TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRK ROMANINDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı

Korhan ALTUNYAY

Danışman: Prof. Dr. Yunus BALCI

Şubat 2015
DENİZLİ

DOKTORA TEZİ ONAY FORMU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı doktora programı öğrencisi Korhan ALTUNYAY tarafından Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ (Merhum) yönetiminde hazırlanan **"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında İnsan Psikolojisi"** başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 19.02.2015 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı
Prof.Dr. Alaattin KARACA

Jüri-Danışman
Prof. Dr. Yunus BALCI

Jüri
Prof.Dr. Mustafa ARSLAN

Jüri
Prof.Dr. Ertuğrul IŞILER

Jüri
Yard.Doç.Dr. Ali DONBAY

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 13/03/2015 tarih ve ...06/17... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Turhan KAÇAR
Müdür

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riâyet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Korhan ALTUNYAY

ÖN SÖZ

"*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında İnsan Psikolojisi*" başlıklı bu çalışmada, 1872-1923 arası dönemde yayımlanmış romanlarda insan psikolojisinin ne ölçüde ve nasıl ele alınıp işlendiği soruları psikotematik bir bakış açısıyla cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Bunun için Tanzimat, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî, Millî Edebiyat ve bu mekteplerin dışında kalan on dokuz yazardan yirmi dört roman seçilip incelenmiştir.

Bugüne kadar belirtilen dönemde yayımlanmış romanlar üzerine psikanalitik çözümleme mahiyetinde kitap, tez ve makale düzeyinde farklı çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmalarda sadece kahraman veya yazarın bilinçaltı üzerinde durulmuştur. Ayrıca "derinlik psikolojisi" etrafında gerçekleşen bu çözümlemeler, tek bir yazar veya kahramanla sınırlandırıldığı için okuyucuya genele ulaşma imkânı verilmemiştir. "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında İnsan Psikolojisi*" başlıklı bu çalışmada, psikolojinin verilerinden yararlanılarak iç ve dış hayatıyla bir bütün olarak "insan" hareket noktası olarak seçilmiştir. Dolayısıyla çalışmadaki tüm değerlendirmeler, insan psikolojisi bağlamında gerçekleştirilmiş; bilinç ve bilinçaltı çözümlemelerinin yanında eylem, karakter, anlatıcı ve bakış açısı çözümlemeleri de yapılmıştır. Ancak belli bir psikanalistin varsayımlarına bağlı kalınarak psikoanalitik bir çaba sergilenmemiş, daha çok insan bağlamında psikotematik bir girişimde bulunulmuştur.

Metin çözümlemesi merkezli çalışma, "*Giriş*", "*Sonuç*" ve "*Kaynakça*" bölümleri dışında; "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanının Muhtevasında İnsan Psikolojisi*", "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanının Yapısında İnsan Psikolojisi*" ve "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanının Dil, Anlatım Tarzları ve Üslûbunda İnsan Psikolojisi*" adı altında üç ana bölümden oluşmuştur.

Teorik bir çerçevenin belirlenmeye çalışıldığı "*Giriş*" bölümünde, genel itibarıyla insan, psikoloji ve edebiyat konuları üzerinde durulmuştur. Bölümlerde ele alınan konularla ilgili ön bilgiler verilerek okurun zihin dünyasının çalışmada anlatılanlara hazırlanması amaçlanmıştır. Bunun için iki alt başlık belirlenmiştir. Bunlardan ilkinde psikoloji ile insan arasındaki ilişkiler psikolojinin tanımı, amacı, alanı, alt dalları, insan psikolojisini inceleyen teoriler, birey kavramı ile Batı'da ve Türk toplumunda bireyin gelişimi çerçevesinde ele alınmıştır. İkinci alt bölümde ise, edebiyat ile psikoloji arasındaki

bağlantılar; edebiyat-insan, yazar/şair-edebî eser, Batı romanının insan/birey çerçevesindeki kısa tarihi roman-insan bağlamında ortaya konmuştur.

Romanların muhtevalarının incelendiği "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanının Muhtevasında İnsan Psikolojisi*" başlıklı ilk ana bölümde, doğrudan doğruya insan psikolojiyle alâkalı olan "sevgi, aşk, yasak aşk, platonik/tutkusal aşk, hayal kırıklığı/bedbinlik, esaret, kıskançlık, intihar" gibi temalar, roman kahramanlarıyla ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır. İncelemede, romanlarda bu temaların bulunup bulunmadığı veya psikolojik bir bakış açısıyla işlenip işlenmediği göz önünde bulundurulmuş; buna göre bir tasnif yapılarak romanlar kronolojik sırayla çözümlenip değerlendirilmiştir.

"*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanının Yapısında İnsan Psikolojisi*" başlıklı ikinci ana bölümde, insan psikolojisi ile roman türünün yapı unsurları (olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı) arasındaki ilişkiler ele alınmıştır. "*Olay Örgüsü*" alt başlığında davranış problemi etrafında kahramanların fiilleri; "*Şahıs Kadrosu*" alt bölümünde kahramanların düşünme, algı, davranış ve hayal kurma gibi iç ve dış dünyalarını yansıtacak eylemleri, psikoloji biliminin verileriyle değerlendirilmiştir. "*Zaman*" bölümünde, psikolojiyle yakın irtibatlara sahip olan "zaman" sorunu "gerçek ve matematik zaman" kavramları etrafında tahlil edilmiş; kahramanların olaylar karşısında zamanı bireysel bir tavırla algılayıp algılamadıkları irdelenmiştir. "*Mekân, Nesne, Eşya*" alt bölümü ise psikolojideki "algı" terimi etrafında işlenmiş, kahramanların psikolojik durumları ile mekân, nesne ve eşyaları algılamaları arasındaki ilişki ele alınmıştır. Ayrıca bu bölümdeki değerlendirmelerde "Nesne İlişkileri Kuramı" ile Mihail Bahtin'in geliştirdiği "kronotop" kavramından yararlanılmıştır. "*Anlatıcı ve Bakış Açısı*" başlığı altında da, "yapı"nın şekillenmesinde etkili olan romancının seçtiği anlatıcı ve onun kullandığı bakış açısının psikolojik olguları değerlendirme amacına sahip olup olmadığı üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanının Dil, Anlatım Tarzları ve Üslûbunda İnsan Psikolojisi*" başlıklı üçüncü ana bölümünde psikolojik olgular, dil tercihi, anlatım tarzlarının kullanımı ve üslûp bağlamında ele alınmıştır. Bunlardan "*Dil*" alt başlığında kelime, kelime grupları ve cümlelerle insan psikolojisi arasındaki ilişki çözümlenmiş; kahramanlar ve anlatıcının dil tercihlerinin psikolojik olguları anlatmayı amaçlayıp amaçlamadığı örneklerle değerlendirilmiştir. "*Anlatım Tarzları*" kısmında anlatıcının kullandığı "tahkiye, tahlil, gösterme, tasvir, diyalog, iç monolog ve iç diyalog, bilinç akışı, mektup, günlük, hatıra" gibi anlatım tarzlarının psikolojik olguları verme

hususundaki yaklaşımı ele alınmıştır. Dil, anlatım tarzları, bakış açısı ve tema etrafında şekillenen üslûpla insan psikolojisi arasındaki ilişki "*Üslûp*" alt başlığında ele alınmış; kahramanların psikolojilerinin anlatımında anlatıcının ne tür bir yol izlediği tespit edilmeye çalışılmıştır.

"*Sonuç*" bölümünde, ana bölümlerde ele alınan hususlar çerçevesinde ulaşılan genel sonuçlar özetlenmiştir. İncelemede, on dokuz yazara ait yirmi dört romanın orijinal baskıları esas alınmış; alıntılarda orijinal imlâya bağlı kalınmıştır.

Çalışma esnasında tenkit ve tashihleriyle yardımlarını gördüğüm Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ ile Okt. Eren AKSU'ya; yabancı dil konusunda katkılarını esirgemeyen Öğr. Gör. Sönmez GÜLER'e; her zaman teşvikleriyle bana cesaret veren hocam Prof. Dr. Ramazan GÜLENDAM'a; tez izleme kurulunda ve savunma jürisinde tenkit ve önerileriyle yol gösteren hocalarım Prof. Dr. Alaattin KARACA, Prof. Dr. Mustafa ARSLAN ve Prof. Dr. Ertuğrul İŞLER ve Yrd. Doç. Dr. Ali DONBAY'a teşekkür ederim.

Çalışmanın başlangıcından bu noktaya ulaşmasına kadarki süreçte her zaman telkin, teşvik ve tenkitleri ile şahsıma yol gösteren ve çalışmaya önemli katkılarda bulunan danışman hocam Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ tezin savunulmasına yirmi gün kala vefat etti. Emeklerini hiçbir zaman unutamayacağım hocama Allah'tan rahmet diliyorum.

Hocamın vefatından sonra beni yalnız bırakmayarak savunma sınavına kadar danışmanlığımı üstlenen Prof. Dr. Yunus BALCI hocama da ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Son olarak eşim Serpil ALTUNYAY ve kızım Eylül ALTUNYAY'dan çalışmalarım yüzünden kendilerinden çaldığım zaman için özür diliyorum. Eğer çalışmada bir başarı söz konusu ise bu, onların maddî ve manevî destekleriyle mümkün olmuştur.

Şubat 2015 **Korhan ALTUNYAY**

ÖZET

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK ROMANINDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

ALTUNYAY, Korhan
Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Yunus BALCI

Şubat 2015, 457 sayfa

"*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında İnsan Psikolojisi*" başlıklı bu çalışmada, 1872-1923 yılları arasında yayımlanmış on dokuz yazara ait yirmi dört roman, psikolojinin sunduğu veriler ışığında ve kronolojik bir sıra dâhilinde muhteva, yapı, dil ve üslûp açılarından psikotematik olarak çözümlenip değerlendirmiştir. Çalışmada, Türk romanının insan psikolojisi bağlamındaki yaklaşık yarım asırlık gelişim seyri ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışma boyunca roman teorileri, yazarların görüşleri ve Türk romanını insan psikoloji açısından değerlendiren eserler kaynak olarak kullanılmış; yer yer bu kaynaklara atıflar yapılmıştır.

Çalışmanın "Giriş" kısmında psikoloji, birey, edebiyat, edebî eser, edebî eserle insan arasındaki ilişkiler, Batı ve Türk toplum hayatında bireyin oluşum süreci üzerinde durulmuştur. Tezin asıl özünü oluşturan ana bölümlerden ilkinde, belirlenen temalarla roman kahramanlarının psikolojileri; ikincisinde olay örgüsü, zaman, mekân, nesne, eşya, anlatıcı ve bakış açısı ile kahramanların psikolojileri arasındaki ilişkiler üzerinde durulmuştur. Üçüncü ana bölümde ise romanlardaki dil, anlatım tarzları ve üslûbun insan psikolojisini ifadede ne tür bir mahiyet arz ettiği çözümlenmeye çalışılmıştır. Çalışmadan elde edilen sonuçlar, "Sonuç" bölümünde özetlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İnsan psikolojisi, psikanaliz, Türk romanı, birey, bilinç, bilinçaltı

ABSTRACT

HUMAN PSYCHOLOGY IN TURKISH NOVEL FROM TANZİMAT TO CUMHURİYET

ALTUNYAY, Korhan
Depertment of Turkish Language and Literature
Doctorate Programme of Turkish Language and Literature
Advisor of the Thesis: Prof. Dr. Yunus BALCI

February 2015, 457 pages

In this study, *Human Psychology in Turkish Novel from Tanzimat* (Reorganization Era) *to the Republic* (Republican Era) twenty four novels of nineteen writers, which were published between 1872 and 1923 have been analysed in chronological order in terms of psychology and in the context of content, structure, tone, style and psycho-thematically. The process and development of Turkish novel, which lasted about half a century, have been tried to be determined within the context of human psychology. Throughout the study, theories of novel, views of writers, and the works dealing with human psychology have been used as primary sources and attributions to these sources are made if necessary.

In the first part of the study "Introduction", the relationship with human beings and psychology, individual, literature, and literary work, and also formation of individuals in the Turkish and Western societies have been dwelt upon. In the first chapter, which is the core part of the dissertation, the psychology of the characters in the novels with determined themes has been dealt with. In the second chapter, plot, time, space, object, symbol, narrator and the point of view of the narrator and their relationship with the psychology of the characters have been analysed. In the third chapter, the semantic, tone and style of the novels and their effects on the psychology of the characters have been tried to be analysed. In the conclusion part, the results obtained in the study have been summarised.

Key Words: Human psychology, psychoanalysis, Turkish novel, individual, conscious, subsconscious

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ..……..…….…….……...i
ÖZET…..……..……..……..…….....iv
ABSTRACT…....…...……...……v
İÇİNDEKİLER.……..…….……..……vi
KISALTMALAR DİZİNİ……...…….……vii

GİRİŞ

PSİKOLOJİ VE İNSAN……..……..1
Psikolojinin Tanımı, Konusu, Amacı, Alanı ve Alt Dalları.……....1
İnsan ve Psikoloji İlişkisini İnceleyen Teoriler…….....6
İnsan, Birey ve Bireyleşme……..12
Batı'da "Birey" Kavramının Oluşumu.……..…….……19
Türk Toplumunda "Birey" Kavramının Oluşumu……..…..……...26
EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ……..…….....35
Edebiyat ve İnsan……..…..…35
Yazar/Şair ve Edebî Eser ……..……..43
Batı Romanının İnsan/Birey Çerçevesindeki Kısa Tarihi …….……..…..48
Roman ve İnsan……..…….56

BİRİNCİ BÖLÜM
TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRK ROMANININ MUHTEVASINDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

1. Muhteva……63
1.1. Sevgi…….....64
1.2. Aşk…….....75
1.3. Yasak Aşk…….....86
1.4. Platonik/Tutkusal Aşk……..104
1.5. Hayal Kırıklığı/Bedbinlik……...……..113
1.6. Esaret…….……...125
1.7. Kıskançlık…….....129
1.8. İntihar…….……..138

İKİNCİ BÖLÜM
TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRK ROMANININ YAPISINDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

2. Yapı……148
2.1. Olay Örgüsü……...…..149
2.2. Şahıs Kadrosu…….....182
2.3. Zaman……...215
2.4. Mekân, Nesne, Eşya…….....233
2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı…….261

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E
TÜRK ROMANININ DİL, ANLATIM TARZLARI VE ÜSLÛBUNDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

3.1. Dil…….285
3.2. Anlatım Tarzları……...309

3.3.1. Tahkiyeden Tahlile…… ……310
3.3.2.Gösterme/Dramatizasyon/Sahneleme…….....323
3.3.3. Tasvir..…….....335
3.3.4. Diyalog..…….....350
3.3.5. İç Monolog ve İç Diyalog …..……...……...369
3.3.6. Bilinç Akışı/ Şuur Akımı.……376
3.3.7. Mektup …….……...378
3.3.8. Günlük ve Hâtıra…….....388
3.3. Üslûp……...…….....392
SONUÇ……...……424
İNCELEMEYE KONU OLAN ROMANLAR…....……...431
KAYNAKÇA……..432
ÖZGEÇMİŞ…...……...…….443

KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e. : Adı geçen eser
a.g.m. : Adı geçen makale
a.g.t. : Adı geçen tez
AKM : Atatürk Kültür Merkezi
Bas. : Basımevi
Bld. : Belediyesi
Bşk. : Başkanlığı
bkz. : Bakınız
b.t.y. : Basım tarihi yok
C. : Cilt
Çev. : : Çeviren
Der. : Derleyen
Ed. : : Editör
ESBE : Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü
Fak. : Fakültesi
Haz. : Hazırlayan
Hz.: Hazreti
KTB : Kültür ve Turizm Bakanlığı
MEB : Millî Eğitim Bakanlığı
no. : Numara
s. : Sayfa
S. : Sayı
SBE : Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDK : Türk Dil Kurumu
TTK : Türk Tarih Kurumu
Ünv. : Üniversitesi
vb. : ve benzeri
vd. : ve diğerleri
Yay. : Yayınları
y.e.y. : Yayınevi yok
YKY: Yapı Kredi Yayınları
y.t.y. : Yayın tarihi yok

GİRİŞ

PSİKOLOJİ VE İNSAN

Psikolojinin Tanımı, Konusu, Amacı, Alanı ve Alt Dalları

Genel ve bilinen tanımıyla "*insan ve hayvan davranışlarını inceleyen*"[1] bir bilim dalı olan "psikoloji/ruhbilim", içerdiği anlamı Latincedeki "psyche/ruh" ve "logos/bilgi" kelimelerinin bileşimiyle kazanmıştır.[2] Davranışı tekil bir süreç olarak ele almayan psikoloji, davranış-zihin ilişkisi üzerinde durmakta, davranışa yol açan zihnî süreçleri sistematik bir şekilde araştırmaktadır.[3] Bu manada insanların gözlemlenebilen ve gözlemlenemeyen olmak üzere iki tür davranışı vardır. Başka insanlar tarafından fark edilen ve fizikî etkisi olan davranışlar gözlemlenebilirken zihnî süreçleri kapsayan ve somut olarak algılanamayan davranışlar gözlemlenememektedir. Psikoloji, insanı bir bütün olarak görerek fizikî davranışların, içsel kökenleriyle yakından ilişkili olduğunu düşünmekte ve davranış-zihin ilişkisini bu doğrultuda algılamaktadır.[4] Bu noktada psikolojiyi; "*davranış ve zihnî süreçlerin bilimsel olarak çalışılması*" şeklinde tanımlamak mümkündür.[5]

Zihin, psikolojide çok önemli bir mekânizma olarak görülmektedir. Başkaları tarafından görülemeyen idrak etme, öğrenme, hatırlama, hayal ve muhakeme etme faaliyetleri, esas itibarıyla zihnîdir ve bu faaliyetlerin gerçekleştiği yer de beyindir.[6] İnsanın hayattaki tüm eylemlerini yönlendiren zihin, davranışın gerçekleşebilmesini de sağladığı için psikoloji, davranışı zihinden bağımsız olarak ele almamaktadır. Barnhard, zihnin bilimi olan psikolojinin insanların eylemde bulunmalarını sağlayan duygu, davranış ve düşüncelerini anlamaya ve açıklamaya çalıştığını söyler.[7] Zira "*davranışın ortaya çıkması için insanın zihninden bir şeylerin geçmesi*" gerekmektedir. "*Psikoloji doğrudan gözlenebilen (hareket türü) davranışlardan çok dolaylı olarak gözlenebilen, yani zihin oluşumu olan davranışları konu*" edinmektedir.[8] Bu noktada zihin-davranış ilişkisi, psikolojinin zorunlu konusu olarak karşımıza bireyi çıkartmaktadır.

---

[1] Clifford T. Morgan, *Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Sirel Karakaş vd.), Eğitim Kitabevi, Konya 2011, s. 5.
[2] Kemal Sayar; Mehmet Dinç, *Psikolojiye Giriş*, Dem Yay., İstanbul, 2008, s. 7.
[3] Güncel Masaroğlu; Muhammet Koçakgöl, *Psikoloji Sözlüğü*, Nobel Yay., Ankara 2011, s. 142.
[4] Hasan Kayıklık, *Din Psikolojisi-Bireysel Dindarlık Üzerine*, Karahan Kitabevi, Adana 2011, s. 208.
[5] Edward E. Smith; Susan Nolen-Hoeksema vd., *Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Öznur Öncül vd.), Arkadaş Yay., Ankara 2012, s. 3.
[6] Henry E. Garrett, *Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Fevzi Ertem vd.), MEB Yay., İstanbul 1969, s. 1-2.
[7] İsmet Emre, *Edebiyat ve Psikoloji*, Anı Yay., Ankara 2006, s. 15.
[8] Serpil Aytaç, *İnsanı Anlama Çabası*, Ezgi Kitabevi, Bursa 2004, s. 3-4.

Psikolojinin esas amacı, insana dair araştırmalar yapmak, sonuçları bilimsel yollarla irdelemek ve elde ettiği bilgileri tasnif ederek insan ve davranışları hakkında kanaatler üretmektir. İnsanın doğasını tanımaya çalışan psikoloji, Baymur'a göre, "İnsanlar nasıl olmalıdır?" sorusunun cevabını aramamakta, daha hümanist bir yaklaşımla "İnsanlar nasıldır?" sorusu üzerinde durmaktadır.[9] Psikoloji tasvirî bir yöntemle insanların duygu durumlarını, gelişimlerini, algı ve zekâ yeteneklerini, öğrenme sürecindeki etkinliklerini, çevreyle ilişkilerini, kişilik yapılarını ve ferdî farklılıklarını bulma ve anlama amacını güttüğü için insanları biçimlendirme çabası içerisine girmemektedir. Tüm faaliyetlerinin bir sonucu olarak psikolojinin genel amacı; *"davranışın daha iyi anlaşılmasına yarayabilecek prensiplerle kanunları bulup ortaya koymaktır*."[10]

Çağdaş hayatta psikolojinin alanı ve kapsamı oldukça genişlemiştir. İnsanın her türlü etkinliğini inceleyen psikoloji, günümüzde eğitim, sosyoloji, siyaset, edebiyat, sanat ve endüstriyle ilişki içerisindedir. Ortaya çıkarttığı bilgileri bu alanlarla paylaşan ve insan temelli çalışmalar yapan psikolojinin alanı, sadece klinik veya deneysel çalışmalarla sınırlandırılamaz. Psikoloji, zihin ve davranış ilişkisinin yanında büyüme, gelişme, olgunlaşma, öğrenme, dürtü ve güdü, duygu ve heyecan, savunma mekânizmaları, bireyi tanıma teknikleri, dikkat ve algı, öğrenme, bellek, alışkanlık, unutma, düşünme, hayal etme, genetik ve çevre, zekâ ve yetenek, kişilik ve benlik, kişi ve toplum konuları üzerinde de çalışmaktadır.

Gelişim, olgunlaşma ve öğrenme süreci içerisinde olan insanı bütünüyle ele alan psikoloji, bu başlıkları sadece ruhî bir problem olarak değerlendirmemektedir. Psikoloji, insanın fizyolojik ve biyolojik cephesiyle gelişim, olgunlaşma ve öğrenme süreçlerini bir arada ele alarak gelişimin süreklilik arz ettiği ve her dönemde aynı olmadığı, yetenek ve becerilerin belli bir sırayla geliştiği, gelişimde iç ve dış faktörlerin etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır.[11] Gelişimde olduğu gibi davranışları da sadece ruhî dinamiklerle açıklamamış, davranışın fizyolojik ve biyolojik sebeplerinin bulunduğunu tespit etmiştir. İhtiyaç, güdü ve dürtüler davranışı çeşitli düzeylerde tetiklemekte, bireyi amaçlı veya amaçsız bir eylem içerisine sokmaktadır. İnsan, içten ve dıştan birtakım uyarıcıların etkisi altındadır ve bu uyarıcılar, davranışlarını sürdürmesi için bireyi yönlendirmektedir. İhtiyaçlarını gidermek isteyen birey, hissettiği dürtüye bağlı olarak

[9] Feriha Balkış Baymur, *Genel Psikoloji*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010, s. 16.
[10] H. E. Garrett, *Psikolojiye Giriş*, s. 12.
[11] F. B. Baymur, *a.g.e.*, s. 54-56.

motive olmakta ve davranış göstermektedir. Psikoloji, bu davranışın mahiyeti üzerinde durmakta, nitelikleri ve sonuçları üzerine kuramlar üretmektedir. İhtiyaç, dürtü ve güdülerin dışında duygu ve heyecanlar da bireyin davranış biçimini belirlemektedir. Zira "*duygu ve heyecanlar davranışsal (behavioral) olarak derin uykudan yüksek gerilime kadar gerçekleşebilen genel uyarılmışlık halleridir*."[12] Birey, içinde bulunduğu ruh durumunun sevkiyle eyleme geçerek arınmak ve rahatlamak istemektedir.

Her davranışın bir anlamı olmayabilir veya her davranışın başkaları tarafından objektif olarak algılanabilmesi mümkün olmayabilir. Engellenen ve çatışma yaşayan birey, davranışlarını birtakım argümanlarla açıklamakta, aklî ve mantıkî bir mahiyete büründürmektedir. İnsan bazı davranışlarını hayal kurma, bastırma, mantıksallaştırma, daha kötüsünü düşünerek avunma (Pollyannacılık), yansıtma, telafi etme, özdeşim kurma, karşı tepkiler verme, yer değiştirme ve gerileme gibi savunma mekânizmalarıyla anlamlı hâle getirmektedir. Tamamıyla bireyin iç hayatıyla ilgili olan bu mekânizmalar, davranışı zihnî hayattan bağımsız olarak görmeyen psikolojinin inceleme alanına girmektedir.

Birey, çevresini çeşitli şekillerde gözlemektedir. Dikkat ve algı gözlemin gerçekleşmesini sağlayan iki evredir. Dikkat, bireyin psiko-fizik enerjisinin belli bir noktada toplanması demektir ki algının gerçekleşebilmesi için büyük oranda dikkat mekânizmasının çalışması gerekmektedir. Fizyolojiyle ilişkili olan duyumlar, çevreden gelen etkilerdir ve bu etkiler, beyne ulaştığında algılama meydana gelmektedir. Algılamayı ruhî ve fizyolojik dinamiklerle bir arada inceleyen psikoloji, algıda örgütleme, değişmezlik, seçicilik, illüzyon ve hallüsinasyon üzerinde durmaktadır.[13]

Öğrenme, hem fizyolojik hem de psikolojik bir meseledir. İnsan organizması, gerek içgüdüsel olarak gerekse yaşayarak öğrenmekte, öğrendiklerini tatbik etmekte ve böylece hayatını sürdürmektedir. Psikolojiye göre öğrenme, davranışların değişmesiyle ve çevreye uyumla gerçekleşmektedir. Bireysel ayrılıklar, zekâ ve yetenek, öğrenme davranışını çok yönlü olarak etkilemektedir. Birey; çağrışım, deneme-yanılma, klasik şartlanma, edimsel şartlanma gibi yollarla ihtiyacı olan hususları öğrenmektedir. Psikoloji, tüm bu süreçleri inceleyerek öğrenmenin ilke, yöntem ve tekniklerini ruhî ve fizyolojik yanlarıyla ortaya koymaktadır. Bellek (hafıza), alışkanlık, bilgi, beceri, tutum, unutma, hayal etme ve düşünme öğrenmenin gerçekleşmesini sağlamakta, bireyin

[12] C. T. Morgan, *Psikolojiye Giriş*, s. 194.
[13] F. B. Baymur, *Genel Psikoloji*, s. 133-140.

hayatını sürdürmesine yardımcı olmaktadır. Psikoloji, tüm bunları içsel eylemler olarak ele almakta, davranışla ilişkileri bakımından incelemektedir. Elbette davranış sadece iç ve dış etkenler bağlamında gelişmemektedir. Genetik (soyaçekim) de davranışın gerçekleşmesini sağlayan hususlardan biridir. Kalıtım ve çevre, bireyin kişiliğini oluşturmakta, kişilik de davranış tarzını/kalıbını belirlemektedir. Psikoloji, bu doğrultuda genetik biliminden yararlanarak davranışın sadece ihtiyaç, dürtü ve güdü kaynaklı olmadığını belirtmektedir.

Psikolojinin alanına giren tüm bu konular, kişilik ve benlikle yakından ilişkilidir. Mizaç, kişilik ve bunların gelişimiyle oluşan benlik; bireyin tavır, davranış, düşünme, konuşma ve ilişkilerini yönlendirme gibi hususları yakından etkilemektedir. Gerek genetik gerekse sonradan gelen etkilerle kişilik oluşmakta, birey tüm bunlarla belli bir yönelim göstermektedir. Ataların müktesebatı, sosyal çevre, cografya, eğitim ve karşılaşılan güçlükler bireyin iç ve dış cephesini oluşturmakta, olaylar ve durumlar karşısında kendisi gibi olabilmesini sağlamaktadır. Psikoloji, bireyi mizaç ve kişiliğiyle ele almakta, oluşturduğu veya oluşturmaya çalıştığı benliğini çok yönlü olarak incelemektedir.

Tümel bir bilim dalı olmaya başlayan psikoloji, insanı ilgilendiren ve insana dair ne varsa inceleme alanına almış, karşılaştığı her soruna birey merkezli bakmış ve alanının genişlemesiyle birlikte birtakım alt dallara ayrılmıştır. "Genel psikoloji, deneysel psikoloji, eğitim psikolojisi, gelişim psikolojisi, sosyal psikoloji, kişilik psikolojisi, biyofizik psikoloji, nöropsikoloji, psikometri, okul psikolojisi, danışmanlık psikolojisi, klinik psikoloji ve mühendislik/endüstri psikolojisi" bu alt dalların bazılarıdır. Yukarıda sayılan alt bilim dalları, farklı anlayışlar, yönelimler ve bilgiler doğrultusunda kompleks bir yapıya sahip olan insan psikolojisini incelemekte ve başka alanlara/disiplinlere fayda sağlamaktadır.

"Klinik psikoloji", bireydeki psikolojik, biyolojik, entelektüel veya davranışsal bozuklukların tespitine ve düzeltilmesine yardım etmektedir. "*Kişiye duygusal, düşünsel ve davranışsal anlamda yardım etmek ve kişiyi çevreye uyumlu hâle getirmek klinik psikolojinin amaçları arasında sayılabilir.*" [14] Klinik psikoloji, bireydeki kişilik

[14] G. Masaroğlu; M. Koçakgöl, *Psikoloji Sözlüğü*, s. 103.

bozuklukları ve bunların çözümü üzerinde durmakta, "*bireyin kendisi ve çevresi ile daha uyumlu bir ilişki kurmasına yardımcı olmak*tadır."[15]

"Danışmanlık psikolojisi"**,** psikoloji prensiplerini ve araştırma sonuçlarını danışmanlık alanında kullanmakta ve "*bireyin daha etkin davranışlar ile çevresine uyum sağlamasını*" amaçlamaktadır.[16] Daha ağır vakalar üzerine çalışan klinik psikolojiye benzeyen danışmanlık psikolojisi, görece "*daha hafif duygusal ve kişisel sorunlarla*" ilgilenmektedir.[17]

"Rehberlik ve okul/eğitim psikolojisi", eğitim-öğretim sorunlarıyla ilgilenen, okulda rehberlik faaliyetleriyle öğrencilerin okul, aile ve toplumla ilgili problemlerinin çözümüne yardımcı olan psikoloji dalıdır. Eğitim psikolojisi, "*eğitim ve öğretim sürecinin verimini en üst seviyeye ulaştırması amacıyla eğitim olgusunun psikolojik temellerini*"[18] ortaya koymaya çalışırken rehberlik alanı, daha çok okul psikologu gibi vazife görmekte, birtakım "*testler ve mülakatlar yoluyla bir öğrencinin okulla ilgili sorunlarının nedenlerini anlamaya*" çalışmaktadır.[19] Bu psikoloji dalının amacı, öğrencilerin birey olarak karşılaştıkları sorunlar konusunda onlara danışmanlık yaparak yönlendirmelerde bulunmaktır.

"Gelişim psikolojisi", bireyin ahlakî, duygusal, sosyal ve bilişsel gelişimini yaş dönemlerine göre incelemektedir. Çalışmalarını "*bebekler ebeveynlerini ne zaman tanır, ergenlik döneminde gençler nasıl değişir, yaşlandıkça hafıza nasıl değişime uğrar gibi sorulara yanıt*" arayarak sürdürmektedir.[20] Ayrıca gelişim psikologları, akademik noktada çocuklar ve yaşlılar için programlar oluşturmaya çalışmaktadır.

"Deneysel psikoloji", deney ortamında insan ve hayvan denekleri kullanarak davranış sorunu üzerine çalışmalar yapmaktadır.[21] Bir davranışı meydana getiren duyum, algı, öğrenme ve güdü gibi temel meseleler deneysel psikoloji araştırmalarında belirleyicidir. Deneğin meydana getirdiği davranışın pek çok farklı uyaranı vardır ve bu uyaranlar tespit edilmedikçe davranış anlamlandırılamamaktadır. Deneysel psikoloji de davranışları çok yönlü olarak inceleyerek uyarıcı-tepki ilişkisi üzerinde durmaktadır.

---

[15] K. Sayar; M. Dinç, *Psikolojiye Giriş*, s. 9.
[16] G. Masaroğlu; M. Koçakgöl, *a.g.e.*, s. 42.
[17] C. T. Morgan, *Psikolojiye Giriş*, s. 9.
[18] K. Sayar; M. Dinç, *a.g.e.*, s. 9.
[19] C. T. Morgan, *a.g.e.*, s. 10.
[20] G. Masaroğlu; M. Koçakgöl, *a.g.e.*, s. 67
[21] *A.g.e.*, s. 46.

Sosyoloji ve psikolojinin kesiştiği bir alan olan "sosyal psikoloji", sosyal bir varlık olan insanın toplumla ve toplumsallıkla ilişkisini incelemektedir. Her birey, bir topluma mensuptur ve bireyin aidiyetleri duygu, düşünce ve davranışlarını etkilemektedir. [22] Sosyal psikoloji, bireylerin davranışlarını sosyal mekânizmalar bağlamında değerlendirerek sosyolojiye yardımcı olmaktadır.

Bilim ve endüstri alanında psikolojiyi kullanan "endüstri psikolojisi", bir endüstrinin en üst verimlilikle çalışabilmesi için teoriler üretmektedir. Bu alt alan, kuruma uyan en iyi elemanın seçilmesi, alınan elemanın kurum içerisinde kendisine en uygun işe yerleştirilmesi, adil, yasal ve verimli işe alma politikalarının uygulanması, yüksek performans gösteren personelin muhafaza edilmesi, mevcut iş gücü becerilerinin geliştirilmesi, nitelikli işgücünün oluşturulması, takım çalışmasının desteklenmesi, motivasyonun ve iş doyumunun yükseltilmesi gibi konularda çalışmaktadır.[23]

"Din psikolojisi" din ile psikoloji arasındaki ilişkileri ve dinin psikolojik hayata etkilerini araştıran alt bilim dalıdır. "*İnsanın dine karşı lehte ya da aleyhte takındığı tutumlarını, dinin insanın hayatına intikal eden, yansıyan görünümlerini, insanın düşünce, duygu ve davranışları içerisinde dinî özellik taşıyan her belirtiyi ve bunların oluşumu, gelişimi ve değişimlerini*" psikoloji açısından incelemektedir.[24]

Sonuç itibarıyla yukarıdaki açıklamalardan yola çıkılarak şunlar söylenebilir: Psikoloji; insan ve hayvan davranışlarını belli metotlarla inceleyen, bu davranışların sebeplerini irdeleyerek çeşitli sonuçlara ulaşmaya çalışan, ulaştığı sonuçları diğer bilim alanlarına uygulayan, insanın bilinç ve bilinçaltı süreçleri ile dış çevre arasındaki ilişkilere eğilen ve bu ilişkilerin insan üzerinde ne gibi etkilerde bulunduğunu tespit etmeye çalışan çok yönlü bir bilim dalıdır.

İnsan ve Psikoloji İlişkisini İnceleyen Teoriler

Psikoloji biliminde zamanla insanı bilinç, bilinçaltı ve davranış süreçleriyle, tarafsız ve metodolojik olarak ele alan farklı teoriler ortaya çıkmıştır. Tarihî gelişim seyri içerisinde değerlendirilirse yapısalcılık, bu teorilerin ilkidir. Wilhelm Wundt tarafından geliştirilen ve modern psikoloji tarihinin ilk ekolü olan "yapısalcılık", deney ortamında duyum, algı, dikkat, duygu, tepki ve çağrışım sorunları üzerinde durmuştur. Yapısalcılığın ana konusu bilinçtir. Wundt, doğa bilimlerinin deneysel metotlarını,

[22] K. Sayar; M. Dinç, *Psikolojiye Giriş*, s. 8.
[23] *A.g.e.*, s. 9-10.
[24] Hüseyin Peker, *Din Psikolojisi*, Çamlıca Yay., İstanbul 2011, s. 11.

özellikle de fizyologlarınkini kullanarak bilinç (zihin) üzerinde durmuş, zihnin "*aktif olarak organize olma ve sentezlenme süreçleriyle ilgilenmiştir.*"[25] Yapısalcılığa göre psikolojinin asıl amacı, bilinci oluşturan yapı elemanlarını analiz ederek bilincin yapısını keşfetmektir. [26] Wundt'a göre zihni oluşturan yapı elemanları, bilince yansımadan cereyan ettiği için içebakış/içgözlem yöntemiyle araştırılamamaktadır, ancak içbebakış/içgözlem yöntemi deneysel koşullarda kullanılabilir ve böylece *bilinç içerikleri analiz edilebilir.*[27]

"İşlevselcilik"**,** yapısalcılara tepki olarak çıkmış ve Darvinizm'den etkilenmiştir. İşlevselcilik, bilincin ne olduğuyla değil, ne için olduğuyla ilgilenmiş, algılama, düşünme, duygulanma gibi zihnî faaliyetlerin hayatta karşılaşılan problemlere ne tür yardımlarda bulunduğunu açıklamaya çalışmışlardır. İşlevselcilere göre insanın fizikî özelliklerinin yanında psikolojik özellikleri de sonraki nesillere aktarılabilmektedir. Bu yüzden işlevselciler, aktarılan psikolojik özelliklerin bilişsel süreçlerle işlevsel ve uyumsal rolü üzerinde durmuşlar, öğrenme ve problem çözme gibi hususları insan zekâsını ölçmeye yönelik testler yaparak incelemişlerdir. Ayrıca içgözlem/içebakış yönteminin dışında da deneysel yöntemleri kullanmışlardır. [28]

John Watson'un kurduğu "davranışçılık", yapısalcılığı ve işlevselciliği imge, ruh ve bilinç gibi kavram ve terimleri hatırlatan içebakış/içgözlem yöntemini kullandıkları için eleştirmiştir. Davranışçılar, psikolojinin bir bilim haline gelebilmesi için gözlenebilir ve ölçülebilir olmasının gerektiğini savunmuş, fenomenlerin doğa bilimlerinde kullanılan nesnel ve birikimsel metotlarla incelenmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Davranışçılara göre ruhî hayat, şartlı refkleslerle yakından ilişkilidir. Bu halleriyle davranışçılar, bilinci soyutlayarak davranışları birer alışkanlığa bağlamaktadırlar. Hayvanlar üzerinde de araştırmalar yapan davranışçılar, içgüdü, öğrenme ve heyecan gibi içsel olayları davranışa yansıyan taraflarıyla anlamaya çalışmışlardır.[29]

Bütünün, kendisini oluşturan parçalardan farklı bir şey olduğunu savunan "Gestalt psikologları", insan davranışlarını bir bütün olarak görmeye çalışmışlardır. Gestaltçılara göre insan davranışı, iç ve dış cepheleriyle değerlendirildiği vakit bir

---

[25] Duane P. Schultz; Syney Ellen Schultz, *Modern Psikoloji Tarihi*, (Çev.: Yasemin Aslay), Kaknüs Yay., İstanbul 2007, s. 139-140.
[26] K. Sayar; M. Dinç, *Psikolojiye Giriş*, s. 11.
[27] Yılmaz Özakpınar, *Psikoloji Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 59.
[28] K. Sayar; M. Dinç, *a.g.e.*, s. 12-13.
[29] K. Sayar; M. Dinç, *Psikolojiye Giriş* s. 13.

anlama kavuşacaktır. Bu yüzden bilinç ögeleri birbirinden ayrılmamakta ve tek başına içgözlem/içebakış yöntemi insan fiillerini anlamaya yetmemektedir. Gestaltçılar, bulgularını daha çok öğrenme psikolojisi ve klinik psikoloji alanlarında kullanmışlardır.[30]

Abraham Maslow tarafından kurulan "hümanist psikoloji", davranışçılığın psikolojiyi sınırlandırdığını, insanın sadece dışarıdan gözlemlenebilen davranışlar gerçekleştirmediğini, insanı anlamak için onun iç dünyasını bilmek gerektiğini, bunun da ancak içgözlem yöntemi kullanılarak olabileceğini savunmuştur. İnsanı ele alış şekliyle psikolojiyi felsefeye yaklaştıran hümanistler için her bilim, insanı anlamak üzere kullanılan bir araçtır. Hümanist psikologlar, insanı ve davranışlarını yaşanan anda kavramaya çalışmış, özgür irade, spontanlık, bireyin yaratıcı gücü, insan doğasının bütünlüğü gibi hususlar üzerinde durmuşlardır.[31]

1950'lerde ortaya çıkmaya başlayan "bilişsel psikoloji", insanın dış dünyayı algılama ve zihninde tasarımlama süreçleri ile o tasarımlara uygun eylemlerini incelemektedir. Algılama, öğrenme, hatırlama, düşünme ve hayal etme gibi zihnî eylemler üzerinde durarak insan zihnini bir bilgisayar gibi görmüşler ve bu sistemi kavramaya çalışmışlardır. Jean Piaget, çocukluktan yetişkinliğe kadar geçen süreci bilişsel gelişime göre ele almış ve çocuğun bir dizi gelişim evresinden geçtiğini bildirmiştir.[32]

İnsan-psikoloji ilişkisi, psikolojinin bir alt alanı olan "psikanaliz" tarafından da incelenmiştir. Bireyin bilinç ve bilinçaltını/bilinçdışını inceleme nesnesi olarak ele alan psikanaliz, bir bakıma psikolojinin özelleşmiş halidir. Yaşanan her sorunun içsel bir kökene sahiptir, bunun için de bireyin soyut yaşantısını detaylı bir şekilde tetkik eden psikanaliz, farklı bilim adamları tarafından kuramsal çalışmalar şeklinde yürütülmüştür.

İnsan-psikoloji ilişkisini daha çok içsel mekânizmalarla anlamlandırmaya çalışan "Freudyen psikoloji", bilinçdışını inceleme alanı olarak seçip davranış geliştirmede bilinçdışının fonksiyonları üzerinde durmuştur. Freud'un geliştirdiği kurama göre insan zihni "bilinç/ego", "bilinçdışı/bilinçaltı/id", "üstben/süperego" olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Bu katmanlar, birbiriyle kurdukları ilişkilerle bireyin kişilik organizasyonunu oluşturmaktadır. Freud için insan, daha çok

[30] *A.g.e.*, s. 14.
[31] *A.g.e.*, s. 16.
[32] *A.g.e.*, s. 16-17.

karanlık bölümü olan bilinçaltıyla önemlidir.[33] Bireyin toplumsal hayatta kendini tek ve biricik hissetmesine sebep olan cinsel uyarıcıların kaynağı "id", aynı zamanda bireyin geçmiş zamana dair hafızası niteliğindedir. Bireyin kendisinin de bilmediği ve anlamlandıramadığı pek çok bilgi, "id" içinde depolanmakta, bazı etkilerle bilinç düzeyine çıkarak davranışları şekillendirmektedir. Buna karşılık "üstben", yani "süperego", bireysel olmaktan çok toplumsal bir karakter taşımaktadır. Bireyin dışında gelişen kurallar manzumesi olan "üstben", aile içinde baba, toplum içinde Tanrı, kader[34], öğretmen, polis ve devlettir.[35] Toplumsal hayatta bireyin dışında gelişen ve onun rızası olmaksızın uymak zorunda olduğu dinî, siyasî ve toplumsal kurallar, bireyin hayatını belirlemeye çalışmaktadır. Yani bireyi, kendiliğini oluşturan özelliklerden uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Ancak "id" ve "süperego"nun dışında hakem vazifesi gören "ben" ise bu iki katmanı uyumlu bir biçimde çalışmaya zorlayarak bireyin kişilik idealini oluşturmaktadır. Bilinç mekânizması, bene bağlı olarak çalışmakta ve gerçeklik ilkesine göre hareket etmektedir. "Ben", "*dış dünyanın etkilerini id ve onun eğilimleri üzerinde geçerli kılmaya çalış*makta, *idde sınırsız bir şekilde hüküm süren haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini*" koymaktadır.[36]

Jung, "analitik psikolojisi"yle Freud'a benzeyen bir yaklaşım geliştirmiştir. Ona göre bireyin "ben"i bilinç ve bilinçaltı düzeylerinden oluşmaktadır. Bilinç ve bilinçaltı, Jung psikolojisinde "ruh" anlamına gelen, hem özne hem de nesne olan "*psyche*"dir.[37] "Ben" ise bilinç ve bilinçaltının ortaklaşa oluşturduğu yapıdır. Ona göre bilinç verilerin, duyguların ve birikimlerin yoğunlaştığı karmaşık bir yücelikken bilinçaltı değişmez, dural ve kesiksizdir.[38] Bilinç, insan tecrübesinin aktüel boyutunu oluştururken potansiyel tecrübe alanını, meydana getirilen davranışların kaynağı olan bilinçaltı oluşturmaktadır.[39] Eğer bu iki düzey dengeli ve bütünlüklü bir biçimde çalışırsa birey, kendisi gibi olabilmekte, psikolojik aktivitelerini tutarlı bir biçimde yerine getirebilmektedir.

İçsel tecrübelerin merkezi olan kişilik/ben, dış hayata dair tutum ve davranışların süzgeçten geçirilerek oluşturulduğu merkezdir. Jung, dış hayatı yapan şeyin büyük

[33] Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, (Çev.: A. Avni Öneş), Say Yay., İstanbul 2011, s. 101.
[34] Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, (Çev.: Ali Babaoğlu), Metis Yay., İstanbul 2011, s. 112-115.
[35] C. S. Hall, *Freudyen Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Ersan Devrim), Kaknüs Yay., İstanbul 2010, s. 43.
[36] S. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, s. 86.
[37] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, (Çev.: Ender Gürol), Payel Yay., İstanbul 2006, s. 275.
[38] C. G. Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, (Çev.: Engin Büyükinal), Say Yay., İstanbul 2008, s. 73-78.
[39] Bilal Sambur, *Bireyselleşme Yolu Jung'un Psikoloji Teorisi*, Elis Yay., Ankara 2005, s. 52.

oranda iç hayat olduğunu söylemiştir.[40] Kişiliği bir bütün olarak anlamak için bilinçaltını keşfetmek, dolayısıyla bu alanın psikolojik aktivitelerde ne denli rol oynadığını fark etmek gerekmektedir.[41] Bireyin yaşadığı tüm tecrübeler, onun kişiliğinin bir yansıması olarak bilinçdışı süreçler vasıtasıyla kodlanmaktadır. Elde edilen veriler, bireyin sonraki adımlarını belirlerken yeni hayat tecrübelerinin oluşmasını sağlamaktadır. Bilinçaltı, bireysel ve toplumsal olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Bireysel bilinçaltı, kişisel deneyimlerle oluşmuşken kolektif bilinçaltı, bireye genetik hafıza yoluyla yıllar/asırlar öncesinden kendi ataları veya insanlık mirası yoluyla aktarılmaktadır. Bireyin gerçekleştirdiği davranışlar, bireysel veya toplumsal bilinçaltına bağlı olarak gelişmektedir.

Alfred Adler'in "bireysel psikoloji" kuramında davranışlar açısından bilinç ve bilinçaltı süreçleri, Freud ve Jung'un psikoloji teorisinde olduğu kadar önemli değildir. Adler'in psikoloji teorisinde "yaşam üslûbu/yaşam biçimi" terimi önemli bir yer tutmaktadır. Yaşam üslûbu, beş yaşına kadar aile çevresinin etkileriyle belirlenmekte, ileriki hayat da çocukluktaki tecrübeler doğrultusunda anlam kazanmakta ve buna toplum da farklı biçimlerde etkilerde bulunmaktadır. Yaşam üslûbu, bireyin kendisine ve dünyaya ilişkin görüşlerini, amaçlarını ve amaçlarına ulaşabilmek için edindiği davranışları içermektedir. Buna göre çocukluk döneminden itibaren birey, kendisine göre bir davranış örüntüsü meydana getirmektedir.[42] Adler'e göre, insanı tanımak ve davranışlarını anlamlandırmak için çocukluktaki dürtü ve uyaranların ruhî anormalliklere yol açtığını bilmek, toplumsal olgularla birey davranışları arasındaki ilişkileri çözümlemek gerekmektedir.[43] Ruhî hayat, sadece bilinç ve bilinçaltı süreçleriyle oluşmamaktadır. Birey, toplumla ilişkileri ölçüsünde ruhî hayatını sürdürebilme, gelişimine uygun bir biçim verebilme imkânına kavuşmaktadır. Ruhî olayların bir amaç etrafında meydana geldiği düşünülecek olursa onları sadece bireysel olarak tanımlamak mümkün değildir. Ruhi olaylar içlerinde pek çok toplumsal etkiyi de barındırmaktadır ve bu bakımdan da bireysel psikoloji, aynı zamanda toplum psikolojisidir.[44]

Psikoloji kuramlarından sonra bir parantez açıp İslâm'ın psikolojiye nasıl baktığını izah etmekte yarar bulunmaktadır. İslâm'ın dört başı mamur bir psikoloji

[40] B. Sambur, *Bireyselleşme Yolu Jung'un Psikoloji Teorisi*, s. 15.
[41] *A.g.e.*, s. 7.
[42] Engin Gençtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Metis Yay., İstanbul 2008, s. 129.
[43] Alfred Adler, *İnsanı Tanıma Sanatı*, (Çev.: Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul 2010, s. 26-32.
[44] Alfred Adler, *Psikolojik Aktivite*, (Çev.: Belkıs Çorakçı), Say Yay., İstanbul 2011, s. 32.

teorisi yoktur, ancak din psikolojisi İslâm-psikoloji ilişkisini farklı açılardan irdelemiş ve birtakım sonuçlara ulaşmıştır. İslâm dinine göre insanın iç hayatı, kalp, akıl, ruh ve nefsten oluşmakta ve din psikolojisi birbiriyle ilişkili olan bu üç katmanı incelemektedir. Ayrıca din psikolojisi, insanın dine karşı tutumlarını, dinin insanın hayatına yansıyan görünümlerini, "*insanın düşünce, duygu ve davranışları içerisinde dinî özellik taşıyan her belirtiyi ve bunların oluşumu, gelişimi ve değişimlerini*" psikoloji açısından incelemektedir.[45]

Kalbe çok önem veren İslâm, kalbi insanın psikolojik hayatının merkezine koymaktadır. Kalp, hayatın iyi, doğru ve güzel sürmesini sağlayan en önemli psikolojik dengeleme merkezidir. Kur'ân-ı Kerim'de kalbin önemi şu âyetle ifade edilmektedir: "*Rablerinden korkanların bu kitaptan tüyleri ürperir. Sonra hem derileri hem de yürekleri (rahmet âyetleriyle) yumuşar.*" [46] İçsel ışığın, ilhamın, yaratıcılığın ve merhametin kaynağı olan kalp, İslâm kültüründe ve tasavvuf anlayışında Allah'ın hem meskeni hem de yansıdığı aynadır.[47] Bu yönüyle kalp, sadece kan pompalayan ve insanın maddî hayatını sürdüren bir organ değil, bedene hayat verdiği kadar manevî hayatı da teşkil eden saf ve temiz bir varlıktır. Bu manada İslâm dini kalbe, kalbî yaşayışa ve gönül gözüne ehemmiyet vermektedir.

Freud psikolojisindeki "ego"nun karşılığı olarak düşünülebilecek akıl, bedenî ve ruhî faaliyetlerin mantıkî bir çerçeveye oturtulmasını sağlamak suretiyle kişiye iç ve dış dinginlik imkânı sağlamaktadır. Gazali'ye göre akıl hükümdardır, içgüdülerle ahlakî ve dinî kuralları dengeleyerek insana mutluluk sağlamaktadır. Şeytanîyet, kötülük arzusunu harekete geçirken akıl, devreye girerek bir denge ve adalet sağlamakta, böylece de iyilik arzusu ön plana geçmektedir.[48]

Psikolojideki enerji kavramının karşılığı olan ruh, din psikolojisine göre insan bedeninin her tarafına yayılan ve onu canlı kılan bir itici güçtür.[49] İnsanın sırrî/gizemli tarafıdır ve hayatın devamını, bedenin hareket edebilmesini sağlamaktadır. Ancak psikolojideki bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin karşılığı değildir, maddî hayatın sürebilmesi için bedeni dimdik ayakta tutan bir varlıktır. Ruhun İslâm açısından ne denli önemli olduğunu, Allah'ın insana kendi nefesinden üflediğini söylediği Hicr suresinin

[45] H. Peker, *Din Psikolojisi*, s. 11.
[46] Abdullah Aydın, *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Zümer, 39/23, Aydın Yay., İstanbul 1979, s. 462.
[47] H. Kayıklık, *Din Psikolojisi-Bireysel Dindarlık Üzerine*, s. 259.
[48] H. Peker, *a.g.e.*, s. 46.
[49] H. Kayıklık, *Din Psikolojisi-Bireysel Dindarlık Üzerine*, s. 267.

yirmi dokuzuncu âyetiyle anlamak mümkündür.[50] Bu açıdan değerlendirildiği vakit insanın ruhî varlığıyla birtakım ilâhî özellikleri taşıdığı söylenebilir.

Freud'un psikoloji modelindeki "id"in ve "içgüdü"nün karşılığı olan ve arzuların güçlendiren nefs[51], Gazali'ye göre iki anlamda kullanılmaktadır. Tasavvuf erbabının çokça kullandığı ilk anlamıyla insanın şehvet, hiddet, kızgınlık ve öfke gibi duygularını ifade etmekteyken ikinci anlamıyla insanın hakikati ve kendisi demektir.[52] Ancak İslâm literatüründe daha çok insanın hayvanî ve şehvanî yanlarını tanımlamak için kullanılan nefs, Allah'ın yasakladığı her şeyi yapma iradesini göstermektedir. Yani bir bakıma bedenî arzuları ön plana çıkartarak insanı bunların kölesi yapmak istemekte ve kalbin karşıtı olarak kullanılmaktadır.

