüz açısından da maddî çıkar ilişkisi şeklinde gelişmektedir. Bu ilişki, genç kızlara karşı cinsel zaafı olan Manav Veli Ağa'nın Hürmüz'den de meyve karşılığı cinsel menfaatler sağlaması ve sonra da bu ilişkinin Sürtük Hacer tarafından evlilik zeminine oturtulması olaylarıyla ifade edilir.

Diğer ilişkilere dayalı gelişen bu ilişki de çatışma şeklinde gelişir. Bu çatışmada Manav Veli Ağa maddî imkânın ve cinsel insiyaklarıyla hareketlerini yönlendiren ihtiyar bir hovardanın tutum ve davranışlarını, Hürmüz ise yoksulluğun ahlâk ve yosma birinin tutum ve davranışlarını temsil eder. Bu çatışmayı şu şekilde de ifade edebiliriz:



Yukarıdaki şemada ifade edilen çatışma ve karşılaşmalar, ekonomik bağımsızlığı olmayan bir ailenin yaşayışındaki değerlerin kayboluşunu ifade etmektedir. Dolayısıyla Hayat'tan Sahifeler'in olay örgüsü; ekonomik olarak çok zayıf durumdaki düşkün ailelerin bireylerinin kendi aralarındaki ilişkilerini ve kendi dünyalarına tezat oluşturan maddi imkân sahibi kişilerle olan çatışmalarını ifade edecek şekilde düzenlenmiştir.

Romanda olay örgüsünü oluşturan metin parçaları romanın yukarıda ifade edilen temasını verecek şekilde seçilmiş ve düzenlenmiştir. Bu seçme ve düzenlemede genellikle kronolojik bir sıra takip edilmiştir.

1.16.4.2. Kişiler

Hayattan Sahifeler'de olaylar, romanın aslî kişisi Sürtük Hacer etrafında gelişir. Romanın kişiler kadrosu, Sürtük Hacer ile onun çevresinde bulunan ve onunla bazen çatışan bazen de karşılaşarak hayat tarzını ifade

etme işlevine sahip kişilerden oluşan bir bütünlük arz eder. Romandaki kişileri şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1.16.4.2.1. Kadınlar

1.16.4.2.1.1. Sürtük Hacer

Sürtük Hacer, ailesi ekonomik açıdan ayakta durabilecek durumda olmayan ve hayata tutunabilmek için bütün etik kuralların dışına rahatça çıkabilen bir yosma olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezarlıkta dolanır ve cenaze defnine gelen zenginlere dua ve tilavet okuyarak onlardan para dilenerek geçinmeye çalışır. Sefalet içinde geçen bir hayatı vardır. İlerleyen yaşına rağmen, süslenerek kendini güzelleştirmeye çalışır ve etrafındakilere kendini satar. Romanda şu cümlelerle tanıtılır:

“O eski kibar değil fakat bir yosma eskisidir. Güzelliğini bir matah gibi sattığı senelerin henüz tadı damağındadır. Bu geçmiş ömrünün revaçlı zamanları yirmi senenin külüyle örtülmüş ise de hala her şey dünkü gibi hatırlındadır. Bazen rüyada kendini gençleşmiş ve kadîm ateşli dildarelerinin aguşlarında pür haz ve safa görür. Uyanınca kırık aynasına koşar. Güzelliğinin harabesini inceden inceye tetkik eder. Tamiri kabil bir noktalar bulur. Geçmiş taravetinin iadesi ihtimali sevinciyle çıldırır. Düzgünlere, rastıklara, allıklara bulanır. Sağ dudak ucunun etrafında daima bir yapma beni vardır. Bu seyyar (hal)ın yaraşık noktasını iyi tayin edebildiği sabahlar güzelliğinin cazibesine en evvel kendi vurulur. Bazı acem kadınlarında çatık kaşlı, sürmeli gözlü, kıvrım zülüflü melikeler vardır. İşte onların en kartına döner.

Ağda, badana ve ıstampa ile güzelliğini tecdit ederek sokağa çıktığı zamanlar, gelip geçenlerden kendine perestîşkâr olabilecekleri seçer. Meselâ yetmişlik fakat kelle kulak yerinde, katmerli ensesinin derin hututu cildiyesi, samit harita çizikleri gibi ta karşıdan fark olunan bir kuru üzümücü yahut cesim bir kuyu bileziği iriliğindeki küfesiyle sakalının kabalığında bilmem nasıl bir ahenk heybeti bulunan bir kuru kuzu kestaneci ve yahut ki yaşının ilerlemesi hasebile mahalle tulumbacılığı riyasetinden çekilmiş, san’at kavgasında vaktiyle hayli kırbaç sallamış bir çapkın, bir hovarda eskisi... işte böylelerine tesadüf ettikçe sürtük Hacerin iğfalkâr bir şuhlukla boynunu çarpıtıp hafifmeşrep göğüs geçirerek göz süze süze lisani haliyle:

-Haydi yiğidim mezarlık arasında biraz hasbıhal edelim...

deyişi de vardır. Bu kadının hisleri uyuşmuş erkekleri afsunkâr nazarlarile çırpıp kızıştırarak gündeliğini yirmiye, otuza getirdiği vakitler de olur.

Hacerin en büyük sanatkârlıklarından biri de cenaze takibinde gösterdiği iğfal ve riyakârlık meharetidir. Bu mühim, bu ağır, bu dindarane rolü temsil için hakiki bir tiyatro artisti san’at aşinalığı ile tebdili şekil ve sima eder. Koynunda taşıdığı yeşil bir baş örtüsü vardır. Onu sıkı sıkıya örtünür. Kahvecinin yanında emaneten su dolu bir testi ile bir de değnek bulundurur. Destiği bir eline, değneğini ötekine alır. O eski badanalı kale kapısı yosması şimdi tamamilen cennetlik muhterem bir banu halini alır. cenaze cemaatine karışır. Ahların, ufların, yanık yanık göğüs geçişlerin binini bir paraya salıverir.” (s.7-9)

1.16.4.2.1.2. Hürmüz

Hürmüz, Sürtük Hacer'in kızıdır. Kendisinin ahlâksızca geçen ömrüne karşı, kızı Hürmüz'ü namuslu bir şekilde evlendirmek istediğini söylese de bu uğurda onu da kullanmaktan çekinmez. Toraman'daki ana-kız Servinaz ile Binnaz ilişkisine benzeyen Sürtük Hacer ile Hürmüz ilişkisinde Hürmüz, annesinin izinden giden, bir yosmadır. Mahallenin gençleriyle ilişki kurmaktan çekinmez. Sürtük Hacer'in ahlâk kurallarını hiçe sayan tutumu romanda, kendisinin manav Veli Ağa'nın gönlünü kazanamaması üzerine kızı Hürmüz'ü onunla evlendirip servetine konma plânı kurmasıyla somutlaşır. Bu uğurda her türlü yanlışlığı yapmaya eğilimli yapısıyla Hürmüz'ün Veli Ağa ile evlenmesine engel teşkil eden hamileliği sonunda doğan torununu kendi eliyle boğacak kadar da gaddardır. Sürtük Hacer, baskın ve iş bilir tarafıyla kızı Hürmüz'ü amaçları doğrultusunda kullanır.

1.16.4.2.1.3. Sabire

Sabire, Sürtük Hacer'in arkadaşıdır. Olay örgüsünde Sürtük Hacer'in özelliklerinin yansıtılmasında yardımcı olma işlevi üstlenir. Sürtük Hacer'e çok benzer bir hayat sürmektedir. Sabire de mezarlığı mekân edinerek cenazelerden para dilenerek hayatta kalmaya çalışır. Sürtük Hacer onu kötü emellerine alet eder. Mahalle kavgasına götürür, kızı Hürmüz'ün Veli Ağa ile evlendirilmesine mani olan çocuğunun doğumunu yaptırırken Sabire hep yanındadır. Sabire, şu cümlelerle tanıtılır:

“Kırlice baş örtülü, siyah yeldirmeli esmer ciltli kırkbeşlik bir kadın bu kapı içinin hiç ayrılmaz bir perisi gibidir. Çatık kaşları, çekik gözleri, karagöz oyunu kadınlarının deve derisi eşkaline benzer bir (tip) irae eder.

Adı (Sabire)dir. gezindiği vakit ölçüce mutabakatı hiç düşünülmezsizin kim bilir hangi sahibi hayrın mürüvveten vermiş olduğu bir çift eski fakat dar potinin içinde şişmiş, çarpılmış zan olunan ayaklarıyla rahat yürüyemediği, topalladığı görülür.

Sanki bu güzergâh bir tekke, köşede oturan ak akalı muhacir kahveci şeyh, Sabire de bu dergâhın yegâne müridesidir.

Sabire hergün sabah karanlığında gelir. Akşam karanlığında gider. Bu kapı içi, onun evi barkı ve ticaretgâhıdır. Burayı temizler, gözetir. Kapının yanında bir meydan süpürgesi vardır. Gelip geçen binek, yük ve araba hayvanları zemini kirlettikçe derhal süpürür. Taş, çamur atan haylaz çocuklara bağırır, çağırır... Gelen geçen eshabı mürüvvetten ve cenaze sahiplerinden on para alarak geçinir...” (s.6)

1.16.4.2.2. Erkekler

1.16.4.2.2.1. Paşa ile oğlu

Romandaki kişiler kadrosunda en aykırı kişiler, karısının cenazesini defnetmeye gelen paşa ve oğludur. Romandaki diğer kişilerin tersine maddî imkânı temsil eden paşa ve oğlunun olay örgüsündeki işlevi, Sürtük Hacer'in *"Hacerin en büyük sanatkârlıklarından biri de cenaze takibinde gösterdiği iğfal ve riyakârlık meharetidir. Bu mühim, bu ağır, bu dindarane rolü temsil için hakiki bir tiyatro artisti san'at aşinalığı ile tebdili şekil ve sima eder. Koynunda taşıdığı yeşil bir başörtüsü vardır. Onu sıkı sıkıya örtünür. Kahvecinin yanında emaneten su dolu bir testi ile bir de değnek bulundurur. Destiyi bir eline, değneğini ötekine alır. O eski badanalı kale kapısı yosması şimdi tamamilen cennetlik muhterem bir banu halini alır. cenaze cemaatine karışır. Ahların, ufların, yanık yanık göğüs geçirişlerin binini bir paraya salıverir."* (s.9) cümleleriyle tanıtılan cenazeden çıkar sağlama alışkanlığını, kendisi gibi dilenci güruhuyla birlikte, somut ve olanca canlılığıyla dikkatlere sunmaktır. Ellisini geçmiş paşa, karısını Aramdil adındaki odalığıyla aldatır. Bunun üzerine karısı hastalanarak ölür ve paşa, onun mezarının başında bu yaptıklarından pişmanlık duyar: *"Merhume ile olan hayatı zevciyetinin bütün safahatı gayet seri bir sinema gibi gözlerinin önünden fırıl fırıl geçiyordu. Hanımefendi paşasını pek severdi. Aralarında çok kıskançlık kavgaları, davaları olmuştu. Son odalığı olan Aramdil'i istifraş için hanımdan müsaade alınca kadar paşanın çekmediği kalmamıştı. Zaten merhumenin de başı bu istifraştan sonra yastığa düşmüştü. Bundan dolayı paşa bu mezara karşı vicdanında bir ezginlik hissediyordu."* (s.54) On beş on altı yaşlarındaki Paşanın oğlu da annesini kaybetmenin verdiği hüznün ve masumiyetle birlikte annesi için 'iyilik' yaptığı izlenimi veren Sürtük Hacer ve onun gibi "dilenci sürüsü"ne verdiği paralarla romanda yer almaktadır.

1.16.4.2.2.2. Veli Ağa

Veli Ağa, Sürtük Hacer'in kendi tarzınca para kazandığı kaynaklarından birisidir. Sürtük Hacer, kızıyla ilişki içerisinde bulunan ve fazlaca servete sahip olduğunu bildiği Manav Veli Ağa'ya kızını nikâhlayıp, onun servetine konarak rahat bir hayat sürdürmek amacındadır. Olay örgüsündeki işlevi, Sürtük Hacer'in para uğruna her türlü etik değerleri çiğneyebildiğini vurgulayarak tanıtımına katkıda bulunmaktır. Eyüp'te manavlık yapan ve Üsküdar'da bir ev alarak ailesini kendinden uzaklaştırıp, mahallenin kadın ve kızlarına sataşan yaşlı bir hovardadır:

“Birkaç parça dükkân ve haneden ibaret iradile oradaki fıkara ahalinin enzârı hasedini celbeden Eyüp'te bir manav vardı. Veli Ağa... Herifte yaş atmış, saç sakal yarısı yarıya ağarmış, fakat kadın dendi mi biçare adam yirmi yaşında pürateş bir delikanlı kesilir, el ayak titrer, gözler süzülür. Geviş getirmeye başlar. bu kadar zenperest cinsilâtime karşı bu kadar mecalsiz. Düşkünlüğü de nevcivanlarıdır. On altı on yedi yaşındaki körpecik kızları sevdâ salyalarını akıtarak takip et” (s.67)

Hovardalık imkânlarını genişletmek için ailesini yanı başından uzaklaştırarak Üsküdar'da aldığı bir eve yerleştirir:

“Manavın bir ihtiyar karısı, bir oğlu ile bir kızı vardı. Oğlu Veysi sinnen kırkına karib kızı Halime otuzu geçkindi. İkisi de evli ve çoluk çocuk sahibi idiler. Veli ağa Üsküdar'da bir ev alarak bunları başından hep oraya defetmişti.” (s.69)

Genç kızlara karşı gösterdiği hovardalıklar açısından Toraman'daki Şuayb Efendi'yle çok benzerlikler göstermektedir. İlerlemiş yaşına rağmen kendisini genç ve zinde göstermek adına yaptığı operasyonlar kendisini komik duruma düşürür:

“Bir başa yüklenmiş senelerin çokluğuna şahadet eden bu beyazları tekrar karartmak için kendi gibi dalaletzede ihtiyar gençlerin tevessül ettikleri çarelere baş vurdu. Mahmud paşa yokuşundan bir kutu boya aldı. O manav kafası, boyacının sureti istimal hakkında verdiği izahatı pek iyi anlayamadı. Bun ilk kullandığı günü ateş yanığı gibi suratı kıpkızıl cık yara oldu. Boyanın dokunduğu cilt aksamı koyu lacivert bir renk aldı. Abraşlaştı. Bunu sıcak su, leke sabunu, ispirto, hiçbir şey ile çıkarabilmenin ihtimali yoktu. Bu siyahlıkları izaleye uğraştıkça yüzünün yaraları daha ziyade büyüyordu. Haftalarca yüzü gözü sargılı gezdi.” (s.67-68)

Sürtük Hacer, Hürmüz'ü Veli Ağa'ya nikâhlayarak onun servetine konmak düşüncesiyle, mahalledeki Mustafa adındaki bir delikanlıdan gayri meşru ilişkiyle hamile kalan kızını, doğum günü gelene kadar saklayarak onun doğumunu kendi eliyle yaptırır. Doğan erkek torunu Nevzat'ı kendi eliyle boğup mezara gömecek kadar acımasızdır.

Hayatta Sahifeler’da olay örgüsünde önemli işleve sahip bu kişilerin yanında onların işlevlerinin ortaya çıkmasında rol alan dekoratif kişiler de vardır. Bunlarda Ali Ağa, mezarlıktaki kahvecidir. Sürtük Hacer’in arkadaşlarındandır. Aralarında güçlü bir samimiyet vardır. Sürtük Hacer’in oğlu Hidayet, Hürmüz kadar ön plânda değildir. Hacer’in kocası Abdullah. Bakıma muhtaçtır. Sürtük Hacer onu dilendirerek para kazandırır. Şerife Abla, Hasibe; Sürtük Hacer’in komşusudur. Hacer’in karısı Ayşe; Sürtük Hacer’in yanındakileri alarak mahalle kavgasına tutuştuğu kişidir. Hafize; Sürtük Hacer’in yardımına koştuğu ve Hacer’in karısı Ayşe ile kavga eden arkadaşısıdır. Mustafa, Hürmüz’ü hamile bırakan delikanlıdır. O da kendi çevrelerindendir.

Sonuç olarak, romanda Sürtük Hacer’in karşılaştığı veya çatışmaya girdiği kişiler, onun bir yönünü ifade etmede kullanılan kişilerdir. Romanın kişiler kadrosu, Sürtük Hacer’in etrafında bir araya gelerek ekonomik durumun yetersizliğinin her türlü etik kuralların yok sayılmasına yol açabileceğini vurgulamaktadır.

1.16.4.3. Mekân

Hayattan Sahifeler’de olaylar, yazarın önceki romanlarında olduğu gibi İstanbul’da geçer. Mekân, eski İstanbul diye adlandırabileceğimiz Edirnekapi, Suriçi ve Eyüp taraflarıdır. Olayların en fazla geçtiği mekân Edirnekapi Kabristanı’dır. Çünkü burası romanın aslî kişisi Sürtük Hacer ve etrafındaki kişilerin cenaze sahiplerinden dilenerek hayatta kalma mücadelesi verdikleri mekânlarıdır.

Romandaki mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1.16.4.3.1. Şehir Dekor

Sürtük Hacer ve çevresinin yaşadığı yerler Edirnekapi Mezarlığı ve çevresidir. İçinde yaşayan insanlarla özdeşleşen bu mekânlar romanda şu cümlelerle tasvir edilmektedir:

“İstanbul’un Edirnekapısı, sur duvarlarının içine oyulmuş üstü tonos, zemini mustatil bir geçittir. Bu geçidin iki yanı boydan boya sedir gibi uzatılmış, arzı arşından az fazla, kârgir iki peykeye benzer. Çıkılırken sağ cihet seddine bakarsanız eski hasır parçalarını sermiş, sac mangalını köşeye yerleştirmiş, fincenlarını dizmiş, birkaç eski iskemle koymuş bir kahvecinin buraya adeta bir şerbü sohbet dükkançası haline getirmiş olduğunu görürsünüz.

Bu mahallin namı kapı, fakat iri çivilerle saç kaplı, aşı boyalı, paslanmış, bu iki ağır kapıdan açılıp kapandığını hemen gören yoktur. Binaenaleyh buraya (tünelcik) demek daha muvafık olur. Bu geçidin gelip geçenlerden bir kısmını cenazeler teşkil eder. Şehrin yevmi vefiyatından mühim adette tabut buradan geçer...

Bu kapı altı kahvehanesinde keyf yetiştiren müşteriler sıkça sıkça kahvelerini elerinden bırakarak, geçen tabutun altına girmek yahut sadece arkasından birkaç adım yürümek suretile ölüye dindarane hürmet vazifesini ifa ederler.

Kahve iskemleleri atılmış tarafın mukabilindeki sedde taştan, yeşil boyalı, tahta kapaklı iki küçük çeşme haznesi vardır. Bunlar tıpkı yan yana bir çift sandığa benzerler. Bu hazneciklerin suyu semaver gibi kapakları açılarak kova ile konur. Biri musluğu kopuk, İstanbul sokaklarında yüzlercesine tesadüf ettiğimiz kuru çeşmeler gibi metruktür. Diğerlerinde zencire merbut bir bakır tas vardır. İsteyen su içer.

Süve taşlarına ve kornişine bakarsanız şehrimizde kiliseden camiye çevrilmiş kadim mabet kapılarının bir benzerini görürsünüz.

Üst süvenin efvkinde iri çivilerle duvara asılı sapı demir, başı taş ve hemen yirmibeş otuz santimetre kutrunda bir topuz vardır. Şimdiki kuvvet temrinlerinde kullanılan gülleler bunun yanında lastik top gibi kalır. Zelzeleden evvel bu topuzlar üç dört adet imiş. Diğerleri kaldırılarak numünelik şimdi bir tane bırakılmış. Tonosun üçte bir kısmı zelzelede göçmüş, yarası bilâ tamir terkedilmiş, inhidam hattı gayri muntazam şekli inşıkakıyla hâlî üzere duruyor.” (s.3-4)

Mezarlığı mesken tutmuş sefil insanların varlığı şu cümlelerle verilir:

“Topuzun fevkindeki duvar sathına yirmi, otuz aileye âşiyân olacak tahta güvercinlikler yaptırılmış bu yuvacıklar tamamile dolmuş. Her sene artan bu ailelerin fala efradı kârgir kemerin bütün deliklerini, kovuklarını da istila etmişler...” (s.5)

Sürtük Hacer, mahalle kavgası dolayısıyla kavgaya eş dost toplamak

için Kıpti mahallesine gider. Burası da romandaki diğer mekânlar gibi, içindeki insanlara koştut olarak köhne, bakımsızdır ve viraneye dönmüş durumdadır:

“Edirne kapısından çıkınız. Köşe başındaki kahvenin önünden sağa sapınız. Biraz yürüdükten sonra, sur dibinde, içinde bir katlı, boyasız ahşap bir ebniye görürsünüz. Ekseriyetle burada Kıpti aileleri oturur. Bunun ağaçsız, yeşilliksiz bir viraneye benzeyen bahçesinin kapısı açıktı.” (s.25)

Olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının gerçekleştiği mekânların başında gelen kabristan, bakımsızlığı vurgulanmak üzere geniş bir şekilde tasvir edilir. Burası insanların hayatlarını sürdürdükleri ve hayat olaylarına sahne olan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Uzun siyah serviler, beyaz küçük kabirler, bayırları tepeleri, münhat yerleri doldurarak kâh karalara, kâh denizlere doğru ufuklara doğru ayılıyor. Bilmem bu kabristan ağaçlarının koyu yeşillikleriyle göğün ilahi maviliğinde nasıl lâhuti bir imtizaç yahut sanatkârane bir ahenk var?

İstanbul'un feyyaz güneşindeki harareti sevdâ ve mavi fezası bu aşkın penagâhıdır. Diğer güzelliikleri hep işte bu iki unsurun vuslatından doğar.

Bu cesim mezarlık kıtaları, birbirinden iri taşlı kaldırımları bozuk yollar ile ayrılırlar. Arada bir dört yol ağızlarına, servilerle boy ölçüşen su terazilerine, çeşmelere, yeşil yapraklı türbelere, çarpık mezarıcı kulübelerine tesadüf olunur.

Makbere kenarındaki şu harap çeşmenin hazin şairane duruşuna bakınız. Yosunlu oluşundan akan suyun billuru içinde fevkindeki ağaç yapraklarının ihtizazları görünüyor. Sanki bu su seri cereyanile ömre, yaprakların kararsız titreşmeleri kadere, birer remz...

Çeşmenin sağında lebalep dolu bir yalak var... Gelip geçen hayvanlar suyu bu yalaktan insanlar az öteki oluktan hemen yan yana içiyorlar.

Burası inek, koyun, keçi sürülerinin uğrağıdır, nöbet nöbet dört ayaklılar çekilirler, kuşlar iner. Bu makbereler kalın duvarlarla mahsur ve sukuta mahkûm değildir. Bu ölümler hemdemsiz kalmaz. Burada dolaşanlar eksik olmaz. Fakat hep gezenler kabir ziyareti maksadı dindaranesile gelmezler. Burası halkın hem uhrevi meskeni, hem dünyevî tenezzüh yeridir. Kabristanlar şehrin bütün erbabı tenezzühüne ve serserilerine açık bir mesiredir. Çocuklar kuzularını burada otlatırlar. (Kuşbaz)lar kapancalarını, ökselerini bu ağaçlara kurarlar, (güleş) meraklısı delikanlılar burada pehlivanlık ederler... Aşıkane telakiler için de ölümler mekânı bu ulu serviler altından tevahhuş edilmez. Serserilerden ağaç, mezar kovuklarında beytutet edenler olur. Caniler buralara gizlenirler. Polisler, jandarmalar şikârlarını bu makberelerde ararlar...

İşte size bir meydancık. Kahve, mezar, terazi, hisar hepsi var. Ağaç altlarına, kabir önlerine kırık dökük iskemleler serpilmiş. Diriler ölümlere karışmış. İşte bütün bir aileye uhrevi mesken olmuş yıldızlı bir şebike önünde sekiz on kişilik bir musahebe mangası... Azim bir çitlenbik ağacı ervahı emvata duağû bir vazıda niyazlar, kollarını semaya kaldırmış. Çimenler üzerinde çocuklar oynuyor. Kuzular otlıyor. Koçlar tokuşuyor, gençler güleşiyor.

Macun çevrişenler, pehleler üzerine çizilmiş murabbalarda beş taş oynayanlar, oraya buraya çayırlara uzanmış, gözleri dildarının hayalini takibe dalmış sevdâzedeler, çarşafli kadınlar, başları çiçekli kızlar, allı, morlu elvan kıyafetleriyle mayısın hava ve çimenleri içinde bu tabii levhada (not)lar teşkil ediyorlar. Uçurtma uçuran oğlanlar, tablaları sehpa üzerinde müşteri bekleyen simitçi, şekerçi, helvacı, marulcu... Birçok satıcı...

Şalvarlı, saltalı, fesleri yemenili... İri nasiyeli, gür kaşlı, kalın enseli, uzun gümüş köstekli Türkler, geniş dizlerini yarı bükerek bu küçük iskemlelere taşarak oturmuşlar. Nargileleri kurmuşlar. Ellerindeki okkalı fincanları ağır ağır keyif çatarak höpürdetiyorlar..." (s.33-35)

Kabristan, romanın başka yerinde insanın dışında tabiatla

bütünleşmiş hâliyle şu cümlelerle tasvir edilir:

"Mayıs ayı, mezarlığın kalın, semiz, yağlı, iri yapraklı ısırganlarını, yapışkanlarını, baldıranlarını, deve dikenlerini, sinirli otlarını ve daha birçok nevilerden nebatatını öyle beslemiş ki her tarafta açık koyulu yeşilliklerle atlas gibi parlıyorlar, mezar taşları bu yeşillik deryası içine yarı yarıya gömülerek sanki bir yeşil rahmete gark olmuşlardı.

Servilerde, çitlenbiklerde kuşlar ötüyor, birkaç bülbül zakirlik ediyor, kukular, kumrular guguruklaşıyorlardı." (s.52-53)

Romanda olayların gerçekleştiği yerlerden birisi de, Sürtük Hacer'in mahalle kavgasına yetişmek için kabristandan kendi mahallesine gelene kadar geçtiği yerlerdir. Burası köhneliği ile dikkat çekicidir. "çirkefli sokaklar, gübreli bostanlar, kulübemsi meskenler, camları isli gayet sefil kahvehaneler"

diye nitelenen bu mekânda insan-mekân bütünleşmesi çok başarılı yansıtılmıştır. Mekân insanların psikolojisini ve hayat standartlarını yansıtmaya elverişli bir tablo sunmaktadır:

“Üç kadın servilerin loşluklarına dalıp dalıp çıkarak mezarların beyaz sütunları aralarından döne dolaşa bayır aşağı iniyorlardı.
[...]

Geniş ölü tarlalarını dolaştıktan sonra mezar taşı basamaklarından, kaldırımları aşınmış, sathı adeta taş kesilmiş dalgalara benzeyen bozuk bir yola indiler. Çirkefli sokaklardan, gübreli bostanlardan geçtiler. Buralarda daima mezarlar evler ile karışık, ölüler diri, diriler ölü gibiydi.

İki tarafta hayli bir müddet, harçsız duvarlı bahçeler, bostanlar, mezarlar, viraneler devam ettikten sonra bir ev kümesine, kulübemsi meskenlerden müteşekkil bir mahalleye tesadüf ediliyor. Bir mescit, bazen bir karakol, camları isli gayet sefil bir kahvehane, aktarlığı, kuruyemişçiliği, oyuncakçılığı, kâğıtçılığı, daha birçok esnaflığı bir dükkânda cem etmiş bir bakkal, buranın tekmil beşeri ihtiyaçlarına kifayet ediyor. Sokaklarda insanlardan ziyade hayvanlar dolaşüyor...” (s.39–40)

Romanda Edirnekapı Kabristanı ve civarındaki mekânlar dışında Veli Ağa'nın yaşadığı mekân olması dolayısıyla Eyüp semtinin (s.67), Veli Ağa'nın ev sahibi olduğu yer olması dolayısıyla İskele Caddesi'nin (s.74) adı zikredilir.

1.16.4.3.2. Dekor

1.16.4.3.2.1. Evler

1.16.4.3.2.1.1. Sürtük Hacer'in Evi

Sürtük Hacer'in evi, yaşadığı Edirnekapı Mezarlığı muhitindedir. Bu muhitte büyük bir koşutluk arz eder. “*Pedavra tahtasından yapılmış bu hak kuran kafesi gibi yalınkat evlerin herhangilerinde bir çıt olsa diğerlerinden duyulmamak kabil değildi*” (s.84) cümlesiyle evin ne derece bakımsız olduğu vurgulanmış olur.

1.16.4.3.2.2. İş Yerleri.

1.16.4.3.2.2.1. Ali Ağa'nın Kahvehanesi

Sürtük Hacer ve dostu Sabire'nin Edirnekapı Kabristanı'nda mekân tuttukları bir yerdir. Son derece bakımsız olan bu mekân, Sürtük Hacer ve çevresinin zengin cenazesi beklerken vakit tükettikleri ve dedikodu yaptıkları bir mekândır. Burası mezarlığın bir parçası olarak şu cümlelerle tanıtılır:

“Çıkılırken sağ cihet seddine bakarsanız eski hasır parçalarını sermiş, sac mangalını köşeye yerleştirmiş, fincenlerini dizmiş, birkaç eski iskemle koymuş bir kahvecinin buraya adeta bir şerbü sohbet dükkânı haline getirmiş olduğunu görürsünüz.

Bu mahallin namı kapı, fakat iri çivilerle saç kaplı, aşı boyalı, paslanmış, bu iki ağır kapıdan açılıp kapandığını hemen gören yoktur. Binaenaleyh buraya (tünelcik) demek daha muvafık olur. Bu geçidin gelip geçenlerden bir kısmını cenazeler teşkil eder. Şehrin yevmi vefiyatından mühim adette tabut buradan geçer...

Bu kapı altı kahvehanesinde keyf yetiştiren müşteriler sıkça sıkça kahvelerini ellerinden bırakarak, geçen tabutun altına girmek yahut sadece arkasından birkaç adım yürümek suretile ölüye dindarane hürmet vazifesini ifa ederler.”(s.3)

Romanda mekânın anlatımında önce mekânın tasviri yapıp sonra mekân içerisinde gerçekleşen olaya yer verildiği göze çarpmaktadır. Mekâna ait unsurlar bireyin psikolojisindeki çağrışımlarıyla birlikte aktarılır. “*Buralarda daima mezarlar evler ile karışık, ölüler diri, diriler ölü gibiydi.*” (s.39) Hayattan Sahifeler’de natüralist mekân tasvirleri çok dikkat çekici bir boyuttadır. İnsan-mekân uyumunun güçlü bir biçimde yansıtıldığı romanda, kişilerin dünya görüşlerinin yansıtılmasında mekân tasvirleri çok büyük işleve sahiptir. “Ölüm mekânı” diye ifade edilebilecek mezarlıkta insanlar ölmek için, hayatta kalmak için mücadele vermektedirler. Mekânın köhneliği ve bakımsızlığı ile insanların sefaletleri önemli bir uyum arz etmektedir.

Sonuç olarak Hayattan Sahifeler’de mekânın olay örgüsünün geçtiği bir yer olmaktan öte üstlendiği farklı işlevler vardır. Bunlardan en önemlileri, olay örgüsünde yer alan kişilerin psikolojilerini, hayat anlayışlarını ve standardını ortaya koyması, romanın olay örgüsüyle somutlaştırdığı ekonomik imkânsızlığın kişiyi etik dışı tutum ve davranışlara sevk edeceği anlayışına uygun bir zemin hazırlamasıdır.

1.16.4.4. Zaman

Hayattan Sahifeler romanının başına “*Vak’a büyük harpten evveline aittir.*” diye bir dipnot konarak, romanda anlatılanların I. Dünya Savaşı’ndan önce gerçekleştiği vurgulanmıştır. Dolayısıyla bu dipnottan romandaki aktüel zamanın I. Dünya Savaşı öncesi olduğunu açıkça ortaya çıkarabiliriz.

Anlatma zamanı mayıs ayı dolaylarıdır ve yaklaşık beş ay sürer. Olayların mayısta geçtiği romanın değişik yerlerinde ifade edilir: “- Şimdi mayıstayız... bu seneyi atlatan (hırtlamba)ların kabir dualar gelecek seneye kalır... o neydi... beş sene evvel bir kış İstanbul’a bir paçavra hastalığı yaydı.” (s.13) Romanın başka bir yerinde de “Mayıs ayı, mezarlığın kalın, semiz, yağlı, iri yapraklı ısırganlarını, yapışkanlarını, baldıranlarını, deve dikenlerini, sinirli otlarını ve daha birçok nevilerden nebatatını öyle beslemiş ki her tarafta açık koyulu yeşilliklerle atlas gibi parlıyorlar, mezar taşları bu yeşillik deryası içine yarı yarıya gömülerek sanki bir yeşil rahmete gark olmuşlardı.” (s.52) Mayıs ayı dolaylarında gerçekleşen anlatma zamanını Hürmüz’ün gayri meşru hamileliği dolayısıyla takip ederiz. Sürtük Hacer, Hürmüz’ü Veli Ağa’ya nikâhlamak için kızını dört buçuk ay eve kapatır ve doğum yaptırır. Doğumun olduğu zaman romanda “*O senenin eylül nihayetinde bir akşam Hürmüz’ün ağrısı tuttu.*” (s.82) şeklinde ifade edilir. Anlatma zamanı, Hürmüz’ün çingene karısı tarafından gebe olduğunun tahmin edilmesinden az önce, yani mayıs ayında başlar ve Hürmüz’ün doğum yaptığı eylül sonuna kadar sürer. Buradan romanda anlatma zamanının Hürmüz’ün hamilelik döneminden daha az bir zamanı –yaklaşık beş ay- kapsadığı ortaya çıkmaktadır. Romanın sonuna doğru “*Her taraf sulanmış gibi son baharın rutubet serinliğiyle meşbuydu.*” (s.86) cümlesiyle olayların sonbaharda son bulduğu anlatılır. Fakat anlatma zamanında bu mevsimlerin tam olarak hangi yıla ait olduğuna dair bir ifade yoktur.

Anlatma zamanında mayıs ayında başlayan olaylardan sonra zaman sıçrayışıyla Hürmüz’ün doğum yaptığı eylül ayı sonuna kadar zamanda bir boşluk oluşur.

Olay zamanı “O eski kibar değil fakat bir yosma eskisidir. Güzelliğini bir matah gibi sattığı senelerin henüz tadı damağındadır. Bu geçmiş ömrünün revaçlı zamanları yirmi senenin külüyle örtülmüş ise de hala her şey dünkü gibi hatırlındadır.” (s.7) cümlesiyle yirmi sene genişlemektedir.

Olayların bahar ve sonbahar mevsiminde gerçekleşmesi beraberinde zamana uygun olarak özellikle mekân tasvirlerinin çok canlı bir biçimde dikkatlere sunulmasını sağlamıştır. Bu canlı tasvirler de olayların ifadesini desteklemiştir.

Hayattan Sahifeler’de olaylar kronolojik bir akış izler; zaman, romanda olayların akışını sağlayan bir birim olmanın ötesinde bir fonksiyona sahip değildir.

1.16.5. TEMA

Hayattan Sahifeler’in teması, açlık ve sefaletin kişinin her türlü etik değerlerine üstün gelmesi şeklinde ifade edilebilir. Yazar romanda bu temayı, imkân ve imkânsızlık çatışmasına dayandırarak somutlaştırmaktadır. Bu çatışma, sefalet ve yokluk içinde yaşayarak imkânsızlığı temsil eden Sürtük Hacer ve etrafındaki kişiler ile maddî imkânı temsil eden Paşa ve Veli Ağa arasında yaşanan çatışmalar etrafında anlatılmaktadır. Romanın bu temel çatışmasını şu şekilde gösterebiliriz:

(Maddî Çıkar)

Sürtük Hacer <-----> **Paşa ve Oğlu**

ve çevresindekiler

(Yoksulluk)

(Maddî İmkân)

Romanın aslî kişisi olan Sürtük Hacer, maddî imkânsızlığın verdiği hayatta kalma mücadelesinde, hiçbir etik değerlere itibar etmeden, sahip olduğu bütün değerleri para elde etmede koz olarak kullanır. İlerlemiş yaşına rağmen güzelleşmeye gayret ederek amacına ulaşmaya çalışır:

“Meselâ yetmişlik fakat kelle kulak yerinde, katmerli ensesinin derin hututu cildiyesi, samit harita çizikleri gibi ta karşıdan fark olunan bir kuru üzümçü yahut cesim bir kuyu bileziği iriliğindeki küfesiyle sakalının kabalığında bilmem nasıl bir ahenk heybeti bulunan bir kuru kuzu kestaneci ve yahut ki yaşının ilerlemesi hasebile mahalle tulumbacılığı riyasetinden çekilmiş, san’at kavgasında vaktiyle hayli kırbaç sallamış bir çapkın, bir hovarda eskisi... işte böylelerine tesadüf ettikçe sürtük Hacerin iğfalkâr bir şuhlukla boynunu çarpıtıp hafifmeşrep göğüs geçirerek göz süze süze lisanı haliyle:

-Haydi yiğidim mezarlık arasında biraz hasbıhal edelim...

deyişi de vardır. Bu kadının hisleri uyuşmuş erkekleri afsunkâr nazarlarile çırpıp kızıştırarak gündeliğini yirmiye, otuza getirdiği vakitler de olur.

Hacerin en büyük sanatkârlıklarından biri de cenaze takibinde gösterdiği iğfal ve riyakârlık meharetidir. Bu mühim, bu ağır, bu dindarane rolü temsil için hakiki bir tiyatro artisti san’at aşinalığı ile tebdili şekil ve sima eder. Koynunda taşıdığı yeşil bir baş örtüsü vardır. Onu sıkı sıkıya örtünür. Kahvecinin yanında emaneten su dolu bir testi ile bir de değnek bulundurur. Destiyi bir eline, değneğini ötekine alır. O eski badanalı kale kapısı yosması şimdi tamamilen cennetlik muhterem bir banu halini alır. cenaze cemaatine karışır. Ahların, ufların, yanık yanık göğüs geçişlerin binini bir paraya salıverir.” (s.8-9)

Romandan yapılan alıntıda da görüldüğü gibi, Sürtük Hacer sahip olduğu tek değer olan vücudunu hiç tereddüt etmeden sıradan kişilere pazarlayabilmektedir. Bunun yanında kendisinde bir “sanatkârlık” olarak görülen “iğfal ve riyâkârlık” ile de cenaze sahibi zengin insanların dinî duygularını sömürerek para elde etmede oldukça mahirdir. Bu durum, bir paşanın karısının cenazesinin defninde Sürtük Hacer’in paşayı ve özellikle de paşanın oğlunu, ne akıl almaz diller dökerek soyması sahnesiyle canlı bir şekilde somutlaştırılmaktadır.

Sürtük Hacer’in ahlâk tanımadan gerçekleştirdiği sefih hayatını, namusu üzerine hassasiyet gösterdiği kızı Hürmüz’ün gayri meşru hamileliğini gizleyip onu doğurarak mal varlığına göz diktiği Veli Ağa’ya nikâhlanmasında görmekteyiz. Sürtük Hacer, hayatı sadece paradan ibaret görür. Bu bağlamda kızını kendi eliyle doğum yaptırıp plânlarına engel teşkil eden torunu Nevzat’ı yine kendi eliyle öldürüp mezara gömer.

Romanda, ekonomik bakımdan sefalet içerisinde yaşamının insandaki değerlerin yozlaşmasına sebep olması; fukaraların, zenginlerin ölümlerinden çıkar beklemesi şeklinde vurgulanmaktadır:

“Merhum babacığımın zamanındaki o kelli felli, valde şallı, buhurdanlı, tekbirli tehlilli kibar cenazeleri şimdi nerede? Kabir başında öşürcülere, duagülere mecidiye, en aşağı çeyrek dağıtırlardı. Şimdi birer onluk veriyorlar... bir onlukla olacak hayır ne ölüye yarar, ne diriye. İnsanın avucu ortasına öyle nal gibi mecidiye yaptırdıkları zaman adam yalancı kederle değil sevincinden ağlar alimallah.” (s.14)

Ekonomik sefaletin beraberinde ahlakî çöküntüyü ve yozlaşmayı getirmesi, romanda paşanın karısının defni sırasında dilencilerin para kapmada birbirleriyle yarış halinde bulunmalarıyla canlı bir biçimde ifade edilmiştir:

“Tevzi mahalline on beşi yirmisi birden hücum ediyor, avuçlara konan paralar birer hokkabaz maharetiyle derhal eriyor, boş eller, yine uzatılıyor, ne kadar sadaka dağıtılsa dilencinin adedini eksiltmek kabil olmuyordu. Tevziat yarım saat kadar devam etti. Kendilerine sorulursa henüz hiçbir dilenci on para almamıştı...”

Yalnız çantada para değil, artık bunu dağıtanların sabırları da tükendi. ”

(s.60)

Bütün bunlar, her türlü sefaletin temelinde maddî imkânsızlığın bulunduğunu gözler önüne seren somut örneklerdir. Romanda ifadesini bulan bu örnekler, hayatta ekonomik bağımsızlığın olmadığı yerde, hiçbir etik ve ahlâk değerlerden bahsetmenin mümkün olamayacağını vurgulanmaktadır. Romanda pozitivist felsefeyle birlikte yürüyen bu tema, irsiyetin de hayatta büyük rol oynadığını işaret etmektedir. Genetik determinist bir yaklaşımla Hürmüz'ün, annesi Sürtük Hacer'in izinden gittiği ve annesinden farklı bir hayat sürdürmediği görülmektedir.

1.16.6. DİL VE ANLATIM

Hayattan Sahifeler'de olaylar “ilahi bakış açısı”yla anlatılmaktadır. Anlatıcı her ne kadar olayları hâkim bakış açısıyla anlatıp kendi varlığını unutturacak bir anlatım dili yakalamaya özen gösterse de; zaman zaman olaylarla ilgili araya girerek varlığını hissettirir. Mesela, Sürtük Hacer ile Veli Ağa arasındaki bir diyalogda *“Hacer ile Veli, bilmeyerek Alman üdebasından büyük (Göte)nin meşhur bir eserindeki iki mühim eşhas sırasına geçmişlerdi.”* (s.81) cümlesini kullanarak bu kişilerin asla haberleri olamayacak bir yazarın ismini zikretmektedir.

Anlatıcının özellikle kahramanla veya olayların gidişatıyla ilgili konularda varlığını hissettirmesi romanda Hürmüz'ün gayri meşru ilişkiden çocuğunun Sürtük Hacer tarafından boğularak öldürülmesi sırasında, çocuğa karşı acıma duygusunu ifade eden öznel düşüncelerinde de görülür:

“Allahın verdiği hayatı dana ilk teneffüs anlarında durduran bu canı elin altında masumcağız kıvrandı, kıvrandı. Mendilin ensicesi arasından nefes almaya

uğraştı. Daha dünyayı göremeyen gözleri açıldı kapandı. Pek feci bir tekallüs gezinen çehresi mosmor kesildi. Hayat ve insanları tel'ine işareti işte bu kadardı. Debelenen tombul elleri ayakları sarkıverdi. Birkaç nefes hayattan sonra (erci...) emri celiline lebbeyk zen icabet olmuştu. Bu ne gadirdir yarabbim? Senin gönderdiğini öyle bir günahkâr karı bu kadar çarçabuk yine sana nasıl iade edebildi? Mahkemei adaletinde o masumun ruhu bu cinayet kimden dava edecek? Bu kan davasının halli yine kavanini beşere mi bırakılacak? Onun erişemeyeceği hakların ihkakı nereye kalacak?" (s.85)

Anlatıcının roman kişileri hakkındaki öznel düşüncelerini ifade ederek varlığını hissettirdiği bir başka yer de romanın sonunda Sürtük Hacer'in boğarak öldürdüğü torununu defnederken onunla ilgili olarak parantez içindeki ifadede görülür: *"Kan karabeti Haceri torununa doğru cezp etti. Bu mini mini çıplak cenazeyi iyi görmek için yaklaştı. Dikkatle, (kelimeyi sui istimal etmezsek) şefkatle baktı... baktı."* (s. 88)

Roman, yazarın sıklıkla başvurduğu bir anlatma yolu olan çok canlı bir mekân tasviriyle başlar. Tasvir edilen mekân içerisinde insanı ele alan yazar, insan-mekân bütünleşmesiyle temayı desteklemiştir. Romanın sonraki kısımlarında da ön plâna çıkan mekân tasvirleri, Hayattan Sahifeler'in anlatımının ve üslubunun en önemli özelliği sayılabilir. Romandaki çok canlı mekân tasvirleri, gösterme tekniğinin romanda fazlaca yer almasına sebep olmuş ve insan-mekân uyumuyla olayların okuyucunun zihninde daha fazla canlanması ve okuru olayın içinde yaşatması işlevini üstlenmiştir.

Romandaki anlatım özelliklerinden birisi de olaya dahil olacak kişi veya kişilerin sırası geldikçe blok halinde tanıtılmasıdır. Yazar, roman kişilerini olayların akışı içerisindeki tavır ve davranışlarından ziyade olaylar öncesinde, hâkim bakış açısının imkânıyla, blok halinde dikkatlere sunmaktadır. Kişilerin bu tanıtımında daha ziyade fizikî özellikleri ve mekân içerisindeki durumları ön plâna çıkarılır. Romanın temel kişisi Sürtük Hacer romanın daha başında şu cümlelerle dikkatlere sunulmaktadır:

"O eski kibar değil fakat bir yosma eskisidir. Güzelliğini bir matah gibi sattığı senelerin henüz tadı damağındadır. Bu geçmiş ömrünün revaçlı zamanları yirmi senenin külüyle örtülmüş ise de hala her şey dünkü gibi hatırlındadır. Bazen rüyada kendini gençleşmiş ve kadîm ateşli dildarelerinin aguşlarında pür haz ve safa görür. Uyanınca kırık aynasına koşar. Güzelliğinin harabesini inceden inceye tetkik eder. Tamiri kabil bir noktalar bulur. Geçmiş taravetinin iadesi ihtimali sevinciyle çıldırır. Düzgünlere, rastıklara, allıklara bulanır. Sağ dudak ucunun etrafında daima bir yapma beni vardır. Bu seyyar (hal)ın yaraşık noktasını iyi tayin edebildiği sabahlar güzelliğinin cazibesine en evvel kendi vurulur. Bazı acem kadınlarında çatık kaşlı, sürmeli gözlü, kıvrım zülüflü melikeler vardır. İşte onların en kartına döner."

Ağda, badana ve ıstampa ile güzelliğini tecdit ederek sokağa çıktığı zamanlar, gelip geçenlerden kendine perestîşkâr olabilecekleri seçer. Meselâ yetmişlik fakat kelle kulak yerinde, katmerli ensesinin derin hututu cildiyesi, samit harita çizikleri gibi ta karşıdan fark olunan bir kuru üzümçü yahut cesim bir kuyu bileziği iriliğindeki küfesiyle sakalının kabalığında bilmem nasıl bir ahenk heybeti bulunan bir kuru kuzu kestaneci ve yahut ki yaşının ilerlemesi hasebile mahalle tulumbacılığı riyasetinden çekilmiş, san'at kavgasında vaktiyle hayli kırbaç sallamış bir çapkın, bir hovarda eskisi... işte böylelerine tesadüf ettikçe sürtük Hacerin iğfalkâr bir şuhlukla boynunu çarpıtıp hafifmeşrep göğüs geçirerek göz süze süze lisani haliyle:

-Haydi yiğidim mezarlık arasında biraz hasbıhal edelim...

deyişi de vardır. Bu kadının hisleri uyuşmuş erkekleri afsunkâr nazarlarile çırpıp kızıştırarak gündeliğini yirmiye, otuza getirdiği vakitler de olur.

Hacerin en büyük sanatkârlıklarından biri de cenaze takibinde gösterdiği iğfal ve riyakârlık meharetidir. Bu mühim, bu ağır, bu dindarane rolü temsil için hakiki bir tiyatro artisti san'at aşinalığı ile tebdili şekil ve sima eder. Koynunda taşıdığı yeşil bir baş örtüsü vardır. Onu sıkı sıkıya örtünür. Kahvecinin yanında emaneten su dolu bir testi ile bir de değnek bulundurur. Destiyi bir eline, değneğini ötekine alır. O eski badanalı kale kapısı yosması şimdi tamamilen cennetlik muhterem bir banu halini alır. cenaze cemaatine karışır. Ahların, ufların, yanık yanık göğüs geçirişlerin binini bir paraya salıverir.” (s.7-9)

Hayattan Sahifeler’de yazarın önceki romanlarında olduğu gibi, tiyatroya has bir anlatım tarzı olarak, kişilerin davranışlarını daha somut ifade edebilmek için olay içerisinde göstermiş oldukları davranışlar parantez içerisinde söylenir:

“Ulu Tanrım... (Ağlayarak) hasret ödiyle çayır çayır yüreği yanan şu cenaze sahibi efendi kulunun kalbine hazinei kereminden sen sabır ve metanet ihsan eyle” (s.10)

Romanın başka bir yerinde:

“-Bak bak işte bir tane geliyor...

- (Dikkatle bakarak) Fukara cenazesi...” (s.13)

cümlesiyle buna örnek gösterilir.

Romanda yazarın, olayın akışını kesip felsefî izahatta bulunma alışkanlığı, Hayattan Sahifeler’de de görülen bir anlatım özelliğidir. Özellikle romanın numaralarla ayrılmış bölümlerinden altıncısı tamamen olay dışına çıkılarak Doğu-Batı mukayesesi şeklinde tertip edilmiştir. Bu bölümde, olayların büyük kısmının geçtiği mezarlık bağlamında Doğu ve Batı toplumlarının mezarlığa bakışı dolayısıyla bir mukayesesine girilir. Romanda kimi zaman olaylarla ilişkili olarak hayat-ölüm, kâinatın nizamı, sonsuzluk gibi konularda uzunca bilgiler sunulmaktadır. Bu kısımlarda metnin dili, kişiler arasındaki diyaloglarda görülen dilin yöresel ve şiveye dayalı mahalli söyleyişinden uzak filozofça bir edaya bürünmektedir.

Hayattan Sahifeler’de dilin kullanımı da romanın en fazla dikkat çeken yönlerinden birisidir. Yazarın önceki romanlarında olduğu gibi Hayattan Sahifeler’de de diyalog çok önemli bir yer tutmaktadır. Roman kişileri kendi doğal dilleriyle sürekli konuşmaktadırlar. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur. Romandaki canlı mekân tasvirleri ve bu mekânla uyumlu bir yapı arz eden kişilerin karşılıklı konuşmalarındaki doğallık ve canlılık, temanın ifadesine katkıda bulunmaktadır. Özellikle dilencilerin paşa cenazesi sırasında ondan para koparmak için döktükleri dil, kişilerin hayata bakışlarını çok açık şekilde ifade etmektedir. Roman kişilerinin eğitimsizlikleri ve saplândıkları cehalet dolayısıyla konuşmalarında yerel söyleyişlere yer vermeleri bu açıdan çok doğaldır. Yazar, kişiler arasında gelişen diyaloglarda kısa ve yalın cümleleri tercih ederek romanın rahatça okunmasını kolaylaştırdığı gibi edebî açıdan da romanın ‘anlatmaya’ dayalı üslûbunu öne çıkarır. Dolayısıyla dilin poetik işlevinden çok aktarma ve anlatma işlevine ortam hazırlar:

“Hacer – Ne oldu? Ne oldu? Yine kanbur Esmânın paçası mı tutuştu?”

Hürmüz – Biz de iptida öle andık. Meğer mahalle kavgası başlamış. Hemen sütçü viranesine kadar koştuk. İki taraf da kavga bayraklarını açmış. Bütün mahalle ikiye ayrılmış. Bir yanı çömlekçi Hacı’nın karısı Ayşe tarafından. Bir tarafı da madrabazın Hafize’den yana olmuş.

Hacer – Kavganın sebebi? Kim kimin kocasına göz atmış? Kim kimin ırzını parmaklamış?

Hürmüz – Göz koyan parmak atan yok. Folluk yumurta meselesi. Meğer kaç zamandır Ayşenin tavuğu Hafizenin tolluğuna yumurtlamış.

Hacer – Hangi horoz pek basarsa tavuk o tarafa kaçır. Bilmiyor mu Ayşe bu kaideyi?

Hürmüz – Haydi anne koşalım. Hafize halamın bağırmadan sesi kısıldı. İmdadına koşmazsak mat olacak...

Kahveci Ali Ağa – Kavga yatıştırmak için değil, gidersiniz büsbütün kızıştırmaya. Bizim mahallede de böyledir bu avratlar. Dünya ters oldu vesselam...

Hacer – Aman ses sus bunak. Kavgada mat olursa Hafize soyumdur demem. Yiğitin eli, karının dili. Anladın mı çürük mantar kafalı herif...

Ali Ağa – Ne bela çıkarsa işte o edepsiz dilerden çıkar ya! Doğru söylersin a be Hacer abla. Evvelden sağlam idim. Ama işte oldum şimdilik böyle çürük bir adam. Eyyy dünya bu insan kalmıyor bir karara...

Sabire meydan süpürgesini koltuğuna dayamış, elinde otuzluk tütünden ciganarın, parmağı yana yana son nefeslerini çekerek bu muhavereyi dinliyordu.

Hacer Sabireye hitaben:

- Ağrısı tutmuş çingene karısı gibi koltuğunda destele ne duruyorsun karşımda? Haydi kavgaya gidelim...

Sabire – Hacer gidemem bugün halim yok...

Hacer – Çenber sakallı dostun gelirse kale içi kumkumalarında fink atmaya halin var da buna mı yok?

Sabire – Şimdi bana çenberine söğdürürsün, keratanın!

Hacer – Hafizeyi sevmez misin? Benim hatırım yok mu? Yarın öbür gün bir edepsiz çıkar senin ırzına da bir laf söyler. o zaman senin için biz de dilimizi bileriz.

Kahveci Ali ağa safvetle:

- Siz kuyruk salamazsanız sataşmaz gayri kimse sizin ırzınıza... Oldunuz zere artık birer koca karı... Zağlıdır sizin dilleriniz, hiç istemez onları biletmek. Köpekler korkar sizinle dalaşmaktan...

- Hacer birden köpürerek:

- Aa bakınız şu Rumeli çomarına! Biz onu dişsiz zannediyorduk. Meğer ısırmasını da biliyormuş. Bizi kime kuyruk sallarken gördün? Kancık senin ananla ablandır. Bizim soyumuzda köpek yok.” (s.22-23)

Romanda natüralist akımın özelliklerini çok net çizgileriyle bulabilmekteyiz. Roman kişilerinin toplumsal tabakanın alt seviyesinden seçilmesi ve onların da olanca doğallığıyla kendi mekânları içerisinde konuşturulması, romanın anlatımının en dikkati çeken özelliğidir. Romanda ilahi anlatıcının sözü diyaloglara verdiği yerlerde, olay bir anda okurun gözleri önünde canlanıyor izlenimi bırakmakta ve okur, olayın içerisine çekilmektedir. Çingenelerin kavgasında bu açıkça sezdirilir:

“- Karı folluğunun ağzı yedi mahalleye açık duruyor. Sekiz köyün tavuğu içine yumurtluyor. Boğazına kor düşsün. Bu seneyi hep yumurtalarım ile geçirdiniz. Sulukule sürgünü haram yiyici kaltak. Benşim tavuklarım Gerze ile Hint aşlamasıdır. Yumurtalarını renginden tanırım. Yumurta sepetini bana göster. Ver yumurtacıklarımı...

Hacer, (tabirime bin af dilerim) kulblu, emzikli bir hala ibriği şekliyle bir eli kalçasında, diğeri dirseği bir zaviyei münferice ile bükülerek havada, vücudu hemen hemen göbek atacak bir oynaklıkta ve göz süzmek, göğüs titretmek için çifte (nâra) ve zurna sedalarına kulak kabartır gibi bir halde bu imtihan meydanında şeref ve galebe ihrazına çıkarak:

- Yumurta anlamakta bu kadar ustalığın varsa akşam hafizenin kocasıyla kardeşi gelecek... Gel yumurtalarını seç de al.

Hafize taraftarları Hacerin bu ağız karampoluna hep birden el çarptılar.

Ayşe – Baban anana Zina yokuşunda rast gelmiş. Nikâhları kıyılmadan onlar kale bedenlerinde ein güvey olmuşlar. Bunu mahallede bilmeyen var mı? Seni gidi katmerli oruspu kızı oruspu seni... benim tavuğum Hafizenin folluğuna yumurtlamışsa sana ne oluyor? Ana lağımı gibi deşilip ortaya ne çıktı? Heydi git. Dilenci kocan pöstekisine etmiş. Onu temizle.

Bu sefer Ayşenin gayretkeşeleri el çırpmaya başladılar. Hacer hamleden evvel sıçrayan cins horozlar ibi bir iki sektikten sonra:

- Kocamın pisliğini işte sen ...ınla temizledin ya? Haydi koş kaynananın oturağını dök.

- Dökeyim onu ben senin başına. Akıtayım çatık kaşına.

- Ben de senin edeyim boyalı saçına.

- Haydi git mezarlıkta zamparaların bekliyor.

- Haydi git gelinin tonoz altında temkinleşiyor.

- Haydi git kayıkhane oğlunun teknesini delmiştir, kıblenümacıya göster.

Gerisini dönerek:

- Oh aman haberim yokken kıcıımı yemişler.

- Kızını Keçesuyu yolunda Mustafa ile kucak kucağa görmüşler.” (s.41- 42)

1.16.7. ANLAMA VE YORUMLAMA

Hayattan Sahifeleri, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın natüralizm etkisinde yazdığı romanlarından birisidir. Roman özellikle mekân tasvirleri ve bu mekân içerisinde yer alan insanların dikkatlere sunulduğu açısından oldukça başarılıdır. Yazar, özellikle toplumun alt sınıfına ait insanları kendi doğal ortamları ve yaşayışları içerisinde anlatmakla romanda önemli bir tezi savunmaktadır. Romanda, ekonomik özgürlüğün, hayatta her türlü değer üzerinde bir yerde konumlandırılmasının özellikle altı çizilmektedir. Ekonomik olarak kendine yetecek bir durumda olmayan kişinin bütün etik ve ahlâkî değerleri ihmal edeceği, romanın olay örgüsüyle somutlaştırılmaktadır. Nitekim, geçim sıkıntısı çekerek açlıkla pençelesen insanlar, bütün onurlarını ayakları altına alarak kabristanı mekân tutup zengin insanların cenazelerinin defninde onlara göstermiş oldukları türlü sahtekârlıklarla onların duygularını sömürerek para elde etmekte bir sakınca görmemektedirler. Bunun yanında yine ekonomik sıkıntıları yüzünden en değerli varlıkları olan vücutlarını satmakta da bir sakınca görmemektedirler. Bütün bunlarla Hüseyin Rahmi Gürpınar, nezh bir hayatın ancak ekonomik üstünlükle mümkün olabileceği tezini vurgulamaktadır.

Determinist bir felsefe etkisinde kaleme alınan Hayattan Sahifeler'de irsiyetin de vurgulandığı görülmektedir. Çünkü romanın aslî kişisi olan Sürtük Hacer, bütün değerlerini ayaklar altına almış, hayatının merkezine parayı alan birisi olarak kızının ahlâklı olmasını istemesine rağmen, kızı Hürmüz çoktan annesinin yolunu tutmuştur.

Hayattan Sahifeler, bitmemiş izlenimi veren bir romandır. Çünkü romanın sonunda birtakım düğümler çözülmeden bırakılmış olup, özellikle Veli Ağa ile Hürmüz ilişkisinin akıbeti boşlukta bırakılmıştır. Üstelik Paşa'nın da hikâyesinin detayına gidilebilirdi.

Roman, toplumsal hayatın bir gerçeğini ve problemini estetik bir yapı içinde ele almaktadır. Ahlâklı yaşamın bile maddi imkân içerisinde mümkün olabileceği tezi romanda kurmaca bir mekân ve zamanda farklı kişilerle işlenmiştir. Dolayısıyla roman, gerçekliği edebî bir düzleme taşımış ve

anlatıcı aracılığıyla okurun dikkatine sunmuştur. Roman ele aldığı tezi, çok canlı bir natüralist tasvir ve teknikle işlemesi bakımından önemlidir. Elbette her okunduğunda farklı anlam değerleri kazanan edebî bir metin olarak Hayattan Sahifeler, günümüzde güncelliğini korumaktadır. Eser, bir nevi mekân ve zaman üstü bir problemi ele alarak estetik düzlemde işlemiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

**HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN 1919 YILINA KADAR OLAN
ROMANLARININ ORTAK YAPI, TEMA VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ**

2. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN 1919'A KADAR OLAN ROMANLARININ ORTAK YAPI, TEMA VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

2.1. ORTAK YAPI ÖZELLİKLERİ

Edebi eser, dil malzemesinin kullanılmasıyla gerçekleştirilen bir üretim faaliyetidir. Bu malzemenin ifade edilişine göre edebî eserleri sınıflandırmaya çalıştığımızda, çok önemli bir bölümünü anlatma esasına bağlı eserlerin oluşturduğunu görürüz. Edebî üretimin görülmeye başlandığı ilk dönemlerden bu yana destan, masal, efsane, halk hikâyesi, mesnevî, fabl, mensur hikâye, modern hikâye ve roman anlatma esasına bağlı edebî türler olarak hep bir olay çevresinde gelişmektedir. Romanın teşekkülü için temel unsur konumundaki olayın vücut bulabilmesi için de olayı gerçekleştirecek kişi(ler), olayın sahnesini oluşturacak bir mekân, olayın gerçekleşebileceği bir zaman ve onu nakledecek bir anlatıcıya ihtiyaç vardır.

Anlatma esasına bağlı bir edebî metin olarak roman, dış dünyaya ait bütün bu gerçekliklerin sanatkâra ait kurmaca bir âlemde düzenlenerek yine ona has bir üslûbla anlatılması sürecinde vücut bulmaktadır. Bu itibarla romanın en temel özelliği, dış dünyanın gerçekliğini tekrar dönüştürmesi dolayısıyla kurmaca oluşudur, denilebilir. Romanın teşekkülünde dış dünyaya ait gerçeklikler, söz konusu dönemin zihniyetini oluşturan temel unsurları yansıtacak ve yine dönemin sanat anlayışlarıyla beslenecek şekilde yansıtılır.

2.1.1. Olay Örgüsü

Pek çok edebiyat araştırmacısı anlatma esasına bağlı edebî metinlerin temel unsurunun 'olay' olduğu konusunda fikir birliğine varmıştır. Anlatma esasına bağlı edebî türlerin itibarî bir vakaya ihtiyaç gösterdiğini ifade eden Şerif Aktaş olayı şu şekilde tanımlamaktadır:

*"Vaka herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münâsebetlerinin tezahürüdür."*²⁰¹

Olayın roman ve hikâye için çok önemli olduğunu Mehmet Tekin de şu cümlelerle anlatır: *"Romanı bitirip iki avucumuz arasına aldığımızda yaşadığımız tatlı muhasebe, genellikle bu noktada yoğunlaşır: Hatırimızda kalan nedir? Romanın hayatı çağrıştıran yönüdür; bir kelimeyle vak'adır."*²⁰² İsmail Çetişli'nin Türk Ansiklopedisi'nden iktibas ettiği şu ifadeler de hikâye ile olayın ayrılmaz bir bütün olduğunu, hikâye denince ilk akla gelen şeyin olay olduğunu göstermektedir: *"Hikâye, en basit mânâsıyla vak'a demektir; vak'alarla, hikâye yolu ile anlatma, en eski ifade nevilerinden biri olup, maksadı; dinleyicileri veya okuyucuları düşündürmekten ziyade heyecanlandırmaktır. Vak'alar, uyandırdıkları heyecan yüzünden alakayı arttırarak ifadeye çekicilik kazandırır."*²⁰³

Her olayın bir öncesi ve sonrası vardır. Bu önce ve sonrada da onu hazırlayan veya tamamlayan başka olaylar vardır; bunlar peş peşe yaşanır. Bu sebeptendir ki olay örgüsüne aynı zamanda 'olay zinciri', bu zincirde kendi başına bir anlamı olan ve aynı zamanda bütün içinde bir anlam taşıyan olaya ise 'olay halkası' denir. Olaylar sebep-sonuç ilkesi içinde birbirine bağlanarak olay örgüsünü oluştururlar. Her bir olay halkası, kendinden öncekinin sonucu, kendinden sonrakinin de sebebidir. Roman ve hikâyedeki olay halkaları, önce mânâ birliğini; mânâ birlikleri metin halkasını, metin halkaları metin tabakasını, metin tabakaları da metni meydana getirirler.²⁰⁴

Metin halkaları bütün içinde kendi çaplarında bağımsız bir yapı arz ederler. Olay örgüsü bu metin halkalarının tekrar kendi aralarında örülmesiyle oluşmuş itibarî metnin biçimi ya da yapısı diyebileceğimiz bir birliktir.

Metin halkasını oluşturan mânâ birliklerinin metin içindeki işlevinin ne olduğunu Şerif Aktaş şu şekilde ifade eder:

²⁰¹ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 48.

²⁰² Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I** Romanın Unsurları, İst., Ötüken Neşriyat, 2002, s.64.

²⁰³ İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikaye – Roman – Tiyatro**, Ankara, Akçağ Yay.,

²⁰⁴ Çetişli, a.g.e., s.20.

“Olay zincirini oluşturan mânâ birliklerinden bazıları diğerlerine nazaran daha fazla önem arz eder. Metin vasıtasıyla sunulmak istenen mesajı taşımakla görevli bu tip mânâ birliklerini metinden çıkarırsak mesaj yok olma veya değişme tehlikesiyle karşı karşıya gelecektir. Böyle mânâ birliklerine "çekirdek" diyoruz. Bir anlatının en yalın şekli ya da özeti bir düzen dahilinde birbirine eklenmiş çekirdeklerden ibarettir. Bu bakımdan kurmaca bir metni anlamaya çalışırken çekirdeklerin doğru tespit edilmesi çok önemlidir. Fakat metinde çekirdek değerinde mânâ birlikleri tek başlarına bulunmazlar. Başka mânâ birlikleriyle desteklenirler. Bu şekilde bir çekirdek çevresinde toplânmış mânâ birlikleri toplamına "metin halkası" deriz.

Bazı mânâ birlikleri çekirdek etrafında kümelenir ve daha az önemli, tamamlayıcı bilgiler verir. Dolgu niteliğindeki böyle mânâ birliklerine "aracı" deriz.

Metin halkasında kahramanları ve mekânları tanıtmak fonksiyonunu üstlenmiş tasvirî mânâ birliklerine de "ipucu" adını veriz.

Her hikâye aslında belli seviyede varlığı anlama ve yorumlama gayesi gütmektedir. Bu şekilde varlığı anlama ve anlamlandırma noktasında görev alan mânâ birliklerine de "öğretici" diyoruz.

Bütün bunlardan sonra bir eserin dilbilim seviyesinde bir cümle gibi algılandığını da belirtmekte yarar vardır. "Dilbilim seviyesindeki göstergelerin hususiyetlerinden bir kısmını metin halkalarında da görmekteyiz. Göstergeler gibi metin halkaları da içinde yer aldıkları kontekse göre mânâ kazanırlar. Onların da ilk mânâ (denotatif) ve yan mânâlarından (connotatif) söz edilebilir."²⁰⁵

Olay örgüsü, romanı oluşturan diğer bütün unsurları içine alan bir yapı, bir iskelettir. Vücuttaki omurga ya da ağaçtaki gövde gibi diğer bütün unsurlar, varlıklarını bir olay örgüsü içerisinde göstereceklerdir. Bu durumda bir anlatının güçlü olması da iskeletin, yapısının sağlam olmasına bağlıdır. Okuyucuda bir heyecan, bir gerilim duygusu uyandıran taraf, olay örgüsüdür. Olay örgüsü aynı zamanda yazarın diğer bütün unsurlar üzerindeki

²⁰⁵ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 66-75.

tasarrufunun görüldüğü hareket sahasıdır. Olay örgüsüne bakarak yazarın önceliklerini, eseri ortaya koymaktaki maksadını belirleyebiliriz. Olay örgüsü düzenleniş biçimiyle temayı da ifade eder. Bu bakımdan Mehmet Tekin'in Culler'den iktibas ettiği gibi; olay örgüsünün esas mahiyeti itibariyle olayları anlatmak değil, "gerçek bir öykü oluşturmak için" olayları belirli bir amaç doğrultusunda, belirli bir düzene sokmak²⁰⁶ olduğunu söyleyebiliriz.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında olay örgülerini oluşturan çatışma ve karşılaşmaların düzenlenişinde ve bunların temsil ettiği temalar arasında birçok ortaklıkların bulunduğu dikkat çeker. Bunun yanı sıra bazı romanların, yukarıda belirtilen noktalar dikkate alındığında, diğerlerinden farklı yapısal özellikler sergiledikleri görülür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanlarının önemli bir bölümünde olay örgüsünü oluşturan metin halkalarının düzenlenişine geçmeden ilk bölüm(ler)de, roman kişilerinin tanıtıldığı ya da okuru metne hazırlayıcı nitelikte ve romanın aslî kişinin farklılığını vurgulama işlevini haiz olan mahalle kadınlarının kendi şivelerine uygun bir tarzda uzunca diyaloglarına yer verilir. Yazar, bu suretle canlı bir tablo, heyecanlı bir aksiyon, çok etkileyici bir zaman ve mekân tasviriyle romana başlar. Romanların bu giriş bölümlerinde bazen romanın aslî kişisi (ve diğer kişiler) henüz olay örgüsü şekillenmeden, uzunca blok halinde dikkatlere sunulurken; kimi zaman da kopmak istediği kendi sosyal çevresini oluşturan mahalle kadınlarının arasındaki diyaloglara uygun bir yerde eklemlenerek okurun karşısına çıkarılır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çalışmamıza konu olan on altı romanının on birinde bu tür giriş niteliğindeki bölümler mevcuttur. Âyine Şık ve Hakka Sığındık romanları, başında herhangi bir olay parçasına yer verilmeksizin roman kişileri blok halinde tanıtılarak; Toraman, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Tesadüf romanlarında cahil mahalle kadınlarının kendi üslûblarınca diyaloglarına yer verilerek; İffet, Şıpsevdi, Hayattan Sayfalar, Nimetşinas romanları canlı bir mekân ve zaman tasvirini dikkatlere sunarak; Metres ve Mürebbiye romanları

²⁰⁶ Tekin, a.g.e., s. 69.

da romanın sonraki kısımlarında karşımıza çıkacak bir sahne gözler önüne serilerek başlar. Sevdâ Peşinde, Gulyabani, Cadı, Bir Muâdele-i Sevdâ ve Mutallaka romanları olay örgüsünün bir parçasını oluşturan olay parçalarıyla başlar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 yılına kadar yazdığı romanların olay örgülerini, ortak özelliklerini göz önünde bulundurarak gruplandırırken, önce söz konusu dönemdeki romanların ortak temalarını bulmak yerinde olacaktır. Çünkü, olay örgüsünün en kısa ifadesi, şeklinde basitçe tanımlayabileceğimiz temaların ortak yanları, birbirine benzer, ortak olay örgüleriyle ifadesini bulmaktadır. Bu itibarla Gürpınar'ın söz konusu dönemde yazdığı romanları genel olarak üç ana tema etrafında gruplandırabiliriz. Bu temalar ve bunları işleyen romanlar: Yanlış Batılılaşma (Şık, Mürebbiye, Metres, Şıpsavdi); batıl inanışlar (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Gulyabani, Cadı); aşk, evlilik ve aile hayatı (İffet, Mutallaka, Bir Muâdele-i Sevdâ, Tesadüf, Nimetşinas, Sevdâ Peşinde, Toraman, Hakka Sığındık, Hayattan Sahifeler). Romanların temalarının bu üç grupta sınıflandırılabilmesi, bu temaları ifade eden ortak olay örgüsünü ve daha özelde de ortak çatışma biçimlerini beraberinde getirmiştir.

Bu üç ana tema etrafında gruplandırabileceğimiz romanların olay örgüsünü teşkil eden temel çatışmaları, A <----> B veya B <----> A <----> C şeklinde ifade edebiliriz. Burada A, B veya C diye ifade ettiğimiz çatışan unsurların romanlarda yüklendikleri fonksiyonları dikkate alırsak, bunların kendi içlerinde bütünlükleri olan fertlerden ziyade birer sembol durumunda oldukları anlaşılır. Burada A <----> B temel çatışmasında "A" diye ifade ettiğimiz sembol, romanın aslî kişisiyle vücut bulan kimi zaman alafranga yaşam tarzını, Doğulu değerleri, pozitivist aydını, imkânı, yeniyi vs temsil ederken; "B" ile ifade ettiğimiz sembol de Batılı değerleri, geleneksel değerleri, batıl inanışları, imkânsızlığı, eskiyi, sosyal bir değeri temsil edebilir.

B <----> A <----> C temel çatışması etrafında düzenlenen olay örgülü romanlarda da aslî kişi konumundaki "A"; "B" ve "C" diye ifade ettiğimiz duygu-mantık, kalp-akıl, imkân-imkânsızlık gibi değerlerin temsil edildiği çoğunlukla kişisel çatışmaları ifade eder .

Yanlış Batılılaşma temasını işleyen romanlarda esas itibariyle bir Doğu-Batı zihniyet çatışması söz konusudur. Bu çatışmanın bir tarafında henüz Batıyı tanıyamamış; ama o kültürü hayatının her alanına tatbik etmek isteyen alafranga sevdâlısı bir züppe yer alırken, diğer tarafta bunu kendi maddi çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışan yozlaşmış bir Batılı kadın yer almaktadır. Romanların olay örgüsünü teşkil eden diğer bütün çatışmalar, bu temel çatışmayı ifade edecek biçimde düzenlenir. Romanın aslî kişisi diğer bütün çatışma ve karşılaşmalarını, Batılı aşüfteyi elde etmek veya Batılı birisi gibi yaşamak uğruna gerçekleştirir. Bu temel çatışmaları A <----> B şeklinde gösterirsek, burada “A”, yerli (alaturka) yaşama sırt çevirerek tamamen Batı özentisi bir hayat tarzını benimseyen yozlaşmış bir alafranga zihniyeti temsil ederken, “B” ise “A”yı tamamen maddi anlamda sömüren, bizzat Batılı bir menşe’ sahip olan alafranga bir zihniyeti temsil etmektedir. Bu temel çatışma;

A <-----> B
(Alafranga/yozaşmış züppe) (Batılı/materyalist aşüfte)

Âyine Şık'ta:

Şöhret Bey <-----> Madam Pötiş

Mürebbiye'de:

Dehri Efendi <-----> Matmazel Anjel

Metres'te:

Hami Bey <-----> Matmazel Parnas

Şipsevdi'de:

Meftun Bey <-----> Kasım Efendi ve Beyoğlu'ndaki Batılılar arasında gerçekleşmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın batıl inanışlar temasını işleyen romanlarında temel olarak pozitivist aydın ile zihni hurafelerle şekillenmiş halk kitlesinin karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan bir zihniyet çatışması ön plâna çıkmaktadır. Bu temel çatışmaları A <----> B şeklinde gösterirsek, burada “A”, toplumun geri kalmışlığına başkaldıran pozitivist bir aydın tipini; “B” ise geleneksel hayatın telkin ettiği tutum ve davranışlar çerçevesinde

hareket eden muhafazakâr kişi veya kitleyi temsil etmektedir. Bu çatışmayı eski-yeni çatışması olarak da ifade edebiliriz. Bu temel çatışma;

A <-----> B
(Aydın/ Batılı/ Pozitivist/Yenikafa) **(Batıl İnanışları Olan/ Geleneksel/muhafazakâr)**

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta:

İrfan Galib Bey <-----> Mahalle

Feriha Davut Hanım Kadınları

Gulyabanî'de:

Muhsine Hanım <-----> Köşkteki Hizmetkârlar

Cadi'da:

Şükriye Hanım <-----> Yalıdaki Hizmetkârlar

arasında gerçekleşmektedir.

Aile hayatı, evlilik ve aşk temalarının işlendiği romanlarda evlilik ve aşk temasını işleyen romanlarda temel çatışma genel olarak aslî kişinin sevmeyerek evliliğini sürdürmek zorunda kaldığı kocası veya karısı ile gizlice aşk yaşadığı sevgilisi arasında kalmaktan kaynaklanmaktadır. Aslî kişi bazen sevgilisi/metresi karşısında aileden birisi ile de çatışabilir. Bu temel çatışmayı B <-----> A <-----> C şeklinde ifade edebiliriz. Bu temel çatışma;

B <-----> A <-----> C
(Sevgilisi/Metresi) **(Aslî Kişi)** **(Kocası/Karısı/Çocuk)**

Bir Muâdele-i Sevdâ'da:

Naki Bey <-----> Bedia Hanım <-----> Fatin Bey

Tesadüfte:

Şöhret <-----> Mail Bey <-----> Saibe Hanım

Sevdâ Peşinde'de:

Ali İlhami Bey <-----> Aynı Nûr Hanım <-----> Nezihi Bey

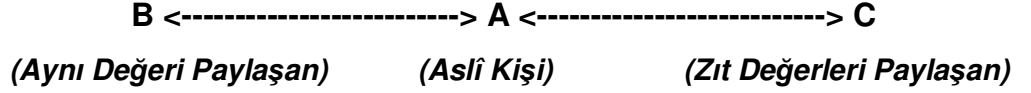
Toraman'da:

Binnaz <-----> Şuayb Efendi <-----> Aziz (Toraman)

arasında gerçekleşmektedir.

Aile hayatının işlendiği romanlarda, temel çatışmanın karakteristiği de yukarıdaki şemaya benzemekle birlikte çatışan unsurların farklılığı göze çapmaktadır.

Aile kurumunun kutsallığının, ahlâkın ve etik değerlerin yüceltildiği bu romanlarda, ahlâkî değerleri korumaya çalışan aslî kişinin, onun yanında bulunarak onu destekleyen unsur ile bu değerleri hiçe sayan unsurun arasında kalması söz konusudur. Bu temayı işleyen romanlarda da temel yapı B <----> A <----> C şeklindedir. Bu temel çatışma;



İffet’de:

Doktor “N” Bey <----> İffet <----> Sosyal Çevre
Yazar (Anlatıcı)

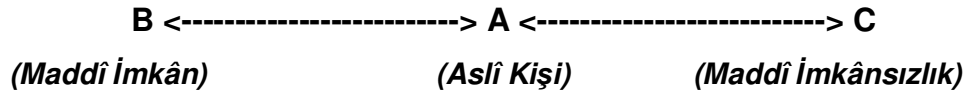
Nimetşinas’ta:

Talat Hanım <----> Neriman <----> Nihat Bey

Mutallaka’da:

Akile Hanım <----> Mail Bey <----> Mail Bey’in Annesi

Aile kurumunu toplumsal düzendeki değişim ışığında işleyen ve yazıldıkları dönemin sosyal ve siyasî hayatının izlerini aksettiren Hakka Sığındık ve Hayattan Sahifeler’de temel çatışma, maddi imkân ve imkânsızlığın beraberinde getirdiği açlık ve sefalet ile ahlâklı olmak arasında yaşanır. Bu temayı işleyen romanlarda da temel çatışma da B <----> A <----> C şeklindedir. Bu temel çatışma;



Hayattan Sahifeler'de:

Veli Ağa <----> Sürtük Hacer <----> Sabire
 Paşa ve Oğlu Hüzmüz

Hakka Sığındık'ta:

Hacı Ferhat Efendi <----> Nüzhet Ulvi Bey <----> Safer Efendi
 Hafız İshak Efendi Nikoli Aileleri

arasında gerçekleşmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 yılına kadar yazdığı romanlarının bir kısmı, bir tek vaka etrafında kurgulanmış olay halkalarının bir araya getirilmesiyle ikili çatışma üzerine düzenlenerek oluşturulmuştur. Yanlış Batılılaşma (Şık, Mürebbiye); batıl inanışlar (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Gulyabani) temasını işleyen romanların yapısı bu türdendir. Bu romanlarda iki farklı zihniyetin çatışması söz konusudur.

İki ya da daha fazla vakanın bir arada yürütüldüğü, üçlü çatışmalar üzerine kurgulanarak oluşturulan romanları ise aşk, evlilik ve aile hayatı temasını işleyen (İffet, Mutallaka, Bir Muâdele-i Sevdâ, Tesadüf, Nimetşinas, Sevdâ Peşinde, Toraman, Hayattan Sahifeler) romanlardır. Üçlü çatışmaya dayalı aşk, evlilik ve aile hayatı temalarını işleyen romanlarda aslî kişi duygusal ilişki yaşadığı sevgilisi/metresiyle birlikte olma idealini gerçekleştirmek isterken, mutsuz evliliği buna engel teşkil eder. Üçlü çatışmaların yaşandığı romanlarda da aslî kişinin istemeyerek sürdürdüğü evliliği ile ideali olan, duygusal olarak bağlandığı sevgilisi/metresi arasındaki çatışmayı dışarıdan etkileyen ailesi veya başka şahısların araya girmesiyle zenginleşen bir çatışmalar manzumesi karşımıza çıkmaktadır. Tesadüf, Bir Muâdele-i Sevdâ, Sevdâ Peşinde, Toraman romanları bu yapıdadır. İffet romanında namuslu bir kızın yozlaşmış, cahil sosyal çevre ile ilişkisine dışardan müdahale eden birilerinin varlığı mevcuttur. Benzer yapıya sahip Nimetşinas romanında da hizmetkârlığı ile ahlâkı arasında çatışan aslî kişiye

üçüncü kişilerin etkisi mevcuttur. Mutallaka romanında karı koca arasındaki ilişkiyi etkileyen bir kayınvalidenin müdahalesi çatışmayı zenginleştirmektedir.

Çok yönlü çatışmanın görüldüğü romanlarda temel çatışmayı etkileyecek biçimde, birden fazla kişilerin temel çatışmanın tarafı konumundaki kişilerle olan çatışmaları söz konusudur. Şipsevdî romanı, temelde yanlış Batılılaşma temasını işlemesi dolayısıyla iki farklı zihniyetin karşılaşması esasına dayalı bir yapıya sahip olmasına rağmen, alafranga yaşamak idealine sahip olan aslî kişi ve ailesi ile her bakımdan karşılığında bulunan tamamen alaturka zihniyete sahip bir Türk ailenin arasındaki temel çatışmaya dışarıdan Batılı bir ailenin dahil olmasıyla ortaya çıkan ilişkiler ağı çerçevesinde şekillenmektedir. Burada temel çatışma ve onu dışarıdan etkileyen tarafın bireylerinin –temel çatışmayı etkileyecek biçimde- kendi aralarındaki çatışmaları olay örgüsünün çatışmalarını kompleks hale getirmektedir. Şipsevdîye benzer bir yapıya sahip olan Metres romanında da çok yönlü çatışmalar söz konusudur. Romanın olay örgüsü, hayatı yeterince tanıyamamış, alafranga özentisi aslî kişinin, Batılı bir metres ile ilişkisi merkezinde bir zihniyet çatışması şekline kurgulanır. Bu kişilerin bu ilişki etrafında kurdukları pek çok ilişki de çatışmayı karmaşıklaştırmakta ve çok yönlü geliştirmektedir. Birden fazla hikâyenin iç içe geçmesiyle oluşan Hakka Sığındık romanında da çoklu çatışma söz konusudur. Harp zengini ve bolluk içinde yaşayan ailelerin karşısında sefil, aç aileler vardır. Bu temel çatışmayı etkileyecek yardımcı kişi ve ailelerin araya girmesiyle çatışmalar ve ilişkiler ağı zenginleşmektedir. Üç hikâyenin iç içe geçmesiyle oluşan bir yapıya sahip Cadı romanında, aydın ve rasyonalist; fakat fantastik unsurlara inanan aslî kişinin, yine aydın ve rasyonalist olan kocası ile ilişkisinin doğaüstü olaylar yüzünden sarsılmasına, aslî kişinin babasının ve komşularının müdahalesi ile olay örgüsüne vücut veren çatışmalar çok yönlü olarak zenginleşir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarının yapısına baktığımızda genel olarak şunları görürüz: Genellikle mahalle kadınlarının kendi üslûblarınca konuşmasından veya dikkat çekici bir mekân ve zaman tasvirinin gözler önüne serilmesinden sonra yavaş yavaş aslî kişi ortaya çıkar. Genellikle bu

kişi blok halinde tanıtılır. İki farklı değerin veya zihniyetin çatışmasına dayanan olay örgüsü başlar. Bazen farklı hikâyeler, birbirini hazırlamak üzere ortak bir yapı unsuruyla içe içe geçirilir. Roman ilerledikçe bu temel çatışmayı etkileyen ikinci derecedeki kişiler olay örgüsüne dahil olur. Gerilimi artıran sürprizler hazırlanır. Tesadüflere dayanan düğümler atılır. Roman sonuna doğru düğümler birer birer çözülür ve genellikle karamsar bir tablo ortaya çıkar.

Romanlarda bu kurgu içerisinde tabii diyaloglar, değişik kesimden insanları ve hayatın canlı bir tablosunu dikkatlere sunmak bakımından genellikle keyif verirken, çok uzun olunca olay örgüsünün takibini zorlaştırmaktadır. Aynı şekilde kimi zaman olay örgüsüyle ilgisinin kurulmasının zorlaştığı yerlerde sayfalarca süren ilave ahlâkî ve felsefî bilgiler de kurguyu aksatmaktadır.

2.1.2. Kişiler

Anlatma esasına bağlı edebî bir metin olarak roman türünün bütün unsurlarının temelini 'insan' oluşturur. Çünkü bu metinler, bir olay çevresinde teşekkül eder. Olayın gerçekleşebilmesi için mutlaka bir "fail"in bulunması gerekir. Bu fail çoğunlukla insandır. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde kimi zaman olayın faili olarak insan dışındaki unsurlarla karşılaşsak da aslında o unsurlar da mutlaka insanın bir yönünü temsil etmektedir. Fabllardaki hayvanlar, Şeyhi'nin Harname'sindeki eşek, Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanındaki koltuk, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Âyine Şık'ında neden olduğu olaylarla ön plâna çıkan köpek Drol aslında insana has bir değeri temsil etmektedir. Bununla birlikte 'anlatma' eyleminin merkezinde de esas itibarıyla insan bulunmaktadır. Anlatan varlık sadece insandır. Roman sanatında insana has gerçeklikler, dönemin zihniyeti ve zevk anlayışı etrafında kurmaca bir âlemde dönüştürülerek dikkatlere sunulur. Bütün bu süreçte insan, romanın temel birimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anlatma esasına bağılı edebî metinlerde kişiler, modelleri dış dünyada bulunduğu için, buradaki (haricî âlem) insanlara fiziksel, ruhsal, tutum, davranış vs. bakımlarından benzeseler de romanın diğer unsurları gibi kurmaca (fiktif) dünyaya aittirler. İngiliz romancısı, kısa hikâyecisi, denemecisi ve edebiyat eleştirmeni Edward Morgan Forster “Roman Sanatı” adlı eserinde roman kişilerinin kurmaca oluşuyla ilgili şu cümleleri ifade eder:

“Acaba roman kişileriyle bizim gibi ya da romancının kendisi ya da Kraliçe Victoria gibi gerçek insanlar arasında ne ayrım var?

Bir ayrım olması gerekir. Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria'ya benziyorsa (çok benziyorsa değil, tıpatıp benziyorsa), o zaman o kişi gerçekten Kraliçe Victoria, o roman ya da romanın o kişiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, kanıtlara dayanır. Roman ise, kanıt artı (x) ya da kanıt eksi (x) üstüne kurulur; buradaki (x) bilinmeyen yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisini durmadan değiştirir, kimi zaman büsbütün başka bir şeye dönüştürür.”²⁰⁷

Hiçbir romanda kişi(ler) dış dünyadaki bir kişiyle birebir örtüşmez.

Böyle bir durum eserin kurmaca bir eser olmaktan çıkmasına sebep olur. Yazar seçtiği bu kişileri önceden belirlediği temayı ifade edecek biçimde, birbirleriyle günlük hayattakine benzer şekilde karşılaştırır, çatıştırır ve türlü ilişkilere sokar. Şerif Aktaş, roman kişilerinin birbirlerinden kopuk olmayıp onları bir ilişkiler ağıyla birbirlerine bağlayan, onları temel olarak çatışmaya veya karşılaşmaya sevk eden üç temel yüklem olduğunu belirtir. Bunlar *arzu etmek, iletişimde bulunmak ve iştirak etmek*'tir²⁰⁸. Romanın kişiler kadrosunu oluşturan bu kişileri birbirleriyle olan ilişkileri sonucu tanırsınız.

Anlatma esasına bağılı edebî metinlerde roman kişileri açıklama ve dramatik yollarla dikkatlere sunulmaktadır. Açıklama yoluyla tanıtımda kişiler, olay örgüsünün içerisinde gerçekleştirdikleri herhangi bir tutum ve davranışlarının dışı vurumuyla değil, romanda kurguya dahil oldukları yerde fizikî, psikolojik, tutum ve davranış özelliklerinin blok halinde anlatılmasıyla sunulur. Kişinin tanıtılan bu özellikleri ilerleyen sayfalarda olay örgüsü içerisinde karışacağı olay parçaları içerisinde dikkatlere sunulurarak teyit edilmiş olur. Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanlarında çoğunlukla kişilerini bu şekilde sergiler. Şipsevdî romanının üç ve dördüncü bölümleri kişilerin tamamen blok halinde tanıtımlarına ayrılmıştır.

²⁰⁷ E. M. Forster, **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, Adam Yay., 1982, s. 84.

²⁰⁸ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 150.

Dramatik yolla tanıtıldıkları romanlarda ise kişiler, olay örgüsündeki işlevlerine uygun olarak olay parçalarındaki veya diyaloglardaki tutum ve davranışlarının dışavurumuyla dikkatlere sunulur. Kişinin karıştığı her bir olayda onun değişik bir yönü gözler önüne serilmiş olur.

Çok kompleks bir yapı gösteren 'insan' unsuru romanda değişik kriterlere göre tasnif edilmiştir. Her ne kadar bu çalışma roman teorisi üzerine olmasa da roman kişileri hakkında yapılan çalışmaları ve tasnif denemelerini burada anmak Gürpınar'ın eserlerindeki kişileri daha iyi anlamak adına yerinde olacaktır.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerdeki kişiler kadrosunu meydana getiren fertlerin mutlaka belirli bir ilişkiler ağı çerçevesinde romanın olay örgüsünü vücuda getirdiklerini ifade eden Şerif Aktaş, bu noktada roman kişilerinin olay örgüsündeki işlevlerinin göz önüne alınarak sınıflandırılmasının yararlı olacağı kanaatinde. Aktaş bu konuda şu cümleleri ifade eder:

*"Anlatma esasına bağlı bir edebî metin, birbirine karşı veya aynı istikametteki güçlerin oyunu olarak tarif edilebilir. Vakanın her parçasında, şahıs kadrosunu meydana getiren varlıkların münasebetlerinden kaynaklanan durumlarla karşılaşmaktayız. Her eserde olduğu gibi her metin halkasında bunlar ya birbirini takip ederler veya birbiriyle karşı karşıya gelirler. bu durumda şahıslar, metin içinde, daha yerinde bir ifadeyle, vakanın oluşu içinde yüklendikleri fonksiyon bakımından ehemmiyetlidir."*²⁰⁹

Şerif Aktaş, roman kişilerini asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman, hasım veya karşı güç, arzu edilen ve korku duyulan nesne, yönlendirici, alıcı ve yardımcı olmak üzere altı grupta değerlendirir.

Roland Bourneuf ve Real Quillet roman kişilerini, roman dünyasının Dekoratif elemanı olarak roman kahramanı ve aksiyonun faili olarak roman kahramanı olarak iki genel gruba ayırdıktan sonra Etienne Souriaux'nun kişiler sınıflandırmasına yer verir. Souriaux'nun tasnifi, baş kahraman (protagonist), hasım kahraman (antagoniste), istenilen veya istenilmeyen obje, verici kahraman (destinateur), alıcı kahraman (destinateire) ve yardımcı kahraman (adjuvant) biçimindedir.²¹⁰

²⁰⁹ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 153.

²¹⁰ Roland Bourneuf ve Real Quillet, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, 1. Baskı, Ank., Kültür Bakanlığı Yay., 1989, s. 150-154.

Edward Morgan Forster, roman kişilerini “yalıncat” ve “yuvarlak” olmak üzere ikiye ayırır. Yalıncat kişilere on yedinci yüzyılda “humour” adı verildiğini, bu kişilere kimi zaman “tip”, kimi zaman da “karikatür” dendiğini ifade ettikten sonra yalıncat kişilerin tek boyutlu olduğunun altını çizer. Bunların tek bir cümleyle tanımlanabileceğini ifade eden Forster, bu kişilerin eser boyunca değişmeden, belirli özellikleriyle varolmalarından dolayı romanın okunmasından uzun süre sonra da hatırlanabildiklerini söyler. Forster, bir roman kişinin yuvarlak olup olmadığını onun okuru şaşırtıp şaşırtmamasında arar. Bu durumda “yuvarlak” kişi, kalıp davranış modellerinin dışına çıkarak olaylar karşısında kendi bireyselliği ve yaratıcılığı çerçevesinde kendi iradesince farklı yorumlar sergilemesi anlamında değerlendirilebilir. İnsan önceden kestiremediği durumlar karşısında şaşırtma eğilimi gösterir. Forster bu konuda şu satırları dile getirir:

“Bir roman kişinin çok yönlü olmadığını anlamak için, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtıyor mu, ona bakarız. Eğer hiç şaşırtmıyorsa, yalıncattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa, yuvarlaklık taşıyan yalıncat bir kişidir. Çok yönlü kişi, yaşamın (bir romanın yaprakları içindeki yaşamın) hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir. Bu tür kişileri kimi zaman tek başlarına, ama daha çok yalıncat kişilerle bir arada kullanarak, yazar kişilerinin ortama uymalarını ve romanın öteki öğeleri ile bağdaşıp kaynaşmalarını sağlar.”²¹¹

Edebiyat araştırmacıları da Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarındaki kişileri yukarıdaki tasniflerin ışığında sınıflandırmışlardır. Mehmet Kaplân, Gürpınar’ın romanlarındaki kişileri incelerken Forster’in tasnifinden yola çıkar. Kaplân, bu çalışmada Hüseyin Rahmi’nin romanlarındaki kişilerin temel özelliklerini şu şekilde değerlendirir:

“Hüseyin Rahmi, romanlarının çoğunda muayyen insan ve cemiyet görüşünü ortaya koymak istediği için şahıslarını önceden belli şemalara göre yaratmıştır. Bunlar umumiyetle E. M. Forster’in ‘düz’ (flat) diye adlandırdığı tek cepheli, insanoğlunun kompleks temayüllerini ve iç çatışmalarını hesaba katmayan, muayyen bir hususiyeti mübalâğalı olarak belirtmek maksadıyla yaratılmış tiplerdir. Onların karakterlerini E. M. Forster’in verdiği ölçüye göre bir tek cümlede hülâsa etmek mümkündür. Tek çekirdekli ve sabit karakterli olan bu tipler, başlarından birçok hadiseler geçtiği halde roman boyunca aynı kalırlar ve başka isimler alarak muhtelif romanlarında tekrar gözükürler. Romancı onları yeniden ele alırken isimleriyle beraber beden yapılarını, sosyal statülerini ve kültürlerini değiştirir, fakat bu değişiklikler onların davranışları, duyguları ve düşünceleri üzerinde müessir olmaz. Bu Hüseyin Rahmi’nin insanları içgüdüleri ve sabit fikirleri bakımından ele almasından, kahramanlarını şemâîk kalıplara göre yaratmasından ileri gelir.

²¹¹ Forster., a.g.e., s. 119

Bunun bir başka sebebi de Hüseyin Rahmi'nin insanların değişmez ruh hallerine, psikolojik yaşantılarına değil, dış görünüşlerine sosyal davranışlarına ve bilhassa konuya ehemmiyet vermesindendir.”²¹²

Mehmet Kaplân, Gürpınar'ın roman kişileri hakkında bu değerlendirmeleri yaptıktan sonra onları 1) Alafrangalar ve onları istismar eden Fransız fahişeleri, 2) Batıl inanca göre hareket edenler ve onları çeşitli bakımlardan istismar eden şahıslar, 3) Ahlâk ve namusa büyük değer verenlerle içgüdülerine göre hareket eden ve bunu hayat felsefesi haline getirenler şeklinde üç ana başlık altında incelemiştir. Mehmet Kaplân, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarını belirli temalar etrafında kurguladığını ve bu kurgularla da topluma vermek istediği mesaja hizmet edecek “tip”ler yani yalınkat kişiler oluşturduğunun altını çizmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bütün romanlarındaki kişiler kadrosunu tek başına bir eserde inceleyen Önder Göçgün, kişileri şu başlıklarda gruptandırır: *Cinsiyetlerine Göre Şahıslar, Yaş Durumlarına Göre Şahıslar, Meslek Gruplarına Göre Şahıslar, Sosyal Durumlarına Göre Şahıslar, Kültür Seviyelerine Göre Şahıslar, Zihniyet İtibariyle Şahıslar, Muhtelif Felsefi Doktrinlere Bağlı Olan Şahıslar, Davranışları İtibariyle Şahıslar, Milliyetlerine Göre Şahıslar, Yaşayış Şekillerine Göre Şahıslar*²¹³

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında XIX. yüzyılın İstanbul'unu çok çeşitli yönleriyle ve canlı tablolar halinde yansıttığını vurgulayan Şerif Aktaş, yazarın romancılığındaki en önemli taraflarından birinin de onun romanlarındaki şahıslar kadrosu olduğunu ifade eder. Aktaş, Gürpınar'ın romanlarında yer alan kişileri şu şekilde sıralar:

“Mahalle aralarında dolanan ağzı ıslıklı delikanlı, eğlence yerlerinde dudaklarından dökülen Frenkçe kelimeler ve kendisine has kıyafet ile dikkati çeken şık beyler, çeşme başına koşan takunyalı ve yeldirmeli genç kızlar, kayınvalidesi ile geçinemeyen genç kadınlar, içyüzü dış görünüşünden çok farklı beyler,, terbiyeli sıfatıyla aile içine sızan ahlâk bakımından son derece düşük yabancılar, sosyal statüleri ile içgüdülerini arasında perişan olan garip ve zavallı insanlar, hurafelerin ikliminde yaşayan câhil ve mutaassıp insanlar, ihtiyarlığında gençliğe özenene kültür bakımından köksüz zenginler, hovardalığı meslek edinen gösteriş meraklıları, eşinin servetiyle zamparalığı düşleyen gençler, her çeşitten serseri, kabadayı ve külhanbeyi, dalkavukluğu hayat tarzı haline getiren her fırsattan yararlanmayı marifet sayanlar, meyhânesinde sarhoş olduktan sonra mahallesinde kavga çıkarmayı âdet haline getirenler, umûmhânelerin parasıyla ömür süren kopuklar, mahallede itibar

²¹² Mehmet Kaplân, *a.g.e.*, s. 460.