Kayıklık, kişiliği bireyde bulunan ve onun karakteristik davranış ve düşüncesini belirleyen psikofizik sistemlerin dinamik organizasyonu olarak tanımlamaktadır. İslâm'a göre insanının kişiliği kalp, ruh ve nefsin oluşturduğu örüntü içerisinde tecelli etmektedir. Kişiliği ve davranış örüntüsünü oluşturduğu kadarıyla kalp, sevk ve idare merkezidir; nefs, bedenin arzu ve ihtiyaçlarının kaynağıdır; ruh ise nefsin olgunlaşmış ve olgunlukta zirveyi temsil eder hâle gelmiş biçimidir.[53] Akıl da iç ve dış tüm olayları rasyonalize eden mekânizmadır.

İnsan, Birey ve Bireyleşme

Felsefenin temel konusu olan insan, başta mitoloji, teoloji ve ontoloji olmak üzere pek çok bilim dalı tarafından incelenmiş ve araştırılmıştır. XIX. yüzyıldan itibaren insan bilinç, bilinçaltı ve davranış süreçleriyle psikolojinin/psikanalizin ilgi ve inceleme alanına girmiş ve bu haliyle "birey" kavramıyla karşılanmaya başlanmıştır.

Bütün bilim dalları insanı kısmî olarak incelemesine rağmen psikoloji insanı bütün olarak ele almış, onu akıl sahibi bir varlık olarak görmüş; biyolojik, fizyolojik ve ruhî cepheleriyle anlamaya, kavramaya ve tanımaya çalışmıştır. İnsan, fen bilimlerinde olduğu gibi ne sadece biyolojik ve fizyolojik bir varlıktır ne de sosyal bilimlerde olduğu gibi akıl, zekâ ve kültürden ibarettir. Bir beden ve ruhtan mürekkep olan insanın iç ve dış dünyası arasında önemli ilişkiler bulunmaktadır ve ancak bu ilişkiler kavranırsa

[50] A. Aydın, *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Hicr, 15/29, s. 264.
[51] H. Peker, *Din Psikolojisi*, s. 39.
[52] H. Kayıklık, *a.g.e.*, s. 263.
[53] *A.g.e.*, s. 271.

insan hakkında sağlıklı bilgiler edinilebilmektedir.[54] Hall'a göre, fizikî kanunlara tabi bir enerji sistemi olan insan,[55] belli bir düzen dâhilinde işlemektedir. "Homme machine" olan bu sistem [56] bütünlüğün bir gereği olarak bazı problemlerle karşılaştığında rahatsızlık göstermekte, duygulanmakta, tepki vermekte, zihnî mekânizmalarını kullanarak hayal kurmakta ve aklî faaliyetler gerçekleştirmektedir. Psikoloji, hayatî ihtiyaçlarını giderirken sadece maddesiyle veya ruhuyla hayatını sürdürmeyen bu varlığı bütün olarak görmekte ve incelemektedir.

İngilizce "indivudual" kelimesinin Türkçe karşılığı olarak düşünülen "birey", Batı dillerinde "bölünmez parça*"* anlamına gelmekte ve siyaset felsefesinde tek insanı karşılamaktadır.[57] Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise; "*insan topluluklarını oluşturan, insanların benzer yanlarını kendinde taşımakla birlikte kendine özgü ayırıcı özellikleri de bulunan tek canlıya verilen ad*"[58] şeklinde tanımlanmaktadır. Jung'a göre, "*aynı şekilde tekrarlanan bir birim olarak değil, tek ve benzeri olmayan ve son tahlilde başka hiçbir şeyle kıyaslanamayacak ve bilinemeyecek bir şey*"[59] olan birey, bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin farkına vararak onları kontrol altına alabilen "*muktedir bir* varlık"tır.[60] Bu haliyle erkleri elinde bulundurabildiği için herhangi bir sosyal gruba üye olsa da kendini o sosyal gruptan belli noktalarda ayırabilme özgürlüğüne sahiptir.[61] Bireyin, kendi kendisinin sorumlusu olmayı, başına gelenlerin nedenlerini kendisinde aramayı, kendi gücüne dayanarak yaşamayı, kendini geliştirerek ve yeterliliklerini artırarak varlığını sürdürmeyi seçmiş kişi olduğunu söylemek mümkündür.[62]

İnsanın tekliğini, biricikliğini ve bölünmezliğini diğer özelliklerinden daha fazla önemseyen psikoloji, kendine yetebilen, kararlarından sorumlu ve özerk bir varlık olan bireyi, modernitenin birikimleriyle inceleme fırsatı bulmuştur. Batı'da Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan gelişmeler, insan temelli çalışmalara hız vermiştir. Coğrafî keşifler, ekonomik sistemi hızla değiştirmiş, buna bağlı olarak insana bakış da geleneksel kalıpların dışına çıkmıştır. Aydınlanmayla ivme kazanan ekonomik, bilimsel

---

[54] F. B. Baymur, *Genel Psikoloji*, s. 2.
[55] C. S. Hall, *Freudyen Psikolojiye Giriş*, s. 17.
[56] Erich Fromm, *Psikanalizin Bunalımı*, (Çev.: K. Erzincan Kına), Say Yay., İstanbul 2008, s. 48.
[57] Süleyman Hayri Bolay, *Felsefe Doktirinleri ve Terimleri Sözlüğü*, Nobel Yay., Ankara 2009, s. 47.
[58] http://www.TDKgov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDKGTS.53c512dccbdfd3.16932709
[59] C. G. Jung, *Keşfedilmemiş Benlik*, (Çev.: Barış İlhan vd.), Barış İlhan Yay., İstanbul 2010, s. 45.
[60] Sigmund Freud, *Kültürdeki Huzursuzluk*, (Çev.: Veysel Ataman), Say Yay., İstanbul 2011, s. 19.
[61] B. Sambur, *Bireyselleşme Yolu*, s. 24
[62] Erdoğan Çalak, "Birey ve Bireyleşme: Psikolojik Bir Analiz", *Muhafazakâr Düşünce*, S. 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 199.

ve sosyal ilerlemeler, benliğinin farkında olan insanı tabiatla, toplumla ve Tanrı'yla karşı karşıya getirmiş, bütün bunları sorgulamasını sağlayarak kendisinde bir güç vehmetmesini sağlamıştır. Kapitalizm ve onun bir sonucu olan modernite, kendi bilincine vakıf olan insanı, yeni bir değerler manzumesiyle birey olarak karşımıza çıkarmıştır.[63] Modernite ile insanlar, topluluktan bir toplum inşa ederek dinî, toplumsal ve geleneksel kurallara meydan okumuş, "kendilik" bilincini oluşturmaya başlamıştır. Yani bir bakıma kapitalizm, insanın kendisini bir güç olarak keşfetmesini, kendisi üzerine düşünmesini ve araştırmalar yapmasını sağlayarak insandan "birey" üretmiştir. Bu gelişmelerle birey, çağdaş hayatın içinde tekliğinin farkında olup topluluktan ayrılabilmiş, otonom yaşayarak kendisini ifade etme yetenek ve imkânlarına sahip olabilmiş, modern toplumu, zihnî süreçlerini kullanarak inşa edebilmiş ve kendisini var olan her şeyin merkezine yerleştirebilmiştir. Bir bakıma sekülerleşmiş, sekülerleştikçe de tüm bağlarından, özellikle de din ve gelenek bağlarından, kopmuştur. Kurduğu dünyada Tanrı'yı dışlayarak kendisinin Tanrı'sı olmuş, hâkim olduğunu düşündüğü dünyayı cennete çevirmek istemiştir. Bu noktada modernitenin sunduğu imkânlarla gelişen toplum şartları içerisinde yeni bir kimlik kazanan insan, makinaya ve olgulara dayalı bir hayatta yaşadığı bunalımları giderebilecek bir mekânizma olarak psikolojiye sarılmıştır. Giderek dünyevîleşen insanı psikoloji, iç ve dış hayatıyla, yani bilinç, bilinçaltı ve davranış süreçleriyle incelemiş ve insanda kendisine dair bir farkındalık oluşturmuştur.

Birey, insan temelli (hümanist) bakış açısının ulaştığı ideal ufuktur. İnsanlar, belli süreçlerden geçerek birey olurlar ve bu sürece "bireyleşme" adı verilir. Gelişmeyi ve olgunlaşmayı daimî kılan, insanı aklı, fikri ve hür iradesiyle üstün ve hâkim kılmaya çalışan bireyleşme, çok küçük yaşlarda başlamakta, bir süreç içerisinden öğrenilmekte ve gerçekleştirilmektedir. Kişi, daha çocukken, "ben" demeye başladığında bireyleşme süreci de başlamaktadır.[64] Hatta bu süreci daha gerilere de götürmek mümkündür. Çalak'ın bu konuda önemli tespitleri vardır: Bebek, dokuz aylıkken annesiyle kurduğu ilişkinin zedelenmesiyle kendisinin farkına vararak yetersiz olduğunu anlamakta ve annesine haset duymaktadır. Bu duygu, aynı zamanda bebeğin kendisini "hiç" olarak duymasına sebep olmaktadır. On iki aylık olunca yürümeye başlayan veya yürüme denemeleri yapan bebek, tekrar bir yeterlilik algısına sahip olduğunu hissederek

[63] Hilmi Yavuz, "Modernite 'Birey' mi Üretti Yoksa 'Bencil İnsan' mı?", *Zaman Gazetesi*, 10 Haziran 2012, s. 25; E. Çalak, "a.g.m.", s. 210.
[64] B. Sambur, *Bireyselleşme Yolu*, s. 86.

kendisini "omnipotan", "kadir-i mutlak", yani Tanrı gibi görmeye başlamaktadır. On sekiz aylık oluncaya kadar devam eden bu süreç, çocuğun haddini bilmesi, tek başına kaldığında dış gerçeklik karşısında ne kadar aciz ve korunmasız olduğunu öğrenmesi adına çok önemlidir. On sekiz aylık olan çocuk, yaşadığı tecrübeler sonucunda, kendisini geliştirmek için çabalamasının gerektiğini fark ederek bireyleşmeye başlamakta ve bu süreç böylece devam etmektedir.[65]

Modern psikolojiye göre bireyleşme, gelişme, psikolojik olgunlaşma ve büyümedir.[66] Bireyin yaşadığı tüm tecrübeler, edindiği bilgiler, aile çevresi ve sosyal ilişkileri kendisini tanımasını, iç ve dış cepheleriyle kendisini keşfetmesini sağlamaktadır. Bir bakıma kişi, farkına vardığı potansiyellerini kullanmaya başlamaktadır. İnsan, potansiyellerini fark edip kullandıkça kendisini gerçekleştirmekte ve "ben" bilinciyle toplumda var olmaktadır. Bu bilinç, Adler'e göre, toplum içerisinde bireyin tüm ifade şekillerinin anlamını ortaya çıkarmak, hedefini bulmak ve bunu başkalarının hedefleriyle karşılaştırmak biçiminde tezahür etmektedir. [67] Kişi, bireyleşmeye başladığında kendisini, diğerlerinden farklı kılan taraflarıyla tanımakta, onlardan ayrılan veya onlara benzeyen yanlarını gelişim çizgisi boyunca idrak etmektedir. Nitekim duruma böyle bakınca bireyleşmenin kişinin kendisiyle toplumun diğer üyeleri arasındaki temel farkları anlamasını sağlamak gibi bir amaca sahip olduğu görülmektedir.

Herkes, bir diğerine göre farklı bir yaratılışa, mizaca ve karaktere sahiptir. Kişinin kendisini mizaç ve karakter açısından tanıması, toplumun diğer fertlerinden ayırması ve sahip olduklarıyla biricik ve tek olduğunu anlaması, içinde bulunduğu kültürle, toplumla ve ideolojiyle çatışması anlamına gelecektir ki bireyleşme, bir yönüyle çatışmayla mümkün olabilmektedir. Bütün dünya görüşleri, bireyin diğerlerinden ayrılan taraflarının günyüzüne çıkmasını engelleyerek ona önceden ve başkası tarafından biçilmiş elbiseler giydirmektedir. Fertler, kendilerini tek tipleştirmeye çalışan süreçlerle karşılaştıkça varlıklarını/kendiliklerini idrak ettikleri gibi, diğerleriyle kendileri arasındaki mesafeyi de görmektedirler. Bireyleşme, bu noktada kişinin maruz kaldığı, onu sıradanlaştıran ve toplumun diğer üyeleriyle arasına sınır çizmesini engelleyen etkilerden sıyrılmasını sağlamaktadır. Zira Jung'un da

[65] E. Çalak, "Birey ve Bireyleşme: Psikolojik Bir Analiz", s. 203-204.
[66] B. Sambur, *a.g.e.*, s. 146.
[67] Alfred Adler, *Yaşamın Anlamı*, (Çev.: Hasan İlhan), Alter Yay., Ankara 2010, s. 32.

belirttiği gibi bireyleşme yollarından biri, kişinin bir başkasının otoritesine teslim olmayı kabul etmeyişinde yatmaktadır.[68]

Diğerlerinden ayrışan kişi, bir sonraki adımda kendisini de tanımaya başlamakta, aydınlık ve karanlık tüm noktalarının farkında vararak "ben" olduğunu idrak etmektedir. Bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin bir bütün olduğunu söyleyen Jung'a göre,[69] içsel süreçleri tanıyan insan, bireyleşmeye başlayarak kendisini keşfetmekte ve kendisiyle yüzleşmektedir.[70] Çeşitli komplekslerin, dürtülerin ve karanlık unsurların mekânı olan bilinçaltı, bireyin ikinci kişiliğini oluşturmakta ve hayatını bir biçimde belirlemektedir. Kişilik denilen organizasyon, bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin uyumlu ve nitelikli çalışmasıyla belirlenmektedir ki bireyleşme, bu uyumun ortaya çıkması, kişinin hayatını belli bir denge ve tutarlılık içerisinde sürdürebilmesidir. Sambur'a göre bilinçaltından gelen materyali özümsemek, bilinç düzeyine taşıyarak onunla yüzleşmek kişiliğin tamamlanması için önem arz etmekte ve bu da kişiliğe önemli katkılarda bulunmaktadır.[71] Ayrıca birey, psikolojinin/psikanalizin sunduğu katkıyla bilinçdışına attığı materyalleri kategorize ederek var olma bilincini de kazanmaktadır. Yani bunlardan hangilerinin hayata geçebileceğini hangilerinin bastırılabileceği hususunda kazanılan anlayış, bireyleşmenin de önünü açmaktadır.[72]

Burada İslâm dininin insan, birey ve bireyleşme kavramlarına nasıl baktığı üzerinde durmakta da yarar vardır. İslâm inancında "eşref-i mahlûkât" ve "zübde-i âlem" olarak görülen insan, Kur'ân-ı Kerim'de "Allah'ın halifesi" olarak tanımlanmaktadır.[73] Allah, dünyada her şeyin ölçüsü[74] olan insana kendi ruhunda üflemiştir.[75] Yaratıcının birtakım özelliklerini taşıyan insan, İslâm inancına göre yaratılışının saflığı ve duruluğuyla, yani fıtratından sapmayarak yaşamalı ve bunları bir bütün olarak temsil etmelidir. İnsanı iç ve dış hayatıyla bir bütün olarak gören Muhasibî gibi bilim adamları, çağdaş psikolojide olduğu gibi, insanın kesin çizgilerle birbirinden ayrılan alanlara bölünmediğini, Tanrı tarafından bütünlük içinde yaratılmış bir terkip olduğunu bildirmektedir.[76] İslâm tasavvufuna göre "vasat-ı câmia" olan insan; iki

[68] B. Sambur, *Bireyselleşme Yolu*, s. 41.
[69] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s. 266.
[70] B. Sambur, *a.g.e.*, s. 7.
[71] *A.g.e.*, s. 8.
[72] Haluk Sunat, *Spinoza ve Psikanaliz ve Hayat*, Yirmidört Yay., İstanbul 2009, s. 208.
[73] A. Aydın, *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Bakara, 2/30, s. 7.
[74] Muhammed Kutub, *İslâm'a Göre İnsan Psikolojisi*, Esma Yay., İstanbul 1990, s. 27.
[75] A. Aydın, *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Hicr, 15/29, s. 264.
[76] H. Peker, *Din Psikolojisi*, s. 38.

varlığı, yani ilahî ve dünyevî olanı kendisinde toplamakta, birleştirmekte ve yaşatmaktadır.[77] İnsanın aslî/ilahî ve şeklî/dünyevî tarafı birbiriyle ilişki içerisindedir, ancak bunlardan biri diğerine daha üstün olmamalı ve böylece Yaratıcı'nın emrettiği nokta olan insan-ı kâmile ulaşılmalıdır. İnsan-ı kâmil, Allah'tan koptuğunun farkına varan, ruhî dinamiklerini seferber ederek bedenini Allah'ın istediği gibi değerlendiren ve koptuğu bütüne, yani Allah'a ulaşmaya çalışan insandır. Bu insan, gerçek anlamda hakikati bulmuş, bu sayede alelâdeden ulvîyete yükselmiştir. Gerek bedenin gerek ruhun hâkim olduğu insan tipleriyle de karşılaşmak mümkündür, ancak İslâm'a göre bu durum sağlıklı değildir.[78]

Birey kavramı, dayandığı kaynaklar itibarıyla İslâm inancında Batı'dakinden farklı bir biçimde algılanmıştır. Hıristiyanlığın ve Musevîliğin kutsal kitapları değişikliğe uğramış, birtakım başka referanslar bağlamında ilahî özünü kaybetmiştir. Oysa İslâm dininin kitabı Kur'ân-ı Kerim, varlığını özgün bir biçimde sürdürmeye devam etmektedir. Bu da İslâm dini için mutlakçı bir epistemolojik çerçeve sunmaktadır. Kur'ân'ın sorgulanamayacağını bilen Müslüman, "*iyiyle kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü*yle, *gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkha dayalı bir hukuk ve kelâma dayalı bilgilenme*"[79] yöntemiyle, Batı'dakinden farklı bir çerçeveye sahiptir. Batı'da birey, tarihi içinde rölâtivist bir dünya görüşüyle tüm değerler dizgesini eleştirmiş ve yerinden sarsmışken İslâm, değişmez ve kesin değerler vazettiği için böyle bir girişime asla müsaade etmemiştir.

İslâm'ın mutlakçı bir çerçeve çizmesinin ve insanı bu çerçeve içerisinde bırakmasının Allah'ın ilminin ezeliliğiyle de ilişkisi vardır. İslâm dinine göre Allah'ın bilgisi kadim/ezelî, insanın bilgisi ise muhdes, yani sonradan olandır.[80] Allah bilgisinin ezelîliği, Nahl suresinde "*Allah, gizlediğiniz ve açığa vurduklarınızı bilir.*"[81] biçiminde ifade edilmiştir. Allah, olmuş, olan ve olacak her şeyi sonsuz ilmi ile kuşatmaktadır. Ezelî bilgi sahibi olan ve bu bilgileri yaratan Allah, insanın yapacağı her şeyden haberdardır ve onun yapacaklarını yaratmaya devam

[77] Yaşar Nuri Öztürk, *Kur'ân ve Sünnete Göre Tasavvuf*, Yeni Boyut Yay., İstanbul 1997, s. 65.
[78] M. Kutub, *İslama Göre İnsan Psikolojisi*, s. 329.
[79] Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 15.
[80] Metin Özdemir, *Allah'ın Bilgisinin Ezeliliği ve İnsan Hürriyeti*, İz Yay., İstanbul 2003, s. 14.
[81] A. Aydın, *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Nahl Suresi, 16/19, s. 270.

etmektedir.[82] Kendi iradesiyle Allah'ın iradesini birbirinden ayıran Müslüman, Allah'ın kendisine çeşitli seçenekler vermek suretiyle seçimlerinde özgür bıraktığını ve seçimlerinden sorumlu tuttuğunu bilmektedir.

İslâm, Batı'da bireyin sahip olduğuna benzer bir hürriyeti Müslümanlara vermemiştir. Bunun en önemli sebeplerinden birisi, insanın başıboş yaratılmaması, Allah tarafından sürekli izlenmesi ve dünyada her ne yapmışsa, yapıyorsa ve yapacaksa bunların Allah tarafından bilinmesidir. Müslüman, gerçekleştirdiği eylemlerden dolayı hesap vereceğini bilmektedir ve bu yüzden iradesiyle yaptığı fiillerde sürekli olarak Allah'ın koyduğu iyi-kötü dengesini düşünmektedir. Bu denge içerisinde Allah'ın hoşnutluğunu aradığı için Batı'daki birey gibi sınırsız ve sonsuz bir özgürlükle hareket etmemektedir. "İslâm" kelimesinin anlamı, teslim olmak, itaat etmek, boyun eğmektir.[83] Allah'ın kurallarına boyun eğen insan, ahlak ve iman ilkelerinden bağımsız, dünyevî, bohem ve başıboş yaşayamaz. Bu yüzden İslâm toplumlarında Batı'daki gibi bir bireyle karşılaşmanın imkânı yoktur. Ancak tasavvuf sistemi içerisinde Batı'daki gibi olmasa da, geleneksel din algısının dışına çıkabilmiş bir insan tipi gelişmiştir. "Mutasavvıf" olarak adlandırılan bu insan, sıradan Müslüman'a göre farklı bir hayat tarzına sahiptir. Hayatını birtakım dinî ritüeller ve bilgiler etrafında sürdüren mutasavvıf, ibadetin özüne dokunmadan farklı ibadet şekilleri geliştirmiş ve sıradışı yaşam biçimiyle geleneksel Müslüman tipinden ayrılmıştır. Yegâne amacı "insan-ı kâmil" olmak ve Allah'a ulaşmak olan mutasavvıf/sâlik, Uludağ'a göre bir rehberin veya öncünün denetiminde, manevî ve ruhî bir yolculuğa çıkarak dünyevî olandan temizlenmek istemektedir.[84] Bunu yaparken mensubu olduğu geleneğin dışına çıkarak bir mistik sistem içerisinde farklı bir paradigmayı denemektedir. İşte bu da birtakım sembollerle gerçekleşmektedir ve alışılmışın dışında yaşanan bir dinî hayatı öngörmektedir. Ancak hayat biçimi, geleneksel dinî hayat biçiminden pek çok açıdan farklı olsa bile mutasavvıflar, temelde Kur'ân-ı Kerim ve Hz. Muhammet yolundan ayrılmamışlar, sınırsız bir özgürlükle hayatlarını sürdürmemişlerdir.

---

[82] A. Aydın, *Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli*, Fâtır Suresi 35/1, s. 435: "*Gökleri ve yeri yaratan, melekleri ikişer, üçer, dörder kanatlı elçiler yapan (peygamberlere gönderen) Allah'a hamd olsun. O yarattığı şeylerde dilediği kadar (vasıflar) artırır. Şüphe yok ki Allah her şeye kadirdir (gücü yeter.)*."

[83] Habil Şentürk, *İslâmî Hayatın Psikolojik Temelleri*, İz Yayınılık, İstanbul 2010, s. 17.

[84] Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yay., İstanbul 1999, s. 468.

Batı'da "Birey" Kavramının Oluşumu

İnsan üzerine bir düşünme biçimi olan felsefe,[85] insan/birey kavramı üzerinde tarih boyunca durmuş ve "İnsan nedir?" sorusuna cevap bulmaya çalışmıştır. Bu bakımdan birey kavramının tarihî süreç içinde kazandığı mahiyeti felsefe üzerinden takip etmek oldukça sağlıklı bir yoldur.

Antik dönemde yurttaşlar ve yurttaş olmayanlar biçiminde iki toplumsal gruba ayrılan Atina, M.Ö. V. yüzyıldan itibaren demokrasi ile yönetilmeye başlanmış olsa da bu dönemde ideal düzeyde birey anlayışı ortaya çıkmamıştır. Atina'da yurttaşlar dört kategoriden oluşmaktadır. Büyük toprakları ellerinde tutan, kabilesel soy bağlarıyla kent/polis içinde ayrıcalıklı bir kesim olan "aristokrat" veya "eupatridler", daha çok ticaret ve zanaatla zenginleşen "kentli orta sınıflar" veya "demiurgoiler", küçük toprak sahibi olan ve her an mülksüzleşme tehlikesiyle karşı karşıya olan "çiftçiler" veya "georgoiler" ile topraklarını yitirip mülksüzleşmiş ve bu sebeple daha çok pazar merkezine yığılmış olan "emekçiler", yani "thetesler" antik Yunan toplumunda yurttaş olan kesimlerdir. Yurttaş olmayanlar ise "köleler", "metoikoslar" ve "kadınlar" olarak üç sınıfa ayrılmaktadır.[86] Yurttaşlar kentte yaşayan, sanatla ilgilenen, yönetici konumunda bulunan, pek çok hakka sahip, seçme ve seçilme ayrıcalığını elinde bulunduran kesimlerdir. Yurttaş olmayan kesimler ve bilhassa kadınlar, hemen hemen hiçbir hakka sahip değildirler, onlar sadece evleriyle ilgili haklara sahiptirler.

Antik dönem felsefesinde "insan" kavramı, ilk defa Sokrates öncesinde düşünülmeye başlanmıştır. Bu dönemde mitolojik verimler, somut bir insan modelinden bahsetmektedir. Bu ürünler hem evrenle ilgili görüşler sunmakta hem de ilkel bir insan-bilim çalışması yapmaktadır. Zira Sokrates öncesinde evren düşüncesiyle insan düşüncesi henüz birbirinden ayrılmamıştır. Bu bağlamda M.Ö. VI. yüzyılda Hesiodos, "İşler ve Günler" adlı şiirinde mitolojiden ve dinlerden etkilenerek insanlığın altın, gümüş, tunç, kahramanlık ve demir olmak üzere beş çağının olduğunu söylemiş ve bunu evren düşüncesiyle açıklamıştır. Grek felsefesinin öne çıkan isimlerinden Heraklitos, evrenbilimsel ve insan bilimsel düşünceler arasında bir sınır çizgisi olduğunu belirterek insanın gizemini anlamaya çalışmış ve kendini düşünmeyi öngörmüştür. Dolayısıyla

[85] Mustafa Günay, *Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu*, Karahan Kitabevi, Adana 2010, s. 1.
[86] Mehmet Ali Ağaoğluları (Ed.), *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, İletişim Yay., İstanbul 2011, s. 43.

mitolojiden felsefeye geçiş de Heraklitos'un düşüncelerinin etkisiyle evrenin hangi güçler tarafından yönetildiği değil, evrendeki olayların nasıl cereyan ettiği üzerine yapılan tartışmalar sayesinde olmuş, böylece düşünce hayatında insan üzerine fikirler geliştirilmeye başlanmıştır.[87]

Sokrates öncesindeki sofistler, insanı merkeze koymuşlardır. Ünlü sofist Protagoras, insanın ihtiyaç duyup kullandığı her şeyin ölçüsü olduğunu ve doğal biçimiyle kendisini temsil etmesi gerektiğini ifade etmiş, hürriyet konusundaki fikirleri çağına göre daha da ileri götürmüştür.[88] Bolay'a göre aynı filozof, herkes için geçerli olmayan bir genel bir bilginin mevcut olmadığını ifade ederek "hürriyet" fikriyle "görelilik" fikrini birleştirmiştir.[89] Bununla birlikte Protagoras, kanun fikrine önem vermiş, toplumsal hayatta insanlar arası etkileşim ve anlaşmanın kanunla mümkün olacağını bildirmiştir.[90] Sofistlerin, özelde Protagoras'ın kanun, insanlar arası iletişim ve birlikte yaşamayla ilgili görüşleri, "birey" kavramının Sokrates öncesinde ne denli önem arz ettiğini göstermektedir. Sofistlerin bu tavrı dikkatleri tabiattan, yani dış dünyadan insana çevirmiş ve insan düşüncenin konusu olmaya başlamıştır.[91]

Sofistleri izleyen dönemde, insan ruhunu araştırıp duran Sokrates de bir insanî düşünsel sistem kurmaya gayret etmiş, tıpkı sofistler gibi insanı merkeze koymuştur.[92] Kendini bilmeyi felsefesinin temel konusu yapan Sokrates, insanın kendi kişiliğini ve doğasını keşfetmesini öngörmüştür. İnsanın kendisine ve diğer insanlara değer vermesi, ancak kendini tanımasıyla mümkündür. Sokrates'in "Kendini bil!" derken kastettiği husus, diğer insanlarla birlikte anlamlı bir sosyal yapıyı inşa etmenin gerekliliğidir. Bu çağrı ile Sokrates aynı zamanda muhataplarını kendilerini incelemeye, kendi kendilerinin bilincine varmaya sevk etmiştir.[93] Kendini bilmek, yaşamın amacını keşfetmek, bu amaca uygun olarak ruhu yetkinleştirmek ve bunu yaparken de tikellerin yanıltıcı olduğunu bilmekten geçmektedir.[94] Onun fikirlerini anlatmak için alıkoyduğu insanlara değer verdiği, ruhlarına ve akıllarına hitap etmeye çalışmasıyla anlaşılmaktadır. Sokrates, bu bakımdan insanları biricik ve tek görmüş, onları

[87] M. Günay, *Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu*, s. 7-9.
[88] *A.g.e.*, s. 10.
[89] S. H. Bolay, *Felsefe Doktirinleri ve Terimleri Sözlüğü*, s. 321.
[90] M. Günay, *a.g.e.*, s. 10.
[91] S. Hayri Bolay, *a.g.e.*, s. 320.
[92] Will Durant, *Felsefenin Öyküsü*, (Çev.: Ender Gürol), İz Yay., İstanbul 2010, s. 19.
[93] Pierre Hadot, *İlkçağ Felsefesi Nedir?*, (Çev.: Muna Cedden), Dost Kitabevi, İstanbul 2011, s. 38.
[94] M. A. Ağaoğluları, *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, s. 81.

sorularıyla yormuş, sonuç olarak da onların etkin bir şekilde düşünüp akıllarını kullanarak varlık ve olaylardan şüphe duymalarını sağlamıştır.

Sokrates'in öğrencisi olan ve aristokrat bir aileden gelen Platon/Eflatun'un toplum ve insanla ilgili görüşlerini *Devlet* isimli eserinde bulmak mümkündür. Eflatun'a göre ideal devlet "üreticiler", "koruyucular" ve "yöneticiler" olmak üzere üç iş/meslek grubundan ve toplumsal sınıftan oluşmaktadır. Üreticiler, tabakalaşmanın en alt düzeyindeki sınıftır ve herhangi bir hakka sahip değildir. Eflatun'a göre maddî isteklerinin peşinde koşan bu sınıfın gözü tikeller dünyasındadır. Diğer sınıf olan koruyucular ise ruhî bakımdan soylu kişilerdir ve yiğitlik onların en belirgin özellikleridir. En üstte yer alan yöneticilerin en belirgin özelliği akıldır. "*Akıl, hâkim olduğu içindir ki bu sınıftaki insanlar bilginin peşinde koşan, dolayısıyla erdemi bilgelik olan, bilgesever insanlar, yani filozoflar olacaktır.*"[95]

Eflatun'un devlet modeli monarşik özellikler göstermektedir. Erdemli ve pek çok hakka sahip bir sınıf olan yöneticiler iktidarda olmalı, toplumun alt sınıfları erdemsiz ve bilgisiz kişiler oldukları için iktidar onların ellerine verilmemelidir.[96] Bu görüşler, Eflatun'un bireye dair tutumunun ne kadar sorunlu olduğunu göstermektedir. Demokrasi görüşüne mesafeli duran Eflatun, Durant'a göre bir ölçüde halk düşmanıdır ve eğer halk kesimi yönetimi eline alırsa sonuç zorbalık ve otokrasi olacaktır.[97]

Eflatun'un öğrencisi olan Aristoteles de hocası gibi seçkinci bir yönetimi ve sınıflı bir toplumu savunmuştur. Demokrasi ile oligarşi arasındaki "politeia" yönetimini savunan Aristoteles'e göre yurttaş olabilmek için yönetimde belli bir paya sahip olmak, meclis üyesi olmak ve soylu bir aileden gelmek gerekmektedir. Başka uluslara mensup olanları söz konusu etmeyen Aristoteles çiftçilerin, zanaatkârların, kol ve emek gücüyle hayatını idame ettirenlerin yurttaş olmadığını, adalet, savunma, yönetim işlerini yürütenlerin yurttaşlık hakkına sahip olduğunu söylemiştir. Devlet teşekkülünü ön plana alan Aristoteles, bireyi önemsememektedir. Aristoteles'in siyasî yaşam için öngördüğü model aristokratik bir mahiyete sahiptir. Köleliği normal karşılayan ve Yunan toplumu için olmazsa olmaz bir kurum olarak gören Aristoteles, kadının da köle olduğunu düşünmektedir. Ona göre kadın da tıpkı köle gibi aşağı bir varlıktır. "*Aklını yeterince kullanamayan kadın, bir devleti yönetir gibi aileyi yöneten erkeğe boyun eğmelidir.*"[98]

---

[95] *A.g.e.*, s. 100.
[96] *A.g.e.*, s. 121.
[97] W. Durant, *Felsefenin Öyküsü*, s. 34.
[98] M. A. Ağaoğluları, *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, s. 141-151.

Kadın, Aristoteles'e göre tamamlanmamış bir insandır, gelişim aşamasının henüz aşağı bir basamağında bulunmaktadır ve bu yüzden sakin ev hayatının dışına çıkmamalıdır.[99]

Tüm bu açıklamalardan yola çıkarak antik dönem Yunan toplumunda, Sokrates öncesindeki filozofların dışında kalanların eşitliksiz ve seçkinci bir devlet felsefesine sahip olduğunu, bunun için de birey olarak sadece yönetenleri, adalet ve askerlik işleriyle ilgilenenleri gördüğünü söylemek mümkündür. Köle, üretici ve kadınların ise hiçbir hakka sahip olmadığı; dolayısıyla birey olarak görülmediğini belirtmek gerekmektedir.

Batılı insan, Orta Çağ'ın uzun sessizlik döneminde dinî yönetimlerin baskısıyla kul olarak görülmüş, dogmaların dışına çıkamadığı için özgür düşünememiştir. Engizisyon korkusunun hâkim olduğu Orta Çağ'da kişisel hak ve hürriyetler kısıtlandığı için insanlar, kendilerini ifade etme ve birey olarak yaşama hususunda Antik döneme göre oldukça geri durumdadırlar.

Orta Çağ'da felsefe ve sanat, kilisenin/ilahiyatın müsaade ettiği ölçülerde varlığını sürdürmüştür. Felsefe, aklı ikinci plana atarak Tanrı ve Tanrısal hakikati düşünce hayatının ve toplumsal hayatın ana meselesi yapmıştır. Akıl, ancak Hıristiyanlık öğretisini ispatlamak ve ona güç kazandırmak için kullanılmıştır. Teoloji ile felsefeyi uyuşturan ve Orta Çağ'ın programını kuran Aziz Augustinus'a göre, "*insanın dünyadaki yeri, dünyanın anlamı ve her şeyi yaratanla olan ilişkisi, Yeni-Plâtoncu felsefenin dikkatli yorumlanmasıyla ortaya çıkan Hıristiyanlığa imandan başka bir şey değildir.*"[100] Bu bakımdan Orta Çağ'da insanlar, Tanrısal hakikatin dışına çıkamamış, onun aleyhinde konuşamamış ve teolojik yorumları dünyevî yorumlara çevirememiştir. Dinî otorite sahibi ruhban sınıfı, tüm topluma egemendir ve ruhbanların öğretilerinin dışına çıkabilmek imkânsızdır. Bu yüzden de insan/birey algısı nitelik açısından Antik dönemden de geriye gitmiştir. Tüm farklılıkların müsamahasızca reddedildiği böyle bir toplumda insanlar, herhangi bir kişisel hak ve hürriyete sahip değildirler.

Orta Çağ'ın uzun sessizliğinden sonra Avrupa, Rönesans hareketleriyle rahat bir nefes almıştır. Rönesans, "*XIV. yüzyılda başlamış, kendi kültür sentezini ve değerler hiyerarşisini oluşturmuş ve XVI. yüzyılın sonunda devrini tamamlamış,*

[99] W. Durant, *Felsefenin Öyküsü*, s. 102.
[100] A. Kadir Çüçen, *Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe*, Ezgi Kitabevi, Bursa 2010, s. 23.

XVII. yüzyılda yeni bir kültür ve medeniyet çözülmesini yaratmıştır."[101] Evvela, İtalya'da başlayan Rönesans, parça parça gelişip Avrupa kıtasında evrensellik kazanarak yeni bir hayat ve insan modeli çıkarmıştır. Bu insan, Orta Çağ'ın skolâstik/dogmatik felsefesinden kopmuş ve bugünkü Avrupa değerlerini hazırlamıştır. Din baskısını en üst düzeyde hissettiren Orta Çağ rejimlerinin yıkılmasıyla birlikte Avrupa'da yavaş yavaş ortaya çıkan yeni değerler, laik bir insan modelinin oluşmasına vesile olmuştur. Rönesans, antik dönemin anlayışını esas alarak tüm faaliyetlerinin merkezine insanı koymuştur. Haçlıların doğuya yaptığı seferler, Mısır'dan gelen ucuz kâğıt ve basım işlerinin kolaylaşması, okumanın rahiplerin tekelinden alınması, coğrafî keşifler, Doğu-İslâm kültüründen yapılan tercümeler bu insan tipinin ortaya çıkmasını sağlayan diğer etkenlerdir. Böylece dogmalar sorgulanmış, insanlar ellerindeki teleskoplarla gökyüzünü keşfetmişler ve üniversitelerde araştırmalar yapılmıştır. Bütün bu gelişmeler, West'e göre, dini/Tanrı'yı merkeze alan dogmatik görüşlerin yıkılmasına, insanın merkeze yerleşmesine, dolayısıyla Rönesans'ın felsefî boyutu olan hümanizma faaliyetlerine yol açmıştır.[102]

Rönesans, Kantarcıoğlu'nun ifadesiyle, eleştirel aklın Orta Çağ dogmalarına ve kilisenin otoritesine; bedenin ruha; insanın kendisini inkâra; zaman, mekân ve yeryüzünün cennete karşı kazandığı bir savaştır.[103] Bu savaşın kazananı Rönesans'ın öngördüğü insan/birey olmuştur. Bireyleşme yolunda mücadeleyi kazanarak dinî değerlerin yerine kendisini koyan insan, "*bilinmeyene tapmayı düşünmekten çok, ona egemen olmayı düşünmeye başlamıştır*."[104] Tanrı merkezli bir evren yerine, insan merkezli bir evrenin kurulma çabası olarak değerlendirilebilecek olan Rönesans, Hristiyanlığın temel değerlerinden bir kopma değildir; antik Yunan ve Latin kültürünü yeni dünya ve insan algısının temel koyucu metni yapma çabasıdır. Bütün bu gelişmelerle insan/birey, yeni dünya görüşünün temel noktası olmuş, kendisine dair bir algı geliştimiş, aklıyla biricik ve vazgeçilmez değer olduğunu ispatlamıştır.

Modernite, Rönesans'tan sonra Batı medeniyetinin oluşmasını sağlayan ikinci önemli merhaledir. Batı, XVIII. yüzyılda modernite ve Aydınlanma ile yeni bir insan modeli inşa etmiştir. Rönesans'ta, Hristiyanlıkla bağlarını kısmen koparan insan/birey,

---

[101] S. Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*, Paradigma Yay., İstanbul 2009, s. 47.
[102] D. West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, s. 30.
[103] S. Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*, s. 48.
[104] W. Durant, *Felsefenin Öyküsü*, s. 122.

meydana gelen bilimsel, sosyal ve ekonomik gelişmelerle birlikte dinî değerlerden tümüyle uzaklaşarak Aydınlanma'nın kapılarını aralamıştır. Bolay'ın tespitiyle kendisini geleneklerinden ve dinî inançlarından koparan, yalnızca aklına dayanarak ve güvenerek evreni açıklamaya çalışan insan/birey, Aydınlanma düşüncesinin sonucunda ortaya çıkmıştır.[105]

Akıl çağı olarak adlandırılan Aydınlanma, Reform hareketlerinin bir sonucu olan, skolastik zihniyeti yerle bir eden ve kilisenin etkisini zedeleyen, ama Tanrı'yı ve onun sınırsız gücünü inkâr etmeyen Püritanizm'e tepki olarak doğmuştur. İsaac Newton'un sebep-netice ilişkisi, yani "determinizm" görüşüyle yeni bir çehre kazanan bilim, materyalist düzlemde yürütülmeye başlanmıştır. Descartes'in akılcı felsefesi ile John Locke'un ampirik psikolojisi de Aydınlanma'nın karakterini belirlemiştir.[106] Ardından kilise karşıtı, liberal 1789 Fransız İhtilali de Aydınlanma için önemli bir aşama olmuştur. Fransız Ansiklopedistler, d'Alembert, Diderot, Voltaire, Helvétius ve d'Holbach gibi şahsiyetler, Fransız İhtilali'nin kültürel ve sosyal zeminini hazırlamıştır. Bir yandan da İskoç Aydınlanması'nın öncüsü David Hume'nin tutucu ve septik felsefesi ile Adam Smith'in moral ve ekonomik yazıları bu gelişmelere katkıda bulunmuştur.[107]

Aydınlanma, genel itibarıyla kilise ve onun dinî otoritesine karşı çıkan, akılcı ve determinist bir bilimsel anlayış ortaya koyarak deney ve gözlemin biricik bilgi edinme yolu olduğunu savunan bir dünya tasavvurudur. "*Bireyi özerk, kendi aklını kendine kılavuz edinen bir varlık olarak keşfeden Rönesans felsefesinde ve Hümanizm akımında başlayan, bireye başlı başına bir değer verme eğilimi*",[108] burjuva sınıfı doğmasına vesile olmuştur. West, kapitalizmin XIII. ve XIV. yüzyıllardan itibaren hızla gelişmeye başladığını, böylece özgür kentler oluştuğunu, giderek serbest hâle gelen pazarın üretimde daha büyük bir verimlilik için dinamik bir mekânizma yaratarak ekonomik büyüme hızına ivme kazandırdığını, rekabet ve kâr güdüsünün gittikçe yayıldığını, çok sayıda köylünün yaşadığı yerlerden şehirlere göç ederek otoriteyle bağlarını zayıflattığını ve zamanla avukat, tüccar, banker, küçük işletme sahibi, muhasebeci

[105] S. H. Bolay, *Felsefe Doktirinleri ve Terimleri Sözlüğü*, s. 29.
[106] S. Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*, s. 73-77.
[107] D. West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, s. 37-38.
[108] Veysel Ataman, *Aydınlanma*, Bordo-Siyah Yay., İstanbul 2011, s. 87.

olarak aristokrasinin karşısına bir güç olarak çıktığını ve Aydınlanma'nın değerlerini sahiplenerek yeni bir sınıf oluşturduğunu söylemiştir.[109]

İlerleyen süreçte birey, Aydınlanmanın oluşturduğu birikimlerin kendisini ulaştırdığı noktada aklın yetersiz olduğunu kavramış, maddeye fazlasıyla değer verdiği için hem kendi doğasına hem de toplumuna yabancılaşmıştır. Aydınlanma, büyük oranda bireyin maddî hayatı ve bedenini keşfetmesini sağlamıştır, Kantarcıoğlu'nun tespitine göre bir taraftan da insanın duygu ve sezgi gibi melekelerini dışladığı için bozulmaya ve çözülmeye sebep olmuştur.[110] Bütün bunların üzerine Marksizm'in özgürleşme diyalektiği, tarihselcilik, hermeneutik, fenomenoloji, varoluşçuluk, yapısalcılık-postyapısalcılık ve postmodernizm, bireyi Aydınlanma değerlerinin bıraktığı uçurumda yeniden kavramıştır.

Marks'ın "yabancılaşma" kuramına göre insan, kapitalizmle birlikte gerçek doğasından uzaklaşmış ve türsel varlığına yabancılaşmıştır.[111] Benzer biçimde Herder ve Hegel de Aydınlanmanın evrensel insan doğasına, doğal hukuk veya ahlak kabullerine şüpheyle bakmıştır.[112] Öte yandan varoluşçuluk da, bir başka arka planla Aydınlanma'nın doğa bilimlerine sıkı sıkıya bağlı kalmasını ve rasyonalist olmasını eleştirmiştir. Öznel hakikatin peşinde olan varoluşçuluk, Kierkegaard yoluyla doğa bilimlerinin verileriyle temellendirilmeyen hakikatin varlığına dikkat çekmiştir.[113] Varoluşçulukla birlikte başlayan şüphecilik, yapısalcılık ve postyapısalcılık ile doruk noktasına ulaşmıştır. "Merkezsizleşme" görüşü olarak yapısalcılık/postyapısalcılık, Aydınlanma'nın ürünü olan bireyi özneye dönüştürmüştür. Aydınlanma ile merkeze konan ve her şeyin kendisi için tasarlandığı inancını felsefî ve bilimsel bir argüman yapan birey, artık ulaştığı noktada merkezde bulunmadığını ve her şeyin kendisi için seferber edilmediğini görmüştür.[114] Modernitenin tüm öngörüleri birer birer tarih sahnesinden silinince yeni ve görece bir gerçeklik tarih sahnesine çıkmıştır. Postmodernizm olarak adlandırılan bu yeni anlayış, Çetişli'ye göre, gerçeklik ve anlamın tekil değil, çoğul olduğunu savunmuştur.[115] Postmodern özne, aklı bir algı aracı olarak kullanmamış, parçalı, seçmeci ve demokratik bir tavra sahip olmuş, sebep-sonuç ilişkisini görece temellere göre algılamıştır. Luccy'ye göre bu anlayış, beraberinde bir

[109] D. West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, s. 29.
[110] S. Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*, s. 263.
[111] D. West, *a.g.e.*, s. 88.
[112] *A.g.e.*, s. 136.
[113] *A.g.e.*, s. 197.
[114] D. West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş,* s. 251.
[115] İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 159.

paradoksu da getirmiştir.[116] İnsan içine düştüğü paradoksta evreni, olayları ve edebî metinleri oyun olarak algılamış ve her şeyi adeta "tiye" almaya başlamıştır.

Tüm bu anlatılanlardan yola çıkarak bireyin tarihî gelişimini şu şekilde özetleyebiliriz: Batı'da insan aristokratik bireyden iradesi elinden alınmış ve aklıyla hükmetmesi yasaklanmış insana, oradan da bilimsel gelişmeler yoluyla aklını rehber yapan, kendisini merkeze yerleştiren bireye ve son olarak da rasyonalitenin kısıtlılıklarından kurtularak aklı hakikati edinmenin biricik yolu olarak görmeyen özneye doğru bir seyir izlemiştir.

Türk Toplumunda "Birey" Kavramının Oluşumu

Birey kavramının psikolojiyle yakından ilişkili olduğuna yukarıda değinilmiş, psikolojinin bireyi kendi bütünlüğü içerisinde gördüğü ve bireye benliğini fark ettirdiği belirtilmişti. Bütün bunlardan yola çıkarak "Bir Türk bireyi var mıdır? Varsa ne zaman ve hangi suretle ortaya çıkmıştır? Bu birey kendi varlığından ve bütünlüğünden haberdar mıdır? Türk bireyinin oluşum dinamikleri nelerdir?" gibi sorular akla gelmektedir. Tanzimat (1839), 1700'lü yılların ilk çeyreğinde değişmeye başlayan toplum ve insanın artık şuurlu bir Batılılaşma çabası içerisine girdiğini gösteren bir harekettir. Bu manada başta bilinçsiz ve dağınık gerçekleşen modernleşme çabaları, Tanzimat'la birlikte bir programa kavuşmuş; Osmanlı aydını mutlaktan dünyevîye bireyleşerek ulaşmıştır. Siyasî, toplumsal, askerî ve kültürel alanda gerçekleşen yenilikler, yabancı ülkelerle ilişkiler, tercüme faaliyetleri, Fransa'ya gönderilen öğrenciler ve sürgüne giden aydınlar, Türk toplumu ve insanının yeni bir medeniyet dairesine girmesini; toplumun "hak, adalet, eşitlik ve medeniyet" gibi fikirlerle tanışmasını sağlamıştır.[117]

Orta Çağ'ın sonlarına doğru gerçekleşen Hümanizm ve Rönesans hareketleri, Batı'da iradesiyle hareket edebilen, kendi hayatına kendisi yön verebilen ve hayatın merkezine yerleşen bir insan tipinin, yani bireyin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Batı düşünce hayatında gelişmeye başlayan birey, uzun yıllar sonra farklı ihtiyaç ve dinamiklerle Türk düşünce ve edebiyat hayatında da belirmeye başlamıştır.

---

[116] Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı-Giriş*, (Çev.: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yay., İstanbul 2003, s. 15.

[117] Birey kavramının oluşmasında oldukça etkili olan "hak, adalet, eşitlik" gibi kavramlar, şüphesiz Osmanlı-Türk toplumunda da bulunmaktadır. Ancak Osmanlı-Türk toplumunda dinî içerimleriyle ve "mutlak" çerçevesinde algılanan bu kavramlar, Batılılaşma'nın temel dinamiği olan dünyevî insan modelini karşılamamaktadır. Bu yüzden "birey" ve "bireyleşme" meselesi romanın Osmanlı edebiyatına girmesinde etkili olan Batılılaşma bağlamında ele alınacaktır.

Toplumsallık ve kültürel çabalar, Türk bireyinin ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştur. İlk kez Tanzimat döneminde rastlanan ve sonraki dönemlerde gelişen yeni insan modeli -kabul etmek gerekir ki- belli bir toplumsal ve kültürel dinamiğin eseridir. Batılılaşma, bu dinamiğin ana ekseni ve kaynağı olarak fizyoloji ve psikolojisiyle geleneksel değerleri sorgulayan, Avrupa'dan öğrendikleriyle yeni bir yaşam biçimi kurmayı hedefleyen bireyin oluşmasını sağlamıştır. Bu noktada Türk ve Batı bireyinin gelişme üslûpları arasında birtakım benzerlikler olduğu görülmektedir.

Türk toplumunda, sosyal psikolojik bir olgu şeklinde başlayan Batılılaşma, başta bir zaruret halini almasa da, zamanla toplumsal ve kültürel bir ihtiyaç olarak gündeme gelmiştir. "Kültür" kavramının temel dinamiklerine uygun olarak meydana gelen Batılılaşma, bir kültür değişimidir. İhtiyaç, insan organizmasının faaliyetlerinde olduğu gibi kültür değişimlerinde de büyük bir rol oynamaktadır. Sosyal psikolojide ihtiyaçlar ile kültür değişimleri arasında sıkı bir ilişki olduğunu söyleyen Turhan'a göre "*ilk ve aslî ihtiyaçlar kültürün meydana gelmesine sebep olmuş, kültür de yeni yeni ihtiyaçların doğmasını mümkün kılmıştır*." [118] Kültürlerarası münasebetler, herhangi bir ögenin ihtiyaç olup olmadığını belirlemektedir. Hayat şekilleri, inançlar ve zihniyet, bir kültürün diğer kültürden hangi ölçülerde yararlanacağını ortaya koymaktadır.

Türk modernleşmesinin birkaç önemli kaynağı vardır ki bunları ihtiyaçlardan bağımsız olarak düşünme imkânı bulunmamaktadır. Kendi bütünlüğünü muhafaza eden ve bu bütünlüğün dünyada ve ukbada mutluluk getirdiğini bilen Osmanlı insanı, Batı'yla temas kursa bile uzun süre kültür değişimini bir zaruret olarak görmemiştir. Çünkü devlet güçlüdür, toplum müreffehtir ve savaşlar kazanılmaktadır. Kendinden emin olan ve İslâm inancıyla her zorluğun üstesinden geldiğine/geleceğine inanan Osmanlı Devleti, Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren Batı'yla ilişkiler kursa da Batılılaşmayı az önce sayılan saiklerle bir ihtiyaç olarak görmemiştir. 1699'da Karlofça ve 1718'de Pasarofça Anlaşmaları'yla gerileyerek Viyana önlerinden çekilen Devlet-i Âliye'yi idare edenler, içinde bulundukları olumsuz durumun farkında vararak Batı'yla münasebet kurmuşlar, ama Batılılaşmayı bir ihtiyaç olarak görmemişlerdir. Tanpınar'a göre bunun en önemli sebebi, devlet ve toplum yapısının sağlam ve harice karşı hakikî bir mücadele şevkinde bulunmasıdır. [119] İmanı sarsılmasa da kuruluşundan itibaren

[118] Mümtaz Turhan, *Kültür Değişmeleri*, Çamlıca Yay., İstanbul 2010, s. 42.
[119] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 43.

sürekli büyüyen ve gelişen devletin sahip olduğu "*üstünlük duygusu*"[120] yenilgilerle yerini "*mağlûbiyet psikolojisine*"[121] bırakmış, bu da fetih siyasetinin terk edilerek "*şahane rehavet*"in[122] oluşmasına yol açmıştır. Böylece dışarıya yönelen devlet, içine kapanmış ve Batılılaşma'yı ihtiyaç olarak görmediği, ama Batı'nın etkileyiciliğinden kaçamadığı dönem olan Lale Devri'ni (1718-1730) yaşamaya başlamıştır.