²¹³ Göçgün, *a.g.e.*, s. 552-601.

*sahibi kişiler, ayrı ayrı şivelerle konuşan mahalle halkı, konak hizmetlerinde çalışanlar, kıyafeti yerinde vurguncu zenginler, sahte diplomalı gençler, değişen şartlara intibak edemeyen paşa ve beyefendiler, cilveli davetkâr kadınlar; Ermeni, Çerkes, Habeş hizmetçiler, üfürükçüler, her taşın altından çıkan kadınlar, zamanın akışına uymuş içten içe kaynayan genç kızlar ve bunların ananevî hayat tarzına bağlı anne ve babaları Hüseyin Rahmi'nin eserlerinde karşımıza çıkar.*²¹⁴

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki çok gerçekçi kişilerin yazarın çocukluk yıllarındaki gözlemlerine dayandığını kendi sözleriyle vurgulayan Eftal Sevinçli, yine onun romanlarında toplumsal tabakanın, sokağın her türlü kişinin yer aldığını söyleyerek bunları sıralar. Sevinçli, bu kadar çok çeşitli kişilerin romanlarda yer almasının bu kişilerin sınıflandırmasını zorlaştırdığını ifade eder. Mehmet Kaplân'ın “*Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslî Tipler*” makalesine gönderme yapan Sevinçli, Gürpınar'ın kendine has bir tip yaratma usulü olduğunu belirtir. Bunun şahıslara taşıdıkları temel özelliğe uygun olarak hakiki, mecazî veya yarı mecazî isimler verdiğini ifade eder. Sevinçli bunları Şık'taki Şöhret Bey, Şıpsavdi'deki Meftun Bey, Mürebbiye'deki Matmazel Anjel ve Dehri Efendi, İffet'teki İffet ve Metres'teki Matmazel Parnas, Firuze Hanım ve Hami kişilerinin isimleriyle davranışları arasındaki ilgi üzerinde örneklendirir.²¹⁵

Ağâh Sırrı Levend, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki kişilerin toplumun her kesimini temsil eder çeşitlilikte olmasını, onun toplumu olanca genişliğiyle tanıdığına bağlar ve yazarın romanlarındaki erkek ve kadınları ilk kuşak ve sonraki kuşak olarak şu şekilde sınıflandırır:

“Başlıca tipleri de ana çizgileriyle şöyle sıralanabilir:

Dar pantolonlu, kısa ceketli, eli bastonlu, gözlüklü, burma bıyıklı, kalıplı fesli, Fransızca konuşmağa meraklı, Frenk mukallidi gen züppe.

Yaşı ilerlemiş olduğu halde, cebindeki paraya güvenerek, zamane gençleri gibi giyinip kuşanmağa, gezip dolaşmağa özenen boş kafalı kart züppe.

Kolda pardesü, gözde gözlük, elde baston, kuyu çenberi gibi yüksek kolalı yaka içinde boynu uzayan, kıravatının üstünde pırlanta iğne parlayan galantor hovarda.

Yakışıklı, fakat parasız olduğu için zengin bir konağa iç güveysi olarak kapılanmış, sinsî, fırsat beklien, karısının parasıyla gizli gizli hovardalık eden genç adam.

Gündüzleri kaleme giden, akşamları elinde emiş mendili, akşam ezanında evine dönen orta halli kalem efendisi.

Uşakla efendi arasında redingotlu, çarpık kıravatlı, dizleri çıkık pantolonlu, iki parmak tıraşlı memur kâhya.

²¹⁴ Aktaş, “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **Büyük Türk Klâsikleri**, İst., Ötüken Yay., 1990, s.239.

²¹⁵ Sevinçli, **a.g.e.**, s. 181-186.

Kalıpsız fesi kaşlarının üzerine eğilmiş, ya da arkaya bastırılmış, fındık ökçeli arkası basık iskarpin giymiş, bir omuzu kalkık, yengeç gibi eğri yürüyen, sık sık yere tükürüp küfreden, bıçkın, külhanbeyi.

Yarı deli, zir deli, kaçık, sapık bir çok tip ki, düzgünce öğrenimleri yoktur; fakat umulmayacak kadar nükteli konuşurlar; arada iddialı, bilgiç görünürler; arasıra kehanet gösterirler. Zaman zaman kelimeleri yanlış anlıyarak orta oyunu tekerlemeleri yapar.

Mirasyedinin becerikli hovardalık arkadaşı: dalkavuk, bazı kere yol gösterici, bazı kere arkadaşının ayağına karpuz kabuğu koyan fırsat düşkünü.

Tulumbacılar, akşam Langa'da kafayı tüssüledikten sonra mahallede çingar çıkaran kabadayılar, yılışıklar.

Bilgiç, kendi dehâsına inanmış, filozof düşünceli, toplumun gadrine uğramış zavallılar.

Kumarla ve kendine tutkun fahişeden gelen para ile yaşayan dalavereci, genelevleri haraca kesen azılı kopuk.

Elinde tesbih, sırtında hırka, beline kuşakla bağlanmış entarisiyle kahveye giden ihtiyar.

Hacı, hoca, şeyh, imam, bekçi, suyolcu, esnaf, mahallenin sözü geçen kişileri.

Manav, bakkal, satıcı, kalender... Hepsi de kendi şivesiyle konuşan mahalleli.

Konaklarda çalışan arabacı, seyis, ispir, yamak, kâhya, lala, yetişme.

Daha sonraki devrin erkek tipleri de şunlardır:

Koca göbekli, katmer ensesinin üzerindeki başı bilardo yuvarlağı gibi parlayan, kırpık bıyıklı, altın gözlüklü, ellilik vurguncu.

Yukarısı şalvar, aşığı cakşır, pantolonlu, bir tutam enfiye gibi burnunun altına yapışmış kırpık bıyıklı, bir çift piyade kayığına benzeyen sivri uçlu iskarpinli, bir av yakalamak için fıldır fıldır dönen açgözlü, çağdaş tavrı.

Sahte diplomalı, dubaracı, ayak kavafı boş gezenin baş kalfası gençler.

Hala eski hayatı sürdüren paşa babalar, emekli beyefendiler.

Başlıca kadın tipleri de şöylece sıralanabilir:

Okuma yazma bilmiyen, dünyadan habersiz, saf, genç ve güzel aile kadınları.

Şarlatanlıkta ekmeği mateden fennenmiş genç hanım.

Frenk okundan çıkmış, öğrenim ve eğitim görmüş, aklıbaşında aile kadını.

Feraceli, yaşmaklı, çarşafli türlü seviyeden, türlü cinsten, vardakosta kadınlar.

Boyalı, düzgünlü, endamlı, kırtarak yürüyen, cilveli kadınlar.

Mezarlıkların çimenleri üzerine çömelerek gelip geçenlere bezen paça bağlarını göstere göstere simit, peynir, akide şekeri, portakal yiyen gen kız.

Cumbada, kafes arkasında kısmet bekliyen tazeler.

Tahta perdeden komşusuna lâf yetiştiren çalçene ihtiyar kadınlar.

Hareme alınıp sonradan bir ortak olarak aileye karışan halayıklar, cariyeler, esirler.

Bir ziyafet için güzel otlarla beslenen bir kuzu gibi, bir döşek sofrası için hazırlanıp büyütülen genç halayık.

Her türlü rezalete alet olan kâhya kadınlar, kalfalar, dadılar..

Olayların gelişi kolaylaştıra evlâdlıklar, beslemeler.

Hizmetçi adı altında Habeş, Rum, Ermeni, Çerkes türlü milletten kız ve kadın. Bunlar bilgisiz ve görgüsüzdürler. Fakat akıllara taş çıkaracak ir ustalıkta nükteli konuşurlar.

Üfürükçüler, kurşun dökücüler, her olaya, her lâkırdıya karışan ağzı kalabalık komşu kadınlar.

Daha sonraki kuşaktan da şu tipler gösterilebilir:

İpek çarşafli, yüzü açık, uzun ökçelerinin üstünde seke seke yürüyen genç kızlar.

*Delikli çorap, tango çarşaf, boynunda incili gerdanlık, kolunda bilezik saat, fıkır fıkır kaynayan, kırım kırım kıran bir içim su tazeler.
Çağdaş fikirli, yeni yetişme gençler, genç hanımlar.
Bunların eski kafada anneleri büyükanneleri, babaları.
Hâlâ devam eden kurşun dökücü kadınlar, üfürükçüler.
Cadılara, gulyabanilere inanan kadınlar.”²¹⁶*

Refik Ahmet Sevengil, Hüseyin Rahmi'nin roman kişilerini ise şu şekilde tasnif eder:

“Abdülhamit devrinin konak efendisi, hanımı, kalfası, dadısı, züppesi, uşağı, hizmetçisi, aşçısı, devlet düşkünü, fakir aileleri.

Meşrûtiyetten önce ve sonra İstanbul mahallelerinde oturan imam, mütekit, kalem efendisi, tulumbacısı, satıcı, namuslu, aşüfte, sokakta oynayan çocuk.

Umûmî harp yıllarında aç kalan, saman ekmeği yiyen, varını yoğunu satıp savan, sonunda sokağa dökülen İstanbullu: Kadınıyla, erkeğiyle, çoluğuyla, çocuğuyla... mütareke senelerinin Frenk esiri, Frenk mukallidi, soytarı, dejenere, parazit adamı.

Her devirde Anadoludan İstanbulla geçim aramağa gelen ve burada küçük işler tutan kimseler.”²¹⁷

Çalışmamızda Şerif Aktaş'ın anlatma esasına bağlı edebî metinleri inceleme metodunu temel aldığımızdan, Gürpınar'ın romanlarındaki kişileri de bu metot doğrultusunda tasnif edeceğiz.

2.1.2.1. Aslî kişiler

Bu tasnifte aslî kişi terimi Şerif Aktaş'ın “Anlatmaya bağlı edebî metinlerin içerisindeki olay çevresinde kişiler yer alır. Bu kişilerden kimisi olayı baştan sona yönlendiren durumundadır. Bazısı da olaya sonradan dâhil olur. Bunları aslî kişiler olarak değerlendirmemiz gerekir.” (Aktaş, 2005; 177) şeklindeki ifadeleri doğrultusunda kullanılmıştır. Söz konusu roman kişileri, kadınlar ve erkekler başlıkları altında kendi aralarında ikinci bir ayrıma tabi tutuldu. Böylece Gürpınar'ın romanlarında olayın ortaya konulmasında merkezî rol üstlenen kişiler, hem fonksiyonları hem de cinsiyetleri itibariyle ele alındı.

2.1.2.1.2. Kadınlar

Madam Pötiş (Âyine Şık), İffet (İffet), Âkile Hanım (Mutallaka), Anjel (Mürebbiye), Bedia Hanım (Bir Muâdele-i Sevdâ), Matmazel Parnas Feliye,

²¹⁶ Levend., a.g.e., s. 36-39.

²¹⁷ Sevengil, a.g.e., s.60.

Firuze Hanım, Saffet Hanım (Metres), Sâibe Hanım, Şöhret, Nefise Hanım (Tesadüf), Neriman, Talat Hanım (Nimetşinas), Edibe, Lebibe, Madam Makferlan, Rabia (Şıpsevdi), Ferha Davut Hanım (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç), Ayn-ı Nûr Hanım (Sevdâ Peşinde), Muhsine Hanım (Gulyabani), Fikriye Hanım, Şükriye Hanım (Cadı), Nermin (Hakka Sığındık), Binnaz (Toraman), Sürtük Hacer, Hürmüz (Hayattan Sahifeler)

2.1.2.1.3. Erkekler

Şatırzâde Şöhret Bey (Âyine Şık), “Yazar”, Doktor “N” Bey, Sabri (İffet), Mail Bey (Mutallaka), Dehri Efendi, Şemi Bey, Amca Bey, Sadri Bey (Mürebbiye), Naki Bey (Bir Muâdele-i Sevdâ), Hami Bey, Müştak Bey, Reyhan Bey (Metres), Mail Bey (Tesadüf), Nihat Bey (Nimetşinas), Meftun Bey, Kasım Efendi, Mahir, Raci, Mösyö Makferlan (Şıpsevdi), İrfan Galib Bey (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç), Ali İlhami Bey, Nezihi Bey (Sevdâ Peşinde), Hasan (Gulyabani), Naşit Nefi Efendi, Şükriye Hanım’ın Babası (Cadı), Hacı Ferhat Efendi, Hafız İshak Efendi, Komiser Şinasi Bey, Nüzhet Ulvi Bey (Hakka Sığındık), Şuayb Efendi, Aziz (Toraman) (Toraman), Veli Ağa, Paşa ile oğlu (Hayattan Sahifeler)

2.1.2.1.4. Yardımcı Kişiler

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarındaki yardımcı kişileri kadınlar ve erkekler başlıkları altında şu şekilde tasnif etmek mümkündür.

2.1.2.1.4.1. Kadınlar

Matmazel Adel (Âyine Şık), İffet’in annesi, Fettan Raziye (İffet), Mail Bey’in Annesi (Mutallaka), Eda Hanım, Melahat Hanım, Nezahat Hanım, Melâhat Hanım’ın Teyzesi, Nevres, Anjel’in Annesi (Mürebbiye), Nazire, Dadı Kalfa, Naki Bey’in Annesi (Bir Muâdele-i Sevdâ), Meryem Dudu, Nedime (Metres), Gülsüm, Raika Hanım (Tesadüf), Didar Hanım, Nûriye Hanım,

Hasna Hanım (Nimetşinas), Şekûre Hanım, Lûtfiye Hanım, Vesile Hanım, Madam Şehim, Zarafet Abla, Eleni, Azize Hanım (Şıpsavdi), Ferdane Hanım (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç), Seza Hanım, Naciye Hanım (Sevdâ Peşinde), Ayşe Hanım, Köşkteki hizmetkârlar (Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın), Şefika Hanımefendi (Gulyabani), Emine Hanım, Kılavuz Kadın, Yalıdaki Hizmetkârlar (Gülendam ve İrfan Kadın) (Cadı), Safer Efendi Ailesinin kızları (Huriye ve Nûriye) (Hakka Sığındık), Servinaz, Hasna Hanım, Hasna Hanım (Toraman), Sabire (Hayattan Sahifeler)

2.1.2.1.4.2. Erkekler

Baba Perdikis, Maşuk Bey, Razi Efendi, Selami Efendi, Raik Bey (Âyine Şık), Lâtif, Nermi Bey (İffet), Zekâi Efendi, Bedri (Mutallaka), Tosun Ağa, Vahip Bey (Mürebbiye), Fatin, Naki Bey'in Babası, Bedia Hanım'ın Babası, Muharrir (Bir Muâdele-i Sevdâ), Revai Bey (Metres), Hayati, Safai Efendi, Merzuk Efendi (Tasadüf), Doktor Ehat (Nimetşinas), Şaban Ağa, Şehim Bey, Mösyö Ömer, Bedri (Şıpsavdi), Sermet Bey (Sevdâ Peşinde), Zekeriya Efendi, Şevki Bey, Bekir Ağa, Bayram, Ağâh, Zeynel (Gulyabani), Kadir Bey, Nadir (Cadı), Abdal Veli, Hacı Ferhat Efendi, Methi Bey, Arabacı Osman ve Hizmetkâr Fettah (Hakka Sığındık),

2.1.3. Mekân

Anlatma esasına bağlı edebî eserlerin merkezinde yer alan kişilerin karşılaşması veya çatışması şeklinde ortaya çıkan 'olay', bir mekân içerisinde gerçekleşir. Bu yüzden mekân, olay çevresinde gelişen edebî metinlerin yapı unsurlarından birisidir. Mekân, okuyucunun yazarın zihninde canlandırdığı kurgusal âlemi takip ederek kendisini romanın içinde bulmasını sağlayan bir unsurdur. Olay örgüsü ve kişilerin takdiminde bir atmosfer sağlanmasında vasıta rolüne sahiptir. Romanda mekân çeşitli şekillerde ortaya çıkar ve anlamlar kazanır.

Mekân olay örgüsünde yer alan olayların sahnesidir. Klâsik ve romantik döneme ait romanlarda statik ve dekor anlamlı bir mekân vardır. Realistler, mekân tasvirlerini, sanatlarının varlık sebebi olarak son hadde kadar götürürler. Modern romancılar, mekân unsurundan, gerçeği olduğu gibi yansıtmak yerine, sezdirmek amacıyla faydalanırlar. Böylece mekân Dekoratif olmaktan çok soyut bir mahiyet kazanır.

Romanda mekân da diğer unsurlar gibi kurmacadır. Romancı eserinde gerçekte var olan mekân isimleri kullanılabileceği gibi tamamen kendi kurmaca dünyasında kurguladığı mekân isimleri de kullanılabilir. Bir eserde hem gerçek hem kurmaca mekânlara yer verilebilir. Fakat unutmamak gerekir ki, romanın mekânları gerçekte var olsun veya olmasın "kurmaca"dır. Realist bakış açısıyla eserini kaleme alan romancıların dış dünya gerçekliğine yaklaşma kaygısı taşımaları, mekân isimlerini ya açıkça söylemelerine veya özelliklerini göstermelerine sebep olmuştur.

Roman kişinin tanıtılmasında önemli bir teknik de o kişinin yaşadığı mekânların tasvir edilerek gözler önüne serilmesidir. İnsan çoğunlukla yaşadığı mekânla özdeşleşir. Kişinin mekânı onun toplumsal statüsünü göstermek ve karakter özelliklerini dikkatlere sunmak bakımından önemli işlevlere sahip olabilir. Bazen tabiat veya mekân tasvirleri ile kişilerin ruh halleri arasında bağlantılar kurulabilir. R. Wellek – A. Warren mekânın insanın iç dünyasının dışa yansımaya vasıta olabileceğini şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Çevre, insan iradesinin bir ifadesi olabilir. Çevre şayet tabî bir çevre ise insan iradesinin bir yansıması olabilir. Ruh tahlilcisi Amiel: “Bir tabiat manzarası insanın ne düşündüğünü gösterir.” diyor. Romantikler insanla tabiat arasında pek açık bazı bağların varlığını kuvvetle duymuşlardır. Öfkeli ve kızgın bir kahraman fırtınalı bir havada dışarı fırlar. Şen mizaçlı bir insan ise güneşli havadan hoşlanır.”²¹⁸

Mekân, romanda yapının bir unsuru olarak, olayın vücuda gelmesinde ve gelişmesinde önemli rol oynar. Bir mekânın olayın sahnesi olmasından öte yapı içerisindeki bir kişi gibi etkili olduğu romanlar da vardır. Mürebbiye’de “yalı”nın Peyami Safa’nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’nda "hastane"nin,

²¹⁸ Rene Wellek – Austin Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Çev. Ahmet Edip Uysal, Ank., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1983, s. 304.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kiralık Konak'ında "konak"ın, romanların olaylarına ve değerler sistemine kattıkları anlam önemlidir.

Romanda mekân, tasvir yoluyla dikkatlere sunulur. Tasvir, mekâna ait hususiyetlerin okurun gözleri önünde resmedilmesidir. Roland Bourneuf ve Real Quillet, tasvirin romandaki işlevine dair şu cümleleri ifade eder:

*"Tasvir, yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde, bir konuda bilgisi olan kişiden, bilgisi olmayan bir kişiye haber verme görevin, yüklenir. Mesela Balzac, Flaubert ve Zola'nın eserlerinde gerekli bulunan bazı modeller, bu fonksiyonun görevini üstlenmiştir: Tasvir, bir kahramanın bakış açısı demektir; işte kahramanın hikâyeye girmesinin ve obje karşısına geçmesi zarureti bundandır. Semantik sahalar (psikolojik ve fizikî davranışları niteleyen sıfatlar, kavrama filleri ve benzerleri), tip kahramanlar (avare, ressam, uzman, teknisyen), basmakalıp sahneler (bilinmeyen bir yerin ziyareti, seyre dalma, manzara karşısında düş kurma), psikolojik çizgiler (merak, tedirginlik, ruhsal boşluk) bu tutumla belirlenen yöntemlerdir. Hikâye içinde tasvir, yavaş yavaş zincirleme bazı tepkilere neden olur: Tasvir etme zarureti, herhangi bir kahramanın sahneye çıkmasına, onun herhangi bir durum içinde yer alabilmesine ve ona belirli bir hareket verilebilmesine yol açar. Bir süsleme eklentisi olmaktan çok tasvir, hikâyenin kendi bütünlüğü içerisinde işlemlerini sağlayan ve yönlendiren bir unsurdur."*²¹⁹

Bazı tasvirler sadece olayın geçtiği yeri belirtir, bazıları sembolik bir anlam taşır.

Romanda yapılan mekân tasvirleri yazarın ve/veya anlatıcının bakış açısına bağlıdır. Tasviri yapılacak objenin, hangi özelliklerinin gösterileceği, bu özelliklerin hangi etkiyi doğuracağı, bu bakış açısına bağlıdır. Mesela gözlemci durumdaki anlatıcının objeyi görünmeyen yanlarıyla da tarif ve tasvir etmesi, gerçekçi bir yazarın, olayların bir bakıma yorumu olan tasvire çok yer vermesi beklenemez. Şerif Aktaş, *"mekanın panorama, peyzaj, dekor oluşu, yine hem bakış açısı hem de nakledilen vaka zincirinin mahiyeti ile ilgili bir problemdir."*²²⁰ derken, mekânla bakış açısı arasındaki bağa dikkat çeker.

Romanda mekân hakkında verilen bu teorik bilgilerin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında mekânın nasıl kurgulandığı ve anlatıldığının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacağı kanaatindeyiz.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki mekânları panorama, peyzaj, dekor başlıkları altında ve olay örgüsü içerisindeki işlevlerini dikkate alarak inceledik.

²¹⁹ Bourneuf, Quillet, a.g.e., s. 110-111.

²²⁰ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 147.

Bu romanlarda yer alan ismi zikredilen pek çok mekân isimleri (şehir dekoru, geniş mekân) vardır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Beyoğlu, Şişli, Zincirlikuyu, Kağıthane, Taksim, Haliç ve Karaköy (Âyine Şık), Edirne Kapısı, Aksaray, Yedikule, Köprü, Marmara adaları, Şehremini, Şişli, Yenibahçe, Halıcılar, Fatih semti, Eyüp mahalleleri, Küçük köy (İffet), Kâğıthane, Florya, Şişli, Bakırköy, Erenköy, Sirkeci, Cendere Yolu, Karagömrük ve Emirgan (Bir Muâdele-i Sevdâ), Beyoğlu, Boğaziçi, Taksim, Şişli, Galata, Balıkpazarı, Aksaray, Süleymaniye, Yeniciami, Beyazıt Meydanı, Büyükkada (Metres), Aksaray, Beyazıt, Cerrahpaşa, Edirnekapı, Yeni Cami tarafları, Fatih, Çarşamba, Sarıgözel, Macuncu, Küçükmostafapaşa, Sirkeci, Samatya, Topkapı, Yerebatan tarafları ve Çukurbostan, Çukurçeşme ve Çukurhamam (Tasadüf), Laleli, Bahçekapısı, Yeni Cami, Pazartesi Pazarı, Bakırcılar Sokağı, Unkapanı, Çiçek Pazarı, Akar Çeşme, Fincancılar Yokuşu, Beyazıt Meydanı, Yenikapı, Aksaray (Nimetşinas), Erenköy, Aksaray Caddesi, Göztepe, Haydarpaşa, Feneryolu, Bahçekapısı, Balıkpazarı, Mısırçarşısı, Beyazıt, Kayışdağı, Sahrayıcedid, Kuşdili, Çiftedavuzlar, Fener, Fincancılar Yokuşu, Kapalı Çarşı, Sirkeci (Şipsevdi), Kumkapı, Beyazıt, Bakırköy, Samatya, Gülhane, Yenikapı, Eskişehir, Konya, Rusya, Bakü, Hazar Denizi, Karadeniz, Kör Irmağı, Suvanga Gölü, Erivan, Kars, Trabzon ve Samsun, Atlantik Denizi, Afrika, Güney Amerika, İspanya, Fransa, İngiltere, İtalya, Rusya, Avustralya, Alpler, Mısır, Mon Bilan, Baalbek Harabeleri, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan, Avusturya (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç), Heybeliada, Büyükkada, Beyoğlu, Sarıgözel (Sevdâ Peşinde), Süleymaniye, Rumelihisarı (Cadı), Aksaray'daki Hoşkadem semti, Çınar Semti, Davutpaşa, Hekimoğlu Alipaşa, Çapa Caddesi, Aksaray, Sülüklü Yolu ve Horhor (Hakka Sığındık), Erenköy, Kuşdili, Haydarpaşa çayırı, Çifte havuzlar, Bostancı ve İçerenköy, Kocamustafapaşa, Galata (Toraman), Edirnekapı, Suriçi ve Eyüp (Hayattan Sahifeler).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 yılına kadar yazdığı romanlara baktığımızda anlatılan olayların tamamen İstanbul'da geçtiğini görürüz. Yazar zaten ömrünün büyük çoğunluğunu İstanbul'da geçirmiştir. Romanlarında tamamen İstanbul'u mekân olarak seçmesi, romanlarının teması olarak

Osmanlı Türk toplumundaki temel sorunları ele alması ve bu sorunların köklü bir biçimde yaşandığı İstanbul'un buna uygun bir ortam oluşturmasıdır. Çünkü yazarın ele aldığı yanlış batılılaştırma, batıl inanışlar, kadın sorunları vb. kültürel değişimin getirdiği sorunları işleyen temalarının en fazla görüldüğü yer İstanbul'dur. İstanbul'un yegâne mekân olarak seçilmesinde bir de yazarın "yüksek bir felsefe"ye çekmeye çalıştığı okuyucuda gerçeklik duygusu uyandırmak isteği olabilir. Yukarıda da görüldüğü gibi bu romanlarda o günlerin İstanbul'unun hemen hemen bütün semtlerinin isimlerinin zikredildiğine şahit oluruz. Aktüel bir olay (Halley Kuyruklu Yıldızının dünyaya yaklaşması) üzerine kaleme alınan Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç romanında ülke sınırları dışında bazı yer isimlerine yer verilmesi konunun niteliğinden kaynaklanmaktadır ve zaten ismi anılan bu yerlerde olay geçmez. Bu yer isimleri sadece roman kişinin rüyasında gördüğü kâbusun anlatıldığı mekân durumundadır.

Gürpınar'ın yanlış batılılaştırma temasını ele aldığı Âyine Şık, Mürebbiye, Metres ve Şıpsavdi romanlarında Beyoğlu ve çevresi önemli bir işleve sahiptir. Tanzîmat'tan beri kültürel değişime uğrayan İstanbul'da yeni hayat tarzı olarak kabul edilen alafrangalığın merkezi Beyoğlu'dur. Beyoğlu, özellikle Avrupa'dan İstanbul'a değişik vesilelerle gelen ecnebilerin yaşadıkları muhittir. Batının cazibesine kapılarak onlar gibi yaşamak isteyen; fakat bu yaşamın kodlarına da tam anlamıyla nüfuz edemeyen Türkler de Beyoğlu'na "takılma"ya meyletmişlerdir. Beyoğlu, Tanzîmat döneminden beri romanlarımızda alafranga yaşam tarzının merkezi olmuştur. Söz konusu bu romanlarda kendi kültürüne sırt çevirmiş olan aslî kişilerin özellikle Batı kültürünün bir parçası olarak gördükleri 'metres'i Batılıların çoğunlukta bulunduğu Beyoğlu ve Şişli bölgesinde aradıklarını ve böylece bu semtlerin olayların geçtiği mekânlar olarak karşımıza çıktığını görürüz.

Âyine Şık romanının olay parçalarının sahnesi durumundaki mekânların tamamı, Beyoğlu içerisinde bulunmaktadır. Romanda Beyoğlu sınırları dışında gerçekleşen herhangi bir olaya rastlanmaz. Yozlaşma konusunun somutlaştırıldığı olay parçaları bu zihniyete sahip kişilerin yaşam alanları haline gelen Beyoğlu civarında gerçekleşir.

Metres'te mekân olarak seçilen, Beyoğlu ve Boğaziçi'ndeki Hami Bey'in yalısı, romanın teması olan yanlış Batılılaşmaya uygun bir tercihtir. Romanda gerek Matmazel Parnas'ın gerekse başta Hami Bey olmak üzere diğer âşıkların temsil ettiği zihniyet, bu kişilerin yaşadıkları muhit ile somutlaştırılmaktadır. Metres etrafında yok olup giden hayatların gözler önüne serildiği romanda, olayların sahnesi durumundaki mekânlar metresin barınabileceği ve kendisine yaşama alanı bulacağı Beyoğlu ile metres tutmaya imkân sağlayan, maddi imkânın bir göstergesi olan Boğaziçi'nde bir yalıdır. Genel anlamda İstanbul, özelde de Beyoğlu ve Boğaziçi'ndeki yalılar, içerisinde barındırdığı hayatlar aracılığıyla dönemin yozlaşmasını temsil etmek işlevini üstlenmektedir.

Şıpsevdi'de aslî kişi Meftun Bey'in alafranga yaşamak için yaptığı plânların tasarımcısı konumundaki Fransız aileler Beyoğlu'nda yaşamaktadır. Meftun Bey, buraya bu ailelerin kadınlarıyla gizlice ilişki kurmak için de gelmektedir.

Yanlış Batılılaşma temasının bir açılımı olarak karşımıza çıkan 'yozlaşma' olgusunun Osmanlı'nın özellikle son zamanlarındaki varlıklı ailelerinde veya mirasyedilerinde oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Yozlaşma eğilimi içerisinde bulunan varlıklı ailelerin veya mirasyedilerin özellikle yalılarda veya konaklarda yaşadıklarına şahit olmaktayız. Yalılar ve konaklar, özellikle yanlış Batılılaşma temalarının işlendiği romanlarda âdetâ yozlaşmanın mekânı olarak bu olguyla özdeşleşmiştir.

Mürebbiye romanında olaylar İstanbul'da adı söylenmeyen bir köyde Dehri Efendi'nin yalısında geçer. Romanda mekânın olay örgüsünde önemli bir işlevi vardır. Her şeyden önce romandaki olayların mekânının bir yalı olarak seçilmiş olması, romanın temasıyla ifade edilmek istenen yanlış Batılılaşma kavramının açıklanmasına uygun bir zemin hazırlamıştır. Yanlış Batılılaşma kavramının Osmanlı toplumunda önemli bir fonksiyona sahip olan yalı hayatına nasıl yansıdığı mekân üzerinden somutlaştırılmıştır. Dehri Efendi yalısı muhafazakâr, elit ve aydın Osmanlı ailesinin hayatını aksettiren bir mekândır. Yalıda geleneksel, ataerkil bir hayat hâkimdir. Aile; "vezir konağı" denebilecek genişlikte baba, çocuklar, amca, damat ve yalının

hizmetkârlarından oluşmaktadır. Romanın kişilerinin yalının dışındaki hayatlarına ait hiçbir mekân adının bile anılmayıp olayların sadece Dehri Efendi yalısında cereyan etmesi, romanın temasına hizmet etmektedir. Nitekim, romanın temasıyla söz konusu devirdeki konak ve yalı hayatındaki Batılılaşmanın bir unsuru olan “mürebbiyelik” kurumunun gerçek yüzlerini sergilemek amacı güdülür. Bu durumda, mürebbiyelik kurumundaki dejenerasyon, farklı mekânlardan ziyade Dehri Efendi yalısı özeline odaklanmıştır.

Metres'te; Hami Bey, Boğaziçi'nde ismi belirtilmeyen bir karyedeki yalıda ikamet etmektedir. Hayatını bir metresi elde etmek ve tutmak uğruna feda eden Hami Bey'in sosyal statüsü ile yaşadığı mekân arasında bir koşutluk söz konusudur. Fakat yalı sakinlerinin alafranga yaşamak doğrultusunda gözlerinin dışarıdaki sefahat âleminde olmasından, yalı eski görkeminden uzaktır. Yalıda yaşayan insanların yozlaşması ile yalının fizikî durumu arasında çarpıcı bir paralellik dikkat çekmektedir.

Şipsevdi'de, yanlış Batılılaşma teması etrafında düzenlenen olay parçalarının mekânının Meftun Bey'in köşkü olması manidardır. Çünkü, yanlış Batılılaşma kavramının, Osmanlı toplumsal hayatında önemli bir fonksiyona sahip olan köşk hayatına nasıl yansıdığı, mekânın tasviriyle de vurgulanmıştır. Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının büyük çoğunluğunun geçtiği en önemli mekân, hiç kuşkusuz Meftun Bey'in Erenköy'ündeki köşküdür. Burası, alafranga bir hayat sürdürmek isteyen Meftun Bey'in mekânıdır. Köşk, Meftun Bey'in zihniyetine uygun olarak Avrupaî-alafranga bir tarzda tefriş edilmiştir. Köşkte o devrin Osmanlı-Türk evinde bulunmayacak biblolar ve Batı sanatını yansıtan modern tablolar dikkati çekmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a kadar yazdığı ve iki farklı zihniyetin (Doğu-Batı, eski-yeni) çatışmasını esas alan romanlarında söz konusu bu zıtlıklar, mekân aracılığıyla da hissettirir. Osmanlı-Türk toplumunun Batı karşısındaki geri kalmışlığını bir medeniyet sorunu olarak romanlarında işleyen yazar, bu ayrımı, olayların geçtiği İstanbul'un semtlerini gelişmişlik bakımından kıyaslayarak da somutlaştırır. Ona göre Batılıların yaşadığı

Beyoğlu ve çevresi bakımlılığı, temizliği, insanîliği; geniş Osmanlı-Türk halk yığınlarının yaşadığı eski İstanbul ise köhnemişliği, geri kalmışlığı, bakımsızlığı ve gayri insanîliği temsil eder.

Şıpsevdi'nin başında Aksaray Caddesi'nin ve tramvay durağının uzunca natüralist bakışla bir tasviri yapılır. Yazar, yanlış Batılılaşma temasını ele alırken Osmanlı ülkesinin geri kalmışlığını mekân tasviriyle de vurgulamak ister. Aksaray tramvay durağının tasviriyle anlatılan Batının temsil ettiği gelişmişlik, modernlik vb. değerleri vurgulamaktır. Aksaray tramvay durağında sel sularının taşıdığı kanalizasyon, buraya ulu orta atılan çöpler, bu çöplere ve lağım sularına konduktan sonra çevreye yayılan ve yakındaki kahvede müşterilerin fincanlarına düşen sinekler, arılar; civarda menşei meçhul bir etten yaptığı köfteleri kızartan pis kıyafetli kambur köfteci; köftecinin başına üşüşmüş ağzının salyalarını akıtarak bekleyen sokak köpek ve kedileri; köftecinin çığırkan sesine ve köftenin kokusuna imrenen tramvaydaki halktan dedikoducu kadınlar, canı köfte çektiği için "hayrına" isteyen gebeler; bağırان, ağlayan sümüklü çocuklar; bütün bu manzaraları arpa karışımı kahvesini yudumlayarak mezbele içinde oturan yüzü, elleri nasırlı tramvay sürücüler; Doğu'ya ait bir kesit olarak sunulur. Yazar ironik bir ifadeyle Doğu'dan manzaralar sunarken okuru Avrupa ile mukayeseye zorlar:

“Aksaray caddesinde sel ıskaraları hakkında eski bir rivayet, âdetâ birkaç senede bir büyük bir fırtına ve yağmurla beraber yenileşir bir (lejant) hirâfe vardır. Vaktiyle yağmurun, selin şiddetle coştığı bir günde bu sel bacalarının biri binicisiyle birlikte bir merkep yutmuş. Bu havadis gazetelere kadar tanin endaz oldu; sansör halkın idrakini tezvil edecek bu gibi aptal kandırıcı havadise müsait bulunuyordu. Rivayetçilerin bu hususta dayanacak noktaları olan vesaik nedir? Koca merkep süvarisiyle beraber ıskara aralıklarından nasıl süzülüp geçmiş? Bunun için kanaat verici bir sarahat yok. Yalnız Aksaray tramvay durağında nalıncı ve şekerçi sokaklarının başlarındaki ıskaralar yağmur sularını celp ve defiden başka gördükleri diğer hizmetlerle de dikkati çeker. Bu baca ağızları fıkara ahalinin âdetâ bülbüllü, sünbüllü, rayihalı birer gezinti havuzudur. Yaz günü, uçucu haşeratın her nev'i buralarda nağmesaz olur; rutubetten etraflarında yosunlar, çemenler, yetişir; bu has bahçelerin letafetinden en ziyade müstefit olanlar tramvay hademesidir. Yazın o takat getirilemeyen sıcak günlerinde Eminönünden Aksaray seferini tamamlayınca o beş altı dakikalık hizmet fasılası esnasında tramvay ispirleri bu ıskalı sokakların başlarındaki sıra ağaçların gölgesinde yahut çeşmenin ufak gölgesine sığınarak bu ferah verici havuzların hemen yanına iskemleyi atıp acele bir istirahat kahvesi içerler...

Akşama doğru bu sokakların ağızları balıkçı tablaları, yemişçi, sebzeci küfeleriyle birer pazar, birer mekûlât sergisi halini alır.

Bu ıskaraların en büyük yararlığı oradaki bütün esnafa âdetâ cesim birer takatuka hizmetini görmeleridir. Bunların birer sel süzgeci oldukları unutulurak

tanzifat arabalarının biraz uzunca süren gelişlerini bekliyemeyecek kadar aceleci bulunanlar elleri değdikçe süprütülerini getirirler, bu ıskaraların üzerine boşaltırlar, aralıklardan sığan parçalar aşağı gider, sığmayanlar demir çubukların arasına sıkışır durur, bunlar güneşin hararetine mâruz kalarak arada bir dükkânlardan dökülen çirkefler, nargile ve kahve çömleği suları, berber leğenleri muhteviyatıyla yaşarıp tazelendikçe ortalığı tahammül edilmez bir koku sarar; orayı kara bulut gibi irili ufaklı bir sinek alayı istila eder; ıskaranın yanından bir insan veya hayvan geçince bal ve eşek arıları da dahil olmak üzere tatarcık, sakırga kenesine kadar içinde kanatlı haşarattan her nev'i mevcut olan bu alay ürkerek inceli kalınlı türlü vızıltılar ile bir kere havaya kalkar; birkaç kısma ayrılır; bir takımı biraz ötedeki manav dükkanına, diğer kısmı aşçıya çapula dağılırlar; bir haylisi de o has bahçelerde kahve içen müşterilerin başına bela olur. Manava gidenler tercihan meyvaları çürüklerine üşüşürler; aşçı dükkanına hücum edenler arasında acele pisboğazlık yüzünden hoşaf kâsesi, terbiyeli çorba tenceresi, bazlı yemek salçaları içinde kazazede olanlar bulunur; serin ve mayhoş hoşafa düşenler havada kalan ayaklarıyla ve kanatlarını titreterek müessir keskin nağmelerle istimdada koşmaz..." (Şırpsevdi, s.17-18)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç romanında mekânlar, buralarda

yaşayan insanların hayat anlayışlarını aksettirecek nitelikte dikkatlere sunulur. Sözü edilen mekânlar, Batılı kafayı temsil eden pozitivist, aydın bir delikanlının içinde bulunduğu mekâna ve zihniyete isyanını somutlaştıracak biçimde ele alınmıştır. Çünkü mekânın ön plâna çıkan köhnelik ve kokuşmuşluk özellikleri, aynı zamanda orada yaşayan insanların zihin dünyasını da yansıtmaktadır. Böylece roman, İrfan Galib Bey'in çatışmasını mekân aracılığıyla da desteklemiş olur. İrfan Galib Bey, geleneğin, batıl inanışların ve geri kalmışlığın bir simgesi haline gelmiş mahallesini ve dolayısıyla bu mahallede bulunan evini aşma mücadelesi veren kişidir. İrfan Galib Bey, hayatını sürdürdüğü yer için şöyle ifadeler kullanır:

"Ev ve mahalle halkının, hasılı bütün İstanbul halkının cehaletinden pek bizardı. Aksaray'daki evlerinin en üst katında intihap ettiği yazı odasının penceresinde Topkapı cihetlerine doğru bazen yeisle ve acınarak bakardı. Çok sürekli adeta kurtuluşsuz görünen bir sefalet altında kağşamış, kararmış, çarpılmış evlerin, koyu, koyu yosun tutmuş damların manzarasından yükselen acı manadan sıkılır, sonra duvarlarının sathında, kiremitleri arasında biten dam korukları, kuzu kulakları, yapışkanla adeta birer türbeye dönmüş, delikleri, kovukları kargalara, çaylaklara baykuşlara yuva olmuş bu damların altında geçirilen o sefil, o mağmum hayatı düşünür, gözleri sulanır, o teessürle..." (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.27)

Romandan alınan yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, İrfan Galib Bey'in ruh dünyası oldukça yenilikçi, gelişime açık ve entelektüel bir zihin teşkil ederken, yaşadığı mekân olabildiğine köhne ve ruhuna azap verici bir niteliktedir. Bu yönüyle o, yaşadığı mekânı aşmak istediği için bir nevi mekânla da çatışır. Mekânın durumuyla memleketin durumu arasında bir paralellik kurar.

Şıpsevdi'de, romanın aslî kişisi alafranga özentisi Meftun Bey ile onunla tam zıt bir dünya görüşüne sahip Kasım Efendi'nin farklılıkları yaşadıkları mekâna da yansır. Meftun Bey'in Erenköy'ündeki köşkü alafranga bir hayat sürdürmek isteyen sahibinin zihniyetine uygun olarak Avrupaî-alafranga bir tarzda tefriş edilmiştir. Köşkte o devrin Osmanlı-Türk evinde bulunmayacak biblolar ve Batı sanatını yansıtan modern tablolar dikkati çekmektedir. Köşk şu cümlelerle tanıtılır:

"Meftun'un kabul salonundaki dekolte tablolar, bazı meşahirin "büst"leri, insani hayvan heykelticikleri, hasılı taassup nazarını rencide ve gayız ve nefretini celbedecek birçok eşyayı ve sofu misafir âdetâ şaşılacak bir metanetle temaşa ediyor, hata bazılarına istiğrabkarane, mütehayyirane tebessümlerde bile bulunuyordu. (...)

Kasım Efendi nasıl bir kabul göreceği hakkında büyük bir endişe, basıp yürüdüğü yerleri aşındırıp eskitecekmiş gibi hasislere mahsus bir tereddüt ve ihtiraz ile salonun içinde yavaş yavaş ilerleyerek oturacak bir yer arıyor, fakat mutâ oturuşu ile bağdaş kurarak veya diz çökerek alaturka yerleşecek bir mahal bulamıyordu. Sağına soluna bakındı, bir şey devirmemek için son derece muhterizane bir iki adım attı. Nihayet küçük bir kanepenin önüne serilmiş halının üzerine bacaklarını kıvrarak çöktü, Tahiyatta oturur gibi ellerini dizlerinin üzerine koydu, âbâni sarıklı başını oraya, buraya çeviriyor, gözlüğünün altından odadaki resimleri, tekmil o "biblo"ları tetkika uğraşıyordu, etrafına bakındı, ağızından:

-Oda değil çifit çarşısı... Bitpazarı...

sözlerini kaçırdı. Acaba bir işiten oldu mu? Diye derhal müteşahiye sağına, soluna, göz gezdirdi. Kapının sağ cihetindeki köşeye derede yıkanan çırılçıplak bir nef bir su perisi levhası asılmıştı. Peri öyle bir vaz'ı dilpezirâne ile suya meyillenmişti ki omuzlarından aşağıya dalgalanan saçlarıyla endaminin hattının içeri doğru peyda ettiği inhina ihtiyarı gaşyettirecek denek kadar süzük gevşek bir tebessüme mecbur etti. Kendikendine:

-Aman bu frenkler... aman bu Frenkler.. her şeyi yapıp yakıştırıyorlar... yalnız bir can veremiyorlar... sanki güzel bir kızı soymuşlar soğana çevirmişler de şuraya çerçevenin içine oturtmuşlar... canlıdan hiç farkı yok... hemen hemen dudakları kıpırdayacak, lakırdı söyleyiverecek zannediyorum. Bunların şu dünyadaki yapıcılarına yarın ahirette: Haydi şu yaptıklarınıza can veriniz bakalım" denecek. Bilmem o zaman iş nasıl olacak?" dedi...

Sonra ihtiyarın gözleri bu uryan kız tasvirinde müphem bir nokta araştırdı. Nazarını resmin çukurlaşan gölgeli bir tarafına sevke uğraştı. Onun aradığı mahalli ressam ayrıca bir nilüfer çiçeğiyle setretmişti. Ressamın bu ehli perdeliğini keşfedince ihtiyar, yine sırtarak:

-Oraya şu çiçek tesadüf etmese imiş alimallah insanın abdesti bozulacaktı... Çünkü kâfirler yaptıkları şeyleri tıpkı tıpkısına benzetiyorlar; dedi..." (Şıpsevdi, s. 305-306)

Kasım Efendi'nin köşkü de yine romanda temsil ettiği zihniyetin bir yansıması olarak alaturka ve oldukça bakımsız bir halde dikkatlere sunulmaktadır. Böylece mekân-insan uyumu başarı bir şekilde resmedilmektedir. Mekânın köhneliği nispetinde insanlar da fizikî olarak bakımsızlardır. Kasım Efendi'nin Köşkü, şu cümlelerle tasvir edilir:

“Bahçe kapısını kendimiz açarak içeri girdik. İki tarafına lavanta çiçeği dikili uzun yoldan köşke kadar yürüdük. Bahçenin orasına burasına çamaşır asmışlar... Hiç ben öyle ömrümde çamaşır görmedim. Koyu boyalı gömlekler, yamalı çoraplar, yırtık yerleri dikilmiş mendiller... A insan Anadolu'dan gelse yine boyalı don gömlek giymez... (...)

-Kök kapısının çingırağını çektik. İçeride ses yok sada yok. Sanki o koca berhaneyi boş zannedersin. Nihayet ayağında ağır bir şey sürükliyerek süpür süpür birisi geldi. Kapıyı açtı. Başında namaz bezi örtülü, basma entarili, orta yaşlı bir kadın (...) Kadın içeri giderken bir de ayağına baktım ki koskoca bir erkek kundurasının topuk tarafından kenarlarını keserek terlik makamında ayağına geçirmiş. Ayaklarında süpür süpür eden meğerse bunlarmış. Sofada bu yolda vücuda getirilmiş birkaç terlik daha. Giyilecek hali kalmadıktan sonra ev içinde istimal edilerek bu suretle terlik ihtiyacından varestе kalmak yolu bulunmuş.

(...)

Kendimizi boş kira evi geziyoruz zannettim. Her taraf tamtakır. Sofalar bomboş. Eşya namına ortada bir şey yok. Kasım efendi o evi borca mukabil zaptetmiş, yüksek fiyatla kiraya vermek istemiş, tutulmamış ta kendileri çok eşya getiripden gûya şöyle sümmettedarik gelivermişler. Nihayet bizi bir odaya soktular. Basma kaplı karşı karşıya iki kerevet. Dört hasır sandalye. Üç parmak enliliğinde varaklı kornişlerden sarkan arşını elli paralık tül perdeler.. İki sigara iskemlesi, kapamacı işi bir çarpık büro, üstünde üç meciyeli hotozlu bir ayna... Mezat malı bardaklar, sigara tabakları, misafir ağırlamak için en baş odaları besbelli işte burası olacak... Çarşaflarımızın yalnız başlarını attık. Oturduk. Orta yere yeşil hasırlı bir iskemle koydular.” (Şipsevdî, s. 171-174)

Romanlarda tasvir edilen mekânların orada yaşayan insanların zihniyetiyle paralellik arz etmesinin yanında mekânların kişilerin sosyal statülerini yansıtırıcı tarafları da dikkat çekmektedir. Roman kişilerinin gözler önüne serilmesinde onların içinde yaşadıkları mekânla bütünleşmeleri önemli bir rol oynamaktadır.