Türk kültür ve düşünce hayatında önemli bir yere sahip olan Lale Devri, Avrupa'yla kültürel temasların artmasıyla insan profilinin değişmesine katkıda bulunmuştur. Fiilî olarak 1718'de başlayıp 1730'a kadar sürmüş olsa da, bir muharrik kuvvet olarak kendisinden sonraki değişimlerin yönünü belirlemiştir. Türk modernleşmesinin 1718'de Lale Devri'nde başlayan bu ilk dönemi, 1789'da III. Selim'in tahta geçişine kadar sürmüştür. Toplumun ve insanın değişmesini sağlayan altmış yıllık süreçte mağlubiyet psikolojisiyle tanışan Osmanlı Devleti, Batı'yı farklı şekillerde tanımaya başlamıştır. Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin 1720 yılında gerçekleştirdiği Fransa ziyareti ve ardından yazdığı rapor/sefaretname, Avrupa'nın içinde bulunduğu durumu çok yönlü olarak anlatmaktadır. Yine Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin oğlu Sait Efendi'yle birlikte İbrahim Müteferrika'nın 1727 yılında kurmuş olduğu matbaada basılan eserler, Osmanlı-Türk toplumuna Batı'yı tanıtmıştır. Özellikle İbrahim Müteferrika'nın yazdığı "Usûlü'l Hikem fi Nizami'l-ümem" isimli kitap, "*Avrupa'daki inkişafın sırrı, yeni askerlik usûllerinin üstünlüğü ile bunların lüzumu hakkında gâyet sarih ve kat'î bir görüş ve yeni fikirler*" içermektedir.[123] Tanpınar'a göre bu kitap Avrupalılaşma hareketinin beyannâmesidir.[124] Devletin çöküş sebeplerini askerliğe bağlayan yöneticiler, Müslüman olarak Humabaracı Ahmet Paşa ismini alan Comte de Bonneval ve Macar Baron de Tott'tan yararlanmış, askerlikle ilgili birtakım kitaplar tercüme ettirmiş; humbaracı ve süratçi ocağı ile Mühendishane-i Bahrî-i Hümâyûn'u kurdurup bu okullar için Fransa'dan uzmanlar ve öğretmenler getirtmiştir. Tüm bunlar, Devlet-i Âliye'nin içinde bulunduğu acziyet duygusuyla yakından ilişkilidir. Zira yenilgiler karşısında ne yapacağını bilemeyen yöneticiler belirli bir sistematikten yoksun olarak gerçekleştirdikleri bu girişimlerle Batı'nın üstünlüğünü kabul etmiş, onlardan askerî ve teknik sahada yararlanırken toplum ve

[120] M. Turhan, *Kültür Değişmeleri,* s. 145.
[121] Kazım Yetiş, *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*, Kitabevi Yay., İstanbul 2007, s. 7.
[122] Feridun Emecen, "Kuruluştan Küçük Kaynarca'ya", *Osmanlı Devleti Tarihi*, C. 1, (Ed.: Ekmeleddin İhsanoğlu), Feza Gazetecilik/Yay., İstanbul 1999, s. 59.
[123] M. Turhan, *Kültür Değişmeleri,* s. 46.
[124] A. H. Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 47.

insan yapısının değişmesinin önüne geçememiştir. Avrupa ile mütekabil ilişkilerle Türk insanı Batı'yı tanımış, Batı'nın ilerlemesinin arkasındaki faktörleri öğrenmeye çalışmış ve bunları kendi hayatına uygulamaya başlamıştır. Elbette bu da insanların toplumuyla ilişkilerini eski çizgisinden uzaklaştırmış, Avrupa'yla Osmanlı arasındaki farkları görmesini sağlamış ve Batı'nın ulaştığı düzeye bir biçimde ulaşma güdüsünü tahrik etmiştir.

Batılılaşma'yla birlikte insan modelinin değişmesine vesile olan ikinci dönem, III. Selim (1789-1807) devridir. Bu devirde askerî reformlara devam edilmiş, Nizam-ı Cedid'in kurulmasını sağlamak için Fransa, İsveç, Prusya ve İngiltere'den uzmanlar istenmiştir. Elçilikler kurulmuş, elçilik görevi yapan devlet adamlarından Avrupa'nın ilerlemesini sağlayan hususları layihalarla belirtmeleri istenmiştir. Türk gençleri yabancı dil öğrenmeye başlamış, padişah bunları himaye etmiş, birtakım zengin aileler tiyatrolara giderek gördüklerini kendi hayatlarına uygulamaya başlamışlardır. Kültürel alandaki bu teşebbüsler, artık yeni bir insan modelinin ortaya çıkmasını ve toplum hayatının Batılı dinamiklerle tesis edilmesini sağlamıştır. Devletin ve toplumun psikolojik bir ihtiyaç olarak gördüğü yenileşme çabaları, beşerî bir hüviyet kazanmıştır. Turhan'a göre daha önce şuurlu olarak gerçekleşmeyen, ama III. Selim döneminde zihniyet problemi halini alan değişimler, Avrupa'yla aramızdaki farkı görebilmemize, ilmî düşünceye ve zihniyet değişikliğine ihtiyacımız olduğunu anlayabilmemize vesile olmuştur.[125] III. Selim'den sonra tahta geçen IV. Mustafa bir senelik bir saltanattan sonra tahtı II. Mahmut'a bırakmış ve Batılılaşma asıl bu dönemde hız kazanarak devlet, toplum ve insan yapısının değişmesine yol açmıştır. İlerlemenin eğitimle gerçekleşeceğini fark eden padişah Harbiye Mektebi, Rüştiye Mektepleri, Mekteb-i Ulûm-ı Edebiyye, Mekteb-i Maarif-i Aliyye ve Guraba Mektepleri kurmuş, ilkokulu mecburî kılmış ve yurt dışına öğrenci göndermiştir. II. Mahmut, devlet teşkilatında da değişiklikler yapmış, Yeniçeri Ocağı'nı kaldırıp Asakir-i Mansure-i Muhammediye adıyla bir ordu kurmuş, nazırlıklar teşkil etmiş, Avrupa'daki kabine sistemini getirmiş, Ahkâm-ı Adliye ve Dâr-ı Şûra-i Bâb-ı Âlî adlarıya danışma meclisleri kurmuş, nüfus sayımı yaptırmış, posta ve polis teşkilatı kurdurmuştur. Turhan'ın tabiriyle artık serbest değişimlerin yerini "*mecburî veya güdümlü değişimlerin*"[126] aldığını, Batılaşma'nın tesadüflere bırakılmadığını, ciddi bir şekilde yeni bir insan modeli yaratmanın peşinde olunduğunu söylemek mümkündür. Zaaflarını ve eksikliklerini fark eden devlet,

[125] M. Turhan, *a.g.e.*, s. 154.
[126] M. Turhan, *Kültür Değişmeleri,* s. 162.

duruşunu değiştirmiş, sistematik olarak gerçekleştirdiği değişimlerle yeni bir cemiyet ve insanın oluşmasını sağlamıştır. Batılılaşma, aydınımızın Avrupalı insanla karşılaşmasını, kendisindeki eksiklikleri görmesini ve değişimi bir ihtiyaç halinden dürtü haline çıkarıp eyleme dökmesini sağlamıştır.

Tanzimat döneminde tüm bu çabalar, resmî bir program halini almış, Osmanlı Devleti, yaşadığı iç ve dış sorunların tesiriyle hem ahalisine hem de Avrupa devletlerine birtakım sözler vererek devlet ve toplum yapısında önemli revizyonlar gerçekleştirmiştir. Şinasi'nin "medeniyet resûlü" olarak gördüğü Mustafa Reşit Paşa'nın 1839 yılında okuduğu Tanzimat Fermanı veya Gülhane Hatt-ı Hümayûnu'yla padişah Abdülmecid Han, hak ve yetkilerini sınırlayacağını, reayanın can, mal ve namus güvenliğini sağlayacağını, vergi ve askerlik işlerini bir sistem dâhilinde yürüteceğini, yeni kanunlar yapacağını ve herkesin adil bir şekilde yargılanacağını belirtmiştir. Çok hızlı bir şekilde gerçekleşen yenilikler, toplum ve devlet hayatında hem ikiliğe sebep olmuş hem de fikrî ve psikolojik değişimi hızlandırmıştır. Buna göre eğitim işlerinin yürütülmesi için bakanlık (1846), bir üniversite olan Darülfünûn ile Darülfünûn'daki derslerin yürütülebilmesi için kitap hazırlamak üzere Encümen-i Dâniş (1851), erkek öğretmen okulu olan Dârülmuallimîn (1848), Dârülmuallimât (1859), Mekteb-i Mülkiye (1859) ve Ziraat Mektebi (1847) kurulmuştur. Bu okullar, Batılı bir eğitim ve öğretim modeli uygulamış, zihniyet değişikliğini oldukça hızlandırmıştır. Kültür ve sanat alanında da birtakım değişiklikler gerçekleşmiştir. Padişah sarayda tiyatro oynatmış, yabancı uyruklu tiyatrolar sahne almış, opera ve operet programları düzenlenmiş, balolar yapılmış, yurtdışına sistemli olarak öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Artık Türk modernleşmesi, yenilik hususunda hiçbir kontrol ve gümrük işlemi yapmamaktadır.[127]

Lale Devri'nden itibaren başlayan değişiklikler Tanzimat Dönemi'nde müstakil bir çaba halini almıştır. Toplum ve insan yapısındaki değişiklikler Batı'yla tanışmanın, Batılı yazarları okumanın ve çevirmenin, kültürel ve sosyal hayatta Batı'yı örnek almanın ve "mutlak" anlayışını terk etmenin doğal bir sonucudur. Tüm bunlar, Batılılaşma adıyla anılsa da asıl itibarıyla sekülerleşme/dünyevîleşme çabalarıdır. Dünyevîleşen Osmanlı-Türk insanı, Batılı insanın Hümanizm ve Rönesans döneminde yaptığı gibi Tanrı'dan uzaklaşıp tabiatla baş başa kalmaya başlamış, ülkesini, sistemini, toplumunu ve -giderek- dinini sorgulamıştır. Gücünün yettiğini gören, yeterli olduğunu

[127] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010, s. 21.

hisseden, kudret duygusuna sahip olan ve bütün bunların neticesinde bütünlüğüyle algılamaya başladığı varlığını değerli gören bir insan modeli çıkmıştır. Birey, Tanzimat'ın Türk edebiyatına yaptığı çok önemli katkılardan biridir ve bu katkı ilerleyen dönemlerde daha da gelişecektir.

Tanzimat döneminde beliren insan modeli, kavim ve ümmet döneminin insan anlayışından uzaklaşıldığını göstermektedir.[128] Kavim ve ümmet döneminde reaya ve kul olan, bireysel hak ve hürriyetlere sahip olmayan, kendisini bütünlüğü içerisinde fark edemeyen insan, Ferman'la birlikte reaya ve kul olmaktan çıkarak birey olmaya başlamış, birtakım hak ve hürriyetlere sahip olduğunu, kaderinin padişahın iki dudağı arasında bulunmadığını görmüştür. Devlet ile fert arasındaki ilişkilerin dinî ve örfî hukukla tesis edildiği dönemin bitişi, Osmanlı'nın Avrupa'yı tanıyarak dünyayı kendisinden ibaret görmemesiyle yakından ilişkilidir. Daha önce fıkhı esas alan devlet, Tanzimat Fermanı'nı ilan ettikten sonra halkla ilişkisini yazılı ve dünyevî bir metinle sağlayacağını kabul ve taahhüt etmiş, böylece cemaatçi yapıdan millet yapısına geçişi sağlamıştır. Öztürk'ün tespitiyle bu yol lâikliğe doğru gitmekte, din ve devlet arasındaki ayrım, bir bakıma keyfî bir uygulamanın da önünü kapatmaktadır.[129] Lâik bir algının oluşması, Batılı standartların talep edilmesi ve bu dünyanın da yaşanmaya değer olduğu anlayışı insan olgusunun değişmesini ve sadece öte dünyaya endeksli yaşamayan, bu dünyayı da mamur etmek isteyen bireyin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Varlıktan ve mutlaktan şüphe, aklı ve fikri insanî algıda tek rehber olarak kabul etme, "hürriyet", "medeniyet" ve "insanlık" Tanzimat bireyinin temel problemleri olmuş, sonraki dönemde gerçekleşecek bireyleşmeye de yön vermiştir.

Şüphe, yeni insanın hayatı ve olguları idrak etmesini, eski zihniyeti eleştirebilesini sağlamıştır. Bu noktada Âkif Paşa, "Adem Kasidesi" isimli şiirinde yeni insan modelinin sahip olacağı mahiyeti gözler önüne sermektedir. Kaplan, bu kasideyle eski anlayış ile yeni anlayış arasındaki farkın ortaya çıktığını, yeni aydının varlığa, cemiyete, tabiata ve insanın hayatî meselelerine karşı bir ilgi geliştirdiğini belirtmiştir.[130] Hakikaten Paşa, bu şiiriyle Osmanlı'nın çöküşünün insana ne surette yansıdığını ve çöküş psikolojisinin insanı giderek bedbinlik ve yokluğa götürdüğünü belirtmiştir. Eski anlayıştan kopmaya başlayan, ama henüz Tanrı'yla hesaplaşmayan insan varlığın ızdırabını hissetmiş, bu sorunu bireysel plana aktararak yeni insan

[128] Nurettin Öztürk, *Türk Edebiyatında İnsan*, AKM Bşk. Yay., Ankara 2001, s. 161.
[129] *A.g.e.*, s. 175.
[130] Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlileri 1*, Dergâh Yay., İstanbul 1994, s. 20.

modelinin çevresine kayıtsız kalamayacağını göstermiştir. Yeni insan, bu değerlendirmeyi aklıyla gerçekleştirecektir. Akıl, Aydınlanmanın önemli rükünlerinden biri olarak bireyin kendisini herşeyin merkezine koymasını ve olayları bu perspektifle değerlendirebilmesini/eleştirebilmesini sağlamıştır. Türk edebiyatında da Şinasi, aklı ön plâna alarak yeni insanın hayata ve olaylara hangi ölçütlerle bakacağını göstermiştir.[131] Yurtdışına gönderilen ilk Türk öğrencisi olan Şinasi, fikirleriyle Tanzimat edebiyatını Batılılaştırarak yeni bir insan modeli inşa edilmesine vesile olmuş, Tanpınar'ın ifadesiyle kendimizi yeni bir dünyada bulmamızı sağlamıştır.[132] Dünyada olmak, aklı her şeyin önüne koyarak olayları kavramaya çalışmaktır. Şinasi, akıl ve kalp sıralamasında aklı öne almış; aklın Tanrı'nın ihsanı olduğunu, bunun için şükretmemiz gerektiğini söylemiştir.

"*Değil mi Tanrı'nın ihsânı akl ü kalb ü lisân*
Bu lutfu etmelidir fikr ü şükr ü zikr insân."[133]

Aklı bu denli önemseyen Şinasi, yeni aydın tipinin çerçevesini çizmiştir. Bu aydın, olguları aklın ışığıyla algılayacak, aklı güneş ışığı gibi çevresini aydınlatan bir meleke olarak görecektir.

"*Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur*
Ki nûr-ı mihrdir elvânı eyleyen teşhîr."[134]

Şinasi, aklı rehber edinerek algıladığı dünyanın bir kanun çerçevesinde belirlenerek medenî bir toplum ve insan modeli inşa edileceğine inanmaktadır. Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı kasidelerde ona "medeniyet resûlü" demesi, Tanzimat'ı bir "ıtıknâme" olarak vasıflandırması ve sürekli olarak "hak" ve "adalet" kavramlarına atıf yapması bunu açık bir biçimde göstermektedir. Kaplan, Şinasi'nin sunduğu yeni insan ve aydın tipini değerlendirirken beş madde belirlemiştir. Buna göre yeni insan Batı'yı örnek almakta; akla, tabiata ve insan iradesine inanmakta; toplum düzeninin zora değil, kanuna dayanmasını istemekte; halkın memleket konuları üzerine fikirlerini serbestçe

---

[131] Bu noktada Hasan Akay, Bedri Mermutlu'nun doktora tezinden yararlanarak Şinasi'nin Türk rasyonalizmini gerçekleştiren kişi olduğunu ifade etmiştir: "*Şinasi'nin akılcılığı, büyük ölçüde, vahyin sorgulanamazlığını yıkacak bir güç olarak anlaşılabilir. Şinasi'nin akılcılığı için Descartesçı bir rasyonalizmden çok Aydınlanma felsefesin sağduğu anlayışının bir devamı anlamında naiv bir rasyonalizmden söz edebiliriz. Şinasi birçok konuda olduğu gibi akılcı yaklaşımda da Aydınlanma düşüncesinin tezlerini ve temalarını paylaşan bir özellik gösterir.*" Bedri Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, (Doktora Tezi), İstanbul Ünv. Edebiyat Fak., İstanbul 1996, s. 393.'den akt. Hasan Akay, *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler*, Kitabevi Yay., İstanbul 1998, s. 37.
[132] A. H. Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 189.
[133] Şinasi, *Müntahabât-ı Eş'ar*, (Haz.: Kemal Bek), Bordo Siyah Yay., İstanbul 2004, s. 27.
[134] *A.g.e.*, s. 54.

ifade edebilmesini arzulamakta; çalışmayı yüksek bir değer olarak kabul etmekte; dış âleme açık olduğu kadar vatanını sevmektedir.[135]

Tanzimat'la ortaya çıkan yeni ve lâik insan/birey, benlik şuuruna hürriyeti istediğini yüksek sesle ifade ederek ulaşmıştır. Hürriyet, yeni insan modeli olan bireyin oluşabilmesi için akıldan sonra diğer önemli rükündür. Namık Kemal'de somut olarak ifadesini bulan hürriyet fikri, bireyin benlik şuuruna erişmesi, kendisini bütünlüğü içerisinde algılaması için önem arz etmektedir. Çeşitli makalelerinde ve "Hürriyet Kasidesi"nde arzuladığı insan modelini izah eden Namık Kemal, iradesiyle var olan insanın peşindedir. Zira hürriyet, akıl ve terakkiye dayanan medeniyet ve hepsini yaratan kudret (…) insan iradesidir.[136] Hümanizm, Rönesans ve Aydınlanma'da olduğu gibi insan iradesi tabiata hükmetmeli ve onu biçimlendirmelidir. Ona göre "*tabiat-ı beşerin tabiat-ı âleme tahakküm etmesi insanın dış dünya karşısındaki tavrının ifadesi olarak ele alınmalıdır*."[137] Doğal olarak bu da insanın bir benlik şuuruna erişmesiyle mümkündür; bu yüzden akıl ve hürriyet benlik şuurunu beraberinde getirmekte, insana iradesiyle değerli bir varlık olduğunu sezdirmektedir. *İbret* gazetesinde "*Her kimse kendi âleminin padişahıdır."* [138] diyerek akla ve iradeye ne denli önem verdiğini göstermektedir. Hürriyet ile idrak arasında ilişki kuran Namık Kemal, zulm ve işkenceyle hürriyetin imha edilemeyeceğini ve "âdemiyetten" idrakin kaldırılamayacağını belirtmektedir.

"*Ne mümkün zulm ile bîdâd ile imhâ-yı hürriyet*
Çalış idrâki kaldır muktedirsen âdemiyetten"[139]

"Efsûnkâr" olan hürriyetle insanlar esaretten kurtularak hürriyetin sunduğu aşkın esiri olmaktadırlar:

"*Ne efsunkâr imişsin ah ey dîdâr-ı hürriyet*
Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esaretten."[140]

---

[135] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3-Tip Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 2011, s. 157.
[136] Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatımızdan-2 Şahsiyetler*, Akçağ Yay., Ankara (b.t.y.), s. 75.
[137] Şerif Aktaş, "Namık Kemal ve İnsan", *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara 1993, s. 3.
[138] Namık Kemal, "İfade-i Meram", *İbret*, No: 20, 30 Eylül 1872'den akt. Ş. Aktaş, "Namık Kemal ve İnsan", s. 3.
[139] Önder Göçgün, *Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara 2009, s. 88.
[140] *A.g.e.*, s. 88.

"Hürriyet" fikri ile iç içe olan "istikbal" ve "medeniyet" fikri, birey vizyonunu sunmaktadır. Yine aynı kasidede şair, istikbal ümidinin canın yâri olduğunu ve bunun da cihanı/insanı sıkıntı ve ümitsizlikten azat ettiğini belirtmektedir:

"*Ne yâr-ı cân imişsin âh ey ümmid-i istikbâl*
Cihânı sensin âzâd eyleyen bin ye's ü mihnetten."[141]

Namık Kemal, "İstikbâl" başlığıyla *İbret* gazetesinde yayımladığı makalede istikbâlin milletin gözbebeği, toplumun "ciğerparesi", modernleşmenin de ümit özeti olduğunu söylemektedir:

"İstikbal ki; milletin nûr-ı didesi, cemiyetin ciğerpâresi, medeniyetin hülâsa-i ümidi, insaniyetin mümidd-i hayatıdır, halk için onun selâmetine çalışmamak evlâdını açlıktan öldürmek kabilinden olmaz mı"?[142]

Namık Kemal'in "hürriyet" kavramına verdiği değerle Osmanlı-Türk insanının dikkati "ben"i ile dış dünya arasındaki ilişkiye yönelmiştir. "*Artık insanın gözü, asr-ı saadetin ve geçmiş dönemlerin ideal dünyasına ait masal unsurlarıyla zenginleşmiş hayallerden geleceğin inşasına dönmüştür.*"[143]

Şinasi ve Namık Kemal, bir Türk bireyi oluşturma hususundaki çabalarını Yeni Osmanlılar teşkilatını kurarak devam ettirmişlerdir. İslâm felsefesinden ve şeriatından yararlanarak Batılılaşmaya çalışan aydınlar, meşrutî yönetimi arzu etmektedirler. Amaçları, vatandaşın aklıyla ulaştığı benlik şuurunu yönetime katılarak etkinleştirmek ve yeni bir toplum yaratmaktır.[144] Bu girişimler yazarların edebiyatçı kimliğiyle bütünleşmiş; şiir, makale, tiyatro ve romanlarıyla adı geçen edipler yeni dünya görüşünü yaymaya, böylece toplumu Batılılaşma hususunda aydınlatmaya çalışmışlardır. Ali Suavi, Türkçü ve modernist bir İslâmcı olarak halifeliğin kaldırılması ve Kur'ân'ın Türkçeye çevrilmesini isterken tekke ve zaviyelerin medeniyetin gelişmesine engel olduğunu, eğitimin yaygınlaştırılmasının gerektiğini, siyaset ve dinin birbirinden ayrılması gerektiğini belirtmiştir. İlerleyen dönemlerde Jön Türkler'in Darwincilik, biyolojik materyalizm ve pozitivizmi savunan aydınları medenileşmeyi ve bireyi farklı bir düzleme aktarmış, yeni insan tipini tam anlamıyla modernleştirme çabası içerisine girmişlerdir. Özellikle Beşir Fuad, Abdullah Cevdet ve Ahmet Rıza'nın tavizsiz Batıcılığı bilim, felsefe ve edebiyat sahasındaki değişimin dinamiklerini ve Yeni

---

[141] Ö. Göçgün, *Namık Kemal*, s. 88.
[142] Namık Kemal, "İstikbâl", *İbret*, 13 Haziran 1872'den akt. Ş. Aktaş, "Namık Kemal ve İnsan", s. 8.
[143] Ş. Aktaş, "Namık Kemal ve İnsan", s. 8.
[144] Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yay., İstanbul 1997, s. 88.

Osmanlılar'ın safiyâne niyetlerini farklı bir yöne çevirmiştir.[145] Aklı, bilgilenmenin tek yolu olarak kabul eden bir anlayışla hareket eden bu aydınlar, modernleşmenin Türklükle ve İslâmlıkla bağını tümüyle kopartıp yeni bir toplum ve insan tipi yaratma idealine sahiptirler. Ancak buna karşı daha mutedil olan ve Türklüğü Batılılaşmayla anlamlı bir bütünlük haline getiren aydınlar da bulunmaktadır. Millî Edebiyat yazar ve şairleri yeni bir kimlik ve birey inşa etmek amacıyla millî bir devletin peşinde olmuşlardır. Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp gibi aydınlar, 1911'den sonra ciddi bir girişim başlatarak Türk toplumunu edebî eserleri yoluyla etkilemiş; özellikle Halide Edip gibi romancıların da bu anlayışa sundukları katkıyla yeni bir insan tipi inşa edilmeye başlanmıştır. Kendi değerlerinin ve bütünlüğünün farkında olan bu birey, millî, modern ve demokratik bir devlet kurma idealine sahiptir.

Görüldüğü gibi Tanzimat, yeni bir insan modelinin ortaya çıkmasına ciddi katkılarda bulunmuş, iradesiyle, hür tefekkürüyle, medeniyete imanıyla, hak ve adalet talebiyle Türk bireyinin oluşmasını sağlamıştır. Elbette tüm bunların gerçekleşebilmesi için uygun vasat Lale Devri'nden beri Batı'yla kurulan ilişkiler sayesinde oluşmuş, Osmanlı-Türk insanı benlik bilincine belirtilen aşamalardan geçerek ulaşmıştır. Zamanla Yeni Osmanlılar ve Jön Türkler'in katkısıyla farklı bir mecraya sürüklenen bu çabalar, Millî Edebiyat yazar ve şairlerinin çok yönlü çabalarıyla farklı bir çehre almıştır. Millî bir devlet ve toplum kurmaya çalışan bu dönemin yazar ve şairleri Batı'yla ilişkileri anlamlı bir düzeyde tutmak istemiş; böylece, Cumhuriyet'in de inşa etmek istediği bireyin tohumlarını atmışlardır.

EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ

Edebiyat ve İnsan/Birey

Güzel sanatların fonetik sanatlar alt dalı içerisinde yer alan edebiyat, pek çok farklı tanıma sahiptir. "Edebiyat" kelimesi, Tanzimat Edebiyatı döneminde Arapça "edeb" kelimesinden, Fransızca "literature" kelimesinin karşılığı olarak türetilmiştir. Bilgegil'in aktardığına göre "*edeb*", Arapçada "*yemeğe davet*" anlamına gelmektedir; sonradan bu kelime, "*nefis riyâzâtı ve iyi ahlak"* anlamlarında kullanılmıştır. Curcânî'ye göre "*herhangi bir yanlışı düzeltmeye yarayan bilgi"*, Murteza ez-Zebîdî'nin tanımıyla "*halk arasında süren güzel ahlak, insanları fenalıklardan*

[145] Yunus Balcı, *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950),* KTB Yay., Ankara 2002, s. 38-46.

*sakındırıp iyiliğe sevk eden meleke, güzel huy ve hayırlı amel"*dir.[146] "Edeb" kelimesinin kazandığı bu anlamın İslâm dininin inanç sistemiyle yakından ilişkisi vardır. Cemil Meriç, buna dikkat çekerek edebin iki amacının olduğunu, bunlardan ilkinin manzum ve mensur söz söylemekte meleke kazanmak, ikincisinin ise Kur'ân-ı Kerim'deki âyetleri ve Hz. Peygamber'in sözlerini yorumlamak olduğunu söylemiştir.[147]

Malzemesi dil, kaynağı yaşantılar, hayal gücü ve yaratıcılık olan edebiyat,[148] yazarı, okuru ve konusu insan olan bir sanat türüdür. İnsan, yüzyıllar boyunca kendisini ifade etmek, zihnini ve iç dünyasını çevresindekilere açmak istemiştir. Söze dayanan edebiyat sanatı da insana bu imkânı sağlamıştır. Bu manada edebiyat sanatının ana meselesi yazarın/insanın duygu, düşünce ve hayallerini, muhatabına güzel bir surette ve heyecan uyandıracak bir biçimde aktarması, heyecan ile dilin izdivacını sağlamasıdır.[149] Yazar-okur ilişkisi, estetik iletişimi de beraberinde getirmektedir. Yazar, edebî nitelikli bir eser yazarken hayatın yer yer çelişir görünen gerçeklerini idrak ettikten ve onların içinden birtakım ayıklamalar, seçmeler, değiştirmeler ve eklemeler yaptıktan sonra dilin imkânlarını kullanarak yeni bir bütünlük, özel bir yapı meydana getirmektedir.[150] Yazarın ayna tuttuğu ve kurguladığı hayat, bir problem olarak okurun zihnini de meşgul etmektedir. Edebî eserde ifadesini bulan aşk, savaş, varlık, dünya, din, cinsellik, ölüm ve ayrılık gibi temalar, bir toplumun tüm üyeleri tarafından merak edilmektedir. Edebiyat sanatçısı da tüm toplumun merakını muhayyilesini dile dökerek gidermekte, okura veya dinleyiciye bu sorunlarla ilgili bakış açısı kazandırmaktadır.

Sonuç itibarıyla "*edebiyat sanatı veya edebî eser, itibarî bir dünya ekseninde şekillendirilmiş bir muhteva; bu muhtevanın en güzel ve en etkili biçimde sunulmasını üstlenmiş bir edebî dil; muhteva-dil ikilisinin ferdî ve orijinal kompozisyonundan teşekkül etmiş bir yapı, bunların dışındaki daha pek çok unsurun birbirleriyle birlik ve bütünlük prensibi dâhilindeki çok yönlü ilişkileri ve edebîlik potası içindeki*

---

[146] Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri-Belâgât*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989, s. 1.
[147] Cemil Meriç, *Kırk Ambar Cilt 1 Rümuz-ül Edeb*, İletişim Yay., İstanbul 1998, s. 23.
[148] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul 2009, s. 9.
[149] Ali Nihat Tarlan, *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998, s. 22-24.
[150] Sadık Kemal Tural, *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yay., Ankara 1993, s. 57.

sentezinden meydana gelmiş bir üslûp çerçevesinde teşekkül etmiş karmaşık, ama estetik bir terkiptir."[151]

Edebiyat sanatı ile insan psikolojisi arasında çok önemli ilişkiler mevcuttur. Çetişli, insanoğlunun en temel tecessüslerinden birinin yine kendisi olduğunu,[152] Tarlan da insanın sanat mahsulleri aracılığıyla kendisini tanımak istediğini belirtmiştir.[153] Kendisini çözümlemeye çalışan insan, bu dünyanın biricik meselesinin yine kendisi olduğunun farkındadır ve kendisini anlamak/anlatmak için farklı araçlar kullanmıştır. Edebiyat ve edebî eser, bu araçların en önemlilerinden biridir. Önal, buna temas ederek edebî eserin varlık ve insan problemi üzerine temellendiğini, yazana ve okuyana mutluluk verdiğini, duyguları kayda geçirme, dertleri paylaşma, yaratılış düğümünü çözme ve kendini gerçekleştirme arzusuna yardımcı olduğunu söylemiştir.[154] Bu tespitler, insanın kadim zamanlardan beri en önemli problemlerinin neler olduğunu da göstermektedir. Biyolojik ve psikolojik yönü, dertleri, sevinçleri, kahramanlıkları, ekonomik durumu, sınıfsal konumu ve davranış problemi gibi pek çok konu insanın merak alanına girmiştir. Edebiyat, bu noktada diğer bilim ve sanat dalları gibi insanın bu zarurî ihtiyacını gidermiş, ona kendisini başka insanların bakış ve görüş açısıyla görme imkânı sağlamıştır. Elbette bu psikolojik bir ihtiyaçtır. Özellikle modern zamanlarda ruhbiliminin verileriyle dikkatini kendisine çeviren ve bilimsel gelişmeler ışığında kendisini tanıyan insan, kadim zamanlarda bu ihtiyacını, en yaygın sanat dalı olan edebiyatla gideriyordu. Edebiyat insana kendisini, kurgu mahsulü bir lisanla ve hayatla anlatıyordu. Yaptığı savaşları ve milletinin kahramanlıklarını destanlarla, aşklarını halk hikâyeleriyle ve şiirlerle, Tanrı ve din problemini efsane ve hikmetlerle aşmaya çalışan insan, hem kendisinin ve milletinin yaşadıklarını kayıt altına alıyordu hem de insan varlığını/organizmasını başka isim ve niteliklerle görüyordu.

Oldukça zengin bir iç âleme sahip olan insanın sadece dış hayatı yoktur. "Ruh dünyası, bilinç ve bilinçaltı, id, ben, benlik, kendilik, zihin, içgüdü" vs. adlarla farklı içsel süreçlere sahip olan insan, tüm bu süreçleri davranış geliştirirken, hayal kurarken, halüsinasyon ve rüya görürken, sayıklarken, severken, şefkat duyarken ve nefret ederken kullanmaktadır. Bu süreçler, insanın fizyolojik ve biyolojik yapısı

[151] İsmail Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s. 73.
[152] İ. Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi,*, s. 33.
[153] A. N. Tarlan, *Edebiyat Meseleleri*, s. 18.
[154] Mehmet Önal, *Yeni Türk Edebiyatı/En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım 2. Kitap*, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 43-46.

kadar önemlidir ve büyük ölçüde dış yapısını, yani bedenini de etkilemektedir. İnsanın bilme ihtiyaç ve dürtüsünü çok yönlü bir şekilde karşılayan sanat ve edebiyat,[155] onu sadece dış hayatından haberdar etmemekte; ona dış hayatını da yapan iç dünyasını, yani psikolojik yapısını tanıtmaktadır. Somut/maddî olay ve varlıkları bilmek herkes için oldukça kolaydır, ancak insanın kolay bir şekilde nüfûz edilemeyen iç dünyası hakkında aynı şeyler söylenemez. Çünkü insanın somut bir varlığa sahip olmayan iç dünyası duyu organlarının yardımıyla algılanamamakta, sezgi yoluyla fark edilebilmektedir. Edebiyat ve edebî eser, toplumun bir ferdi olan ve diğer insanlar gibi duyan, düşünen, konuşan insanın iç dünyasındaki karmaşayı çeşitli suretlerle gözler önüne sermekte, insan organizmasının enerji sistemi olan ruhî varlığını tanıtmaktadır.

İç dünyasını çok yönlü bir şekilde fark eden ve çözümleyen insanoğlunun hayal kurma melekeleri de o oranda sağlıklı bir hal almaya başlayacaktır. İtibârîlik temelinde inşa edilen edebî eserler, insanın hayal dünyasını, yeni hayatlar ve olaylarla zenginleştirmekte, kurduğu hayallerle mutlu olabilmesini sağlamaktadır. İnsan, sadece fizikî varlığa sahip değildir; fizikî varlığını da aşan bir iç dünyaya sahip olan insan, hayatını sürdürmek için organizmasını beslemek, barınmak, giyinmek dışında ruhî faaliyetler yapması da gerekmektedir. Hayal kurma insanın ruhunu doyuran, onu mutlu eden ve idealleriyle geleceğe güvenle bakmasını sağlayan faaliyetlerdendir. Hayal kurmak, insanı toplumun baskılarından kurtarmakta ve yaşadığı çatışmaları sağlıklı bir zeminde çözümleyebilmesine yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda hayal kurmanın insanın zevk duygusunu da tatmin ettiğini, duygu ve düşüncelerine tercüman olduğunu söylemek gerekmektedir.

Edebiyat eseri ve onun malzemesi olan dil aracılığıyla kendisini soyut ve somut yanlarıyla tanıyan insanoğlu, toplumu ile arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları görmekte, "olanla" "olmayan" veya "olmasını istediği" arasındaki mesafeyi de fark etmektedir. Kendini ifade etme ihtiyacı, psikolojik içerimlere sahiptir ve edebiyat, bu ihtiyacı telafi etmektedir. Farklı karakterlerle duygu ve düşüncelerinin ifade edildiğini gören bireyde sorgulama, karşı çıkma ve muhakeme yetenekleri de gelişmektedir. Bu da bireyleşmeye oldukça olumlu katkılarda bulunmakta, bireyin ruh ve beden sağlığına yarar sağlamaktadır. Okudukları ve öğrendikleri aracılığıyla kendisini keşfeden, farklılıklarını idrak eden ve

[155] İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989, s. 23.

bireyleşmeye başlayan insan, hayata ve olaylara analitik olarak bakmaya başlamaktadır.

Jung'a göre insan, ruhunu keşfettikçe ve içgüdüleriyle yüzleştikçe kendisini tanımaya başlamaktadır.[156] Edebiyat, insan ruhunu farklı açılardan sergileyerek okur ve yazar olan özneye kendisini tanıma fırsat ve imkânını sunmaktadır. Şiir, roman, hikâye veya deneme gibi pek çok metin türü, insan organizmasına bedeninin dışında ruhî yanını da fark ettirerek kendisiyle karşılaşmasını sağlamakta, bu bakımdan da bireyleşmeye ve ruhî olgunlaşmaya katkıda bulunmaktadır.[157] Bireyleşme, insanın kendi bütünlüğünün idrakine varması anlamına gelmektedir ve bir süreç içerisinde gerçekleşmektedir. Sadece bedene sahip olmayan, iç hayatıyla da oldukça karmaşık bir yapıda olan insan, iç ve dış hayatını bir bütün olarak keşfettikçe bireyleşmeye başlamaktadır. Edebî eserde yer bulan duygular, kurgulanan karakterlerin çok yönlü hayatları okura yeni bir benlik kazanma ve bireyleşme fırsatı sunmaktadır. Edebî eser, genel itibarıyla insana farklı kapılar açmakta, yeni dünyalar ve insanlar tanıtmakta, karakterler hakkında bilgi vermekte, velhasıl insanı ilgilendiren her hususu farklı yönleriyle sergilemektedir. Okur konumundaki özne, karşılaştığı estetik nesne olan edebî eserle birlikte benliğinde bir değişiklik olduğunu, bu değişikliğin bir tür olgunlaşma sağladığını ve ruhu olgunlaştıkça bireyleşmeye başladığını görmektedir. Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* isimli romanının giriş cümlesi, bu psikolojik olguyu ve sonu bireyleşmeye varan ruhî değişim sürecini isabetle tespit etmektedir: "*Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti*."[158] Edebî eser veya genel anlamda edebiyat, estetik bir süreç içerisinde insanın kendisini, hayatı ve olayları okumasını, böylece ruhî anlamda değişmesini sağlamaktadır.[159]

Edebiyat, bireyin kendisine dair bir farkındalık oluşturmasının dışında çevresini kuşatan dünyayı tanımasını da sağlamaktadır. Bu, insanın kendini tanıması kadar önemli psikolojik bir ihtiyaçtır. Zira insan tek başına yaşamamakta, aile, mahalle ve okul gibi sosyal kurumlara ihtiyaç duymaktadır. Elbette tüm bu kurumların var olmasını ve hayatiyetini sürdürmesini de sağlayan insandır. O halde

---

[156] C. G. Jung, *Keşfedilmemiş Benlik*, s. 109.

[157] A. N. Tarlan, *a.g.e.*, s. 22'de bu konuyla ilgili şu tespitleri yapmıştır: "*İnsanın iç alemini bütün şümûlü ve tazammumu ile bize san'at gösterir. san'at, hayatın daima canlı ve hakim tarafıdır.*"

[158] Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, YKY, İstanbul 2013, s. 7.

[159] Tarık Buğra, *Politika Dışı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1995, s. 26'da bu konuda şunları belirtmektedir: "*Edebiyat, insanı derinden etkiler, bizi kendi dar çerçeve ve çevremizden çekip alır, kendi dünyasına götürür, değiştirir bizi.*"

denilebilir ki insan, aslında yaşayabilmek için hemcinsleriyle birlikte olmak, onlarla çeşitli ilişkilerde bulunmak zorundadır. "*(...) insan, insanla yaşar. Onu görür, onu arar, onda ve onunla kendisini bulur. Hakikî ve biricik ufku (...) yine insandır.*"[160] Edebiyat eserleri, insana bu imkânı sağlamakta onun çağını, milletinin ve insanlığın geçmişini tanımasına vesile olmaktadır. "*Unutulmamalıdır ki okuduğumuz veya okuyacağımız her edebî eser bize, -itibârîlik sınırları içinde- farklı devir, farklı kültür, farklı coğrafyada yaşamış/yaşayan pek çok insanı, bu insanların hayatlarını anlatır/anlatacaktır.*" [161] Bu durum, bir bakıma insanlar arasındaki duygudaşlık zemininin oluşmasını sağlamaktadır. Örneğin Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*; Yakup Kadri'nin *Yaban*; Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* gibi eserleri bize Millî Mücadele yıllarını farklı cepheleriyle göstercek, dönemin insanının içinde bulunduğu sıkıntıları sezdirecek ve içinde bulunduğumuz millete ait olma duygusunu geliştirecektir.

Edebiyat sanatının tanımını ve psikolojiyle ilişkisini ana hatlarıyla verdikten sonra Türk edebiyatının önemli yazarlarının "edebiyat" kelimesine ne tür anlamlar yüklediğini görmekte yarar bulunmaktadır. Osmanlı-Türk insanı, Tanzimat döneminden itibaren bireyleşmeye başlamış, modern hayatın kurucu öznesi olarak edebiyatın konusu olmuştur. Bir önceki bölümde de açıklandığı gibi, Osmanlı-Türk insanının yabancısı olduğu "hak, eşitlik, adalet, insanlık, hürriyet" gibi tema ve fikirleri belli bir düzen içerisinde işleyen Tanzimat yazar ve şairleri, eserlerinin konusu yaptıkları insanı geleneksel anlayışın dışına çıkarmışlardır. Edebiyat, bu fikirleri işlemek suretiyle uhrevî hayatı amaç edinen insandan ziyade dünyayla mutlu olan, dünyayı değiştirmeye ve düzenlemeye çalışan insanı işleyerek insan psikolojisine önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak yazar ve şairlerimiz, eski kültür ve edebiyatla yetiştikleri için toplumcu ve ahlakçı gayelerle hareket etmekten kendilerini alamamış, bu fikirleri bir öğreti haline getirerek vaiz gibi davranmışlardır. Batı edebiyatlarındaki gibi bir tanım ve insan kavramı, ancak Servet-i Fünûn döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır. Tanzimat sanatçılarının yeni Türk edebiyatının kurucuları olduğunu düşünülürse Osmanlı-Türk insanının zihnî yapısını değiştirmek için edebiyatı bir yol ve araç olarak gördükleri söylenebilir.

"Edebiyat" kelimesini "edeb" kökünden türeterek kullanan Tanzimat yazarları, mensup oldukları geleneğe bağlı olarak bu kelimeye ahlak ilkeleriyle

---

[160] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 54.
[161] İ. Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, s. 182.

ilişkili anlamlar yüklemişledir. Modern Türk edebiyatının kurucusu olan, yeni insan modelininin inşa edilmesine fikirleriyle çok önemli katkılarda bulunan ve kendisinden sonraki pek çok yazar ve şairi etkileyen Şinasi, daha ilk aşamada edebiyatın tanımını ahlakî ilkelerle ilişkilendirmiştir. Ona göre "*fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet-âmûz-ı edeb olduğu için edeb ve ehl-i edebi tesmiye kılınmıştır*."[162] Namık Kemal de "edebiyat" kelimesinin mahiyeti hakkında benzer kanaatlere sahiptir. Edebiyatsız bir milletin dilsiz bir insana benzediğini belirten Namık Kemal, "*milletin hüsn ü terbiyesinde*"[163] edebiyatın çok önemli hizmetler yaptığını söylemiş, "*İntibah* Mukaddimesi"nde ise edebiyat aracılığıyla insan tabiatının tahlil edilebildiğini, toplumun ve insanın eğlendirilerek eğitilebildiğini belirtmiştir.[164] Şemsettin Sami de edebiyatın "*kalbe ve ruha gıda veren bir şey olduğunu*"[165] söyleyerek ahlakçı halkaya katılmıştır. Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami'yi onaylar biçimde "*edeb denilen şey, lisanın hikmet-i belagât-beyânıdır*"[166] demek suretiyle mensup olduğu gelenekten uzaklaşmadığını göstermiştir. Ebuzziya Tevfik, Süleyman Paşa ve Muallim Naci edebiyatın ahlakla ilişkili olması gerektiğini savunan diğer sanatçılardır.[167]

Batı edebiyatı ediplerimiz tarafından hakkıyla tanındıkça "edebiyat" kelimesi modern bir mahiyet kazanmaya başlamıştır. Recaizade Mahmut Ekrem, bu dönüşümü başlatan ilk kişidir. O "*Pejmürde* Mukaddimesi"nde edebiyatın mahiyetini sadece ahlakî ilkelere bağlamamış, bu kelimeye psikolojik bir anlam da yüklemiştir

"*Edebiyat bir halkın ahlak ve âdâtını, efkâr ve hissiyâtını, her türlü ahvâl ve etvâr ve mu'âmelât ve mahsûsâtını ekseriya yalancı bir lisan ile doğruca olarak ta'rif ve tasvir eden külliyât-ı âsârdır."* [168]

Recaizade'ye göre güzellik, edebî eserin en önemli rükünlerindendir. Nitekim bunu *Zemzeme III*'te özellikle belirtmiştir.

---

[162] K. Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri-Belâgât*, s. 5.
[163] *A.g.e.*, s. 5.
[164] Namık Kemal, "*İntibah* Mukaddimesi", (Haz.: Nazım Elmas), *Romanın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, Çizgi Kitabevi, Konya 2011, s. 184.
[165] Yüksel Topaloğlu, *Şemsettin Sami-Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 89.
[166] Ahmet Mithat Efendi, "Tarih-i Teceddüdât-ı Lisanîye ve Edebîye", *Tercüman-ı Hakikat*, no. 2243, 14 Kânunuevvel 1885'ten akt. Harika Durgun, *Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Ünv. SBE, İzmir 2008, s. 15.
[167] K. Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri-Belâgât*, s. 8-9.
[168] İsmail Parlatır, *Recaizade Mahmut Ekrem*, MEB Yay., İstanbul 2005, s. 59.

"(...) ruhun âmâl-i asîlânesine muvafakatle meşrut olan efkâr ve hayâlât ve hissiyât ile bunları teblîğ için isti'mâl olunan elfâz ve ta'birât arasında tenâsüb bulundukça söz -gerek mensur olsun gerek manzum- hemen dâ'imâ güzel ve ba'zen hem güzel hem de ulvî düşüyor."[169]

Hüseyin Cahit, Recaizade'nin açtığı yoldan gitmiş, edebiyatla ahlakın birbirinden farklı hususlar olduğunu belirterek edibin bir vaiz olmadığını, edebiyattan ahlak ve fikirleri aydınlatma gibi bir hizmet beklenmemesi gerektiğini belirtmiştir.[170]

"Avrupa'da 'edebiyat' kelimesinden anlaşılan mananın tam karşılığı olan edebiyat, bence Servet-i Fünûn'la başlar. Servet-i Fünûn edebiyatıyladır ki bizim edebiyatımız da Avrupa kılığı takınmış, medeniyet şeklini almıştır."[171]

Hüseyin Cahit, yukarıdaki sözleri söyleyerek Servet-i Fünûn'la edebiyata yüklenen mananın ne denli değiştiğini anlatmıştır. Hüseyin Cahit'in nesildaşı Halit Ziya da Servet-i Fünûn'un Batı edebiyatıyla kurduğu ilişkinin önemini belirtmiştir.

"Edebiyat-ı Cedide garbın sanatını, sanat anlayışlarını alarak ve görüş zaviyesini daha geniş ufukları kavrayabilecek şekilde genişleterek sanat sahasındaki yerini almış; tabiatı, insan hayatını daha tabiî, daha insanî, daha modern bir his ve anlayışla tasvir etmiştir."[172]

Servet-i Fünûn romancılarının edebiyata yüklediği bu mana, edebiyatın işleviyle yakından ilişkilidir. Servet-i Fünûn sanatçıları, edebiyatın hayatı çok yönlü olarak yansıtması, insanları iç ve dış bütünlüğü içerisinde sergilemesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu bağlamda Cenap Şahabettin tabiatı, Tanzimat şairlerinin yaptığı gibi kendi nitelikleriyle eserinin konusu yapmamış, algı mekanizmasını devreye sokarak tabiatı insan psikolojisi etrafında şekillendirmiştir.[173] Halit Ziya, hem şairin hem de romancının insanın iç dünyasına nüfûz etmeye çalıştığını, insanı iç ve dış varlığıyla göstermek istediğini söylemiş[174] ve bu anlayışı eserlerinde büyük bir inançla gerçekleştirmiştir. Mehmet Rauf da tıpkı Halit Ziya gibi, gerçekçiliğin edebiyat yapmadaki önemini anlatarak edebî eserin hayatı anlatmasının bir zaruret olduğunu, bunu yaparken de beşeri ihmal etmemesi gerektiğini belirtmiştir.[175] Hüseyin Cahit, bunu onaylar biçimde bir edebî eserin aldığı kıymeti beşerî vesikaların miktarıyla ilişkilendirerek edebiyat ve insan arasındaki ilişkilerin önemli

[169] İsmail Parlatır, *Recaizade Mahmut Ekrem*, s. 59.
[170] Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, MEB Yay., İstanbul 1994, s. 123.
[171] Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, (Haz.: Şemseddin Kutlu), KTB Yay., Ankara 2000, s. 90.
[172] Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, s. 63.
[173] Emine Tuğcu, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, İletişim Yay., İstanbul 2013, s. 144
[174] Halid Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, (Haz.: Fazıl Gökçek), Özgür Yay., İstanbul 2012, s. 11.
[175] B. Ercilasun, *a.g.e.*, s. 116.

bir problem olduğunu ifade etmiştir.[176] Servet-i Fünûn edebiyatçılarının insanı tümel olarak gördükleri, eserlerinde insanı iç ve dış hayatıyla bir bütün olarak işledikleri ve böylece psikolojiyi Türk edebiyatına soktukları söylenebilir. Onların açtığı bu yol, Türk edebiyatının sonraki dönemlerini de etkilemiş, edebiyatın anlam ve mahiyetini belirlemiştir. Bu doğrultuda edebiyat, insan merkezinde psikolojik bir işlev yüklenmiştir.

Servet-i Fünun ediplerinin edebiyatı ahlak ilkelerinin dışına çıkararak kendinden menkul değerlerle tanımlaması, sonraki dönemlerde de etkisini göstermiştir. Türk edebiyatının öne çıkmış romancıları ve şairleri, eserlerinin merkezine insanı ve onun yaşadığı cemiyeti/hayatı koymuş, insanı bütün bunların içerisinde çok yönlü bir şekilde tanımlamışlardır. Edebiyatın ve sanatın ahlaktan ayrı düşünülemeyeceğini, ama gayesinin de ahlak değil, güzellik olduğunu söyleyen[177] Türk romanının önemli isimlerinden Peyami Safa'ya göre "*insan ruhunu büyük bir hareket halinde tecelli etmedikçe göremeyen romancı için tek bir adamın hayatındaki şahsiyet krizlerini ve büyük derûnî faciaları anlamaya imkân yoktur.*"[178] İnsan, Tarık Buğra'nın da tek çıkış noktasıdır. Ona "*insanın mutluluğu, hürlüğü ve problemleri*"[179] edebiyat eserinin yansıtması gereken en önemli hususlardır. Hayatı insanın yaptığını düşünen Tanpınar, şiir ve romanın biricik ve hakikî ufkunun insan ve onun yaşadığı hayat olduğunu, romancının da bu hayatı tüm yönleriyle yansıtması gerektiğini söylemiştir.[180] Sait Faik de eserlerinin merkezine insanı almış, onu "*eserlerinin çıkış noktası*"[181] yapmıştır.

Yazar/Şair ve Edebî Eser

Edebiyat, dile dayanan bir sanat alanıdır. Yazar veya şairin kendisini takdim etme vasıtası olarak kullandığı, hüner ve marifetlerini sergilediği edebiyat eseri, dille ilişkisi bakımından ayrıcalıklı ve benzersiz bir konuma sahiptir. Sanatçı, dil ile estetik bütünlükler kurarak kendisi dışındaki hayatları temellük etmekte, onları yeni biçimlerle yansıtmaktadır. Bütün bunları gerçekleştirirken de psikolojik hayatının saklı olduğu hayal dünyasından yararlanmakta, ortaya koyduğu eserle hayal dünyasını

[176] Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, s. 119.
[177] Peyami Safa, *Sanat-Edebiyat-Tenkit*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 29.
[178] Peyami Safa, *Sanat-Edebiyat-Tenkit*, s. 201.
[179] Tarık Buğra, *Politika Dışı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1995, s. 190.
[180] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 54-55.
[181] Mehmet Tuncer, *Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerindeki Halk Edebiyatı Unsurları Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Ünv. SBE, 2011, İstanbul, s.14.

somutlaştırmaktadır. Bu manada dille yapılan edebiyat, hayal ve duyguları ete ve kemiğe büründürerek psikolojik bir işlev üstlenmektedir. Edebiyat eserinde sergilenen duygu ve hayallerin tamamı hem yazarı hem de diğer bireyleri ilgilendirmektedir. Zira sanatçının duygu ve hayalleri, bir yandan onun bilincini ve bilinçaltını yansıtırken diğer yandan da eseri yoluyla kendisini okuyanların iç dünyalarına tercüman olmaktadır. Dilek, rüya ve fantezilerini eseri yoluyla somutlaştıran sanatçı, başkaları tarafından görülme imkânı olmayan cephelerini sergilemektedir. Bu anlamda edebiyat sanatı, estetik amaçlarının dışında sanatçının olanla-olmasını istediği arasında kurduğu ilişkiyi gösteren psikolojik bir araç işlevini üstlenmekte ve insanı iç ve dış cephesiyle ortaya koymaktadır.

Yazar/şair-psikoloji ilişkisi, akla evvela bir insan olarak sanatçının psikolojk durumunu ve niteliklerini getirmektedir. Edebiyat sanatçısı, psikolojik çalışmalarda inceleme vakası olarak önemli bir değere sahiptir, çünkü o iç ve dış hayatıyla karmaşık ve diğer insanlara nispetle çok yönlü bir varlıktır. Bu noktada sanatçının entelektüel portresinden önce psikolojik portresi önem arz etmektedir. Her insanın yaşayabileceği türden problemlerle yüz yüze gelen sanatçı, bu problemleri aşarken söze/yazıya başvurmakta ve geçmişinde kalıcı iz bırakmış bir olayın etkisini bilinçaltı düzeyden bilinç düzeyine edebî faaliyetin yardımıyla çıkarmaktadır. Bu bakımdan psikoloji, eserden önce klinik bir vaka olarak eseri meydana getiren kişi olan edebiyat sanatçısının üzerinde durmaktadır.