İffet'te bir zamanlar varlıklı iken başlarına gelen talihsiz olaylardan sonra yoksullaşan ailenin sosyal statüsü ile yaşadıkları mahalle ve evin bütünleşmesi başarılı bir şekilde dikkatlere sunulmaktadır. İffet'in yaşadığı çatışmaya bağlı olarak, hayatında günden güne gelişen trajediye neden olan sosyal çevre faktöründe mekân, İffet'in çektiği ıstırapları ifade etmede önemli bir rol oynamıştır. İffet'in evi, İstanbul'un kenar mahallelerinin birinde Aksaray'da (...) mahallesindedir ve İffet'in ailesinin yaşadığı yoksulluk ve kimsesizlik trajedisini çok çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunmaktadır. Evin fizikî durumuyla ev halkının psikolojisi arasında bir koşutluk söz konusudur:

“Doktor, çeşmeye yakın, kaplama tahtaları, saçakları dökülmüş; iki penceresinden birisinin kafesi düşmüş bir evin tek kanatlı olan kapısını çaldı

(...)

Doktorun çaldığı kapının İffet'in evi olduğunu anladım. Kapının yanında iri gövdeli bir çınar ağacı bulunuyor. Bu ağaç; dokunaklı durgunluğu, küçüklüğü ve içli görünüşüyle bir aileye yurt olmaktan çok bir felaket “çilehanesine” benzeyen o acılar

yuvasının üzerine –kaderin yağdıracağı belaya karşı sanki siper olmak üzere- iri dallarını sefkat kolları gibi uzatmıştı.

Çok sürmedi. Kapı, arkasından bir iple çekilerek açıldı. Sevinç saçan Nûrları aleme yayılan güneş bile bu tasalar kulübesine girmekten çekiniyormuş gibi geceyle boy ölçüşen karanlık, penceresiz bir avluya girdik. Orada bir süre bekledik. Gözlerimiz biraz karanlığa alıştı. Yukarıda bir gezinme oldu. Sonra gayet nazik bir kadın sesiyle: “buyurunuz” denildiğini işittik. Doktor, önümüzdeki beş altı basamaklı yıkık bir merdivenden yukarı çıkmaya başladı. Ben de ardı sıra yürüdüm. Her ikimizin birden ağırlığına dayanamayacak sanılan merdiven, ayaklarımızın altında sallanıp çatırdadığından büyük sakınmalarla yukarı çıktık.” (İffet, s. 22)

Yukarıdaki alıntıda “çilehane” “kaplama tahtaları, saçakları dökülmüş”, “iki penceresinden birisinin kafesi düşmüş”, “tasalar kulübesi”, “yıkık bir merdiven” gibi ifadelerden anlaşılacağı üzere İffet’in evi son derece bakımsız, kasavetli ve “yaşanacak yer” olmaktan ziyade “sığınılacak bir kulübe” gibidir. Ev de sanki içindeki hasta anne gibi hasta ve bakıma muhtaçtır.

Yukarıda da görüldüğü gibi ev halkının psikolojisi ile mekân arasında bir benzerlik vardır. İffet’in evi sürekli mezara benzetilir:

“Eve yaklaştım. Çarpıntı bûsbütün arttı... İşte o alancık, işte o çeşme... İşte o çınar ağacı... ağacın yaprakları boşa giden bir yıllık ömür gibi ayak altına dökülmüş çürüyor. Dügümlü düğümlü kuru dalları birbirine sarılmış ejderhalara benzer biçimde havanın saf berrak lacivert kubbesine doğru uzanmış... Altındaki o ev, İffet’in sıkıntılar evi... Az zamanda derin acılarla ihtiyarlamış insanlar gibi beli bükülmüş; sanki birkaç ay içinde on yıllık bir ömür geçmiş gibi bûsbütün çökmüş... Of!.. sanki orası dirilere özgü bir konut değil; insanlara öbür dünya azabını göstermek için yer altından havaya fırlamış bir mezar idi... Hafif bir kış rüzgarı esiyordu. O çınar niçin inliyor? O çeşme niye ağlıyordu? Karşılarında duran o ev biçimindeki mezar mı!” (İffet, s. 56-57)

Buna karşın İffet’in varlıklı geçen çocukluk yıllarındaki Fatih’teki evi bunun aksine son derece gösterişlidir. İffet’in bu çocukluk evi, sosyo-ekonomik statüsünü yansıtacak şekilde şimdiki eviyle taban tabana zıttır. Birisi mutluluğun sembolü ve mekânıyken, diğeri kabusun sembolü ve mekânıdır. İffet, hatıratında bu evden şöyle bahseder:

“Bir ana, bir baba, bir yavru, iki hizmetçiden birleşen bu ev halkının mutlu yuvası Fatih civarında, tepede, Halice bakan bahçe ortasında yeşillikler içine gizlenmiş altı yedi odalı bir evceğiz. Babam beni kimi zaman kucağına alır. Her yanı sarmaşıklar, taflanlar, güller, yaseminler, hanımelleri bürümüş olan o setli bahçemizin yaydığı güzel kokular içinde dolaştırır, fısıkiyeden ince billur iplik gibi saçılan su serpintilerine yüzümü tutar;ben kucağında çırpınıp sıçradıkça o güler, yüzümü gözümü öpücüklere boğardı.” (İffet, s. 88-89).

Hakka Sığındık’ta Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi’nin konakları harp zengini aileler ile yoksul halk kitlesinin hayatları arasındaki tezadı gözler önüne serme işlevine sahiptir. Hacı Ferhat Efendi’nin “Hoşkadem mahallesinde konak yavrusu güzel bir ev”i (s.5-6) vardır. Bu

konaklar, maddî imkânın sembolü durumundadır. Dekoratif olarak dikkatlere sunulmayan bu konaklar, maddî imkânlar dolayısıyla içlerindeki insanların müsrifliği ve doyumsuzluğuyla ön plân çıkarılır:

“Mahalle böyle bir maişet cehenneminde yanarken Hafız İshak Efendinin evine bilmem neredeki mandırasından güğüm güğüm halis sütler, teneke teneke kaymaklar, kâse kâse yoğurtlar geliyordu; piyasadan çekilen şekerler, unlar, yağlar sanki saklambaç oynar gibi bu iki haneye gelip gizleniyorlardı; her taraftan yok ola şeyler âdi zamanlara nisbet kabul etmez bir bollukla bu evlere doluyordu. Herkesin gırtlığını dağlıyan, dillerini kurutan “yok” lafzı bu aileler için bimana idi. odunlar, kömürler, manda arabalarıyla taşınıyor; o koca koca meşe kütükleri yarmakla bitip tükenmiyordu; kıtlığın her tarafı birer iskelet gibi kurutup bitirdiği bu hengâmede bütün bu şeyler hangi hazinesi kayıptan tedarik olunuyordu? İki konağın bütün odalarına kurulu soba bacaları daima tüter, fırıldaklar fırıl fırıl döner, âlem sancısını geçirmek için bir tuğla parçası ısıtacak ve hastasına bir çorba pişirecek kadar ateş bulamazken bu Hacı ve hafız efendilerin konakları kanunlarda mutfaklarından tavan aralarına kadar ılık bir mayıs havasıyla meşbu bulunurdu.” (Hakka Sığındık,s.11)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin konaklarındaki lüks

eğlence hayatında da kendini gösterir:

“Bu Hacı'nın, Hafızın konaklarına hasırlarla rakılar, kasalarla biralara taşınır. Yerler, içerler, söylerler, çağırırlar, eğlenirler, çalgı, cümbüş, kıyamet kopar.

Onların eğlenceleri böyle ziyafet zamanlarına münhasır değildir; bu iki mesut hanede daima düğün var gibidir... Piyano, ut, def, şarkı sesleri hiç kesilmez. İki ev de musiki maşkhanesine benzer. Komşularda hasta ve hatta cenaze olduğunu nazarı insafa almazlar; dünya yıkılsa onlar zevkleriyle meşguldür; bunların evlerine gidenler, kapılarının önlerinden geçenler harp, kıtlık, hastalık felaketlerini unuturlar; kendilerini bolluk, güllük, güneşlik, ferah veren, neşe saçan bir memlekette sanırlar. (Hakka Sığındık, s.12)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi'nin konaklarının fizikî özellikleri üzerinde durulmamakla birlikte, bu konaklar muhitiyle bir arada kıyaslanmak üzere romanda önemli bir yere sahiptirler. Nitekim konakların bulunduğu Hoşkadem Mahallesi'nin romandaki en önemli işlevi olan iki farklı sosyal tabakaya ait aileler arasındaki hayat standardında uçurumu, şu cümlelerle mukayeseli olarak ifade edilmektedir:

“Mahrumiyetler, ölümler, matemler içinde kıvranan mahalle halkını biyzar eden yalnız bu çalma çağırma, bu dernek, bu âhenk değildir. Bu kibarların mutfaklarından etrafa, sokaklara taşan nefis yemek kokuları o zavallıların daima burunlarını sızlatır, ağızlarını sulandırır, gözlerini yaşartır. Enfes ağlarda kızartılmış hindiler, börekler, baklavalara, helvalardan tüten kokulu dumanın o açların iştihalarına verdiği işkence tarif olunmaz... Koklarlar, koklarlar, yutkuNûrlar, yutkuNûrlar, yutkuNûrlar, koklarlar.

Açlıktan sikletlerinin hemen yarısını kaybetmiş, bir takımları insan şeklinden çıkmış bu sefaletzedeler samanlı, kepekli kerpiç gibi bir dilim ekmeği bulabilmek için saatlerce itile kakıla fırın önlerinde beklerler, bazı günler eli boş dönmek tehlikesine de uğrarlarken bu Hacı'nın, Hafızın evlerindeki bu daimi düğün bolluğu, neşesi, eğlencesi nedir?” (Hakka Sığındık, s.12-13)

Gürpınar'ın doğaüstü varlıkların ve olayların konu edildiği batıl inanışlar temasını işlediği Gulyabani ve Cadı romanlarında mekân, sıra dışı olayların cereyan etmesini sağlayıcı niteliktedir. Mekânların tefriş tarzı, söz konusu mekânlarda gerçekleştirilen doğaüstü olayların ve kişilerin ortaya çıkışına imkân sağlamıştır.

Cadı'da Naşit Nefi Efendi'nin Rumelihisarı ile Baltalimanı arasındaki yalısının konumu ve dekorasyonu burada eski eşinin yalıyı ziyaret ettiği söylentisini güçlendirecek tarzdadır. Naşit Nefi Efendi'nin evi ile bu mekânda cereyan edecek olaylar arasında sıkı bir ilişki vardır. Çünkü mekânla onun kişi üzerinde uyandırdığı duygular arasında bir koşutluk söz konusudur. Yalı şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

“Buradaki insanlara biraz alıştım. Fakat bir türlü yalıya ısınamadım. Büyük büyük loş sofalar, karanlık geçitler... Aşağıdaki geniş taşlık, ev altından daha çok bir ayazmayı andırır. Gamlı bir loşluk içindeki duvarlardan şıpır şıpır rutubet damlar. Bir kenarda duran üstü örtülü sandal, iç sıkıran görüntüsüyle burasını cami tabutlarına benzetir... Oynak dalgalar üzerinde oynayan ışınlar, denize bakan pencereden güherçileli duvarlarda yansıdıkça kumaş kumaş titreşimler yaparak insanın etrafında görünmez varlıklar dolaşıyor gibi yüreklere bir ürküntü verir. Yalının arkasındaki dar sokağın öbür yanı dağdır. Duvar dikliğinde sarp kayaların üzerinde yetişmiş bodur ormanlık loş ve esrarlı gölgeleriyle yüreklere kuruntu doldurur. Yalının penceresinden bakışımı kaldırıp, insanın üzerine yıkılacak sanılan bu koruluğa bir göz atınca ormanın bütün yılanı, çıyanı, ifriti, perisi yukarıdan bana bakıyorlar sanırım. Güneş, ay hep o yönde söner... Fırtına zamanında umacıya benzeyen kara bulutlar türlü korkunç biçimlerde hep oradan baş gösterir. Bu dik koruluğa bakıp bakıp kendi kendime: “Cadı karı gelse gelse her halde bu kayaların arasından, bu loşlukların içinden; insandan çok vahşi yaratıklara, kuşlara, ine cine yuva olan bu gizli yerlerden inip gelir.” diyordum.” (Cadı, s.31-32)

Bu tasvirlerle mekânda cereyan edecek garip olaylar âdetâ önceden sezdirilmekte ve mekân-insan psikolojisi ilişkisini güçlü bir biçimde dikkatlere sunmaktadır.

Şükriye Hanım'ın, Cadı yüzünden yalıda yaşadığı kâbusun boyutunun artmasında mekânın ürkütücülüğünün de büyük rolü vardır. Şükriye Hanım, hayatının alt üst oluşunda mekânın etkisini bizzat şu cümlelerle ifade etmektedir: *“Yalının geniş loş sofaları, karanlık koridorları; hele geniş bir ayazmaya benzeyen taşlığı; ortaçağın kanlı, perili kalelerini andıran arakada yalçın kaya üzerindeki o koru... Hep bu sıkıntılı (dekor), bu cadı faciasına ne kadar uygun bir sahne oluyordu.” (s.46)*

Romanın sonunda Binnaz Hanım'ın komşusu ve dostu Aramdil Hanım'ın onun kılığına girerek Naşit Nefi Efendi'nin evine girdiği gerçeğinin

anlaşılarak düğümün çözüldüğü kısımlarda, Naşit Nefi Efendi'nin yalısının Cadı rolü oynamaya çok uygun bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Zira Aram-Dil Hanım, kendi yalısından Naşit Nefi Efendi'nin yalısına çatıdan çatıya bir yol ve mahzenden mahzene de bir tünel açarak mekânı amacına uygun hale getirmiştir.

Aynı şekilde Gulyabani'de Yedi Çobanlar Çiftliği, köşkün sahibi hanımefendinin akrabalarının köşkün zenginliğini sömürmeye uygun bir hale getirilmek için cin ve peri oyununa uygun şekilde tefriş edilmiştir. Köşkün büyüklüğü buna müsaittir:

"Hasan- Ben yüke girdikten iki dakika sonra kapısını açınız.

İhtariyle yüke girer. İçerde kimseyi göremiyerek halk duçarı hayret olur. Yük kaplarını kaparlar. Cüz'i bir müddet sonra açarlar. Hasan'ı yine içerde bulurlar. Taaccüpleri artar. Hasan hokkabazın yuvarlağı gibi kâh gözlerden nihan olur. Kah meydana çıkar.

Hasan- Bu taaccübünüzü şimdi izale ederim...

Vâdiyle yükün kapıya mukabil cidarına yavaşça vurur. Cidar bit dükkân kepengi gibi heyetiyle arkaya iner... Öte tarafta bu açıp kapamanın makinisti Ördek Mehmet görünür. Hasan ahalinin bir kısmını bu büyük fethanın öbür cihetine dâvetle, bunun menteşeli, müteadid sürgülü, kol demirli adeta gizli bir kapı olduğunu gösterir. Gayet imtizaçlı kapandığı için bir kere sed edilip bu sürgüler, kollar vazedildikten sonra yükün içinden bu cidar ne kadar zorlansa açılmayacağını ve bir perinin yalnız başına gece kapağı açarak işini gördükten sonra tekrara kapıyı kapayıp gidebileceğini anlatır. Bu gizli kapının öbür tarafı daima kilitli duran küçük bir oda olduğunu irae eder. Hanımefendinin yükü ile daha birkaç yük ve dolabın bu tertipte bulunduğunu söyler.

Oradan çıkarlar. Hasan yine bir işaret edince Ördek kaybolur. Üst katta büyük bir odaya girerler. Oraya buraya bakarken:

-Duvara yaslanma... Üzerime basma... Şimdi seni

Nidasiyle kayıptan bir ses gelir. Herkesi yeni bir hayret istila eder.,

Tavandan, kerevetin önlerinden, ördek vakvakları işidilir.

Hasan, izah dere bir tavırla der ki:

-Bu odanın muhtelif noktalarından ufak ufak gizli delikler vardır. Bu delikler uzun marpuç borular ile aşağıdaki odaya merbuttur. Bu marpuçların uçları, anahtarları cinlerde bulunarak daima kilitli duran dolapların içindedir. Bu uçlardan her ne tür sesler verilir ise merbut odalarda tavanlardan, duvarlardan, kerevetlerden geliyor gibi yakından işidilir. Hanımefendinin odası bu suretle mücehhezdir.

Hasan, odanın iki yan tarafına boydan boya mihlanmış parmaklıklı ve merdiven küpeştesine müşabih iki direk göstererek:

-Bu tertibatın bir aynı de tavan arasında vardır. Bunlar zelzele aletidir. Cinler, hanımefendinin odasında hareketi arz yapmak istedikleri zaman bu sıırıklara yapışıp daireyi şiddetle sarsarlar. " (Gulyabani, s.139-140)

Mezarlıklar Gürpınar'ın romanlarında fazlaca yer alan şehir dekorlarındandır. Mezarlar, hayat karşısında ölümün sembolü olması dolayısıyla eserlerde genellikle sefil ve yoksul halkın tasvir edildiği yerlerde karşımıza çıkar. Sosyo-ekonomik durumu düşük olan insanlar mezarlıklara yakın yerlerde yaşarlar. Burada yazar, onların yaşadıkları sefalet ve

imkânsızlıklarla ölüme yakın duran halleri ile yaşadıkları mekânın mezara fizikî olarak yakınlığı arasında bir imge oluşturmaktan söz edebiliriz. Zaten Hayattan Sahifeler romanındaki kişilerin yaşam alanları bizzat mezarlıklardır. İffet, Cadı ve Hayattan Sahifeler romanlarında mezarlık önemli işlevi haiz şehir dekorudur.

İffet'in evinin bulunduğu muhitteki mahalleler ve sokaklar; bakımsız, köhne, ilgisiz ve buna koşut olarak da buralarda yaşayan insanların seviyesizliği itibariyle insan psikolojisini olumsuz yönde etkilemektedir. Romanda "Yazar" ile doktor arkadaşı, İffet'in hasta annesini tedavi etmek amacıyla İffet'in evine giderken yol güzergâhında bulunan mezarlıktan geçerler ve burasıyla insanları arasında benzerlikler kurarlar:

"Dirilerin ölümlere karıştığı bu mahallelerdeki mezarlıkların sayısı mahallerinkinden az olmamalı. Her adımda, her köşe başında dünyadakilere ahreti seyrettirmek için açılmış sanılan mezarlık pencerelerinin tozlu parmaklıkları ve çevreye ahret kokusu yayan koyu renkli defne dalları arasından uzun boylu, koca kavuklu mezar taşlarının durmadan göze çarpması insana hayatın sonu ölüm olduğunu hatırlatıyordu.

Ölümün kara renkli, boylu boslu birer tanığı gibi her yana dal budak salıveren çitlembik ağaçları sanki mezardaki korkunçluğu yer altından göklere saçıyor idiler. Bakışlarım, sıraya dizilmiş asker gibi bir panorama gösteren mezar taşlarını her an selamlamaktan yoruldu.

Şehremini'ni geçtik. Gittikçe mezarlıklar çoğalıyor, evler ufalıyor, çevrenin manzaralarındaki kasvet artıyordu. İffet'in hayali gene o anda yamalı, yırtık ve talihi gibi kapkara bir yas elbisesi içinde yarı çıplak bir yoksulluk heykeli gibi karşıma geldi. Bu mutsuz kız, gençlik çağının, eşsiz güzelliğinin en parlak bir devrinde diriler mezarlığı olan bu mahallelerden birine gömülmüştü." (İffet, s. 18)

Burada yazar mahalleyi "dirilerin ölümlere karıştığı mahalle" diye niteleyerek mahallede hayata dair bir belirtinin olmadığını vurgulamakla birlikte, İffet'in trajik haliyle mekân arasında bir özdeşlik kurmak istiyor. Mahallenin fizikî özelliği sanki ölüme yaklaşmış bir hastayı andırmaktadır.

Hayattan Sahifeler'de aslî kişi Sürtük Hacer ve çevresinin yaşadığı Edirnekapı Mezarlığı ve çevresi natüralist bir bakış açısıyla tasvir edilir. Romanda olay örgüsünü oluşturan olay parçalarının gerçekleştiği mekânların başında gelen kabristan, bakımsızlığı vurgulanmak üzere geniş bir şekilde tasvir edilir. Burası insanların hayatlarını sürdürdükleri ve hayat olaylarına sahne olan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Buralarda yaşam ile ölümün iç içeliği, mezarlıkların bir yaşam alanına dönüşü "*Buralarda daima*

mezarlar evler ile karışık, ölümler diri, diriler ölü gibiydi.” (s.40) cümlesiyle çarpıcı biçimde ifade edilir. Mezarlıktaki canlı hayat şu cümlelerle anlatılır:

“Uzun siyah serviler, beyaz küçük kabirler, bayırları tepeleri, münhat yerleri doldurarak kâh karalara, kâh denizlere doğru ufuklara doğru ayılıyor. Bilmem bu kabristan ağaçlarının koyu yeşilliklerle göğün ilahi maviliğinde nasıl lâhuti bir imtizaç yahut sanatkârane bir ahenk var?

İstanbul'un feyyaz güneşindeki harareti sevdâ ve mavi fezası bu aşkın penahgahıdır. Diğer güzellikleri hep işte bu iki unsurun vuslatından doğar.

Bu cesim mezarlık kıtaları, birbirinden iri taşlı kaldırımları bozuk yollar ile ayrılırlar. Arada bir dört yol ağızlarına, servilerle boy ölçüşen su terazilerine, çeşmelere, yeşil yapraklı türbelere, çarpık mezarıcı kulübelerine tesadüf olunur.

Makbere kenarındaki şu harap çeşmenin hazin şairane duruşuna bakınız. Yosunlu olduğundan akan suyun billuru içinde fevkindeki ağaç yapraklarının ihtizazları görünüyor. Sanki bu su seri cereyanile ömre, yaprakların kararsız titreşmeleri kadere, birer remz...

Çeşmenin sağında lebalep dolu bir yalak var... Gelip geçen hayvanlar suyu bu yalaktan insanlar az öteki oluktan hemen yan yana içiyorlar.

Burası inek, koyun, keçi sürülerinin uğrağıdır, nöbet nöbet dört ayaklılar çekilirler, kuşlar iner. Bu makbereler kalın duvarlarla mahsur ve sukuta mahkûm değildir. Bu ölümler hemdemsiz kalmaz. Burada dolaşanlar eksik olmaz. Fakat hep gezinenler kabir ziyareti maksadı dindaranesile gelmezler. Burası halkın hem uhrevi meskeni, hem dünyevî tenezzüh yeridir. Kabristanlar şehrin bütün erbabı tenezzühüne ve serserilerine açık bir mesiredir. Çocuklar kuzularını burada otlatırlar. (Kuşbaz)lar kapancalarını, ökselerini bu ağaçlara kurarlar, (güleş) meraklısı delikanlılar burada pehlivanlık ederler... Âşıkane telakiler için de ölümler mekânı bu ulu serviler altından tevahhuş edilmez. Serserilerden ağaç, mezar kovuklarında beytutet edenler olur. Caniler buralara gizlenirler. Polisler, jandarmalar şikârlarını bu makberelerde ararlar...

İşte size bir meydancık. Kahve, mezar, terazi, hisar hepsi var. Ağaç altlarına, kabir önlerine kırık dökük iskemleler serpilmiş. Diriler ölümlere karışmış. İşte bütün bir aileye uhrevi mesken olmuş yıldızlı bir şebike önünde sekiz on kişilik bir musahebe mangası... Azim bir çitlenbik ağacı ervahı emvata duağû bir vazıda niyazlar, kollarını semaya kaldırmış. Çimenler üzerinde çocuklar oynuyor. Kuzular otlıyor. Koçlar tokuşuyor, gençler güleşiyor.

Macun çevrişenler, pehleler üzerine çizilmiş murabbalarda beş taş oynayanlar, oraya buraya çayırlara uzanmış, gözleri dildarının hayalini takibe dalmış sevdâzedeler, çarşafı kadınlar, başları çiçekli kızlar, allı, morlu elvan kıyafetleriyle mayısın hava ve çimenleri içinde bu tabii levhada (not)lar teşkil ediyorlar. Uçurtma uçuran oğlanlar, tablaları sehpa üzerinde müşteri bekleyen simitçi, şekerci, helvacı, marulcu... Birçok satıcı...

Şalvarlı, saltalı, fesleri yemenili... İri nasiyeli, gür kaşlı, kalın enseli, uzun gümüş köstekli Türkler, geniş dizlerini yarı bükerek bu küçük iskemlelere taşarak oturmuşlar. Nargileleri kurmuşlar. Ellerindeki okkalı fincanları ağır ağır keyif çatarak höpürdetiyorlar...” (Hayattan Sahifeler, s.33–35)

Cadı romanında Rumelihisarı Mezarlığı da natüralist bir bakış açısıyla anlatılır. Tarihî Rumelihisarı Mezarlığı üzerindeki yerlerin halini dikkatlere sunan satırlar, Türk toplumunun tarihî değerlerine önem vermediğini göstermek amacıyla yazılmıştır.

“Hep gülüşerek yolumuza devam ettik. Durmuş Dede Türbesi’nden sonra mezarlık başladı. Pehleli, pehlesiz, şebekeli, şebekesiz mezarlar, denize bakan saflar biçiminde birbiri arkasına yığılarak gelene geçene, Boğaz’ın mavi sularına ve karşı kıyıların kıvrımlarına, korularına sanki sessizce bakıyorlardı.

Arkaya doğru yükselen bu mezarların sonunu yalçın kayadan, bir duvar, bir dekor teşkil ediyordu. Bağrıları oyulmuş taş ocaklarındaki yan duvarlara benzer kaya tabakalarının sanki kesitleri alınmış gibi bütün damarları görünüyor; bu yamrı yumru dik kaya yüzeyi üzerinde ağaç kökleri iri yılanları andırır dolanmalar, burguntular ile uzanmıştı.

Bu mezar taşlarına, altlarında yatanların kimliklerini bildiren yazılar kazmışlar... Fakat bu gelenek, ölenlerin yok olup gitmiş varlıklarından daima bir şey kaldığını dirilere göstermek için bir avuntudan başka bir şey değil... Bu mermerlerin dikilişlerindeki türlü özence karşın alttaki çukurlar, kara bağrılarına bırakılan gövdeleri kimlik değil; bir varlık izi bırakmayınca de karanlık ve durmadan işleyen dişleriyle yiyip sindiriyorlar...

Ortağım Binnaz Hanım, üzerleri mermer kapaklı bu kovuklardan birinde sonrasızlığa ermiş bulunuyordu...

Biraz daha yürüdük. Mezarlık duvarına bitişik dolap kadar dar bir kulübeciğin önünde, bir tahta peyke üzerinde kuru yüzlü, aşığı yukarı ellilik bir adam oturuyordu.

(...)

Yolumuza devam ettik. Mezarlık seti açıldı. Mezarların ardındaki heybetli kaya duvar bitti. Oradan, buradan ağaçlar fıskırmış sırtlar başladı. Her şeye sanki gönül alıcı, bambaşka bir sanat manzarası veren Doğu güneşinin Nûrları, ışınları altındaki bu kırlar, mezarlar; rıhtımı yıkık, kaldırım bozuk, korkulukları dökük kıyı, yerlere serilmiş bir gök parçası gibi uzanan mavi deniz, karşıdan periler sarayı güzelliğiyle görünen beyaz Göksu Kasrı ve uzaklarda bu eşsiz levhanın son plânlarında kalan yeşil tepeler, ufuklar... Ressamlara, kartpostallara bitmez tükenmez konular veren bu şir dolu manzaralar içinden gidiyorduk.

Bu eşsiz güzelliği sanki ölümlerden kışkanarak diriler de bu sırtlara, hemen mezarların aralarına sokulmuşlar, köşkler yaptırmışlardı. Bütün bu bayırların en üstünden İngilizliğin, memleketimizdeki öğretim üstünlüğüne bir utku tanığı gibi, Robert Kolej binası egemen bir gözle bakıyordu.

Mezarlık arasından çıkan yokuşun önüne geldik. Kıyıya – mezarlıktan hemen birkaç arşın açıktaki- üstü kapalı ve bölmelere ayrılmış gayet çirkin görünüşlü kâgir büyük bir hela ile yakınına iskele yapılmış, vinçler konmuştu. (Cadı, 74-76)

Bu satırlarla mekân, mezarlıktan panoramik bakış açısıyla da

anlatılmaktadır. Bu panoramik bakışta hâkim olan unsur bulunulan mekânın diğer mekânlara göre bakımsızlığıdır:

“Bu iskele içleri taşlar, porteler gibi yapı gereçleri dolu büyük mavnalar yanaşmış. Eşya, vinçlerle deniz taşıtlarından çıkarılıp karada bekleyen manda arabalarına büyük bir gürültü ile yükletiliyordu.

Eşim, sokağın, maden kömürü ve öte beri döküntüleri, orada nöbet bekleyen mandaların, beygirlerin durmadan çıkardıkları pis kokulu dışkıları göstererek dedi ki:

-Bu denli “ruhanî, şairane” ve özellikle mezarlık olduğu için ululanması gereken bir yerin, böyle bakma ve koklama duyularını güçten düşürecek şu pisliği nedir? Bu kıyının iki başında, yani Hisar ile Bebek’te genel helalar var iken mezarlar önüne bu çirkin şeyi yaptırmak hangi hayır sahibinin iyilikseverliğinden doğmuştur.

(...)

Bu sözlerle bütün zihinler ziyaretimizin amacı olan Binnaz hanıma döndü. Yokuşu hayli çıktık. Efendi, sağ yana, mezarlığın içine saptı. Sonbahar yağmurlarıyla tazelenmiş çimenlerden yeşil halıları çiğneyerek; kurumuş dikenlere, dökülmüş kozalaklara basarak; çalılardan eteklerimizi sakınarak mezarlar arasından gidiyorduk. Doruğundaki servi ile bir ufak tabya biçimini almış bir tepeliğin etrafını döndükten sonra biraz kuzeye doğru yürüdük. Efendi, çubukları sık, geniş, şebekeli yeşil boyalı, düzgün pehleli bir mezarın önünde durdu. İçinde gömülü bulunanın kadın olduğunu göstermek için başı yelpaze biçiminde açılmış; yeşil üzerine yaldız yazıları kibleye dönük bir taşın satırlarına göz gezdirerek:

Naşit Nefi Efendinin Eşi Rahmetli Emine Binnaz Hanımın...

Sözlerini okudum. Şebekenin demir kapısı kilitli idi.” (Cadı, s.74-79)

Yukarıda metinden yapılan uzunca alıntıda da görüldüğü gibi, mekân, sahip olduğu tarihî kıymetin aksine bakımsız, ürperti uyandırıcı ve psikolojik gerilime sevk edici bir işleve sahiptir. Mekânın nezhliğı ve albenisinden çok köhnemiş, bakımsız ve ürperti uyandırıcı özellikleri vurgulanmıştır. Mekânın natüralist tasviri, kişilerin psikolojik gerilimini artırmak ve zihinde mekân üzerinden Doğu-Batı mukayesesi yapmak işlevini beraberinde getirmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, hayatının önemli bir kısmını Heybeliada'daki köşkünde geçirmiştir. Adalar, yazarın bazı romanlarında mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarın bazı romanlarında mekân olarak yer alan Heybeliada'daki özellikle dekoratif mekânlar, bizzat kendi yaşadığı yerler olduğu izlenimi vermektedir.

Sevdâ Peşinde'de roman kişilerinin yaşadıkları yer tabiat güzellikleriyle insanı büyüleyen ve romanın temasını oluşturan aşk ilişkisine uygun mekânlar olan Heybeliada ve Büyükada'dır. Yazarın çok renkli ve canlı tabiat tasvirleri mekânı bizzat müşâhede ettiği izlenimini vermektedir.

Heybeliada panoraması uzunca tasvir edilir. Çünkü, romanda çok önemli bir yer tutan Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharının sahnesi olması ve insan-mekân bütünleşmesi sayesinde intihardaki psikolojik durumun mekân ile uyumunun sağlanmasıdır.

Şafak Bahçesi'nden panoramik bakış, Sermet Bey'in nazarından şu cümlelerle dikkatlere sunulur:

“Birkaç metre aşağıda sakin, buruşuksuz ve yer yer koyu ve açık mavi bir denizi kocaman bir ayna gibi sahilin bir kısmını sarp kayalıklarıyla, çamların sinesine çekmişti. Biraz ileriden geçen bir sandal bu aynanın rükudetini ihlal ile peyda ettiği hafif dalgalar arasında su içinden kendinin bir karikatürünü sürükleyip götürür gibi bir çok noktalardan inkisar etmiş eğri büğrü uzanıp kısalan münakis küreklerle gidiyordu.

Büyükada karşıda iki büyük tepesiyle uzanmış duruyor, güneşin akşam altınlamaları altında çamlıklarını, bahçelerini, pencereleri parılayan ebnielerini, zarif köşkerlerini cesim bir tablo sükut ve ihtişamıyla gösteriyor, kayalar üstünde bir eski şato manzarası arzeden Ayayorgi kilisesiyle, çamlar içine gömülmüş aşı boyalı eytamhane karşı karşıya iki zirveden parıltılı gözlerle sanki Marmarayı mütemadi bir nezaret altında tutuyordu.

Sermet, dalgın, biraz endişenak nazarını bu panorama üzerinde dolaştırıyor, arasına gözü, sebebini bilemediği bir duraklıkla bazı noktalarda ilişip kalıyor, sonra bu ataletten usanmış gibi nazarının hedefini değiştiriyor, küçücük (Leandro) adası üzerinden atlayarak Marmaraya bakıyor; tâ karşı sahili, Olimp silsilesi şevahikını

dolaşıyor, bu uzun nazari seyahatten yorulmuş denecek işmizazat ile birden yine ceziresine avdet ediyordu.” (Sevdâ Peşinde, s. 49-50)

Romanda olayların sahnesi olarak Heybeliada peyzajı önemli bir yer tutar. Peyzajlarla kişilerin psikolojileri arasında büyük bir uyum sağlanır. Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ettiği yer olarak Heybeliada en fazla tasvir edilen ve olayların sahnesi durumundaki mekândır. Heybeliada'da Ayn-ı Nûr Hanım'ın intihar ettiği yer, kendi kaleminden şöyle anlatılır:

“kimbilir kaç seneden beri denize karşı ayakta birer tefekkür ve ihtiram tavrı almış gibi bir sıraya duran servileri geçip sola döndükten sonra yokuş bitti; sol tarafı kilise iradı olan birer katlı haneciklerin alçak bahçe duvarlarından ve sağ ciheti meyilli bir set halini almış çamlıktan müteşekkil ir yoldan gidiyorduk; buradaki çamlar biraz seyrek fakat cesim, Bülent ve sayedardı. Çam yeşilliklerinin daimi senelik sukutlarıyla kaygan bir zemin peyda eden o sayeler altında sonbaharın beyaz, sarı çiçekleri hazin tebessümlerini saçmaya başlamışlardı. Duvar cihetinde bir ufak türbe göründü. Pencerelerinde demir parmaklılar var... Fakat camları kırılmış...

(...)

Çamların servilerin gölgeleri, loşlukları içine gömülmüş manastıra benzer binalar, hüznün verici bahçeler, denize nazır setler, yine birkaç mermer mezar... Bugün her şeyden ziyade bu kabirlerin mutlak sükunetlerine imreniyorum. Bugün bunlarla aramda büyük bir incizap var. Bu ahret evlerinin sekenesi dünyanın sefil, haris, zalim idarelerinden kurtulmuş, manevi beldelere dahil olmuş...

(...)

Araba yürüdü geçti. Heybeliada biri küçük, diğeri nispeten büyük, karşı karşıya iki dağdan müteşekkil... İşte bu şeklinden dolayı Rumca ismi olan “Halki” tabirinden heybeyi çıkarıvermişler. Büyük dağın şark cihetindeki sırtında denize muvazi olarak açılmış açık bakır renkli toprağı tertemiz bir yoldan gittik. Yolun iki tarafı çamlık. Yukarı bakılınca nazar, koyu yeşil çamları atladıktan sonra berrak, saf, duru mavi bir semaya mülaki oluyor. Aşağı cihetine bakarsanız nazarlarınız, yine yeşil çamlar üzerinden kayarak mavi renkte bir denize iniyor. Bu aşağı sırtın pek sarp mahalleri var.

Araba bu uçurumların önünden geçerken aşağıya yuvarlanıvermeyi ne kadar arzu ettim. Tasavvuru diğeri inanların tüylerini ürpertecek bu kaza benim için ne büyük bir saadet yerine geçecekti.

Fakat bu şedit temennim husul bulmadan araba salimen Çam limanına indi. Cezirenin en yüksek noktası olan değirmen tepesinden dağ iki kolun aşağıya doğru uzatarak sanki denizin ufak bir kısmını ağışuna almak istemiş... Şimal cihetinden kopan poyrazın şiddetli esmesine rağmen buradaki limancığın suları bu iki yeşil kolun arasında uyuyordu.

Arabacı buradaki iki gazinodan hangisine gideceğimi istimcazen durdu.

-Gazinolara yanaşma... Arabadan inmiyeceğim

dedim. Bu yerler, bende evvelce hayatımın en güzel, en bahtiyar kısımlarından madut iken şimdi pek acıklı birer şekil alan pek çok acı hatırat uyandırıyor. Bugün o hatıratı canlandıracak tabii levhalarla karşı karşıya gelmek cesaretini gösteremeyeceğim. Evet! O kuvvet, o takattan mahrumum... İşte istiyorum ki dimağımdan bu hatıratı külliye silsin... Ebediyen yok etsin...

İntiharım hakkında zabıtaya karşı kendi elimle hazırladığım şu fezleke nazarı bu hatıralarıma kadar geriletmeğe lüzum yoktur.

Dağın yamacına doğru baktım. Çamlar arasında kırmızı boyalı jandarma kulübesi gözüme ilişti. Bu düşündüklerimin bütün içyüzü ve intihar hakkında o andaki kararım zabıtaca manevi bir kuvvetle keşfedilerek derhal tevkif olunuvarecekmişim gibi kalbime büyük bir korku geldi. Hemen arabacıya haykırdım:

-Çek... Çek... “Arsinyos” manastırını önüne doğru çek.

Araba düzlük üzerinden koşmaya başladı. Bu defa limanın garp cihetindeki yokuşa saldırdı. Biraz dolambaç merdivene benzeyen bir sarplıktan dönerek çıktık. Yolumuz, yine düzlendi.

Çamların arsından uzanan, toprağı sarı düz bir yoldan gittik. Nihayet bu yol biraz genişleyerek ikiye ayrıldı. Sola, cenup cihetine saptık. Etrafı çamlarla çevri tiyatro dekoruna müşabih bir meydancığa girdik. Bu dekorun nihayetinde ve tabii büyüklükte odundan bir haç görünüyordu. Oh! Yarabbim dedim. Nereye gitsem insanların canavarlığına ait karşıma bir alâmet çıkıyor. Hazreti Mesih aleyhine reva görülen işkenceyi mümessil korkutucu bir şekil...

Bu salıp, manastırın giriş mahallini alâmetti. Önünden geçerken arabacım elinin üç parmağını bir araya toplayarak aç çıkardı. Methalden girdik. Yine cesim mermerler, demir şebekeler altında haşrı bekleyen birkaç ölü... Arabadan indim. Bir bahçeciğe girdim. Sağa tarafta duvarı badanalı aştan bir ufak kilise... Penceren baktım. Hazreti Meryem, kucağında çocuk Mesih, önlerine yakılan kandilin mermer zemin üzerine düşürdüğü titrek Nûranî daireye fütur verici bir nazar atfederek ayakta duruyor. Bütün aziz tasvirleri bir ibadethanenin loşluğunu izale edemeyen kandillerin kuvvetsiz ziyaları altında, rüzgarın çamlardan kopardığı inilti ninnisiyle sanki hep uyukluyorlar...

Bir ufak kapıdan geçim. Marmaraya nazır bir sede çıktım. Sol tarafta üç yanı tahta peykeli bir çardak... Kilise cihetinde birer katlı birkaç zaviye... Peykeye oturdum. Ateşler içinde yanan başımı koluma dayadım. Kışın fırtınalı, kasvetli, soğuk günlerinde sincabî bulutlar altında ruhumu üşüten, yazın mehtaplı o şiir ve huyla dolu sevdâvî Nûrlu gecelerinde zihnimi istiğraklara düşüren Marmara sema ile kavuşup hemaguş oluncaya kadar uzanıyor, dalgalar birbirini cenuba doğru kovalıyordu.” (Sevdâ Peşinde, s.12-16)

Tasvir edilen bu mekânlar, Ayn-ı Nûr Hanım'ın hayatını feda edecek kadar sevdiği Ali İlhami Bey ile kocasından gizli, hayatının en mesut ve mutlu anlarını yaşadığı anların sahnesi durumundadır. Ayn-ı Nûr Hanım, sevgiliyle en mutlu günlerini geçirdiği bu mekânda intihar ederek âdetâ hayatını hatıralarına gömmek istemiştir.

Ayn-ı Nûr Hanım'ın Ali İlhami Bey ile anlaşıp buluştuğu Heybeliada'daki peyzaj da yine sevdâlarının sahnesi olarak tasvir edilen bir mekândır. Gizlice aşk yaşamaya müsait ve güzelliğiyle aşkı depreştirici bir işleve sahiptir:

“... sabahtan beri Adanın en gizli, sevdâmızın mahremiyetine en elverişli yerlerini aradım; şurada iki kalbin samimi müşafehesini yeşil dallarıyla örtebilecek çam kokularıyla meşbu gölgelikler içinde bir melce buldum; bugün işte orada, tabiatın bu güzelliği ortasında, geniş ufukları şahit tutarak ruhumun sanemine tapınmak saadetiyle bekâm olacağım...

(...)

Hafif bir meyilden indik; tekrar çıktık, çamsız meydanlık bir mahalden geçtik; yine ağaçlar sıklaştı; sarp sahilin kenarından uzanan bir patikayı takip ediyorduk; bu sarplıktan denize cumba gibi yürümüş, ne güzel gölgelikli çıkıntılar vardı.

Gide gide etraf hemen bütün bütün tenhalaştı; sessizlendi. Koruluk bir yamaç, kayalık bir sahilden müteşekkil âdetâ vahşi bir manzara aldı; karşıdan Burgazın evleri görülmese, kendimizi insanlardan uzak, gayri meskun bir adada farz edebilecektik.

(...)

Taşlıkl, çalıkl bir yokuşa tırmanıyorduk, hayli çıktık. Mevkiimiz yükseldikçe çamlar sıklaşıyordu. Nihayet (Makaryus) zaviyesi bulunan tepeye yakın bir mahalde damı ve duvarı çam dallarından müteşekkil yeşil bir hücreye girdik. Bir köşede dalların birbiri üzerine vaz'ından vücut bulmuş bir sdır gördüm." (Sevdâ Peşinde, s.139-142)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerindeki dekoratif mekânları evler (yalılar, köşkler, konaklar, apartmanlar), lokantalar, meyhaneler, türbeler ve işyerleri şeklinde sıralamak mümkündür.

Romanlarda genellikle Batılıların Beyoğlu çevresindeki apartmanlarda ve buralardaki kiralık odalarda; buna karşın varlıklı olan, geleneksel veya alafrangalaşma eğilimi içerisinde olan Osmanlı-Türk ailelerinin de yalılarda, köşklere ve konaklarda yaşadıklarını görürüz.

Âyine Şık'ta Fransız Madam Pötiş'in evi Beyoğlu'nda bir apartmanın odasıdır. Metres'te Fransız Matmazel Parnas'ın ikâmet ettiği apartman Beyoğlu'nda (...) sokağındadır. Şıpsevdî'de Makferlan ailesinin evleri Şişli'de bir apartmandadır.

Osmanlı Türk ailelerinden varlıklı olanlar Boğaziçi'nde yalılarda veya belirli muhitlerdeki konaklarda ve köşklere yaşarlarken; yoksul olanlar da genellikle geleneksel hayatın hüküm sürdüğü eski İstanbul'da (Fatih, Aksaray, Laleli, Edirnekapı, Suriçi çevresi) yaşamaktadır.

Mürebbiye'de alafranga meraklısı Dehri Efendi yalıda yaşamaktadır. Bir Muâdele-i Sevdâ'da, Naki Bey Erenköy'de konakta yaşamaktadır. Metres'te Hami Bey, Boğaziçi'nde ismi belirtilmeyen bir karyedeki yalıda ikamet etmektedir. Tesadüf'te varlıklı bir aileden olan Sâibe Hanım'ın evi Fatih taraflarında bir konaktır. Metres Şöhret'in muntazam döşetildiği ifade edilen evi Samatya'dadır. Nimetşinas'ta Talat Hanım Laleli'de bir konakta yaşamaktadır. Şıpsevdî'de Meftun Bey Erenköy'ündeki köşkte yaşamaktadır. Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta Feriha Davut Hanım bir konakta yaşamaktadır. Sevdâ Peşinde'de Nezihi Bey'in evi, Büyükada'da Hristos Caddesi'nde bir köşktür. Gulyabani'de Muhsine Hanım'ın yaşadığı yer, Üsküdar'dan çok uzaktaki bir köyde bulunan Yedi Çobanlar Çiftliği'dir. Cadi'da Şükriye Hanım, Rumelihisarı ile Baltalimanı arasında yalıda yaşar. Hakka Sığındık'ta harp zenginleri olan Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi'nin konaklarının bulunduğu Aksaray'daki Hoşkadem semtidir.

Toraman'da Şuayb Efendi'nin ailesinden gizlice evlendiği Binnaz'ı memnun etmek ve onunla gizli gizli görüşmek için kiraladığı köşk Erenköy'dedir. Bütün bu kişilerin ortak özelliği varlıklı ailelere sahip olmalarıdır.

İffet'te, yoksul İffet'in evi İstanbul'un kenar mahallelerinin birinde Aksaray'da (...) mahallesindedir. Metres'te geleneksel hayat içerisinde alafranga meraklısı Müştak Bey'in evi de Aksaray'dadır. Tesadüf'te cinci Nefise Hanım'ın evi Cerrahpaşa'dadır. Sevdâ Peşinde'de Naciye Hanım'ın evi Sarıgözel'dedir. Cadı'da Fikriye Hanım'ın sığındığı dayısı Hasan Efendi'nin evi Süleymaniye civarındadır. Şükriye Hanım'ın evi Taşkasap'tadır. Hakka Sığındık'ta Nüzhet Ulvi'nin evi, “*Selimpaşa yokuşunda, dört, beş odalı bir evceğizde, fakirhane...*” (s.113) diye tanıtılır. Hayattan Sahifeler'de Sürtük Hacer'in evi, yaşadığı Edirnekapı Mezarlığı muhitindedir. Bu mekânların özelliği de yoksul insanların âdetâ 'barınak'ı olmasıdır.

Dekoratif mekânlardan yalı, köşk ve konakların temsil ettikleri maddî imkânı yansıtacak şekilde pek çok odaya ve müştemilata sahip olduğu görülür. Çoğu geleneksel aile yapısına uygun olarak düzenlenmiştir. İki üç katlı olan bu yapılarda selamlık bölümü ve harem bölümü ayrı katlardadır. Dehri Bey'in yalısı bu düzendedir. Meftun Bey'in köşkünde, köşteki kişilere ait pek çok oda vardır. Meftun Bey'in, Raci'nin, Lebibe'nin, Rabia'nın, Vesile Hanım'ın ve Zarafet'in odası; köşkün sofası, selamlığı, kileri, mutfağı. Metres'te Şadi Efendi'nin oldukça geniş ve pek çok bölümü olan yalısı, zenginliğin, maddî imkânın bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalıda ikâmet eden herkesin kendisine ait bir odanın ötesinde yaşam alanı niteliğinde dairesi vardır. Nimetşinas'ta Talat Hanım'ın konağında da kişilerin konaktaki statülerine göre her birinin kendine ait odası vardır. Bir Muâdele-i Sevdâ'da Naki Bey'in Erenköy'deki Konağı'nda kişilerin kendilerine ait odalarının yanı sıra konağın salonu ve gerdek odası da önemli işlevi haizdir.

Romanlarında olay anlatımına ağırlık veren Gürpınar, söz konusu romanlarındaki yalı, konak ve köşklerin dış tasvirinden ziyade bu mekânların içinde yaşanan olayları ön plâna çıkarmış ve o nispette iç mekânları, olayları okuyucunun gözünde tecessüs ettirecek biçimde tasvir etmiştir. Bu mekânlar,

içinde yaşayan kişilerin zihniyetlerini ve maddî imkânlarını yansıtacak biçimde tefriş ettirilmiştir. Mesela Şıpsevdi'de hem Meftun Bey hem de Kasım Efendi birbirine komşu iki köşkte otururken köşkları birbirinden tamamen farklı bir zevkle dekore edilmiştir. Yazar bu suretle mekân aracılığıyla birbirine tamamen zıt kişileri tanııtma yoluna gitmiştir. Yani insan-mekân uyumu sağlanmıştır. Köşk, Meftun Bey'in zihniyetine uygun olarak Avrupaî-alafranga bir tarzda tefriş edilmiştir. Köşkte o devrin Osmanlı-Türk evinde bulunmayacak biblolar ve Batı sanatını yansıtan modern tablolar dikkati çekmektedir:

"Meftun'un kabul salonundaki dekolte tablolar, bazı meşahirin "büst"leri, insani hayvan heykelcikleri, hasılı taassup nazarını rencide ve gayız ve nefretini celbedecek birçok eşyayı ve sofı misafir âdetâ şaşlacak bir metanetle temaşa ediyor, hata bazılarına istiğrabkarane, mütehayyirane tebessümlerde bile bulunuyordu. (...)

Kasım Efendi nasıl bir kabul göreceği hakkında büyük bir endişe, basıp yürüdüğü yerleri aşındırıp eskitecekmiş gibi hasislere mahsus bir tereddüt ve ihtiraz ile salonun içinde yavaş yavaş ilerleyerek oturacak bir yer arıyor, fakat mutat oturuşu ile bağdaş kurarak veya diz çökerek alaturka yerleşecek bir mahal bulamıyordu. Sağına soluna bakındı, bir şey devirmemek için son derece muhterizane bir iki adım attı. Nihayet küçük bir kanepenin önüne serilmiş halının üzerine bacaklarını kıvrarak çöktü, Tahıyyatta oturur gibi ellerini dizlerinin üzerine koydu, âbâni sarıklı başını oraya, buraya çeviriyor, gözlüğü'nün altından odadaki resimleri, tekmi o "biblo"ları tetkika uğraşıyordu, etrafına bakındı, ağzından:

-Oda değil çifit çarşısı... Bitpazarı...

sözlerini kaçııverdi. Acaba bir işiten oldu mu? Diye derhal müteşahıyane sağına, soluna, göz gezdirdi. Kapının sağ cihetindeki köşeye derede yıkanan çırılçıplak bir nef bir su perisi levhası asılmıştı. Peri öyle bir vaz'ı dilpezirâne ile suya meyillenmişti ki omuzlarından aşağıya dalgalanan saçlarıyla endaminin hattının içeri doğru peyda ettiğ i inhina ihtiyarı gaşıyettirecek denek kadar süzük gevşek bir tebessüme mecbur etti. Kendikendine:

-Aman bu frenkler... aman bu Frenkler.. her şeyi yapıp yakıştııyorlar... yalnız bir can veremiyorlar... sanki güzel bir kızı soymuşlar soğana çevirmişler de şuraya çerçevenin içine oturtmuşlar... canlıdan hiç farkı yok... hemen hemen dudakları kıpırdayacak, lakırdı söyleyiverecek zannediyorum. Bunların şu dünyadaki yapıcılarına yarın ahirette: Haydi şu yaptıklarınıza can veriniz bakalım" denecek. Bilmem o zaman iş nasıl olacak?" dedi...

Sonra ihtiyarın gözleri bu uryan kız tasvirinde müphem bir nokta araştırdı. Nazarını resmin çukurlaşan gölgeli bir tarafına sevk e uğraştı. Onun aradığı mahalli ressam ayrıca bir nilüfer çiçeğiyle setretmişti. Ressamın bu ehli perdeliğini keşfedince ihtiyar, yine sııtarak:

-Oraya şu çiçek tesadüf etmese imiş alimallah insanın abdesti bozulacakmış... Çünkü kâfirler yaptıkları şeyleri tıpkı tıpkısına benzetiyorlar; dedi..." (Şıpsevdi, s. 305-306)

Diğer taraftan çok varlıklı olan Kasım Efendi'nin köşkü de tamamen geleneksel yapıya uygun tarzda dekore edilmiştir:

Yazarın 1919'a kadar yazdığı romanlardaki dekoratif mekânlara baktığımızda en önemli mekânın ev olduğunu görmekteyiz. Zira romanlarda evlerin dışında yer bulan mekân sayısı çok sınırlıdır. Eğlence mekânı olarak sadece Âyine Şık'ta Tepebaşı Bahçesi, Sevdâ Peşinde'de Şafak Bahçesi, Tesadüf'te *"Macuncu taraflarında bir belâhane, menfur bir kârgah"* olarak ifade edilen ve tasvir bile edilmeyen eğlence evi ve Hayattan Sahifeler'de pek de eğlence mekânı gibi görünmeyen Ali Ağa'nın Kahvehanesi vardır. İşyeri olarak da Âyine Şık'ta Baba Perdikiş'in Lokantası, Taksimdeki Dükkân, İffet'te Mahalledeki Bakkal Dükkânı, Metres'te Beyazıt'taki Yazıcı Dükkânı, Beyoğlu'ndaki Pastacı Dükkânı, Tesadüf'te Hubyar'daki bakkal, Şıpsı'de Beyoğlu'ndaki Kanzuk Eczanesi, Madam Moralye'nin Muayenehanesi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta Kâğıtçı Dükkânı, Beyoğlu'ndaki 151 Numaralı Evdeki Terzihane, Sevdâ Peşinde'de Beyoğlu'ndaki dişçi, yüncü dükkânı, Toraman'da Şuayb Efendi'nin Komisyoncu İdarehanesi vardır.

2.1.4. Zaman

Anlatma esasına bağlı edebî metin olarak romanda, anlatılan olayların hepsi belirli veya belirsiz bir zaman sürecinde gerçekleşir. Bu itibarla zaman, romanda yapının temel unsurlarından biridir.

Şerif Aktaş, edebî eserdeki zamanı, iki gerçek zaman arasında bir itibarî zamandan meydana geldiğini vurgular. Yani "yazma" ve "okuma" gerçek zamanlarının arasında, eserin içinde varolan ve itibarî olan "olay" ve "anlatma" zamanları ikiye ayırdıktan sonra bu kavramları şu cümlelerle açıklar:

"Yazma zamanı, gönderici durumundaki sanatkârın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır. Bunun itibarî zamanla alâkası yoktur, takvim ve saatle ölçülebilen cinstendir. Okuma zamanı da aynı mahiyettedir. Ancak okuyucudan okuyucuya değişir, daha yerinde bir ifadeyle, okuma işine bağlı saat ve takvimle ölçülebilen zamandır. Bunların her ikisi de, bir bakıma eserin dışındadır, vakayla alâkası yoktur. Her hâl ü kârda söz konusu iki zaman kronolojik karakterlidir.

(...) Vaka, bir müddet zarfında cereyan eder. Anlatıcı bu vakayı, vaziyete göre, yine bir müddet zarfında öğrenir ve nakleder. Bu sonuncusunu yazma zamanıyla karıştırmamaya dikkat etmek gerekir. Vaka ve anlatma zamanı itibarî olmalarıyla bildiğimiz zamandan ayrılır.

Anlatıcıyla vaka arasındaki mesafe, vaka ve anlatma zamanları arasındaki münasebet ağına şekil verir. Söz konusu münasebet ağının tesbiti, vakayla anlatıcı

arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasına, dikkatlere sunulmasına bağlıdır. Bunun için de metin halkası seviyesinde kim, neyi anlatıyor sualini sormak gerekir.

(...)

Kısacası, anlatma esasına bağlı bir eserde metindeki fiiller vasıtasıyla ifade edilen zamanın arkasında vaka veya vaka zincirinin meydana getirdiği bir zaman dilimi ve yerine göre, onların anlatıcı rolünü yüklenmiş fiktif kahraman tarafından idrâk edildiği bir an mevcuttur: 1930'larda cereyan eden bir vakanın anlatıcı tarafından 1945 yılında öğrenildiğini 1980'de şimdiki zaman kipi kullanılarak anlatıldığını düşünelim. Burada vaka zamanı 1930'lu yıllardır. Anlatma zamanı ise 1980 yılına aittir.”²²¹

Yukarıda da ifade edildiği gibi, anlatma esasına bağlı edebî metinde dört farklı zamandan söz edilebilir: Olay zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı ve okuma zamanı. Kurmaca bir metin olan romanda olay zamanı ve anlatma zamanı da kurmacadır. Çünkü günlük hayatta kronolojik olarak akan zaman, kurmaca bir metin olan romanda, eserin edebîliğini sağlamak adına kronolojik akışından saptırılır ve yeniden düzenlenir. Yazma zamanı ve okuma zamanı günlük hayatımızdaki gibi kronolojik ve ölçülebilen bir süredir.

Olay zamanı, eserde meydana gelen olayların gerçekleştiği zamandır. Olay örgüsünü şekillendiren olayların zamanı anlatıcı tarafından farklı şekillerde ifade edilebilir. Olayların zamanı kronolojik olarak verilebilir, kronolojinin dışına çıkılarak, halden geriye doğru gidilerek veya ileriye doğru atlanarak aktarılabilir.

Anlatma zamanı, anlatıcı tarafından idrak edilen olayın aktarıldığı zamandır. Eserde gerçekleşen her olayın vücuda geldiği zaman ile onu aktaracak anlatıcının nakletme zamanı arasında bir zaman dilimi vardır. Çünkü hiçbir zaman olayın gerçekleşme anı ile onun okuyucuya aktarılması aynı anda gerçekleşemez. Olay zamanının anlatıcısı eserin içinden bir kişi (kahraman bakış açısı) bile olsa olay zamanı ile anlatma zamanı arasına bir süre girer. Hem olay zamanı hem de anlatma zamanı itibârî (kurmaca) olduğu için anlatıcı tarafından üzerlerinde çeşitli düzenlemeler yapılabilir. Anlatıcı doğal akışıyla kronolojik olan zamanı akronik hale getirebilir. Bu tercih yazarın estetik kaygıları ve eseri oluşturan diğer yapı unsurlarının düzenlenişleriyle ilgilidir.

Yazma zamanı, yazarın eseri meydana getirene kadar harcadığı süredir. Bu süre kurmaca olmadığından ölçülebilen bir süredir. Yazarın

²²¹ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 117-119

eserine vücut veren tarihî ve toplumsal olaya bakış açısı ve döneminin roman anlayışı yazma zamanı içerisinde etkili olan faktörlerdir. Çünkü aynı tarihî dönemi konu alan iki yazarın yazma zamanlarındaki farklılık eserlerine mutlaka yansır. Şerif Aktaş yazma zamanı ile edebîlik arasında bir ilgi kurar ve okuma zamanını yazar tarafından vücuda getirilen eserin okuyucu tarafından okunma süresi olarak belirler: *“Yazar, yarattığı anlatıcının naklettiği vakayı, ona bağlı olarak şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri ve mekânı dil vasıtasıyla tesbit ederken bir haz duyar. İşte bu, eserdeki edebîliğin ilk tezahürüdür.(...) Bu süre zarfında okuyucu eserden hareketle ayrı bir itibarî âlem yaratır. Yorumu dayalı yaratma işinden kendince zevk duyar. Bu da eserdeki edebîliğin yeniden tezahürü demektir ve her okuyuşta tekrar edilir. kısacası eser, okuma zamanı süresince okuyucunun muhayyilesinde ve gözleri önünde yeniden tecessüm eder.”*²²²

Umberto Eco edebî metinlerde zaman kavramının üç şekilde karşımıza çıktığını söyler: *“Bir anlatıda zamanın üç biçimde belirdiği bilinir: öykü zamanı, söylem zamanı ve okuma zamanı olarak. Öykü zamanı, anlatının içeriğinin bir parçasını oluşturur. Metin ‘bin yıl geçti’ diyorsa, öykü zamanı bin yıldır. Ancak dilsel anlatım düzeyinde, sözceyi yazmak (ve okumak) için gereken süre çok kısadır. İşte bu yüzden, hızlı bir söylem zamanı çok uzun bir öykü zamanını dile getirebilir. Doğal olarak, bunun tam tersi de olabilir.”*²²³ Eco’nun sınıflandırmasının “olay zamanı, anlatma zamanı, okuma zamanı” üçgenine kurulduğunu söylemek mümkündür. Ancak Eco, söylem zamanının okurla etkileşim içinde olduğunu, hattâ okuma zamanıyla beraber düşünülmesi gerektiğini vurgular.

William L. Randall, Bizi Biz Yapan Hikâyeler’de zaman kavramıyla ilgili üç kilit kavramın daha ortaya çıktığını yazar. Bunlardan ilki “akışkanlık”tır, akışkanlık: *“Okurken bir yere doğru gitmekte olduğumuz duygusudur.”* İkinci önemli kavram olan “nedensellik” içinse *“olay örgüsü kronolojiye göre değil, nedenselliğe göre düzenlenir.”* diyen Randall, “enerji” kavramıyla da “hem

²²² Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 137.

²²³ Umberto Eco, **AnLatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev.: Kemal Atakay, İst., Can Yay., 1995, s. 64.

karakterdeki hem de durumda var olan potansiyelin gerçekleşmesi”ni ifade eder. Dolayısıyla “Bir hikâyeyi ileriye doğru okur, ama geriye doğru anlarız.”²²⁴

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1919’a kadar kaleme almış olduğu on altı romanının yazma zamanı 1889 ile 1919 yıllarını kapsayan otuz yıldır.

Bu dönemde kaleme alınan romanların olay zamanlarına baktığımızda, eserlerde anlatılan olayların daha çok toplumsal yapıda gözlemlenen değişimlerin roman düzleminde yansıtılmasına dayandığını görürüz. Batılılaşma sürecinin toplumsal yapıyı hızla sarstığı bu otuz yıllık süreçte Gürpınar, Batılılaşmayı yanlış algılayan, köksüzleşen bir neslin eleştirisine ve yanlış algılanan Batılılaşmanın karşısında zihni hâlâ hurafelerden kurtulamayan Doğulu, cahil kitlelerin eleştirisine odaklanmıştır. Romanlarda nakledilen olaylar bu sorunları somutlaştırır niteliktedir. Yazarın bu dönem romanlarında önemli bir yer tutan olaylar da, yine toplumun geri kalmışlığından beslenen kadın-erkek ilişkisi sorunudur. Yazarın özellikle farklı bir perspektifle değerlendirdiği bu konu, felsefesini roman düzleminde somutlaştıracak olaylara vücut vermiştir.

Âyine Şık, Mürebbiye, Metres, Şıpsavdi romanları sosyal yapının doğurduğu yanlış batılılaşma sorununu somutlaştıran olayları, Tesadüf, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Gulyabani, Cadı toplumun geri kalmışlığını işleyen olayları, İffet, Mutallaka, Bir Muâdele-i Sevdâ, Nimetşinas, Sevdâ Peşinde, Hakka Sığındık, Toraman ve Hayatta Sahifeler romanları da yine toplumsal yapının doğurduğu bireysel sıkıntıları konu edinen olayları ele almaktadır. Bu romanlarda anlatılan olayların hepsi yazarın eserini kaleme aldığı döneme aittir. Yani yazar, sürdürdüğü hayatta gözlemlediklerini yaşadığı devrin tanığı olma sıfatıyla kaleme almaktadır. Gürpınar bu romanlarda anlatılan olayların zamanıyla ilgili bir tarih (yıl, ay) vermese de anlatılan olayların arka plânını oluşturan fon, yaşadığı dönemin sosyal hayatına dayanmaktadır. Yazar kimi romanlarında kişilerin birbirine

²²⁴ William L. Randall, **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, Çev.: Şen Süer Kaya, İst., Ayrıntı Yay., 1999, s. 127-131.

gönderdiği mektupların altına hicri “13..” tarihini atar. Bu tarihi 1300 olarak alsak bile, olay zamanının 1884 olduğu söyleyebiliriz.

Gürpınar’ın 1889-1919 yılları arasında kaleme aldığı romanlarında Osmanlı Devleti’nin yaşamış olduğu tarihî olaylara –Hakka Sığındık hariç- rastlayamıyoruz. Osmanlı Devleti’nin dağılma sürecindeki Türk-Yunan Harbi (1897), Trablusgarp Savaşı (1911-1912), Balkan Savaşları (1912-1913), I. Dünya Savaşı (1914-1918), Çanakkale Savaşları (1915-1916)’nın bu romanlarda hiçbir surette adı bile zikredilmemektedir. Yazar eserlerinde sadece bütün bu tarihî olaylara paralel olarak sosyal yapıda meydana gelen değişimlerden beslenmiştir.

Gürpınar, romanlarında olay anlatımını esas aldığı için anlattığı olayların zamanını kesin bir zaman zarfıyla kayıt altına almamaktadır. Romanlarında zamana dair kullanılan ifadeler, diyalogların ve olay anlatımının ön plânda olması nedeniyle çok kesin çizgiler taşımaz. Olayların akışı “*Bir gün, ertesi akşam, üç gün sonra, ertesi günü, o gece, bir sabah, birkaç haftada vb.*” gibi belirgin olmayan zaman zarflarıyla verilmeye çalışılır. Romanlarda kimi olayların zamanı da ön plânda olan bir olayın gerçekleşme zamanına göre ifade edilir: “*Ertesi günü Meftun Erenköyü mevkifine giderken yolda Mahir beye tesadüf eder.*” (Şıpsevdi, s.157); “*Zarafetin bir hane halkını velveleye veren bu şiddetli kanlı basuru gecesinden bir gece sonra*” (Şıpsevdi, s.358) gibi. Anlatıcının bakış açısıyla paralel olarak romanların hemen hemen tamamında, “görülen geçmiş zaman kipi” kullanılır.

Gürpınar’ın romanlarında kronolojik zamandan sapmalar çoğunlukla geriye dönüş (flashback) tekniğiyle gerçekleştirilir. “Geriye dönüş”le geçmişe gidilmesinin amacı; geçmişte yaşanmış olayları dikkatlere sunmak, farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları “hal”e taşımak ve kahramanları tanıtmak, onların geçmişten hal’e kadar gelen maceralarını ortaya koymaktır. Bunun yanında Hüseyin Rahmi’nin romanlarında olay zamanının düzenlenmesinde olay zamanının yavaşlatılması, aslî kişinin dışındaki kişilerin daha çok özetlenmesi teknikleri uygulanır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında zaman, olayların akışını sağlayan bir birim olmanın yanında daha farklı işlevlere de sahiptir. Romanlarda az da olsa insan-zaman uyumu başarılı bir şekilde ifade edilmiştir. Metres'te, zaman, Müştak Bey'in Matmazel Parnas'a kavuşamadığında özellikle üzerinde kafa yorduğu ve kendi durumunu zaman aracılığıyla anlamaya çalıştığı bir kavram olarak da karşımıza çıkar:

*"Çin guguk!.. Çin guguk!.. Çin guguk!.. Çin guguk!..
Müştak kalben devam ederek:*

-İşte saat dört... Beyhude bir saat daha geçirdim... Daha doğrusu ben geçirmedim, o geçiyor.. Zaman denilen bu ur ve zulmetin birbirini takip etmesi arzın bu serî devri ki bizi hayatın neticesine isâl için bütün feryatlarımız, göz yaşlarımız, aldatici kısa sürurlarımız, garamımızla durmadan sürüklenip götürüyor. Onun mütemadi devrindeki kanun tesirâtı malum ve değişmez iken hep hakkımızda bir istisnaiyet muamelesini talepten kendimizi alamıyoruz. Zamanın minnet ettiğimiz en büyük lutfu bizi genç iken pir etmesi değil mi? Bana sorsalar bu bir gadir. Gençlik zamanlarını tahattur ettikçe şimdiki yorgunluk e aczinden dilhun olmyan bir ihtiyar görmedim. Ben gençliği zeval bulmaz zannederek yaşamak isterim. Zamanın mürurunu ihbar için böyle guguklu saatler niçin icat etmişler? Kendi hükmümce saatleri parçalamalı, takvimleri yırtmalı... Aynaları da hep kırmalı. Vaktin güzzeranını ihbara vesile olarak bir şey bırakmamalıdır. Fakat çehreler... Onlar en teessür verici birer zaman mikyası değil midir? Soranlar her sene yaşımızdan birkaçını saklamakta ne kadar ihtiyat etsek beyhude... Ağızdan çıkan yalanı simanın diğer uzuvları tekzip eder." (Metres, s.103)

Şıpsevdi'de Mahir ile Lebibe'nin bulaşma geceleri tüm ayrıntısıyla anlatılır. Gecenin güzelliği ile o zaman diliminde gerçekleşen "aşk" eylemi arasındaki uyum dikkatlere sunulur:

"Kamer, asıl iltima şa'saalarını denize yaymıştı. Suyun yüzüne, hududu, hırçın, kararsız bir gezici meşrebine malik bir perinin dolaşmasından tahassül etmiş gibi i'vicacılı, cesîm bir harita şeklinde bir ayna parçası yatırılmıştı. Ay, Nûr cemalini hep bu makese döküyor, burası iltima'da adeta atrafı gayri muntazam azîm bir kamer halini alıyordu.

Nazar, bu mücella kıt'ayı atladıktan sonra yine deniz koyu lâcivert bir esmerlik peyda ediyor, biraz daha ötede gecenin rutubetli sislerine bürünmüş irili ufaklı adalar gecenin birer heyulası gibi görünüyordu." (Şıpsevdi, s.188)

Yine Şıpsevdi'de Zarafet'in çocuk düşürdüğü ve Rabia'nın Bedri'nin sevdâsıyla üzüldüğü gece vaktinin, -mekânla birlikte- uyandırdığı psikoloji ile köşkteki insanlar arasında bir uyum söz konusudur:

"Serin, hazin bir sonbahar gecesi... yuvarlaklığına biraz noksan âriz olmuş bulunan ay, hafif bir şimal rüzgârının sevgiyle atılmış pamuk gibi cenuba doğru uçuşan bulutların arasından arasına kâmilan kurtularak ortalığı gümüş gibi bir Nûra garkediyor, bazen yarı bulut örtüsüyle yaşamaklanarak örtünüyor. Bazen da kesifçe bir bulut parçası altında bir müddet münhasif kalıyor.

Bulutların ay aydınlığıyla bu cünbüşlerinden husule gelen gölge ve Nûr taakubu tesiriyle bahçede ağaçların karaltıları arasında mehtaplı sahnecekler teşekkül ediyor. Bunların üzerinde acîp şekilli esrarengiz gölgeler geziyor. Hafif hafif esen gece rüzgârının ağaçların yapraklarında vakili vakisiz husule getirdiği hisıldılar,

birer gezici peri gibi oraya, buraya kaçışıp gizlenen bu gölgelerin nefhaları zannolunuyor.

Böyle hazin böyle sevdâvî, böyle müellim sükûta müstağrak gecelerde zavallı Rabianın gönlünde bir coşkunluk, gözlerinde bir ağlama inhimaki, abında tarif edilmez elemeler peyda olurdu. Kâinatı böyle teessüratını ızhara muvafık bir sahne suretinde görünce her taraf uykuda iken kendisi yavaşça pencerenin önüne geçerek, hazin göz yaşlarını tabiatın âhengine uydurarak, gecenin bu melâlâver manzaralarının üzerine katre katre serpmek isterdi.” (Şıpsavdi, s.340)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta aktüel zamanın belli olması

kişilerin yaşadıkları zaman dilimi üzerinde düşünmelerini de beraberinde getirmiştir. Romanın ifade ettiği olay zamanı II. Meşrûtiyet sonrası olduğu için özgürlük ortamına gönderme yapılmaktadır:

“Makalesini yayınlayan gazeteyi kitapçı dükkanlarında çamaşır mandaliyle iplere asılmış, yahut yerlere serilmiş gördükçe İstanbul'un bu yeni hürriyet havası içinde kendi manevî ve fikrî varlığını saran bir kuvvetin dolaştığını hissederek mağrur oluyor...” (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.29)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın birkaç romanında aktüel zaman çok ciddi göndermelerle dikkatlere sunulur. Yine bu zaman on dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarıdır. Yani yazarın romanlarını kaleme aldığı ve şahidi olduğu bir dönemdir.

Şıpsavdi'de aktüel zamana dair bir ipucu mevcuttur. Yıl olarak ifade edilmese de olayların Abdülhamid devrinde geçtiğine dair bilgi, Mösyö Makferlan'ın tanıtımı dolayısıyla verilir:

“Mösyö Makferlan Şarkta Avrupalıların en iş bilmez ve serserileri için bile tümen tümen karlar, ticaretler olduğunu işiterek buraya maişet saikasıyla gelmişti. (...) Yavaş yavaş memleketin avalini iyiden iyiye öğrendi nüfuz sahibi bir iki zatla münasebet falan derken Yıldız'a çattı. Abdülhamid'in vehmini, politikasını öğrendi. Sarayca zatından, mesleğinden ürkülen kimselerin şair, edip; müverrih; muharri; gazeteci makuleleri olduğu sırrına etrafıca vukuf peyda etti; kendisini o mahiyette gösterdi.” (Şıpsavdi, s.278)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta, Dünya'ya 75 yıllık bir periyotla yaklaşan Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında tekrar Dünya'ya yaklaşarak çarpacağı ihtimalinin insanlarda doğurduğu korku ve felâket sırasında gelişen bir aşk macerası anlatılır. Bu yönüyle Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta olaylar, aktüel zamana paralellik göstererek akar. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın kuyruğunun 1910 yılı Mayıs başlarında Dünya'ya çarpacağı belirtilirken, olay örgüsünü oluşturan olay parçaları bundan yaklaşık iki haftalık bir zaman dilimi öncesinde başlar.

Romanda aktüel zaman çok güçlü biçimde vurgulanır. Zaten roman aktüel bir olay etrafında kurgulanmıştır. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın dünyaya

yaklaşması şu cümlelerle verilir: *“1326 senesi Mayıs başlarında küremizin haley yıldızının kuyruğu içinden geçeceği hakkındaki heyecanlı haber çıktı.”* (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.33) İrfan Galib Bey’in kadınlara verdiği konferansta söylediği bir cümleden de aktüel zaman, Halley Kuyruklu Yıldızı’nın periyodundan çıkarılabilmektedir: *“Kuyruğu ile bize dokunacağı şayiası çıkan “Haley” yıldızı Miladî 1835 senesinde yani bundan tam yetmiş beş sene evvel yine güneşin yakınından, mahrekinin son noktası olan o muhabbet manyetizmasından gelip geçmiştir. Yıldızların keyfiyetine bakılırsa “Haley”in güneşin etrafında her (75) senede tam bir devir icra ettiği anlaşılıyor.”* (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.41)

Cadı romanında da aktüel zamana işaret edilmektedir. Eserde iki yerde aktüel zamana dair atıflar bulunmaktadır. Binnaz Hanım’ın Rumelihisarı Mezarlığı’ndaki kabrinin ziyaret edilmesinde Hisarın üstünde bulunan Robert Kolej’den bahsedilmesi olayın Robert Kolej’in inşa tarihi olan 1863 yılından sonra gerçekleştiğini göstermektedir.

Hakka Sığındık’ta geçen olayların genel olarak İttihat ve Terakki ve II. Abdülhamid döneminde yaşandığına dair bazı ifadeler söz konusudur. Bu durumda romanda aktüel zamanı ifade eden bir bilgiye atıfta bulunulmuş olmaktadır. Hacı Ferhat Efendi’nin zenginliğinin kaynağının II. Abdülhamid devrine dayandığından bahsedilir:

“Hacı Ferhat Efendi, devri Hamidinin bal tutup da parmak yalayanlarındandır; her devirde hâkim bir kuvvet vardır; ona tabaiyet, zamanenin hikmeti sayılır; vatanperverlik ve hamiyetini bu felsefeye uydurarak küplerini doldurmayı bilenler bu memlekete müreffehen yaşarlar; bu hikmeti idarenin zıttına gidenler, dedikodular içinde boğularak asılırlar, kesilirler, sürülürler.. sürülürler...” (Hakka Sığındık, s.7)

Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi ailesinin zenginliğinin kaynağı olarak da dönemin İttihat ve Terakki yönetimi gösterilmektedir. Bu da romanın aktüel zamanına dair bir atıftır:

“İttihat ve Terakki idaresinin inkâr olunamaz bir gayreti, bir kadirşinaslığı, hazeleperverliği, efendiliği vardır. Çevirdiği tezvirat dolabının koluna yapışanları korur, gözetir, çapullara gark ve bazen tövbe yoksulu olmak derecesinde ihya eder. Hiçbir idare, bendelerini, gözdelelerini taltifte bu mertebeye varamamıştır. İşte bu sebeptendir ki mensupları onun uğuruna kul, kurban olurlar. Hatta bugün Cemiyet çürüyüp dağıldıktan sonra, onun kurmuş olduğu menfaat ağının kör düğümleri içinde kalmış olanlar ne tarafa dönmek isteseler bütün bütün rabitalarını kırmak mümkün olmaz. O büyük velinimetlerine söz söyletmezler; çünkü damarlarında dolaşan kanları kuvvetini, hayatını oradan almıştır; her biri bir suretle onun ebedî minnettarı

ve şükürgüzarıdır; o sayede ne tulumbacılar efendi, bey, paşa, nazır, mebus oldular; ne hiçler adam sırasına geçtiler; ne kanlı kailler cezadan muafiyet imtiyazıyla serefraz oldular; masumları ezmek, üşerayi yükseltmek, kabahatsizlere ceza etmek, kabahatlıleri mükâfatlandırmak cemiyetin baş düsturuydu. (Hasan Sabah)ın haşîşi gibi onun maneviyatında mahiyetleri değiştiren bir eskir vardı. Bedhah bir manyÂtîzmacı gibi sözleri, vicdanları, basiretleri bağladı. En insaniyetperver, namuskâr, afif adamları ahlak uçurumlarına sürükledi. İttihatçıların hepsi insaniyetten nasipsiz, vicdansız kimseler değildir; buna şüphe yok. Fakat nasıl oldu da fazlu irfan erbabı itirazsız ve muhakemesiz dört beş katilin peşlerine takılarak izlerinden gitmek gibi günahların en büyüğünü işlediler? Bu kanlı yolun varacağı neticeyi göremediler?..” (Hakka Sığındık, s.9-10)

Hayattan Sahifeler romanının başına “*Vak’a büyük harpten evveline aittir.*” diye bir dipnot konarak, romanda anlatılanların I. Dünya Savaşı’ndan önce gerçekleştiği vurgulanmıştır. Dolayısıyla bu dipnottan romandaki aktüel zamanın I. Dünya Savaşı öncesi olduğunu açıkça çıkarabiliriz.

İstanbul’un bütün toplumsal tabakasından insanları olanca canlılığıyla, hayatın içindeki haliyle gözler önüne seren ve bir İstanbul romancısı olarak İstanbul’un bütün semt ve sokaklarını eserlerine mekân olarak aktaran Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarındaki kişi ve mekân başarısına zamanda rastlayamayız. Romanlarda zamanın çoğunlukla olayın akışını sağlayan bir unsur olmaktan öte işlevi yoktur. Romanların çoğunda ferdî zamanlar vardır. O, romanlarında tarihî olaylara çok az gönderme yapar. Fakat Osmanlı Türk toplumunda sosyal değişimin güçlü bir şekilde görüldüğü Batılılaşma sürecini ele aldığı “yanlış Batılılaşma” temasıyla bu süreçte toplumda gözlemlendiği aksaklıkları konu edindiği “batıl inanışlar” temalarına yer verdiği romanlarında sosyal zamanların ele alındığını görürüz.

2.2. ORTAK TEMA ÖZELLİKLERİ

Edebi bir eserde tema; okurun eseri okuyup bitirdiğinde eserin bütününden çıkardığı sonuçtur. Yani tema yazarın, okuyucusunun varmasını istediği yerdir. Yazar eseri baştan sona bu sonuca varmak üzere dokur. Yazar aynı zamanda ana temayı destekler nitelikte yan temalara da değinir. Eserin ana fikri yanında tali fikirleri olması doğal ve gereklidir.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin yapısını oluşturan (olay örgüsü, kişiler, mekân ve zaman) unsurların tamamı eserin temasını ifade

etme işlevine sahiptir. Yazar, seçtiği fiktif kişilerin karşılaşması veya çatışmasıyla ortaya çıkan olayları, yine fiktif mekân ve zamanda belirli bir olay örgüsü etrafında düzenleyerek eserini kaleme almadan önce belirlediği temayı anlatır. Denilebilir ki, bir sistem hüviyetiyle karşımıza çıkan anlatma esasına bağlı edebî metinlerde tema, eserdeki bütün unsurların etrafında şekillendiği merkezî bir hareket noktasıdır. Bu itibarla anlatma esasına bağlı edebî metinleri atoma benzetirsek, tema çekirdeğe; olay örgüsü, kişiler, mekân, zaman ve anlatma unsurlarını da çekirdeğin etrafında belirli bir düzenle sıralanan elektronlara benzetilebilir. Şerif Aktaş, temanın bu rolünü Türkçe'ye "temel güç" olarak çevirdiği, Spitzer'in "etymon" kavramıyla karşıladığını vurgular ve şöyle söyler:

*"Spitzer, Etudes de Style adlı kitabında, "bir eserde yazarın kendi sitemine ait her şeyi yörüngesinde tutan bir çeşit güneş sisteminden" söz eder. Spitzer, bu odak noktasına "etymon" adını verir. Biz bu dikkati tema konusuna taşımak, Türkçe'ye "temel güç" olarak tercümelediğimiz "etymon"un üslûp seviyesinde olduğu gibi tema seviyesinde de önemini koruduğunu söylemek istiyoruz. Bir yazarın eserlerinin tamamının bir veya birkaç tema etrafında toplanabileceği düşüncesindeyiz."*²²⁵

Şerif Aktaş, anlatma esasına bağlı edebî metinlerde temanın tanımını ve metin içindeki değerini şu cümlelerle ifade eder:

"Olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki çatışma veya karşılaşmanın en kısa ve kesin ifadesi temadır. Anlatmaya bağlı edebî metinlerin tümünde düzenlenmiş bir olay örgüsü vardır. Bu olay örgüsünün kuralı, kendi içindedir. Yani bunlar, yalnızca metinde görülen bir kurala uygun biçimde birleşir.

*Bu bakımdan her metin bir tema çevresinde, ses ve anlam kaynaşmasından oluşan birimlerin birleşmesiyle ortaya çıkar. Her tema, yazıldığı dönemin sosyal ve kültürel problemleriyle ve yaşama biçimiyle ilgilidir. Bazılarında bu ilgi açıkça görülür. Bazıları ise yoruma gereksinim gösterir. Ayrıca her tema, insana özgü bir gerçekliği dönemin şartlarına bağlı olarak dile getirir. Eserin sosyal hayatla ilişkisi bu tema çevresinde ele alınabilir. Her temada, sayısız eser yazılabilir."*²²⁶

İncelememizde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki temalar, olay örgüleri ve çatışmaları takip ederek tespit edildi.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın incelediğimiz on altı romanında benzer temaların, farklı olay, mekân, zaman ve kişiler etrafında ele alınmış olduğu dikkat çeker. Söz konusu temalar bir ya da birkaç romanda ana tema olarak ele alınırken diğer romanlarda da ana temayı destekler mahiyette yan tema olarak ele alınmıştır.

²²⁵ Aktaş, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tema", **Türk Dili**, (Ocak 1996), s.108.

²²⁶ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, 2005, s. 185.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanlarının temasını üç temel gruba ayırabiliriz: yanlış Batılılaşma, batıl inanışlar ve aşk, evlilik ve aile hayatı.

2.2.1. Yanlış Batılılaşma

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Âyine Şık, Mürebbiye, Metres ve Şıpsavdi romanları incelememiz kapsamındaki romanlardan yanlış Batılılaşma temasını ele alan eserleridir.

Toplumsal ve tarihsel koşullar nedeniyle Tanzîmat'tan beri Türk romanının temel sorunu haline gelen yanlış Batılılaşma, Gürpınar'ın ilk romanlarının da temel problemini teşkil eder. Yüzyıllarca hâkimiyetini sürdürmüş olan Osmanlı Devleti'nin Batılı devletler karşısındaki başarısızlıklar silsilesi, beraberinde Batıyı anlama sürecini getirmiştir. Toplumsal yapı, bir taraftan yüzyıllardan beri süregelen geleneksel kültürü devam ettirirken, ve diğer yandan kimi zaman ideal haline getirdiği Batıyı anlamaya çalışırken çok derin çatışmalara sürüklemiştir. Genel hayatımızda giderek yaygınlaşan Batılılaşma (modernleşme), bir süre sonra toplumsal yapıda iki farklı zihniyetin oluşmasıyla sonuçlanmıştır. Bu çatışma romanlarda somutlaşarak ifadesini bulmuştur.

Gürpınar'ın romanlarında ele aldığı yanlış Batılılaşma teması iki farklı değer yargılarına sahip kişilerin çatışması esasına göre kurgulanır. Bu çatışmanın bir tarafında alafranga yaşamayı hayatının en büyük değeri olarak gören, köksüzleşmiş, züppe bir doğulu; diğer tarafında da yozlaşmış, aşüfte bir Batılı yer alır. Bu temel yapıyı şu şekilde gösterebiliriz:



Âyine Şık'ta, Batılı yaşam biçimini üstün bir değer olarak kabul eden ve sahip olduğu imkânlardan da ötesini bu uğurda seferber eden Şatırzade

Şöhret Bey'in yaşadığı trajikomik hadiseler anlatılmaktadır. Eser, iki farklı zihniyeti temsil eden kişilerin çatışması ekseninde somutlaştırılarak dikkatlere sunulur. Alaturka zihniyeti temsil eden ve fakat alafrangalaşmaya çalışan Şöhret Bey ile Fransız kökenli ve alafranga zihniyeti temsil eden Madam Pötiş arasındaki çatışma esasına göre kurgulanır. Romanın bu temel çatışması da “Yanlış Batılılaşma” temasını somutlaştıracak biçimde kurgulanmaktadır.

Mürebbiye'de Batı kökenli, aslen bir “fill publique” sokak kızı-fahişe olan ve mürebbiye rolü oynayan bir kadının geleneksel Osmanlı ailesinde açtığı tahripler somutlaştırılarak dikkatlere sunulmaktadır. Yalının çocuklarını Batılı tarzda eğitmek işleviyle yalıya alınan Anjel, paraya karşı doyumsuz isteği sonucu mürebbiyeliği bir tarafa bırakır. Yalıda cinselliğini ön plâna çıkararak maddî imkânlar elde etmek isteğiyle yalının bütün erkekleriyle birbirinden habersiz ilişkiye girer ve yalının bütün düzeninin alt üst olmasına neden olur. Böylece, aydın bir Osmanlı ailesinin Batılılaşmayı gerçek mahiyetiyle anlayamadığı ifade edilir. Bu durum, olay örgüsünü oluşturan metin parçalarının ‘yanlış Batılılaşma’ teması etrafında düzenlenmesiyle dikkatlere sunulur. Bu tema, olay örgüsünde farklı değerleri temsil eden bireylerin çatışması çevresinde oluşmuştur. Anjel Batılı, Dehri Efendi ve yalı sakinleri de Doğulu değerlerin temsilcisi olarak olay örgüsü içerisindeki yerlerini almaktadırlar.

Metres'te yanlış Batılılaşma sorunu, Batılı değerlerin bir uzantısı olan “metres” etrafında somutlaştırılır. Romanda yine iki farklı zihniyete sahip bireylerin çatışması söz konusudur. Bir tarafta Batılı değerlerin temsilcisi durumunda Matmazel Parnas konumlanmışken, diğer tarafta Doğulu değerleri temsilen Matmazel Parnas'ın peşindeki Hami Bey ve onun ‘rakip’leri durumunda diğer sevdâlıları ile Şadi Efendi yalısının sakinleri vardır. Eser, başından sonuna Batı karşısında kompleksi olan Doğulu alafranga özentisi züppelerin Batılı hayatı temsil eden fahişe Matmazel Parnas'ı elde etmek için birbiriyle mücadelelerini somutlaştırır. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında Batıyı yanlış anlayan eğlence düşkünü, züppe, alafranga özentisi gençlerin Batılı olan her şeye karşı ölçsüz bir arzu duymaları sonucu kendi değerlerini

tamamen hiçe sayarak, hayatlarına metres dahil etmeleri sonucu uğradıkları felâket, Metres romanında Fransız metres Matmazel Parnas tipiyle somutlaştırılmaktadır.

Şıpsevdî'de, yaşama tarzı bakımından birbirinden farklı iki ailenin çatışması söz konusudur. Bu iki aileye ve onların temsil ettikleri anlayışa iki figür olarak bakabiliriz. Bu aileler, Pehlevizâde Meftun Bey'in köşkü ile Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi'nin köşküdür. Roman, baştan sona, bu iki ailenin mücadelesini anlatır. *Şıpsevdî* romanında her şeyi belirleyen hatta kahramanların psikolojik gelişmesini sağlayan, onların ruh hallerini dışa vuran unsur, bu iki aile arasındaki zihniyet farklılığıdır. Pehlevizâde köşkünün sahibi ve romanın aslî kişisi Meftun Bey; züğürtlüğüne rağmen, alafranga tarz yaşamayı en üstün değer olarak kabul eden, hayatını bu gaye uğrunda plânlayan, aile fertlerini de amaçlarını gerçekleştirmek doğrultusunda araç olarak kullanarak buna zorlayan "şıpsevdî" birisidir. Meftun Bey'in bu özlemine yerine getirmesi maddî imkâna ihtiyaç göstermektedir. Diğer taraftan Kasım Efendi ailesi; cahil, batıl inançlarla kuşatılmış, yanlış bir softa inanca bürünmüş, geri kafalı ve yaşamayı bilmemesine rağmen, gayri meşru yollarla elde edilmiş bir servete sahip alaturka zihniyeti olan bir ailedir. Kasım Efendi ailesinde Meftun Bey'i özlemine kavuşturacak maddî imkân vardır. İşte roman baştan sona Meftun Bey'in Kasım Bey'in servetine sahip olma hırsıyla bu iki şahıs arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur.

Meftun Bey, Kasım Efendi'nin servetini elde etmek amacıyla kız kardeşini Kasım Efendi'nin oğlu Mahir ile evlendirmek, kendisi de kızı Edibe ile evlenmek ister ve bunu da başarır. Olaylar umduğu gibi gelişmez ve Kasım Efendi'nin bir türlü ölmemesi üzerine hesapları bozulur. Bu durum karşısında Meftun Bey, Batı felsefecilerine dayalı bir zihin egzersizleriyle ve Machiavelci bir tavırla, kendi kültürünün bütün ahlâk anlayışına sırt çevirip bunları hiçe sayarak Batılılaşmanın bütün yanlış yollarına sapar. Köşkün kızlarının gayri meşru ilişkilerine göz yumar, hatta onları destekler; kız kardeşi Lebibe'yi düşünmeyerek eniştesi Mahir'i önce Beyoğlu ortamlarındaki hafifmeşrep kadınlara alıştırır, sonra da Kasım Efendi'yi soymaya teşvik eder ve bunlarda başarılı olur. Hayatını tamamen yanlışlar üzerine oturtan Meftun

Bey, sonunda aileyi, faciaya sürükleyerek işin içinden çıkamaz ve yurtdışına kaçar. İşte olay örgüsünün temelini oluşturan Meftun Bey-Kasım Efendi çatışması, Meftun Bey'in yanlış Batılılaşma tutum ve davranışlarıyla gelişerek zenginleşir ve birbirine taban tabana zıt iki zihniyetin karşılaşması şeklinde esere vücut verir.

Gürpınar'ın yanlış Batılılaşma temasını işlediği romanlarda, esas olarak, yerleşik bir yaşama biçimi olarak alaturkayı, alafrangaya oranla daha oturmuş bulduğu görülmektedir. Ancak alafranganın yol açtığı gülünçlüklere neden olmaması, alaturkanın daha 'iyi' bir insan tipi üretmeye olanak sağladığı anlamına gelmez. Bu romanlarda her iki yaşama biçimi de kendi yetersiz insan tipini doğurmuştur. Hüseyin Rahmi'de belirgin olan husus, eleştirdiği yaşama biçimlerinin üretebileceği 'potansiyel olumlu insan tipi'ne yer vermemesidir. Örneğin Şıpsıvdi'de alafranga kişilerin yozlukla, alaturka kişilerininse gerilik ve hayvanilikle suçlanması, romanın belirgin özellikleri arasındadır; romanda olumlu tek bir kişi yoktur. Bu açıdan bakıldığında, toplumsal bir eleştiri olarak görülebilecek Şıpsıvdi'nin grotesk (iğrenç-komik) karışımından yola çıktığı söylenebilir. Âyine Şık, Mürebbiye ve Metres romanları da bu perspektiften ele alınabilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yanlış Batılılaşma temasını işlediği romanlarda seçtiği aslî kişilerin Batılılaşmayı yanlış anladığını gösteren tipik özelliklerinin bir hayli sivriltilerek âdetâ karikatürize bir tip yaratıldığına hükmedilebilir. Alafranga özentisi kişilerin romanların hepsinin sonundaki hazin hali, romancının sanki yanlış göstererek doğruyu sezdirmediği izlenimini vermektedir.

2.2.2. Batıl İnanışlar

Hüseyin Rami Gürpınar, Batılılaşma (modernleşme) ile birlikte pozitif bilimlerin hayatı şenlendirmesine paralel olarak toplumun yüzyıllardır geleneksel kültüründen getirdiği ve geri kalmışlığın bir göstergesi olarak gördüğü hurafelere ve batıl inanışlara şiddetle karşı çıkar. Bundan dolayı ilk dönem romanlarının önemli bir temasını batıl inanışlar oluşturur. Özellikle II.

Meşrûtiyetin getirdiği özgürlük ortamında yazar bu temanın üzerinde durmuştur. Gürpınar'ın bu tür romanlarda ulaşmak istediği hedef, insanın eylemlerinin ve kişiler arası ilişkilerinin tabiatüstü olaylar ve varlıklar tarafından değil; bilimin, aklın ve mantığın ışığında izah edilebileceğini vurgulayarak halkı bilinçlendirmektir. Yani Osmanlı İslam ideolojisindeki dinî öğeler yerine Batı düşüncesindeki maddeci ve pozitivist unsurları yerleştirmektedir. Bu romanlarda geleneksel düşünce ve inanış tarzı olan, hayatı büyük ölçüde şekillendiren ve yönlendiren batıl inançlar ile bilimi yegâne kılavuz olarak kabul eden pozitivist zihniyeti çatıştırır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Gulyabani, Cadı ve Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç romanlarını bu tema üzerine kaleme alır. Batıl inanışlar temasını işleyen romanların temel yapısını şu şekilde gösterebiliriz:



Cehaletten beslenerek gelişen batıl inanışlar romanlarda büyü yapma, okutma, cin, peri gibi fizikötesi varlıklar yoluyla karşımıza çıkmaktadır.

Gulyabani'de tam anlamıyla pozitivist-aydın denemese de rasyonelliği ve makul olanı temsil eden kişilerle, tamamen hurafelerin etkisinde hayatını şekillendiren kişiler arasındaki çatışmaya dayandırarak somutlaştırır. Bu tema, şahsi çıkar arzusuyla, toplumun cahilliğinden yararlanarak mahiyeti tam olarak bilinemediğinden dolayı insanlarda korku ve ürperti uyandıran cin, peri vb. fantastik unsurlar, insanların manevi duygularını sömürmekte aracı olarak kullanılarak işlenir.

Köşkün sahibi Şefika Hanımefendi'nin yeğenleri Şevki ve Salim, dul kalan akrabalarının mallarına sahip olabilmek için onun vesayetini almayı amaçlarlar. Bu uğurda onu bir odaya kapatıp odada *gulyabani*, *gamgam*, *yamyam*, *samsam* gibi fantastik unsurlarla korkuturlar. Akıl dışı sorularla onu imtihan ederler. Sonunda da tecrit ederler. Köşkte, bu şarlatanlar hedeflerine ulaşmak için köşkün büyüklüğünden ve fizikî imkânlarından yararlanarak

tefriş ettikleri açılır kapanır duvarlar, kendilerine cin, peri süsü vermiş ilginç kıyafetli çiftlik çalışanları, hayvan seslerini taklit etmek üzere çıkarılan cin peri sesleri, çığlık sesleri ile dört kadına köşkte hayatı azaba çevirir. Bu kadınlar bunlardan korunmak için odalarda tütsü dolandırmak, yerlere üzerlik otu serpmek, birtakım saçma dualar okumak, incir ağacının dibine şerbet dökmek, gürültü ve patırtı duyduklarında garip dualar okumak, muska, enam-ı şerif, mühr-i Süleyman yazılı yüzük, Zülfikâr taklidi iki başlı kılıç taşımak, odalarında El cinn'ül-ecinn levhası taşımak, Tur-ı kuşkiye duası okumak gibi batıl inanışları tatbik ederler. Buna paralel olarak köşkteki Çeşmifelek Kalfa ve Ruşen Kadın, Muhsine Hanım'a daha köşke gelir gelmez köşkte olup bitenleri merak etmemesini, hiçbir şey duymamasını, görmemesini tavsiye ederler. Cin ve perilerin varlığını da normal karşılarlar. Köşk tamamen peri, cin kılığındaki kişilerin emrinde yürümektedir.

Cadı'da bu tema, hurafelere dayanan geleneksel inanış biçimleri ile pozitivist felsefeye dayalı inanış biçimini temsil eden kişiler arasında bir çatışma yoluyla ifade edilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanda bu temel çatışmayla toplumda; sosyal olayları, insanî davranışları tabiatüstü güçlerle değil; akıl, mantık ve bilim yoluyla izah eden yeni bir aydın tipi yaratmak istemektedir. Romanın sonunda, roman boyunca gözlenen esrarlı, doğaüstü olaylar, pozitif bilimlerin verilerine inanan pozitivist tavırlı kahramanlar aracılığıyla çözüme kavuşur.