Yaratım faaliyetinin öznesi olan sanatçı, kendisini edebiyat alanında gerçekleştiren ve varlığını bu yolla ikâme eden kişidir. O, dili kullanarak yeni bir dünya kurmaktadır. Bu bakımdan "dahi" olarak da adlandırılan sanatçı "*Lange-Eichbaum'a göre, sosyolojik, dinî, psikolojik unsurların bir araya gelmesiyle oluşan bir olgunluk durumu*"[182] göstermektedir. Guilford'a göre yaratıcı kişiliğin problemlere duyarlı olma, düşünce sistemi açısından daha fazla akışkanlık gösterme gibi özellikleri vardır. Baron ise yaratıcı kişilerin on iki temel özelliği olduğu kanaatine varmıştır. Bilişsel kabiliyetleri açısından bağımsız olan ve bu yeteneklerine değer veren yaratıcı kişiler, gözlemci oldukları için parça-gerçekleri algılayıp ifade edebilmekte; nesne ve olguları başkalarının gördüğü gibi görmenin yanı sıra başkalarından farklı biçimlerde görebilmekte; yetenekleri ve değerleriyle motive olabilmekte; ortalama bir kişiye göre daha fazla fikri aynı anda taşıyarak karşılaştırma ve sentez yapabilmektedirler.

[182] Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yay., İstanbul 2009, s. 114.

Cinselliğe açık, fizikî açıdan güçlü ve özgürlüğe düşkün olan edebiyat sanatçıları, bilinçdışı yaşam ve fantezilerini fark edebilmektedirler. Daha karmaşık bir yaşamları olduğu için psikolojik anlamda gerileme ve tekrar normale dönme bakımından güçlü egolara sahiptirler. Bu yüzden nesne ile özne arasındaki farkın geçici bir süre ortadan kalkmasına katlanabilmektedirler.[183] Haluk Sunat'a göre ise yaratıcı kişi iç çatışmalara sahiptir, çatışmalarının farkındadır ve bunu çözümlemeye çalışmaktadır.[184]

Edebiyat eseri, imgelerle (hayal) inşa edilmektedir. Zengin bir iç hayata sahip olan yazar/şair, yarattığı eserlerle olmamış şeyleri hayal etmektedir. Bu açıdan edebiyat sanatçısı, "*yaşamı özgül bir tarzda yansıtmak ve yorumlamak için imgeler*" yaratmaktadır.[185] Hayal kurma, dış dünyadan gelen uyarıcılarla veya herhangi bir uyarıcı olmaksızın zihnî/içsel süreçlerin işletilmesiyle gerçekleşen bir faaliyettir. Batı dillerinde "image", "imagination" gibi karşılıkları olan "hayal" terimi, Türkçede "imge", "timsal", "suret", "suret-i hayaliye", "suret-i zihniye", "suret-i mahsusa" ve "suret-i ihsas" gibi ifadelerle karşılanmaktadır. İmge, kelime ve kelime gruplarının tekabül ettiği anlamlarla dinleyici veya okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen ve çizilen görüntü ve duygulardır.[186] Felsefede "*duyu organları ile algılanmış olan şeyin zihindeki izi veya hayali, bir nesnenin yapılmadan önceki tasarımı*"[187] şeklinde yer bulan imge/hayal, psikolojide "otistik düşünme" terimiyle karşılanmaktadır. "Otistik düşünme", arzu ve ihtiyaçları doğrultusunda herhangi bir mantıksal bağ olmaksızın bireyin yaratıcı bir faaliyet içerisine girmesi, yeni bireşimler ve görüntüler meydana getirmesi anlamına gelmektedir.[188] Hayal kurma veya imgeleme, "*az miktarda farkındalık ve dikkat gerektiren bilinçli bir durumda, genellikle otomatik süreçlerle meydana gelen*" durumdur.[189] Freud'un deyimiyle "*insan gerçekliğinin doyuramadığı isteklerini doyurmak için*"[190] kullandığı bir araç olan imge, edebiyat sanatçısının iç ve dış hayatını çok yakından ilgilendirmekte, onun için adeta bir iletişim vasıtası olmaktadır. Ulağlı da imgenin bu yönüne değinerek hayal kurmanın yazarın/şairin istemli ve sistemli bir şekilde kurguladığı öznel gerçekliği karşısındakine aktarması

[183] O. Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, s. 115-116.
[184] İ. Emre, *Edebiyat ve Psikoloji*, s. 117.
[185] Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (Çev.: Yılmaz Omay), Evrensel Basım Yay., İstanbul 2005, s. 52.
[186] Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Edebiyat Otağı Yay., Ankara 2006, s. 84.
[187] S. H. Bolay, *Felsefe Doktirinleri ve Terimleri Sözlüğü*, s. 176.
[188] F. Balkış Baymur, *Genel Psikoloji*, s. 214.
[189] G. Masaroğulları; M. Koçakgöl, *Psikoloji Sözlüğü*, s. 77.
[190] Sigmund Freud, *Sanat ve Edebiyat*, (Çev.: Emre Kapkın vd.), Payel Yay., İstanbul 1999, s. 230.

olduğunu söylemiştir.[191] İmge, yeni bir görme şeklidir; sanatçı, iç dünyası aracılığıyla kimsenin bir benzerine sahip olamayacağı kişisel bir vizyon oluşturarak "*dünyayı değişik bir şekilde yeniden yaratmak, onun yerine, en katlanılmaz yanların ayıklandığı ve geçirildiği bir başka dünya inşa etmek*" istemektedir.[192] Sanatçının dışsal etkilerle inşa ettiği bu dünyanın iç hayatındaki karşılığı "*iç-nesne"*dir[193] ve bu nesne imgeye karşılık gelmektedir.

İmge bağlamında yazar/şair-psikoloji ilişkisinde ruhbilimin ele aldığı ilk problem alanı yaratmadır. Edebî eser dil yoluyla oluşturulan yeni ve orijinal nesnedir. Gerçeğe benzemekle birlikte pek çok yönden gerçekten ayrılmaktadır. Birçok psikolog/psikanalist yazar veya şairin meydana getirdiği kurgusal dünyayı bir yaratım faaliyeti olarak vasıflandırmakta ve sanatçının Tanrı'nın sıfatlarını taşıdığını düşünmektedir. [194] Wellek-Warren'e göre yaratma, "*bir edebî eserin bilinçaltı kaynaklarından başlayarak onda yapılan en son değişikliklere kadar geçen bütün kademeleri içine alan bir faaliyettir*."[195] Bir süreç içerisinde gerçekleşen yaratma eserin fikir, imge ve tasarı olarak yazarın/şairin zihninde var olduğu andan itibaren başlamaktadır. Eco, buna değinerek romanlarını bir imgeden yola çıkarak kurguladığını belirtmektir.[196] Jung'un tabiriyle olgunlaşmamış fikir ve hayallerden ibaret olan "ilksel imge" edebî eserin nüvesini oluşturmaktadır. Zira yaratma süreci arketipik/ilksel imgenin bilinçdışını harekete geçirmesiyle başlamakta, bu imgenin biçimlendirilip son haline gelmesiyle de süreç sona ermektedir. [197] Jung tarafından "arketip" adıyla kavramlaştırılan "ilksel imge" insan ruhunun derinliklerinde yer alan, onu bir şekilde etkileyen, biçimlendiren, sonraki faaliyetlerinde bilinçdışı olarak daima var olan arkaik fikirlerdir[198] ve kâlûbeladan beri kalıtım yoluyla insan muhayyilesine bulunmaktadır.[199] Edebiyat sanatçısı, bütün insanlığa ait kolektif bilinçaltının derinliklerinden bireysel bilinçaltına aktardığı, eski çağlara, kendi ulusuna ve insanlık kalıtına ait bu imgeleri bulup çıkartmakta, ardından yaratıcı süreç boyunca bunları işlemektedir. Jung'un "ilksel

---

[191] Serhat Ulağlı, *İmgebilim-'Öteki'nin Bilimine Giriş*, Sinemis Yay., Ankara 2006, s. 6.
[192] S. Freud, *Kültürdeki Huzursuzluk*, s. 78.
[193] O. Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, s. 151.
[194] Umberto Eco, *Genç Bir Romancının İtirafları*, (Çev.: İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yay., İstanbul 2011, s. 17.'de bu konuyla ilgili şu satırlara yer vermektedir: "*Hikâye, öncelikle ve en başta kozmolojik bir meseledir. Bir şey anlatmak için bir tür yarı-tanrı gibi başlarsınız işe; bu yarı-tanrı, içinde tam bir güven duyarak hareket edebilmeniz için olabildiğince kusursuz olması gereken bir dünya yaratır*."
[195] R. Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, s. 110.
[196] U. Eco, *a.g.e.*, s. 19.
[197] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s. 32.
[198] C. G. Jung, *Keşfedilmemiş Benlik*, s. 18.
[199] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s. 144.

imge" veya "arketip" adını verdiği eserin nüvesini/özünü oluşturan fikirler/imgeler, Freud'un psikanalizinde bireysel bilinçaltına ait malzemelerdir. Rüyalar, fanteziler, cinsel problemler, çeşitli kompleksler (Oedipus ve Elektra) bireysel bilinçaltının kaynaklarıdır ve edebiyat sanatçısı, tatmin edemediği güdülerini yaratım sürecinde edebiyat eserine yansıtmaktadır. Adler ve Freud'un tıpkı çocuk gibi oyun oynayarak edebiyat eserini inşa ettiğini söylediği edebiyat sanatçısı,[200] yaratım faaliyeti gerçekleştirmektedir. Freud'a göre "gündüz düşlemleri", "düşlem" ve "fanteziler", gerçeğin yerine konan, gerçekten hareketle oluşturulan kurgulardır ve bireysel bilinçaltına ait malzemelerdir. Freud, bu yüzden oyun oynayan çocukla gündüz düşleri kuran insan/sanatçı arasında önemli paralellikler olduğunu belirtmiştir.[201]

Edebiyat sanatçısı, yaratım yoluyla kişiliğini garanti altına alma ve kendisini koruma çabası içine girmektedir. İç ve dış pek çok tehlikeyle karşı karşıya olduğunu düşünen sanatçı, kurduğu özel alan sayesinde tüm tehlikelerden kaçmaktadır. Bu anlamda edebiyat eseri, sanatçı için en korunaklı bölgedir. Benlik psikolojisinin kurucusu Heinz Kohut'a göre iç ve dış çevre uyaranları yetişkin egosunu daima tehdit etmektedir. Sanatçılar, bu mücadelede çocuklar gibi zorlanmakta, tehditlerle baş edebilmek için sağlam bir tampon bölge oluşturamamakta ve bunun için de yaratıcı etkinliğe başvurmaktadır.[202] Böylece yaratıcı etkinlik, sanatçıyı kendisinin dışındaki tüm etkenlere karşı korumaktadır. Yaratıcı etkinlikle kendisini koruyan sanatçı, bir yanıyla da yüceltme/süblimasyon savunma mekânizmasına başvurmuş olmaktadır. Freud'un merkezîleştirdiği ve bazı nesnelerin yerine başka şeylerin konması olarak tanımladığı yüceltme,[203] Eagleton'a göre gerçekleştirilemeyen arzularla baş etme yollarından biridir ve Freud bu tabirle söz konusu arzuları toplumsal olarak daha değerli amaçlara yönlendirmekten bahsetmiştir.[204] Sanatçı, yaşadığı problemleri çözmek için inşa ettiği sanat eseriyle dış dünyaya narsistik bir savaş açmakta, kendisini üstün gösterme çabası içerisine girmekte ve kendisini önemli bir kişi olarak hissetmektedir.

Edebiyat sanatçısı, inşa ettiği eserle katartik bir etkinlik yapmaktadır. "Arınma", "boşalma" ve "rahatlama" gibi anlamlara gelen "katharsis",[205] sanatçının en derin

[200] A. Adler, *İnsanı Tanıma Sanatı*, s. 119; S. Freud, *Sanat ve Edebiyat*, s. 125.
[201] S. Freud, *Sanat ve Edebiyat*, s. 127.
[202] Heinz Kohut'tan akt. O. Cebebi, *a.g.e.*, s. 173.
[203] S. Freud, *Psikanaliz Üzerine*, s. 127.
[204] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, (Çev.: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., İstanbul 2004, s. 189.
[205] Aristoteles, *Poetika* isimli kitabının altıncı bölümünde trajedyanın bir taklit sanatı olduğunu, oyuncuların ve dinleyicilerin eylemlerin uyandırdığı "acıma" ve "korku" duygusuyla arındığını, yani

duygularını, hayallerini, hayal kırıklıklarını, hüzünlerini, nefretlerini, özlemlerini edebî eser yoluyla aktarmasıdır. Duygu, düşünce ve hayallerini, çıkmazlarını ve çelişkilerini anlatma ihtiyacı duyan edebiyat sanatçısı, bir bakıma terapi yapmaktadır. Klinik psikolojinin ve psikanalizin çokça kullandığı konuşarak arınmayı, edebiyat sanatçısı yazarak gerçekleştirmektedir. Danışan da sanatçı gibi kendisinde düş kırıklığı yaratan etkenlerden sıyrılmak için bir araca ihtiyaç duymaktadır. Hastanın hekime danışması, sanatçının ise yaratıcı bir faaliyet içine girmesi bir bakıma katharsis yaptıklarını, yani onları tedirgin eden durumdan kurtulmaya çalıştıklarını göstermektedir. Arınan ve boşalan sanatçı bu faaliyetle Hristiyanlık dinindeki gibi günahlarını çıkararak kendisini rahatsız eden duygu ve düşüncelerden kurtulmaktadır. Katharsis, bir bakıma iletişim kurma gibi psikolojik bir ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Ruh hayatını yazarak sergileyen romancı, okurla estetik veya edebî bir iletişim kurmaktadır. Göktürk'e göre sanat eseri insan hayatının görünen ve görünmeyen yönlerini bulgulayıp bir dilsel düzen içerisinde sunmak amacındadır.[206]

Batı Romanının İnsan/Birey Çerçevesindeki Kısa Tarihi

Cemil Meriç'in tabiriyle "*romanın tarih öncesi*" Antik dönemden Orta Çağ'ın bitimine kadarki süreci kapsamaktadır. Yunan düz yazısında hikâyenin ilk örneğini Ksenefon, *Siropedi* (*Hüsrevname*) isimli ahlakî ve askerî eseriyle M.Ö. IV. yüzyılda vermiş, ardından M.Ö. 300 ile 150 yılları arasında Abderli Hekate bir ütopik eser olan *Hiberboreen*'i, Mesinalı Evhemer ise Tanrıların hikayesi olan *Kutsal Kitâbe*'yi yazmıştır. Ayrıca İskenderiye döneminde Aristid, erotik bir aşk hikâyesi olan *Miletos Masalları*'nı kaleme alarak insana değinmiştir. M.S. I. ve II. yüzyılda Efesli Ksenofon tarafından yazılan *Efesiaklar*, roman türüne ait ilkel örneklerdendir. Eski Yunan'da Heliodor şairâne ve tumturaklı bir üslûpla *Teajen ve Karikle*'i, II. yüzyılda Fransız Lesboslu Longüs *Dafnis ve Kloe* adlı pastoral bir çoban hikâyesini yazmıştır. I. yüzyılda Roma İmparatorluğunda Galyalı Petron, *Satirikon*'da aşk temasını işlemişken II. yüzyılda Kartacalı Apüle Latince *Altın Eşek*'te bir serüven romanı kaleme almıştır.[207]

Antik dönemdeki destan ve efsaneler de romanın kaynakları arasındadır ve bu eserlerde dönemin insanını pek çok bakımdan görmek mümkündür. Çok tanrılı kavim olan Antik Yunan toplumu, Batılı milletlere roman hususunda esin kaynağı olmuştur.

"katharsis" yaşadığını belirtmiştir. Aristoteles, *Poetika*, (Çev.: Samih Rifat), Can Yay., İstanbul 2010, s. 32.

[206] Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, YKY, İstanbul 2007, s. 18.

[207] C. Meriç, *Kırk Ambar I*, s. 152-170.

Özellikle İzmir'de doğan ve İonia bölgesinde yaşayan destan şairi Homeros, M.Ö. 850 yıllarında *İlias* (*İliada, İlyada*) ve *Odysseia* (Odise) adlı iki destanla; Hesiodos ise *İşler ve Günler* ile *Tanrıların Yaratılışı* isimli hikâyemsi şiirleriyle romana kaynaklık yapmışlardır.[208] Yunan destan ve efsaneleri insanın trajik yanını, var oluşundaki seçim hürriyetini ve bunların neticesine katlanma hususundaki zorunluluğunu anlatmıştır.

Orta Çağ'da da pek çok anlatı, romana kaynaklık etmiştir, ancak dönemin sosyolojik koşulları insanın sahih bir biçimde görünmesini engellemiştir. Vardar'ın belirttiği kadarıyla XII. yüzyıl Fransız edebiyatında hac hikâyelerinden oluşan *Chanson de Geste* ve *Chanson de Roland*'lar önemli eserlerdir. Saray çevresinde okunan "Courtois" romanlarında antik dönem kişilerinin ve Courtis şövalyelerinin maceraları ile Fransız efsanelerinden devşirilen öyküler anlatılmaktadır. Fransız edebiyatında XIII. yüzyılda aşk konulu *Le Roman de la Rose* isimli, iki bölümlü ve iki yazarlı manzum bir eser de vardır. Ayrıca yine Fransız edebiyatında Orta Çağ'da fabl türünde yazılan eserleri de bulunmaktadır. *Le Roman de Renart* isimli fabl, ayrı ayrı zamanlarda yirmiye yakın yazar tarafından kaleme alınmıştır.[209]

Orta Çağ İngiliz edebiyatında 1370'lerde Bunyan'ın şiir biçiminde yazdığı, içinde alegorik figürler bulunan *Hacının Seyahatları*, hac hikâyelerine örnektir. 1370'e doğru şairi bilinmeyen bir şövalyelik hikâyesi olan *Sire Gauvain* ve *Yeşil Şövalye* erdemin zaferini anlatmaktadır. Caxton, 1485'te *Arthur'un Ölümü*'nde biçime dayalı olağanüstü öykülemeyle Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin soyluluklarını anlatmıştır. Ayrıca Geoffrey Chaucer'in 1386'da XIV. yüzyıl İngiliz toplumunun ayrıntılı bir tablosunu vermek için alegorik bir hac hikâyesi olan *Cantery Hikâyeleri*'ni yazmıştır.[210] Ancak yukarıdaki şövalye ve hac hikâyeleri insan psikolojisi açısıdan herhangi bir değere sahip değildir. Bu eserler, belli bir zümrenin insanının dar açıdan göstermekte, onu bütünlüğü içerisinde sergilememektedir.

Orta Çağ'da aşk ve şövalyelik hikâyeleri olarak sınıflandırılan romanslar, romana kaynaklık eden romantik destansı hikâyelerdir. Bu eserlere insan psikolojisinin bir ölçüde yansıdığını söylemek mümkündür. Nurullah Çetin'in bildirdiğine göre yaklaşık XVIII. yüzyıla kadar süren romanslar, bir kişinin değişik aşamalardan geçerek kahramanlığa nasıl ulaştığını anlatmaktadır. Öznel bir bakış açısıyla yazılan bu

[208] Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Bas., Ankara 2003, s. 20.
[209] Berke Vardar, *Fransız Edebiyatı*, Multilingual Yay., İstanbul 2005, s. 19-33.
[210] Jean Raimond, *İngiliz Edebiyatı*, (Çev.: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara 2005, s. 10-11.

hikâyelerde kişiler Orta Çağ'ın epistemolojisine göre iyiler hep iyi, kötüler hep kötü olarak anlatılmıştır.[211] Romanslar, Çetişli'ye göre destan ile roman arasındaki boşluğu doldurmuş ve daha çok Rönesans'la birlikte varlık zemini bulmaya başlamıştır.[212] İtalyan edebiyatının önemli romans yazarı Boccacio'nun *Décaméron Hikâyeleri*, burjuvayı oluşturan orta sınıfı anlatmaktadır. Bu eser, "*on günde veba salgınına uğramış bir Floransa köyünden kaçan yedi genç kadın ve üç genç adam tarafından anlatılan yüz öykünün yer aldığı organik bir kitaptır.*"[213] Bu manada Boccacio, insanı iç-dış bütünlüğü içerisinde yansıtan ilk yazardır. İnsan ilişkilerini romanın ana konusu yapan ve buradan insan psikolojisine ulaşmaya çalışan Boccacio, genel itibarıyla aşk ve sevda ilişkilerini işlemiştir.[214] Bu romanın yanında otobiyografi tekniğiyle kaleme aldığı *Fiametta* ile iki çobanın aşklarını anlattığı *Ninfale Fiesolano*'da da insan psikolojisini tahlil etmiştir.[215] Klasik tahkiyeden modern anlatıya geçişte önemli rol oynayan *Décaméron Hikâyeleri* kendinden sonra bir moda başlatarak benzer hikâyelerin yazılmasına vesile olmuştur. Antoin de la Salle'nin *Quinze Joies Du Mariage*'si, *Cent Nouvelles Nouvelles*'si, Alfonso Martinez'in *Corbacho*'su, Fernando do Rohas'ın *Comedie de Calixte et Melibée*'si[216] Boccacio tarzında yazılmış ve insan psikolojisine bir ölçüde yaklaşmıştır.

İspanyol edebiyatında şövalye anlatılarının dışında Pikaresk roman denilen bir roman türü de bulunmaktadır. Cemil Meriç'e göre çürüyen bir medeniyetin meyvesi olan pikaro romanları, tersine bir soyluluğun ürünleridir ve aşağı soydan gelen "pikaro" isimli bir kahramanın açlıkla mücadelesi anlatmaktadır.[217] Bu ürünlerde oradan oraya savrulan, toplumun en alt katmanından gelen yersiz yurtsuz, hiçbir sınıfa mensup olmayan pikaronun maceraları bulunmaktadır.[218] Pikaresk romanların ilk örneklerini Libro de Buen Amor *La Celestina* adıyla vermiştir.[219] Oradan oraya savrulan ve kendisi gibi var olmak isteyen Pikaro'nun psikolojik durumunu bir ölçüde bu eserlerde görmek mümkündür. Bu eserle edebiyat soyluluktan aşağı sınıfa inmiş, sıradan insanın keşfedilmesine vesile olmuştur.

---

[211] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 31.
[212] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 36.
[213] Christian Bec; François Livi, *İtalyan Edebiyatı*, (Çev.: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara 2007, s. 27.
[214] C. Meriç, *Kırk Ambar I*, s. 136.
[215] C. Bec; F. Livi, *İtalyan Edebiyatı*, s. 26-27.
[216] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 32-33.
[217] C. Meriç, *Kırk Ambar I*, s. 173.
[218] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 37.
[219] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 37.

Eski anlatı geleneğinin izlerini de sürdüren *Don Kişot*'la 1600'lü yılların başında romanın modern çağı açılmıştır. Şövalye anlatılarıyla dalga geçen bu uzun romanda Cervantes, inançlarından kuşku duymaya başlayan bedbaht bir insanın hikâyesini anlatmıştır.[220] *Don Kişot* anlatı türlerini modernleştirerek insanı anlatının merkezine almıştır. Hayatını romanlardan ödünç alan Don Kişot, şövalye olmak için şehir şehir gezmiş, gezdiği yerlerde hayalinde yarattığı sevgilisini aramış, iyilere yardım etmiş ve kötülerle mücadele etmeye çalışmıştır. Dönemin insanının var olma çabasının görülebildiği bu eser, roman-insan psikolojisi açısından da ayrı bir önem arz etmektedir.

XVIII. yüzyıldan itibaren belirmeye başlayan romantizmle birlikte romana psikolojik olgular daha fazla girmeye başlamıştır. Burjuva duyarlılığının bir yansıması olarak gelişen romantizmle birlikte yazarın kişiliği, kötümser ve santimantal duyguları roman yansımış, insan psikolojisinin önemli özelliklerinden biri olan kötümserlik duygusu, ferdiyetçilik, tabiatın bireysel tasviri ön plana çıkmıştır. Berke Vardar'ın XVII. yüzyılda modern psikolojik romanın ilk örneği saydığı *La Princesse da Cléves*'de Madame de la Fâyette, evli olduğu halde bir başkasına âşık olan ve ruhî bunalım yaşayan bir kadının tutku, aşk ve kıskançlık trajedisini anlatmış ve romantizmi haber vermiştir. İntiharla biten bu öykü, yasak aşk karşısındaki çaresizliğin hikâyesidir. Madame de la Fâyette son derece yalın, özlü ve kısa romanında tutku, aşk ve kıskançlık bağlamında ruhî bir bunalımı ele almış, eseri öz ve şekil bakımından klasik edebiyatın en seçkin örnekleri arasına girmiştir.[221] XVIII. yüzyılda Lesage, *Le Diable Boiteux, L'Histoire de Guzman d'Alfarache, Histoire de Gil Bas de Santillane* isimli romanlarıyla Fransız toplumunu yansıtmışken Prévost, *Manon Lescaut*'la aşk tutkusunu anlatmıştır. Manon Lescaut tarafından aldatılan bir şövalye olan des Grieux'in sadık ve merhametli aşkı, insan psikolojisinin marazlarını göstermesi açısından oldukça önemlidir.[222] Yukarıdaki eserlerin dışında Bernardin de Saint-Pierre, *Pol ve Virjini*; François-Rene de Chateaubriand, *Atala, Mezar Ötesinden Anılar*; Walter Scott, *Kara Şövalye, Antikacı*; Alexandre Serguievitch Puşkin, *Yüzbaşının Kızı, Dubrovski*; Victor Hugo, *Sefiller, Notre-Dame de Paris* adlı romanlarını romantizmin özelliklerine göre yazmıştır.

[220] C. Meriç, *Kırk Ambar I*, s. 179.
[221] B. Vardar, *Fransız Edebiyatı*, s. 149.
[222] *A.g.e.*, s. 212.

XVIII. yüzyıl İngiliz romantik edebiyatında Samuel Richardson, *Pamela*'da bir kadının gizemli yanlarını, mahrem hayatını günü gününe anlatmıştır.[223] Bir hizmetçi olan Pamela, kendisini rahatsız eden evin beyinden kaçmak ve namuslu hayat sürmek istemiş, bir süre sonra baskılara dayanamayıp "*dinsiz beyle"* evlenmek zorunda kalmıştır. Richardson'un mektup tekniğiyle yazdığı bu roman, içebakış yöntemini kulanarak "*yüreğin gizemlerini ve "psyche"nin derinliklerini ele almıştır.*"[224] Friedrich Hölderlin XVIII. yüzyılın bir başka önemli ismidir. Onun *Hyperion ya da Yunanistan'daki Keşiş* adlı eseri, iki ciltlik bir mektup-romandır. "*Bazı edebiyat tarihçileri tarafından Alman Buildungsroman'ları arasında görülen bu eser, daha çok bir itiraf romanıdır.*"[225]

XVIII. yüzyıl Alman romancılarından Christian Fürchtegott Gellert, *İsveç Prensesi con G…'nin Hayatı* ile bir kadının psikolojisini yansıtmayı denemiş, ama Richardson kadar başarılı olamamıştır.[226] Gellert, Sibirya'da esir düşen ve öldüğü sanılan kocasının arkadaşıyla evlenen kadının, iki erkeğin de ölümüyle yaşadığı mutsuzluğu anlatmıştır. XVIII. yüzyıl Alman edebiyatında Goethe, *Genç Werther'in Acıları* isimli eseriyle insan psikolojisinin romanla ifadesine yeni bir halka eklemiştir. Bir romantik olan Goethe, biyografik eserinde son derece duygulu bir gencin, arkadaşının nişanlısına hissettiği aşkı anlatmıştır. Goethe, hukuk stajını tamamlamak için gittiği Wetzlar'da elçilik sekreteri Kestner ve onun nişanlısı Charlotte Buff ile tanışmasının ardından Charlott Buff'a ilk bakışta duyduğu aşkı anlatmıştır. Aytaç, bu romanda da Samuel Richardson'un etkilerini bulunduğunu ve insanın ruh haliyle bağıntısı içinde tabiat tasvirlerine yer vererek psikoloji-mekân ilişkisi için örnekler sunduğunu söylemiştir.[227]

XIX. yüzyıla gelindiğinde Alessandro Mazzoni, *Nişanlılar* isimli eseriyle İtalyan romantizminin psikolojiyle yüzeysel ilişkisine örnek vermiştir. Yazar, *Nişanlılar*'la sadece kahramanlarının psikolojik gerçekliğini açığa çıkarmayı amaçladığını belirtmiştir. Mazzoni, otuz sekiz bölümlük romanda Lombardialı iki gencin köylü bir soylu tarafından engellenen evliliklerini insanî bir duyarlılıkla ele almaktadır.[228]

---

[223] C. Meriç, *Kırk Ambar I*, s. 219.
[224] J. Raimond, *İngiliz Edebiyatı*, s. 63.
[225] A.*g.e.*, s. 153.
[226] G. Aytaç, *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, s. 57.
[227] *A.g.e.*, s. 111.
[228] C. Bec; F. Livi, *İtalyan Edebiyatı*, s. 97.

XVIII. yüzyıl İngiliz edebiyatında Daniel Defoe, *Robinson Cruose* adlı eseri ile bir adada tek başına kalan ve yaşamayı sınırlı imkânlarla öğrenen birinin hayat kesitini gerçekçi bir şekilde anlatmıştır.[229] *Gulliver'in Seyahatleri* adlı düşsel bir biyografi eseriyle Jonathan Swift dönemin siyasî, sosyal ve dinî hayatı hakkında bilgiler vermiş ve eleştiriler yapmıştır.[230]

Romantizme tepki olarak doğan ve gerçek hayatı yansıtmaya çalışan realizm; rasyonalizm ve empirizmden etkilenmiş, insan tecrübesini ön plana çıkarmıştır. Romancılar, iç ve dış gözlemlerle yansıttıkları insanları, bireysel ve toplumsal problemler içerisinde sergilemişlerdir. Bir bakıma psikolojik realizm yapan romancılar, insanın sadece eylem ve hareketten ibaret bir varlık olmadığının, bütün bunlara yön veren zengin bir iç hayata sahip olduğunun farkındadırlar. Kahramanı öne çıkaran, olayı onun bakış açısı ve iç hayatı bağlamında aktaran realistler, dramatik anlatımlara, başkahramanın ruhî deneyimlerine yer vermişlerdir. Stendhal, *Kızıl ve Kara, Parma Manastırı*; Balzac, *İnsanlık Komedyası, Goriot Baba, Vadideki Zambak*; Charles Dickens, *Oliver Twist, Büyük Ümitler;* Flaubert, *Madam Bovary, Duygusal Eğitim, Salambo*; Dostoyevski, *Suç ve Ceza, Kumarbaz, Karamazof Kardeşler, Ecinniler;* Tolstoy, *Harp ve Sulh, Anna Karanina, İvan İlyiç'in Ölümü;* Alphonse Daudet, *Değirmenimden Mektuplar, Sapho;* Paul Bourget, *Aşkın Yüz Yüzü, Bir Kadının Yalanları;* John Steinbeck, *Fareler ve İnsanlar, Kenar Mahalle, Gazap Üzümleri* isimli eserlerini realizmin ilkelerine göre yazmıştır.

Stendhal, XIX. yüzyılda *Kızıl ve Kara/Kırmızı ve Siyah*'ta başkahraman Julien'in ruhî büyüme sürecini dramatizasyon tekniğinin kullanarak anlatmıştır.[231] Stendhal, birtakım yasak aşk ilişkileri yaşayan, burjuva hayatına özenen, hapse düşüp idam edilen Julien Sorel'in iç hayatını ve psikolojik gerçeklerini çok iyi bir biçimde tahlil etmiş, onun yükselme hırsını ve bunun arkasındaki düşünceyi gözler önüne sermiştir. Aynı yüzyılda Balzac, *Vadideki Zambak* isimli kahraman-anlatıcılı eserinde başkahraman Henriette'in terk ediliş hikâyesini anlatmıştır. Kendisiyle aşk yaşayan Felix tarafından terk edilen Henriette, yaşadığı azabı bağlı olarak yataklara düşmüş ve bir süre sonra da eşiyle Felix arasında ikilem yaşamıştır. Balzac, tüm bunları merkeze alarak insan psikolojisini çeşitli şekillerde aktarmaya çalışmıştır. Bir burjuva trajedisi

---

[229] J. Raimond, *İngiliz Edebiyatı,* s. 56.
[230] *A.g.e.*, s. 57.
[231] Sevim Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yay., İstanbul 2007, s. 135.

olan *Madame Bovary*'de Gustave Flaubert, birkaç erkek arasında kalan Emma Bovary'nin yaşadıklarına ve tercihlerine bağlı olarak psikolojisini tahlil etmiştir. Emma Bovary Charles'la evlenmiş, yaşadığı mutsuzluğa bağlı olarak Leon ve Rodolphe ile yasak aşk yaşamıştır. Romancı, âşıkları tarafından terk edilen Emma Bovary'nin yaşadığı ruhî çöküntüyü, yalnızlığı ve sonuç olarak intiharını onun psikolojisini merkeze koyarak anlatmıştır. *Madame Bovary* Kantarcıoğlu'na göre, "*ruh-beden, birey-toplum, ideal-gerçek, ışık-karanlık arasındaki evrensel çatışmayı ve insanın evrensel yenilgisini anlatan değerli bir eserdir.*"[232]

XIX. yüzyılda Rus romanında Puşkin, *Yevgeni Onegin* ile psikolojik sayılabilecek bir deneme yapmıştır. Ağabeyinin arkadaşı Onegin ile bir aşk yaşayan Tatyana'nın ruhî portresini veren romancı, manzum romanda basit de olsa psikolojik olgulara işaret etmiştir.[233] Rus romanının yüz akı Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, Yeraltından *Notlar, Karamazov Kardeşler, Öteki Ben* gibi eserlerinde psikolojik olguları karakter tahlillerinde kullanmıştır. *Suç ve Ceza*'da babası öldükten sonra fakirlik çeken, okumak için geldiği Petersburg'da rehineci kadını öldürdükten sonra Sibirya'ya sürülen Raskolnikov'un psikolojisini suç ve ceza ilişkisi etrafında anlatmıştır.

Alman edebiyatında Theodor Fontane, *Effi Briest*'te kendisinden yirmi yaş büyük biriyle evlenen Effi'nin kocasının ilgisizliğinden dolayı yaşadığı yasak aşkı anlatmıştır. Kocası, kızını da alıp gittikten sonra hasrete dayanamayan Effi, yaşadığı ızdıraba bağlı olarak psikolojik sıkıntılar çekmiş ve ölmüştür. Gerçekçi akımın Alman edebiyatındaki önemli eserlerinden olan *Effi Briest*'te Fontane, akılla kavranabilen ruhî olayları ince imalarla söze ve davranışa yansıtmıştır.[234]

XIX. yüzyılda İngiliz edebiyatının önemli bir ismi George Meredith de şiirlerinin yanı sıra romanlarında da psikolojiye yer vermiştir. Yazar, *Richard Feverel, Evan Harrington, Beauchamp'ın Kariyeri, Bencil* ve *Trajik Komedyenler* isimli romanlarında psikolojik araştırmalar yapmış, sadece dış gerçekliğe değil, dış gerçekliğin bir aynası olan iç gerçekliğe de yansıtmıştır.[235]

Realizmle pek çok bakımdan benzeşen natüralizm, "tabiatçılık, doğalcılık" anlamına gelmektedir. Pozitivizme bağlanan bu akım Charles Darwin'in evrim, Hippotyte Taine'nin "ırk-çevre-an" teorisinden etkilenmiş, deney ve gözlemi romana

[232] *A.g.e.*, s. 155.
[233] Jean Bonamour, *Rus Edebiyatı*, (Çev.: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara 2006, s. 31.
[234] G. Aytaç, *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, s. 309.
[235] J. Raimond, *İngiliz Edebiyatı,* s. 108.

sokmuş, olaylar arasında sağlam bir sebep-sonuç ilişkisi ve mantık anlayışı kurmuştur. Natüralizm, kötümser bir toplumculuk anlayışına sahiptir. Emile Zola natüralizmin en önemli temsilcisidir ve *Meyhane, Nana, Eser, Toprak, Hakikat* onun bu anlayışla yazdığı eserlerdir. Goncourt Kardeşler *Manette Solomon, Journal, Germinie Lacerteux* gibi eserlerle natüralist anlayışı sürdürmüştür.

XIX. yüzyılda realist ve natüralist roman anlayışına tepki biçiminde ortaya çıkan modernist roman, Newton fiziğine kuşkuyla bakarak Einstein'ın görecelik kuramının benimsemiş, Freud, Jung ve Adler'in geliştirdiği "derinlik psikolojisi"nden yararlanmışlardır.[236] Bergson'un "Yaratıcı Evrim Teorisi"[237] de modernist romanın oluşumunu sağlayan "zamanın göreceliği" anlayışını ortaya koymuştur.[238] Hayatın maddeye dayalı olarak kurulmasıyla oldukça mutsuzlaşan insan, hayatın tüm yönlerine kuşkuyla bakmış, Aydınlanma'nın getirdiği değerlerle yüzleşmeye bu değerleri eleştirmeye başlamıştır. Bütün bunların roman türünü etkilememiş olması düşünülemez. Kafka, *yalınlığını yitirerek parçalanan gerçeklik ile bu gerçekliğin dolaylı sonucu değişen toplumsal yapı karşısında kimlik ve kişilik bunalımına giren birey*i[239] konu olarak seçmiş, insanın maddeleşen ve giderek saçmalaşan hayatı nasıl gördüğünü anlatmıştır. Kafka'dan sonraki modernist romancılar, özellikle James Joyce, Henry James ve Virginia Wolf, asıl gerçekliğin birey olduğunu düşünmüş, bireyin bilinçaltına "bilinç akışı" tekniğinin yardımıyla nüfûz etmeye çalışmışlardır. Bu noktada romanın başkahramanı olan "*merkez yansıtıcı/central reflektor*"[240] bilinç ve bilinçaltı süreçleriyle yansıtılmış, böylece olay minimuma indirilmiştir.

XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodern roman, modernitenin getirdiği tüm birikimlere, modernist romandan daha sert ve keskin bir tepki geliştirmiş, romanı yapı ve içerik açısından yabancılaştırarak estetik unsurları ön plana çıkarmıştır. "Oyun", "metinlerarasılık/türlerarasılık", "üstkurmaca" ve "parçalılık" gibi teknik ögelerle roman giderek kendi doğasına yabancılaşmıştır. Gerçekliğin öznelliğini, demokratik değerlerin önemini, katılımcılığı, evrensel kardeşliği, insan haklarını ve tarihî birikimlerin önemini vurgulayan postmodernizm, eski metinlerin bugün için ne denli önemli olduğunu ortaya koyarak klasik-gerçekçi romanın değerlerine sırtlarını çevirmiş

---

[236] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s. 27.
[237] Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1947.
[238] S. Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*, s. 65.
[239] Hakan Sazyek, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s. 45.
[240] Sevim Kantarcıoğlu, *Yakınçağ Tarihimizde Roman (1908-1960)*, Paradigma Yay., İstanbul 2008, s. 10.

ve kopuşu radikalleştirmişlerdir. Bilinen mantıkî ilişkiyi ortadan kaldıran ve öykü içinde öykülere yer veren postmodern romancılar, bu tavırlarıyla modern hayatın kaosunu yansıtmışlardır. Bu manada mitler, menkıbeler, tarih metinleri ve destanlar romanın konusu olmuş, romancı geçmişi bugüne taşımıştır. Yapılar ve yapıların helezonik ilişkisi, postmodern romanda sanatçının kurduğu labirentte oldukça fazla önem arz etmektedir. Sanatı sanat eserinin meşgalesi olarak gördüğü için "Metinsel gerçekliği"[241], diğer gerçeklik türlerinden daha fazla önemseyen postmodern romancılar, eski metinleri talan ederek yeni kurgular oluşturmuşlardır. Robert Musil, Umberto Eco, Octavio Paz ve Max Frisch, postmodern estetiği deneyen yazarlardır.

Roman ve İnsan

İnsan zihni ve emeğinin mahsulü olan roman ile insanın reel ve duygusal varlığı arasında çok yönlü ilişkiler mevcuttur. Bu ilişkiler ağı vuzûha kavuşmadıkça ne edebî eser tüm cepheleriyle kendini sergileyebilir ne de insanın edebiyat yapmaktaki maksadı anlaşılabilir. İnsan, yapıp ettiği her şeye kendisinden bir parça katmış, soyut ve somut varlığını mahsulleri vasıtasıyla sergilemiştir. Bu manada edebiyat, insanın kendisini kullandığı dil vasıtasıyla, bizatihi anlattığı bir sanattır ve asıl bu yönüyle değerlidir.

İnsan psikolojisi, roman türünün hem muhtevasına hem de yapısına farklı şekil ve suretlerle sinmiştir. Muhteva, olay örgüsü, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım tarzları, dil ve üslûp, insan olan romancının izlerini taşıdığı kadar, anlattığı ve hedeflediği varlık olan insanı da yansıtmaktadır. Bu bölümde edebiyat sanatı/türleri ile insan arasındaki münasebetler bu bakış açısıyla değerlendirilecek olup çalışmanın konusu gereği roman ve insan arasındaki ilişkinin çerçevesi belirlenmeye çalışılacaktır.

Edebiyat sanatının birkaç yönden insansız olması düşünülemez. Evvela edebiyat eserini inşa eden yazar, yazarın mevzu ettiği varlık ve eseri okuyan kişi insandır. Bu yüzden edebiyat, insanın kendisini var ettiği, dolayımsız bir şekilde sunduğu ve malzemesini kendisinden aldığı bir sanat dalıdır. Birtakım farklılıklar arz etse de edebî türler yazar, obje ve okur merkezinde insanla, insanın iç ve dış hayatıyla ilişkilidir. Bilindiği üzere, edebiyatın temel konusu insandır.[242] Roman, şiir, hikâye, masal, destan, efsane, fabl, deneme gibi edebî türler, yapısal farklılıklara sahip olmakla birlikte insanı dönemsel, sosyolojik ve psikolojik özellikleriyle yansıtmaktadır. Her edebî tür,

[241] Korhan Altunyay, "Amat Romanında Postmodern Üslûp", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 5, Kış 2012, s. 204.
[242] M. Önal, *Yeni Türk Edebiyatı-En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım*, s. 43.; İ. Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, s. 33; A. N. Tarlan, *Edebiyat Meseleleri*, s. 17.

özelliklerine, yazıldığı döneme, hitap ettiği kitleye ve yazılma amacına göre insanla farklı ilişkiler kurmuş, insanı farklı perspektiflerle yansıtmaya çalışmıştır.

Genel hatlarıyla olay çerçevesinde inşa edilen metinlerle coşku ve heyecanı dile getiren metinler arasında türsel farklılıklar mevcuttur. Bu farklılıklar, türlerin insana bakışını ve insanla ilişkisini de şekillendirmiştir. Tanpınar'a göre "*kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyet*"[243] olan şiir, "ben" merkezinde gelişen bir edebî türdür. Şairin bizatihi kendi varlığını ikâme ve ifade etmek, bilinç ve bilinçaltı katmanlarını somutlaştırmak için yazdığı şiir, kendisiyle başlamakta ve yine kendisiyle bitmektedir. Başka bir ifadeyle şiir, onu inşa edenden bağımsız olarak düşünülemez. Bir coşku, şevk, haz ve cezbe anında yaşadığı duygu durumuna bağlı olarak bilincine geliveren sözcüklerle inşa ettiği eserle şair, kendisini iç ve dış cepheleriyle sergilemektedir. Şair, tüm duyularını kendisini etkileyen bir olayın psikolojik cephesini somutlaştırmak için seferber etmekte, etkilendiği iç veya dış olayla arasındaki ilişkiyi birtakım imge ve sembollerle aktarmaktadır. Saklanmak, örtmek ve varlığını sözcüklerin arkasına gizlemek, şairin en sık başvurduğu yollardandır. Olay ve durumları mümkün olduğunca muğlâklaştırmak, imge ve semboller vasıtasıyla gerçekleşmektedir ve bu yol, psikolojik olguların ifadesi için çok önemli araçlardan biridir. Yani şair, kimsenin göremediği bilinç ve bilinçaltı olaylarını örtülü bir şekilde aktarmakta, sözcükler arasında kurduğu ilişkilerle kendisini tatmin etmektedir. Sözcüklere hâkim olduğunu gösteren şair, yine bireysel bir hedef güderek o küçücük uzamda sanat hünerlerini göstermeye çalışmakta, "ben"ini farklı bir boyuta taşımaktadır.

Şiirin arz ettiği bu duruma karşı olay çerçevesinde oluşturulan metinlerde insan, çok yönlü olarak belirmektedir. Şiir, bizatihi "ben"i hedeflemekteyken olay çerçevesinde oluşturulan metinler "öteki"ni hedeflemektedir. Bu noktada kendi üstüne kapanan, sadece şairine münhasır kalan şiir ile yazarının dışında pek çok insanı uzamında buluşturan roman arasında insan bağlamında önemli farklılıklar mevcuttur. Anlatı metinleri içerisinde genel bir değerlendirme yapılacak olursa destan, efsane, masal ve halk hikâyesi gibi, çoğunlukla anonim metinler, birey konseptinin henüz gelişmediği dönemlerin mahsulüdür ve insan olgusunu tipler çerçevesinde sergilemektedir. Belli bir olay örgüsü etrafında oluşturulan bu metinler, Orta Çağ edebiyatlarında din, inanç ve gelenek uyumunun dışına çıkmamakta, insanı sadece dış

[243] A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 13.

hayatıyla, tipsel özellikleriyle ve belli ölçütler içerisinde anlatmaktadır. Oysa ataları konumundaki destan, efsane, masal ve halk hikâyesi gibi edebî türlerden doğan roman, ne şiir gibi tek bir "ben" üzerinde yoğunlaşmakta ne de diğer halk hikâyesi, destan, masal, efsane gibi insanı kalıplar içerisinde sergilemektedir. Yazarını, konu edindiği insanı ve okuru çeşitli şekillerde ilgilendiren roman, kaynağını doğrudan yaşanan hayattan, insan münasebetlerinden ve bireyin iç ve dış realitesinden almaktadır. Tanpınar'a göre romancı da bir insandır, ama "*bütün bir müstakbel insanlığı kafasından taşıyan bir insandır*."[244] Yani romancı, birey olgusunu şahsında olduğu kadar ötekiler bağlamında da anlatmaktadır. Bu noktada insan, romanda tümel olarak ve arz ettiği çeşitlilikler içerisinde varlık bulmakta, çevreye yayılmakta, kapsadığı uzamdan dolayı tek bir duygu ve düşünceyle değil, iç içe geçmiş pek çok duygu ve düşünceyle ifadesini bulmaktadır.

Wellek-Warren ikilisinin tespitiyle roman, "*özel bir maksatla hayattan seçilmiş bir parçadır.*"[245] Hayatın özel ve seçilmiş bir parçasını yansıtan, hayatı tüm renkliliğiyle bünyesinde barındıran romanı bu yönüyle diğer edebî türlerden ayırmak mümkündür. Roman farklı hayat biçimlerine, olay ve durumlara yer vermekte ve bunları farklı insan tiplerine göre yansıtabilmektedir. Fizikî ve ruhî açıdan insan tiplerini, onların hayatta işgal ettikleri konumları romanlarda görmek mümkündür. Roman kahramanı destan, efsane, halk hikâyesi, masal ve fabl gibi türlerin kendi içine sıkışan, dinî, toplumsal ve geleneksel kayıtlarının dışına çıkamayan kahramanlarındandan farklıdır. İnsan, romanda hayatın tüm renkliliğini taşımaya başlamış, özellikle kendisiyle ve toplumuyla yaşadığı çatışmalarla bireyleşmiştir.[246] Bu nokta, romanla diğer edebî türler arasındaki farklı belirginleştirmektedir. Zira roman, ne şiir gibi benliğin gizli katmanları arasında gezinmekte ne de olay çerçevesinde oluşturulan diğer edebî türler gibi dış hayatıyla var olan bir insanı sunmaktadır. Roman, sosyal, felsefî ve siyasî durum ve ortamlardan da etkilenen insanı benliği, bilinç ve bilinçaltı süreçleriyle sergilemekte, onu sosyal hayat içerisinde davranış özellikleriyle anlatarak ortaya bütüncül bir insan varlığı çıkarmaktadır.

---

[244] A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 50.

[245] Rene Wellek; Austin Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev.: Ahmet Edip Uysal), KTB Yay., Ankara 1983, s. 291.

[246] Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İletişim Yay., İstanbul 2014, s. 121'de roman için şunları söylemektedir: "*(...) bu edebiyat nevi bir buhranın, bir uyuşmazlığın, reelle ideal arasındaki bir nisbetsizliğin çocuğu. İçtimaî bir sıhhatsizlik, hiç değilse bir tedirginlik alâmeti*."

Roman, hayatın yansıma alanı olduğu için pek çok gerçek unsuru yapısında barındırmaktadır. Bu bakımdan o, insanla en yakından ilişkili olan edebiyat türüdür. Roman ve hayat; olay örgüsü, zaman, mekân, nesne, eşya, anlatıcı ve bakış açısı, bireyler/kahramanlar ile bunların anlam kazanmasını sağlayan tema ve konu olmaksızın düşünülemez. Bunlar, insanı çepeçevre saran hayatın sürebilmesini sağlayan temel ögelerdir. Bir romancı eserini kaleme almadan önce veya kaleme alırken romanın dış ve iç yapı unsurlarını farklı suretlerle belirlemekte, sonra bunları birbiriyle ilişkileri içerisinde kullanmaktadır. Kurgu dünyasına aktardığı bu unsurları gerçek hayattakine benzer şekillerde değerlendirirken taklit ettiği gerçekle en üst düzeyde ilişkilendirmektedir. Hem hayatta hem de romanda meydana gelen olaylar, bu olayların meydana geldiği zaman ve mekân, kullanılan nesne ve eşyalar ile olayı gerçekleştiren kişiler arasındaki ilişki muhteva çerçevesinde kurulmaktadır. Muhteva, yani iç yapı, dış yapı unsurlarını belli bir çerçevede kullanılmasını sağlamakta, hem hayata hem de romana insanla ilişkisi bağlamında anlam katmaktadır. Bu manada kurgusal bir gerçeğe tekabül eden roman, insanın iç ve dış hayatının yansıdığı edebiyat türüdür. İnsanoğlu zaman, mekân, nesne ve eşyalarla özel/öznel bir ilişki kurmakta, onları içinde bulunduğu psikolojik duruma göre algılamaktadır. Kimi zaman gerçek varlığından soyutladığı nesne ve eşyalara sembolik manalar yüklemekte, onları imgeleştirmekte veya entrik bir unsur olarak kullanmaktadır. Kendisini kuşatan ve akmaya devam eden zamanın dışına çıkarak zamanı iç hayatında bir bütün olarak algılamakta, geçmişi hâle, hali de geleceğe taşıyabilmektedir. Olaylar arasındaki ilişkiyi "ben"i doğrultusunda kurmakta, kimi zaman onları determinize etmekten uzak durmaktadır. Bütün bunları da belli bir psikolojinin şekillendirdiği anlamsal arka plan ve epistemolojik temel üzerinden gerçekleştirmektedir. Roman, hayatın çok yönlü olarak yansıdığı bir edebî tür olarak tüm bunların gerçek kişi, olay/durum, mekân/nesne/eşya ve zaman çerçevesinde yeniden hayat bulmasıdır.

Bireyin/kahramanın anlam kattığı kurgu unsurları, beraberinde var oluş sorununu da getirmektedir. İnsan, var olduğunu içinde bulunduğu dünyayla, bu dünyayı anlamlı ve yaşanır kılan unsurlarla kurduğu ilişkiler içerisinde kavramaktadır. İnsan için yaratıldığı düşünülen dünya ve dünyadaki her türlü varlık hayatın devamlılığını sağlamaktadır. İnsan, bu devamlılık içerisinde sahip olduğu araçlarla, bu araçları bireyselleştirmesi ve kullanmasıyla kendisini tanımaya, maddî ve manevî varlığıyla bir bütün olduğunu keşfetmeye başlamaktadır. Bu, bir bakıma bireyleşme ve bilinçlenme

sürecidir. Bireyleşme ve bilinçlenmenin getirdiği aydınlanma, var oluşla ilgili pek çok meselenin insan zihninde yer etmesine sebep olmaktadır. Roman hayatta farklı unsurlarla girdiği münasebetlerle varlık bilincine eren, kendisini kendisi gibi idrak eden insanı anlatmakta, onu modern hayat içerisinde çektiği tüm varlık sıkıntılarıyla yansıtmaktadır. Bu noktada kurgu unsurlarının kahramanla kurduğu ilişki sezdirme, duyurma ve kavratma gibi zihnî süreçleri belirginleştirmektedir. Roman kahramanı olay örgüsü, zaman, mekân, nesne, eşya ve diğer insanlarla kurduğu münasebetler çerçevesinde kendisini iç ve dış hayatıyla idrak etmekte, idrak faaliyetinin neticesinde çok boyutlu bir varlık olduğunu anlayabilmektedir. Eco'ya göre var oluş problemiyle yakından ilişkili olan roman, yaşadığı müddetçe insana oluş halinde bulunduğunu ve bu dünyada olduğunu hissettirmektedir.[247]

Roman, tıpkı hayat gibi karmaşık bir yapıya sahiptir ve asıl itibarıyla insanın karmaşasını yansıtmaktadır. İç ve dış hayata sahip bir organizma olan insan, yaşadığı var oluş sorununu çözümleyebilmek için romana ihtiyaç duyabilmektedir. Roman, temsil ettiği dünyayla, yansıttığı karakterlerle, çevre ve insan unsurlarıyla, kullandığı anlatım teknikleri, dil ve üslûpla okur konumundaki insana yaşadığı karmaşayı fark ettirerek çözümleyebilmesine aracılık etmektedir. Zira insan, henüz yaşarken içinde bulunduğu psikolojik veya sosyolojik sorunları net bir biçimde göremeyebilir. Sahip olduğu sıkıntının kaynağı, çevre ile münasebetlerinin arz ettiği mahiyet ve kültürel problemler onun var oluşu gerçekleştirebilmesinin önünde bir engeldir. Seyrettiği bir tiyatro veya okuduğu bir roman, ona yaşadığı sıkıntının kaynağını ve farklı yönlerini gösterip içindeki karmaşayı çözümlemesine katkıda bulunabilmektedir. Bu noktada dil, var oluşun gerçekleşebilmesi için eşsiz bir araç olarak belirmektedir. Hem bir iletişim aracı hem de estetik bir unsur olan, insanın kendisini günlük hayatta çeşitli şekillerde ifade edebilmesini sağlayan dil, devam eden bir süreç olan var oluşun gerçekleşmesini sağlamaktadır. İnsan ötekilerle etkileşime geçtikçe, iç ve dış cephesini sergiledikçe, bir bakıma kendisini doğal haliyle ve istediği biçimde görünür kıldıkça var oluşu bir süreç olarak devam ettirmektedir. Diğer edebî metinler gibi dille var olan roman, insanın var oluş sürecine çeşitli şekillerde katkıda bulunmaktadır. Bazı engellerden dolayı kendisini ifade edemeyen, yaşamak istediği hayatı yaşayamayan veya içedönük bir şahsiyete sahip olan insan, okuduğu romanın dünyasına girmek suretiyle kendisini gerçekleştirmekte, bireyleşmekte ve var oluş sürecini devam ettirmektedir. Elbette dil

[247] Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (Çev.: Aysel Bora), Can Yay., İstanbul 2009, s. 55.

bu noktada var oluşu fark ettiren bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. Özellikle Türk ve dünya edebiyatlarında "bovarist" terimiyle karşılanan kişilik tipi, bunun en bariz örneğidir. Okuduğu romanlardan etkilenen ve örnek aldığı kahramanın hayatına benzer bir hayat yaşamak isteyen kişi, yeni bir benlik etrafında var olmaktadır. Romanın dille sunduğu hayat, onu okuyanın yeni bir bilinç edinmesini, kendisi gibi olarak bireyleşmeye başlamasını ve giderek varlık kazanmasını sağlamaktadır.