Yazar, yeri geldikçe kültür seviyeleri farklı kahramanları vasıtasıyla, batıl inanışların bir safsata olduğuna dair bilgi vermeyi ihmal etmez. Amacı, geleneksel inancı pozitivist bir tavırla ve ilmin verileriyle yıkmaktır. Halkın sağduyusunu temsil eden Fikriye'nin yengesi Emine Hanım, Şükriye'nin "septik", pozitivist tavırlı babası ve Abdülkadir Bey, bu görevi üstlenmişlerdir. Emine Hanım kültür seviyesince cadı şayiasının asılsızlığını izaha çalışırken Şükriye Hanım'ın babası meseleyi bilimin metotlarıyla izah eder. Kızına bu tür şeylerin safsatadan ibaret olduğunu, her şeyin bir mantıkî izahı olabileceğini söyler. Hüseyin Rahmi Gürpınar, bu arada dönemin aktüalitesinden de yararlanmıştı. Spritüalist ve ispiirtizmacılara dair geniş bir bölüm açar. Şükriye Hanım'ın babası, Cadı'nın ruhunu çağırarak için Naşit

Nefi Efendi yalısına gelen ispiirtizmacıların reisiyle uzun uzadıya ruh ve madde meseleleri hakkında tartışmaya girişir. İspirtizmacıların bütün delillerine rağmen, onun müspet ilme açık kafası bir türlü bu izahları, gizemli hadiseleri kabullenemez. Cemiyet üyelerini cin, peri çağıran “cinci hoca”lara benzetir. Mantığı beş duyu ile sınırlı olduğu için, her şeyin deneysel yollarla ispatını ister. Bir ölünün hortlamasını tabiat ve fizik kanunlarına aykırı bulur.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç’ta, Halley Kuyruklu Yıldızı’nın dünyaya çarpma şayiaları anlatılır ve cahil mahalle kadınları bu durumu kendi zihniyetlerince anlamaya çalışırlar. Cahil halk kuyruklu yıldızın sebep olacağı felâketleri geleneksel birikimiyle yorumlar. Romanın başında, mahalle kadınlarının cumbaya çıkarak Kuyruklu Yıldız hakkında ayaküstü sohbetleri, bir bakıma onların kapalı dünyalarına ve bilgi seviyelerine ışık tutar. Kuyruklu Yıldız, kadınların ağzında türlü şekillere sokularak garip bir hal alır. Kimileri Kuyruklu Yıldız’ı bir ihtiyara, kimileri kuyruğunu bir tüle, kimileri ise onun Güneş’in âşkı olduğunu ve yetmiş beş yılda bir gelip âşıkıyla birleştiğine inanır. Kimisi “ak saçlı” bir ihtiyara, Güneş’in saçları “topukları döven” sevgilisine yahut kuyruğu zehirli akrebe benzetirken; kimileri de onu bir yıldırım, bir top mermisi olarak görür. Emeti Hanım ise meseleyi kendi cahil dünyasında yorumlar. Kuyruklu Yıldız’ın çarpma sebebini ahlâksızlığın artmasına ve kıyamet alâmetlerine bağlar:

“İşte ben yine söylerim; bu gökteki kuyruklu, yerdekilerin şerlerinden zuhur etti. Geçen sene Dizdariye taraflarında bir paşanın katırı doğurdu dedilerdi de inanmadıydık. İşte bakınız doğru imiş. Demek ki vakitler yakın... Yapı da pek çoğaldı. İşte bu birkaç şey kıyamet âlametidir. Biz büyükbabalarımızdan analarımızdan öyle işittik.” (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.12)

Konuşmanın devamında, Emeti Hanım, yıldızların resimlerinin yapılmasını da hoş karşılamaz. Bedriye Hanım’ın komşusunun okuyan oğlunun astronomi atlasında Güneş, Ay ve yıldız resimlerinin bulunduğunu söylemesi üzerine, kaygısını “*Ah tevekkeli değil; Cenâb-ı Mevlânın esrârına ermek için böyle gökteki ayların, yıldızların resimlerini çıkarınca işte sonu böyle olur. Bize kuyruklusu da çarpar kuyruksuzu da..*” (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.14) cümlesiyle ifade eder. Bedriye Hanım, resmini gördüğü Kuyruklu Yıldız’ı kendi kültür seviyesince tasvir eder: “*Ah nasıl tarif edeyim anacığım... Deniz kızı gibi mi desem? Ankara keçisi mi? Yoksa Van*

kedisi gibi mi desem işte öyle saçaklı bir kafa... Badem gibi çekik çekik gözler.. O taramış keten beyaz Nûranî saçlar.. Ta topuklara kadar inmiş..” (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.20)

Romandan alınan yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi geleneksel hayat bütün cehaletiyle birlikte sürdürülmektedir.

Eserde, geleneksel ve pozitivist zihniyetlerin çatışması söz konusudur. Bu çatışma, mahalle kadınları ile bunların karşısındaki İrfan Galib Bey ve Feriha Davut Hanım arasında yaşanır. Mahalle kadınları geleneksel hayat ekseninde muhafazakârlığın ve cehaletin temsilcisiyken; bunlarla aynı muhitte yaşayan; fakat kişisel becerileriyle kabuğunu kırabilmiş olan İrfan Galib Bey ve Feriha Davut Hanım, yeni kafa aydın tipinin temsilcisi olarak romanda yer alır. Yazar, muhiti içinde yalnızlık çeken İrfan Galib Bey'in yanına adeta onun ruh ikizi –karşı cinsi- olarak karşısına çıkan Feriha Davut Hanım'ı romana dahil ederek yeni kafayı temsil eden kişileri desteklemiştir.

Yazar, karşı çıktığı zihniyeti besleyen en önemli kaynak olarak dini görür. Din, kalıplaşmış yapısıyla, halkın zihinsel gelişmesinin önündeki en önemli engeldir. Mahalle kadınları aynı zamanda dindar insanlardır. Yazar, halkın zihnine yerleşmiş batıl inançları yok etmek ister. Bu yolda, dinin özü ile bağdaşmayan, akla, bilime ve mantığa zıt inanışların yok olacağı temel fikrinden hareketle, toplumun bilim, tabiat olayların karşısındaki cehaletini, bozunla iç yapısını vermek ister.

Tesadüf'te ana tema aşk olmasına rağmen Hüseyin Rahmi Gürpınar Tanzîmat yıllarında geleneksel Osmanlı aile yapısında, gelenekten gelen birtakım yozlaşmaların etkisiyle ve cehaletin katkısıyla Batıl inanışların insanları ne kadar trajikomik durumlara düşürerek felâkete sürüklediğini Cinci Nefise Hanım tipiyle canlı bir şekilde somutlaştırmaktadır. Romanda eğitim seviyesi düşük kişilerin sıkıntılarını gidermek için Cinci Nefise Hanım'a başvurmalarının yanında “.. her şeyden birer parça anlayacak kadar tahsil gör[en]. Maahaza zekâsı, sathî irfan ve malumatına güvenen şöyle böyle erkekleri yaya bırakacak bir liyakat ibraz edebil[en] Saibe Hanım da kocasının sorununu gidermenin çaresini Cinci Nefise Hanım'da aramaktadır.

Hakka Sığındık'ta batıl inançlara kapılmanın beraberinde getirdiği hurafeler, romanda cehaletle birlikte işlenen bir temadır. 'Zengin' ailelerin karşısındaki cahil halk kitlesinin hayatında hurafeler önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu inanç, cahil halk kesiminin bir meczuba 'evliyalık' atfederek Abdal Veli Hazretleri demesi ve bunun da bu kitlelerin yararına, yazar Nüzhet Ulvi tarafından zenginlerin ölüm gibi zayıf noktalarından yakalanarak kullanılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır:

"-Virane ve mezarlık kovuklarında kıvrılıp yatar, meczup, aylalı, sümüklü, mundar herifin biri imiş. Öyle öteye beriye tehditname yazabilmek iktidarı şöyle dursun, söylenen lakırdıyı anlamaz ve söylediği anlaşılmazmış. Fakat velayeti o semt kadınları beyinde pek maruf imiş. Nefesi, kulunca, sıtmaya, havaleye, sar'aya, hafakana birebirmiş. Söylemiyen çocukların ağızlarına salyasından bir parmak sürerlermiş. Yattığı kovuğun yakınındaki ağaçların dalları hâcet bağları düğümlerinden gözükmemiş... İhtisası kadın hastalıkları imiş. Erkeğe okumaz, nazlanırmış. Cenab-ı Abdal pek zendostmuş. Güzel bir kadın gördü mü yılmışır, salyalarını salıverirmiş." (Hakka Sığındık, s.81)

Abdal Veli Hazretleri hakkında mahallede şu hurafeler yayılır:

"Mahalleye türlü türlü dedikodu yayıldı. Kimi ölüm deccalı çıkmış diyor, kimi Eyüp'teki niyet kuyusunun suyu kuruduğunu söylüyor, kimi Elekli Dedenin elekleri tersine döndüğünü haber veriyor, kimi Zindankapısındaki Baba Cafer türbesine güneş doğduğunu, kimi Otlakçılarda bir katırın üç başlı bir garibe doğurduğunu ve kızıoğlan kızların bilâ izdivaç gebe kaldıklarını iddia ediyordu. Bunlar hep kıyamet ve haşrî neşir alâmetleriydi." (Hakka Sığındık, s.85)

Romanda hurafelere inanma, çaresizliğin ve imkânsızlığın bir tür doğal sonucu olduğu çıkarımına da ulaşabiliriz. Çünkü cahil insanlar, dertlerine pozitivist-materyalist bir anlayış çerçevesinde akıl ve bilim çerçevesine bir çare bulamadıkları için, mecburen batıl inançlardan medet umar duruma düşmüşlerdir. Çaresizliğin hurafelerden medet ummaya sevk etmesi, zengin ailelerde de gözlenmektedir. Zira Abdal Veli Hazretleri'nden gelen mektuba önce itibar etmeyen zengin aileler, aile efradında görülmeye başlanan ani ölümlere çare bulamayınca onlar da Abdal Veli Hazretlerine para göndererek ve onun 'evliyalık'ına iman ederek hurafelere tevessül etmişlerdir.

2.2.3. Aşk, Evlilik ve Aile Hayatı

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aşk, evlilik ve aile hayatını ana tema olarak aldığı romanlar, yine toplumun eleştirisi niteliğindedir. Yazarın gelenekten gelen anlayışa karşı çıktığı ve özellikle döneminin toplumsal

değerlerinin oldukça uzağında olduğunu görürüz. Özellikle Schopenhauer ve Nietzsche gibi filozoflardan etkilenen yazar, oldukça karamsar bir dünyaya sahip olmuş ve evliliğe karşı bir anlayışı benimsemiştir. Zaten hayat boyunca hiç evlenmeyerek de düşüncesini kendi hayatında tatbik etmiştir.

Yazar, kadınlar hakkındaki fikirlerini şu şekilde ifade eder:

“Bana göre aşk, roman e tiyatro binaları kurmak için en lazım malzemelerden biridir. Fizyolojik anlamıyla muhakkak bir cinnettir. Bu maraza hala vuslat hamamında terlemekte başka tesirli aşı bulunmadığı için tutulanların haddi hesabı yoktur. En şiddetli nöbetlerini gençlikte yapar. evlenmekte aşk lazım mıdır? Sevmen evlenmektense aşk ile birbirine bağlanması elbette daha hoşdur. Lakin kadınların bir darbimeseli vardır; sevip te kocana varma derler. Bunu tecrübe edenler bilirler. Şu kadar ki, aşk karı oca arasında ilanihaye iyi geçinmeyi temin eden bir efsun değildir. Önceden sevdânın al mantosuyla örtülü kalan kusurlar, gözler, gönüler yavaş yavaş sevgiden dönünce sonradan birer birer meydana çıkar. İyi geçinmenin şartlar ekseriye tesadüflerin hediyesidir.”²²⁷

Gürpınar'ın romanlarının hiçbirinde mutlu sürdürülen bir evliliğe veya aşka rastlayamayız. Aşk, yüceliğinden ziyade cinsellikle eşdeğerdir. Geçicidir, hedonistçedir ve doyuma ulaşıncı söner. Gürpınar, bu suretle insan tabiatının tek kişiyi sevmekle sınırlanamayacağını bundan dolayı tek bir kişiye bağlı kalınan bir evliliğin de asla mutluluk getirmeyeceğini düşünür. Bunun sonucuna paralel olarak da evli veya bekâr insanların başka kişilerle ilişkiye girmelerinin de insan tabiatının bir gereği olduğunu ifade eder. Onun romanlarında evlilik ve aşk teması, birey-geleneksel değerler çatışması etrafında kurgulanır. Sevgiye dayanmayan, aile zoruyla evlilikler tenkit edilir. Sevilmeyen koca ile sevgili arasında kalmanın doğurduğu çatışma söz konusudur. Bu yapıyı şu şekilde ifade edebiliriz:

B <-----> A <-----> C
(Sevgilisi/Metresi) (Aslî Kişi) (Kocası/Karısı/Çocuk)

Bir Muâdele-i Sevdâ, geleneksel ataerkil Osmanlı toplum yapısında varolan kendi rızası gözetilmeksizin baba zoruyla, yani görücü usulüyle, evliliğin beraberinde getirdiği trajediyi ele alır. Romandaki bu tema çeşitli karşılaşmalarla/çatışmalarla belirli bir zaman ve mekân düzleminde

²²⁷ “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, Yelpaze, (19 Ağustos 1964)ten naklen Muzaffer Gökmen, a.g.e., s. 211.

somutlaştırılarak dikkatlere sunulmaktadır. Tanzîmat yıllarından beri Batılılaşan toplumumuzda önemli bir sosyal problem haline gelen görücü usulüyle evlilik, ilk romancılarımızla birlikte romanımızda en çok işlenen temalardan birisi olmuştur.

Roman, görücü usulüyle evlenmenin doğurduğu felâket temasını, Bedia Hanım'ın geleneğin kendisine öngördüğüne karşı tavrı dolayımında toplumla yaşadığı çatışmalar; Naki Bey'in sevdâsı ve Bedia Hanım'ın kendisini aldatması gerçeği karşısında çizdiği zikzakların oluşturduğu bireysel çatışma ekseninde düzenlenen olay örgüsü ile somutlaştırılmıştır.

İyi bir eğitim almış, hayat adına teorik bilgi donanımına sahip olan Bedia Hanım, ailesinin 'rasyonel' ve daha çok geleneksel tavrı karşısında aşkı tercih eder. Güçlü bir 'irade' göstererek Naki Bey'in eski eşlerinin akıbeti gibi "kırılmış, bıkılmış oyuncaklar"dan olmamanın mücadelesini verir. Bu anlamda Bedia Hanım, içinde yetiştiği toplumun değer yargılarına isyan etmekle toplumsal bir çatışma da yaşamaktadır. Geleneğin temsilcisi olan Naki Bey ile 'bireysel' özelliklerini ön plâna çıkararak iradesiyle sevdiğine kavuşma mücadelesi veren Bedia Hanım, güçlü ve modern 'birey'in temsilcisi olarak romanda yerini almaktadır. Her şeyi ailesinden hazır olarak bulduğu imtiyazlar sayesinde elde eden Naki Bey'in sevdâ zikzakları karşısında Bedia Hanım'ın zihni oldukça berraktır. Bireysel tercihlerini büyük bir istikrarla sürdüren Bedia Hanım, romanın sonunda tercihinine –sevdiğine- ulaşmıştır. Determinist bir felsefeyle hareket eden Bedia Hanım'ın davranışlarının temelinde bireysel tercihi olarak ilk sevgilisi Fatin'e karşı süren tutkusu vardır.

Sevdâ Peşinde, mektep arkadaşını seven bir kızın, sevmediği bir erkekle zorla parası için evlendirilmesi sonucu başına gelen felâketleri anlatan bir romandır. Bu yönüyle eser, yazarın daha önceki Bir Muâdele-i Sevdâ romanına çok benzer. Kişinin sevdâsı ile toplumsal gelenekler arasında kalışının getirdiği birey-toplum çatışması romanı tamamen kuşatır. Bu çatışma, Ayn-ı Nûr Hanım'ın kocası Nezihi Bey ve yasak aşkı Ali İlhami Bey arasındaki ilişkisi etrafında teşekkül eder.

Romanda evlilik kavramı, geleneksel aile yapısının kişilerin birbirini sevmesine imkân tanımadan, ailelerin kızlarını kendi seçtikleri kişilerle çoğu

zaman maddi menfaatlerini ön plâna alarak evlendirmesi eleştirisiyle dikkatlere sunulmaktadır. Bu evlilik türünün eleştirisi Ayn-ı Nûr Hanım'ın mutsuz evliliği yüzünden intihar etmesiyle somutlaştırılır. Yazar, evlilikte mutluluğun maddi imkânla sağlanamadığını Ayn-ı Nûr Hanım'ın Sarıgül'de oturan sütninesi Naciye Hanım'ın evindeki gözlemleri vasıtasıyla ifade eder. Ayn-ı Nûr Hanım, bu gibi evlerde sevdiği insanla geçireceği yoksul; ama mutlu evliliği, Heybeli'deki hizmetçileri, halayıkları ve her türlü imkâna sahip konağındaki hayatına tercih eder. Sonra evin küçük penceresinden, kendi dünyasında mutlu olan, sokaktaki halktan kişileri, çeşmede güle oynaya su dolduran genç kız ve kadınları seyreder.

Sevdâ Peşinde romanında ele alınan kavramlardan olan kadın-erkek ilişkisi ve ahlâk, kocasını aldatan kadının bakış açısından ifade edilir. Romanda ahlâkî değerlerin göreceliği, gerçek ahlâk ve namusun kişinin kendisiyle alâkalı ve sevgiye bağlı olduğu, kahramanlar vasıtasıyla savunulur. Nezihi Bey'e göre hıyanete uğrayan erkeğin yapacağı bir iş vardır: önce karısını, sonra âşıkını en sonunda da kendisini öldürerek namus lekesini temizlemektir. Ne var ki bu düşüncelerin sahibi Nezihi Bey, karısından gizli Beyoğlu âlemlerinde oyalanmakta, hatta karısının ilişkisini fark ettiği halde, elinden kaçıracağı korkusuyla, görmezlikten gelmektedir. Buna göre onun namus konusundaki katı ve yasakçı tavrı toplum baskısından kaynaklanmaktadır. Öyleyse toplum baskısı ortadan kalksa herhalde erkeği rahatsız eden bu tür kuşkular, huzursuzluklar da ortadan kalkacaktır.

Toraman'da, aile faciası etrafında aile hayatı, evlilik, aşk, ahlâk temalarının ele alındığını görmekteyiz. Şuayb Efendi'nin ailesinin çöküşünün anlatıldığı romanda yazar bu temaları, Şuayb Efendi'nin ileri yaşına rağmen bir fahişeye gönül vermesi dolayısıyla, aile bireyleriyle ve gönlünü kaptırdığı kızın gayri ahlâkî tavrından dolayı onunla olan çatışmasıyla somutlaştırmaktadır.

Romanda işlenen temalardan birisi olan aile hayatı, bireylerin birbirini mutlu edemediği bir ortama vurgu yapmaktadır. Romanda aile hayatı, karısını sevmeyen ve bundan dolayı cinsel arzularını dışarıda tatmin etmeye

çalışan Şuayb Efendi, kocasını tatmin edemeyen ve onun gözünün dışarıda olmasından rahatsız olarak onu sürekli kıskanan Hasna Hanım, babası gibi hovardalık yapan; ama buna para yetiştiremeyen ve bundan dolayı babasına küsen oğul Aziz ve birisi kucağında birisi de karnında iki çocuğuyla dul kalan kız evlat Sabire ile sergilenmektedir. Ailenin fertlerinin bu hali, romanda mutsuz bir aile tablosunu somutlaştırmaktadır. Romanda determinist bir tavırla, Şuayb Efendi'nin böyle mutsuz ve problem yumağı haline gelmiş bir aile ortamında trajik akıbetinin ortaya çıkmasının olağanlığı dikkatlere sunulmaktadır. Zira böyle bir ailede huzurun bulunamayacağı aşikârdır.

Evlilik teması, Toraman romanın en fazla vurguladığı temadır. Evlilik, ömür boyu mutluluk getiren bir kurum olarak görülmeyp, cinsel özgürlüğü sınırlaması dolayısıyla insanların hayatında bir engel olarak görülür. Bu görüş, Şuayb Efendi-Hasna Hanım ve Binnaz arasındaki çatışmalarla somutlaşmaktadır. Her şeyden önce ailenin dramının temelinde bir mutsuz evlilik hayatı vardır. Hasna Hanım'ın Sabire'yi dünyaya getirirken tutulduğu histeri nöbetleri sonucu çekilmez hal alışı, kendisini Şuayb Efendi nazarında sadece eş olmanın getirdiği bir ilişki dolayısıyla katlanılmak zorunda olunan birisi konumuna getirmiştir.

Şuayb Efendi, cinsel arzularını tatmin etmek için evli olduğu halde ahlâklı sandığı fahişe Binnaz ile evlenir. Bu davranışını da bir felsefeye uydurur. Evliliğin kadın erkek arasında hayatın bir zorunluluğu olarak kabul edilmesinin eşlerde zamanla bıkkınlığa yol açtığı için tehlikeli olduğunu düşünmektedir. Aslında Şuayb Efendi, kişilerin cinsel insiyaklarını ön plânda tutarak davranmaları gerektiğini düşünür. Bu felsefesiyle de yaptıklarını meşru bir zemine oturtmak gayretindedir. Evlilik ile ilgili düşüncelerini Aziz'le konuşmasında şu cümlelerle ifade etmektedir:

"-Efendim, teehhülün leh ve aleyhinde edille arıyorduk. Evlenmeli mi? Evlenmemeli mi?... Siz meseleye aleyhtar idiniz.

-Evet yine de öyleyim...

-Fakat erkek kadınsız, kadın erkeksiz olmuyor. İzdivaç olmazsa herkes ihtiyacatı cinsiyesini gayrı meşru' surette mi tatmin edecek?

Şuayb efendi bir beyin ihtilaliyle sarsıldığını gösterir bir telaşla:

-Meselenin bu noktası çok nazik... bilemem Aziz... bilemem... teehhülden bir müddet sonra ya kadın erkekten ya da erkek kadından veyahut ki her ikisi birbirinden bıkyorlar; teehhül arada meş'um bir bağ gibi kalıyor; mesela müthiş bir

şekil alıyor. Hangi taraf kuvvetli gelirse öbürünü kahren izdivaç zinciri altında tutup kendi ötede bildiği gibi zevkini icradan geri durmuyor..." (Toraman, s.120)

Aziz yaptıklarını meşru bir zemine çekmeyen babasının bu düşüncesini geleneksel evlilik anlayışına ters bularak onu "*Amerikan mektebinden yeni çıkmış coşkun fikirli bir genç*" (Toraman, s.121) olarak niteler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şuayb Efendi üzerinden toplumsal bir zorunluluktan dolayı icra edilen evliliğin kişiye uzun süreli mutluluk getirmeyeceğini ve cinsel tatmin gerçekleşince bir süre sonra eşlerin başka arayışlara gireceğini savunmaktadır. Bu tavır, kadın-erkek ilişkisini cinsel dürtü ile izah eden pozitivist tavrın ifadesidir. Asıl olanın cinsel güdülerin tatmini olduğunu kişilerin ağzından ifade etmektedir.

Nimetşinas'ta, Neriman adlı saf, masum, sadakatli, iradeli, genç ve güzel bir kızın; hayatını sürdürmek için Talat Hanım'ın hizmetkârlığını yapmak için Laleli'deki konağa gelmesiyle birlikte Talat Hanım'ın kocası Nihat Bey'le yaşadığı aşk çatışması anlatılmaktadır.

Romanın aslî kişisi Neriman; ahlâkın, masumiyetin, sadakatin ve fedakârlığın temsilcisi; onun karşısındaki Nihat Bey de hovardalığın, yasak aşkın temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nihat Bey, karısına rağmen güzelliğine vurulduğu Neriman'a aşık olur. O, içgüdüleriyle toplumsal ahlâk kurallarının uyuşmazlığı sonucu bir çatışma yaşar.

Tesadüf, meşru zeminde mutlu bir aile kuran bir erkeğin gönlünü bir fahişeye kaptırdıktan sonra uğradığı felaketleri anlatan bir aşk romanıdır. *Tesadüf* romanında olay örgüsü, meşru ve gayri meşru ilişki arasında tereddütler yaşayan bir erkeğin çatışması üzerine kurulmuştur.

Yazar, *Tesadüf'te* aşk temasını ele alırken hayat karşısında yeterli tecrübeden yoksun Mail Bey'in karşısına birbirine tamamen zıt özelliklere sahip iki kadın çıkararak roman kişinin bireysel çatışmasının boyutunu artırmıştır. Saflığın ve tecrübesizliğin temsilcisi durumundaki Mail Bey'in bir tarafında aile kurumunun saygınlığına uygun hareket eden, hassas, duygusal, kırılgan ve meşru ilişkinin temsilcisi olarak karısı Saibe Hanım varken; diğer tarafında da hedonist duygularla hareket eden, ahlakî kaygı

gütmeyen ve gayri meşru ilişkinin temsilcisi olarak metres Şöhret vardır. Mail Bey, bu iki kadın arasında aklı ile gönlü arasında bir çatışma yaşar. Akklı, onu karısı Saibe Hanım'a, gönlü ise Şöhret'e meylettirir. Duygusunun esaretinden kurtulamayan Mail Bey, sonunda pişman olsa da makus kaderinden kurtulamaz ve maddi manevî her şeyini kaybetmiş bir şekilde ortada kalır. Romanın son cümlesi temayla ifade edilmek isteneni çarpıcı biçimde vurgulamaktadır: *“Muhtaçlarına ölüm bazen böyle istiğna gösterir.”* (s.285)

Metres'te aşk kavramı yozlaşma kavramının bir açılımı şeklinde yerini alır. Özellikle Reyhan Bey'in ağzından ifade edilen aşk üzerine düşünceler, romandaki alafranga “şık”ların bir felsefesi haline gelir. Sürekli bir ilişkiye dayanmayan, geçici bir zevk ve tatmin süreci olarak görülen aşk ilişkisi tamamen hedonistçe yaşanıp geçen bir hal olarak yorumlanmaktadır. Cinsellik ekseninde gelişen aşk ilişkileri roman kişilerinin hayatı algılayış biçimlerini de ifade etmektedir:

“Ayda birkaç yüz lira masrafla idare olunur bir metresle yaşamak senin benim gibi züğürtlerin harcı mıdır? Elinde ne varsa satıp bitirdikten sonra ne olacak? Matmazel “Parnas” ihtimal bir “adiyö!” demeğe bile tenezzül etmeden seni terk edecek. Serveti kendine günde birkaç anfor kırdırmağa müsait diğer bir âşık bulacak. Onlar seyirlerde, balolarda avuç avuç para saçarak gezerken sen karşıdan içini çekerek bakakalacaksın. Senin için böyle bir akıbet muhakkaktır. Yarın başkasının olacak bir karyı bugün benden niçin kıskanıyorsun? Teklifimdeki ehemmiyeti sen vehleten takdir edemedin. Öyle karılara peyda edilen muhabbetlere ebedî bir şekil vermeğe uğraşmak kadar budalalık tasavvur edilemez. Onları herkesin burnuna maruz birer çiçek gibi muvakkat bir arzu ile koklayıp geçmeli. Koklama müddetini uzatmak istersen ilk zamanlarda insanı huzuz ile sermest eden o canfeza rayiha sonra bayıltarak mühlik bir zehir tesiri gösterir. Ben Parnası sevmek isterim. Fakat ebedi bir muhabbet iddiası ile değil. Öyle bir kadınla birkaç ay yaşamış bulunmak için... Hiçbir şeyde nefsin son gınasına kadar devamı sevmem; bıkmak bir felaket bıkmamak ise nev'ima bir saadettir. Hususiyle aşkta sevdâda.. Doygunluk lâkaydi ile sönen muhabbetlerle, ayrılık anında göz yaşları ile pirayedar olan sevdâlar arasında ne büyük fark vardır. Ben her bir fiilimde avâmın meşrebine herkesin gidişine uymaktan uzak bulunurum. Kendi noktai nazarıma, muhakematıma göre hareket ederim. Seni bu terbiyeden mahrum buldum. Metresine iştirak teklif ettiğim zaman düşünmeden pürhiddet kesilmen işte bu zaâfını gösteriyor. Sen beşerin ahvalini tamamiyle tetkik edememişsin. Bazı kavimler arasında “Poliandri” denilen bir âdet caridir ki “Poligami”nin zıddıdır. Bu ikinciye “taaddüd-ü-zevcât” tercüme ettiğimiz gibi birinciye de “taaddüt-ü-ezvâc” ile ifade edebiliriz; bir metresin birkaç âşık olabilir; şu kadar ki kadın âşıklarını yekdiğerinden haberdar etmiyerek idareye uğraşır; ekseriya bu idare de suridir; üftadeler birbirini tanırlar; fakat hasbellüzum tanımaz görünürler; âşıklar aşağı tabakadan olurlarsa o zaman boğaz boğaza, bıçak bıçağa gelirler. kan olur, kıtâl olur: Çok şükür biz aynı kadına üftadeliğimizi bilip te bilmez görünecek safdillerden olmadığımız gibi muhabbet nezdinde gezerek parası en çok olanın üzerinde kalacak bir âlûfte için birbirimizi öldürecek hafif beyinlilerden e değiliz... Ben sana dünya görmüş bir filozof gibi hakikati arz ediyorum. Senin Parnasa yedirecek kaç paran kaldı? Meselâ beş yüz liran değil mi? Ona bir beş yüz de ben

ilave ederim; sen kendi paranla bu karıdan dört ay istifade edecek iken bu muhabbete benim iştirakimle istifade müddeti bir o kadar daha uzatılmış olur. Bu birinci sınıf muhabbetten nısıf "navlun"la birkaç ikimiz de kâmiyap olmuş oluruz. Maksudım diğer türlü olsa, matmazelin muhabbet imtiyazı sana verilmedi ya? Ben de gider doğrudan doğruya kendisine ilanı aşk ederim; bundan beni menedebiir misin? İşte sana namuskârane teklif şu: Matmazeli müştereken sevelim. Bu suretle hareket edersek sevdâmızın saadetini dört ay daha temdit etmiş oluruz; gün doğmadan enler doğar? Bu dört ay zarfında yine bahtiyarlık müddetini uzatmak için bir fırsat yakalayamayacağımızı kim bilir?" (Metres, s.91-93)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında bu üç ana temadan başka bu temaları açıklayan ve tamamlaya yan temalar da vardır. Bunlar da romanlarda şu şekilde yer alır:

2.2.4. Batılılaşmanın Neden Olduğu Toplumsal Sorunlar (Kadın Hakları)

Tanzîmat yıllarından beri Türk romanında Batılılaşma sorunu, kadının toplum içerisindeki statüsünün değişimine odaklanmıştır. Gürpınar da Batılılaşma sürecinde kadının toplum içerisindeki yeri konusuna romanlarında yer vermiştir. Yine toplumsal eleştirinin bir parçası olarak ataerkil toplum yapısına romanlarındaki pozitivist-aydın kadınların ağzından çok ciddi eleştiriler yönelmiştir.

Osmanlı toplumunun son zamanlarındaki medeniyet sorununun bir parçası durumunda kadının ataerkil bir toplumda her bakımdan geri kalmışlığı Gürpınar'ın zihninde bir sorun olarak romanlarına yansımıştır. Gürpınar, çoğu zaman roman formunun dışına çıkarak –çoğu zaman kendi ağzından- kadın kişilerin toplumsal düzene karşı isyanlarına tercüman olur ve bu isyanı dile getiren çok uzun nutuklara ve diyaloglara yer verir. Hüseyin Rahmi'nin kadın kişileri, çoğunlukla kenar mahallelerde yaşayan, cahil, batıl inançların tutsağı, erkeğin dünyasının dışında kalan tiplerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, kadın-erkek eşitliği konusundaki düşüncelerini dile getirmek istediği zaman ya da toplumda geçerli değer yargılarını eleştirmek istediği zaman okumuş, aydınlanmış, erkek yanındaki aşağılanmışlıklarının, eşitsizliklerinin bilincinde, bu duruma başkaldıran kadın tipleri çiziyor ve onların ağzından konuşuyor. Daha baskın ve yaygın olarak çizdiği kadın tipleri kenar mahalle kadınları, bilinçsiz, cahil kadınlar. Diğerleri, âdetâ Hüseyin Rahmi'nin

sözcülüğünü yapmak üzere varlar. Özellikle *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, *Bir Muâdele-i Sevdâ*, *Sevdâ Peşinde* ve *Cadı* gibi romanlarda buna rastlıyoruz. Kadının ekonomik bağımlılığı, eğitimden yoksunluğu, yasaların önünde erkeklerden aşağı tutulması -örneğin erkeğin birden çok kadınla evlenmeye, karısını aldatmaya, istediği anda boşanmaya hakkı olduğu halde kadının bu hakların hiçbirine sahip olmayışı- yazarın düşünce düzleminde dile getirip kişileriyle canlandırdığı eleştirilerdir.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta aydın ve pozitivist kadın kişi Feriha Davut, toplumun geri kalmışlığının sebebi olarak gördüğü geleneklere karşı çıkarak kendisini toplumdan soyutlamaktadır. En çok da kadının toplum içerisindeki yerinden şikâyetçidir. Bu konuda şunları yazar:

“Memleketimizde biraz serbest davranan kızlar aleyhinde derhal âlemin fena gözleri açılıyor... Sokakta edebiyat giden örtülü bir kadına uşak makulesinden bir takım pespayelerin bile ne kadar cüretkârane harfendazlıkta bulunduklarını bilirsiniz. Bu neden? Memleketimizde kadının her tasalluta hazım ile mukabeleye mecbur aşağı bir yaratılıştan sayılmasından. Diğer milletlerde bir kadının tabii işlerden görülecek serbestane en ufak bir hareketi burada aşüfteliğine atfolunuyor.” (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.97)

Feriha Davut Hanım, spor meraklısıdır; ama bunu gerçekleştirme imkânı bulamaz. Piyano, mandolin ve uda sahiptir. Kitapları, nakış makineleri vardır; ama sokağa serbestçe çıkıp dolaşamamaktan müştekidir. Bunu şu cümleyle ifade eder:

“Bu memlekette kızlar için ayıp olmıyan ne var acaba?” (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.73)

Toplumun kadına bakışından da şikâyetçidir. Bu konuda bir mektubunda şu cümleleri sarfeder:

“Sokakta edebiyat giden örtülü bir kadına uşak makulesinden bir takım pespayelerin bile ne kadar cüretkârane harfendazlıkta bulunduğunu bilirsiniz. Bu neden? Memleketimizde kadının her tasalluta hazım ile mukabeleye mecbur aşağı bir yaratılıştan sayılmasından...” (Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, s.97)

Bir Muâdele-i Sevdâ'da görücü usulüyle evliliğe karşı çıkan Bedia Hanım kendini şu cümlelerle savunur:

“Babam benim eğitim ve öğrenimime çok özen gösterdi. Fikirlerimin aydınlanmasına uğraştı. Fakat bundaki maksadı, özel fikri ne idi? Ne olacak? Falan efendinin kızı ne güzel okuyup yazıyor. Ne mükemmel söz söylüyor desinlerden başka bir maksadı yoktu. Bana düşünme gücü verecek şeyler öğretirdi. Fakat düşündüklerimi hayatta uygulamamak kararıyla...”

Ben her şeyi bilirim. Ama yine onların baskısı altında kalıp yargıları dışına çıkmayayım. İşte bu iddiamın en korkunç bir misali oğlunuzla evlenmem konusunda görüldü. Ben bu evliliğe razı değilim. İsteyip istemediğimi dikkate almadılar. Bunu

gerekli bulmadılar. Beni zorla buraya gönderdiler. Onlar nasıl inatlarında direndilerse ben de öyle maksadımı elde etmeğe yani geldiğim gece buradan kendimi koğdurmağa emin etim.

Bu işte namusa şerefe dokunur bir şey yoktur.” (Bir Muâdele-i Sevdâ, s.37)

Şırpsevdî’de kadın hakları, ataerkil bir ailede yetişen kadının toplum içerisinde özellikle cinsellik konusunda karşılaştığı kısıtlamalar ve yasaklar çerçevesinde ele alınır. Alafranga bir ailede yetişen Lebibe ve Rabia, ailelerinin haberi olmaksızın sevgili bulurlar. Hatta Rabia bunun sonucunda hamile kalır ve çocuk düşürür. Ailenin mutaassıp erkeği Raci tarafından sorguya çekilir. Lebibe kendisini feminist bir tavırla savunur. Ailesinin haberi olmaksızın bir erkekle ilişkisinin asıl müsebbibinin Meftun Bey’in kendisine okuduğu romanlardaki modeller olduğunu vurgulayarak kendisini şu cümlelerle savunur:

“Aşk neslin idamesi için tabiatın insanlara teslim ettiği şiddetli bir histir. Bu hissin nameşru surette tatmini erkekler için âdet3a bir nevi âşıkane zafer, kadınlar için ise affolunmaz bir yüz karasıdır. Mesele bîtarafane tamik edilirse bu hükümde erkeklerin büyük bir haksızlığı görülür. Bu haksızlık şarkta garpta daha büyük bir mikyasta hüküm sürüyor. Evli, bekâr, her erkeğin hevesatı şehvaniyesini teskin için göze aldırıldığı cinnetler hep eğlence namı altında âdetâ mubah addedilecek birere telakki sureti görünüyor. Tâ-yib değil bu hale taaccüp etmek bile en ufak bir hevese tebaiyetleri cinayetlerin en büyüklerinden sayılır. Bu emirdeki galebe aksine yâni kadınlarda olaydı, dünyada fuhuşane namı işitilmez, bütün insaniyet rahat ederdi...”

(Şırpsevdî, s.248)

Sevdâ Peşinde’de Seza Hanım, ataerkil toplumu şöyle eleştirir:

“zevcesinden usanan erkek yahut erkeğinden bıkan kadın meşru muhabbet haricinde sevdâlar ile gönül eğlendirmeye kalkıyor. Bizde erkek bu hususta birçok imtiyazatı haizdir. Evvela istediği kadar evlenebilir. Saniyen kadından bıktığı zaman avucuna nikah bedelini koyarak: “Haydi iraden elinde olsun” itlakiyle kapı dışarıya atar. Şayet zevcesini boşamakta bir mahzur görüyorsa onun ayağını köstekli bırakarak birkaç tanesini daha getirir. Rabian servetinin müsaadesi nisbetinde odalık, metres, mantinota, kapatma namlarıyla de istediği kadar kadın kiralayabilir. Hamisen... Sadisen kadınlara karşı erkeklerin haiz oldukları hukuk ve imtiyazata nihayet yoktur. Meşruiyet şirazesinden çıkan gönün kadına ait ise o zaman aman Allahım ne felaket!... Ne dehşet!.. o bedbaht kadın bu cinayetini gizli tutamazsa artık bu hayatta onun için sığınacak bir yer yoktur. Ölmeli... Gebermeli... Bu yüz karasını toprakla örtmeli... Anladın mı Bey?..” (Sevdâ Peşinde, s.39)

2.2.5 Eğitim

Romanlarda eğitim teması, genel olarak eski zihniyetin bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Geri kalmışlığın bir nedeni de bilimsellikten uzak, geleneksel usullerle verilen yozlaşmış eğitim olarak gösterilir.

Sevdâ Peşinde'de, Batılılaşma temasıyla ilişkili olarak geleneksel eğitim üzerinde durulur. Batılı bir zihniyete sahip Ayn-ı Nûr Hanım geleneksel aile kurumu ve eğitim içerisinde aile baskısı altında yetişir. Ailenin tek amacı kızlarını “*elemsiz, kedersiz büyütüp de bir helal süt emmiş bularak al emanetini diye verip*” kurtulmaktır. On yaşına geldiğinde annesi onu “*büyük kadınlara mahsus bir ihtimam-ı mutaassıbâne ile kayd-ı tesettüre*” sokar. Okula giderken her defasında çantası, defter aralarına kadar aranır ve lalanın denetiminde okula gönderilir. Öteki arkadaşlarının bu baskı çemberini kırarak erkeklerle mektuplaşmalarına karşılık Ayn-ı Nûr Hanım; “*validem duysa, benim böyle bir fiile iştirakimi değil, yalnız bu nevi esrara vukufumu mahremiyetimi anlasa mutlak kederinden ölürdü..*” diyerek erkeklerden köşe bucak kaçır. Nitekim parası uğruna zorla, sevmediği birisiyle evlendirilerek intiharının temeli ailesi tarafından atılmış olur.

Metres'te, yanlış Batılılaşma teması eğitim kavramı etrafında da ele alınır. Hami Bey alafranga eğitim almıştır. Eğitim konusu aslında yozlaşmanın bir boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ailesi Hami Bey'e alafranga eğitimi yozlaşmaya varıracak şekilde ayrıntısına kadar tatbik etmeye çalışır. Son derece serbest bir ortamda özel hocalardan yalıda dersler alarak (eğitilen!) Hami Bey'in yaptığı yanlışları çıkarıcı ve yozlaşmış hocaları tarafından bile doğru olarak kabul edilmiştir:

“Hami Bey'in tedris ve ta'lim işine müteaddit hocalar tayin olundu. Fakat çocuğun zaafı, çelimsizliği validesine pek büyük endişelere düşürdüğünden talebenin muallimlerin sözlerini dinlemesi değil, hocalara küçük beyin emirlerine tebaan bir nevi tedris usulü ihtira eylemeleri tembih edildi. Şakirt hiç sıkıştırılmayacak. İsterse dersine çalışacak, istemezse çalışmayacak. Mesela “(masara) ne kelime?” sualine çocuk “ismi fail” derse yanlış cevap şöyle alkışlanacak: “Maşallah beyim!. Suphanallah efendim! Bu ne zekâvet evet ismi faildir. Fakat şu da hatırlınızda kalsın ki... nasara ara sırada fiil mazi olur.” (Metres, s.37-38)

Romandaki Müştak Bey'in ve Reyhan Bey'in de çok özentisiz ve eksik bir eğitimleri vardır.

Şırpsevdî'de yanlış Batılılaşma teması eğitim kavramı etrafında da ele alınır. İki farklı zihniyetin çatışması esasına göre kurgulanan eserde Meftun Bey'in ailesi alafranga, Kasım Efendi'nin ailesi de alaturka eğitim uygulamaktadır. Eğitim konusunda da iki zihniyet karşı karşıya getirilmektedir. Meftun Bey aile bireylerine alafranga eğitimi yozlaşmaya

vardıracak şekilde ayrıntısına kadar tatbik etmeye çalışırken, Kasım Efendi de çocuklarını geleneğin eğitim anlayışı çerçevesine eğitir. Dışa kapalı bir yapı içinde yetişen çocukların kişilikleri, ataerkil bir ailenin baskıcı eğitimiyle gelişmemiştir:

“Mahir kışın ve baharlarda havalar güneşli olunca cami avlularında Cincimeydanında, yeşillenmiş büyük viranelerde, Yenibahçe çayırında güreş, koç ve horoz döğüşü seyredenler, terlemiş bıyıklarına ehemmiyet vermiyerek köşebaşlarında macun çevrişen, mahalle kahvelerinde fındık, leblebi ile tek mi çift mi oynayan, portakal tartışan güruh arasında emsaline kesretle tesadüf olunan şehir çocuklarındandı. Bunlar tufuliyet mevsimini geçirmiş, delikanlılık çağını boylamış oldukları halde yine masumane belahet denecek birtakım çocukluk âdâtından kurtulamazlar. (...) Mahir işte bu akıl ile büyümüş ve böyle terbiye görmüş “tip”lerdendi.”

(...)

“Babası bunu iptidâî ve rüşdî mekteplerine göndermişti. Yani Mahir mahale mektebinde besmelekeş olduğu tahsilini rüşdiyede itham etmişti. Bir kalemde mümeyyiz olmak için ne çocuk kendi, ne de pederi tahsilin bundan ötesine lüzum görmemişlerdi. Baba oğlun tasavvur ettikleri terakki gayesi de ancak mümeyyizlikti.” (Şipsevdî, s. 159-160)

Çocukların kişisel tercihleri ve beğenileri, birey olma süreçleri tamamlanamadığından gelişmemiştir. Mahir’in karşı cinsi ilk tanınışı on beş on altı yaşlarında Şehzedebaşı’ndaki bir tiyatrodadır. O yaşa kadar karşı cinsi tanıyamayan Mahir, orada gördüğü ilk şişman ve gösterişsiz kadın üzerinden karşı cinsi tanıyabilmiştir. Onun Lebibe’yi sevmesi de bu olayla ilişkilidir. Meftun Bey sayesinde yavaş yavaş dış dünyaya açılan Mahir, daha sonra Madam Makferlan’ı tanıyınca geleneksel bütün değerlerini unuttur.

Alaturka eğitim anlayışını romanda çarpıcı bir biçimde dikkatlere sunan diğer bir kişi de Kasım Efendi’nin kızı Edibe’dir. Babasının baskısı sonucu cahil kalan, kadınlık özelliklerini bertaraf eden, “*mutasavvıfane*” bir yaşamı tercih eden ve kaderci bir yaklaşım sergileyen Edibe’nin babasından aldığı hayat felsefesi, kendisi gibi cahil hocası Azize Hanımın öğrettikleri ile desteklenir:

“Kasım efendinin kızına hediye olarak yaymacı kitapçılardan onar yirmişer paraya aldığı harekeli, müstamel cin ve peri hikayelerini hoca-şakird ezberlercesine defatla hatmederler. Sanki hılkî belahetleri kâfi değilmiş gibi ahmaklıklarını ziyadeleştirmek için büsbütün zihin kapayacak ibarelerle hafızaları tezyine uğraşırlardı. Edibe, bu kadının sözünden hiç çıkmazdı. Sanki aklının, kalbinin, gönlünün kilidi, tılsımı hocasının elindeydi.” (Şipsevdî, s.167-168)

“Edibe hanım tamahkâr bir pederin hususi nazariyesi, garip terbiyesi altında yetişmiş bir acibedir. Yiyişi, içişi, giyinişi hasılı bütün hayat tarzı İstanbul kızlarından hiç birine benzemez. Malumat namına pederinin talim eylediği ve hissetine hadim olan bir takım gayri hikemi sözlerden başka bir şey bilmez. (...) Edibe giyinme,

süslenme, gibi kadınlara has olan arzulardan pek uzak olduktan başka körlük, kanburluk, topallık; çolaklık nev'inden bir maluliyetle doğmadığına pek müteessifti. Çünkü pederinin:

- Cenab-ı Hak sevdiği kulunu sakat yaratır. Bu dünyadaki maluliyetin öbür dünyada ecri büyük olur.

Dediğini çok defa işitmişti. Süs ve nizam ile onun bunun dikkatini, hasedini celbetmedense kılıksız, çapaçul, pejmürde kıyafette gezerek herkesin kayıtsız nazarları ve hatta istikrahı altında kalmak daha akıl e hikmete muvafık olduğu Kasım efendinin felsefe düsturu cümlesinden idi.

Edibe ecre nail olmak için sırtına bir künbet yaparak b sun'î kanburlukla sokağa çıkmağı bile çok düşünmüştü. Ekmeği sade suya batırıp yalnız bu suretle tegaddi etmek gibi bir nevi riyazete haftalarla devam eylediği çok olurdu." (Şırpsevdi, s.166-167)

Babasının evinde tamamen geleneksel bir terbiye alan ve sofiyane bir hayat süren Edibe, Meftun Bey ile evlendikten sonra büyük bir çatışma yaşar. Edibe gün geçtikçe gördüklerini kanıksar ve zihinsel bir dönüşüme uğramaya başlar. "*Kadınlığı hasebiyle çok şeyleri yapmağa can at(an) fakat gūnahtan korkma(sı), cesaretsizlik(i) arzusunu icraya m̄ani ol(an)*" (Şırpsevdi, s.453) Meftun Bey'in etkisiyle alafranga yaşama ayak uydurur ve işi, kocasını aldatarak eve gizlice erkek alma noktasına bile vardırır. Hatta bu alışkanlığını o kadar ileri götürerek babasının evinde dahi gerçekleştirir.

2.2.6. Yoksulluk/Sefahat (Sosyal Adalet)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanlarında imkân-imkânsızlık çatışmasıyla yoksulluk, sefahat ve sosyal adalet temalarına da değinilir. Bu romanlarda iki farklı sosyal sınıfın çatışması söz konusudur. Bu romanların bazısında paranın, ahlâkı da kapsamak suretiyle, hayatta çok önemli bir belirleyici faktör olduğunu vurgulanır. Bazılarında da II. Abdülhamit döneminde özellikle İttihat ve Terakki Fırkası yandaşlarının harp zamanında fırsatçılıkla elde ettikleri servet karşısında yoksul halkın çektiği sefalet karşı karşıya getirilir ve iki farklı sosyal zümrenin çatışması dikkatlere sunulur.