Var oluş sorununu çözümlemesine katkıda bulunan romanın insanı değiştirme kudretine sahip olduğunu çok rahatlıkla söylenebilir. Yeni bir hayat teklifi sunduğu için insanın yaşadığı hayatın aksaklıklarını görmesini, kendisini iç ve dış nitelikleriyle keşfetmesini sağlayarak değişime olumlu veya olumsuz katkıda bulunmaktadır. Özellikle modern çağın en çok rağbet gören edebî türü olduğu için hem Batı hem de Türk edebiyatında insan olgusunun modernleşmesini sağlamıştır. Max Nordan'a göre modern insanı roman ve tiyatro ortaya çıkarmıştır.[248] Türk edebiyatının ilk romanı olan *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'tan sonra görücü usûlünü eleştiren pek çok eser yazılmış ve insanlar, bu eserlerle birlikte kendi hayatlarını bizzat kurmak istemişlerdir. Halit Ziya da Tevfik Fikret'le yaptığı sohbette Nordan gibi modernleşme bağlamında olmasa da "*Evet, hiç şüphe yok! Hayat romanları değil, romanlar hayatı yapıyor!*" demiştir.[249] Kurmaca bir dünyanın muhayyel kahramanının insanları etkileyerek, onların hayatlarını, hatta kaderlerini belirleyecek bir realiteye dönüşmesi, irreel olanın reellik kazanmasıdır.[250]

[248] Cemil Meriç, *Jurnal 1 (1955-1965)*, İletişim Yay., İstanbul 2014, s. 217.
[249] M. Fatih Andı, *İnsan Toplum Edebiyat*, Kitabevi Yay., İstanbul 1996, s. 29.
[250] *A.g.e.*, s. 31.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E

TÜRK ROMANININ "MUHTEVA"SINDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

1. Muhteva

Edebî eserlerin en önemli unsurlarından biri muhtevadır. Sanatkâr ile okur arasındaki duygusal ve düşünsel ilişkiyi kuran muhteva, "*bir şeyin içinde bulunan şey, içteki şey*"[251] anlamına gelmektedir. Muhteva, eser yazar veya şairin zihninde belirdiği andan itibaren oluşmaya ve şekillenmeye başlar. Sanatçının birtakım içsel veya dışsal tecrübelerle edindiği hayal unsurları ve fikirler, onun neyi anlatacağını belirleyen nüve hükmündedir. Muhtevayı veya iç yapıyı daha ilk andan itibaren belirleyen hayal ve fikirler, zamanla başka hayal ve fikirlerle imtizaç etmekte, bütün bir eserin içeriğini oluşturmaktadır. Eserin tümünde ele alınan ve okura sunulan mesaj psikolojik, toplumsal veya siyasî bir sorunla ilişkilidir ve bu manada eserin tema ve konusu şekillenmektedir.

Tema, asıl itibarıyla muhtevanın adlandırılması ve kavramsallaştırılmasıdır. Her eser, ilk kelimeden son kelimeye kadar belli bir duygu ve düşünce üzerinden ilerlemektedir. İşte tema eserin tümünde yer alan bu duygu ve düşüncedir. Tema bağlamında belirlenen konu, yazarın eseri hangi mesele, gözlem, olay veya izlenimle ele aldığını göstermektedir.[252] Edebî eserin tema, konu ve mesajla ilgili olarak sahip olduğu kapsam, sanatkârın ne söylemek istediğini belirlemektedir. Ayrıca bu bilgi, gönderici-alıcı ilişkisini kurmakta; sanatkârın kaynakları ve birikimleri eserin ihtiva ettiği tüm unsurların, yani iç yapısının hangi surette şekillendiğini göstermektedir. Önal'a göre sanatçının mizâcı, muhitinden aldığı içtimâî veya meslekî özellikler, terkip kabiliyeti, analiz yeteneği ve benzeri durumlar onun birikimini oluşturmakta, bu birikimler de bazı kaynaklardan beslenmektedir. [253] Bu doğrultuda sanatçının eserinin muhtevasını

---

[251] Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara 1999, s. 676.
[252] İsmail Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s. 75.
[253] Mehmet Önal, *Yeni Türk Edebiyatı/En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım 2. Kitap*, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 141- 142.

şekillendiren en önemli kaynak, hayat ve insandır. Bazı sanatçılar, hayat ve insanı ihmal etmeden bir ideolojik görüşü eserlerinin kaynağı yapabilmektedir, ancak bu durum eserin beşerî cephesine zarar vermektedir.

Muhtevanın romanda bir fikir ve duygu biçiminde görünmesi olarak adlandırılabileceğimiz tema, hem bireysel hem de toplumsal cephesiyle incelenebilmektedir. Bu husus, daha çok romancının bakış açısıyla ilgili bir sorundur. İnsanı tekil olarak anlatmak ve muhtevayı beşerî düzleme çekmek isteyen romancı, ister istemez psikolojinin birikimlerinden yararlanacaktır. Yazar, muhtevayı insan psikolojisi bağlamında şekillendirirken evvela insanı doğal ve gerçek hayatta gözlemleyecek, ardından da günün şartlarına göre psikoloji okumalarıyla kendisini besleyecektir. "Sevgi", "aşk", "kıskançlık", "bedbinlik", "yalnızlık", "ölüm" ve "intikam" gibi duygular, psikolojinin inceleme alanına girdiği kadar insanı anlatan romanın da ilgi alanına girmektedir. Gerçeklik prensibini ihmal etmeden ele alınan bu temalar, doğal ve gerçek insanı vermekte, onu canlı bir varlık olarak karşımıza çıkarmaktadır. Roman sınırları içerisinde temaya dönüşen bu duygulardan özellikle "aşk" diğerlerinden daha fazla önem arz etmektedir. Aşk duygusu, insanı yalın ve katışıksız olarak göstererek diğer temalara anlam kazandırmaktadır. Kıskançlık, intikam, sevgi ve bedbinlik gibi duyguları aşktan ayırabilmenin imkânı yoktur. Hatta oldukça sosyal bir konu olan esaret bile aşk duygusuyla iç içe verilerek daha canlı bir atmosfer oluşturulmuştur.

Muhtevalarının psikolojik yönlerini incelediğimiz romanları "sevgi", "aşk", "yasak aşk", "platonik/tutkusal aşk", "hayal kırıklığı/benbinlik", "intikam" ve "esaret" başlıkları altında ele almaya çalıştık. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki süreçte aşk duygusu/teması ve onun türevleri olan yasak aşk, platonik/tutkusal aşk, genel anlamda belirleyici bir üstünlüğe sahiptir. Aşk duygusunun işlendiği romanlar baştan sona doğru düşünüldüğünde muhtevanın psikolojik yönü açısından önemli bir ilerleme kaydedilmiştir. İlk romanlarımızda geleneksel anlatının tesiri görülse de romancılar, birey olmaya başlayan kahramanları kendi gerçekleri içinde ele almaya çalışmışlardır. Özellikle Servet-i Fünûn'dan itibaren Türk romancıları, okudukları Batılı örneklerin de tesiriyle insanı/kadını iç ve dış hayat ilişkisi içerisinde yansıtmışlardır. Millî Edebiyat dönemini kapsayan 1910'lu yıllarda ise psikoloji verilerinin roman kahramanlarının duygu ve düşüncelerinin aktarımında, davranışlarının yansıtmada iyiden iyiye kullanılmıştır. Romancılarımız, bir bakıma psikolojik olguların insan hayatında ne denli

önemli olduğunu kurguladıkları kahramanlar ve onların temsil ettikleri değerler vasıtasıyla göstermişlerdir.

1.1.Sevgi

Duyguların ve hayatın kaynağı temelde "haz" ve "elem"dir. Olumlu olup hayatın sağlıklı bir şekilde sürdürülebilmesini sağlayan dürtüler, esas itibarıyla haz ilkesi etrafında örgütlenirken olumsuz olup hayatı çekilmez hâle getiren dürtüler ise elem ilkesiyle yakından ilişkilidir. Bu iki dürtü, duygusal hayatın bir biçimde sürdürülebilmesini sağlamaktadır. Duyguları haz ilkesi etrafında şekillendiğinde mutlu olan, hayatı tüm renkliliğiyle algılayan insan, olay ve durumları elem ilkesi etrafında algıladığı vakit tüm olumlu duygularını terk etmektedir. Freud'un ortaya attığı bu iki ilke, yine ona göre "sevgi" ve "nefret" şeklinde tezahür ederek insan hayatının karşılıklı ilişkilerle sürmesine vesile olmaktadır.[254] Haz ve elem, insan etkinliğini çeşitli suretlerle belirlemektedir. Baymur'a göre haz, hareket ve faaliyeti artırıp bireyin çeşitli şekillerde sevinç göstermesini sağlamaktayken elem, insan etkinliğini azaltmakta, solunumu yavaşlatmakta, hazımsızlık ve ishal gibi çeşitli biyolojik olaylara sebep olmaktadır.[255] İnsanlar, genel itibarıyla elemden hazza, yani ölümden hayata doğru koşmaktadır. Bu noktada konumuz gereği insan hayatını pek çok noktada şekillendiren haz ilkesi etrafında ortaya çıkan en temel duygu olan sevgi, insanın bireysel ve toplu yaşamını sürdürmesini sağlamaktadır. Pek çok edebî eserde farklı tezahürlerini gördüğümüz sevgi duygusu/temasının insanlar arası ilişkinin sürmesini sağladığını ve bir insanın diğerini kabullenebilmesinin temelinde yattığını söylemek gerekmektedir.

Doğaları gereği toplu yaşamak zorunda olan insanlar, hayatlarının her anında bir başkasına ihtiyaç duymakta, toplumsal hayatı ihtiyaçlarını gidererek sürdürmekte ve anlamlı hâle getirmektedirler. İnsan, hem tekil hem de toplumsal bir varlıktır. Yani tek başına yaratılan insan, yaratılış gereği diğer insanlar olmadan hayatını devam ettirememektedir. Kadın veya erkek herkes, hem kendi cinslerine hem de karşı cinse karşı türlü ilişki ve yakınlıklarla muhtaçtır. Bireyin doğumundan ölümüne kadar ihtiyaçların şekillendiği mütekabiliyet sarmalı/ilişkisi sürüp gitmektedir. Tek başına yaratılan ilk insanın yalnız yaşayamacağını bilen Allah, eşini de yaratarak onun ve eşinin birbirinden farklı, tekil, ama birbirine muhtaç varlıklar olduğunu göstermiştir.

---

[254] Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, (çev.: Ali Babaoğlu), Metis Yay., İstanbul 2011, s. 101.

[255] Feriha Balkış Baymur, *Genel Psikoloji*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010, s. 82.

Sonrasında da hayat hem tekillik hem de toplumsallık içerisinde, ilginç ve karmaşık bir biçimde bugünlere kadar gelmiştir. İnsanın yaratılışından bugüne kadar geçen süre içerisinde çeşitli duygular, onları bir arada tutmuş ve yaşamalarını sağlamıştır. Bu duyguların en önemlisi ve vazgeçilmezi, tüm insanları, hatta tüm canlıları, kapsayanı ve cinsel kimlik ayırt edilmeksizin herkese gösterilebileni sevgidir.

İnsanları diğer canlılardan ayıran en etkin güç olan sevgi, onların "*kendi bütünlüğünü, bireyselliğini koruyarak bir başkası ile gerçekleştirdikleri bir olma hali ve duygusudur*."[256] Yakınlık ve karşılıklılık, sevgi duygusunun temelinde oluşturmaktadır. Bu duygu, evvela insanın annesiyle kurduğu dolaysız ve maddî temele dayanmayan ilişkide ortaya çıkmakta, diğer başka duygular gibi zamanla gelişerek toplu yaşamın sürmesini sağlamaktadır. Tüm duygulardan önce ortaya çıkan ilk duygu sevgidir ve anne, bu duyguyu çocuğuna sunarak bir bakıma ona hem tekil hem de toplumsal bir varlık olmayı öğretmektedir. Sevginin ilk insandan bugüne kadar uzanan macerasını dikkate alan Tarhan, bu duygunun genetik yönüne dikkat çekmektedir.[257] Annenin çocuğuna, çocuğun da kendi evlatlarına sunduğu sevgi, genlerle her insana aktarılmakta, giderek toplumun diğer insanlarıyla kurulan ilişkide çeşitli şekillerde ön plana çıkmaktadır. Yani evvela anne-çocuk ilişkisiyle ortaya çıkan sevgi, Dilman'a göre bireyin kendi dışındakilerin bağımsız bir hayatı ve varlıkları olduğunu kabul etmekle başlamakta, onları kendi hayatının içine aldığı ölçüde devam etmektedir.[258] Özgüven'e göre karşılıklı kabul ve iç içe olma duygusunun gerçekleşebilmesi için birtakım şartlara ihtiyaç vardır. "*Verme, ilgi, sorumluluk, saygı ve bilgi*" bu şartların başında gelmektedir.[259] Fromm'a göre sevgi, "*almak*" üzerine değil, öncelikle "*vermek*" üzerine tesis edilmektedir.[260] Böylece herhangi bir koşula bağlı olarak sunulmayan bu duygu, ortak bir hayatın gerçekleşmesini sağlamaktadır. İlgi ise "*sevilen şeyin büyümesi, yaşaması ve mutlu olması için gösterilen dikkat ve etkili çabadır.*"[261] Sorumluluk, bireylerin birbirlerine karşı hissettiği karşılıklılık duygusunun bir gereğidir. Bu duygu beraberinde onu olduğu gibi kabul etme ve saygıyı getirmekte, bu da ancak tanıma ve bilgi sayesinde olmaktadır.

---

[256] İbrahim Ethem Özgüven, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, Nobel Yay., Ankara 2012, s. 43.
[257] Nevzat Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, Nesil Yay., İstanbul 2013, s. 295.
[258] İlham Dilman, *Sevgi-Biçimleri-Boyutları ve Paradoksları*, (Çev.: Ertürk Demirel), YKY, İstanbul 2011, s. 36.
[259] İ. E. Özgüven, *a.g.e.*, s. 43.
[260] Erich Fromm, *Sevme Sanatı*, (Çev.: Işıtan Gündüz), Say Yay., İstanbul 1993, s. 30.
[261] İ. E. Özgüven, *a.g.e.*, s. 44.

"Sevgi" temasının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Türk romanında tezahür eden pek çok türü vardır. Ebeveyne, evlada, karşı cinse, vatan ve din gibi sosyal değerlere, kardeşe, arkadaşa ve bireyin kendisine karşı hissettiği sevgi bunlardandır. İncelediğimiz romanların pek çoğunda sevgi duygusu/temasına yer verilmiş olsa da bu duygu, her romanda belirgin bir psikolojik muhteva unsuru haline gelmemiştir. Bu yüzden romancının üzerinde fazlaca durmadığı ve ön plana çıkmayan sevgi türlerine bu bölümde yer verilmemiştir. Ele aldığımız romanlarda ön plana çıkan sevgi türü evlat ve ebeveyn sevgisidir. Türk aile yapısında çok önemli bir yere sahip olan ebeveyn ve evlat, pek çoklarına göre hayatın anlamı olarak algılanmıştır. Evlat sevgisinin Tanzimat'la başlayan süreçte öne çıktığını, Servet-i Fünûn'da yerini ebeveyn sevgisine bıraktığını söylemek gerekmektedir. Tanzimat'ın savruk ve kendini bilmez evlatlarının sevmeyi de bilmediğini söylemek yerinde olacaktır. *İntibah* romanında Ali Bey'in, annesi Fatma Hanım'la ilişkisinde Türk aile yapısının bir gereği olarak anne hep verici konumdadır. Servet-i Fünûn döneminde baba ve kardeş sevgisi, evlat sevgisinin yerini almış, ruhça olgunlaşan evlatlar, üzerlerine aldıkları sorumlulukla bu duyguyu aile bireylerine hissettirmişlerdir. Millî Edebiyat döneminin sosyolojik şartları sevgi duygusunun mahiyetini belirlemiştir. Kahramanlar, korunmasız ve ilgiye muhtaç olan evlatları ile vatanı sevmişlerdir.

Sevgi teması, belirgin bir biçimde ilk defa Namık Kemal'in ***İntibah*** isimli romanıyla karşımıza çıkmaktadır. Fatma Hanım-Ali Bey ve Dilaşub-Ali Bey ilişkisinde gözlemlenen sevgi duygusu, savruk, toy ve sorumsuz bir genç olan Ali Bey'in olumsuz davranışlarına karşı sunulan karşılıksız bir sevgi türüdür. Başkahraman Ali Bey'in annesi Fatma Hanım'ın hissettiği sevgi, doğası gereği dolaysız bir sevgi iken Dilaşub'un fedakârâne sevgisi ise hem karşı cinsler arasındaki bütünlüğü sağlayan bir bağ hem de Dilaşub'un cariye olmasından kaynaklanan pasif bir sevgidir. Ancak her iki kadının da hissettiği sevgi, Ali Bey'in pozisyonu düşünülürse "*olgun* sevgi"dir.[262] Hiçbir karşılık beklenmeden muhatabına sunulan bu tür sevginin sahibi, menfaat amacı gütmemekte ve diğer sevgi türlerinde olduğu gibi vasıtaya ihtiyaç duymamaktadır.

Fatma Hanım, küçük yaşta babası vefat eden Ali Bey'e sadece annelik yapmamış, onun babasızlıktan kaynaklanan sevgi eksikliğini de karşılamıştır. Eşi ölen

[262] İ. Dilman, *Sevgi-Biçimleri-Boyutları ve Paradoksları*, s. 66. Ali Bey'in tüm davranışlarına karşı annesi ve cariyesinin sunduğu sevgi karşılıksızdır. Genç adamın tüm aşırılıklarına rağmen bu iki kadın hiçbir olumsuz karşılık vermemektedir. Bu yüzden Fatma Hanım ile Dilaşub'un beslediği sevgi türü "olgun sevgi" terimiyle karşılandı.

Türk kadınlarının genel bir davranışı olarak beliren bu sevgi ve ilgi, koruma içgüdüsüyle yakından ilişkilidir. Koruyuculuk, psikologlara göre anneliğin çok önemli özelliklerinden biridir ve kadın anne olduktan sonra çocuğu üzerinde kurduğu disiplinle koruyuculuk görevini yerine getirmektedir.[263] Koruyuculuk içgüdüsü, kadının çocuğunu kendisinden ayrı bir varlık olarak görmediğinin bir göstergesidir. Nitekim Fatma Hanım da oğlu Ali Bey'i bu içgüdüyle henüz çocuk olarak görmekte, onun büyüdüğünü kabul etmemektedir. Reik de buna dikkat çekerek bir annenin çocuğunu tümüyle ayrı bir insan olarak görmediğini, onunla göbek bağının kesilmesiyle ayrılmış olsa da psikolojik olarak bağlarını en güçlü şekilde sürdürdüğünü söylemiş, bunu da "*içgüdü*" terimiyle açıklamıştır.[264] Fatma Hanım'ın sunduğu anne sevgisinin, doğası gereği herhangi bir sınırı yoktur ve Fatma Hanım, sınırsız sevgisiyle Ali Bey'in iyi bir hayat sürmesini sağlamak için elinden gelen her şeyi yapmaktadır. Evvela, babasının ölümünden dolayı içinde bulunduğu bedbinliği atması için onu Çamlıca'ya göndermiş ve eğlenmesini sağlamıştır. Çamlıca'da Mehpeyker'le tanışan ve ilişkiye başlayan Ali Bey'i aile yapılarına uymayacağını düşünerek Mehpeyker'den uzaklaştırmak istemiştir. Yaşlı annenin bu tavrı hissettiği şefkat ve merhametle yakından ilişkilidir. Zira anne olan tüm kadınlarda bu duygu yoğun olarak bulunmaktadır.[265] Oğlunu Mehpeyker'den kurtarmak için Cariye olan Dilaşub'u alan yaşlı kadın, oğlunun olumsuz karşılık vermesi üzerine ona kızmamış ve darılmamış, Ali Bey kendisine sığındığında onu derin ve sarsılmaz sevgisiyle bağrına basmış ve Dilaşub'la evlendirmiştir. Annelik rolünün Fatma Hanım'a sağladığı psikolojik destek, sunduğu sevgide bir karşılık beklemesini önlemiştir.

Tanzimat romanında cariyelerin efendilerine karşı hissettiği pasif sevgiyi *İntibah*'ın kahramanı Dilaşub, Ali Bey'e karşı hissetmiş, onun yaşaması için hayatını feda etmiştir. Esirlik psikolojisi ve sevgi/aşk duygusu, bu fedakârlıkların kaynağıdır. Mehpeyker, Dilaşub'a kötü yola düştüğüne dair iftira atıp onu evden uzaklaştırdıktan sonra genç kadın, efendisine darılmamış, derin bir metanetle Mehpeyker'in Ali Bey'e kurduğu kumpasta onu, kendi ölümüyle kurtarmıştır. Kendisini alınıp satılan bir mal olarak gören ve ait olduğu kişiye her türlü fedakârlığı yapmaya hazır olan Dilaşub, sevgi ve aşk hislerine sahip olduğu için canını Ali Bey yoluna feda etmekten çekinmemiştir.

---

[263] Tarık Solmuş, *Kadınlık ve Annelik Psikolojisi*, Nobel Yay., Ankara 2012, s. 16; N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 303.
[264] Theodor Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, (Çev.: Ali Kılıçoğlu), Say Yay., İstanbul 2006, s. 181.
[265] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 305.

Bu anlamda genç kadının hissettiği sevginin *"kriteri fedakârlık yapabilmek, kendi iyiliğini ikinci plana atarak başkalarının menfaatini ön plana çıkartmaktır.*"[266]

Şemsettin Sami'nin *Sergüzeşt* romanında sevginin türü değişmiş, evlat veya eşe karşı gösterilen dolaysız sevginin yerine anne sevgisi ön plana çıkmıştır. Romanın başkahramanı Dilber, küçük yaştayken Kafkasya'dan İstanbul'a getirilmiş bir Çerkes kızıdır. Bir mal gibi görülüp insaniyetinden soyutlanarak alınıp satılması ve sürekli hakaret görmesi, annesini hatırlamasına ve sevgi duygusunu farklı şekillerde izhar etmesine sebep olmuştur. Esirlik müessesinin gayr-i insanîliği romanda anne sevgisinin belirgin olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. İlk satıldığı konakta evin hanımı ve hizmetçisi tarafından ağır işkencelere maruz kalan ve sürekli hakaret gören Dilber, kaçmayı düşünmüştür. Sığınacağı, "*teselli-yâb*" olacağı annesinin kucağını düşünen Dilber'in bu karşılıksız sevgiyi arzu etmesi oldukça doğal bir durumdur. Zira annesi, kendisine hakaret etmemekte, şefkatiyle sarıp sarmalamakta ve ihtiyaç duyduğu sevgiyi hiçbir karşılık beklemeden ona vermektedir. Annesini bulmak ümidiyle kaçan Dilber, sığındığı metruk binada etrafındaki nesne ve mekânların kendisini korkutması üzerine "*iktidarının taalluk edemediği şeyleri taşımaktan kadit olmuş kollarını validesini kucaklamak için semanın o cihetine doğru uzatarak 'Aman imdadıma yetiş…'*" (s. 18) demiştir. Annesinin kendisini koruma içgüdüsüyle sahipleneceğinin ve bu olumsuz şartlardan kurtaracağının farkındadır. Kendisini bulan yaşlı kadın, Dilber'i sahiplerine vermek zorunda kalmıştır. Eve gittiğinde oldukça hırplanan Dilber, "*yüzünü küçük elleriyle tutarak "Anneciğim, anneciğim" diye fevkalâde bir şiddetle hıçkıra hıçkıra*" ağlamıştır.

Esire olan Dilber'in hissettiği anne sevgisine karşılık, sorumluluk sahibi genç bir adam olan Ahmet Cemil'in hissettiği anne ve kardeş sevgisi, fedakârlık duygusuyla yakından ilişkilidir ve "korunma" içgüdüsünün yerine "koruma/sahiplenme" içgüdüsünün eseridir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* isimli romanında babası vefat eden başkahraman Ahmet Cemil, erkek evlat olarak kendisini ailenin babası gibi hissetmiştir. Türk aile yapısıyla yakından ilişkili olan bu tür bir fedakârlık, erkek evlatlara biçilen geleneksel rolle ilişkilidir. Erkek çocuk, küçük yaştan itibaren evvela ağabeylik, babası ölünce de babalık duygularını taşımaya başlamakta ve çalışıp çabalayarak ailesini geçindirmekle kendisini sorumlu hissetmektedir. İdealist bir genç olan Ahmet Cemil, on dokuz yaşında babasını yitirdiğinde annesinin "*Ne vakit şehâdetnâme alacaksın?"* (s.

[266] *A.g.e.,* s. 305.

67) sorusundan sonra hissettiği sevgi ve sorumluluk gereği özel dersler vererek, çeviriler yaparak ve nihâyet Mirat-ı Şuun gazetesinde çalışarak annesini ve kızkardeşini geçindirmeye başlamıştır. Amacı, onları iyi şartlarda yaşatmak ve kızkardeşine mutlu bir evlilik yaptırmaktır. İkbal, patrononun oğlu Vehbi Bey'e istendiğinde on yedi yaşına basan kızkardeşinin "*izdivaç meselesini*" düşünmeye başlamış ve hem kardeşinin hem de kendisinin ikbalini düşünerek evliliğe onay vermiştir. Evlilik gerçekleştikten sonra aynı zamanda patronu olan damatlarının kaba, ukala ve terbiyesiz biri olduğunu görünce de kardeşi için çok üzülmüştür. Hatta kardeşine duyduğu sevgiyle onun hamile kalmasından rahatsız olmuştur. Çünkü çocuk, belki de onların ayrılamamalarına yol açacaktır. İlerleyen günlerde kızkardeşi talihsiz bir şekilde Vehbi Bey tarafından dövülerek öldürüldükten sonra çok üzülen ve başka sıkıntılar da yaşayan genç adam, onun mezarını ziyarete gitmiş ve yanında kendisine yer açmasını istemiştir. O, hissettiği sevgi gereği ailesiyle mutlu ve huzurlu olacağını düşünmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil, incelediğimiz diğer romanı *Aşk-ı Memnu*'da da ebeveyn sevgisine yer vermiştir. Servet-i Fünûn romanındaki çocuk kahramanlar, dönemin sıkıntılı atmosferinden dolayı erkenden olgunlaşmaktadır. Tanzimat romanında ebeveynin çocuklarına duyduğu sevgiyi onlar, ebeveynlerine ve ailelerine duymaktadır. Babası Adnan Bey'e kuvvetli sevgi hisleriyle bağlı olan Nihal'in duygusunu Finn, "*fücûr"* kelimesiyle ve Freud psikanalizinin anahtar terimlerinden biri olan "Elektra kompleksi"yle açıklamaya çalışmıştır.[267] Ayrıca Arslanoğlu ve Kolcu da, Finn'e katılarak Nihal'in baba sevgisini bu kuramla açıklamıştır.[268] Benzer bir kanaati Yuva da belirtmiş, Nihal'in çocuk masumiyetiyle babasına duyduğu ilgiyi "*yasak aşk*" olarak adlandırmıştır.[269] Oysa Nihal'in sevgisini, Uysal'ın belirttiği gibi, "*çocuksu sahibiyet ilişkisi*"yle [270] açıklamak daha doğru bir yoldur. Kız çocuklarının doğasının masumiyetiyle yakından ilişkili olan abartılı baba sevgisi, babanın kız çocuğunu

[267] Robert P. Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, (Çev.: Tomris Uyar), Bilgi Yay., İstanbul 1984, s. 186. Robert P. Finn bu konuyla ilgili şunları söylemiştir: "*Temel duygusal bağı, babasıyla 'fücur' ögeleri de içeren ilişkisi toplumun gözünde aslında Bihter'in Behlül'le ilişkisinden daha saygın değildir; bir bakıma daha 'ayıp'tır. Gelgelelim olağanlık kisvesine büründürülerek ahlakî yargılardan uzak tutulmuştur. Nihal, babasıyla doğrudan cinsel ilişkide bulunmaz, ama aralarındaki bağ, son derece sıkı fıkıdır, özellikle Nihal açısından.*"

[268] Arsev Ayşen Arslanoğlu, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Ünv. ESBE, Ankara 2002, s. 43-44; Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2014, s. 314.

[269] Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, YKY, İstanbul 2011, s. 325.

[270] Zeynep Uysal, *Metruk Ev-Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, İletişim Yay., İstanbul 2014, s. 116.

annesinden koparark gerçekle tanıştırmasıyla yakından ilişkilidir.[271] Hassas bir tabiata sahip olan, annesini daha sekiz-dokuz yaşlarındayken kaybeden Nihal'in "*validesizliğini unutturmak*" için babasının gerçekleştirdiği çabalar, onda annelik duygusunun erken yaşta oluşmasına yol açmıştır. Bu bakımdan Nihal, adeta "*çocuk kadın*"[272] rolünü üstlenmiştir. Babasının gösterdiği çabayı evdeki çalışanlar ve özellikle dadısı Mll. de Courton da göstermiş, bu yüzden de genç kız, oldukça şımararak güçlü bir egoya sahip olmuş ve her şeyin merkezine kendisini koyarak tüm sevgi yatırımlarının kendisine yapılmasını istemiştir. Nihal'in baba sevgisi de bununla yakından ilişkilidir.[273]

Kendisini evin hanımı gibi hisseden ve babasından oldukça fazla sevgi gören Nihal, hayata dair tüm beklentilerini Adnan Bey'in merkezinde görmüş ve karşı cinsi onun rehberliğinde tanımıştır. Bir baba, Algül'e göre, erkek cinsini kızına öğreten ve tanıtan ilk kişidir.[274] Babasına temellük eden Nihal, ilerleyen süreçte onun Bihter'le evlenmesi karşısında kayıp endişesi yaşamış ve bu durumu kabullenmeyerek çocukça tepkiler vermiştir. Adnan Bey kızından evlilik için izin istemiş, Nihal de kendisini sevmeye devam etme şartıyla babasına izin vermiştir. Sevme ve sevilme ihtiyacı, Nihal için birinci önceliğe sahiptir. Annesi hasta olduğu için anne sevgisinden mahrum büyüyen, hem anne hem de baba rolünü üstlendiği için babasına bu iki özelliği birden yükleyen genç kız, doğal olarak babasının sevgisini kaybetmek istememektedir. Babasının sevgisinin bölünmesini istemediği için sevgi konusunda rakip olarak gördüğü Bihter'e de haset duymuştur. Onun amacı, babasıyla ve kardeşiyle bir arada yaşayarak mutlu olmaktır. Bihter intihar ettikten sonra baba-kız şu duayı etmiştir: "*Beraber, hep beraber, yaşarken ölürken…*" (s. 514).

Halit Ziya'nın ebeveyn sevgisini işlediği romanlarının aksine, Servet-i Fünûn döneminde yazdığı halde topluluğa dâhil olmayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet*'te farklı bir sevgi türüne yer vermiştir. Bu, romanın çerçeve anlatıcısı Hüseyin'in İffet'e karşı hissettiği sevgi, aşk ve cinsellik içermeyen, merhamet duygusuna bağlı olarak gelişen bir sevgidir. İffet'in varlığını doktor arkadaşından öğrenen Hüseyin, babası vefat eden ve pek çok zorlukla boğuşan genç kıza merhamet hissetmiş ve onları defalarca

---

[271] Reyhan Algül, "Baba-Kız İlişkisi Neden Önemlidir?", *Romantik İlişkiler, Evlilik ve Ana-Baba-Çocuk İlişkileri*, (Ed.: Tarık Solmuş), Nobel Yay., Ankara 2010, s. 410.
[272] Z. Uysal, *a.g.e.*, s. 114.
[273] Nihal'in babasına karşı hissettiği sevgiyi ensest bir ilişki biçiminde algılamak, genç kızın doğasına, yaşadığı dramın niteliğine ve ait olduğu toplumun değerlerine uymamaktadır. Odipus ve Elektra kompleksi Batı merkezli bir psikolojinin ürünüdür ve bu tür ilişkilere mahremi ön plana alan Türk toplumda bazı marjinal örnekler dışında rastlanmamaktadır.
[274] R. Algül, "Baba-Kız İlişkisi Neden Önemlidir?", s. 409.

ziyaret etmiştir. İffet'e duyduğu sevgi, nişanlısı Latif'le tanışmasına, İffet öldükten sonra da Latif'i bularak neler olup bittiğini öğrenmek istemesine sebep olmuştur. Hüseyin'in İffet'e duyduğu sevginin temelinde, kuşkusuz, onun romantik bir tabiata sahip olmasının etkisi de vardır, ancak genç kızın hayatla tek başına mücadele etmiş olması acıma duygularını da beraberinde getirmiştir ve ona duyduğu sevgiye kaynaklık etmiştir.

Hüseyin Rahmi'nin acıma duygusuyla karışık olarak verdiği ve evden dışarıya çıkardığı sevgi duygusunu Halide Edip, *Son Eseri* isimli romanıyla tekrar eve döndürmüş, ama Servet-i Fünûn romancılarında olduğu gibi marazî nitelikleriyle ön plana çıkarmamıştır. Kamuran-Asım ile Feridun-Nerime arasındaki sevgi ilişkisi, ailevî sevgiye örnektir. Aileyi oluşturan bireylerin birbirlerine karşı duyduğu sevgi karşılıklılığın bir parçası olan beraberlik duygusunu içermektedir.[275] Kamuran, babası "*isimden*" ibaret, "*anasız büyümüş*" bir çocuktur ve benliğini idrak ettiği andan itibaren abi onu "*dünyadaki korkunç şeylerden*" korumuş, ona hep "*iyi şeyleri"* vermiştir. Babasını sadece abisinin düğününde gören Kamuran için abi Asım, adeta bir baba olmuş, yurtdışına sefarette çalışmaya gittiğinde onu bu duygularla yanında götürmüştür. Bu durum, ister istemez Kamuran ile abi Asım arasında bir baba-kız ilişkisinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kendisini yalnız hissetmeyen Kamuran'ın daha çocuk yaşta abinden gördüğü sevgi, hayatının sonraki kısmını şekillendirebilecek güce sahiptir. Asım, onun gördüğü ilk erkektir ve Kamuran, "erkek" olgusunu abisinin merkezinde algılamıştır. Daha küçükken, *Aşk-ı Memnu'*daki Nihal gibi, abisine varacağını söyleyen Kamuran, genel itibarıyla Türk kızlarının ilk gördüğü erkek olan babalarıyla evlenme ülküsünü kendince dile getirmiştir. Yengesi Mediha, abisinden ayrılıp Feridun Hikmet'le evlenince yengesinin evdeki boşluğunu doldurmaya çalışmış, abisini aynı konforda yaşatmaya gayret etmiştir. Genç kızın abisine hissettiği bu sevgide "hürmet" ve "muhabbet" duygularının etkisinin bulunduğunu belirtmek gerekmektedir. Hatta hürmet duygusu o kadar kuvvetlidir ki Kamuran, abisinin isteğiyle Feridun Hikmet'le aşk yaşamaktan vazgeçmiştir.

[275] İ. Dilman, *Sevgi-Biçimleri-Boyutları ve Paradoksları*, s. 28. Aile bireylerinin birbirlerine karşı hissettiği bu tür sevgi, herhangi bir dolayıma sahip değildir. Aile bireyleri birbirlerine fedakarane yaklaşırlar. Bu da aralarındaki kan bağının onlara sunduğu psikolojik destekle gerçekleşir. Bu romanda abi-kardeş olan Kamuran-Asım ile baba-kız olan Feridun-Nerime arasındaki sevginin niteliği bu türdendir. Ayrıca birtakım özel yakınlıklar da bu sevginin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Asım'ın kardeşini bir baba gibi sahiplenmesi, Feridun'un kızına karşı duyduğu özel yakınlık sevginin niteliğini belirlemiştir.

Kamuran'ın abisine karşı duyduğu hislerin bir benzerini Feridun Hikmet de kızı Nerime'ye karşı duymaktadır. *Aşk-ı Memnu* romanında Nihal'den babasına gelişen duygu transferi, bu romanda Feridun Hikmet'ten kızına yönelmiştir. Baba-kız ilişkisinde böyle bir çift taraflılık sıkça rastlanan bir durumdur. Algül'e göre bazı babalar, kızlarını aşk derecesinde sevmektedirler. Bu duygunun temelinde babanın kızının hayranlığını ve sevgisini kaybetmemek istemesi yatmaktadır ve hayat boyunca baba-kız ilişkisi bu düzlemde ilerlemektedir.[276] Aslında Nerime ile Feridun Hikmet arasındaki sevgi karşılıklıdır. Feridun Hikmet, kızı Nerime'yi oğlu Şevket'ten daha çok sevmektedir. Bu bakımdan Nerime, Feridun Hikmet'in hayatında önemli bir belirleyici olmuş, Kamuran'la ilişkisi boyunca kızına duyduğu "*nihâyetsiz rikkat*" ve sevgi, Kamuran'la ilişkisinin önünde psikolojik bir engel olarak belirmiştir. Nerime de Kamuran'ı bir "*rakip*" olarak görmüş, bu yüzden genç ressama karşı hep olumsuz bir tavır içerisinde bulunmuştur. Özellikle yasak aşkın Almanya ayağında Nerime, Feridun Hikmet'in zihninde hep bir imge olarak bulunmuştur. Kızını hatırlayınca Feridun Hikmet'in içi "*derin derin*" sızlamıştır. Almanya'da kızını düşünmediği zamanlarda azap duyan Feridun Hikmet, Kamuran'la ilişkisinde kendisini "*Nerime'nin kıymetli bir hakkını yemiş gibi eza*" hissetmiştir. Öyle ki Almanya'dayken rüyasında Kamuran'ı telli duvaklı bir gelin olarak görmüş, ancak duvağı kaldırdığında Nerime'yle karşılaşmıştır. Ardından da şu sözleri söyleyerek Nerime'nin sevgisinin kalıcı, Kamuran'ınkinin geçici olduğunu teslim etmiştir.

"*Ve bu sevgi öteki azgın, kudretli fakat geçici aşktan daha ne kadar kuvvetli, ne kadar tatlı. Bu sabah kalplerimiz öyle bir düğümle birbirine kenetlendi ki, bir İskender kılıcı bu bağı kesemez. Bana yabancı gelen kendi sesim:*

-Nerime olmasaydı… Nerime olmasaydı, diye inlediğini duydum." (s. 160).

Feridun Hikmet, kızının ölüm haberiyle birlikte Kamuran'la ilişkisini sürdüremeyeceğini anlamıştır.

"*Nerime olmasaydı…" dediğini hatırlayarak "'Nerime olmasaydı!' demedin mi? İşte Nerime yok. Artık saadet dediğin şeye aranda hail kalmadı. Bir tarafta Nerime bir tarafta Kamuran vardı. İkisi arasında şaşırmış kalmıştın. İşte artık Nerime yok.*"" (s. 180).

Bu cümlelerle ilişkilerine engel olarak gördüğü kızının vefatından sonra Kamuran'dan ayrılmış ve ölmüş de olsa kızını tercih etmiştir. Feridun Hikmet ve

[276] R. Algül, "Baba-Kız İlişkisi Neden Önemlidir?", s. 413.

Nerime arasındaki sevgi hisleri hayat çizgisini belirleyecek kadar kuvvetli bir psikolojik desteğe sahiptir.

Feridun Hikmet'in kızına, Kamuran'ın abisine karşı hissettiği ailevî sevgi, Cumhuriyet'in ilanına yakın yıllarda yerini vatan sevgisine bırakmıştır. Dönemin tarihî şartlarıyla yakından ilişkili olan vatan sevgisi, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* isimli eserinin sonlarında Hakkı Celis tarafından hissedilmiştir. Romancı, vatan sevgisinin ortaya çıkış sebebini doğrudan anlatmamış, gelişim sürecinden bahsetmiştir. Kuzeni Seniha'ya âşık olan romantik şair Hakkı Celis, bu aşkı uzun süre zihninde yaşatmıştır. Seniha'nın Faik'le duygusal ve cinsel aşk yaşamaya başladıktan sonra değişmesi, ondan soğumasına sebep olmuş, böylece genç adam, "*şiirdeki aşkla hayattaki* aşk"ın birbirine benzemediğini anlamıştır. Seniha Avrupa'ya gittiğinde seferberlik olduğu için sürpriz bir biçimde askere yazılmış, Seniha'ya hissettiği sahte aşktan ideal ve hakikî bir sevgi olan vatan sevgisine ulaşmıştır. Bu sırada Seniha da Avrupa'dan döndüğünde Hakkı Celis onu görmüş ve geçmişte duyduğu romantik sevgi için pişman olan genç şair, "*ya gazi ya şehit*" olmak istemiştir. Romanda açık bir biçimde söylenmese de, devletin ve milletin içinde bulunduğu durum, Hakkı Celis'i şuurlandırmış ve onun "*ölüm adamı*" olma ülküsünü edinmesini sağlamıştır. Seniha Avrupa'ya gittiği için zihni boşalan Hakkı Celis'in içinde bulunduğu durumu net bir biçimde görebilmesi, ona gerçeği göstermiştir. "Sahte benlik" ve "gerçek benlik" kavramları bu sorunu açıklayabilecek niteliktedir. "*İlk defa olarak şair Hakkı Celis'e karşı kalbinde bir nefret*" duyan idealist Hakkı Celis, "*Eve döner dönmez, şimdiye kadar yazdığım yazıları ve bütün kitapları yakacağım!*" (s. 166) demek suretiyle vatan sevgisi yoluyla gerçek benliğini bulduğunu göstermiştir. Gerçek benlik duygusu ona "*şüphesiz*" olan bir şeyi göstermiştir.

"*Onun için şüphesiz olan bir şey varsa, o da Seniha'yı sevmenin, dünyanın bütün boş, sathî ve şehvanî hazlarına mağlup olmaktan başka bir şeye delalet etmediğidir*." (s. 167).

Cumhuriyet'in ilanına yakın yıllarda sosyal ve bireysel motivasyonlar, sevgi duygusunun karakterini belirlemektedir. Sevgi, az önce de belirttiğimiz gibi, evden dışarı çıkmış, aile bireylerinden başkalarına yansıtılmaya başlanmıştır. Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu* isimli romanında başkahraman Feride, öğretmen olarak atandığı Zeyniler köyünde, penceresinin altındaki çeşme, öğrencileri Vehbi ve Munise olmak üzere üç şeyi sevmektedir. Özellikle Munise'ye karşı olağanüstü bir yakınlık hissetmektedir ve kendisini aldatan kuzeni Kamran'la evlenip çocuk sahibi olma duygusunu Munise'yi evlat edinerek gidermiştir. Evlat edinme meselesi bu noktada psikolojik yönleriyle

karşımıza çıkmaktadır.[277] Sevgisiz büyümek zorunda kalan Munise, kötü yola düşen annesinin cezasını çeken, anne sevgisinden yoksun büyüyen ve sınıf arkadaşları tarafından sürekli horlanan bir kızdır. Feride'nin onu evlat edinmesinde daha çok psikolojik güdüler ön plana çıkmış, kendisinde ışık gördüğü bu kızı sahiplenerek annelik güdüsünü tatmin etmiş, Munise'ye de "*eksikliğini duyduğu anne sevgisini*"[278] vermiştir. Kendisine "*Anacığım!*" diye hitap eden bu kız, Zeyniler'den ayrıldıktan bir süre sonra vefat etmiştir. Munise'yi kızı gibi seven Feride, ölüm vakası karşısında "*Yavrumu 'Munise bin Feride' diye toprağa teslim etmişler…*" (s. 366) diyerek Munise'ye duyduğu sevginin mahiyetini ortaya koymuştur. Feride, başta sosyal bir sevgiyle bağlandığı bu küçük kızı giderek anne sevgisiyle benimsemiş ve o ölünce oldukça üzülmüştür.

Dönemin şartları itibarıyla çeşitli sosyal problemler yaşayan insanlar, Millî Mücadele sırasında özellikle Yunan zulmü/işgalinden dolayı aile fertlerinden ayrılmak zorunda kalmışlardır. *Sözde Kızlar* isimli romanında Peyami Safa, babasının peşine düşen Mebrure'nin dramını baba sevgisi bağlamında anlatmıştır. Mebrure, Yunanlılar Manisa'yı işgal ettiğinde esir aldıkları babasının izini kaybetmiş ve İstanbul'daki Muhacirin Komisyonu'na gelerek babasını aramak istemiştir. Vatanperver bir kız olan Mebrure, İstanbul'da çeşitli zorluklar yaşamış, akrabasının tacizlerine maruz kalmış, ancak babasına duyduğu derin sevgiden hiçbir biçimde vazgeçmeyerek onu aramaya devam etmiştir. Kuzeni Behiç, sırf onunla cinsel ilişki kurmak için babasını Anadolu'da arayabileceğini söyleyince babasına duyduğu sevgiden dolayı neredeyse bu teklifi kabul etmek durumunda kalmıştır. Bu arada kendisine yardım eden vatanperver Nadir ve Fahri'nin yardımıyla girişimlerde bulunmuş, romanın sonunda da babasına ulaşmıştır. Babasının Amasya'da olduğunu öğrenen genç kız, Fahri'yle evlenme kararı alarak babasının yanına gitmeye karar vermiştir.

1.2.Aşk

İnsanlık tarihiyle birlikte var olan aşk duygusu, "*sevginin tutkulu ve derin biçimi*"dir.[279] Haz ilkesi etrafında örgütlenen aşk duygusu, ben ile öteki arasında, sonu cinselliğe kadar uzanabilecek bir sevgi türüdür. Reik'e göre doğuştan ve birincil olmayan aşk, bireylerin ruhî gelişimlerinin bir meyvesi olarak sonradan tanıdıkları,

[277] Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, TDK Yay., Ankara 1989, s. 50.
[278] Olcay Önertoy, *Reşat Nuri Güntekin*, TDK Yay., Ankara 1983, s. 29.
[279] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 281.

toplumu oluşturan diğer bireylerin deneyimleriyle öğrendikleri kültürel ve psikolojik bir duygudur.[280] Psikolojik, sosyal ve biyolojik bir temele sahip olan bu duygu, sevgi gibi herkese ve her şeye teşmil edilemediği için karşılıklılık etrafında gelişmektedir. Aşkın kaynağında sevgi vardır, ancak aşk sevgi kadar kuşatıcı ve herkese teşmil edilebilir niteliklere sahip değildir. Sevgi, anne, baba, nesne, eşya, akraba ve dost gibi canlı cansız pek çok varlığa yöneltilebilirken aşk, doğası gereği yalnızca karşı cinse yöneltilebilmektedir. Sevgi, herhangi bir karşılık beklemeden, maddî menfaat ummadan veya cinsel özlem içermeden sunulurken aşk, bir biçimde karşılık beklemekte, sevginin ileri biçimi olduğu için nefrete kolaylıkla dönüşebilmekte ve en önemlisi cinsel duyguları beraberinde getirmektedir. Öznenin özlemini ve ilgisini beklediği bir başka özneyle veya varsaydığı, ama bir türlü karşılıklı ilişkiye dönüştüremediği nesneyle kurduğu bu doğal ve gelişimsel duygu, birey oluşla ve bireyliğin idrak edilmesiyle yakından ilişkilidir. Zira aşk duygusu, öznenin nesnesini farklı bir ontolojiyle kabul etmesiyle hissedilmekte, psikolojik ve biyolojik yatırımlarla giderek güçlenmekte ve birlikteliğe dönüşmektedir.

Aşk duygusu iki kişinin varlığıyla ve bu duyguyu aktif olarak hissedebilmeleriyle gerçekleşmektedir. Karşı cinsten iki öznenin benzer derecede birbirlerine yönelmesi ve birbirlerini arzu etmesi, aktif ve sağlıklı aşkı doğurmaktadır. Böyle aşklarda bireyler, birbirleriyle yek-vücut olmak, birbirlerine ait olmak ve sevgilerini sadece birbirlerine sunmak istemektedirler. Tarafların ikisi de özne konumundadır ve birbirlerini birey olarak kabul etmektedirler, ancak her ne kadar birbirlerini birey olarak görseler de aşkın doğası inhisarcıdır ve nesnesini bağımsız bir varlık olarak kabul etmez. Aynı ölçüde olmasa da özne, nesnesine duyduğu aşk duygusunun karşılığını beklemektedir. Sevgi gibi karşılıksız olmayan aşk duygusunu yaşayan kadın veya erkek, cinsiyetlerinin gereği bu duyguyu cinselliğe taşıyabilmektedir ki aşk ve cinsellik arasında, karşılıklı olmaktan kaynaklanan önemli bir bağıntı vardır. Kernberg'e göre, aşkı cinsellikten ayırmanın imkânı yoktur ve eğer aşk duygusu inceleniyorsa evvela cinsellik dürtüsünü anlamak gerekmektedir. Cinsellik, aşkın biyolojik karşılığıyken aşk, cinselliğin psikolojik cephesidir ve "*biyolojik özellikler psikolojik özelliklerin gelişebileceği çerçeveyi*" sunmaktadır.[281] Buna karşı Reik, köken ve doğa yönünden cinsellik ve aşkı birbirinden ayırmakta, Kernberg'in

[280] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, s. 20.
[281] Otto F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, (Çev.: Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 17.

yaptığı gibi aşk ve cinselliği birbirine zorunlu olarak bağlı iki duygu olarak görmemektedir. Ona göre cinsellik, başta nesne istemeyen, sadece biyolojik alanla sınırlı olan ve fizikî gerilimi yok etmeye çalışan bir dürtü iken kalple ilişkili olan aşk, bir nesne istemekte ve biyolojiyle açıklanamamaktadır.[282]

Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak aşk duygusunun cinsellikle önemli bir bağının olduğunu söyleyebiliriz. Karşılık beklenerek hissedilen aşk duygusu, birtakım hormonal değişiklikleri beraberinde getirerek cinselliğe dönüşebilmektedir. Ancak aşk duygusunu hisseden özne, nesnesini yalnızca cinsellik bağlamında görmemektedir. Yani aşk duygusunun cinselliği de dışlayabilen daha ulvî bir yönü vardır. Tüm sevgileri cinsel içerimle algılayan Freud da bu noktada yanılmış ve biyolojiyi psikolojinin önüne koyarak aşk ve sevgi hislerini tümüyle maddîleştirmiştir.[283] İnsan organizması, sevgi hislerine bağlı olarak ve bu duyguyu ilerleterek aşk hissedebilmektedir. Karşı cinse karşı hissedilen aşk duygusu iki cinsin bir araya gelebilmeleri ve anlamlı bir birliktelik sürdürebilmeleri için gerekli olan doğal bir duygudur, ancak bireylerin hem cinsel kimliklerinin gereği haz duyma arzuları hem de soylarını devam ettirebilme istekleri aşkı biyolojik bir ilişkiye dönüştürmektedir.

Türk romanında psikolojik ve biyolojik cepheleriyle ele alınan aşk duygusu, birkaç istisna dışında, incelediğimiz tüm romanlarda birincil tema konumundadır. Romancılarımız, aşk dışındaki temaları, bir biçimde aşkla ilişkilendirerek eserlerine duygusal bir ton katmışlardır.