İffet'te, çocukken çok varlıklı bir ailede büyüyen İffet'in ailesinin yaşadığı talihsiz olaylar neticesinde maddî durumlarının giderek kötüleşmesi sonucu giderek felâkete sürüklenişleri ve uyum sağlayamadıkları sosyal çevreyle çatışmaları anlatılır. Ailesinin geçimini üzerine alan İffet hasta

annesini ve küçük kardeşini hayatta tutabilmek için bütün imkânlarını zorlamasına rağmen sonunda dayanamaz ve kötü yola sürüklenerek kendisine çok para teklif eden Fettan Raziye'nin teklifini kabul etmek zorunda kalır. İffet'in yaşadığı trajediyi kültür-cehalet, maddi imkânsızlık-para, çatışması olarak da düşünebiliriz.

Hayattan Sahifeler'de, benzer bir şekilde, açlık ve sefaletin kişinin her türlü etik değerlerine üstün gelmesi anlatılır. Yazar romanda bu temayı, imkân ve imkânsızlık çatışmasına dayandırarak somutlaştırmaktadır. Bu çatışma, sefalet ve yokluk içinde yaşayarak imkânsızlığı temsil eden Sürtük Hacer ve etrafındaki kişiler ile maddî imkânı temsil eden Paşa ve Veli Ağa arasında yaşanan çatışmalar etrafında anlatılmaktadır.

Romanın aslî kişisi olan Sürtük Hacer, maddî imkânsızlığın verdiği hayatta kalma mücadelesinde, hiçbir etik değerlere itibar etmeden, sahip olduğu bütün değerleri para elde etmede koz olarak kullanır. İlerlemiş yaşına rağmen güzelleşmeye gayret ederek amacına ulaşmaya çalışır.

Sürtük Hacer'in ahlâk tanımadan gerçekleştirdiği sefih hayatını, namusu üzerine hassasiyet gösterdiği kızı Hürmüz'ün gayri meşru hamileliğini gizleyip onu doğurarak mal varlığına göz diktiği Veli Ağa'ya nikâhlanmasında görmekteyiz.

Ekonomik sefaletin beraberinde ahlakî çöküntüyü ve yozlaşmayı getirmesi, romanda paşanın karısının defni sırasında dilencilerin para kapmada birbirleriyle yarış halinde bulunmalarıyla canlı bir biçimde ifade edilmiştir:

“Tevzi mahalline on beşi yirmisi birden hücum ediyor, avuçlara konan paralar birer hokkabaz maharetiyle derhal eriyor, boş eller, yine uzatılıyor, ne kadar sadaka dağıtılsa dilencinin adedini eksiltmek kabil olmuyordu. Tevziat yarım saat kadar devam etti. Kendilerine sorulursa henüz hiçbir dilenci on para almamıştı...”

Yalnız çantada para değil, artık bunu dağıtanların sabırları da tükendi. ”
(Hayattan Sahifeler, s.60)

Bütün bunlar, her türlü sefaletin temelinde maddî imkânsızlığın bulunduğunu gözler önüne seren somut örneklerdir. Romanda ifadesini bulan bu örnekler, hayatta ekonomik bağımsızlığın olmadığı yerde, hiçbir etik ve ahlâk değerlerden bahsetmenin mümkün olamayacağını vurgulanmaktadır.

Hakka Sığındık'ta, temel çatışma, sosyal adaleti hayatının ideali haline getirmiş yazar Nüzhet Ulvi ile dönemin yozlaşmış siyasî ortamının getirdiği fırsatlardan yararlanarak servet sahibi olmuş Hacı Ferhat Efendi ile Hafız İshak Efendi aileleri arasında gerçekleşir. *Hakka Sığındık* romanının bu çatışmaya dayanarak ana temasını “sosyal adalet” teşkil etmektedir.

Yaşadıkları dönemim harp ortamı ile İttihat ve Terakki Fırkası'nın etkili siyasi çevrelerinin tanıdığı olduğu fırsatlardan istifade ederek servetlerine servet katıp, kendilerini hayatın merkezine alarak sefahat içinde yaşayan Hacı Ferhat Efendi ve Hafız Hurşit Efendi aileleri ile aynı ortamda yaşayan ve bu ailelerle tamamen tezat teşkil edecek şekilde ölüm-kalım mücadelesi vererek sefalet içinde yaşayan ailelerin hayatları arasında derin bir uçurum vardır. Hayat standartları arasındaki bu tezat, sosyal adalet hassasiyeti gelişmiş ve âdetâ “cemiyet havarisi” rolü üstlenmiş yazar Nüzhet Ulvi tarafından, bu zengin ailelerin servetinin alınıp fukaraya dağıtılması şeklinde giderilmeye çalışılmaktadır.

Sosyal adalet teması romanın başlarında iki farklı toplumsal tabakanın yaşayışının dikkatlere sunulmasıyla somutlaştırılır. Hacı Ferhat Efendi, Abdülhamit devrinin fırsatçılarındandır. Geniş halk kitlelerinin tersine servetine servet katmak için uğraşmıştır. Bu tavır romanda şu cümlelerle ifade edilir:

“Hacı Ferhat Efendi, devri Hamidinin bal tutup da parmak yalayanlarındandır; her devirde hâkim bir kuvvet vardır; ona tabaiyet, zamanenin hikmeti sayılır; vatanperverlik ve hamiyetini bu felsefeye uydurarak küplerini doldurmayı bilenler bu memlekete müreffehen yaşarlar; bu hikmeti idarenin zıttına gidenler, dedikodular içinde boğularak asılırlar, kesilirler, sürülürler.. sürülürler...” (Hakka Sığındık, s.7)

“Evet Hacı Ferhat Efendi, yağmur yağarken küpünü doldurmuştu; servet serveti cezp eder; talih yardım etti; zorbaların içinde kulaç attıkları yağma deryasından hanesine bir nehir akmaya başladı.” (Hakka Sığındık, s.8)

Toplumsal adalet teması, bu değerın ayaklar altına alınması biçiminde romanda Hacı Ferhat Efendi ve Hafız İshak Efendi aileleriyle yoksul halk kesiminin sürdürdükleri hayat mukayese edilerek şu cümlelerle somutlaştırılmaktadır:

“Duvar duvara bitişik bu iki komşudan başka hemen bütün mahalle, kıtlığın insafsız, devasız çaresiz elemiyle yanıyor, kavruluyordu. Bu iki müreffeh, kibar aile reisinin isimlerini süsliyen (Hacılık), (Hafızlık) ünvanları bir müddet birer (paratöner) gibi kendilerini dediden kodudan, düşmandan, kem nazardan korudu. Biri

peygamberimizin mezarına yüz sürmüş mübarek bir hacı, diğeri Allahın kitabını nakşetmiş muhterem bir hafız-ı kelim. Bunlardan ak ve insaniyete mugayir ne zille sadır olabilir?. Evet, efendiler, bir müddet takdisi vacip bu iki ünvanın temin ettiği hürmetle yaşadılar; lakin gitgide mahallede açlık arttı. Herkes zar zor kendi yağıyle kavrulabilirken şimdi kimsenin ne yağı kaldı, ne suyu.. ne sebili... Çazırtı başladı; tenceresini, sahanını, halısını, mangalını satanlar sattı; şimdi nöbet iç çamaşırlarına, dona gömleğe kadar geldi. Zaruretle bunalan bazı aileler, hasta evlatlarını, analarını, babalarını, kardeşlerini açlığın, ölümün aman vermez pençelerinden kurtarmak için her ün en lüzumlu eşyadan birini götürüp haraç mezat satıyorlar ve ancak o günün gıdasını pek eksik olarak tedarik edebiliyorlardı. Okkası elliye çıkan sütün yevmiye yüz dirhemciği temin olunamamak yüzünden ne yavrular, ne hastalar ölüyordu...(Hakka Sığındık, s.10-11)

“Hacı Ferhat Efendi’nin kapısına her ay başında bir araba dolusu erzak gelirdi. Arabadan haneye nakil esnasında şeker çuvallarından sokaklara dökülen kırıntılar, tenekelerden sızan yağları, ufak sandıklardan saçılan kuru üzüm ve incirleri, sepetlerden düşen yaş meyvaları kapışmak için mahallenin çocukları aç hayvan yavruları gibi çamurlara bulanırlar, arabanın altına, tekerleklerin arasına girerlerdi. Arabanın yanındaki neferlerin bazen hiddetli taraflarına tesadüf ederse boş mideli bu sefalet yavrularına iri çizmeleriyle tekme atarlar, o zavallıcıklar dayaktan evvel ağızlarındaki nimeti yemiye uğraşarak o çamurlu bir yudum leziz şeyi o acı tekmeyle katık ederler ve bir lokmacık daha kapabilmek için sesleri çıkmaz; yalnız zayıf ve soluk yanaklarından akan yaşları görünürdü.” (Hakka Sığındık,s.11-12)

Şıpsevdî’de yanlış Batılılaşma teması etrafında toplumda “sosyal

adalet” konusundaki eksiklikler de ele alınır. Emek-sermaye ve basitçe “sosyalizm” kavramı etrafında şekillenen toplumsal adalet konusunda toplumdaki gelir dengesizliğinin temelinde yatan gerçekten bahsedilir. Buna göre toplumdaki en basit hırsızlıkların bile temelinde, ihtiyacından çok fazla gelir elde edebilenlerin yaptığı “yasal hırsızlıklar”ın olduğu gerçeğinin altı çizilir. Yazara göre hırsızlığın temelinde gelir dağılımındaki adaletsizlikler vardır. Meftun Bey, babasının kasasından senetleri çalması konusunda Mahir’i şu cümlelerle ikna etmeye çalışır:

“Sen bu akılda, bu saffetle yaşarsan dünyada refah yüzü göremezsin... Onun, bunun emellerine, desiselerine hizmetkâr olmaktan kurtulamazsın. Çünkü saf adamlar birtakım hilekârları zengin etmek için çalışırlar. Şimdi bak dikkat et... Meselâ bir bankada en ağır işleri hamal görür. En çok parayı “direktör” alır... Bir gazete idarehanesinde bütün mesai muharrirlerin üzerindedir. Bu zavallıların hepsi bir kaçar yüz kuruş maaşla sahibi imtiyazın kasasını doldurmağa uğraşıyorlar. Meselâ kalemden sen iki yüz kuruş alıyorsun... Mümeyyiz binbeş yüz, müdürün altı bin, nazırın otuz-kırk bin alıyor... Hepsinin emri altında ezilen, en çok iş gören sensin... Bu memuriyetler onlara mintarafillah tevzi edilmedi ya!.. Onlar açık gözlülük ettiler... Alt taraflarındaki zavallı hımbılları tekmeleyip ileri geçtiler. Sirkat sözünü burada tamam manasıyla tatbik et bakayım?.. Demek ki su başlarını evvelce çevirenler patlayıncaya kadar susuzluğunu teskin etsinler.. açlıktan ölmek için, kenardan, kıyidan avucunu doldurmak, bir yudum tatmak istiyen nasipsiz sefillere sârik namı verilsin.. sermaye ve dirayet sahibi olmağı bir “hak” adıyla yüzlerce kişiyi çalıştırıp onların mesaisinin semerelerini bir veya birkaç adamın kendi kasalarına indirmeleri devam ettikçe bu dünya düzelmez. Demek ki sen sirkate avâmın telakkisince mana veriyorsun. Tetkik edelim. Milyonlarca liralara malik adam o kadar serveti nereden kazanmış?.. Dünyadaki mevcut serveti nüfus başına taksim edersek her ferde büyük

bir şey isabet etmiyor. Nasıl olmuş ta o milyoner, o bir tek adam binlerce insanı hisselerinden mahrum ederek kendi kasası derununa yahut imzası altına o kadar serveti vaz ve ithal edebilmiş?.. Bunu kazanç namıyla insanlardan çalmış, fakat kisbini zevahiri görenleri aldatacak surette kanuni mesaga uydurmuş, hele bu kazancı nokta benokta tahlil ve tetkik edelim. Karşımıza çalınmış cesim bir kitle çıkar. Sonra bu büyük hırsızlar servetlerinin yüzde biri, ikisi nisbetinde fedakârlıklarla mektepler, kütüphaneler inşa ettirip beninevilerinin hürmetlerine istihkak iddiasına uğraşıyorlar, ne gülünç komedi!.. Vicdan sahibi bir adam hiç bir meslekte milyoner olamaz. Çünkü cüz'i bir meblağın fıkdanı yüzünden köşede bucakta can veren biçarelerin müthiş sefaletleri, o vicdan sahibini lüzumundan ziyade para idharından daima meneder, âdetâ eğlendirir... Sen asıl hırsız ceplerinde iskarpela ve çalık benizle yarı aç, yarı tok dolaşan o zavallıları zannetme... İnsaniyeti soyan sarikin büyüğü işte o milyonerdir. Aletle kapı, kasa açan hırsızlar hayatlarını tehlikeye koyup bir mahalle giriyorlar, onları tutmağa, dövmeğe, yaralamağa hatta öldürmeye selahiyettarsın. Fakat berikileri kanun himaye ediyor, onlar seni, beni çalıştırıyorlar, bize laşey kabilinden bir ücret vererek mesaimizin semeresini elimizden alıyorlar. Bunun için çalışmağa mahkûm olan insanların, bu re'sûlmal sahipleri nazarında boğaz tokluğuna akşamlara kadar dolap çeviren beygirlerden hiç farkları yok.. bunu bir gün sana iki kere iki dört eder vuzuhiyle isbat ederim. İşte o milyonerler benim gibi sivri akıllıları sevmezler. Çünkü ben kafadakiler röntgen şuaı vazedilmiş gibi onların içini dışını seyredeler, hakikati bilirler. Senin gibi ahmaklar ise "Cenab-ı Hak ona vermiş bana vermemiş" sözleriyle iki elini böğrüne sokup otururlar." (Şıpsevdî, s.393–395)

2.3. ORTAK DİL VE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Bir edebî metin olarak romanın en temel özelliği kurmaca (fiktif) olmasıdır. Kurmaca bir metinde dış dünyanın gerçekliği aranmaz. Anlatma esasına bağlı bir tür olan romanın harici âlemin gerçekliğini anlatan tarih, anı, sosyoloji vb. öğretici metinlerden ayrılarak 'edebî' bir metin hüviyetini kazanmasını sağlayan unsurlardan birisi de –kurmaca oluşunun yanında– anlatım özellikleridir. Romanda tema ile ifade edilecek mesajın daha edebî bir şekilde iletilmesi kullandığı dil ve anlatım tekniklerine bağlıdır. Her şeyden önce romanda dilin kullanımı ve anlatım, temayı destekleyecek estetik bir yapı oluşturur.

Anlatma esasına bağlı bir tür olan romanda olayların veya durumların 'anlatılma'sı beraberinde bakış açısı ve anlatıcı problemini de getirmiştir. "Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte

*olduğunu*²²⁸ anlatan bir kavramdır. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde bu ‘perspektif’in çok önemli yeri vardır; çünkü Lukacs’ın ifadesiyle “*perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici ögeler arasında seçim yapmasını sağlar.*”²²⁹ Anlatıcı ise, Friedemann’ın ifadesiyle, “*değerlendiren, hisseden ve bakandır. O, Kant’tan beri geçerli olan, bizim dünyayı gerçekte olduğu şekilde kavrayamadığımız ancak bakan bir ruhun aracılığıyla anlayabildiğimiz tarzındaki bilgi teorisi anlayışını simgeler.*”²³⁰ Bu açıdan bakıldığında anlatıcının kurgusal dünyaya ait bir kavram olduğu gerçeği ortaya çıkar. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde, ‘hâkim/ilahî bakış açısı’, ‘kahraman anlatıcının bakış açısı’ ve ‘gözlemci/müşahit bakış açısı’ olmak üzere üç tür bakış açısı bulunur. Bunlardan ilkinde her şeyi bilen, ikincisinde kahramanlardan birinin bilgisiyle sınırlı olan, üçüncüsünde ise tarafsız bir gözlemci söz konusudur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarında genellikle hâkim/ilahî bakış açısının kullanıldığı görülür (Âyine Şık, Mürebbiye, Metres, Tesadüf, Nimetşinas, Şıpsavdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Sevdâ Peşinde, Cadı, Hakka Sığındık, Toraman, Hayattan Sahifeler).

İffet, Mutallaka, Bir Mudale-i Sevdâ, Gulyabani romanlarında ise olaylar, kahraman anlatıcının bakış açısıyla aktarılmıştır.

Sevdâ Peşinde ve Cadı romanlarında ilahî bakış açısı ile kahraman anlatıcının bakış açıları bir arada kullanılır.

Romanlarda kullanılan anlatım tekniklerini diyalog, iç konuşma, mektupla anlatım, geriye dönüş, geleneksel temaşa sanatlarından yararlanma şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

Hüseyin Rahmi, romanlarında diyaloglara oldukça geniş yer verir. Toplumun her kesiminden kişilere romanlarında geniş yer veren Gürpınar, onları doğal hayatları içerisinde tanıtmak amacıyla bu kişilerin kendi aralarındaki doğal dilleriyle gerçekleştirdikleri diyaloglarına uzunca yer verir.

²²⁸ Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 84.

²²⁹ Georg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, İst., Payel Yay. 1975. s. 37.

²³⁰ Franz K. Stanzel, **Roman Biçimleri**, Çev.: FAtih Tepebaşılı, Konya, Çizgi Yay., 1997, s. 21.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bu özelliğini şu cümlelerle över: *“Türk romanında hakiki konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi'nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabii muhitlerinde imiş gibi aşarlar. Vâkıâ biraz fazla saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerimizdendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir.”*²³¹ Bu diyaloglar, okur kitlesinin kendi hayatına benzer hayatları bularak esere bağlanmasını sağlamak amacına hizmet edebilir. (İffet, Tesadüf, Toraman, Metres, Şıpsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Nimetşinas,)

Gürpınar'ın romanlarında sıkça başvurduğu bir anlatım tekniği de geleneksel romanın karakter yaratma tekniğidir. Buna göre, roman kişileri olay örgüsünü oluşturan metin parçaları içerisinde değil de romanın başında blok halinde ve özet halinde tanıtılır. Roman kişilerinin bu tanıtımı romanın ilerleyen sayfalarında olay içerisinde somutlaştırılır. Geleneksel romanın genellikle tercih ettiği bu anlatım tarzı okuru romanın ve olay örgüsünün unsurlarına hazırlamak gibi bir işlevi yerine getirir. Şıpsevdi'de, romanın başında çizilen natüralist tablodan sonra romanın temel kişisi Meftun Bey, Şekure Hanım, Lütfiye Hanım, Vesile Hanım Raci Bey, Lebibe Hanım, Rebia, Hasene sırayla tanıtılır. Bunlardan özellikle Meftun Bey ve Şekure Hanım fizikî özellikleri, *“rahatsızlıkları, şikayetleri, ayıpladığı şeyler, itiyatları, yemesine tövbe ettiği yemekler, sevdikleri, nefret ettiği meşrubatlar, kerahetle içtiği mayiat, arayıp da bulamadıkları, semti, kıraâtından ürktüğü eserler”* başlıkları altında tanıtılır. Bunun yanında romanda bazı kişiler de olay örgüsüne dahil oldukları yerde özetleme tekniğiyle tanıtılır ve sonra olay örgüsüne dahil olur. Âyine Şık, Mürebbiye, Metres, Hayattan Sahifeler, Hakka Sığındık, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, bu tekniğine sahiptir.

İç monolog, romanlarda anlatıcının aradan çekilip roman kişilerinin iç konuşmalarına yer verdiği yerlerde sıkça görülür. Bu anlatım tekniği roman kişilerinin bilinçaltına dair şeyleri veya bir durum karşısındaki izlenimlerini

²³¹ Tanpınar, a.g.e., s. 67

doğrudan doğruya aktarma imkânı sağlar. İç monolog tekniği, “yazar-anlatıcı” tarafından roman kişinin “*kendi kendine dedi ki*” şeklindeki ifadeleriyle aktarılır. Âyine Şık, Şıpsevdi, Metres, Tesadüf, Sevdâ Peşinde, Bir Muâdele-i Sevdâ, Cadı ve Toraman’da bu tekniğe rastlanır.

Gürpınar’ın romanlarında en fazla rastlanan anlatım tekniklerinden birisi de mektuptur. Olayların mektup şeklinde anlatılması, anlatıcının aradan çekilmesiyle kişilerin duygularının doğrudan, samimi ve içlerinden geldiği gibi daha geniş bir imkânla dile getirilmesini sağlamıştır. Tamamen mektup tarzında kaleme alınan Mutallaka, bu anlatım tekniğiyle ön plâna çıkmaktadır. Bu romanda olaylar, Âkile Hanım ile Mail Bey’in birbirine yazmış oldukları mektuplarla dikkatlere sunulmaktadır. Kahramanlar başlarından geçen olayları, muhataplarına (koca veya karı) kendi bilgileri ve gözlemleri çerçevesinde mektup şeklinde aktarmaktadırlar. Sevdâ Peşinde’nin anlatımında dikkati çeken en önemli özellik kuşkusuz romanın büyük bir kısmını oluşturan ‘mektup’ tarzıdır. Romanın aslî kişisi Ayn-ı Nûr Hanım’ın çocukluğundan intihar etmesine kadar geçirdiği süreçte yaşadıkları kendi ağzından sırdaşı Seza Hanım’a yazmış olduğu yirmi bir mektupla anlatılır. Yazarın anlatımda böyle bir yolu seçmesindeki etken, Ayn-ı Nûr Hanım’ın sevgilisi Ali İlhami Bey ve kocası Nezihi Bey arasında yaşamış olduğu duygu ve mantık çatışmasının kendisini içine düşürdüğü nevroza dönüşen derin bunalım halinin bizzat birinci ağızdan- kendisi tarafından- ifade edilmesinin daha etkili olmasıdır. Romanda Ayn-ı Nûr Hanım’dan Seza Hanım’a yazılan mektupların yanında Nezihi Bey’den dostu Sermet Bey’e ve Sermet Bey’den Nezihi Bey’e; Sermet Bey’den Ali İlhami Bey’e yazılan mektuplar da vardır. Romanda kişilerin dostlarını savunma adına başkalarından sakladıkları gerçekleri ifade etmek veya hedeflerini gerçekleştirmek için mektuptan yararlandıklarını görmekteyiz. Yani mektup bir nevi gizlilik işlevi görmektedir. Bir Muâdele-i Sevdâ’da en dikkati çeken anlatım tekniklerinin başında mektup yoluyla anlatım gelmektedir. Romanın düğümü mektuplar sayesinde çözülür. Romanda Bedia Hanım’dan sevgilisi Fatin’e yazılmış beş mektuba yer verilir. Şıpsevdi, Cadı, Tesadüf, Kuyruklu

Yıldız Altında Bir İzdivaç, Hakka Sığındık, Nimetşinas romanlarında da mektup tekniğine rastlanır.

Gürpınar'ın romanlarında sıkça başvurduğu anlatım tekniklerinden birisi de geriye dönüş (flashback)tir. Kahramanın kimliğini ifade etmek veya halde gerçekleşen bir olayı izah etmek için uygulanan bir tekniktir. Sevdâ Peşinde romanında anlatmada dikkati çeken en önemli özelliklerden biri romanın büyük bir kısmını kaplayan geriye dönüş tekniğidir. Romanın başında, Ayn-ı Nûr Hanım'ın intiharının tetkik edilmesi için olay örgüsünün temelini teşkil eden ve Ali İlhami Bey ile olan ilişkisine değinilir. Bundan dolayı da hayatının evlilikten önceki dönemlerinin aydınlatılması için geriye dönüş tekniği kullanılır. Romanın ikinci bölümünü tamamen kuşatan bu geriye dönüşler âdetâ romanın düğümünü çözer niteliktedir. Geçmişe dönülerek, geçmişteki olaylar mektup tekniğiyle anlatılır. Bu geriye dönüşler Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektep yıllarından evliliğine doğru kronolojik bir sıra takip eder. Seza Hanım'ın Ayn-ı Nûr Hanım'ın mektuplarını Sermet Bey'e okutması dolayısıyla ara sıra geçmişten hale dönülür. Bu anlamda Sevdâ Peşinde romanının geçmişe atıflarla ilerleyen bir roman olduğu da söylenebilir. Âyine Şık, Mürebbiye, Tesadüf, Şipsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Toraman bu anlatım tekniğinin kullanıldığı romanlardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Ahmed Midhat Efendi geleneğinin bir uzantısı olarak sürdürdüğü, olayın akışını keserek konuyla ilgili veya ilgisiz sayfalarca süren bilgi verme tarzı, romanlarında çok sık görülen bir anlatım özelliğidir. Bu bilgiler çoğunlukla roman kişilerinin ağzından verilir. Aynı zamanda bir kusur sayılan bu özellik, okurlarını '*yüksek bir felsefeye çekmek*' isteyen Gürpınar için kaçınılmaz bir durum haline gelmektedir. Gürpınar, Cadı'da, olağanüstü olarak gördüğümüz ve hayatımızı altüst eden olayların da temelinde mutlaka insanlık değerleri bakımından yeterli seviyeye yükselememiş şarlatan insanların olduğu tezini halka benimsetmek ve hurafeler karşısında cehalet içinde kıvranan geniş halk kitlelerini bilgilendirip onları pozitif bilimlerin tarafına çekmek için uzunca felsefe yapar. Mezarlığa gidilir. Cadı münasebetiyle, "Eğer ölümler dirilseydi.." diye bir bahis açar. Kendince yüksek felsefesini, biraz da komedi karıştırarak dile getirir. Sonra

konuyu ruh meselesine taşır. Eskinin çetrefilli akıl yürütme yöntemleriyle alay etmek ve okurun gözünde muamma haline getirmek için, devrine göre kültürlü sayılabilecek kahramanları Naşit Nefi Efendi ve karısı Şükriye Hanım'ın akıllarını yorar. Bir başka yerde, hiç gereği yokken, medenilik meselesine dokunur. Kim medenidir, medeniliğin ölçüsü ne olmalıdır? gibi sorularla yerleşmiş değer ölçülerini tenkit ederek, "olması gereken"i verir. Sonra yeni ve uzun bir bahis açarak ruh meselelerinden ispiirtizma derneği "reis"i ile Şükriye Hanım'ın septik babasını konuşturur; müspet ilim yerine bu tür yöntemlerden medet uman yarı aydınla alay eder. Bunların yanında Rumelihisarı Mezarlığı'nı ziyarette mezarlığa gidene kadar geçtiği mekânların harap ve bakımsızlığı karşısında yine olayının dışına çıkarak mekân üzerinden Doğu-Batı mukayesesine girer. Tesadüf'te aşk üzerine, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta astronomi üzerine, Hayattan Sahifeler'de olayların büyük kısmının geçtiği mezarlık bağlamında Doğu ve Batı toplumlarının mezarlığa bakışı dolayısıyla doğu-batı mukayesesini, hayat-ölüm, kâinatın nizamı, sonsuzluk üzerine, Metres'te dekadancer üzerine, Beyazıt Meydanı'ndaki yazıcılar ve Matmazel Parnas'ın adını taşıdığı "Parnas"ın ne olduğuna dair ve aşk üzerine, İffet'te romantik ve realist üslubun karşılaştırılması üzerine, Hakka Sığındık'ta İttihat ve Terakki döneminin sosyal yaşantısı, soysa adalet ve "evliya kılığındaki sahtekâr insanlar" üzerine, Nimetşinas'ta kadın-erkek ilişkisi üzerine, Âyine Şık'ta alafrangalık üzerine, Mürebbiye'de yazarın natüralizm hakkındaki düşüncelerini Anjel-Baudelaire diyalogunda Baudelaire'in ağzından vermesi, Dehri Efendi'nin okuduğu Moliere'in "Les Precieuses Ridiculeus" adlı eseri üzerine, yine Dehri Efendi'nin Anjel'le edebiyat hakkında konuşurken, Racine'in "Andromaque" adlı eserinde bir kahramanın söylediği sözün gramerce yanlış olduğu üzerine bahsi ve botanik merakı dolayısıyla sayfalarca mantarlardan bahsetmesi, olay dışına çıkılarak verilen gereksiz bilgilerdendir. Şıpsevdi'de eserin başında anlatılan ve sayfalarca süren alafranga sofrada yemek yeme âdabı, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sahip olduğu ve Meftun Bey'in sözcülüğüyle ifade ettiği sayfalarca süren felsefî düşünceler, olayın akışını önemli ölçüde kesintiye uğratan unsurlardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarının anlatımında geleneksel temaşâ sanatlarından yararlanılması suretiyle mizahın ön plâna çıkarıldığı da dikkati çeken özelliklerden birisidir. Roman kişilerinin karşılıklı yanlış anlamalarına dayalı olarak eserlerde karagöz, meddahlık ve ortaoyunu geleneğinin tesirinin olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte, Gürpınar'ın romanlarının birçok sahnelerinde dramatik vasıflar bulunur. Sık sık rastladığımız ve meddah hikâyeleri ile ortaoyununa ve karagöze bağlanabilecek, muhavere geleneğinden tutun da, bir tek mahalde ve kısa bir zaman çerçevesi içinde çok karışık vakaların kesif şekilde sıkıştırılması ve en sonunda yine dramatik eserlerde gördüğümüz teknik metotlarla çözümlüvermesi özelliğine kadar birçok vasıflarıyla onu bir dram yazarına yaklaştırabiliriz. Gürpınar'ın temaşâ sanatlarına romanlarında yer vermesini, yarattığı kişileri karikatürize ederek komikleştirmek suretiyle hicvetmek istemesine dayandırabiliriz. Selim İleri, Gürpınar'ın geleneksel temaşâ sanatlarına eserlerinde yer vermesini, onun yerli hayatı anlatma kaygısını götüğünü düşünerek bu konuda şunları söyler:

“Tulûatın daima öne çıkışı, seyirci topluluğunun hemen her zaman güncel açık beğeni düzeyine seslenebilmek amacını taşır. Hüseyin Rahmi'de güncel önemli bir yer tutar. Çok sevdiğim Hakka Sığındık, birdenbire, o günün tasası İspanyol gribinden uzun uzadıya söz açar. İspanyol gribine Abdülhamid'in istibdâdı, Abdülhamid'den beter İttihatçılar karışır. Bunlar hepsi, sanki, çatısı aynı kalmış, ama sözleri güne göre değişken Ortaoyunu'ndan esinlenme gibidir. Başka romancılarımızda rastlanmayan bir tutum.

Aslında, gelenek sona ermiyor. En köktenci değişimler bile, gelenekseli noktalamıyor. Nietzsche'ye hayran Hüseyin Rahmi, bir yandan da, gelenekle haşır neşirdi. Bir türlü saptayamadığımız, Hüseyin Rahmi'nin bizim hayatımıza tıpatıp denk gerçekçiliğidir. Balzac'inkine hiç benzemeyen bir gerçekçilik. Dünün ve bugünün siyaset sahnelerini izlediğimizde, aynı Hüseyin Rahmi üslubuyla siyasete sınırlı olduğunu ayırtına varırız: Önce bir acı gülüş, sonra, git git facialara yol alış! Sözlerde, davranışlarda, dünya görüşünde akıl dışılık! Daima arka plâna itilen, görmezden gelinen, daima örtülen ekonomik sıkıntılar... Bu toplumsal yazgı, Hüseyin Rahmi'den bu yana değişmedi. Onun Kaderin Cilvesi/Başımıza Gelenler adlı harikûlade romanını okuyun, günümüzü yakalarsınız.

Hüseyin Rahmi, Zola'nın başı çektiği natüralizmden esinlenmişti, ama yanı başındaki Müşahadat'ın bilincindeydi. Geleneksel anlatma, dile getirme, yansıtmaya, gösterme imkânlarımıza yaşamı boyunca sadık kaldı. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyesi, onda sadece roman okuyacak kişinin yatkınlığına denk birer anlatım aracı olarak değerlendirilemez. Hüseyin Rahmi, bize özgü yaşamının en 'doğal' ifade ediliş olanaklarını arıyordu.”²³²

Oğuz Cebeci de Batılı filozoflardan beslenen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanını Batılı seviyeye çıkaramayıp pek çok teknik aksaklıklar

²³² Selim İleri, “Bir Kitap Kapağı”, **Radikal Kitap** (15.02.2008)

sergilemesine rağmen onu başarılı kılan etkenin yerli unsuru (geleneksel anlatıya da değinerek) çok iyi kullanması olarak görür ve hatta onun yeni bir tür oluşturduğunu söyleyerek şu cümlelere yer verir:

“Ortaoyunu ve Karagöz geleneğinden gelen unsurları Ahmed Midhat Efendi'nin romancılığıyla harmanlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, kendine özgü bir yazı türü oluşturmuştur. Bu türün özelliği, klâsik Batı romanıyla yerli dramının bir karışımı görünümünde olmasıdır. Bakhtin'in tanımladığı karnavalesk bir insan tablosunun tasvirine dayanan bu sanat, komikten ve cinselliğin kışkırtıcı enerjisinden yola çıkar. Bu bakımdan, Nasreddin Hoca'nın 'müstehtecen enerjisiyle' ilişkilendirilmesi yanlış olmayacaktır.

Hüseyin Rahmi, Batılı tarzda 'klâsik roman' yazmayı hayal etmiş olabilir; ancak, bu türde başarılı olduğunu söylemek zordur. Batılı felsefecilerden alıntılar yaptığı, kötümser bir dünya görüşünü dile getirdiği eserleri, geleneksel Türk anlatısının ruhuna nüfuz ettiğini gösteren 'komik tasvir yeteneği' sayesinde ayakta durur. Yazar, Batılı klâsik roman perspektifinden bakılınca 'kusurlu' sayılabilecek bir ürün vermiştir: romanları kurgu, karakter gelişimi, temel felsefe gibi konularda yetersizlik gösterir. Dili de roman dili seviyesine ulaşmaz. Ancak, geleneksel Türk anlatı formlarını Batılı formlara uyarlayarak özgün bir ara-tür oluşturduğu da bir gerçektir. Özetle söylersek, Hüseyin Rahmi'nin yazarlığı, Schopenhauer'in etkilerini yansıtan ve insanda 'evrensel iştiha ilkesi' olarak niteleyebileceğimiz güdülerin varlığına yönelik bir inançla, natüralistik ekolün kötümser tasvirciliğini bir araya getiren bir felsefenin etkisiyle biçimlenmiştir. Okuyucuya 'ders verilen' ve genellikle kötümser sonlarla biten bu kitapları 'kurtaran' ve yer yer Türk edebiyatında benzeri olmayan bir özgünlüğe ulaştıran şey ise, Hüseyin Rahmi'nin keskin mizah anlayışıdır.”²³³

Âyine Şık'ta, karagözü hatırlatan bölümler vardır. Şıpsevdi'nin başındaki tramvay durağında bekleyen kadınların konuşması meddah geleneğinden yararlanışın başarılı bir yönünü teşkil eder. Meftun Bey ve Kasım Efendi arasındaki zihniyet farklılığını vurgulamak amacıyla Kasım Efendi'nin Meftun Bey'i yanlış anlamasıyla söylenen kelimelerin ses benzerliğine ve komik unsurlara dayandırılarak, karagöz sahnesini hatırlatan parçalara rastlanmaktadır. Meftun Bey ile bakkal arasındaki tezadı vurgulamak için kelime benzerliği üzerine kurulmuş ve Karagöz sahnesini hatırlatan bir yanlış anlama sahnesi vardır. Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta mahalle kadınlarının sosyo-kültürel özelliklerini gözler önüne sererek kendi üslûb ve ağız özellikleriyle gerçekleştirdikleri muhabbet, ortaoyunu ve meddahlık geleneğini hatırlatır tarzda âdetâ bir tiyatro sahnesi kadar canlı bir şekilde dikkatlere sunulmuştur. Romanın bazı yerlerinde mahalle kadınlarının birbirini ve İrfan Galib Bey'i yanlış anlamalarına

²³³ Oğuz Cebeci, “Bir 'satir' yazarı olarak Gürpınar”, **Radikal Kitap** (08.02.2008)

dayanarak “Karagöz”ü andıran bölümler de vardır. Bir Muâdele-i Sevdâ’da da özellikle romanın cahil kişilerinin okumuş kişilerle karşılaşmalarında Karagözü andıran yanlış anlamaya dayalı bir diyalog söz konusudur. Mürebbiye’de meddah, karagöz ve ortaoyununu andıran sahnelere yer verilmiştir. Neredeyse karikatürize edilmiş birer tip olarak karşımıza çıkan kahramanlardan Sadri Bey ile Dehri Efendi arasında temaşa geleneğinin üslubunu hatırlatan, yanlış anlamaya dayalı diyaloglar göze çarpmaktadır.

Romanların pek çoğunda diyaloglarda kişilerin jest ve mimikleri parantez içinde ifade edilir. Bir tiyatro metnini hatırlatan bu ifadeler, yazarın olayları okurun zihninde canlandırma çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Mesela Tesadüf’te *(Bir iki saniye tevakkuftan sonra)*, *(Avaz avaz haykırarak)*, *(Soluk soluğa koklıyarak)*, *(Kendi kendine yavaşça)*, *(Kalkmıya uğraşıp tekrar düşerek)*, *(Yumrukla kaplamıya vurarak)*, *(Birdenbire sözünü kesip Hacıya dikkatli dikkatli baktıktan sonra Nefisenin kulağına eğilerek)*, *(Gözlüğü takarak her kelimeyi kesik telaffuz ederek)*, *(Eliyle sinisini göstererek)*, *(Müteessirane)*, *(Ağlıyarak)*, *(Münfeilane)*, *(Derin derin düşünerek)*, *(İçini çekerek)*, *(Parmağı ile hesaplıyarak)*, *(Baş parmağının tırnağını dişine takıp çıtlatarak)* bunlardan bazılarıdır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarının anlatımında dilin kullanımı da dikkat çeken yönlerden birisidir. Romanların başından sonuna kadar diyalogların hâkim olması ve roman kişilerinin kendi şive ve ağız özellikleriyle konuşmaları, konuşma dilinin doğallığının eserlere yansımaları sağlamış ve romanlarda günlük hayatın bir kesitinin canlandırıldığı izlenimi vermiştir. Roman kişilerinin eğitim seviyelerine ve meşreplerine uygun olarak konuşmaları romanlardaki mizahı ön plâna çıkaran bir unsurdur. Cahil kişilerin sosyal yaşamları konuşmalarıyla desteklenir. Alafranga tipler cümleleri arasına Fransızca kelimeler serpiştirerek konuşurlar.

SONUÇ

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) hayatını kalemiyle sürdürmüş, Türk romanın en velûd yazarlarından biridir. 1889 yılında başladığı romancılığını, Tanzîmat, Servet-i Fünûn, Milli edebiyat, Cumhuriyet edebiyatı dönemlerini içine alan bir süreçten geçerek yaşamının sonuna kadar devam ettirmiştir. Elli yıldan fazla süren romancılığında söz konusu dönemlerde cereyan eden edebî oluşumların hiçbirine bağlanmadan, kendi çizgisinde yoluna devam etmiştir. Eser verdiği dönemlerin zihniyeti doğrultusunda ortaya çıkan edebî teşekküllerin kendilerine has roman anlayışları karşısında, daima halkı (okur kitlesini) merkeze alarak edebî faaliyetini sürdürmüştür. Batılılaşma süreciyle birlikte toplumun geçirmiş olduğu sosyo-kültürel değişimin beraberinde getirdiği sancılar karşısında kayıtsız kalmamış, estetik kaygıları ikinci plâna alarak, geniş halk kitlelerinin eğitim seviyesinin yükseltilmesi için sahip olduğu “*yüksek felsefe*”yi onlara aktarmayı bir sorumluluk olarak görmüştür. Onun romancılığının nirengi noktası esasen burasıdır. Bu doğrultuda Gürpınar, özellikle Ahmed Midhat Efendi’nin üzerindeki maddî manevî destekle, onun tarzını tercih etmiştir. Batılı romancıları ve felsefecileri onlardan tercümeler yapacak kadar tetkik etmiş ve bu birikimini yetiştirdiği ortamın etkisiyle sahip olduğu geleneksel kültürün tahkiye ürünleriyle harmanlayarak roman dünyasını oluşturmuştur. Gürpınar’ın romancılığını genel anlamıyla belirleyen bu etkenler, onun romanlarının ulaşmak istediği gayeye uygun bir yapı, tema ve anlatıma sahip olmasını sağlamıştır. Bu çalışmada Gürpınar’ın 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanlarının yapı, tema ve anlatımla ilgili olarak ortaya çıkardığı sonuçları şu şekilde sıralamak mümkündür.

Hüseyin Rahmi’nin 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanlarına genel olarak bakıldığında, bu romanların dramatik yapı ve karakter yaratmaya dayalı klâsik roman anlayışına sahip oldukları görülür. Söz konusu romanların olay örgülerinin Osmanlı-Türk toplumunun Batılılaşma süreciyle derinleşen ayrışmasının doğurduğu zıtlıkların üzerine inşa edilen çatışmalara dayandığı kolaylıkla gözlenebilmektedir. Batılılaşma olgusu Türk toplumunda

bir taraftan Batılı değerlere sahip olan ‘modern’, ‘aydın’ bir kitle oluştururken; diğer yandan geleneksel kültürün etkisindeki geniş halk kitleleri din kisvesi altındaki batıl inanışların etkisiyle cehaletin hâkim olduğu bir hayatı sürdürmektedir. Bu şekilde bir ayrışma yaşayan Osmanlı-Türk toplumu, Gürpınar’ın romanlarında da ikili zıtlıkların temsilcisi olarak yerini almıştır. Ne var ki, romanların tamamı bu şekilde ikili zıtlıkların doğurduğu temel çatışmanın (Doğu-Batı, eski-yeni, alafranga-alaturka, idealist-materyalist, gelenekçi-Batıcı, maddî imkân-imkânsızlık vb.) şekillendirdiği bir olay örgüsü üzerine kurgulanmıştır. Romanlar, bu zihniyetleri temsil eden ‘tip’lerin çatışmanın bir tarafında yer alarak şahıslarında somutlaştırdıkları olayların düzenlenmesiyle teşekkül eden olay örgüsüyle mesajlarını geniş halk kitlelerine ulaştırırlar.

Tanzîmat’tan beri Türk romanının üzerinde en fazla durduğu konu olan yanlış Batılılaşma Gürpınar’ın Âyine Şık, Mürebbiye, Metres ve Şipsevdi romanlarında ana tema olarak ele alınır. Bu romanlar temel olarak A <----> B şeklinde sembolize edebileceğimiz ikili bir çatışma ekseninde kurgulanır. Bu çatışmanın bir tarafını Batılı olanı, alafrangayı temsil eden kişi(ler), diğer tarafını da geleneksel yaşamı, Doğuyu temsil eden kişi(ler) oluşturur. Bu temayı işleyen romanların olay örgüsü, bu temel çatışmayı etkileyen yan çatışmaları da içeren bir çatışma ve karşılaşmalar bütününden oluşur. Aslında bu romanların yapısındaki temel çatışmayla dikkatlere sunulan, toplumsal yapıdaki ayrışmanın getirdiği sorunun roman düzlemine taşınmasıdır.

Gürpınar’ın A <----> B şeklinde ifade edebileceğimiz ikili zıtlıkların karşılaşması esasına dayalı bir çatışmayla kurguladığı bir diğer konu da Batıl inanışlardır. Batılılaşma süreciyle birlikte Batı kökenli pozitivist, materyalist felsefenin hâkim olmasıyla birlikte bilim ve fen ön plâna çıkmış, Batı tarzı okulların açılması ve gazetenin yayın hayatına girmesiyle birlikte toplumun bilgi seviyesi yükselmeye başlamıştır. Batılı bilgi ve felsefenin gittikçe yaygınlık kazanmasıyla birlikte geleneksel dogmâtik bilgi sarsılmış ve onun karşısında pozitivist, materyalist bilgi yerini almaya başlamıştır. Eğitim seviyesi henüz yetersiz olan geniş halk kitleleri ise hâlâ geleneksel dogmâtik

bilgiler ışığında hayatını sürdürmektedir. İşte bu şekilde ayrıışan toplum tabakaları, A <----> B şeklinde ikili temel çatışma oluşturacak biçimde romanlarda da yerini almıştır. Böyle bir temel çatışmanın bir tarafını aydın, Batılı pozitivist, yeni kafa bir zihniyeti temsil eden kişi(ler) temsil ederken; diğer tarafını da zihni batıl inanışlarla şekillenmiş, geleneksel, muhafazakâr zihniyeti temsil eden kişi(ler) temsil eder. Tesadüf, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Gulyabani, Cadı romanları böyle temel çatışmaya dayalı bir olay örgüsü etrafında kurgulanmıştır.

Gürpınar toplumsal yapıda meydana gelen iktisadî eşitsizlikleri konu edildiği romanlarda da A <----> B şeklinde ifade edebileceğimiz ikili zıtlıkların karşılaşması esasına dayalı bir çatışmaya yer vermiştir. Özellikle II. Meşrûtiyet'ten sonra İttihat ve Terakki Fırkası'nın desteği ile savaş yıllarında türeyen hap zengini vurguncular ile savaşların getirdiği yoksulluk ortamlarından olumsuz etkilenen halk tabakası arasında vicdanları yaralayacak şekilde derinleşen ekonomik eşitsizlik, romanlarda iki farklı tabakanın çatışması şeklinde ele alınmıştır. Temel insanlık problemi haline gelen bu sorun, romanlarda maddî imkân-imkânsızlık çatışmasını temsil eden kişi(ler) ekseninde somutlaştırılmıştır. İffet, Hakka Sığındık, Hayattan Sahifeler romanının olay örgüsü bu temel çatışma etrafında düzenlenmiştir.

Gürpınar'ın bu dönemde B <----> A <----> C şeklinde ifade edilebilecek tarzda bir çatışmaya dayalı olay örgüsüyle kurguladığı romanları da vardır. Bu tür romanlarda özellikle, aşk, evlilik, aile hayatı konularını ele alır. Bu tür çatışmalarla kurulan romanlarda aslî kişinin sevdiği ile sürdürmek zorunda olduğu bir ilişki arasında kaldığı durumlar anlatılır. Yine Batılılaşma süreci ile toplumsal yapıda ortaya çıkan değişim ve dönüşüme dayanan bu konu, kadının toplumsal statüsünün doğurduğu sancılar etrafında şekillenir. Bu çatışmaların yaşandığı romanlarda aslî kişi zorla evlendirildiği ve gönülden sevdiği kişi arasında seçim yapmak zorunda kalır. Bu romanlarda geleneksel ataerkil toplum yapısındaki kadın-erkek ilişkilerinin sorunları irdelenir. İffet, Mutallaka, Bir Muâdele-i Sevdâ, Tesadüf, Nimetşinas, Sevdâ Peşinde, Toraman romanlarının olay örgüsü bu temel çatışma etrafında düzenlenir.

Hüseyin Rahmi'nin 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanların olay örgüsüne genel olarak baktığımızda hepsinin, toplumsal yapıda Batılılaşma olgusuyla birlikte doğan problemler tarafından şekillendirildiğini açıkça görmekteyiz. İfade ettiğimiz temel çatışmalara eklenen diğer çatışmalar ve karşılaşmalarla vücuda gelen olay örgüsü, romanın yazıldığı dönemdeki toplumsal sorunların romanın kurgu dünyası içinde bir görünümünü arz etmektedir.

Hüseyin Rahmi'nin kaleme aldığı romanlarda yapıyı oluşturan unsurlar arasında en çarpıcı özellikler kuşkusuz roman kişilerinde gözlenmektedir. Denilebilir ki, Hüseyin Rahmi'yi Türk romanının bütünü içerisinde farklı bir noktada konumlandıran özelliğini onun roman kişilerinde aramak gerekir. Gerçekten de onun romanlarında -önceki bölümde uzunca listesi verildiği üzere- her yaştan, her sosyal çevreden, her meslekten, her mizahtan kısacası İstanbul'un günlük hayatında karşılaşılan herkesten bir numune bulmak mümkündür. Romancılığını halkı "*yüksek bir felsefeye*" çıkarmak gayesiyle icra eden Hüseyin Rahmi, belirli bir kesimi, belirli bir kitleye anlatan bir romancı olmamış; bilakis toplumu meydana getiren bütün kesimden insanı geniş okur kitlesine anlatmayı şiar edinmiştir. Bu vesileyle onun romanları halk için bir ayna işlevi görmüş ve geniş halk kitleleri onun romanlarında kendisini görüp okumuştur. Sokaktaki ve mahalledeki insanın olanca doğallığıyla bir fon olarak yerini aldığı Hüseyin Rahmi romanlarında aslî kişiler, toplumda sivrilerek ön plâna çıkan alafranga züppeler, zihin dünyaları batıl inanışlarca şekillenmiş cahil insanlar, Batılı pozitivist bir zihniyete sahip olarak içinden çıktıkları cemiyetin değerlerine bayrak açan 'birey'liğinin farkına varan aydın kadın veya erkekler, yoksul geniş halk kitlelerinin temsilcisi olan kişi(ler)den oluşmaktadır. Hüseyin Rahmi, bütün bu aslî roman kişilerini gerçekçi kılmak için kendi doğal ortamları içinde okur karşısına çıkarmak istemiş ve bu doğrultuda içinde yaşadıkları muhitten pek çok figürü de romanlarına dahil etmiştir. Romanlardaki kişileri gerçekçi ve doğal kılan husus onların romanlara aktarılırken değişime uğratılmayıp, gündelik hayatlarındaki yaşadıkları gibi eserlerde yerlerini almalarıdır. Ne var ki, romanlarda kişiler kendi ağız ve şive özellikleriyle konuşmakta ve günlük

hayatta kendileri için doğal kabul edilebilecek tutum ve davranışlarıyla esere girmektedirler. Bundan dolayı kişilerin bu doğallığı Hüseyin Rahmi'nin romanlarının geniş halk kitleleri tarafından sevilmesini sağlamıştır.