Tanzimat romanında geleneksel hikâyeciliğin ve ahlak kurallarının etkisiyle manevî yönüyle belirginlik kazanan aşk teması, sonraki dönemlerde farklı temalar bağlamında ve cinsel yönüyle ele alınmıştır. Tanzimat romancıları aşkı ulvî bir duygu olarak görmüş ve "*suflî lezzetler*"le[284] ilişkilendirmemişlerdir. Bunun sebebi, gelenek ve dindir. Cinselliğin insanın felâketine yol açabileceğini ve aşkın yüceliğine zarar verebileceğini düşünmüşlerdir. Bu da Tanzimat romancılarının bireyi psikolojik ve biyolojik yönleriyle bütün olarak görmediğini göstermektedir. Servet-i Fünûn'da daha da belirginleşen birey olgusu, sadece aşk teması etrafında değil, bedenî/cinsel aşk etrafında ve yasak nitelikleriyle sunulmuştur. Bu yüzden *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* bu

[282] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, s. 32.
[283] İ. Dilman, *Sevgi-Biçimleri, Boyutları ve Paradoksları*, s. 112.
[284] Jale Parla, süfli lezzetlerin "menfaat-i şehvaniye" olduğunu belirtmektedir. Ona göre süfli lezzetler, Batı kültürüyle ilişkilidir ve babasız kahramanların kendi kültürlerinden kopmasına sebep olmaktadır. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 79.

bölümde ele alınmayacaktır. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın önemli isimlerinden Hüseyin Rahmi *Mutallâka*'da aşkı, boşanma ve evlilik gibi sosyal bir problemle; Güzide Sabri *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi'*nde vicdanla ilişkilendirmiştir. Servet-i Fünûn'la fetişleştirilen cinsellik, Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat dönemi romancılarımız tarafından da önemsenmiştir. Özellikle Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* isimli romanı, Mehmet Rauf'un *Eylül*'üne benzer bir biçimde namus konusunda spekülasyonlar yaparak cinselliği bilinçli bir biçime öne çıkarmıştır. Bu da bireyin sadece biyolojik yönünü görünür kılmıştır. Millî Edebiyat döneminde aşk duygusu, başka duygularla birlikte işlenmiştir. Reşat Nuri *Çalıkuşu*'nda aşkı gurur, kaçış ve pişmanlık duygularıyla; Peyami Safa Şimşek'te, Yakup Kadri ise *Kiralık Konak*'ta ideolojiyle ilişkili olarak ele almıştır.

Mehmet Kaplan'ın psikolojik roman olarak vasıflandırdığı[285] *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta Şemsettin Sami, aşk temasını merkeze almış, aşkın kimsenin tasvibine ihtiyaç duyulmaksızın yaşanması, aşk ve evlilik ilişkisinin kadın ve erkek olmak üzere iki kişinin rızası dâhilinde kurulması gerektiğini savunmuştur. Roman, bu haliyle ileride psikolojisiyle belirecek olan bireyi haber vermiş ve bireyin önemini belirtmiştir.[286] Romanda, asıl itibarıyla Tal'at-Fitnat aşkı anlatılmaktadır, ancak romancı, bu aşka geçmeden önce Tal'at'ın ebeveynleri olan Saliha Hanım-Rif'at Bey aşkına da temas etmiştir. Her iki öyküde de kadere ve geleneklere teslim olmak istemeyen ve iç dünyalarının dinamikleriyle hayatlarını tesis etmeye çalışan bireyler aşk duygusu etrafında söz konusu edilmiştir.

Kahramanlardan Saliha Hanım ve Rif'at Bey birbirlerini okul yıllarında tanımış, beğenmiş ve evlenmek istemiştir; ancak Saliha Hanım'ın babası, Rıfat Bey'in babasının olumsuz taraflarını öne sürerek bu evliliğe karşı çıkmıştır. Hissedildiğinde bireylerin psikolojik mekânizmalarının işlemesini sağlayan aşk duygusu, engelleri aşabilecek bir niteliğe sahiptir. Âşık olan kişi, bir başkasıyla evlenerek mutsuz olmak istemediği için hayatına kıymak da dâhil olmak üzere pek çok çareye başvurabilmektedir. Saliha Hanım, ait olduğunu hissettiği bir erkekle hayatını birleştirmek istediği için intihar söylemini araç olarak kullanmış ve hissettiği duygunun derecesini göstermiştir. Tal'at da annesi Saliha Hanım gibi, âşık olduğu kadınla evlenmek istemiştir. Toplumsal geleneklerle ve dinî kurallarla çatışma pahasına kadın kıyafeti giyip Fitnat'ın evine

[285] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*, Dergâh Yay., İstanbul 1997, s. 84.
[286] Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yay., İstanbul 2010, s. 84.

girmiştir. Aşkın engel tanımadığını gösteren bu olgu, genç adamın psikolojik dünyasında aşkın sahip olduğu ağırlığı göstermektedir. Başka bir açıdan da aşk ile evliliğin bir başkasının tasvibine ihtiyaç duyulmaksızın gerçekleştirilmek istendiğinin göstermektedir. Tal'at, Ragıbe olmadığını açıkladıktan sonra Fitnat'ın üvey babası Hacıbaba, kızını bir başkasıyla evlendirmiştir. Buna dayanamayan Fitnat, aşk duygusunun sunduğu benlik bilinciyle özgüven kazanıp bireyleştiğini fark etmiş,[287] hayatının aşktan değersiz olduğunu intihar ederek ortaya koymuştur. Aşk duygusunu ilk romanımızın kahramanlarının hangi surette yaşadığını gösteren bu olgu, Kaplan'ın tespitiyle kahramanların kendi şahsiyeti ve hürriyetiyle var olmak istediğini de göstermektedir.[288] Romanda aşk, görücü usûlü evlilik karşıtlığı, aşk duygusunun yüceliği ve psikolojik hayatın aşk algısı üzerindeki önemi üzerinde durulmuştur.

Osmanlı-Türk insanının aşk duygusuyla bireyleşmeye başladığını Namık Kemal'in, kurgusu Alexandre Dumas'ın *Kamelyalı Kadınlar*[289] isimli romanına benzeyen ve ilk adı *Son Pişmanlık* olan *Sergüzeşt-i Ali Bey* veya ***İntibah*** isimli romanının başkahramanı Ali Bey'in maceraları ve uyanışıyla görmek mümkündür. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta aşk hisleriyle özerkleşme arzusunda olan birey, *İntibah*'ta bu özlemini aynı tema etrafında daha kuvvetli bir biçimde dile getirmiştir. Romancı bu uyanışı, sadece aşk temasıyla değil, cinsellikle birlikte sunmuştur. Babasını kaybeden ve bunun hüznünü yaşayan Ali Bey, annesinin desteğiyle Çamlıca'ya gitmeye başlamış, bu sayede topluma açılmıştır. Babasının ölümüyle hoşnutsuzluk ve elem duygularını yaşayan genç adam, Çamlıca gezileriyle birlikte elemden kurtulup aşka ve cinselliğe açılmıştır. İnsan organizması elem duygusundan kaçarak hayata ve aşka ulaşmak istemektedir ve Reik'in belirttiği gibi, hoşnutsuzluk ve elem aşkı doğurabilmektedir.[290] Ali Bey, babasının ölümüyle yaşadığı hoşnutsuzluk ve elem duygusunu bir hayat kadını olan Mehpeyker'le kurduğu cinselliğe dayalı aşk ilişkisiyle aşmıştır.[291] Bir taraftan

---

[287] Recai Özcan, *Türk Romanında Aşk*, Kitabevi Yay., İstanbul 2012, s. 94.
[288] *A.g.e.*, s. 90.
[289] Alexandre Dumas, *Kamelyalı Kadınlar*, (Çev.: Nesrin Altınova), Oda Yayınları, İstanbul, 1996. *Kamelyalı Kadınlar*'ın kurgusu ile İntibah arasında bazı benzerlikler vardır. Hukukçu Mösyö Armand Duval ile hayat kadını Marguerite Gautier arasındaki aşkı anlatan *Kamelyalı Kadınlar*'da hayat kadını Marguerite, Armand'a âşık olmuş ve onunla aşk yaşamaya başlamıştır. Ancak Armand'ın babasının baskısından ve Marguerite'nin borçlarından dolayı ayrılan çift, bir süre sonra aşkın galip gelmesiyle birleşmiştir.
[290] Theodor Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, (Çev.: Ali Kılıçoğlu), Say Yay., İstanbul 2009, s. 13.
[291] Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yay., İstanbul 2010, s. 35.'te bu konuyla ilgili şu tespitleri yapmıştır: "*İntibah yahut Sergüzeşt-i Ali Bey iyi yetişmiş toy beyzadenin böyle bir model yokluğunda, tehlikeden habersiz annesi tarafından nasıl şımartıldığını, aşağılık arzulara kapılıp nasıl*

içinde bulunduğu hoşnutsuzluğu aşan Ali Bey, diğer taraftan tazmin ve tatmin mekânizmasını kullanarak kişiliğini yeni bir "ben" etrafında örgütlemiş, çocukluktan "*recûlîyete*" ulaşarak aşk ve cinsellik merkezinde bireyleşmeye başlamıştır. Reik, aşk ve cinselliğin bireylerin olgunlaşmasını sağlayarak egoda "*güçlendirici bir değişiklik*"[292] yaptığını söylemektedir. Daha önce sinik ve içedönük biri olan Ali Bey, aşk duygusunun değiştirici ve bireyleştirici etkisiyle büyümüş, kendisine güvenmeye başlamış ve artık kararlarını tek başına verme isteğini ortaya koymuştur. Kernberg'in Lichtenstein'den aktardığına göre de "*cinsellik, büyümekte olan kişinin var oluşunun gerçekliğini olumlayabilmesi için mevcut en erken ve en temel yoldur.*"[293] Büyüdüğünü ve olgunlaştığını hisseden Ali Bey, tattığı "*suflî lezzetle*"[294] birlikte nefsinde "*hemen her şey için bir kifâyet, bir iktidar"* görmüştür. Genç adamın tabiatının değişmesi, hissettiği sevgi yakınlığının sunduğu samimiyet ve büyüme duygusuyla yakından ilişkilidir.[295] Yani o, yaşadığı aşk deneyiminin sağladığı kuvvetle kendisi olmaya, özerk davranışlar sergilemeye başlamıştır ki tabiatının değişmesi, hem "*melek*" olmaktan çıkması hem de kendine ait değerler manzumesi oluşturmasıyla irtibatlıdır. Aşk duygusu, genç adamın kendilik bilincini artırmış, yeni bir ontoloji kazanmasına sebep olmuştur.

İntibah'ta Ali Bey'in yaşadığına benzer bir gelişim sürecini Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli romanında Dilber ve Celal Bey de yaşamışlardır. Romancı, Batum'dan İstanbul'a getirilen esire Dilber ile Osmanlı üst sınıfına mensup Celal Bey arasında gelişen aşk ilişkisini kahramanların sosyal seviyeleriyle ilişkili bir biçimde sunmuştur. Aşk duygusunu karşılıklı bir şekilde yaşayan Dilber ve Celal bir tarafta yer alırken aşkı, sınıfsal bir mesele olarak değerlendiren Celal Bey'in aile çevresi diğer tarafta yer almaktadır. "*Endâm-ı dilrübası fevkâlâde bir intizamla itila*" eden Dilber, bir ressam olan Celal Bey Paris'ten döndükten sonra ona modellik yapmak durumunda kalmıştır. Dilber, Celal Bey'le eşit şartlarda bulunmadığı, modellikle insanî varlığından

---

nankör, hain, sefih bir evlada dönüştüğünü anlatır. Ali Bey'in haysiyetten zillete olan yolculuğunda esas rolü hem düşünsel hem bir kılavuz hem de cinsel bir model olan babanın yokluğu oynamıştır."

[292] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, s. 86. Aşk ve cinsellik, üreme kanallarının da açılmasıyla bireye kendisine yetme ve soyunu devam ettirme duygusunu verdiği için güçlendirici bir değişiklik yapmaktadır. Ali Bey de yaşadığı aşk ve cinsellikle birlikte yeni bir "ben" duygusuna ulaşmış, kişiliğini yeniden örgütleyerek yeterlilik duygusuna sahip olmuştur.

[293] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 60

[294] J. Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, s. 79. Jale Parla, bu eserinde baba otoritesinin ortadan kalkmasıyla birlikte Tanzimat romanında söz konusu edilen karakterlerin materyalizmin esiri olmaya başladığını söyler. Baba otoritesi, Tanzimat romanında oğulları materyalist tesirlerden, özellikle "*menfaat-i şehvaniye"*den koruyan bir kontrol mekânizmasıdır. Oysa baba vefat edince oğul, derhal cinselliği tadarak özgürleşmeye başlar.

[295] İ. Dilman, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, s. 126.

soyutlandığı ve bu durum karşısında kendisini "*himaye edecek*" ebeveynden yoksun olduğunu düşünerek ağlamıştır. Ağlama davranışı karşısında Dilber'i Kleopatr ve Jülyet'e benzeten Celal Bey, havâî ve anlayışsız tavırlarla genç kızı hırpaladığının farkına varmış[296] ve Kolcu'nun tespitine göre, zihninde kurguladığı ve o anda karşısında bir benzerini gördüğü, esatirî kıza âşık olmuştur.[297] Şefkat ve merhamet duygusu, Celal Bey'in hissettiği aşkın ana kaynağıdır ve genç adam aşk hislerinin sunduğu değişim potansiyeliyle amcası ve annesine karşı çıkarak sınıfsal farkların aşk ve evlilikte önemsiz olduğunu söylemiştir. Aşk, genç adamın olgunlaşması ve bireyleşmesi adına çok önemli bir işlev yüklenmiş, kendisini bağımsız bir insan olarak görmesine yol açmıştır. Sosyal seviyenin önemsizliğini gösteren bu ilişki, Dilber açısından da önemlidir. Oğlunun Dilber'le birlikte olduğunu fark eden Zehra Hanım, sınıfsal statünün aşk ilişkisinde belirleyici olduğunu düşünerek Dilber'i sattığında genç kız, efendisinin odalık olma teklifini, Celal Bey'e duyduğu samimi aşk hisleriyle reddetmiştir. Aşk duygusu, Dilber'in benliğinin yükselmesini sağlamış ve müstakil davranışlar sergileyerek kendisi gibi olma arzusuna hizmet etmiştir.

Aşk merkezinde bireyleşmeye başlayan roman kahramanları, Osmanlı toplumunda Avrupa kültürünün etkisiyle bir değişimin yaşandığını göstermektedir. Ancak bu değişimi müspet karşılamayan Fatma Aliye Hanım, *Muhâdarât* isimli romanıyla Tanzimat romanına yeni bir ahlak halkası eklemiştir.[298] Başkahraman Fâzıla, sevdiği erkeğe kavuşma araçlarına sahipken dinî inançlarının etkisiyle kavuşmayı her seferinde reddetmiştir. Aşk duygusu, bireyleri içsel zenginliğe ulaştırıp hem zihnen hem de toplumsal açıdan özerkleştirirken Fâzıla, içinde yetiştiği toplumun ataerkil söyleminden uzaklaşamayarak duygularını dinlememiş, psikolojik ve biyolojik süreçlerinin doğrultusunda karar verememiştir. Çocukluğundan beri sevdiği Mukaddem'le evlenmek üzereyken Fâzıla'nın üvey annesi Calibe, eşi Sâî Efendi'yi evlilikten vazgeçirmiştir. Fâzıla, nişanlısını ne kadar arzu etse de gelenekçi, dinî ve ataerkil kültürün etkisiyle babasına karşı çıkamamış, bunu Mukaddem'in annesi Münevver Hanım'a aşağıdaki sözlerle açıklamıştır:

"*(...) Sizin her bir emriniz başım üzerine. Lakin ben firar edemem. Ben pederime beni filanca adama veriniz diyemem. O pederimin hakkıdır. Ben kimsenin hakkını gasba*

[296] Yaşar Şenler, *Türk Romanında Reformist Tipler (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e)*, Palet Yay., Konya 2009, s. 68.
[297] Ali İhsan Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı-II Hikâye ve Roman*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2011, s. 174.
[298] Firdevs Canbaz, *Fatma Aliye-Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*, Timaş Yay., İstanbul 2010, s. 34.

kalkışamam! Evet, nineciğim sizden mahrumiyetim bana pek büyük kederdir. Bu kederden ölmeye razı olurum. Fakat pederime isyan edemem." (s. 122).

Sosyal psikolojik olgular, genç kızın karar sürecini etkilemiştir. Babası, onu üvey annesinin baskısıyla Remzi adında bir çapkınla evlendirdiğinde de itiraz etmemiş, sevmediği adamın türlü rezilliklerine sırf eşi olduğu için katlanmış, fakat bir süre sonra yaşadıklarına dayanamayarak intihar etmeye karar vermiştir. Ancak dinî inançları, onu bu başkaldırı hareketinden menetmiştir. Başarısız intihar eyleminden sonra Beyrut'a cariye olarak gitmiş, orada yaşadıklarının etkisiyle tedavi olmaya gelen Mukaddem'le karşılaşmıştır. Kavuşma azmini artırması gereken bu karşılaşma karşısında yine sosyal psikolojik olguların etkisiyle Remzi'nin hâlâ imam nikâhlı eşi olduğunu ve evin kızının Mukaddem'i sevdiğini ileri sürerek Mukaddem'in evlilik teklifini reddetmiştir.

Birkaç sene sonra Tanzimat romanında aşkın insan psikolojisindeki etkisi Nabizade Nazım'ın *Zehra* isimli romanında tekrar kurulabilmiş, ancak bu romanda aşk duygusu, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* ile *Sergüzeşt*'teki gibi bireyleşmeyi olumlu yönde etkilememiştir. Bunun en önemli sebebi, aşkla iç içe geçen kıskançlık duygusudur. Aşk teması, romanın kahramanları Suphi ve Zehra bağlamında farklı psikolojik açılara sahiptir. Toy ve ne yaptığını bilmeyen Suphi, aşk duygusunu cinsel duygularla algılarken Zehra aşka temellük anlayışıyla yaklaşmıştır. Bu yüzden aşk duygusu, onları sağlıklı bir insan gibi davranmalarını ve bireyleşmelerini engellemiştir.

Güçlü bir egoya sahip olan ve aşk da dâhil olmak üzere her şeyin istediği gibi şekillenmesini isteyen Zehra, aşkı kıskançlık, temellük ve nesneleştirme bağlamında algılamıştır. Bu duygular, nefrete sebep olabilecek saplantı ve güvensizliği beraberinde getirmiş, genç kadının sevdiği erkeği birey ve özne olarak görmesini engellemiştir. Kıskanç bir kadın olan Zehra, daha evlenmeden önce "*bu delikanlıya sahip olmak*" istemiş ve yarattığı muhayyel rakibelerle mücadele etmiş, evlendikten sonra da bu tutumunu sürdürmüştür. Ormanda bir kadınla birlikte olan erkeği Suphi zanneden, hizmetçileri Sırrıcemal'le eşinin birlikte olduğunu düşünen Zehra, patolojik kıskançlık duygularıyla eşini kendi varlığından soyutlayarak nesneleştirmiştir. Nesnesi, onun oyuncağıdır ve oyuncağının iradî hareketlerde bulunmasını istememektedir. Kendisini psikolojik ve biyolojik açıdan tatmin eden Suphi, Sırrıcemal'le evlenince temellük bağlamında hissettiği aşk, nefrete dönüşmüş, genç kadın Suphi'ye ve onun evlendiği eski hizmetçisi Sırrıcemal'e zarar vermek maksadıyla onu Urani isimli bir hayat kadınının kucağına itmiştir.

Toy ve tecrübesiz delikanlı Suphi ise aşk duygusunu cinsellik bağlamında algılamıştır. "*Bekâret devresinden devre-i şehvanîsine*" yeni yeni giren ve bu sırada Zehra'ya evvela merhamet besleyen genç adama, karşı cinsten birisini düşünmek hoş gelmiştir. Nabizade Nazım'a göre, hangi bağlamda olursa olsun "*tefekkür, muhabbetin pişdârıdır*." Zira şefkat ve aşk arasında önemli paralellikler vardır ve âşık olmak için şefkat duyguları ön koşul olarak belirmektedir. Şefkat, "*başkasını kendisi gibi bir insan olarak tanımaktan, ötekinin acı ve sevinciyle kendini özdeşleştirmekten, suçluluk ve acıma duymaktan ve hepimizin ortak bir insanlık zemininde var olduğumuzun farkında olmaktan geçen bir durumdur.*"[299] Suphi, yaşadığı "*tahayyülât-ı tesir-i lezîz*"le Zehra'yı "*bahtiyar etmek*" istediği için patronunun evlenmeleri yolundaki teklifini tereddütsüz kabul etmiştir. Şefkat duyguları hizmetçileri olan Sırrıcemal'in Zehra tarafından eziyet görmesiyle yeniden belirmiş ve bu sefer Sırrıcemal'le cinsel ilişki yaşayarak evlenmiştir. Kadınları bedenlerinden ibaret gören ve geçici heveslerini onlarla tatmin ettikten sonra onlardan kolayca uzaklaşabilen Suphi, bir süre sonra Urani'yle cinsel ilişki kurmuş, bütün servetini bu kadının yolunda harcamıştır.

Yukarıdaki aşk ilişkilerinden farklı bir örnekle karşımıza çıkan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "ayrılma, boşanma" anlamına gelen *Mutallâka* isimli romanı bir ayrılık ve kavuşma hikâyesidir. Aşk duygusunun engelleri ve zorlukları aşmadaki önemini vurgulayan romancı, Akile Hanım ile Mail Bey'in mektuplar aracılığıyla kavuşmasını anlatmıştır. Çift, evliliklerinin bitmesine sebep olan hususları mektuplarla tartışmış ve ayrılıklarının "*sebeb-i yegânesi*"ni bularak duygularının ne denli kuvvetli olduğunu göstermişlerdir. Aslında birbirlerini seven ve Akile Hanım'ın mektubundan sonra tekrar birleşmek için planlar yapan çiftin gerçek sorunu, kendi hallerine bırakılmamış olmaları, yani bireysel bir hayat kuramamalarıdır. Sürekli olarak Mail Bey'in annesinin müdahalesiyle karşılaşan evlilik ve aşk ilişkisinin olumsuz bir mecraya sürüklenmesi doğaldır.

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın kadın yazarlarından Güzide Sabri Aygün, *Ölmüş Bir Kadının Evrâk-ı Metrûkesi* isimli biyografik niteliklere sahip romanında[300] aşk temasını "*insan davranışlarını iyi ve kötü açısından değerlendiren bir iç kontrol*

[299] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 60.

[300] Romanın muhtevası Güzide Sabri Aygün'ün hayat hikâyesi ile benzerlik göstermektedir. Romanın başkahramanı Fikret gibi hassas bir kadın olan ve köşkte büyüyen yazar, babası II. Abdülhamit tarafından Tokat ve Sivas'a sürüldüğünde üzülmüş, babasını ziyaret ettiğinde rahatsızlanmış ve *tebdil-i hava* için İstanbul'a/Büyükada'ya gitmek zorunda kalmıştır. Bkz. Şahika Karaca, *Güzide Sabri Aygün Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Ünv. SBE, Kayseri 2004, s. 114.

gücü"[301] olan "vicdan" mekânizmasının merkezinde işlemiştir. Başkahraman Fikret, kendisinde "*garip bir tesir*" bırakan evli ve çocuklu Doktor Nejad'ı psikolojik hayatında önemli bir yere sahip olan "*vicdan*"[302] mekânizmasına bağlı olarak reddetmiş, aşk ve vicdan arasında kalmamak için İstanbul'dan uzaklaşarak babasının yanına gitmiştir. Kendisini kontrol edebilme gücü epeyce gelişmiş olan Fikret, kendi mutluluğu için bir ailenin yıkılmasını istememektedir.

"*Ne surette telakki edersen et kardeşim, ben harekâtımın iyi veya fenâ olduğunu temyîz edecek kuvve-i muhâkemeden mahrumum; yalnız o anda sedâ-yı vicdanıma ittibâ ettim. İnsaniyetime terettüb eden bir vazifeden başka bir şey yapmadım itikadındayım. Şiddetli bir buhran-ı teessür içindeyim.*" (s. 20).

Bu karar, Fikret'i mutsuzlaştırmış ve felakete yol açmıştır. Vicdanının sesini dinleyen Fikret, İstanbul'dan uzaklaşıp babasının yanına gittiğinde üvey annesi onu kendisinden yaşça büyük olan Sâîd'le evlendirmiştir. Artık Fikret için kiminle evlendiğinin herhangi bir önemi yoktur, zira kendisini ait hissettiği erkek evlidir ve onunla mutlu bir hayat sürmesinin imkânı yoktur. Sâîd'in yeğeni Mediha'yla evli olan Doktor Nejad, köy sularıyla ilgili bir problemden dolayı yanlarına geldiğinde doktorun aşk teklifini herhangi bir rezalete mahal vermemek için reddetmiştir. Bir süre sonra hava değişimi için İstanbul'a gittiğinde Fikret, vicdanının sesini dinleyerek Nejad'a olumlu yanıt vermemiştir.

Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli eserinde vicdan ve aşk arasındaki başlayan ve vicdan lehine sonuçlanan ikilem, Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* isimli eserinde cinsel arzu ve namus arasında gerçekleşmiş ve cinsel arzu lehine sonuçlanmıştır. Nitekim romancı, bu bağlamda romanını Halit Ziya'nın sekiz defa okuduğu *Aşk-ı Memnu* isimli eserinden etkilenerek yazdığını söylemektedir.[303] *Siyah Gözler*'de ismi verilmeyen dul kadın, genç erkeğin taciz ve takipleri karşısında "namus" kavramı etrafında başta tereddütler yaşamış ve duygularını bastırmıştır. Ancak bir süre sonra aşk ve cinsellik duygusu toplumsallıktan daha üstün gelmiş, psikolojik ve biyolojik isteklerini öne alarak kaçınılmaz olarak birtakım ikilemler yaşamıştır. İkilemin kaynağında cinsel ihtiyaçlar (id) ile toplumsallık (süperego) arasındaki zıtlık yatmaktadır. Kadın, bir yandan "*mahrumiyetlerinin bütün*

[301] Hüseyin Peker, *Din Psikolojisi*, Çamlıca Yay., İstanbul 2011, s. 109.
[302] Freud'un anahtar terimlerinden biri olan "süperego" bu noktada din psikolojisinde iç kontrol mekânizmasını karşılamak için kullanılan "vicdan" terimiyle benzerlik arz etmektedir. Bkz. Calvin S. Hall, *Freudyen Psikoliye Giriş*, (Çev.: Ersan Devrim), Kaknüs Yay., İstanbul 2010, s. 39.
[303] Mehmet Tekin, *Fecr-i Âti Yazarlarından Cemil Süleyman (Alyanakoğlu)*, Kültür Ofset Bas., Antakya 1991, s. 23.

acılarını" bastırmanın rahatsızlığını yaşarken diğer yandan genç erkekle birlikte olmanın namussuzluk olacağını düşünerek ızdırap çekmektedir. Kahraman, "*genç ve güzel delikanlının aguşunda yaşanacak dakikaların lezzet-i hülyasıyla*" sarhoş olmuşken genç erkek tarafından gönderilen mektuba cevap yazıp yazmamak arasında ikilemler yaşamış, genç erkeğin blöfüyle "*namussuzluk, namuskârlık*" sorununu "*macera-yı tabiîsi*" olan cinsellikle çözümlemiştir. Cinsellik, ona kendisini "*derin ve hummalı bir uykudan uyanmış bir sermest-i rüya*" gibi hissettirmiş, namus engelini bertaraf edip cinsel doyuma ulaşmanın hazzıyla gerilimlerinden uzaklaşarak "*hoş bir sükûnet*"[304] yaşamıştır. On senelik mahrumiyetlerinin acısını çıkaran ve arınan dul kadın, kırlarda çiçekler toplamış ve yaşadığı cinsellik sayesinde genç erkekle tekellüfsüz konuşmaya başlayarak "*apayrı, kişisel olarak yeni yaratılmış bir dünyaya*"[305] geçmiştir. Eve geldikten sonra tüm bu yaşadıklarını oto-erotik tecrübeyle taçlandırmış ve ilişkisini bir süre daha devam ettirmiştir. En değerli şeyini genç erkeğe verdiği için onu temellük ettiğini düşünen dul kadın, aldatıldığını anlayınca içindeki sesi dinleyerek genç erkeği öldürmüştür. Özellikle kadınlar için aşk, sahiplenme düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Bunun sebebi, toplumun cinsiyet açısından değer atfettiği kadınlığını sevdiğine sunmasıdır. Sosyal psikolojik olgular, bu noktada dul kadını motive etmiş, aşkın nefretle ve ölümle yakın ilişkilere sahip olduğunu âşık olduğu erkeği öldürerek göstermiştir.

Birtakım psikolojik ve uzvî ihtiyaçlar dolayımında ortaya çıkan aşk ve cinsellik duygusunun anlatıldığı *Siyah Gözler* isimli romanın aksine cinsellikle hiçbir biçimde telif edilemeyecek bir aşk öyküsü olan *Çalıkuşu* isimli romanda Reşat Nuri Güntekin, aşkın bir bileşeni olarak "gurur", "kaçış" ve "pişmanlık" duygusunu ön plana çıkarmıştır. Feride, Kamran "*mesut dulla*" öpüşürken âşık olduğunu hissetmiş, gördüğü bu tablo karşısında kıskançlık duygusuna bağlı olarak ondan kısa bir süre nefret etmiştir. Hemen yatılı okuluna giden ve gördüklerinden uzaklaşmak isteyen Feride, kız-erkek ilişkilerine tassupla yaklaşmasına rağmen yatılı okuldaki arkadaşlarına kuzeniyle birbirlerine kur yaptıkları yalanını söyleyerek içindeki duyguları dolaylı bir şekilde meydana çıkarmıştır. Zira gururu, bir erkekle aşk yaşadığını açık bir biçimde söylemesine engeldir ve bu anlamda ilk adımı Kamran'dan beklemektedir. Evlilik teklifi yapan Kamran'la evlenme arefesindeyken aldatıldığını öğrenen genç kız, gururlu tabiatının gereği olarak onu hiç düşünmeden terk etmiştir. Sevdiği erkek tarafından

[304] İ. E. Özgüven, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, s. 204.
[305] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 66.

aldatılmış olma duygusu, ölüm ve kaçış gibi birtakım sonuçlar doğurabilmektedir. Ancak aşk duygusu sona ermeyen Feride, yıllarca bunun acısını ve pişmanlığını yaşamış,[306] sevme kabiliyetini öğretmenlik, öğrencileri, Munise, kuzu ve kuş gibi başka nesnelere yönelterek[307] telafi etmiştir. Hayrullah Bey'le, köylünün dedikodularından kurtulmak için evlenmeye karar verdiğinde de pişmanlığını izhar etmiştir:

"*Bu son ayrılık saatinde niçin hakikati saklamalı? Bu okumayacağım defteri ben senin için yazdım Kamran. Evet, ne söyledim ne yazdımsa hep senin içindi. Yanlış, çok yanlış bir iş tuttuğumu bugün artık itiraf edeceğim. Ben, her şeye rağmen seninle mesut olabilirdim. Evet, her şeye rağmen seviliyordum, sevildiğimi de bilmiyor değildim; fakat bu bana kâfi gelmedi, istedim ki çok, pek çok sevileyim, kendi sevdiğim kadar değilse bile -çünkü buna imkân yok- ona yakın sevileyim.*" (s. 383).

Çalıkuşu romanında aşk, Feride'nin gerçek bir evlilik yapmadığı Hayrullah Bey öldükten sonra Tekirdağ'ı ziyaret etmesinin ardından kavuşmayla sonuçlanmıştır.

Millî Edebiyat döneminin çalkantıları içerisinde farklı aşk tipleriyle karşılaşmak mümkündür. *Sözde Kızlar* isimli ilk romanında aşk duygusunu Doğu-Batı, Türklük/Müslümanlık-Avrupaîlik ve alaturkalık-alafrangalık ikilemleri içerisinde ele alan Peyami Safa, kendi tabiriyle sosyal bir satir[308] yapmıştır. Başkahraman Mebrure, babasını aramak için İstanbul'a geldiğinde alafranga akrabalarına misafir olmuş ve kuzeni Behiç tarafından sürekli olarak taciz edilmiştir. Bir yandan da zihnine ve dünya görüşüne hitap eden Fahri'yle tanışmış ve konuştukça ondan etkilenmiştir. Bütün bunlar karşısında ikileme düşen genç kız, uzvî/cismanî arzularını tahrik eden Behiç'le "*derin, daha yüksek arzular*" uyandıran Fahri arasında kalmış ve bir ara Behiç'e inanacak gibi olup ondan "*derin ve kuvvetli tesirler*" hissetmiştir. Ergenlik çağına yeni giren ve cinsel duyguları şiddetli biçimde hisseden Mebrure'nin Behiç'e zaafı kısa sürmüştür. Bu noktada ideoloji ön plana çıkmış, kararını millîyetçi bir genç olan Fahri'den yana vermiştir.

1.3.Yasak Aşk

Bireyin aile bağlarıyla bağlı olduğu veya aşk ilişkisi yaşadığı birinden cinsel ve duygusal saiklerle uzaklaşması ve mutluluğu bir başkasında araması olarak tanımlanabilecek yasak aşk, aşk duygusunu toplumsal meşruiyetin dışında

---

[306] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 212.
[307] Alemdar Yalçın bu duruma sosyal olgularla bakar: "*Feride'nin aşkı değişime uğrayarak sosyal bir sevgiye, Anadolu'ya ve eğitime hizmet aşkına dönüşür. Yani maddi aşk, sosyal bir hizmet aşkı olur.*" Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, Akçağ Yay., Ankara 2002, s. 186.
[308] Beşir Ayvazoğlu, *Peyami Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998, s. 77.

yaşanmasıdır. Toplumlar, sosyolojik yapıları gereği birtakım hukûkî kurallarla oluşmaktadır ve aile de insanların en çok ihtiyaç hissettiği kurumların başında gelmektedir. Birbirlerine inanan ve manevî birlikteliği ön plana alan kadın ve erkek, kurdukları aile kurumuyla toplumu oluşturmakta, biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını yasal ve makbul bir düzlemde gidermektedir. Bu noktada aile bireyleri, özellikle de anne/kadın ve baba/erkek için en mühim sorumluluk, birbirlerine güven telkin etmek ve sadakat hisleriyle bağlanmaktır.[309] Eğer kadın veya erkek, belli bir sebepten dolayı aile olma vasfını sadakat temelinde yerine getiremiyorsa "aldatma", "ihanet" veya "yasak aşk" denilen vaka ortaya çıkmaktadır.

Olumsuz ve arzu edilmeyen bir durum olan yasak aşk ve aldatma vakaları, bir realite olarak karşımıza çıkmaktadır. Belli sebeplerle ve bir süreç içerisinde gelişen yasak aşk ve aldatma, tekil bir vaka olmadığı gibi kadın veya erkeğin ihmallerinin sonucunda gerçekleşmektedir. Yasak aşk, genellikle bir fikir olarak belirmekte, belli bir süreç içerisinde olgunlaşmakta, duygusal düzeyde başlamakta, cinsel zeminde de devam etmektedir. Psikologlar, yasak aşkın oluşabilmesi için bazı objektif sebeplerin varlığına işaret etmişlerdir. Sevme ve sevilme ihtiyacının karşı cins tarafından tatmin edilmesine dayanan aşk duygusu bir etkileşim içerisinde gerçekleşmekte ve bireyleri birbirine hem duygusal hem de cinsel olarak yaklaştırmaktadır. Yasak aşk, aşk ikişkisiyle birbirine bağlı olan bireylerin duygusal veya cinsel ihtiyaçlarını eşiyle veya sevdiği insanla karşılayamaması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Reik, buna temas ederek sadakatsizliğin temelinde eşler arasında ya duygusal yakınlığın kurulamamış olması ya da sevme ve sevilme duygularının giderilememesinin yattığını söylemiştir.[310] Duygusal yakınlığın cinsel ilişkiyi doğuran en önemli sebep olduğu bilinen bir gerçektir. Cinsel ilişki, Özgüven'in tarifiyle bir başka insanla birleşmeye, onunla bir potada erimeye ve tek vücut olmaya duyulan şiddetli istektir. Ama bu isteğin gerçekleşebilmesi için asgari şartlardan biri olan sevme ve sevilme duygusunun ve duygusal yakınlığın bulunması gerekmektedir.[311] Duygusal yakınlığın ortadan kalktığı evliliklerde cinsellik azalmakta veya bitmektedir. Eşleri birbirlerine bağlayan duygusal yakınlık ve cinselliğin sona ermesi sadakatsizliği yol açabilmektedir.[312]

---

[309] İ. E. Özgüven, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, s. 115.
[310] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 89.
[311] İ. E. Özgüven, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, s. 55-56.
[312] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 86.

Sadakatsizliğin sebeplerinden biri de hayatın monotonlaşması, eşlerin birbirlerini anlamak için çabalamamasıdır. Belli bir süre evli kalmış çiftler, birbirlerini her bakımdan tanımakta ve aynı davranış kalıplarıyla birbirlerine yaklaşmaktadırlar. Hele hele çocukları varsa ve birbirleriyle yeterince ilgilenmiyorlarsa ilişkileri kaçınılmaz olarak monotonlaşmaktadır. Monoton evliliklerde çiftler, genellikle birbirlerini önemsememekte, maddî ve manevî ihtiyaçlarını düşünmemekte, asıl itibarıyla iletişim kuramamaktadırlar. İletişimsizlik ve bunun sonucu olarak empati duygusunun azalması, çiftlerin anlaşamamasının en önemli sebeplerinden biridir. Tarhan'ın tespitiyle monotonlaşan ilişkinin tamir edilememesi, hareketliliğin sağlanamaması ilkel bir davranış olan aldatmaya sebep olmaktadır. [313] Hayatını renklendiremeyen, evliliğinin ilk günlerini özleyen kişiler, bu isteklerini yeni bir cinsel fetihle sağlamaya çalışmaktadır.

Karşı cinsler arasındaki yakın arkadaşlık ilişkileri yasak aşkın bir başka sebebidir. Gereğinden fazla yakınlaşan kadın ve erkek arasında duygusal bir yakınlık oluşmaya başlamaktadır. Ortak ilgiler, meslek yaşamı, eşlerin duyarsızlığı gibi hususlar, eşin dışındaki karşı cinse alan açmakta, bu da sadakatsizliğe sebep olmaktadır. Ortak ilgilerle başlayan ilişki, duygusal yakınlığa dönüşmekte, duygusal yakınlık sevgi ve şefkat gibi hisleri ortaya çıkarmakta, ilerleyen süreçte yoğunlaşan sevgi, aşk hislerine dönüşebilmekte ve bireyler uygun bir zeminde cinsel ilişkiye girerek yasak aşk yaşamaya başlamaktadır.[314]

Yasak aşkın bir başka sebebi ise eşlerden birinin diğerini aşağılaması, ona hakaretler etmesi, fizikî şiddet uygulaması ve onu değersizleştirmesidir. Değer görmediğini hisseden eş, değer görme çabası içine girmektedir. Toplumda sıkça rastlanan bu duruma göre bireyler, kıymetli olduklarını eşlerinin dışındaki biriyle yaşadıkları aşk ve cinsellikle ortaya koyarak oldukları gibi kabul edilmek istemektediler. Eğer eşlerden biri diğerini olduğu gibi kabul etmiyor, onu biçimlendirmeye çalışıyor ve bunu başaramadığında da onu aşağılıyorsa, ister istemez eşinin özsaygısını zedeleyecektir ve bu da Reik'in tespitiyle, kaçınılmaz olarak sadakatsizliğe yol açacaktır.[315]

---

[313] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 43.
[314] *A.g.e.,* s. 228.
[315] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 87.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte kaleme alınan romanlarda yasak aşk teması, farklı bakış açılarıyla işlenmiştir. Tanzimat romanında ilk olarak Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında "*maraz-ı aşk*" nitelemesiyle karşımıza çıkan ve cinselliğe dönüşmeyen yasak aşk, Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarât*'ında yüzeysel ve psikolojik yönü olmayan bir tema olarak yer bulmuştur. Servet-i Fünûn döneminde, özellikle *Aşk-ı Memnu* romanıyla hem duygusal hem de cinsel bir ilişki olarak ele alınmış, ama Mehmet Rauf'un *Eylül* isimli romanında cinselliğe dökülmeyerek ruhî düzeyde yaşanmıştır. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın yazarlarından Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanında başkahraman Necdet ise yasak aşkı aşk-ahlak ikilemiyle yaşamak zorunda kalmış, Meliha'nın zorlamasıyla istemediği halde cinsel ilişkiye girmiştir. Henüz Millî Edebiyat anlayışına sahip olmayan Halide Edip Adıvar, *Handan* ve *Son Eseri*'nde yasak aşkı, *Zavallı Necdet*'e yakın bir perspektifle aktarmış, ancak cinselliğe yer vermemiştir. Peyami Safa, *Şimşek*'te yasak aşkı önceki romanlardan daha ustalıklı bir biçimde ele almış, insan doğasına dair gözlemlerini psikoloji teorileriyle desteklemiştir.

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında "*maraz-ı aşk*" adıyla karşıladığı yasak aşk ilişkisini, Tanzimat'ın ahlakçılığı uyarınca cinselliğe dönüştürmemiştir. Buna rağmen devrin okurlarından ciddi birtakım tepkiler almıştır.[316] Romanın kahramanları Şefik ve Raziye arasında küçük yaşta başlayan "*mukaddese-i muaşaka*"da küçük dokunuşlar söz konusu olmuş, ancak aşkın ulvîyetine zarar verici herhangi bir davranış yaşanmamıştır. Bu durum, Tanzimat ahlakçılığının sonucudur ve cinsellik ancak evlilikle yaşanabilir. İlişkileri "*pak ve masum*" bir surette devam eden çift, Şefik'in yurtdışına tıp tahsili için gitmesiyle ayrılmak durumunda kalmış, mektuplaşmaların azalmasıyla da Raziye, Şefik'in kendisini unuttuğunu düşünmüş ve bir başkasıyla evlenmiştir. İstanbul'da olanlardan haberdar olmayan Şefik, yurda döndüğünde Raziye'yi görüp ona bir biçimde ulaşmış ve onunla görüşmeye başlamıştır. "*Maraz-ı aşk*" olarak karşımıza çıkan bu aşkı romancı, eleştirel bir gözle vermemiş, bir bakıma olumlamıştır.[317] Cumbanın altında, Şefik'in muayenehanesinde ve Raziye'nin dadısının evinde buluşan çift, aşkı psikolojik ve zihnî bir olgu olarak görmüş, aşkın yüceliğine zarar verecek bir eyleme girmemiştir. Elbette bunda sosyal psikolojik

[316] Nüket Esen, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İletişim Yay., İstanbul 2014, s. 59.
[317] Tamer Kütükçü, "Tanzimat Romanı, Kadın/Aşk ve *Yeryüzünde Bir Melek*", *Merhaba Ey Muharrir-Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (Haz.: Nüket Esen vd.), Boğaziçi Ünv. Yay., İstanbul 2006, s. 176.

olguların etkisi vardır. Geleneksel anlayış, aşkı cinsellik dışı bir duygu olarak görmektedir ve ilahî özünü korumaktadır. Bu yüzden romancı, cinsel ilişkiyi aşka dâhil etmemiş, kahramanlarını dinî ve örfî hukukla çatıştırmamıştır.

Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında yasak aşkı, kıskançlığa ve tenperverliğe bağlı bir tema olarak vermiştir. Cinselliğe düşkün olan Suphi'nin yasak aşka yönelmesinin temel sebebi, eşi Zehra'nın kıskançlık duygusuyla hayatlarını daraltmasıdır. Zehra'yla kıskanç tabiatını bilerek evlenen Suphi, eşinin kıskanç davranışları arttıkça bundan pek etkilenmemiş görünmektedir. Hizmetçi olarak alınan Sırrıcemal'in eşi tarafından sürekli olarak eziyet görmesi, genç adamda merhamet duygularını uyandırmış, buna bağlı olarak da Sırrıcemal'e ilgi duymaya başlamıştır. Zehra'ya duyduğu ilginin de merhametle başladığı düşünülecek olursa aşkın başka duygularla ilişkili olduğu söylenebilir. Suphi, Sırrıcemal'in gençliğinden ve güzelliğinden etkilenerek onunla yasak aşk yaşamış ve evlenmiştir. Cinsellik, genç adamın aşk algısında psikolojik olgulardan daha önemlidir ve Sırrıcemal'e yönelmesinde onun gençliği ve güzelliği, yani cinsel uyarıcılığı etkili olmuştur. Yaşadıklarını hazmedemeyen Zehra, Suphi'nin cinsel kaypaklığını bildiği için Urani isimli bir hayat kadını tutmuştur. Bu kadın, ülfet yaşayan Suphi'yi işveli hareketlerle kendisine bağlamıştır. Hamile olan Sırrıcemal'i terk eden, varını yoğunu Urani'ye harcayan Suphi, cinsel tatmini oldukça önemsemektedir.

Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu* isimli romanında yasak aşk temasını başkahraman Bihter merkezinde, birey/kadın-aşk-cinsellik üçgeninde ele almış ve geliştirmiştir. Romanların "*mir'at-ı hayat-ı beşer"* olduğunu belirten romancıya göre "*fenn-i menafiü'r-ruh mesailinin en mühimleri*" romanlarda tetkik edilmelidir.[318] Bu anlayışı, başkahraman Bihter'in cinsel duygularını enine boyuna tetkik ederek yansıtan romancı, Türk romanında birey merkezli gelişimlere katkıda bulunmuştur.

Yasak aşklar bireysel ve psikolojik bir problemden kaynaklanmakta, bu problemin ciddiyeti ve büyüklüğü toplumsal kurallara aykırı bir ilişkinin gelişmesine sebep olmaktadır. Halit Ziya, *Hikâye* isimli eserinde bu tip durumların çok yönlü olarak aydınlatılması gerektiğine değinerek bir hikâyecinin bu durumu anlatmak için evvela yasak aşk yaşayan kadının "*ahval-i maziyesine*", içinde bulunduğu hayata ve aldığı *suret-i terbiyeye* ruh bilimi açısından bakması gerektiğini söylemiştir.[319] Buna göre *Aşk-*

[318] Halid Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, (Haz.: Fazıl Gökçek), Özgür Yay., İstanbul 2012, s. 12.
[319] H. Z. Uşaklıgil, *Hikâye*, s. 89.

ı Memnu'da yasak aşka yol açan en önemli psikolojik sebebin Bihter-Adnan Bey evliliğinin gerçeklikten uzak bir şekilde kurulmuş olmasının yattığını görmekteyiz. Evlilikler, genel itibarıyla psikolojik ihtiyaçlar üzerine tesis edilmektedir. Oysa Bihter, Adnan Bey'le herhangi bir psikolojik yakınlık olmaksızın, onun maddî imkânlarından, Boğaziçi'nde bulunan yalısındaki birbirinden güzel eşyalarından etkilenerek evlenmiştir. Bu bakımdan Bihter ve Adnan Bey arasındaki cinsel ilişki, duygusal ve psikolojik yakınlık olmadan gerçekleştiği için tatminkâr değildir. Duygusal yakınlıkla aşk ve cinsellik arasında sıkı bir münasebet vardır.[320] Bunun için evliliklerde cinsel mutluluk ihtiyacı diğer bütün ihtiyaçlar gibi öne çıkmaktadır.[321] Cinsellik, duygusal yakınlık tesis edildikten sonra mutlu ve doyurucu bir ilişki olarak belirmektedir. Genç kadın, Adnan Bey'le kurduğu cinsel ilişkiyi "*cismâniyetinde ıstırap veren bir ateş*" olarak görmektedir. Hatta Adnan Bey'le yaşadığı cinsel deneyimleri tecavüze benzeterek "*bikrinin gasp olun*"duğunu düşünmektedir. Doğal olarak doyurulmamış cinsel dürtüleri genç kadının içinde bir boşluk duygusu oluşturmuştur. Bihter, bu duyguyu ilk kez Göksu gezisinde, Behlül'ün Peyker'i taciz etmesiyle fark etmiştir. Eve döndüklerinde Behlül'ün Bihter'e hitaben söylediği şu sözler, boşluk duygusunun ızdırap verici bir surete bürünmesine, Bihter'in "*içeriden dışarıya çıkmasın*a"[322] sebep olmuştur.

"*Daima evde, odaların basık havasında yaşayıp da birden güneşin tufanları altında geniş havalara çıkıveren kadınlar bir serbestlik meyli ile kafesinden kaçıp da henüz evin çatısından ayrılmadan bayılıveren kanaryalara benzer."* (s. 196).

Odasına çıktıktan sonra yukarıdaki sözlerin etkisiyle aynanın karşısına geçen ve yavaş yavaş soyunan Bihter, öteki benliğini keşfetmiş, soyunarak duygularını gözlemlemiştir.[323] Adnan Bey'e hissettiği duyguları ve giderek evliliğini sorgulayan Bihter gençliğini, güzelliğini ve kadınlığını teslim ettiği eşinin sadece bir yalıdan ibaret olduğunu, bir baba gibi gördüğü bu adamı yatak odasındayken sevmediğini anlamıştır. İçinde bulunduğu ihtiyaçları fark ederek aynada Behlül imgesiyle karşılaşmış, bu imge ona "*cinsel nesneye özgü dışsal uyarıcı hakkında artan bir farkındalık*" kazandırmış ve bu farkındalık onu *"o uyarıcıyı güçlendirme arayışı*"na itmiştir.[324] Berna Moran'ın

[320] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s.17.
[321] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 72.
[322] Ramazan Korkmaz, "Servet-i Fünûn Edebiyatı", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, (Ed.: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara 2009, s. 172.
[323] G. M. Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 320; Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2014, s. 307.
[324] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 32. Bu noktada Behlül hal ve tavırlarıyla Bihter'in zihninde hem doyurulmamış cinsel duygularını hatırlatmış hem de cinsel bir nesne belirmiştir.

tespitiyle aynanın karşısındayken Bihter, doyumsuzluğunu bilinç düzeyine çıkarmış[325] ve Behlül imgesini içeren kısa süreli bir hayal kurmasına yol açmıştır:

"*Düşünmedi, düşünmemek istedi. Evet, ne için düşünecekti? Behlül hatırına geldikten sonra zihninde başka bir hâtıra uyandı: Onu Peyker'in arkasında dudakları muhteris bir buse ile titreyerek hemen eğiliyor; yakıcı, ısırıcı bir buse ile Peyker'in ensesinden öpmek için orada can veriyor gördü; daha sonra çapkın bakışlarıyla hamakta Firdevs Hanım'ı sallarken gördü*." (s. 209).

Aldatmanın ilk aşaması, hayal ve fantezi kurmaktır.[326] Aynanın karşısında ikiye bölünen, bakanı erkeksileştirip bakılanı kadınsılaştıran Bihter fantezilerine devam etmiş, iki Bihter'i "*bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir bûsenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına*" atmıştır. Genç kadın, ayna deneyiminin ardından ortaya çıkan "aldatma" düşüncesiyle tatmin edilmeye hazır olan cinsellik duygusunu, ilk kez şeker isteme bahanesiyle Behlül'ün odasına gittiğinde tatmin etmiştir. Bihter, arzu nesnesiyle yaşadığı ilk cinsel temastan sonra "*Firdevs Hanım'ın kızı*" olduğunu düşünerek huzursuzluk duymuş, bu "*mevrus günah*"tan[327] veya *aşk günahından* sonra kendisini "*bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile televvüs etmiş sefil, murdar bir mahlûk*" olarak görmüştür. Babasını aldatan kötücül annesine benzemek istememe, annesini bir arketip olarak zihninde taşıdığını ve bir gün onun gibi olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğunu göstermektedir.

Yasak aşk/cinsellik beraberinde sahiplenme, kıskançlık ve kullanılma duygularını getirmiş, duygusal yoğunluk içerdiği için Bihter'in Behlül'ü nesneleştirmesine, kendisine ait kılmasına yol açmıştır. Tüzer, cinsellik ile bağlanma arasında tamamlayıcı bir ilişki olduğunu,[328] Dilman da cinselliğin beraberinde "*sahiplenmecilik*" duygusunu getirdiğini söylemiştir.[329] Başta yasak aşktan şikâyetçi olmayan Behlül, bir süre sonra Bihter tarafından "*temellük*" edilmekten rahatsız olmaya başlamış, Bihter'in kendisini cinsel amaçlarla kullandığını düşünerek narsistik duygularının incindiğini hissetmiştir. Zira narsist kişiler, aşklarını ben-merkezli ve

---

Aynada imge olarak gördüğü ve kendisini uyaran Behlül'ü zihnî bir sorun haline getiren Bihter, ilerleyen günlerde onunla tatminkar bir cinsel ilişkiye başlamıştır. Bither'in cinsel aldatma davranışı, bu yüzden uyarıcıyı güçlendirme davranışı olarak belirmiştir.

[325] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yay., İstanbul 2003, s. 96.

[326] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 232.

[327] R. Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, s.178.

[328] Verda Tüzer, "Cinsellik ve Bağlanma", *Romantik İlişkiler, Evlilik ve Ana-Baba-Çocuk İlişkileri*, (Ed.: Tarık Solmuş), Nobel Yay., Ankara 2010, s. 54.