Romanların bazılarının bizzat yaşanmış olayları konu edinmesi ve yazarın çocukluktan beri gelen gözlemlerinin bir sonucu olması, roman kişilerinin canlılığını sağlayan bir özelliktir.

Hüseyin Rahmi ele aldığı aslî kişileri, iç dünyalarını yansıtacak psikolojik tahlillere yer verecek bir tarzda dikkatlere sunmaz, daha ziyade onların tutum ve davranışlarının dışa vuran hususiyetlerini yansıtır. Bundan dolayı onun aslî kişileri karakter olamayarak birer 'tip' olarak kalmışlardır. Zaten yazarın amacı da bir üslûb hünéri sergilemek değil, aslî kişilerin somutlaştırdığı zihniyet üzerinden toplumdaki bozuklukları ve bunların kaynağını ortaya koymaktır. Bunun bir sonucu olarak roman kişileri çoğunlukla romanın başında kendilerine biçilen rolleri gerçekleştirmekle mükelleftirler; ancak bazen roman kişileri roman içerisinde kendilerine çizilen sınırların dışına çıkarak, kendilerinden beklenmeyen konuşmalar yaparlar. Buralarda çoğu zaman roman kişisi kisvesi altında konuşan Hüseyin Rahmi'dir. Yazar buralarda okuyucuya vermek istediği mesajları roman kişisi üzerinden vermek istemektedir.

Roman kişileri, klâsik romanın karakter çizme tekniğine uygun olarak, romanın başında ya da olay örgüsüne dahil olduğu yerde blok halinde ve özet olarak tanıtılır. Kişinin ileriki sayfalarda gerekli olacak ailesi, geçmişi, çevresi, kişiliği, ahlâkı, vb. özellikleri, olay örgüsü içerisindeki bir olay parçasına dahil olmadan aktarılır. Romanın ilerleyen sayfalarında kişilerin bu peşinen verilen özellikleri olaylar içerisinde somutlaştırılır. Kişinin romanın başında verilen özellikleri dışında bir tarafını genellikle öğrenemeyiz.

Hayatının son yıllarındaki milletvekilliği dönemi hariç, İstanbul dışında hiç yaşamamış olan Hüseyin Rahmi, bütün romanlarında mekân olarak sadece İstanbul'u seçmiştir. Bazı şairlerimiz için kullanılan "*İstanbul şairi*" ifadesini onun için "*İstanbul romancısı*" olarak uyarılmanın hiç de yanlış olmayacağı kanısındayız. Nasıl ki onun romanlarında İstanbul'un gündelik hayatında rastlayabileceğimiz her türlü insanı bulmak mümkünse, aynı

şekilde İstanbul'a ait pek çok mekân da onun romanlarının sahnesi durumundadır. Gürpınar'ın romanlarına sahne olarak İstanbul'u seçişinde her ne kadar hayatının neredeyse tamamını İstanbul'da sürdürmesinin rolü varsa da, Osmanlı-Türk toplumunun son zamanlarında meselesi haline gelen yanlış Batılılaşma, batıl inanışlar gibi romanlarda ele alınan temaların bütün çıplaklığıyla burada yaşanması da etkili olmuştur, denilebilir.

Gerek geleneksel hayatın bütün canlılığıyla, renkliliğiyle ve birikimiyle varlığını sürdürdüğü eski İstanbul, gerekse Batılılaşma süreciyle birlikte gelişmeye başlayan ve Batılı, alafranga kesimin kendini bulduğu ve yaşam alanı haline getirdiği Beyoğlu ve çevresi Gürpınar'ın romanlarında olayların sahnesi durumundadır. Romanların temel olarak ikili zıtlığa dayalı bir çatışma etrafında düzenlenen olay örgüsüyle ifade edilişi, bu temel zıtlıkların mekân düzleminde de ifadesini bulmasına neden olmuştur. Yani romanların temelinde yatan zihniyet çatışması, mekân üzerinden de kendisini göstermektedir. Ne var ki, Beyoğlu çevresi ve eski İstanbul ayrışmasının da temelinde yatan faktör budur.

İstanbul hayatını olanca doğallığı içerisinde anlatma gayreti güden Gürpınar, bu hayatı mekânıyla birlikte somutlaştırarak dikkatlere sunmaktadır. Roman kişileri kendi yaşam tarzlarına uygun semtleri kendilerine muhit olarak seçmişlerdir. Alafranga züppe tiplerin Batılılarla birlikte olmak, Batı tarzı hayatı ve modayı takip edebilmek için seçtikleri Beyoğlu çevresi kozmopolit özelliğiyle dikkatleri çekmektedir. Gayrimüslimler romanlarda bu çevrede karşımıza çıkarlar. Geleneksel hayatı sürdüren, zihni batıl inanışlarla şekillenmiş, eğitim seviyesi ve geliri düşük geniş halk kitlelerinin yaşadığı yerler de genellikle eski İstanbul olarak ifade edilen Fatih, Edirnekapı, Suriçi bölgesidir.

Romanlarda genellikle gayrimüslimler Beyoğlu çevresindeki apartmanlarda ve buralardaki kiralık odalarda yaşarlar. Varlıklı olan ve alafrangalaşma eğilimi gösteren Osmanlı-Türk aileleri Boğaziçi'ndeki yalılarda veya çeşitli muhitlerdeki köşklere ve konaklarda yaşarlarken, yoksul olanlar genellikle geleneksel hayatın hüküm sürdüğü eski İstanbul'da

(Fatih, Aksaray, Laleli, Edirnekapi, Suriçi çevresi) köhne, bakımsız evlerde yaşamaktadır.

Gürpınar, Batılılaşma ile toplumsal yapıdaki değişimi, konak ve yalı hayatındaki değişimleri vurgulayarak da anlatmaktadır. Özellikle ataerkil bir aile yapısına sahip olan konak ve yalılarda Batılı hayatın getirdiği problemler bütün kâbuslarıyla birlikte çarpıcı biçimde dikkatlere sunulur. Bu mekânlarda yaşayan varlıklı ailelerin Batılılaşmayı yanlış yorumlamaları, mahiyeti ve felsefesi tam olarak anlaşılmayan bir Batılılaşmanın kültür bunalımına yol açması, dönemin sosyal tarihi açısından mekânlar yoluyla canlı sahneler sunmaktadır. Yanlış Batılılaşmanın ele alındığı Âyine Şık, Mürebbiye, Metres ve Şıpsavdi romanlarının mekânları –Âyine Şık hariç- varlıklı ailelerin yaşadığı konak, köşk ve yalılar olmasına rağmen hepsinin sonu da bir kâbusla biter.

Zihni hurafelerle şekillenmiş insanların kendilerine mekân olarak seçtikleri muhit de geleneğin hâkim olduğu eski İstanbul'dur. Eski İstanbul'un fizikî olarak derme çatma, gayri insanî bir görünüm arz eden sokakları, evleri vb. insanıyla büyük bir uyum göstermekte ve içinde yaşayan insanın ruh dünyasını ve hayata bakışın çok somut biçimde yansıtmaktadır.

Romanlarında olay anlatımına ağırlık veren Gürpınar, söz konusu romanlarındaki yalı, konak ve köşkların dış tasvirinden ziyade bu mekânlarda yaşanan olayları ön plâna çıkarmış ve o nispette iç mekânları, olayları okuyucunun gözünde tecessüs ettirecek biçimde tasvir etmiştir. Bu mekânlar, içinde yaşayan kişilerin zihniyetlerini ve maddî imkânlarını yansıtacak biçimde tefriş ettirilmiştir.

Gürpınar'ın romanlarındaki mekânlar, kendi hayatında bizzat gözlemlediği ve yaşamını sürdürdüğü yerlerdir. O kadar ki, Bir Muâdele-i Sevdâ, Sevdâ Peşinde gibi bazı romanlarında yaşamının büyük bir bölümünü sürdürdüğü Heybeliada'yı ve buradaki evinin romanda yer aldığına tanık olmaktadır. Eski İstanbul'a ait mekânlar zaten bizzat çocukluğunun geçtiği yerdir.

Romanlarda kimi zaman mekân tasvirleri dönemin hâkim akımı olan natüralist bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Özellikle Şıpsavdi'deki Aksaray

tramvay durağı ile Hayattan Sahifeler ve Hakka Sığındık romanlarındaki mekânların tasvirleri buralarda yaşayan insanların geri kalmış hayatlarını dikkatlere sunmak işlevine sahiptir. Bu noktada Gürpınar'ın insan-mekân uyumunu başarılı bir şekilde verdiği söylenebilir.

Hüseyin Rahmi'nin romanları 'zaman' unsuru bakımından öne çıkan bir farklılık arz etmez. Yazarın ilk romanı Âyine Şık'ı kaleme aldığı 1889 yılından, incelediğimiz son romanı Hayattan Sahifeler'e kadar otuz yıllık bir zaman dilimi geçer. Gürpınar, bu zaman zarfında gerçekleşen toplumsal değişimi romanlarında konu edinmiştir. Gözlemlediklerini yaşadığı devrin tanıdığı olma sıfatıyla kaleme almıştır. Bu romanlarda anlatılan olayların zamanıyla ilgili bir tarih (yıl, ay) vermese de anlatılan olayların arka plânını oluşturan fon, yaşadığı dönemin sosyal yaşantısına dayanmaktadır.

Romanlarda esas olarak olay anlatımına odaklanıldığından, anlatılan olayların zamanı kesin bir zaman zarfıyla kayıt altına alınmamaktadır. Romanlarda zamana dair kullanılan ifadeler, diyalogların ve olay anlatımının ön plânda olması nedeniyle çok kesin çizgiler taşımaz. Olayların akışı "*Bir gün, ertesi akşam, üç gün sonra, ertesi günü, o gece, bir sabah, birkaç haftada vb.*" gibi belirgin olmayan zaman zarflarıyla verilmeye çalışılır. Olay zamanları çoğunlukla aslî kişinin durumuna göre genişler. Yani onun hayatı etrafında uzar veya kısalır.

Romanlarda kronolojiye uygun ilerleyen zamandan sapmalar çoğunlukla geriye dönüş (flashback) tekniğiyle gerçekleştirilir. "Geriye dönüş"le geçmişe gidilmesinin amacı; geçmişte yaşanmış olayları dikkatlere sunmak, farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları "hal"e taşımak ve kahramanları tanıtmak, onların geçmişten hal'e kadar gelen maceralarını ortaya koymaktır.

Sadece birkaç romanda aktüel zaman, çok ciddi göndermelerle dikkatlere sunulur. Bu zaman, on dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarıdır. Yani yazarın romanlarını kaleme aldığı ve şahidi olduğu bir dönemdir. Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç'ta olaylar, Dünya'ya 75 yıllık bir periyotla yaklaşan Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında tekrar Dünya'ya yaklaşarak çarpacağı ihtimalinin insanlarda doğurduğu korku ve

felâket sırasında gelişen bir aşk macerası etrafında kurgulanır. Bu yönüyle söz konusu romanda olaylar, aktüel zamana paralellik göstererek akar. Şıpsevdi'de aktüel zamana dair bir ipucu mevcuttur. Yıl olarak ifade edilmese de olayların Abdülhamid devrinde geçtiğine dair bilgi mevcuttur. Hakka Sığındık ve Hayattan Sahifeler romanlarında İttihat ve Terakki ve I. Dünya Savaşı'na göndermeler vardır.

Yaşadığı devirlerde Osmanlı-Türk toplumunun geçirdiği büyük değişim ve dönüşümü ele alan Gürpınar, döneminin tanığı olarak sosyal tarihe açıkça değinirken, siyasi tarihe ait olaylara yer vermez. 1889-1919 yılları arasında kaleme aldığı romanlarında Osmanlı Devleti'nin dağılma döneminde yaşamış olduğu Türk- Yunan Harbi (1897), Trablusgarp Savaşı (1911-1912), Balkan Savaşları (1912-1913), I. Dünya Savaşı (1914-1918), Çanakkale Savaşları (1915-1916)'na bu romanlarda –Hakka Sığındık hariç- hiçbir surette rastlayamıyoruz.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında zamanın, olayların akışını sağlayan bir birim olmanın yanında daha farklı işlevlerine az rastlanır.

Hüseyin Rahmi'nin 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanların temaları, Osmanlı-Türk toplumunun Batılılaşma süreci ile birlikte bu yıllar içerisinde yaşadığı sosyal meselelerdir. Gerçekten de Gürpınar bu yıllarda temelde üç grupta toplayabileceğimiz ana temayı ele almıştır: yanlış Batılılaşma, batıl inanışlar ve aşk, evlilik ve aile hayatı.

Yanlış Batılılaşma Tanzîmat yıllarından beri romanımızın en önemli teması olmuştur. Âyine Şık, Mürebbiye, Metres ve Şıpsevdi romanlarının ana temasını oluşturan yanlış Batılılaşma, yeni bir medeniyeti mahiyetiyle tanıyamamanın doğurduğu problemler üzerine odaklanır. Romanlarda karşıt zihniyeti temsil eden kişi(ler)in çatışmasıyla somutlaştırılan bu tema, toplumun bir kesiminin trajik halini çarpıcı biçimde dikkatlere sunar. Bu tema; yozlaşma, mürebbiyeler, eğitim vb. yan temalarla desteklenir. Yanlış Batılılaşma temasının işlendiği romanlarda seçilen aslî kişilerin tipik özelliklerinin bir hayli sivriltilerek âdetâ karikatürize bir tip yaratıldığına hükmedilebilir. Alafranga özentisi kişilerin romanların hepsinin sonundaki

hazin hali, romancının sanki yanlış göstererek doğruyu sezdirdiği izlenimini vermektedir.

Hüseyin Rahmi'nin ele aldığı bir diğer ana tema da batıl inanışlardır. Batılılaşmanın bir sonucu olarak ele alınan bu tema, Tanzîmat'tan beri toplumda pozitivist anlayışın yükselmesi ve genel bilgi seviyesinin artmasıyla ilişkili olarak, gelenekten gelen, dinî bilgi yerine konulan ve toplumun geri kalmasına zemin hazırlayan batıl inanışların bir sorun olarak kabul edilmesini ele alır. II. Meşrûtiyetin getirdiği özgürlük ortamında yazar bu temanın üzerinde durmuştur. Gürpınar'ın bu tür romanlarda ulaşmak istediği hedef, insanın eylemlerinin ve kişiler arası ilişkilerinin tabiatüstü olaylar ve varlıklar tarafından değil; bilimin, aklın ve mantığın ışığında izah edilebileceğini vurgulayarak halkı bilinçlendirmektir. Bu romanlarda tema, karşıt zihniyeti temsil eden kişi(ler)in çatışmasıyla somutlaştırılır. Gulyabani, Cadı ve Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Tesadüf romanları bu ana tema üzerine kaleme alınır.

Batılılaşmanın Osmanlı-Türk toplumunda kadının toplumsal statüsü alanında başlaması; aşk, evlilik ve aile hayatı temasının Gürpınar'ın romanlarında önemli yer tutmasını sağlamıştır. Yazar, romanlarında aşk ve evlilik konularında oldukça farklı düşüncelere sahiptir. Onun bu farklı düşüncelerinin altında geleneksel ataerkil toplumda kadının yerinin Tanzîmat'tan beri sorgulanmasının yanında, Gürpınar'ın zihin dünyasını şekillendiren Schopenhauer ve Nietzsche gibi felsefecilerden etkilenmesi etkilidir. Geleneksel değerler karşısında Batılı modern değerleri savunan Gürpınar, haklarını savunan, feminist kadınların tarafında yer almıştır. Kadının birey olma sürecinde özgür iradesini evlilik ve aşk konusundaki tercihlerinde de yapabilmesini savunur ve esasen evliliğe karşıdır. Onun hiçbir romanlarında mutlu bir aşk ve evlilik yoktur.

Hüseyin Rahmi benimsediği roman anlayışına uygun bir anlatım tarzı sergilemiştir. Onun romanlarının anlatımının Batılı roman anlayışının geleneksel tahkiyemizle harmanlanmasıyla oluştuğu söylenebilir.

Romanlarda üç bakış açısı da kullanılmakla birlikte, genellikle olaylar hâkim/ilahî bakış açısıyla anlatılır. Kahraman anlatıcının bakış açısı ile

yazılmış romanlar yanında, ilahî bakış açısı ile kahraman anlatıcının bakış açılarının bir arada kullanıldığı romanlar da mevcuttur.

Romanlarda kullanılan anlatım tekniklerini diyalog, iç konuşma, mektupla anlatım, geriye dönüş, geleneksel temaşa sanatlarından yararlanma şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

Hüseyin Rahmi, romanlarında diyaloglara oldukça geniş yer verir. Toplumun her kesiminden kişilere romanlarında geniş yer veren Gürpınar, onları doğal hayatları içerisinde tanıtmak amacıyla bu kişilerin kendi aralarındaki dilleriyle gerçekleştirdikleri diyaloglarına uzunca yer verir. Bu diyaloglarda dilin kullanımı önemlidir. Çünkü kişilerin milliyetlerine ve kendi sosyal statülerine uygun bir dille konuşmaları yazarın üslubunun ayrılmaz bir parçasını teşkil eder.

Romanlarda en fazla rastlanan anlatım tekniklerinden birisi de mektuptur. Olayların mektup şeklinde anlatılması, anlatıcının aradan çekilmesiyle kişilerin duygularının doğrudan, samimi ve içlerinden geldiği gibi daha geniş bir imkânla dile getirilmesini sağlamıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Ahmed Midhat Efendi geleneğinin bir uzantısı olarak sürdürdüğü, olayın akışını keserek konuyla ilgili veya ilgisiz sayfalarca süren bilgi verme tarzı, romanlarında çok sık görülen bir anlatım özelliğidir. Bu bilgiler çoğunlukla roman kişilerinin ağzından verilir. Aynı zamanda bir kusur sayılan bu özellik, okurlarını '*yüksek bir felsefeye çekmek*' isteyen Gürpınar için kaçınılmaz bir durum haline gelmektedir.

Romanların anlatımında geleneksel temaşa sanatlarından yararlanılması suretiyle mizahın ön plâna çıkarılması da dikkati çeken özelliklerden birisidir. Roman kişilerinin karşılıklı yanlış anlamalarına dayalı olarak karagöz, meddahlık ve ortaoyunu geleneğinin tesirinin olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte, Gürpınar'ın romanlarının birçok sahnelerinde dramatik vasıflar bulunur. Sık sık rastladığımız ve meddah hikâyeleri ile ortaoyununa ve karagöze bağlanabilecek, muhavere geleneğinden tutun da, bir tek mahalde ve kısa bir zaman çerçevesi içinde çok karışık vakaların kesif şekilde sıkıştırılması ve en sonunda yine dramatik eserlerde gördüğümüz teknik metotlarla çözülürmesi özelliğine kadar birçok vasıflarıyla onu bir

dram yazarına yaklaştırabiliriz. Yazar bunu hitap ettiği geniş okur kitlesinin zevk ve beğenisine hitap ederek etkili olmak gayesiyle yapmıştır.

Bütün bu anlatım özelliklerinden okuru eğitme amacını ön plânda tutmak suretiyle heyecanı canlı tutmak ve akıcılığı sağlamak adına roman içinde dengeli bir şekilde yararlanır.

Sonuç olarak, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çalışmamızda ele alınan on altı romanı Batılılaşma sürecinin yarattığı travmalara odaklanmaktadır. Bu romanların yazıldıkları dönemin zihniyetinden beslenen yönleri bulunmakla birlikte, romancımızın kendine has bir roman anlayışı vardır. Onun romanlarının dönemleri içerisinde belirli bir gruba dahil edilememesi, okurunu ön plâna alması ve ona uygun tarzda Batılı ve geleneksel anlayışları bir arada harmanlamasının sonucudur. O, amacına en uygun tarzı çekinmeden romanlarında uygulamıştır.

Hüseyin Rahmi'nin romancılığında yapmak istediği, toplumun bir fotoğrafını çekerek arz ettiği sorunları olanca çıplaklığıyla hicvedip ortaya koymak ve olayları anlatırken özellikle Batıdan etkilendiği filozoflara dayanarak tabiatın ve insanın özüyle ilgili gerçeklere değinmektir. Bu suretle de halka kendi üslubuyla hitap ederek onları “*yüksek bir felsefeye doğru çekmek*”tir.

KAYNAKÇA

A. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN İNCELEN ROMANLARI

- Âyine Şık, İst., Pinar Yayınevi, 3. baskı, 1964.
 İffet, İst., Atlas Kitabevi, 4. baskı, 1965.
 Mutallâka, İst., Özgür Yayınları.
 Mürebbiye, İst., Hilmi Kitâbevi, 4. baskı, 1954.
 Bir Muâdele-i Sevdâ, İst., Hilmi Kitabevi 2. baskı, 1946.
 Metres, İst., Hilmi Kitabevi, 3. baskı, 1945.
 Tesadüf, İst., Hilmi Kitabevi, 3. baskı, 1945.
 Nimetşinas, İst., Atlas Kitabevi, 4. baskı, 1965.
 Şıpsevdi, İst., Hilmi Kitabevi, 3. baskı, 1946.
 Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, İst., Hilmi Kitabevi, 2. baskı, 1958.
 Sevdâ Peşinde, İst., Hilmi Kitabevi, 2. baskı, 1948.
 Gulyabani, İst., "Hilmi'nin Ucuz Romanlar Serisi"nden 2. baskı, 1938.
 Cadı, İst., Atlas Kitabevi, 2.baskı, 1967.
 Hakka Sığındık, İst., Hilmi Kitabevi, 2. baskı, 1950.
 Toraman, İst., Hilmi Kitabevi, 2. baskı 1948.
 Hayattan Sahifeler, İst., Hilmi Kitabevi 2. baskı 1940.

B. YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR

- ADIVAR, Halide Edib; "Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Arasında I" **Akşam**, nu 9151, 11 Nisan 1944.
; "Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Arasında II" **Akşam**, nu 9152, 12 Nisan 1944.
; "Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Arasında III" **Akşam**, nu 9153, 13 Nisan 1944.
; "Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Karşısında" **Yeditepe**, 1964, sayı 8, s. 6-7.

.....; “Hüseyin Rahmi’nin Eserleri Karşısında” **Yeditepe**, 1964, sayı 9, s. 10-11.

ÂDİL, Fikret; “Türk Edebiyatının Büyük Kaybı”, **Tanin**, 11 Mart 1944.

ADİL, Fikret; “Hüseyin Rahmi”, **Yeni İstanbul**, 7 Mart 1961.

AKTAŞ, ŞERİF; “Roman Olarak Hüsn Ü Aşk”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, sayı 27, Aralık 1983, s. 94-108.

.....; Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **Büyük Türk Klâsikleri**, Ötüken Neşriyat, cilt 10, 1990, s. 237-254.

.....; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ank. Akçağ Yay., 2. Baskı, 1991.

.....; **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, Cilt 8, Ank., Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2007, s. 144-224

AKYÜZ, Kenan; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, İst., İnkılap Kitabevi,

ALANGU, Tahir; “Hüseyin Rahmi’nin Romancılığı”, **Değirmen**, yıl 2, sayı 12, Nisan 1944.

ALANGU, Tahir, “W. Shakespeare ile Hüseyin Rahmi”, **Cumhuriyet**, nu 11 Haziran 1964.

ALPARSLAN, GÖKALP Gonca, **XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri**, Ank., T.C. Kültür Bakanlığı Yay., 2002.

ARPAD, Burhan; “Hüseyin Rahmi’nin Romanları”, **Türk Dili**, Cilt 20, sayı 213, 1966, s. 197-199.

ATAY, Falih Rıfkı; “Hüseyin Rahmi’nin Ölümü”, **Ulus**, 12 Mart 1944.

BAKIRCIOĞLU, N. Ziya; **Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı**, İst., Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, 1999, s. 75-82.

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı; “Hüseyin Rahmi ve İnsanoğlu”, **Yani Adam**, nu 553, 2 Ağustos 1945.

BANARLI, Nihat Sami; **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, İst., Milli Eğitim Bakanlığı Yay.,

BAŞGÖZ, İlhan; “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Hayatı”, **Ülkü**, yeni seri 60, 16 Mart 1944.

BAYBARS, Sudi; **Hüseyin Rahmi'nin Yarattığı Tipler**, İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 320, 1948.

BERKES, Niyazi; "Hüseyin Rahmi'nin Sosyal Görüşleri", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ank., 1945, cilt 3, sayı 3 Mart-Nisan.

BERKES, Mediha; "Hüseyin Rahmi'nin Romanlarında Aile ve Kadın", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ank., 1945, cilt 3, sayı 5 Temmuz-Ağustos.

.....; "Hüseyin Rahmi'nin Romanlarında Kadın Tipleri", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ank., 1945, cilt 3, sayı 5 Temmuz-Ağustos.

BORATAV, Pertev Naili; "Hüseyin Rahmi'nin Romancılığı", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ank., 1945, cilt 3, sayı 3 Mart-Nisan.

.....; **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İst., Adam Yay., 1988.

BOURNEUR, Roland, QUELLET, Real; **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, Ank., Kültür Bakanlığı Yay. 1989.

BOZOK, Hüsameddin; "Hüseyin Rahmi", **Yeni Adam**, nu 324-325, 13 Mart 1941.

BOZOK, Hüsametdin; "Hüseyin Rahmi Gürpınar", **Yeditepe**, 15 Mart 1951.

BUTOR, Michel; **Roman Üstüne Denemeler**, Çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İst., Düzlem Yay., 1991.

ÇAMLİBEL, Faruk Nafiz; "Hüseyin Rahmi'yi Kaybettik", **Yedigün**, nu 576, 20 Mart 1944.

ÇETİŞLİ, İsmail; **Yeni Türk Edebiyatı Metin Tahlillerine Giriş**, Tuğra Matbaası, 2000.

DİNO, Güzin; **Türk Romanının Doğuşu**, İst., Cem Yayınevi, 1978.

DOĞRAMACI SÖNMEZ, Emel; **Turkish Women in Turkish Literature of the 19th Century**, Leiden, E. J. Brill, 1969.

ELÇİ, Handan İnci; **Roman ve Mekân – Türk Romanında Ev**, İst., Arma Yay., 2003.

- EREN, Abdurrahman, Âdil; "Hüseyin Rahmi Gürpınar", **Tan**, 22 Kasım 1936.
- ERİŞENLER, Satı; **Hüseyin Rahmi'de Aşk**, (Lisans Tezi), İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 459, 1954-1955.
-; "Nimetşinas", **Türk Dili**, Cilt XV, sayı 166, Temmuz 1965.
-; "Hüseyin Rahmi'yi Okurken", **Dost**, cilt 15, Ocak 1965, Yeni Dizi Sayısı 15.
-; "Mürebbiye", **Türk Dili**, Cilt XVI, sayı 181, Ekim 1966.
-; "Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halk", **Türk Dili**, yıl 15, sayı 177, 1966, s. 586-591.
- ERTAYLAN, İsmail Hikmet; **Türk Edebiyatı Tarihi** I. cilt 2. hisse, Bakû, Azer Neşriyat, 1925-1926.
- ERTEM, Sadri; "Halkın San'atkârı Hüseyin Rahmi", **Kurun**, 19 Mayıs 1937.
- ESATOĞLU, Hakkı Selâhaddin; "Hüseyin Rahmi ve Gerçekçi Edebiyat", **Edebiyat Postası**, yıl 1, 15 Haziran 1950.
- ESEN, Nüket; **Türk Romanında Aile Kurumu (1870-1970)**, İst., Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1990.
-; "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İki Romanında Anlatım Teknikleri", **Kuram Kitap**, 11 Mayıs 1996, s.51-62.
- EVİN, Ahmet Ö; **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, Çev. Osman Akınhay, İst., Agora Kitaplığı, 2004.
- FAHRİ, B; "Edebiyat Bahisleri: Hüseyin Rahmi", **Milliyet**, 21 Haziran 1932.
- FELEK, Burhan; "Kalem Âleminin Kaybettiği Büyük Kıymet: Üstat Hüseyin Rahmi", **Cumhuriyet**, 10 Mart 1944.
- FİNN, Robert P; **Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)**, Çev. Tomris Uyar, Ank., Bilgi Yayınevi, 1984.
- FORSTER, E, M; **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, İst., Adam Yay. 1982.
- GERÇEK, Selim Nüzhet; "Hüseyin Rahmi ve Eserleri", **İstanbul**, nu 9, 1 Nisan 1944.
- GÖÇGÜN, Önder; "Ölümünün 30. Yılında Hüseyin Rahmi", **Hisar Dergisi**, cilt 14, sayı 123, Mart 1974.
- GÖÇGÜN, Önder; "**Ölümünün Otuzuncu Yıldönümünde Hüseyin Rahmi**", **Hisar**, sayı 123, 1974, s. 6-7.

.....; "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Çocuklar", **Türk Dili**, sayı 400, 1985, s. 228-235.

.....; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Ank., Kültür Bakanlığı Yay., 1993.

GÖKMAN, Muzaffer; **Hüseyin Rahmi Gürpınar Açıklamalı Bibliyografya**, İst., Milli Eğitim Basımevi, 1966.

GÖVSA, İbrahim Alâaddin; "Hüseyin Rahmi", **Meşhur Adamlar Ansiklopedisi**, 1943, s 753-754.

GÜLBABA, Şenay; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Mübalağalar**, (Lisans Tezi), İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 1045, 1970.

GÜNDÜZ, Osman; **Meşrûtiyet Romanında Yapı ve Tema I-II**, İst., Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 1997.

GÜNGÖR, Cavide; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Yedi Eseri Hakkında Kısa Bir Tetkik**, Ank., Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Kitaplığı, 1947-1948.

GÜNYOL, Vedat; "Hüseyin Rahmi Gürpınar'a Göre San'atkârın Cemiyet İçindeki Yeri ve Rolü", **Yücel**, cilt 12, nu 72, Şubat 1941.

GÜNYOL, Vedat; "Hüseyin Rahmi Gürpınar'a Göre Hayat", **Yücel**, cilt XVII, yıl 10, sayı 99, Temmuz 1944.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; **Şekâvet-i Edebiyye**, İst., Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329 (1913).

....., **Cadı Çarpıyor**, İst., Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329 (1913).

....., **Sanat ve Edebiyat**, Der. Abdullah Tanrıninkulu, Sadeleştiren. H. Adnan Önelçin, Ank., Oğul Yay., 1972.

GÜRSES, Mustafa; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Hayatı ve Eserleri**, İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 98, 1938-1939.

GÜVEMLİ, Zâhir; "Hüseyin Rahmi Gürpınar", **Vakit**, 12 Mart 1944.

HABİP, İsmail; **Edebî Yeniliğimiz II**, İst., Maarif Vekâleti Devlet Matbaası, 1932.

HABİP, İsmail; **Tanzîmattan Beri I Edebiyat Tarihi**, İst., Remzi Kitabevi, 1942, s. 257-264.

HİZARCI, Suat; **Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hayatı, Sanatı, Eserleri**, İst., Varlık Yayınevi, 2. Baskı, 1964.

İNCİ, Handan; “Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu”, **Kitaplık**, sayı 87, Ekim 2005.

İNSEL, Avni; “Hüseyin Rahmi’ye Dâir”, **Servet-i Fünûn**, yıl 53, cilt 94, sayı 24-25, Ekim 1944.

İZ, Fahir; “Hüseyin Rahmi”, **Encyclopedia of Islam**, London, 1971.

KABAKLI, Ahmet; “Hüseyin Rahmi ve Halide Edip”, **Tercüman**, 15 Mart 1964.

.....; **Türk Edebiyatı**, cilt III, İst. Türk Edebiyatı Yay., 1974, s.312-324.

KAPLÂN, Mehmet; “Hüseyin Rahmi’nin Üslûbu ve Hayat Görüşü”, **Edebiyatımızın İçinden**, İst., Dergah Yay., 2004, s. 96.

KAPLÂN, Mehmet, ENGİNÜN, İnci, EMİL, Birol; **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876**, İst., Marmara Üniversitesi Yay., 2. Baskı, 1993.

.....; **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, İst., Dergâh Yay., 3. Baskı, 1995.

KARATAY, Namdar Rahmi; “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Yaşayan tarafı”, **Ulus**, nu 8140, 1 Nisan 1944.

KARAY, Refik Halid; “Dünki İstanbul Hayatının En Büyük Tarihçisi: Hüseyin Rahmi” **Tan**, 9 Nisan 1944.

KAVCAR, Cahit; **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı**, Ank., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1985.

KEFELİ, Emel; **Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, İst., Kitabevi, 2002, s. 61-69.

KERMAN, Zeynep; “Şık Romanı”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi II, Prof Dr. Harun Tolasa Özel Sayısı**, İzmir, 1983, s. 58-73.

.....; “Hüseyin Rahmi ve Halid Ziya’da Mürebbiye Meselesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İst., cilt XXIV-XXV, 1986, s. 299-304.

KOCATÜRK, Vasfi Mahir; **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ank., Edebiyat Yayınevi, 1970.

(KORKMAZ) Zeynep Dengi; “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Fikir Cephesi”, **Ülkü**, yeni seri 60, 16 Mart 1944.

- KÖKSAL, Aydın; **Hüseyin Rahmi'nin Romanlarının Kronolojisi**, (Lisans Tezi), İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 417, 1953.
- KÖSEOĞLU, Birsen; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Deyimler**, (Lisans Tezi), İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 994, 1966-1970.
- KUDRET, Cevdet; **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959**, cilt 1-2, Ank., Bilgi Yayınevi, 2. Baskı, 1970.
- KUNDERA, Milan, **Roman Sanatı**, Çeviren: Aysel Bora, İst., Can Yayınları, 2002.
- KUTLU, Şemsettin; **Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Romanları**, İst., Türkiye Yayınevi, 1970.
- LEVEND, Âgâh Sırrı; **Edebiyat Tarihi Dersleri**, İst, Kanaat Kitabevi, 1938.
-; **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Ank., Türk Dil Kurumu Yay., 1964.
-; **Türk Edebiyatı Tarihi I**, Ank, Türk Dil Kurumu Yay., VIII. Seri, sayı 18, s. 54-55.
-; "Ölümünün 25. Yıldönümünde Hüseyin Rahmi Gürpınar", **Türk Dili**, cilt XX, sayı 213, 1 Haziran 1969.
- MECDİ, Tevfik; **Cadı Mes'elesine Dâir –Recm**, Dersaadet, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329.
- MENZEL, Theodor; "Hüseyin Rahmi", **The Encyclopedia of Islâm**, cilt 2, 1927, s. 367.
- MİYASOĞLU, Mustafa; **Roman Düşüncesi ve Türk Romanı**, İst., Ötüken Neşriyat, 1998, s. 127-129.
- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İst. İletişim Yay., 6. Baskı, 1997.
-; "Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk", **Birikim**, cilt 1, sayı 4, Haziran 1975, s. 5-9.
-; "Alafranga Züppeden Alafranga Haine", **Birikim**, cilt 5, sayı 27, Mayıs 1977, s. 7-17.
-; "Türk Romanında Fantastiğin Serüveni", **Hürriyet Gösteri**, sayı 138, Mayıs 1992, s. 7-12.
- MORKAYA, Burhan Cahit; "Hüseyin Rahmi Türk Romancılığında Mekteb Kurmuş Bir Üstaddı", **Son Posta**, 11 Mart 1944.

- NACİ, Fethi, **40 Yılda 40 Roman**, İst., Oğlak Yay., 1994, s. 14-20.
-, **Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme**, İst., Gerçek Yay., 1981.
- NİHAT, Mustafa; **Türkçe’de Roman, Hakkında Bir Deneme**, İst., Remzi Kitabevi, 1936.
- NÜZHET, Sadri; **(Cadı) Münasebetiyle (Feth-i Meyyit’e) İsyan**, İst, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329.
- OKAY, Orhan; **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İst., Dergâh Yay., 2005.
- OKSAL, Sedat; “Roman San’atı ve Hüseyin Rahmi”, **Tanin**, 10 Nisan 1944.
- OZANSOY, Halid Fahri; “Hüseyin Rahmi’yi Düşünürken”, **Son Posta**, 18 Mart 1944.
-; “Ölümünün 25. Yılında Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **Tercüman**, nu 2659, 13 Mart 1969.
- ÖNERTOY, Olcay; “Doğumunun 100. Yılında Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romancılığı”, **Türk Dili**, nu 155, Ağustos 1964, s. 842-847.
-; **Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri**, Ank., Kültür Bakanlığı Yay., 2. Baskı, 1999.
- ÖRİK, Nahid Sırrı; “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **Ulus**, 25 Mart 1944.
- ÖZCAN, Celâl; “Ölümünün 32. Yılında Hüseyin Rahmi”, “**Varlık**, yıl 43, sayı 833, 1977, s.13.
- ÖZDEM, Sabahat; **Hüseyin Rahmi’de Züppe ve Soyтары Tipleri**, (Lisans Tezi), Ank, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Kitaplığı, 1953.
- ÖZGÜL, M. Kayahan; **Kandille İskandil**, Ankara, Hece Yay., 2003.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat; **Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan Seçilmiş Parçalar ve Eserleri Hakkında Mütâlaalar**, İst., Hilmi Kitabevi, 1945.
-; **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İst, Maarif Matbaası, 1941.
- PARLA, Jale; **Babalar ve Oğullar- Tanzîmat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İst., İletişim Yay., 2. Baskı, 1993.
- PİROĞLU, Ayla; **Hüseyin Rahmi’nin Romanlarında Kadın Tipleri**, (Lisans Tezi), Ank., Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Kitaplığı, 1963.
- RANDALL, William L.; **Bizi Biz Yapan Hikâyeler-Kendimizi Yaratma Üzerine Bir İnceleme**, Çev.: Şen Süer Kaya, İst., Ayrıntı Yay., 1999.

SAFA, Peyami; “Türk Romanının Büyük Kaybı: Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **Tasvir-i Efkâr**, 11 Mart 1944.

[Sayman], Mecdi Sadrettin “Büyük Romancımız Hüseyin Rahmi Beyle İki Saat”, **Yeni Kitap**, 3 (Temmuz 1928).

SEVENGİL, Refik Ahmet; “Hüseyin Rahmi Bey-Hayatı ve Eserleri”, **Dârübedâyı Mecmuası**, Nu 35, 1932.

.....; “Hüseyin Rahmi Bey ve Kahramanları”, **Yedigün**, nu 63, 23 Mayıs 1934.

.....; **Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hayatı, Hâtıraları, Eserleri, Münakaşaları, Mektupları**, İst., Hilmi Kitabevi, 1944.

SEVİNÇLİ, Efdal; **Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yaşamı, Sanatçı Kişiliği**, İst., Arba Yay., 1990.

SEVÜK, İsmail Habip; **Tanzîmattan Beri I, Edebiyat Tarihi**, İst., Remzi Kitabevi, 6. Tab’, 1944, s. 226 - 232.

SEYDA, Mehmet; “**Doğumunun 11. Yıldönümünde Hüseyin Rahmi Gürpınar**”, Forum, Ank., sayı 15, 1964, s. 16-17.

SÜHA, Hakkı; “Hüseyin Rahmi”, **Yeni Mecmua**, nu 10, 7 Temmuz 1939.

TALU, Ercüment Ekrem; “Hüseyin Rahmi Gürpınar”, **Yeni Sabah**, 10 Mart 1944.

TANPINAR, Ahmet Hamdi; **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, İst., Dergâh Yay., 4. Baskı, 1995.

.....; **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İst., Çağlayan Kitabevi, 8. Baskı, 1997.

TANRIKULU, Abdullah; **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İst., Toker, Yay., 1974.

TANSEL, Fevziye Abdullah; **Gürpınar, Hüseyin Rahmi**, Ank., Edebiyat Yayınevi, 1970.

.....; “Gürpınar, Hüseyin Rahmi”, **Türk Ansiklopedisi.**, Ank., cilt. 18, 1970, s. 223-228.

.....; “Hüseyin Rahmi’nin Halkçılığı”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, cilt 1, sayı 4, 1 Ekim 1972.

.....; “Hüseyin Rahmi”, **İslam Ansiklopedisi**, MEB, cilt 5/1, 1997, s.655-663.

TANYOL, Cahit; "Hüseyin Rahmi'nin kahramanları", **Değirmen**, sayı 12, Nisan 1944.

Tanzîmat'tan Bugüne Kadar Edebiyatçılar Ansiklopedisi I-II, YKY, İst., 2003.

TATARLI, İbrahim, Mollof Rıza; **Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açından Türk Romanı**, Sofya, Vatan Cephesi Milli Saveti Yayınevi, 1968, s. 3-19.

TEKİN, Mehmet; **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Konya, Selçuk Üniversitesi Yay., 1989.

TİMUR, Taner, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İst., Afa Yay., 1991.

TOBIAS, Ronald B; **Roman Yazma Sanatı**, Çev. Mehmet Harmanlı, İst., Say Yay., 1996.

TOKER, Şevket; **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Alafranga Tipler**, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1990.

TÜRK DİLİ, "Hüseyin Rahmi Gürpınar", **Roman Özel Sayısı**, nu 154, Temmuz 1964.

ULUNAY, Ref'i Cevad; "Hüseyin Rahmi Gürpınar", **Tan**, 21 Mayıs 1943.

.....; "Kalemin Matemi", **Tan**, 10 Mart 1944.

.....; "Kaybettiğimiz Büyük Romancı Hüseyin Rahmi'nin Şahsiyeti ve Eserleri" **Tan**, 12 Mart 1944.

Uşaklıgil, Hâlid Ziyâ; **Hikâye**, Haz.: Nûr Gürani Arslan, İst., YKY, 1998.

WELLEK, R, WARREN, A; **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Çev. Ahmet Edip Uysal, Ank. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 1983.

YAVUZ, Hilmi; **Roman Kavramı ve Türk Romanı**, Ank, Bilgi Yayınevi, 1977.

YAZAR, Mehmet Behçet; "Hüseyin Rahmi Gürpınar", **Yedigün**, nu 439, 4 Ağustos 1941.

YAZICI, Nevin; **Hüseyin Rahmi'de Argo**, (Lisans Tezi), İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 563, 1960-1961.

YAZICI, Süheyla; **Hüseyin Rahmi'nin Hikâyeciliği**, (Lisans Tezi), Ank, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Kitaplığı, 1951.

YESARİ, Mamut; "Büyük Kaybımız", **İleri**, 18 Mart 1944.

YEŞİLYURT, Evrim; **Hüseyin Rahmi Gürpınar Hayatı ve Eserleri**, Ank., Yeryüzü Yayınevi, 2002.

YILMAZ, Durali; **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Ank., Akçağ Yay., 1997.

.....; **Romanımız ve İnsanımız**, İst., Nakışlar Yay., 1976, s.107-115.

YÜCEBAŞ, Hilmi; **Bütün Cepheleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İst., İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1964.

YÜCEL, Hasan Âli; **Edebiyat Tarihimizden I**, Ank, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 1957.

YÜZAK, Gökşen; **Hüseyin Rahmi'nin Romanlarının Kronolojisi**, (Lisans Tezi), İst., Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı, Nu. 451, 1954.

ÖZET

Bu tezde, “*Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1919’a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım (1889-1919)*” adlı tezimizde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1919 yılına kadar kaleme aldığı romanlarını inceledik. Çalışmamız iki bölümden oluşmaktadır: Birinci Bölüm, Gürpınar’ın ilk on altı romanının yapısal incelemesi; İkinci Bölüm, bu on altı romanın ortak yapı, tema ve anlatımını ihtiva etmektedir.

Tanzîmat’ın son yıllarında başladığı roman yazma serüvenini hemen hemen ölümüne kadar sürdüren Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın (1864-1944), romanları, yaşadığı devrin sosyal gerçeklerine ışık tutar. Bu romanlar Tanzîmat’la birlikte devletin başkenti İstanbul’daki kültürel değişimi olanca somutluğuyla resmeden âdetâ birer doküman niteliğindedir. Bu itibarla döneminin sosyal tarihinin tespit edilmesinde en kayda değer eserler arasında sayılabilecek bu romanlar, yazıldıkları dönemin edebî zevkinin dışında kendine has üslûblarıyla hep önemlerini koruyarak kendilerinden söz ettirmişlerdir.

Her şeyden önce tezimiz biyografik bir çalışma olmadığından yazarımızın hayat hikâyesi üzerinde durulmamıştır. Tezimizin Giriş bölümünde şunlar ele alınmıştır: Hüseyin Rahmi Gürpınar’a kadar Türk romanının gelişimi; Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eser verdiği devir içerisindeki yeri ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın farklı bir anlayışla ele aldığı “gerçekçilik”

Yazarımızın sahip olduğu 41 romanı incelemek tez projemiz çerçevesinde teknik sebepler yüzünden olanaklı görülmediğinden, tezimizin kapsamını onun edebî anlayışında değişimin görülmeye başladığı 1919 yılıyla sınırladık. Çalışmamızın Birinci ve ana bölümünde, yazarın ilk 16 romanı (1889-1919), “Eserin Tanıtımı, Eser Hakkında, Özet, Yapı, Tema, Dil ve Anlatım ve Anlama ve Yorum” başlıkları altında yapısal bir yöntemle tek tek incelenmiştir.

Özellikle Birinci Bölüm’ün “Yapı” başlığı altında bütün unsurların olay örgüsündeki işlevleri tespit edilmeye çalışılmış ve olay örgüsünden hareketle romanların temaları bulunmuştur. Bu çözümleyici inceleme sonucunda

yazarın roman anlayışında büyük ölçüde üstat olarak gördüğü Ahmed Midhat Efendi'nin etkisinin görüldüğü ve geleneksel anlatı tekniklerini asla terk etmediği ortaya çıkmıştır.

İkinci Bölüm'de, on altı romanın panoramik bir bakışla "ortak yapı, tema ve anlatım" özellikleri tespit edilmiş ve bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Tezimizin bu bölümünde, yanlış Batılılaşma sorunu, halk arasındaki batıl inanışlar ve kadın sorunları gelenek ve modernite gerilimi bağlamında ele alınmıştır.

Tezimizi Sonuç bölümünde, önceki kısımlarda ele alınan konular daha genel bir bakışla değerlendirilmiştir. Buna göre Hüseyin Rahmi Gürpınar, yaşadığı devrin sanat anlayışlarına bağlı kalmadan, kalsik Türk edebî geleneğiyle Batılı bir tür olan romanın aldığı yeni şekilleri bir arada kotaran, bütün bunları yaparken de geniş halk kitlelerini geri kalmışlıktan kurtararak onları "yüksek bir felsefeye çekmek"i temel gaye olarak gören özgün bir sanat anlayışını benimsemiştir.

Anahtar Sözcükler: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Roman, Yapı, Tema, Anlatım

ABSTRACT

In this dissertation, Hüseyin Rahmi Gürpınar's novels written during 1889-1919 are analysed. In the dissertation, Gürpınar's novels up until the year 1919 are analysed. The study consists of two main parts: The first part, The Structural Analysis of Gürpınar's Sixteen Novels; and the second part, Common Structures, Theme, Language and Narration among the Sixteen Novels.

The novels of Gürpınar (1864-1944) who started writing during the late Tanzîmat (Re-organization) Period and continued writing until his death, depict the social realities of his era. Gürpınar's novels display a documentary character, and reflect the cultural changes in İstanbul after the Tanzîmat period. Gürpınar's novels which are in a way social history of his period, are written with quite an ideosyncratic style, and they have been considered classical works since then.

It should be noted that the dissertation is not a biographical work, and therefore the details of the author's life is not covered in the study. In the Introduction of the dissertation, the following are mentioned: The development of the Turkish novel until Gürpınar; Gürpınar's literary position *vis-a-vis* his contemporaries and his particular 'literary realism'.

In the dissertation, it has not been possible due to technical reasons, to analyse all of the 41 novels of Gürpınar, and the dissertation is confined to the author's novels written until the year 1919, when in fact the author started to have a certain shift in his literary outlook. In the first part of dissertation, which is the main part, the first 16 novels of Gürpınar are analysed with a structuralist approach under the titles of "About The Dissertation", "Introduction to the Work", "Summary", "Structure", "Theme", "Language and Narration", "Comprehension and Interpretation".

In the "Structure" section of the first part, literary elements such as, time, place, and characters are analysed as to how they contribute to the plot; as a result of the structuralist analysis, it is concluded that, Gürpınar

followed his literary master Ahmed Midhat, and that Gürpınar never gave up the narration techniques of the classical novel.

In the second part, the common and overarching structures, themes and narrative qualities of the 16 novels are exposed with a panoramic view, and some general conclusions are reached. In this part of the dissertation, the issues of mischievous westernisation, superstitions among the people, and the women's issues are depicted in the context of the tension between tradition and modernity.

In the conclusion of the dissertation, the main arguments are paraphrased, and it is concluded that Gürpınar, without following his milieu's literary conventions reached in his novels an original synthesis between classical Turkish literary legacy and western novel. While doing so, Gürpınar pursued the goal of saving his country's people from backwardness and lifting them up to high civilization and sublime philosophy.

Key Words: Hüseyin Rahmi Gürpınar, novel, structure, theme, narration