[329] İ. Dilman, *Sevgi-Biçimleri, Boyutları ve Paradoksları*, s. 118.

bağımlılığı reddederek yaşamaktadırlar.[330] Behlül, Bihter'den önceki hayatına dönerek eski aşkı Kette'yle birlikte olduğunda Bihter, geçici bir ilişki olduğunu düşünerek buna aldırmamıştır. Ancak Behlül, onu herhangi bir kadın konumuna iterek değersizleştirip Nihal'le evliliğe doğru ilerleyen bir ilişki yaşamaya başladığında durum değişmiştir.[331] Behlül'ün kendisine ait olduğunu düşünen genç kadın, her şeyi göze alarak ikisinin de sonunu hazırlayacak bir eylem içerisine girmiş, ilkönce annesini, ardından da Behlül'ü, her şeyi Adnan Bey'e açıklamakla tehdit etmiştir. Ancak o açıklamadan evin hizmetçilerinden Beşir, Adnan Bey'e tüm macerayı anlatmış, Bihter de intihar etmek suretiyle hayatını sona erdirmiştir.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* isimli romanında cinsel plana taşıdığı ve kadın açısından gördüğü yasak aşkı Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanında ruhî düzeyde işlemiş, kadın ve erkek açısından değerlendirmiştir. Evliliği olumsuz bir gözle değerlendiren ve yasak aşkı yücelten *Eylül*,[332] aşk macerasının niteliği bakımından Türk romanının otuz yıllık tarihî gelişimi içinde apayrı bir yere sahiptir.[333] Mehmet Rauf aksini söylese de[334] temanın, onun biyografisine ve psikolojisine bakan yönleri de vardır. Hüseyin Cahit Yalçın, Mehmet Rauf'un Tarabya'da subay olarak görev yaparken evli bir kadınla birlikte olduğunu söylemiştir.[335] Belge de Mehmet Rauf'un Tevfik Fikret'in eşine âşık olduğunu belirtmiştir.[336] Halit Ziya, Belge'nin söylediklerini onaylar biçimde bazı bilgiler vermiştir. Mehmet Rauf, Tevfik Fikret'in kendisinden küçük halasıyla evlenmiş, onların Hisar'daki yalısına "*içgüveysi"* olarak yerleşmiş ve *Eylül*'ü de bu yalıda "*bir aşk kasırgasına takınıp sürüklenirken*" yazmıştır.[337]

---

[330] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 193.
[331] A. A. Arslanoğlu, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri*, s. 51.
[332] Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-*, Kurgan Edebiyat, Ankara 2013, s. 176.
[333] Mehmet Törenek, *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi Yay., İstanbul 1999, s. 75.
[334] Mehmet Rauf, *Edebî Hatıralar*, Kitabevi Yay., İstanbul 2008, s. 80. "*(...) Bu esnada Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu Tefrikası Servet-i Fünun'da bitmek üzere idi. (...) bir gün Halit Ziya'nın yanında idim, biz konuşurken kendisini ziyarete bir genç geldi. Lakırdı arasında bunun o hafta teehhül edeceğini öğrendim. Düğüne ve düğünden sonraki hayata ait tasavvurattan bahsederken bu adam balayını Büyükada'da geçirmek istediğini, orada tuttuğu köşkü döşettiğini anlatıyordu. Ben Halit Ziya'nın gözerlinde acı bir esef bulutunun karardığını fark ettim. Ve bana öyle geldi ki ruhu artık böyle bir saadetin kendisi için muhual olduğunu anlamaktan mütevellid bir meraretle burkulmuştu… İşte Eylül'ün esasını teşkil eden fikri, yani gençliğin akan bir su, esen bir rüzgâr gibi gayr-i kabil-i men ve tehir bir surette uçup gittiğini takdir etmek, eylülde avdet-i bahar nasıl muhal ise şimdi her şeyin faidesiz olduğunu anlamak, ziyan olarak geçen güzel günlerin tahassürüyle ahrap olmak fikrini buradan kaptım.*"
[335] Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, (Haz.: Rauf Mutluay), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2010, s. 159-161.
[336] Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yay., İstanbul 2012, s. 347.
[337] Halid Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair*, (Haz.: Sacit Ayhan, Levent Ali Çanaklı), Özgür Yay., İstanbul 2014, s. 671.

Romancı, Suad ve Necib'in "*vicdan azaplarını, çıkmazlar içindeki aşklarının derin hazlarını, acı ve ıstıraplarını*"[338] anlatmış, muhtevanın psikolojik yönünü bu duyguların doğurduğu gerilimle kurmuştur. Ruhî düzeyden cinsel düzeye aktarılamayan yasak aşkın doğurduğu gerilim, asıl itibarıyla Necib kaynaklıdır. Genç adam, adım adım Suad'a yönelmiş, aşkını platonik bir his olmaktan çıkartıp karşılıklı ilişkiye dönüştürmüş, ama cinsel herhangi bir temas yaşayamamıştır. Bu durum, onun psikolojisini pek çok bakımdan tahrip etmiş ve yasak aşkın niteliğini de belirlemiştir.

Aşk nesnesini zihninde kurgulayan, imgeleştiren ve idealize eden Necib,[339] Suad'ın, tanıdığı diğer kadınlardan farklı olduğunu anlayarak ona karşı "*derin, sıcak bir muhabbet ile pür-nem*" olmaya başlamıştır. Suad'ın yaptığı her hareketten etkilenen genç adam, ona karşı başta cinsellik görüngüsünden uzak bir ilgi duymuş, giderek onun sözlerinden, kokusundan ve davranışlarından etkilenmiştir. Necib'in beğendiği ve zihninde kurguladığı kadının bazı hareketlerinden ve nesnelerinden etkilenmesi oldukça doğaldır. Aşkın psikanalizini yapan Reik'e göre aşkı yoğun hisseden erkek, sevilmek ve fetih yoluyla kadınını elde etmek istemektedir.[340] Necib, Suad'ın monoton hayatına bağlı olarak sevme ve sevilme ihtiyacı yaşadığını fark etmiş ve fetih girişiminde bulunmuştur.[341] Suad, evliliklerinin beşinci senesinde, yaşadıkları evin içerisinde eşiyle yalnız olamamaktan rahatsızlık duymuş, ilişkilerinde aşkın azalmasından dolayı birtakım huzursuzluklar yaşamış, "*bâhusus gittikçe eski ateşin azaldığını, eski harâretin her gün biraz daha karîn-i i'tidâl olduğunu*" görmüştür. Ayrıca Süreyya'nın, Suad'ın bu durumunun farkında olmaması, onun psikolojik ihtiyaçlarına bigâne kalması ve onu "*bir eş, bir sevgili, bir âşık gibi değil bir anne*"[342] gibi sevmesi ortaya çıkan durumu daha da kötüleştirmektedir. Özgüven'in belirttiği kadarıyla aşk ve sevginin psikolojik yönü, sevme ve sevilme duygusuyla doğrudan ilişkilidir.[343] Ortak ilgilerinin azaldığını hisseden Suad, eşinden önem ve değer görmemektedir. Tarhan'a göre bu durum, evliliklere zarar vermektedir.[344] Süreyya'nın ilgisizliğinin doğurduğu boşluğu Necib, Suad'ın ilgisini çekecek davranışlar yaparak, onunla piyano çalarak ve ona notalar getirerek doldurmuştur. Yakınlıkları arttıkça Suad'ın elini, kokusunu ve

---

[338] Mustafa Özbalcı, *Mehmet Rauf'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, MEB Yay., İstanbul 1997, s. 24.
[339] *A.g.e.*, s. 28.
[340] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, s. 134.
[341] Özgür Koçak, *Emile Zola'nın Thérese Raquin ve Mehmet Rauf'un Eylül Romanlarındaki Evlilik, Aldatma ve Pişmanlık Konularının Analitik Olarak Karşılaştırılması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Osmangazi Ünv. SBE, Eskişehir 2007, s. 53.
[342] A. İ. Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, s. 349.
[343] İ. E. Özgüven, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, s. 99.
[344] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 72.

vücudunu hissetmiş, ilişkilerini duyular dünyasına aktarmışlardır.[345] Süreyya'yı Suad'ın gözünden düşürmek için sandal bahsini açmış, onların mecburiyete dönüşen ilişkisinden kendisine bir pay çıkarmaya çalışmıştır. Özbalcı'ya göre, Suad da Necib'le evlilik hakkında konuşarak, evleneceği kadının niteliklerini tarif ederek Necib'e karşı sebebini pek açıklayamadığı platonik bir yakınlık hissetmeye başlamıştır.[346]

İlişkinin geldiği bu noktada Necib'in en korktuğu şey, "*nefsine karşı mâlik bulunduğu*" hâkimiyetin ortadan kalkmasıdır. Zira Necib'de "*tenemmi eden bu incizâb artık tagaddiye ihtiyac-ı şedîd*" hissetmektedir. Bir gün "*deniz hamamında*" Suad'a ait olduğunu düşündüğü bir kokuyla kendisinden geçen Necib, genç kadını birtakım imgelerin yardımıyla hayal etmeye başlayarak hissettiği aşkın masumiyetini zedelemiştir.

"*Ve suyun içine girdiği zaman, şimdiye kadar bunu düşünmediğine istiğrab ederek onun da burada bu su içinde yıkandığını düşünmek bütün ihtiyarını helak ve zebun eden bir zaaf ve rehavete sevk ediyordu. Bulutlar içinde, sermest ve bîhuş, kendini suyun içine bırakarak, nihâyetsiz bir mestî, havâs içinde onu burada, suyun arasında, deniz elbisesinin nîm sakladığı omzu, kolları, gerdanıyla görerek, bayılır gibi kalıyordu*." (s.115).

Necib, deniz hamamındayken cinsel uyarılmayı sağlayan kokuyla, ardından kendisini "*içine alan*", kuşatan ve saran denizle birlikte cinsel ilişkideki gibi "*mahmûm*" olmuş ve cinsel haz nesnesini "*en ince, en mahrem kadınlıklarına kadar düşünerek harâretinden, ruhunda ölüyorum*" zannetmiştir. Necib, sahip olma duygusuyla Suad'ın piyanonun üstündeki eldivenlerinden birini almış, havada bulunan "*râyihayı*" hissetmiş ve eldiveni ağzına götürerek öpmek suretiyle libidosunu cinsel nesneye yöneltmiştir. Kernberg'in de belirttiği gibi, ötekinin bedenini simgeleyen nesneleri idealleştirerek erotik arzu hissetmiştir.[347]

Yasak aşkın, "yasak" niteliğe sahip olabilmesi için iki kişinin aynı hislerle birbirlerine yönelmesi lâzımdır. Suad'ın aşk duygusunu hissetmesini sağlayan husus, Necib'in tifoya yakalanmasıdır.

"*Bu kadar telaşa, bu kadar korkuya sebep bulamayarak sahiden bir şey mi var dediği ve bu kadarına bir aşk diyebilirler mi diye tereddüt ettiği oluyordu; fakat o fazla bir muhabbetle bir hastayı düşünmekten ibaret olan bu merakı masum buluyordu*." (s. 131).

---

[345] Beyhan Kanter, "Eylül Romanında Estetize Edilmiş Kimlikler", *Tübar*, S. XXVIII, 2010- Güz, s. 233.
[346] M. Özbalcı, *Mehmet Rauf'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 24.
[347] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 46.

Suad, artık hayatına tamamıyla karışan, "*ondan fekk-i râbıta*" edemediği Necib'i rüyasında görmüş, yaşadığı duygunun insanî bir hassasiyet değil de aşk duygusu olduğunu anlamıştır. Rüya, Suad'ın bilinçaltındaki olguları ortaya çıkarmıştır. Hastalığından dolayı Necib'i ziyaret ettiklerinde kendisine ait eldiveni görerek "*o beni seviyor*" emniyetini ve memnuniyetini hissetmiştir.

Birbirlerine âşık olduğunu anlayan ve bunu Necib'in nekâhet döneminde birbirlerine itiraf eden çift, bu raddeden sonra rahat ve özgür bir biçimde cinsel ilişki kuramadığı için gerilimler yaşamaya başlamıştır. Süreyya'nın babasının evine gittiklerinde aşkları için uygun ortam bulamayan, ahlaka ve dostluğa dayalı kaygılar yaşayan Suad ve Necib, birbirlerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Bunun en büyük sebebi "*güdü çatışma*"sıdır.[348] Süreyya, Suad'ın eşi; Necib'in hem en iyi dostu hem de akrabasıdır. Bu noktada her iki kahraman da ilişkilerinin toplumsal kurallara uymadığını düşünerek "namus" kavramı üzerine spekülasyonlar yapmıştır. Necib'e göre namus bir masaldır, aşk ile namus bir arada bulunması imkânsız iki kavramdır ve asıl kabahatli "*kuyûd-ı içtimaiyeye*" esir olmaktır. Namus engeline takılan ve Suad ile Süreyya konağa taşındıktan sonra sevgilisiyle rahatça görüşemeyen Necib, içinde bulunduğu gerilimle Suad'ı kıskandırmak ve tahrik etmek için başka kadınlarla birlikte olduğu yalanını uydurmuş ve Hacer'le ilgilenerek Suad'ı kıskandırmak istemiştir. Necib'in davranışları aşkın çözülmesine sebep olmuştur. Suad, Süreyya'nın kıymetini anlayarak Necib'e "*gıda-yı zevk ve iğfal*" olmadığına sevinmiştir. Bir süre sonra konakta gerçekleşen yangınla Suad ve Necib romantik bir şekilde ölmüştür.

Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanı, yasak aşk temasının işleniş biçimi açısından Mehmet Rauf'un *Eylül* isimli romanına benzemektedir. Her iki romanda da aşkın doğuşu, gelişimi ve sonuçlanması arasında yakın ilişkiler mevcuttur. Eşi tarafından ihmal edilen Meliha'nın yasak aşkı tercih etmesi, bunun karşısında Necdet'in yasak aşktan mümkün olduğu kadar kaçması ve bu iki durum arasındaki paradoks muhtevanın psikolojik yönünü oluşturmaktadır.

Evlilik ilişkileri, çiftin birbirine duyduğu psikolojik ve uzvî ihtiyacın tatmini üzerine kurulmaktadır. Azalan veya hiç kurulmayan ilgi, çiftin biribirinden uzaklaşmasına ve sadakatsizlik göstermesine yol açmaktadır. Reik'in tespitiyle sadakatsizliğin en önemli sebeplerinden biri, eşlerin birbirine yeterince ilgi

[348] İ. E. Özgüven, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, s. 119.

göstermemesidir.[349] Mesleği askerlik olan İbrahim Şemsi, eşi Meliha'yla gerektiği gibi ilgilenememiş, genç kadının sevme ve sevilme ihtiyacını karşılayamayarak onda boşluk duygusunun oluşmasına sebebiyet vermiştir. Meliha da vaktinin büyük bir kısmını geçirdiği Necdet'e ilgi duymaya başlamış, sevme ve sevilme duygusunu/ihtiyacını onunla tatmin etmek istemiştir. Buna karşı ahlakî sorumluluk duygusuna sahip olan Necdet, arkadaşının eşinin davranışlarından rahatsız olmuştur. Çareyi kaçmakta bulan Necdet, Meliha'nın haz ve cinsellik merkezli davranışlarını önleyememiş, aksine kaçışıyla bu güdülerin şiddetlenmesine sebep olmuştur. Aşkını cinselliğe taşımak, eşinden ayrılarak Necdet'le evlenmek isteyen Meliha, otokontrol mekânizmasını işletemeyerek Necdet'i öpmüş, eşi görev için İstanbul'dan ayrılmak durumunda kaldığında erkek kardeşinin, yani Necdet'in eniştesinin evindeyken şimşekten korktuğunu bahane ederek Necdet'le birlikte olmuş ve ondan hamile kalmıştır. Meliha aşk duygusunu çok güçlü bir şekilde hissetmektedir. Evli olduğu halde kardeşinin evinde hiç çekinmeden bu davranışları gösteren Meliha, bir biçimde Necdet'i evliliğe ikna etmek istemektedir. Sürekli olarak Necdet'e baskı yaptığı için genç adam bir süre sonra intihar etmiştir.

Halide Edip Adıvar, *Handan* isimli romanında yasak aşk temasını nefretten merhamete, merhametten aşka uzanan bir çizgisiyle sunarak duygusal değişimi mantiklı bir zemine oturtmuştur. Yasak aşk temasının psikolojik yönünü eşler arasındaki ortak ilgilerin azlığıyla, zihnî ve hissî uyumsuzlukla veren romancı, aşk ve evlilik ilişkilerinin sağlam temeller üzerine kurulabilmesi için fikrî yakınlığın önemini de vurgulamıştır. Refik Cemal, hayata eşi Neriman'la aynı perspektiften bakmamaktadır ve bu da zamanla eşinden uzaklaşmasına Handan'a yönelmesine sebep olmuştur.

Daha evlenmeden adını sıkça duyduğu Handan'dan nefret eden Refik Cemal, eşinin ve bir yakınlarının Handan'la güzel bir evlilik yapabileceklerini söylemesiyle onu merak etmiştir. Nefret ve arkasından gelen merak, Refik Cemal'in zihninde Handan'ın bir imaj olarak belirmesine yol açmıştır. Refik Cemal, yurtdışına sürgüne gönderildiğinde bu imajı gerçeğiyle tecrübe etme fırsatı bulmuştur. Eşiyle konuşamadığı fikrî konuları Handan'la konuştuğunda ondan oldukça etkilenmiş ve ona karşı bir yakınlık hissetmiştir. Aşk duygusunun başlaması için kadın ve erkeğin ortak ilgilere sahip olması gerekmektedir. Bu ilgi, herhangi bir duygunun motivasyonuyla gerçekleşirse daha anlamlı olmaktadır. Refik Cemal, Handan'ın eşi Hüsnü Paşa'dan

[349] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 89.

eziyet gördüğünü fark ettiğinde ona karşı merhamet hissetmiştir. Reik'in ve Kernberg'in tespitiyle hissedilen diğer duygular, sevgi ve aşka dönüşmeye istidatlıdır.[350] Handan'a duyduğu ilgiyle yanında olmayan eşiyle arasında bir boşluk oluşmuştur. Eşine yazdığı bir mektupta "*O efkârımın kardeşi, eşi; sen, sevgilim, hayatıma, kalbime hâkim kadın, her şeyim, arkadaşım ve sevgilim!*" (s. 111) demek suretiyle ilgisinin Handan'a yöneldiğini ortaya koymuştur. Bu da Refik Cemal'le Neriman arasında bağlayıcı ilgilerin olmadığını göstermektedir.[351]

Doğal olarak yasak aşkın Handan'a bakan tarafı da bulunmaktadır. Handan da eşinin kendisiyle ilgilenmemesi, kendisini aldatması ve onu sürekli aşağılaması karşısında boşluk duygusu yaşamıştır. Genç kadın, eşiyle birlikte olmak, onunla bir şeyler paylaşmak ve böylece birine ait olduğunu duyumsamak istemektedir. Handan, eşi kendisini terk ettiğinde içindeki boşluk duygusunu Refik Cemal'le gidermeye başlamış, onunla piyano çalmış, resim galerisine gitmiş ve gezintiler yapmıştır. Eşiyle yaşayamadıklarını telafi etmiş ve zamanla Refik Cemal'e zaaf hissetmeye başlamıştır. Paşa'ya gönderemediği mektupta Refik Cemal'e karşı duyduğu zaafın önü alınmazsa "*tehlikeli bir şey, hain bir şey*" olacağını yazmıştır. Refik Cemal'le arasında duygusal bağ oluşmuşken ve bedenen birbirlerine yaklaşmışken Handan hastalanmıştır. Refik Cemal, Handan'la ilgilenip ona dokundukça aşk duygusunu daha fazla hissetmiştir. Onu tedavi ettirmek için İtalya'ya götürdüğünde ilk "*bûse-i aşk*"ını almış, ancak Handan'ın ölümüyle ilişki ilerlememiştir.

Halide Edip Adıvar, *Son Eseri* isimli romanında yasak aşk temasını bireysel problemler merkezinde sunmuştur. Eşinden farklı sebeplerle sıkılan bir romancı ile o romancıyı uzun bir süredir değişik kanallardan tanıyan ve takip eden bir kadın arasındaki yasak aşk, küçük bir tensel temasla cinselliğe dönüşmüş ve trajik bir şekilde sona ermiştir. Yasak aşkın tarafları olan Feridun Hikmet ve Kamuran'ın psikolojik dünyalarında aşka yol açan birtakım itkiler ile bu aşkı bitiren engeller mevcuttur. Vehimlerle gerçekler arasında kalan ve arzularına ket vuran çift için yasak aşk kısa bir sürede başlamış ve hiç de hoş olmayan bir suretle bitmiştir.

Feridun Hikmet ve Kamuran'ın birbirlerine yönelmelerinde birtakım psikolojik amiller bulunmaktadır. Bir romancı olan Feridun Hikmet, artık eşine karşı aşka dayalı

---

[350] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, s. 173; O. F. Kernberg, *a.g.e.*, s. 59.

[351] Ayşegül Ergişi, "Psikanalitik Bir Çözümleme: Halide Edib Adıvar'ın *Handan* Romanı", *International Journal of Social Science*, Volume 6 Issue 2, February 2013, s. 1743.

bir duygu hissetmemektedir ve bu da giderek eşinden uzaklaşmasına yol açmıştır. Yaşadığı tekdüze hayattan sıkılan Feridun Hikmet, mağrur bir tabiata sahip olan eşi Mediha'nın kendisinden yaşça büyük olması ve fizikî görünümü bozulmasından dolayı oldukça rahatsızdır. Bu yüzden hayatında bir değişiklik arzulamaktadır. Kamuran da abi Asım'ı terk eden Mediha'nın evlendiği Feridun Hikmet'in "*Lâyemut*" isimli romanını okumuş, romanın bir donjuan başkahramanını Feridun Hikmet'e benzetmiş ve onu tanımak istemiştir. Romanı okuduktan sonra "*onun tesiri altına tehlikeli bir surette*" giren Kamuran'ın içinde "*korkutan bir isyan*" başlamıştır. İki taraf için de psikolojik bir mahiyete sahip olan bu sebepler, yasak nitelikli aşkın başlamasına yol açmıştır. Kamuran yurtdışından geldiğinde eski yengesi Mediha aracılığıyla Feridun Hikmet'e yaklaşmış ve onun kızıyla resmini çizmiştir. Kamuran, zaten Feridun Hikmet hakkında zihnî bir hazırlığa sahiptir, Feridun Hikmet de eşiyle yaşadığı sorunların ardından Kamuran'ın gençliğinden, güzelliğinden ve bakire oluşundan etkilenmiştir. Yasak aşk duygusunu Feridun Hikmet'in hissettiği boşluk, Kamuran'ın zihnini kurcalayan merak oluşturmuştur. Ancak Mediha'nın eski eşi Asım'ın Kamuran'ın hastalanması üzerine İstanbul'a gelmesinin ardından Feridun Hikmet, "*galibin mağluba*" duyduğu "*istihfaf*" hisleriyle İstanbul'dan uzaklaşmıştır. Abiyle yurtdışına giden Kamuran'a mektuplar yazan Feridun Hikmet, iki sene sonra çalıştığı gazeteden aldığı teklifle Almanya'ya (Königsi'ye) gitmiş, bir öpüşmeyle devam eden kısa bir aşk yaşamıştır. Ancak Feridun Hikmet ve Kamuran'ın zihnindeki psikolojik engeller, ilişkilerini ilerletmelerine mani olmuştur. Kardeşini eski karısına kaptırmak istemeyen Asım'ın ısrarı ile Feridun Hikmet'in Kamuran'dan hoşlanmayan kızı Nerime'nin vefatı ilişkiyi sona erdirmiştir.

Halide Edip Adıvar'ın ahlak ve aşk arasında kalan kişileri işlediği *Handan* ve *Son Eseri* isimli romanlarının aksine Peyami Safa, *Şimşek* isimli romanında yasak aşk temasını birtakım psikanaliz teorileri, üzerine kurmuştur. Halide Edip'in romanlarında beşerî bir duyarlılık söz konusuyken Peyami Safa, adeta bilimsel tetkiklere girişmiş, histeri üzerine teorileri, Jung'un arketip teorisini ve özellikle de Freud'un yaşam-ölüm düalitesini kahramanlarının iç dünyalarını aydınlatmak üzerine kullanmıştır. Türk romanının başından bugüne kadar psikoloji adına görülen yüzeysel uygulamalar, Peyami Safa'yla birlikte derinlikli analizler halini almıştır. Bu bakımdan *Şimşek* romanı incelediğimiz romanlar içerisinde malzeme bakımından en olgun eserdir ve romancının insanı anlamak için sadece gözlem yapmadığını, gözlemlerini psikoloji/psikanaliz okumalarla pekiştirdiğini göstermektedir. Ayrıca *Şimşek*'in bir diğer önemli yönü, yasak

aşk olgusunu tek bir kahraman etrafında değerlendirmemiş, aldatan ve aldatılan etrafında olayı aydınlatmaya çalışmış olmasıdır. *Eylül*, *Aşk-ı Memnu* ve *Zavallı Necdet* gibi romanlarda aldatılan erkek; *Handan* ve *Son Eseri*'nde ise aldatılan kadın yaşanan olaylardan haberdar değildir ve bu yüzden sözü edilen bu romanlar tek cephelidir. Oysa Şimşek'te romancı yasak aşktan asıl etkilenen kişiyi anlamaya çalışarak, aldatan kadının iç dünyasını ve çelişkilerini de sergileyerek meseleye geniş bir perspektiften bakmaya çalışmıştır.

Peyami Safa, psikolojik bir sorun olarak karşımıza çıkan yasak aşkı iyi gitmeyen evliliğin öncesi ve sonrasıyla ilişkili olarak vermiş, aldatma ve aldatılma konumundaki kişileri ayrı ayrı sunarak evlilik ilişkisinde çiftlerin şahsiyet uyumunun, yetişme tarzları ve hayata bakışları arasındaki farkların yasak aşka zemin hazırlayabileceğini bazı psikoloji teorilerinin eşliğinde anlatmıştır. Yasak aşk yaşayan Pervin'in histerik şahsiyete sahip olması, Müfid'in etkisinde kaldığı anne arketipiyle pasif bir direniş sergilemesi ve yaşam-ölüm düalitesi yasak aşk teması etrafında romancının kullandığı psikoloji teorileridir.

Yasak aşk yaşayarak eşi Müfid'i aldatan Pervin, bir ara nişanlı kaldığı doktorun koyduğu teşhise göre "*isterik*"tir. Muhtevaya yansıdığı kadarıyla histerik kişilerin aşk ve cinsellikle ilgili tutumları, yaşadıkları ilişkileri etkileyebilmektedir. Bir kişilik bozukluğu olan histeri, özellikle erken çocukluk döneminde ebeveyn-çocuk ilişkisiyle şekillenmektedir. Pervin'in ebeveynleriyle ilişkisi, hayata bakışı ve hayattan beklentileri hem kişiliğini şekillendirmiş hem de daha önce başladığı cinsel ilişkiyi evlendikten sonra da sürdürmesine sebep olmuştur. Pervin, "*çocukluğundan beri aileye ait bir fikir sahibi olamamış*", ebeveynlerinden hayatı boyunca geçimsizlik, dargınlık, ihanet ve boşanma maceraları görmüştür. Pervin'in, "*zengin, kumarbaz ve çapkın*" olan babasından ayrılmak zorunda kalan zayıf ve pasif kişilikli annesi, kızıyla yeterince ilgilenememiş, ona rol-model olamamıştır. Pervin, "*bülûğ*" çağını pek çok tehlike içerisinde geçirmiş ve ailesi tarafından ihmal edilmesinin bir sonucu olarak aldatma nesnesi olan Sacid'in muhitine girmiştir. Aniskiewitz'e göre, histerik kişilik özelliklerinin oluşmasında narsist bir baba ve yetersiz bir anne etkili bir unsur olabilmektedir.[352] Zira böylece bir baba imgesinden yoksun olan kız çocuk, otorite olarak gördüğü babasından alamadığı sevgiyi başka erkeklerden edinmeye

[352] Nancy McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, (Çev.: Erkan Kalem), İstanbul Bilgi Ünv. Yay., İstanbul 2013, s. 374.

çalışmaktadır. Tatminsiz benlik yetersiz baba-kız ilişkisinden dolayı histerik kişilerin en belirgin kişilik özelliği olmuş ve bu özellik ilerleyen zaman diliminde cinsel tatminsizliğe kadar varmıştır. [353] Pervin'in cinsel hayatındaki düzensizliğin, tatminsizliğin ve yasak aşka savrulmasının temelinde bu olgunun bulunduğunu belirtmek gerekmektedir. Ayrıca tatminsizliğin kaygı durumuyla da yakından ilişkisi vardır. McWilliams'a göre histerik kişilerin yaşadığı yüksek düzeyli kaygı, onların hem aşırı uyarılmalarına hem de karşılaştıkları zor durumlarda hemen çaresiz kalmalarına sebep olmaktadır.[354] Sınırdaki kaygı durumu, tatmin arzusunu doğurduğu için bireyi tatminsizlikle karşı karşıya bırakmaktadır. Kaygı durumuna bağlı olarak birey, kendince "*cinsel bölge yasağı*"[355] koyarak kadınlığını teslim etmemekte, böylece cinsel açıdan hiçbir biçimde tatmin olamamakta ve kendisine acı çektirmektedirler. Evlenmeden önce Sacid'le defalarca beraber olan Pervin, ona bekâretini inatla teslim etmemiştir. Yaşadığı kaygıya bağlı olarak cinsel ilişki sırasında tatmin olmaktan şiddetle uzak duran, ama tatmini hep arzulayan Pervin, "*kadınlığını başkalarına teslim edilmemiş gizli bir kuvvet gibi taşımaktan*" zevk alarak acı çekmektedir. Bu duygunun "*ruhî bir mazoşizm*"[356] olduğu ortadadır. Genç kız, "*hiç ummadığı şiddetli bir zaaf anında cinsî temayüllerinin bütün varlığını kapladığı kısa bir saniye zarfında*" Sacid'e teslim olmuştur. Pervin, eşi ve Sacid de dâhil olmak üzere dört erkekle aynı anda cinsellik yaşayarak tatminsiz benliğini doyurmak için çabalamaktadır. Çoklu cinsel ilişki Pervin'in baba sevgisinin mahrumiyetinden kalan sevgi tatminsizliğini telafi etme çabasından başka bir şey değildir. Histerik kadın, tatmini çoklu ilişkilerde arayarak pek çok erkeğin beğendiği özelliğine sahip olduğunu düşünmektedir. Pervin'in tatminsiz benliği ten hazları açısından Sacid'i; saflığını koruması ve ona eş olması bakımından da Müfid'i arzulamaktadır. Sacid ve Müfid iki zıt karakterdir, ama Pervin, onlarla kurduğu cinsel ilişkiyle bu iki karakterin özelliklerini bir arada tek bir erkekte bulundurmak istemektedir.

"*Biri kadından daha yumuşak, öteki erkeklerden daha sert; biri saf öteki tecrübeli; biri masum, öteki hain; biri mahkûm, öteki hâkim. Pervin'in ruhunda iki türlüsüne de ihtiyaç var. İstiyor ki bir erkek hem metin hem hassas hem saf hem kurnaz hem masum hem tecrübeli olsun. Yalnız bir türlüsü, yalnız Müfid ve yalnız Sacid ona eksik geliyor, onun için ikisinin ortasında yaşamaktan zevk alıyor. Bu iki adam yan yana geldikleri vakit, ancak tam bir erkeğin yerini tutabiliyor*." (s. 43).

---

[353] J.-D. Nasio, *Histeri Psikanalizin Güzel Çocuğu*, (Çev.: Pelin Aydın), Say Yay., İstanbul 2013, s. 17.
[354] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, s. 372.
[355] J.-D. Nasio, *Histeri Psikanalizin Güzel Çocuğu*, s. 50.
[356] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 88.

Tatminsiz benlik tamlığın peşindedir, bu da Pervin'in Müfid'i aldatmasına sebep olmuştur. Çünkü o, hem cinsel isteklerini tatmin eden hem de ruhundan anlayan bir erkek tasavvur etmektedir, böyle bir durumun imkânsızlığı da daha önce başladığı cinsel ilişkiyi sürdürmesine yol açmıştır. Her arzusunu Müfid'le gideremeyen Pervin, sürekli olarak eşini Sacid'le karşılaştırmış, iki erkeğin gerek fizikî gerekse ruhî özelliklerini kıyaslamış, ikisinden de vazgeçememiş, bir tarafıyla Müfid'i isterken diğer yanıyla da Sacid'den kopamamıştır. Sonuç olarak tamlığa ulaşmaya çalışmıştır.

Yasak aşkın sadece Pervin'e bakan yüzü yoktur, Müfid de davranışlarıyla "*adam sen deciliği*"yle Pervin'in kendisini aldatmasına zemin hazırlamıştır. Eşiyle gerektiği gibi ilgilenmeyen ve hastalık bahanesinin arkasına sığınarak çocukça tavırlarla kendisini pasifize eden Müfid, kadın ruhundan anlamamaktadır. Müfid, işe gittiğinde aylak bir insan olan Sacid, köşkte eski aşığı Pervin'le çok rahat ve özgür bir biçimde vakit geçirmiş, bu da birbirlerine cinsel bakımdan zaafı olan kahramanların yasak ilişkilerine hem psikolojik hem de fizikî zemin hazırlamıştır. Müfid, şüphelerini izale etmek için onların yalnız oldukları zamanlarda eve gelmemiş, bazen birlikte dışarı çıkmalarına bile izin vermiştir. İlerleyen zaman diliminde, hizmetçileri ve arkadaşları durumu ona sezdirmeye çalışsa da Müfid, duyduklarını sadece bir hafiye gibi araştırmış, her defasında gerçekle yüz yüze gelmekten korkmuştur. Bulduğu tek somut delil olan telefon numarasının kime ait olduğunu araştırmanın dışında herhangi bir girişimde bulunmamıştır. Bütün bunlar, Müfid'in kişilik özellikleriyle yakından ilişkilidir. Yenilgiyi seven, mazoşist eğilimlere sahip olan, somut herhangi bir delil görmeksizin hareket etmeyi uygun görmeyen pasif kişilikli Müfid, bu yakın ilişki karşısında kaçmayı ve fotoğrafı net bir şekilde görmemeyi tercih etmektedir. Onun bu tavrı, yasak aşkın Pervin ve Sacid'in istediği gibi sürmesine sebep olmuştur. En sonunda da hiçbir siteme yer vermediği ve ayrılığın sebebini yazmadığı bir mektupla teyzesinin evine kaçmıştır. Müfid'in gerçeklerden korkması ve gerçeklerle mücadele edememesi Pervin'in elini rahatlatmış, ona psikolojik bir üstünlük sağlamıştır.

Şimşek romanını, aynı temayı işleyen *Eylül* ve *Aşk-ı Memnu*'dan ayıran ve muhtevanın psikolojik yönünü sahihleştiren bir husus da Müfid'in yaşadığı şüphe bunalımlarıdır. Peyami Safa'nın romanlarında dikkati çeken en önemli husus, bireyin bunalımları, açmaz ve endişelerinin romanın bütününde farklı suretlerde yer almasıdır. [357] *Şimşek*'te de bunun ilk örneğini vermiş, Müfid'in yaşadığı şüphe

[357] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 33.

bunalımlarını aktarmıştır. Eşi tarafından aldatılan bir erkeği dramatize eden ve iç dünyasını aktaran romancı, aldatma hikâyesinin tek bir yönünün olmadığını ortaya koymuştur. Sadece bunu ortaya koymakla kalmamış, aldatıldığını düşünen bireyin/erkeğin neler yapabileceğini göstermiştir. Şüphenin Müfid açısından iki yönlü olduğunu söylemek mümkündür. Evvela Müfid, Pervin'in karakteristik özellikleri, geçmiş hayatı ve muhitinden korkmaktadır. İkincisi ise dayısı Sacid'in hovardalığı ve hiçbir kutsal tanımadan girdiği çarpık ilişkilerdir ki Müfid'in zaman zaman dile getirdiği bu durum, onu ciddi biçimde endişelendirmektedir.

Muhtevanın, Freud'un ortaya attığı yaşam-ölüm düalitesine bakan bir yönü de vardır. Romanda da belirtildiği gibi, "*ruh ilmi haz ve keder diye iki zıt heyecan*" tanımıştır. Freud'a göre insan, hazzın peşinde koşarak ölümden kaçmakta ve elindeki herşeyi haz için harcamaktadır. Yaşam dürtüsü, cinsellikle ilişkiliyken ölüm dürtüsü hayatın sonlanmasıyla ilişkilidir. Cinsellik, soyun korunmasını ve hazzı öngörmekte, bunun karşısında yer alan ölüm dürtüsü de zıt bir hareketle bireyi sona doğru götürdüğü için kederlendirmektedir. Birey, bir yandan haz almaya, cinsellik yaşamaya çalışırken bir yandan da ölümden korkmaktadır. Yani bu durum düalist bir sorundur.[358] Müfid ve Pervin de yaşam/ölüm-haz/keder düalitesini yaşamıştır. Hiçbir problemi halledemeyerek teyzesinin evine kaçan ve burada benzer şüphelerden bir türlü kurtulamayıp hastalığı artan Müfid, hissettiği zaaftan dolayı Pervin'i rüyasında görmüş, sonra onu hayal etmiştir. Kaçmak, onun için tam anlamıyla evliliği bitirmek anlamına gelmemiş, bir yanıyla henüz kopamadığı Pervin'den kâğıt üzerinde de ayrılamayarak zihnindeki ikilemi sürdürmüştür. Müfid'inkine benzer bir ikilemi Pervin de yaşamıştır. Pervin, Sacid'le niçin birlikte olduğuna anlam verememiş, Sacid'e zaaf duymuş, Müfid'i sevdiği ve takdir ettiği anlarda bile Sacid'e karşı cinsel arzu hissetmiştir. Müfid'in Pervin'e, Pervin'in Sacid'e duyduğu zaaf, ölümden kaçarak aşka, cinselliğe ve hazza ulaşmaya çalışmakla ilişkilidir. Müfid, teyzesinin köşküne yerleştikten sonra tekrar hasta olmuş, hastalığı şiddetlenince de arkadaşı Ali, onun yanına Pervin'i getirmiştir. Müfid, Pervin yanına uzanıp ayakları kendisine temas edince cinsel duygular hissetmiş ve çok ağır hastayken konuşmak için çabalamıştır. Yani yaşam, haz ve cinsellik duyguları bedenini harekete geçmiştir. Ancak Sacid, yanına geldiğinde sanki ölüm meleği gelmiş gibi korkmuştur. İçinden "*Ölüm bu adamdır. Beni o öldürdü.*" (s. 231) demek suretiyle keder, ölüm ve elemle Sacid'i birleştirmiştir. Romancı, Müfid'in

[358] S. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, s. 100.

Pervin'e zaafını "*Yaşamak iktidarı ve yaşamak ihtirası*." sözleriyle aktarmış ve ardından "*Ölümden çok korkmaya başladı.*" (s. 229) diyerek Sacid'i işaret etmiştir. Pervin ise Müfid ölüm döşeğindeyken Sacid'le yaşadığı cinsel yakınlaşma sırasında "*tatmin edilmeye hazır, muhtaç, yeni ve büyük nice arzular*ı olduğunu ve *yaşamak ihtirasının*" Müfid öldükten sonra yeni bir veçhe kazanacağını düşünmüştür. Pervin için Sacid cinsel iktidarı, hazzı ve yaşamı temsil ederken Müfid ölümü, kederi ve elemi hatırlatmaktadır. Ancak durum Pervin'in düşündüğü gibi olmamış, Müfid hasta yatağından kalkarak Sacid'e saldırdığında ikisi de ölmüştür. Bunun üzerine yaşam ve ölüm kaynağından azade olan Pervin'de yaşama tutkusu yok olmuş, akıl hastalığından dolayı hastaneye yatırılmıştır.

1.4.Platonik, Romantik, Tutkusal Aşk

Birbirine benzer özelliklere sahip olan ve birbirinin içine geçen platonik, romantik ve tutkusal aşkı tek başlık altında incelemeyi uygun gördük. Çünkü platonik olarak başlayan bir aşk, romantik özelliklere sahip olabilmekte ve zamanla tutkusal bir ilişkiye dönüşebilmektedir.

Herhangi bir karşılık görmeden yaşanan ve bireyin gerçek bir kadın/erkekten yola çıkarak kurguladığı aşk öyküleri genellikle platonik bir karakter arz etmektedir. Platonik aşk duygusu hisseden kişi, etkilendiği kadının veya erkeğin hal ve tavırlarından hareketle bir aşk nesnesi yaratarak bu nesnenin söz ve eylemlerinin kendisine yönelik olduğunu düşünmektedir. Paranoid özellikler arz eden bu duruma göre âşık, yarattığı nesneyle duygu yüklü bir iletişime girmekte ve tüm bunları yaparken muhayyilesinde oluşturduğu aşk formuna bağlı kalmaktadır.[359] Yani âşık, olanı değil, olmasını istediğini görmekte ve bunu gerçek zannederek yanılsamalar yaşamaktadır. Göka, insanların duygusal yaşantılarındaki sorunlarla ilgili olan bu durumun psikolojide "*karşılıksız aşk sendromu*" adıyla anıldığını ve herhangi bir psikolojik destek ve yardım olmaksızın çözülemeyeceğini söylemektedir.[360]

Romantik aşk, hem müstakil bir aşk biçimidir hem de platonik aşkla ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır.[361] Sevdiğinden karşılık bulan bazı âşıklar, aşkın yüce bir değer olduğunu düşünerek romantik olabilmekte, sevgilileriyle ilişkilerine ilahî bir

[359] R. Özkan, *Türk Romanında Aşk*, s. 85.
[360] Erol Göka, "Bir Hastalık Olarak Aşk: Karşılıksız Aşk Sendromu", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul 2010, s. 33.
[361] Tarık Solmuş, "Giriş: Eş Seçiminden Boşanmaya Romantik İlişkiler, Evlilik ve Aile", *Romantik İlişkiler, Evlilik ve Ana-Baba-Çocuk İlişkileri*, (Ed.: Tarık Solmuş), Nobel Yay., Ankara 2010, s. 1.

nitelik yükleyerek aşkı bedensellikten soyutlamaktadırlar. İnsanlar, birbirlerini farklı şekillerde arzulamakta, sahip oldukları niteliklerden dolayı birbirlerine sevgi sunmaktadırlar. Bunlar, temelde anlam yükleme biçiminde gerçekleşmektedir. Birey, sevdiği insanı sahip olduğu özelliklerinden yola çıkarak özel biri haline getirmektedir. Fizikî güzellik, sosyal seviye, ailevî geçmiş, ruhî olgunluk vs. bireylerin birbirlerine anlam yüklemelerini sağlayan araçlardır. Yani romantik aşk tekil bir duygu değildir, bir başka duyguya ihtiyaç duymaktadır. Romantikleştirilen aşk, idealizasyona ve fetişizme açıktır ve Reik'e göre bu haliyle tehlikeli bir durum oluşturmaktadır.[362] Geçici bir heves olarak başlayan romantik aşk, bireyin hayal dünyasını kaplamakta ve gerçeğiyle deneyimlendiğinde bireyi hayal kırıklığına uğratmaktadır. Yine Reik'in tabiriyle buna "*romantik aşkın başarısızlığı*" demek de mümkündür. Başarısız olan romantik aşk, âşığın taleplerini büyük ölçüde bir kişinin yardımıyla elde etme güdüsünden kaynaklanmaktadır.[363]

Romantik aşk, bir süre sonra tutkuya dönüşebilmekte, "*o olmazsa olmaz*" anlayışı bireyin tüm hareketlerini belirleyerek onu dar bir alana hapsetmektedir. Tutku, bireylerin sevdiği kişiye koşulsuz olarak teslim olması, delice ve obsesif bir şekilde bağlanmasıdır. Eğer kendisini kontrol etmezse bireyin hissettiği duygu, bağımlılığa dönüşmektedir. Bu manada "*nesnesi olmayan bir tutkudan bahsedilemez. Çünkü tüm diğer duygusal tepkilerde olduğu gibi tutku da bir nesnenin varlığı koşulunda yaşantılanabilir*."[364] Sevdiği kadını/erkeği nesneleştiren birey, âşık olduğu kişiyi insanî niteliklerden soyutlayarak zihnî bir varlığa indirgemektedir. Bu noktada sevgili, sevenin ego idealini de temsil etmekte, seven sahip olmak istediği benliği –ego/benlik idealini- tutkusal aşkla bağlandığı kişiye yansıtmaktadır. Ulaşılmak istenen, ancak ulaşılamayan ego, sevilen kişide temsil edildiği için idealizasyona ve fetişizme dönüşmektedir. Seven kişi, onu diğer insanlardan her bakımdan üstün görerek tanrısallaştırmaktadır.

Türk romanında platonik, romantik ve tutkusal aşk tipleri çeşitli geçişlerle bir arada yer almış veya zamanla birbirine dönüşmüştür. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* isimli romanında ego idealiyle iç içe giren romantik aşk, pek çok romanımızda bu karakteriyle karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi*, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanlarında âşık olan kahramanlar, aşkı yalın bir

---

[362] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, s. 215.
[363] *A.g.e.*, s. 105.
[364] Murat Erkıran, "Tutkuyu Anlamak", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul 2010, s. 128.

duygu olarak algılamamış, aşka başka duygular çerçevesinde anlamlar yüklemişlerdir. Alafranga hayat ülküsüne sahip olan *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey, *Genç Kız Kalbi*'nde Pervin, *Kiralık Konak*'ta Seniha aradıkları erkekte bu özellikleri istemekte, onları zihnî bir nesne haline getirmektedirler. Bu haliyle yer yer romantik bir algıyla yaklaştıkları aşkı, nihâî durumda tutkusallaştırdıkları gözden kaçmamaktadır. Ancak Servet-i Fünûn döneminde yazan romancılar için ideolojik algılar önemli olmamış, onlar aşkı tek başına bir değer olarak ele almışlardır. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanındaki Ahmet Cemil, idealleri ile platonik aşkı ülküselleştirerek ideal benliğinin yerine koymuş, ideallerini gerçekleştiremeyince İstanbul'dan kaçmayı tercih etmiştir. Hüseyin Cahit'in *Hayal İçinde* isimli romanında da Nezih, aşk duygusunu platonik ve romantik bir biçimde hissetmiş, arzusunu arzuladığı kadını elde edemeyince aşk duygusundan arınmıştır. Servet-i Fünûn döneminde yazan, ancak topluluğa katılmayan Hüseyin Rahmi *İffet* isimli romanında aşk duygusunu daha doğal bir düzeyde ve karşılıklı olarak ele almıştır. Ağır bir romantizm örneği olan bu romanda kahramanlar, birbirlerini sevmenin ötesine geçmiş, sevgiyi bağlılıkla birleştirerek tavır ve davranışlarını birbirlerine göre tanzim etmiştir.

Recaizade Mahmut Ekrem, "*Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra Türkiye'de bazı yeni sınıfların takındığı yüzeysel Batılılaşma tavrını yeren*"[365] *Araba Sevdası* isimli romanında başkahraman Bihruz Bey'in yaşadığı hastalıklı platonik aşk duygusunu, tutkulu ve saplantılı bir romantizm olarak vermiştir. Bihruz Bey'in aşkının çerçevesini belirleyen psikolojik husus, okuduğu metinlerin gerçek hayata tekabül ettiğini/edebileceğini düşünmesidir. Parla'ya göre, derin bir yanılsama içerisindeki yitik kahraman Bihruz Bey, metinlerden ödünç alıp gerçek niteliklerinden soyutladığı aşkını ararken gerçek ile hayal arasında salınıp durmuş, "*yalan yanlış metinlerle kendine ait bir yaşantı yakalamaya*" çalışmıştır.[366] Fransız romantik edebiyatını, hocası Mösyö Piyer'den öğrenen Bihruz Bey'in zihnini ve psikolojisini *Paul et Virginie, La Dame aux Camélias, Ihlamurlar Altında* ve "*meşhur Werther hikâyesi*" şekillendirmiş, genç adam da bu yüzden giderek bovarist bir kişiliğe sahip olmuştur. Romantik edebiyata ait bu metinlerle alafranga hayat kuran Bihruz Bey, kendisine ait bir hayata ve değerler manzumesine sahip olmadığı için bireyleşme sancıları çekmekte,[367] bütün bu sancılar da

[365] Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yay., İstanbul 1997, s. 35.
[366] J. Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, s. 131
[367] Melin Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, AKM Bşk. Yay., Ankara 2000, s. 233-234; B. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 73; R. P. Finn, *Türk Romanı: İlk Dönem*

yaşadığı kök ve kimlik yoksunluğundankaynaklanmaktadır.[368] Bireyleşme merkezinde yaşadığı paradoksun kaynağı, hâlihazır ile ideal, aşk ve hayat karşısındaki ikilemlerdir.

Araba Sevdası'nda yalnızca Bihruz Bey cephesine sahip olan aşkın nesnesi, Periveş isimli bir hayat kadınıdır. Arkadaşı Keşfi Bey'le Çamlıca temaşası yaptıkları sırada Periveş ve Çengi Hanım'ın kiralık landosunu gören Bihruz Bey, bu kadınların asil bir aileden geldiğini düşünerek hikâyesine/serüvenine başlamıştır. Kiralık lando, Bihruz Bey'in hayal dünyasında oluşturduğu sevgili imajını karşılayan aracı nesnedir ve Bihruz Bey tarafından imgeleştirelek tek başına temsil değeri kazanmıştır. Kiralık landoyu gerçek değerinden soyutlayan Bihruz Bey, arkadaşı Keşfi'nin rakibi olduğunu düşünmüş, kadınların konuşmalarını duyarak onların iyi bir "*edukasyon*" aldıklarına hükmetmiştir. Metinsel hayat yaşayan genç adam, ancak kendisi gibi iyi eğitimli bir kadınla aşk yaşayabileceğini düşünmektedir. Genç adam ideal benliğini alafrangalıkla ilişkili olarak kurmuş, âşık olacağı kadını da Batı romanlarından yola çıkarak tasarlamıştır. Bu hal, genç adamın romantik aşkının yaşam ülküsüyle ne denli ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Zira aşk, David ve Chassuguet-Smirgel'e göre benliği zenginleştirerek libidinal yatırımı artırmakta, âşık yüceltilmiş nesneyle o anki ilişkisini benlikle ego ideali etrafında kurmaktadır.[369]

Bihruz Bey, alafranga bir hayat yaşadığına inandığı Periveş'i gerçekliğinden soyutlamıştır. Fiziğinden hoşlandığı Periveş'in "*blond*" oluşu ve "*eda-yı mahsûsu*" onu en çok etkileyen hususlardandır. Periveş, bu kurguya göre romanlarda tanıdığı Virginia, Manon Lescaut ve Lotte gibi tutkulu bir aşkla bağlanılacak ve peşinden sürüklenilecek bir kadındır. Yani bir bakıma genç adam, hissettiği aşkla Periveş'i idealize ederek kristalizasyona tabi tutmuştur.[370] Periveş'i "*dees*", yani "ilahe" gibi görerek gerçek niteliklerinden soyutlamıştır. Kendisine yüz vermeyen bu hanıma "*sitemnâme*" yazmaya karar vermiş, bunun için de "*Periveş Hanım gibi nobl bir aileye mensup, mükemmel terbiye görmüş bir nazenine*" ancak Fransız diliyle hitap edilmesi gerektiğini düşünmüştür. Oysa Periveş, ne soylu bir aileye mensuptur ve mükemmel bir terbiye görmüştür ne de Fransızca bilmektedir. Bu düşüncelerle "*âlem-i istiğrak*"a dalmış, onu bir satir tarafından taciz edilen ilahe olarak tasavvur ederek "*endişeli tefekkürât*" yaşamıştır. Bu tefekkürlerin kaynağı, sevdiği kadının yeryüzüne ait olmamasıdır.

(1872-1900), s. 91; Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, (Çev.: Osman Akınbay), İstanbul 2004, s. 216.

[368] Ş. Mardin, *Türk Modernleşmesi,* s. 38.

[369] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 63.

[370] R. Özkan, *Türk Romanında Aşk*, s. 118-119.

Periveş'i ilaheye benzetirken aslında kendisini de ilah olarak vasıflandırarak mitolojik bir hava yaratmaktadır.

Okuduğu romanlardaki kadınların veremden öldüğünü ve böylesinin daha romantik olacağını düşünen Bihruz Bey, Keşfi'nin, Periveş'in tifodan öldüğünü söylemesi üzerine tifodan ölmeyi Periveş'e yakıştıramayarak onun, ancak veremden ölebileceğine hükmetmiştir. Periveş'in ölümüyle romanlardaki gibi duygulanmış, yazdığı mektubun müsvettelerini tekrar okuyarak "*sirişk-i teessürât*"ı gözlerine kadar gelmiş, ancak bir türlü ağlayamamıştır. Tüm bunlar, ağır bir romantizmin sonucudur. Meselâ düşünceli, "*mebhût* ve *müstağrak*" olduğu için sahile giderek duygulanmış, derin derin düşünmüş ve sevdiği kadını hayal etmiştir. Öyle ki yaşadığı romantizmle hayat tarzını bile değiştirmiş, kendisini dine ve ibadete vermiştir. Bu zamanlarda sessiz ve tenha ormanlarda *Grezilya*'yı okuyarak sevgilisini düşünmüştür. Artık onun tek derdi "*maşûka-i fâniyenin mezarını öğrenmek, öğrendikten sonra da sık sık onu ziyaretle iraha-i vicdan, hiffet-i bar-ı hicran etmekten ibaret*"tir.

İdeallerini metinlerden alıp alafranga bir hayat yaşayan Bihruz Bey, dönem romancılarının Batılılaşma meselesiyle ilişkilerini de ortaya koymaktadır. Servet-i Fünûn'a geldiğimizde Batılılaşma sorunu sahih bir düzleme konmuş olsa da kahramanlar idealleriyle gerçek arasındaki belirsiz çizgiyi fark edememeye devam etmektedir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* isimli romanının genç ve romantik kahramanı Ahmet Cemil, dönem gençliğinin yaşadığı ideal-gerçek ikilemini tek başına temsil etmektedir. Babasının ölümünden sonra ideallerini bir süre erteleyen bu genç adam, çeviriler yapmış, özel dersler vermiş, en sonunda da Mirat-ı Şuun gazetesinde işe girerek sanatçılık ve aşkla ilgili ideallerini gerçekleştirmek için uygun bir zemin bulmuştur. Zaten Halit Ziya da *Kırk Yıl* isimli eserinde buna temas ederek "*Bu gençte bir aşk yıldızı, bir sanat hayali olacaktı.*"[371] demektedir. Öncelikle sanat, ardından da aşk, onun için tutkuyla bağlanılacak ve yitirildiğinde hayal kırıklığı yaşanacak ideallerdir. Bu denli önemsediği sanat ve aşk ideali, onda tutku düzeyine ulaşmış ve nesneleşmiştir. Genç adam, tutkuyla sarıldığı nesnelerine kendilerinde olmayan niteliklerle bağlanmıştır.

Ahmet Cemil, çocuk yaştaki Lâmia'yı tutku nesnesi haline getirerek ona kendisinde hiç bulunmayan nitelikleri yüklemiştir. Romantik ve takıntılı bir insan olan Ahmet Cemil, Lâmia piyano çalarken onu çeşitli biçimlerde idealize etmiş ve onun

[371] Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, (Haz.: Nur Özmel), Özgür Yay., İstanbul 2008, s. 700.

"*geceler ilahesi*" olduğunu düşünmüştür. Bu durum, apaçık biçimde gerçeklerin uzağına düşerek kurguya esir olmaktır. Lâmiâ'nın ileriki yaşlarını tasavvur ederek ve ona "*matmazel*" diye hitap ederek gerçeği müphemleştiren Ahmet Cemil, Uysal'a göre gerçeği kendisine göre değiştirerek yeni bir gerçeklik kurmuştur.[372] Lâmia, onun sanat idealinin bir parçasıdır ve bu yönüyle "*mücessem şiir*"dir. Genç adam, kitabını tamamlayınca onunla evlenerek mutlu bir hayat sürecektir. Sanat ve aşkı birleştiren Ahmet Cemil, genç kızı "ego ideali" olarak tasavvur etmiştir. Sanat ve aşkı, Reik'in tabiriyle, en üst seviyedeki ego haline getirerek yeni bir kişisel değer duygusuyla özgüvenini artırmıştır.[373] Ancak ego idealiyle eşitlenen tutku nesnelerinin kaybı, Ahmet Cemil'i hayata karşı daha güvensiz bir hâle getirmiştir. Kardeşini, evini ve işini kaybeden Ahmet Cemil, yaşadığı bu travmalardan sonra Lâmia'nın bir başkasıyla evleneceğini duyunca tüm (ego) ideallerinden vazgeçmiş, sanat/edebiyat ve aşk hayatına şiir defterini yakarak veda etmiştir. "*Ölmüş bir çocuğun boş ve soğuk gömleği* ve *ölü defteri*" olarak gördüğü şiir defteri yanarken son olarak Lâmia'nın yazdığı "*Tebrik ederim*." ifadesini görmüş, bu andan sonra tüm tutkularından arınarak yurdışındaki bir göreve memur olarak atanmıştır.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın bazı bakımlardan *Mai ve Siyah*'a benzeyen romanı *Hayal İçinde,* henüz gerçeklerle karşılaşmayan bir gencin gerçek ile hayal arasında yaşadığı çırpınmaları platonik ve tutkulu bir aşk öyküsü içerisinden anlatmıştır.[374] Lise üçüncü sınıfta okuyan ve yazar olmak isteyen başkahraman Nezih, ilk kez tecrübe ettiği aşk duygusunu gerçek-hayal ikilemi içerisinde algılamış, "*hayal içinde*" gerçeği yaşamaya çalışmıştır. Nezih, psikolojideki tabiriyle "*başkasının arzusunu arzulamak*"tadır[375] ve onun için önemli olan Alis'in/İzmaro'nun[376] beden ve ruh bütünlüğünden oluşan varlığı değildir.

Nezih, kişiliğinin etkisiyle karşılaştığı her şeyi hayal mekânizmasını devreye sokarak algılamaktır. Halasının oğlu Ziya "*bahçe*"den ve genç kızlardan bahsedince Nezih, okul kıyafetiyle Tepebaşı Bahçesi'ne gitmiş, kızları görmeden önce bahçeyi, sonra da kızları hayal süzgecinden geçirerek nesneleştirmiştir. Tutkusal aşk, bir nesneye

---

[372] Z. Uysal, *Metruk Ev-Halit Ziya'nın Romanlarında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 208.
[373] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, s. 88.
[374] H. C. Yalçın, *Edebiyat Anıları*, s. 141-142.
[375] E. Göka, "Bir Hastalık Olarak Aşk: Karşılıksız Aşk Sendromu", s. 34.
[376] Nezih âşık olduğu kızın ismini net olarak bilmemektedir. Romanda da bununla ilgili herhangi bir ipucu verilmemektedir.

ihtiyaç duymaktadır ve âşık olan kişi bu nesneyle ilgili bir amaca ve isteğe sahiptir.[377] Melankolik tabiatının etkisiyle "*Diyapulolar*" denilen Rum kızları imgeleştiren Nezih, Alis'i/İzmaro'yu "*temellükkârâne hürmet*"le sevmektedir. Bu durum, saplantı boyutuna ulaşmış ve genç adamı sosyal hayattan soyutlamıştır. Nezih, arkadaşlarıyla birlikte olduğunda; gazinoda ve "*bahçede*" insanlara karıştığında; caddelerde yürürken hep zihnini meşgul eden genç kızı düşünmüş ve onunla ilgili hayaller kurmuştur. "*Hissiyât-ı hayalperverânesinde*" yaşayan, gerçeklikle ilişkisini belirsiz bir zemine çeken Nezih için hayal kurmak, "*ümid olunmaz saadettir*." Kızların peşinden gittiği Büyükada ve bir eğlence dolayısıyla patlatılan havaî fişekler "*Nezih'in bu genç rûh-ı mütehassisi*" üzerinde ciddi tesirler bırakmış, sevdiği, ama tanımadığı genç kızı hayal etmesine vesile olmuştur. Nezih, havaî fişeklerin etkisiyle Alis'i/İzmaro'yu hayal ederek onunla çevreyi kucak kucağa seyrettiğini varsaymıştır.

Romantik saplantı, onun sorumluluklarını ihmal etmesine sebep olmuştur. Aşkı, normal ahenginde yaşamayan bu tip insanlar, Ögel'in tespitiyle hayatî denilebilecek kadar önemli sorumluluklarını yerine getirememekte, okulunu, ailesini ve tümüyle sosyal hayatını ihmal etmektedir.[378] Nezih de hayatla ilgili tüm faaliyetlerini erteleyerek zamanının büyük bir bölümünü Alis'i/İzmaro'yu hayal etmekle geçirmiştir. Kızların peşinden gittiği Büyükada dönüşünde Alis'e/İzmaro'ya "*şedid bir hiss-i meyelân*" duymasına ve ona karşı bir zaaf hissetmesine rağmen mukaheme yapmış ve "*aşkına bir ümid göremediğinden birtakım râbıtalar henüz mevcut*" olsa bile tutku nesnesinden uzaklaşmaya başlamıştır.

Genç Kız Kalbi'nde romantik ve bovarist bir kızın duygularına yer veren Mehmet Rauf, aşk temasını başkahraman Pervin'in yaşadığı hayal kırıklıkları bağlamında işlemiştir. Zihninde büyüttüğü aşkı gerçek kılmaya çalışan kız, okuduğu Batılı romanlardan yola çıkarak aşk hakkında bir tasavvur oluşturmuş, romanlardaki gibi alafranga bir erkekle evlenerek ego idealini gerçekleştirmek istemiştir. Muhtevanın psikolojik yönünü, Pervin'in iç dünyasında oluşturduğu romantik ve gerçeğe tekabül etmeyen aşk tasarımıyla bunun deneyimi arasındaki mesafe oluşturmaktadır.

Aşk algısını "*edebiyatın zülâl hayat bahşiyle tagaddiye ve tezyin*" eden ve "*merkez-i bedi'-i hüsn ü zarâfet*" olan Avrupa'ya özlem duyan Pervin, *Araba*

---

[377] Vefa Taşdelen, "Kierkkegaard Felsefesinde Tutku", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul 2010, s. 136.
[378] Kültegin Ögel, "Tutkudan Bağımlılığa", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul 2010, s. 19.

Sevdası'ndaki Bihruz Bey gibi metinsel hayat tasavuruna sahiptir. Okuduğu romantik metinlerin etkisiyle gerçekle hayal arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Alafranga dünya görüşüne bağlı olarak "*görücü maskaralığına*" ve "*an'ane namı verdikleri*" usûllerle karşı çıkan, evlilik için "*ruhların mukarenetini*" şart koşan Pervin, hayatını ancak "*hoşça bulunan bir erkekle*" tanışarak birleştirebileceğini düşünmektedir. Ergenlik çağını henüz aştığı için de saadeti "*yalnız sevmek ve sevilmekten*" ibaret görmekte, "*en büyük, en mukaddes şeyin*" aşk olduğuna inanmaktadır. İstanbul'daki amcasına gittiğinde yengesinin yeğeni "*yirmi beş, yirmi altı yaşlarında uzunca boylu, mütenasib, zarifçe bir genç*" olan Mehmed Behic Bey'in kadınlar konusundaki alafranga fikirlerinden etkilenmiş, onunla romanlarda rastladığı gibi modern bir hayat sürebileceğini düşünmüştür. Alafranga hayat etrafında romantik aşk duyguları hissettiği genç adam, onun ego idealini temsil etmekte, onunla evlenirse hem aşk hem de alafrangalık ihtiyaçlarını tatmin edebileceğini düşünmektedir. Yani Mehmed Behic Bey onun için "*yüceltilmiş benliğin nesne*"sidir.[379] O kadar ki genç şairin "*Elhan-ı Nücûm"* ismiyle yayımlanan şiir kitabını almış, bu kitabı okuduktan sonra gerçeklerden iyice uzaklaşmış, "*nur ile, renk ile, râyiha ile sermest*" olmuş ve kitabın kendisi için yazıldığını düşünmüştür. Kitabı okuduktan sonraki gün birbirlerine ilan-ı aşk eden çiftin aşkı, Mehmed Behic Bey'in yengesine söylediği şu sözün Pervin tarafından duyulmasıyla sona ermiştir:

"*Zengin olsaydı belki alırdım, kız fena da değil, hoşuma gidiyor… Fakat yaşamak için insana hayat lâzımdır, hayal değil…*" (s. 157).

Hassas bir psikolojiye sahip olan romantik genç kız, bunları duyduğunda gerçeklerle karşılaşarak hayal kırıklığına uğramış ve kitaplarda yazanlarla gerçeklerin paralel olmadığını görerek İzmir'e dönmüştür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, ağır bir romantizm örneği olan *İffet* isimli eserinde kavuşamayan âşıkların bağlılıkla kurdukları aşk ilişkisini anlatmıştır. Çocukluklarını birlikte idrak eden ve o yaşlardan itibaren birbirlerini seven İffet ve Latif arasında ciddi bir bağ oluşmuştur. Bu yüzden ileriki yaşlarda başlarına gelen olaylardan ilişkilerinin derinliği nispetinde etkilenmişlerdir. Aşkı çocukluklarındaki duruluğuyla algılayan çiftin yaşadığı romantizm, onlarda gerçek anlamda psikolojik bir tahribat meydana getirmiştir.

---

[379] O. F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, s. 62. Pervin'in olmak istediği hayatı yaşayan ve temsil eden Mehmed Behic, sadece bir aşk nesnesi değil, aşkı da içine alan ve daha geniş bir anlam yelpazesine sahiptir.

İffet ve Latif arasında altı yedi yaşlarındayken "*muhabbet-i masumâne*" başlamıştır. Çocukluk ilişkilerinin ve aşklarının romantik karakteri ve saflığı, ileride de aynı surette devam etmiş, çift birbirleri için adeta "*feyz-i hayat*" olmuştur. Öyle ki İffet, Latif yatılı okula gittiğinde "*elem-i tahassür*" yaşamış, onu izin günlerinde haftada bir kere görmekle çok mutlu olmuştur. Zira İffet'in bütün "*hayalât-ı masumâne*si *hep ona münhasır*"dır. Hayatını ona münhasır kılan genç kız, Latif'i sahiplenmiş, onu yatılı okuldayken kıskanmıştır. Babasının ölmesiyle ve Latif'in bir mal-mülk davası için İzmir'e gitmesiyle İffet, oldukça zor günler geçirmiş, ailesini dikiş-nakışla geçindirmiştir. Fettan Raziye'nin hayat kadını ve metres olma teklifini başta kabul etmemiş, bu kadının Latif'in öldüğünü söylemesiyle teklife sıcak bakmıştır. Hayatının anlamı olan Latif'in ölüm haberi, ona hiçbir şeyin değerinin olmadığını fark ettirmiştir. Latif ölünce kiminle, hangi surette birlikte olacağının önemi kalmayan İffet, Nermi Bey'in metreslik teklifini kabul etmek zorunda kalmıştır. Nermi Bey'e gidecekken kırık aynada Latif'i gören, ondan sitem dolu sözler işiten genç kız, içinde bulunduğu psikolojik durumdan dolayı gerçeklik algısını da yitirmiştir. Bağlılık/tutku nesneleri hayatı yönlendirme gücüne sahiptir[380] ve genç kız aynada Latif'le karşılaştıktan sonra kötü yola düşmekten vazgeçmiş, tüm bunlara dayanamayarak kendisini öldürmüştür. Sevdiği kadına tutkuyla bağlı olan Latif de İffet'in yaşadıklarına benzer şeyler yaşamıştır. İzmir'den döndükten sonra İffet'in öldüğünü öğrenmiş ve aklını kaybederek İffet'in mezarında yaşamaya başlamıştır. Bağlılıkla/tutkuyla yüklü aşkın doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilecek bu durum, genç adamın küçük yaşından itibaren tüm yatırımları yaptığı nesnesini kaybetmesiyle yakından ilişkilidir. İffet'in hâtıralarını ve mektubunu koynunda bir hazine saklar gibi muhafaza eden Latif, hayatının anlamını yitirmiştir. Anlam arayışını mezarlıkta sürdürdüğü ve nesnesine bağlılığını onun mezarının başında yaşayarak sergilediği için de hayatının kontrolünü kaybetmiştir. Bir süre sonra Latif de ölmüş, İffet'in yanına gömülmüştür.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli eserinde Seniha'nın Faik'e; Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu romantik ve yer yer tutkulu aşka yer vermiştir. Seniha, *Genç Kız Kalbi*'in başkahramanı Pervin'inkine benzeyen alafranga bir hayat ve aşk özlemi içerisindedir. Bu yüzden aşk duygusunu benlik meselesi haline getirmiş, Faik'e ego idealini temsil ettiği için bağlanmıştır. Hakkı Celis'in Seniha'ya hissettiği

[380] K. Ögel, "Tutkudan Bağımlılığa", s. 17.

romantik aşk da Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* isimli romanının başkahramanı Nezih'in gerçeğe tekabül etmeyen aşkına benzemektedir.

Babasından ve bakıcısından duyduğu, romanlarda okuduğu hayatlardan etkilenen Seniha, "*Avrupa'nın şenlik ve aydınlık şehirlerine*" gitmeyi ve alafrangalığı kendisine ülkü olarak seçmiş, tutkuyla bağlandığı bu ülküyü nesneleştirerek idealize etmiştir. Ögel'in belirttiği gibi, adeta nesne, Seniha'nın hayatını kontrol eder duruma gelmiştir.[381] Dedesiyle yaptığı bir konuşmada, aşkı bir Avrupalılık ve zenginlik meselesi olarak gördüğünü, ancak sevdiği kişiyle birbirlerini arzularlarsa evlenebileceklerini, hatta evlenmeden de bir aşk yaşayabileceklerini söylemiştir. O, "*kendi kalbinde en ateşli arzuları en yüksek emelleri teşkil eden şeyleri*" yaşayan Faik Bey'i arzulamaktadır. Faik Bey'le vuslat mümkün olursa hem modern bir hayata hem de aşk nesnesine sahip olacaktır. Sinir hastalığından dolayı "*tebdil-i hava*" için Büyükada'ya, halasının yanına gittiğinde Faik Bey'le cinsel düzeyde bir aşk yaşayarak tutku nesnesine sahip olmuştur. Nesnesini elde ettiği için İstanbul'a döndüğünde hiç olmadığı kadar mutlu olmuş ve eski asabiyetinden tümüyle arınmıştır. Ancak kumar borcu için konağa gelen Faik Bey'in sefil ve perişan vaziyetini görerek onu idealize ettiğine pişman olmuş, gerçekle imge arasındaki büyük mesafeyi fark etmiş ve "*ilk defa olarak o gün Faik Bey'in muhabbeti yoluna kendi vücudundan ve kendi namusundan yaptığı fedakârlığa*" acıyarak genç adamdan vazgeçmeye başlamıştır.

Kendisinden iki ay büyük Seniha'ya romantik şiirler yazan Hakkı Celis, kişiliğinin etkisiyle sevdiği kadını idealize etmiş ve gerçekliğinden soyutlamıştır. Romantik ve tutkusal nitelikleri ağır basan bir aşk yaşayan Hakkı Celis, gerçeği olduğu gibi değil, olmasını istediği gerektiği gibi algılamaktadır. Seniha, Faik Bey'le yaşadığı Büyükada aşkından sonra olgun bir kadın gibi davranmaya başlamış ve Hakkı Celis'e "*abla*" gibi yaklaşmıştır. İmgeleştirdiği insanın bu kadınsı davranışları karşısında şaşıran Hakkı Celis, zihnindeki Seniha'yla gerçek Seniha'yı karşılaştırma fırsatını bulmuş, aydınlanarak "*şiirdeki aşkla hayattaki aşkın ne kadar birbirine benzemediğini*" anlamış, böylece tüm tutkularından arınmıştır. Bir süre sonra Seniha, Avrupa'ya gitmiş ve epeyce değişmiş, bu arada millî değerlerle tanışan Hakkı Celis de kendi kültürüne yabancılaşan bu kadından içinde sancılar hissederek uzaklaşmıştır.

---

[381] *A.g.e.*, s. 17.

1.5.Hayal Kırıklığı/Bedbinlik

Hayattan beklentileri yüksek olan ve onları tutku nesnesi haline getiren bireyler, beklentilerini idealize etmekte ve yaşama sevinçlerini beklentilerinden almaktadırlar. Bu tip bireyler için beklentileri adeta var oluş sebebidir ve bunları gerçekleştirmekle yaşamak arasında doğrudan ilişkiler kurabilmektedirler. Bütün enerjilerini, ideallerini gerçekleştirmek için harcadıklarından ve pek çok şeyi bunun için seferber ettiklerinden ummadıkları, olumsuz bir sonuçla karşılaştıklarında derin bir hüzün yaşamaktadırlar. Şartlar, imkânlar ve bireylerin sahip olduğu maddî ve manevî kapasite ile beklentilerin gerçekleşme ihtimali arasında doğrudan ilişkiler mevcuttur. Beklentilerine tutkusal bir biçimde bağlı olan, bunları hayat için olmazsa olmaz gören ve hedefine ulaşmak için başka hiçbir şeyi önemsemeyen bireylerde diğerlerine göre daha fazla yaşanan hayal kırıklığı, beklentilerin oluşturduğu psikolojik hazırlığın doğal bir sonucudur. Aslında bu durum beklentileri idealize etmekle ve onu yaşamın temel dinamiği haline getirmekle ilişkili olduğu için bireylerde hayal kırıklıkları meydana gelmesi doğaldır. Beklentilerini gerçekleştiremeyen ve duygusal bir kişiliğe sahip olan birey, zamanla bedbinleşmekte, hayata içinde bulunduğu romantizmin etkisiyle daha kötümser bakmaktadır. Hatta bedbinlik, bir süre sonra bireyi intihara kadar sürükleyebilmektedir. Beklentiler bireylerin hayallerini, sonuçlar ise hayatın gerçeklerini temsil etmektedir.

Türk romanında bedbinlik teması, romantizm ve hayal kırıklığıyla yakın ilişki içerisinde işlenmiştir. Aşağıda ele alınan *Mai ve Siyah*, *Hayal İçinde*, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanlarda öne çıkan bedbinlik ve hayal kırıklığı teması, kahramanların hayatlarını çok yönlü bir şekilde belirlemektedir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, sanat ve aşk hülyalarını gerçekleştiremeyince hayattan ümidini kesmiş, İstanbul'dan ayrılırken yaşadıklarına dayanamayarak intiharı bile düşünmüştür. *Hayal İçinde*'de Nezih, âşık olduğu Rum kızlarının peşinden uzun süre koşmuş, onlarla herhangi bir ilişki tesis edemeyince de hayatın bir hiç olduğunu düşünerek kötümserleşmiştir. *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde İsmet, geçmiş ve hal arasında karşılaştırmalar yaparak geçmişin ne kadar iyi olduğunu düşünmüş ve bedbinliğini temellendirmiştir. Adı geçen romanlarda bu kadar belirgin bir tema olan hayal kırıklığı ve bedbinlik, *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'i, *Eylül*'de Necib'i de etkilemiştir. Romantik bir kahraman olan Bihruz, platonik aşkı Periveş'le bir ilişki tesis edemeyince hayata dair tüm beklentilerini yitirip kendisini dine vermiştir. Karamsarlaşmıştır, ancak romancı onun yaşadıklarını daha çok ironik bir dille aktararak duygularının sahihliğine zarar vermiştir. *Eylül*'de

Necib, Suad'a birtakım sebeplerden dolayı ulaşamamış, bu yüzden gerilmiş ve huzursuzlaşmıştır. Suad'la bir aşk tesis edemeyeceğini anlayan genç adam, Suad'ın da ölümüyle bir anda intihar denebilecek bir davranışla hayatına kıymıştır. Anlık olarak gelişen ve romancının bedbinlikle ilişkilendirmediği bu durum, yasak aşkın bir sonucu olarak belirmiştir. *Araba Sevdası* ve *Eylül*'de hayal kırıklıkları bir yönüyle bedbinliği çağrıştırsa da belirtilen sebeplerden dolayı bu bölümde ele alınmamıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında Servet-i Fünûn neslinin genel karakterini psikolojik ve sosyal boyutlarıyla yansıtmaya çalışmış, bu neslin temsilcisi olan Ahmet Cemil'in yaşadığı tüm problemleri "hayal-hakikat" düalitesi, "hayal kırıklığı" ve "bedbinlik" teması etrafında sergilemiştir. Ahmet Cemil, hayata romantik ve idealist bir perspektifle bakan, beklentilerini tutku nesnesi haline getirerek bunlar için gayret sarf eden bir gençtir. Hayatı ve olayları kendi açısından değerlendiren genç şair, iyi ve şöhretli bir şair olmayı, para kazanarak müreffeh bir hayat sürmeyi, Lâmiâ ile evlenmeyi ve kardeşi İkbal'in iyi bir evlilik yapmasını kendisine en büyük ideal olarak seçmiştir. Bütün bu beklentilerini kimi şartlardan dolayı realize edemediği için -Tanpınar'ın tespit ettiği gibi- her seferinde hayal kırıklığı yaşamış,[382] gerçeklerle karşılaştığında geri çekilmiş, ancak ideallerine tekrar tekrar sarılarak hayata tutunmaya gayret etmiştir. Fakat hiçbir idealini gerçekleştiremeyince acı ve hüzün yaşayan genç şair, giderek benbinleşmiş, iç dünyasıyla gerçekler arasındaki ikilemde kendisini hep yalnız ve hüzünlü hissetmiştir. En sonunda da İstanbul'dan ayrılmış, İstanbul'dan ayrılırken vapurdan atlayarak pesimizmin kaçınılmaz bir sonucu olan intiharı etmeyi düşünmüştür.

Romancı, Ahmet Cemil'in beklentileriyle hayatın sundukları arasındaki çelişkiyi, romanın ismiyle mütenasip olarak vermiştir. Belge'nin tespitiyle bir estet olan roman kahramanının dünyayı algılayışında renklerin önemi çok büyüktür. Romancı, hem Ahmet Cemil'in kişiliğine hem de romanın kuruluşundaki öneme göre renk sembolizasyonunu veya renk simgeciliğini düalist yapıyı gözler önüne sermek için sıklıkla kullanmıştır.[383] Buna göre "*mai"* Ahmet Cemil'in ulaşmak istediği, ama bir türlü elde edemediği hayalleri; "*siyah*" ise hayatın katı gerçeklerini temsil etmektedir. Psikanaliz terimleriyle söylersek "*mai*" "ideal ego"yu, "*siyah*" ise "süperego"yu, yani

[382] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 279.
[383] M. Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 332.

gerçekleri karşılamaktadır.[384] Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'yle şiir üzerine konuşurken mavi ve siyah renklerle ilgili hassasiyetini ve bu renklere yüklediği anlamları açık bir biçimde ifade etmiştir:

"*Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum, ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem. (…) Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya. Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai… Daima mai… Değil mi? sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş simsiyah bir renk… Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? Siyah, daima siyah değil mi*?" (s. 62).

Bu konuşmada kahraman, gök imajına olumlu, yer imajına ise olumsuz anlamlar yüklediği, bunu da mavi ve siyah renklerle ifade ettiği görülmektedir. Bu durum, aynı zamanda Servet-i Fünûn şiir estetiğinde de önemli bir özellik olarak belirmektedir. "*Genellikle siyahtan kaçarak maviye sığınan; yani siyah renk ile sembolleştirdikleri hakikatten, hayatın acı gerçeklerinden kaçarak mavi hayâl âlemine, tatlı hayâl dünyasına, mutluluğun yapay cennetine ya da hayâlin fildişi kulesine sığınan"*[385] Servet-i Fünûn şairleri, sürekli olarak iç dünyalarıyla dış hayat arasında çelişkiler yaşamışlardır. Bu neslin bir temsilcisi olan Ahmet Cemil de yukarıdaki sözleriyle Servet-i Fünûn'un genel karakterini yansıtmıştır.

Ahmet Cemil'in hayal-hakikat ikilemi etrafındaki bedbinliğinin, dış ve iç olmak üzere iki sebebi vardır.[386] Halit Ziya, *Kırk Yıl* isimli eserinde *Mai ve Siyah*'ın yazılma sürecine kısaca değinerek Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu durumu, aslında dış sebeplerle izah etmek istediğini belirtmiş, ancak bundan "*tabiatıyla*" vazgeçmek zorunda kaldığını eklemiştir:

"*O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan muztarip, mariz bir genç, hulasa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihâyet bir kovukta sinip*

---

[384] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, Güz 1996, S. 70, s. 125-130. Ahmet Cemil'in mavi ve siyah renklerin sembolik anlamları aracılığıyla yaşadığı ettiği problemin gerçeklik yaşam-ölüm düalitesine de varmaktadır. Mavi, dünyevî arzularını işaret etmekte iken siyah bunların karşısındaki tüm olumsuzlardır.

[385] Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, Kitabevi Yay., İstanbul 1998, s. 176.

[386] Zeynep Uysal, *Metruk Ev-Halit Ziya'nın Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, İletişim Yay., İstanbul 2014, s. 201. Zeynep Uysal, Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu bu durumu dış ve iç gerçeklik bağlamında değerlendirmiştir. "*Karakterin arzularıyla biçimlenen bir hayal dünyası, ya da bu hayal dünyasının oluşturduğu kendi gerçeklik algısına karşılık çatışma içinde olunan bir dış gerçeklik vardır.*"

can verecekti, mai hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı.

Bu esasın ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada, ancak sanat ve aşk hülyaları kalıyordu (...)."[387]

Romancı, dönemin şartları gereği sosyal realizm yapamamış olsa da, kendi tabiriyle ilk büyük kısımdaki hususları sezdirebilmiştir. Dış sebepler bağlamında değerlendirilebilecek asıl büyük etki "*kuşkusuz on dokuzuncu yüzyılda yaygın olduğu söylenen "çağ hastalığı"nın, Osmanlı'da da kendine mahsus bazı bedbin görüntüler*"[388] arz ediyor olmasıdır. II. Abdülhamit yönetimi, çağ hastalığını adeta bir kâbusa dönüştürmüştür. Tanzimat'tan sonra birtakım aydınların girişimleriyle Osmanlı Devleti ayağa kaldırılmaya çalışılmıştır.

"*II. Abdülhamid, "hasta adam"ı kısmen teselli eden, kim bilir, belki de yeniden ayağa kalkacağına inandıran bu faaliyetleri bıçakla keser gibi durdurdu: Bayrak adamlar sürgün edildi, susturuldu veya öldürüldü. Kısa bir süre açılan Meclis-i Mebusan kapatıldı ve herkesin bir kurtarıcı gözüyle baktığı Sultan Murad çıldırdı veya çıldırtıldı. Sefirleri Avrupa'yı dört dolaşan, paşaları daima bir araya gelerek memleketin âkıbetini söyleşen Bâbıali, sönük, miskin bir ocak haline geldi. Cemiyet, teşebbüs, hareket ve ümit etme kabiliyetini kaybetti. Bütün memleketin mukadderatı bir tek ele kaldı.*"[389]

Romancı, *Mai ve Siyah*'ta bütün bunları açık bir biçimde anlatamamış olsa da Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu yoğun romantizm, meselenin bu yönüne de bir nebze ışık tutmaktadır. Osmanlı siyasetiyle ilgili bütün bu gelişmelerin Ahmet Cemil'i etkilememiş olması elbette düşünülemez. Genç şairin yoğun ve ezici siyasî hayat içerisinde bu denli romantik ve içedönük olmasını, hayallerini tutku nesnesi haline getirerek onlara delice bağlanmasını ve hayatın acı gerçekleriyle karşılaştığında geri çekilerek bedbinleşmesini bu yönüyle anlamak lâzımdır. Sosyal ve siyasî hayat, genç şairin iç dünyasında birtakım zararlara sebep olmuş, en azından davranış biçimini yoğun bir biçimde etkilemiştir. Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu duruma sosyal-psikoloji açısından bakıldığında sorun biraz daha rahat anlaşılabilecektir. Güney'e göre insanlar, içinde bulunduğu sosyal sınıfın ve sosyo-ekonomik düzeyin değerlerine göre tutum ve davranış geliştirebilmektedirler.[390] Buhranlı ve çalkantılı dönemler, ister istemez bireylerin iç dünyalarına kimi etkilerde bulunmakta, davranış ve tutumlarını doğrudan etkileyebilmekte, dolayısıyla bir zümre aynı davranış kalıplarıyla hayatta var olmaya çalışmaktadır. Bu noktada Osmanlı Devleti'nin yaşadığı parçalanma ve çökme gerçeği,

[387] H. Z. Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 700.
[388] H. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, s. 148.
[389] Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 33.
[390] Salih Güney, *Sosyal Psikoloji*, Nobel Yay., Ankara 2009, s. 149.

Ahmet Cemil'in zihninde bir mesele olarak bulunmamış olsa da onun tutum ve davranışlarına doğrudan yansımıştır.

Yukarıda sayılan dış sebeplerin yanında bedbinliğin, Ahmet Cemil'in psikolojisiyle ilgili tarafları da vardır. En başta zikredilebilecek husus, Ahmet Cemil'in babasını kaybetmesi ve ardından arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu imkânlara özenmesidir. Babasını çok seven, hayata tutunurken onu bir emniyet unsuru olarak gören genç adam, bu olayla hayattaki ilk darbesini yemiş, çalışarak hayatını geçindirmek, böylece hayallerini ertelemek zorunda kalmıştır. Ölüm hadisesi onun iç dünyasını çok fazla etkilemiştir, iskemlenin kırılan dördüncü bacağının yerini tutmak için çaba içerisine girmiştir. O, geçim derdi ile idealleri arasında çırpınıp dururken arkadaşı Hüseyin Nazmi, hem rahat bir hayat yaşamakta hem de sahip olduklarıyla Ahmet Cemil'in ideallerini temsil etmektedir. Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in gerçekleştirmek istediği ideallerin ekonomik ve sosyal olanlarının tamamına sahiptir. Eğer Hüseyin Nazmi'nin yaşadığına benzer bir hayata sahip olursa sanatla ve şiirle daha rahat ilgilenebileceğini düşünmektedir:

"*Bugün ihtiyaç ile maişet derdiyle ilk cerihayı almış olan bu taze kalp şu havâî boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak lâzım gelen fikir sükûnuna, gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı bir hüsran hissi duydu*." (s. 72).

Koçak'a göre, Ahmet Cemil, *ideallerini kendi eşitsiz benzerinden al*maktadır. "*Arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin evi, bir arzular deposudur onun için; hem zengin olma hem de estetik yücelme istekleri, o evin uzak yakınlığının yarattığı karşılaştırma imkânından türemektedir*." [391] Ahmet Cemil'in yaşadığı içsel zıtlığın temelinde, "*kaybedilen arzularının simgesi*" olan Hüseyin Nazmi yatmaktadır. [392] Sevim Kantarcıoğlu da Hüseyin Nazmi gibi varlıklı bir gencin, entelektüel bir aristokrat olarak dikensiz bir yolda başarıyla hedefe yaklaşışı ile Ahmet Cemil gibi kabiliyetli, fakat fakir bir gencin hayatın katı gerçeklerine yenilişinin tam bir tezat olduğunu belirtmiştir.[393] Ahmet Cemil, evvela geçinmek, ardından da Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu imkânlara sahip olmak için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Arkadaşının tavsiyesiyle tercümeler yapmış, yayımcının çevirileri geç yayımlayacağını söylemesi ve az ücret vermesi üzerine gerçeklerin hiç de düşündüğü gibi olmadığını görmüştür. Bir süre sonra Mirat-ı Şuun gazetesine gitmiş, evvela makaleler çevirerek okulun son sınıfında orada

[391] O. Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", s. 110.
[392] Z. Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya'nın Romanlarında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 197.
[393] Sevim Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yay., İstanbul 2007, s. 46.

işe başlamıştır. Gazetede çalışması hayallerini rahatça gerçekleştirebileceği kanaatini uyandırmış, matbaanın sahibi olup şöhretli bir şair olabileceğini düşünmüştür. İlerleyen safhalarda kızkardeşi İkbal, matbaanın sahibinin oğlu Vehbi'ye istenince matbaaya ortak olarak ideallerini gerçekleştirebileceğini düşünerek kızkardeşinin evlenmesini onayladığı gibi, matbaayı büyütmek için Vehbi'den gelen evlerini ipotek etme karşılığında sermaye bulma teklifini tereddütsüz kabul etmiştir. Ancak işler istediği gibi yürümemiş, Vehbi önce kardeşi İkbal'i döverek öldürmüş, ardından da ipotek karşılığında aldığı borçları ödemeyerek evlerinin ellerinden gitmesine sebep olmuştur. Arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kızkardeşi Lâmiâ'ya âşık olan genç şair, duygularını aktaramamış, küçük kızla ilgili hayaller kurmakla yetinmiş, sonunda da Lâmiâ'nın bir başkasıyla evlenmesi karşısında bütün ümitlerini yitirmiştir. Tüm bu olaylar, Ahmet Cemil'in bedbinleşmesine ve hayallerinin psikolojik yatırım nesnesi olan şiir defterini yakmasına sebep olmuştur. Sonra da bir Arap ülkesine tayin isteyerek ve tüm ümitlerini arkasında bırakarak annesiyle birlikte İstanbul'dan ayrılmış, ayrılırken de Hüseyin Nazmi'nin Avrupa'ya tayininin çıktığını görerek üzülmüştür. Hayallerini gerçekleştirmek için çabalarken hayatın acı gerçekleriyle karşılaşmasıyla yaşadığı hayal kırıklığı ve bunun psikolojik cephesi olan bedbinlik, genç şairin vapurdan atlayarak intihar etme girişiminde bulunmasına yol açmış, ancak annesinin sesiyle kendisine gelerek son anda yapmayı düşündüğü eylemden vazgeçmiştir.

Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil'e benzeyen Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* isimli romanının kahramanı Nezih, sanatçılık hülyalarına sahip bir gençtir ve Tepebaşı Bahçesi'nde rastladığı "*Diyapulo*" ailesinin kızı Alis'e/İzmaro'ya âşık olmuştur. Aşk duygusunu Ahmet Cemil gibi sanat hülyasıyla birleştirmeyip daha yalın bir biçimde yaşayan Nezih, platonik ve tutkulu bir aşkla bağlandığı genç kızı arzulamaktadır. Hayata dair tüm beklentilerini kendisine yüklediği Rum kızına ulaşamayan ve bu yüzden bedbinleşen Nezih de Servet-i Fünûn neslinin dramını yaşamaktadır. Hâtıralarına göre Hüseyin Cahit, henüz lise üçüncü sınıftayken Tepebaşı Bahçesi'ne gittikten sonra, gerçekte "*Sevastopulo*" adını taşıyan kızlardan etkilenmiş ve romana böylece başlamıştır. Maksadı, hayal âleminde yaşayan bir gencin, gerçekle karşılaştığında yaşadığı şüphecilikten (septisizm) sonra sürüklendiği determinizmi ve en sonunda da pençesine düştüğü bedbinliği anlatmaktır. [394] *Mai ve Siyah*'ı

[394] H. C. Yalçın, *Edebiyat Anıları*, s. 141-142.

değerlendirirken değindiğimiz gibi "*çağ hastalığına*" [395] yakalanan Servet-i Fünûn gençleri, Osmanlı'nın ve dünyanın içinde bulunduğu şartlardan etkilenmiştir. Elbette romancı, hâtıralarında yoğun olarak değindiği siyasî ve sosyal problemleri romanında mevzubahis etmemiş ve Nezih'in içinde bulunduğu bedbinliği bütün bunlarla ilişkilendirmemiştir, ama genç adamın duygu ve düşünce dünyasının tavırlarına yansıyan tarafı sosyal ve siyasî şartları da hatırlatmaktadır.

Nezih, Tepebaşı Bahçesi'nde gördüğü Alis'ten/İzmaro'dan etkilenmiş, onunla ilgili hayaller kurmuş ve uzun süre onun peşinden koşmuştur. Romantik genç, âşık olduktan sonra hayatını değiştirmiş, onun için önemli olan her şeyi ihmal etmiştir. Alis'e/İzmaro'ya açılamayan ve bu yüzden gittikçe bedbinleşen genç adam, Büyükada'dan döndükten sonra içinde bulunduğu durumu değerlendirmiş, çektiği sıkıntıların ve yaptığı fedakârlıkların bu kız için değip değmeyeceğini düşünerek karamsarlaşmıştır. Karamsarlığın ilk sebebi, "*aşkına bir ümîd*" görememesidir. Ümitsizlik, platonik aşkların kaçınılmaz bir psikolojik sonucudur. Alis/İzmaro, çok rahat davranmakta ve başka erkeklerle pervasız bir biçimde samimiyet kurmaktadır. Üstüne üstlük Alis'in/İzmaro'nun kardeşi, Behçet Bey'e ümit verip başka erkeklerle birlikte olmuştur ve böyle bir durumun Nezih'in başına gelme ihtimali de vardır. Bütün bunları muhakeme etmek için üç dört ay kızlardan uzaklaşmış ve yaptıklarından hoşlanmayarak şüphe duymaya başlamıştır. Şüphe, Nezih için vazgeçme ve bedbinleşme sürecinin başlangıcı olmuştur. Genç adamın zihnini meşgul eden ve bedbinleşmesine sebep olan asıl mesele, bu kızla evlenirse kendisini bekleyen sonuçlardır. Eğer Alis'le/İzmaro'yla evlenirse insanlar onu ayıplayacak ve o da geçmişinden dolayı kıza kötü davranabilecektir. Uzun bir süre geçtikten sonra, Tepebaşı Bahçesi'nde Behçet'i gördüğünde onun kızlara karşı hissettiği "*şiddet-i ibtilâsını*" tuhaf karşılamış ve hayatının "*değersizliğini şiddetle*" hissederek hiçliği duyumsamıştır:

"*Ciddi bir muhabbet ile rabt-ı kalb etmekten uzak, müstehzi, hafîf meşreb birkaç kızın herkese ibzâl ettikleri birkaç tebessüme, birkaç nazar-ı teşcîe aldanarak hayâtı, dünyayı bundan ibaret zannetmek, her şeyi bu hiçler için fedâ etmek hakîkatte bir delilik değil miydi?*" (s. 182).

Sonra kızlar gelmiş ve Nezih onlarla dalga geçerek içindeki olumsuz hislerin hepsinden arınıp daha üst bir düzleme ulaşmış, burada da sosyal amaçlar edinerek bir nefis muhasebesi yapmıştır.

[395] H. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, s. 148.

Nezih'in bedbinleşmesine sebep olan hususlardan bir diğeri de toplumsal bir içerime sahiptir ki bedbinlik, kızların yabancı uyruklu oluşu ile Nezih'in duygularından arındığı anda ulaştığı yeni hakikatle yakından ilişkilidir. Nezih, aylarca peşlerinde dolaştığı, ama bir türlü yaklaşamadığı kızlarla aynı masada oturmuş, onların konuştuğu Almancanın intikamını, onlarla Türkçe dalga geçmek suretiyle almıştır. Nezih, buradan ayrıldıktan sonra geçen bir senesini hatırlayarak yaşadıklarını "*ibtilâ-yı şedîd*" olarak vasıflandırmış, bütün bunlara yol açan kuvvetin ne olduğundan şüphe duymuş ve "*büyük bir metânet göstererek bunları unutmak, hayâtını bir genç adamın memleketine medyûn olduğu mukaddes vezâife hidemâta hasretmek ve daha âlî, daha asîl bir gâye olmak üzere bütün insâniyyet için çalışmak lâzım geldiğine*" hükmetmiştir. Yalnız yine böyle bir tutkuya sahip olup da hayatını mahvetmekten korkmuş, hiçlik duygusuna dayalı sosyal bir aydınlanma yaşamıştır:

"*Bunu görüp dururken artık nasıl olur da, hâle, istikbâle itimâd eder, bugünkü teşebbüslerinin de yarın makrûn-ı sefâlet olmayacağına, yarın onları da boş, bîesâs bulmayacağına artık nasıl olur da emniyet eylerdi?*" (s. 189).

Bu duygu zemini, Nezih'i "*dehşet-i bedbînâne*" hisleriyle baş başa bırakmış ve genç adam, geleceğin bu denli karanlık olmayacağını, yaşananların "*mecmûa-i tesâdüf*" olmadığını inanarak geçmiş ve gelecek hakkında düşünmeye başlamıştır. Tramvay Caddesi'nden eski köprüye doğru inerken Fatih Camii'ni "*şems-i gâribin kızıllıkları, alevleri içinde, müteaddid kurşun kubbeleriyle fevk-i beşerîyete çıkmak*" istediğini fark etmiş, yokuşu çıkarken camiin "*azametli*" levhası yükselmiş, o da bu azamet altında ezilmiştir. Bu tablo, genç adamın demin yaşadığı sosyal aydınlanmanın bir devamı niteliğinde sunulmuştur. Ardından köprüye gelmiş, bir tarafına "*Beyoğlu'nun kat kat büyük, üslûbsuz, çirkin binalarını*", diğer yanına ise "*Eyüp mezarlığının koyu bir hatt-ı memât çizen siyah servilerinin keselân-ı uhrevîsinden tehâşî eden*" manzarayı almış ve İstanbul'un içinde bulunduğu duruma acımıştır. Aslında bu noktada acıdığı kendisi olmuştur. "*Diyapuloların*" onu kötümser ve karamsar bir insan haline getirmesi karşısında pişmanlık duygusu yaşamakta, İstanbul'un durumuna üzülerek aslında kendi durumunu hatırlamaktadır. Ezan okununca genç adam, biraz heyecanlanmış ve "*gördüğü iki kıtanın, hilâl ve salîbin ortasında kendi tereddüdleri, kendi düşünceleriyle, bîçâre ve metrûk*" ezilmiştir. Hilal ve salibin ortasında kalma duygusu onun bedbinliğini artırmış, neye ve kime ait olduğunu bilememenin hüznünü "*istifhâm*"larla yaşamıştır. Hilal ve salibin sosyal değerlerinden yararlanan Nezih, "*hilal*"i kendisine ve

Osmanlı'ya; "*salib*"i ise Alis'e/İzmaro'ya ve Avrupa'ya benzeterek iki medeniyet arasındaki tereddütten kaynaklı bedbinliği hissetmiştir.

Hüseyin Rahmi *İffet* isimli romanında aşkı, daha yalın bir biçimde ele almış, genç bir kızla onun nişanlısının kavuşamaması karşısında yaşadıkları ağır romantizmi bedbinlik temasıyla iç içe vermiştir. Altı yedi yaşlarından itibaren birbirlerine bağlı olan, sonradan ilişkileri aşka dönüşen teyze çocukları İffet ve Latif'in evlenme düşüncelerinin birtakım dış engellerden dolayı hayalden ibaret kalması, uğradıkları psikolojik yıkıntının bedbinlik biçiminde tezahür etmesine yol açmıştır. "*Paul ile Virginie*[396] *gibi İffet'le bir arada*" büyüyen "*sinleri ilerledikçe o muhabbet-i tufûlâne, masumiyet içinde perverde olan bir aşk-ı hakikiye tahavvül*" eden İffet ve Latif, İffet'in pansiyona, Latif'in de Mekteb-i Sultanî'ye gitmesinden sonra ayrılmış ve yaşları ilerleyince nişanlanmışlar, ancak iletişimleri Latif'in babasından "*mevrus*" arazisini satmak için İzmir'e gitmesinin ardından kesilmiştir. Ayrılık, aşkı bitirmediği gibi artırmış, özellikle İffet, namusunu pek çok engel karşısında korumuştur. Çünkü iç dünyasında oldukça fazla yer eden Latif'le bir süre sonra karşılaşacaktır. Bu umut onu bedbinlikten uzun bir süre korumuştur. Ancak hayatın zorluklarıyla boğuşurken kendisini fahişe yapmak isteyen Fettan Raziye'nin Latif'in öldüğü yalanını söylemesi genç kızın psikolojisini müthiş derecede etkilemiştir. Başta fahişelik teklifini reddeden genç kız, psikolojik yatırımlar yaptığı Latif'i kaybetmesinden sonra hayata kötümser bir perspektifle bakmış, bedbinleşerek Fettan Raziye'nin teklifini kabul etmiştir. Bu noktada Latif'le kuracağı hayat ümidinin yok olması, genç kızın kararını etkilemiştir. İffet için Latif'in ölümünden sonra hayat bir hiçtir ve bu yüzden ne yaptığının herhangi bir anlamı yoktur. Zaten genç kıza, yaşadığı yerlerde hak etmediği halde herkes "fahişe" diye seslenmiştir. Hiç hak etmediği halde bu hakaretlere maruz kalıyorsa ve Latif de öldüyse gerçekten fahişe olmanın gerçekten bir sakıncası yoktur:

"*Zaruret içinde ismetimle yaşarken bana fahişe kız namını verdiler. Bakalım fuhuşla servet içinde yaşarsam kendime namuslu hanım dedirtebilir miyim?*" (s. 134).

[396] Jaques Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul ve Virginie*, (Çev.: Ali Kami Akyüz), (Haz.: Egemen Berköz), Cumhuriyet Yay., İstanbul 1999. İffet ile Latif'in hikayesinin psikolojik yönü, bir aşak hikaesi olan *Paul ve Virginie* romanıyla yakından ilişkilidir ve romancı eserini oluştururken bu romandan yoğun olarak yararlanmıştır. Paul ve Virginie, tıpkı İffet ve Latif gibi doğal ortamlarında başta kardeş gibi yaşamış, ama sonra ilişkileri aşka dönüşmüş kişilerdir. Paul ve Virginie'nin anneleri eşlerinden dramatik bir şekilde ayrıldıktan sonra bir arada yaşamış, çocuklarını kardeş gibi büyütmüştür. Ergenlik çağına gelen gençler, birbirlerine aşık olmuştur. Gençlerin evlenmeleri konuşulurken halası Virginie'i Fransa'ya çağırmıştır. Virginie'nin gidişiyle mutsuzlaşan Paul, kendisini kitaplara vermiştir. Virginie'in geldiği gemi tam limana yanaşacakken batmıştır. Virginie'nin ölümünden iki ay sonra Paul de ölmüş ve yanına gömülmüştür. Görüldüğü gibi Paul ve Virginie hikayesinde pek çok husus İffet ve Latif'in hikayesine benzemektedir. Aşkın başlaması, çiftin ayrılığı ve kavuşamamaları arasında paralellikler bulunmaktadır.

Yukarıdaki sözleri söyleyerek Nermi Bey'in teklifini kabul etmiş olsa da kırık aynada Latif'in hayaliyle karşılaşmasının ardından yanlış kararından geri dönmüştür. Fahişelik yapmasa da, fahişelik yapma düşüncesi onun bedbinliğini artırmış, bu da kaçınılmaz olarak intihara yol açmıştır.[397] Latif de İffet'in kendisine hitaben yazdığı mektuptan yukarıdaki olayları öğrenince hayatın onsuz bir anlama sahip olmadığını fark ederek bedbinleşmiş, İffet'in mezarında sanki onunla aynı evdeymiş gibi yaşamıştır. Zira Latif de psikolojik olarak kendisini İffet'e koşullandırmış, hayal dünyasını onunla bir hayat ülküsü etrafında şekillendirmiştir. Elbette nesnesini kaybetmesi kötümserleşmesine, hayata daha olumsuz bir perspektifle bakmasına sebep olmuştur.

Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında İsmet, Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* isimli romanındaki Nezih'e benzer bir sosyal psikolojik bedbinlik yaşamıştır. Başkahraman ve anlatıcı konumundaki İsmet, hâlihazırın iç karartıcı yanlarından şikâyet ederek maziye hasret duyan bir kadındır. İsmet, bugünün olumsuzluklarından nefret etmiş ve ümidini kaybederek gittikçe bedbinleşmiştir. Fikri Paşa'nın konağında bir yanaşma iken konağın diğer yanaşması Kâni'yle aşk ve cinselliğe dayalı bir ilişkiye başlayan İsmet, Büyükada İskelesi'nde yıllar sonra Kâni'yi görerek onun Şişli'deki "*fingirti evine*" gitmiştir. Burada tekrar cinsel ilişkiye girmiş, bu evde düzenlenen eğlenceye katılan "*harp zengini*" ve sonradan görme insanların içinde bulunduğu ahlak sefaletinden yola çıkarak hal ile geçmiş arasında karşılaştırmalar yapmıştır. İsmet'in bedbinliği, bizzat kendisinin de katkıda bulunduğu toplumsal çürümenin oluşturduğu psikolojik bir hal olarak ortaya çıkmıştır. İsmet, çürümeyi mazi-hal arasında çeşitli karşılaştırmalar yaparak temellendirmeye çalışmış, maziden ve halden yaşam örnekleri vererek Meşrutiyet öncesine hissettiği "*tahassürü*" ortaya koymaya çalışmıştır. II. Meşrutiyet'ten önceki manzaraların iç dünyasına verdiği emniyet duygusuyla bugün yaşanan "*hürriyetin*" meydana getirdiği ahlak sefaletinin emniyetsizlik yaşattığını belirterek maziden yana tavır almıştır.

Bedbinliğin ortaya çıkmasını sağlayan temel problem, İsmet'in bugüne kadar girdiği türlü günahlardan duyduğu kısmî rahatsızlıktır. Bu yüzden hep eski zamanları hatırlayarak bugüne eleştiriler getirmektedir. Hayat tarzını değiştirmeye ve çocuksu saflığa dönmeye niyeti yoktur, ancak yaşadığı hayatın gidişatından da çok memnun değildir. Cinselliğe ve paraya karşı zaaf duyan İsmet'in yaşadığı bedbinliğin kaynağı

[397] Romancı İffet ve Virginie isimleri arasında da benzerlik kurmuştur. "Namus" anlamına gelen İffet ile "bekâret" anlamına gelen Virginie'in doğaları ve yaşam biçimleri birbirine benzemektedir.

maddeye dayalı hayatıdır. Yani bir bakıma İsmet, madde çağıyla mana çağı arasındaki farkın oluşturduğu boşluğu yaşayarak mutsuzlaşmıştır. Romanın başında Kani'yle yaşadığı cinsel ilişkiden sonra arınan ve rahatlayan İsmet, günah çıkarır gibi, eski günleri hatırlamış, Kani'nin geçmişiyle bugünü arasındaki mukayeseler yaparak toplumum/kendisinin içinde bulunduğu ahlak sefaletini anlatmaya başlamıştır. Geçmiş zamana bu denli saplanmasında işlediği günahların etkisini yadsımamak lâzımdır. Bu zevk anlarından sonra eski aşkların cinsellikle yaşanmadığını hatırlayarak ve Fikri Paşa konağındaki kimi maceraları anlatarak adeta yaşadığı bu anların rahatsızlığını üzerinden atmıştır. Sonra akşam düzenlenen eğlenceye katılan erkeklerin harpte nasıl zenginleştiklerini anlatmıştır. Herbiri eski hayatlarında çeşitli zaruretler çeken, Mesut Efendi, Ali Bey, Kerim Bey, Lütfü, Hidâyet Bey ve İhsan Bey ancak harpten sonra girdikleri kimi kirli işlerle zengin olmuştur. Bir sonraki bölümde de neslin hangi süreçlerden geçerek bozulduğunu sergilemek için eski devrin bazı simalarının hayatlarından bahsetmiştir. Saffet Bey, Ziya Bey, Şişman Rıza Efendi, Ahmet Bey, İhya Efendizade, İshak Efendi bunlardandır. Kani'nin ısrarlarına dayanamayarak evine gitmiş ve evdeki hizmetçinin düğününe davetli olan kadınların maceralı hayatlarından bahsetmiştir. Nermin, Leyla Hanım, Nemika, Feyziye Hanım ve Leman Hanım bu kadınlardır. Bunlar, pek çok erkekle birlikte olmuş, uyuşturucu kullanan, hayattan sadece maddî bakımdan zevk alan kadınlardır. Bu hikâyeleri anlattıktan sonra içinde bulunduğu bedbinliği şu satırlarla yansıtmıştır:

"*Hal ve hamur olduk; hep kirlendik, hep lekelendik. İnsan ruhuna sükûn ve istirahat verecek iki hikâye işitemiyor; faziletine iman edeceği bir ahbap bulamıyor; bir meziyetliye tesadüf edemiyor… Mütemadiyen alçalıyoruz, adileşiyoruz, ahlaksızlaşıyoruz. Eskiden alelade adamlardık, ne çok zararlıydık ne de çok faideli, fakat bugün herkes muzır… Karmakarışık, alt üst olduk, ne kadar yazık*!" (s. 190).

Gönlünün "*yeisle*" dolu olduğunu belirten İsmet, romanın sonunda bedbinliğinin sebebinin yeni hayatın eskisinden daha kötü oluşuna bağlayarak duygularını net olarak ortaya koymuştur:

"*Şimdi defterimi kapadım; ta çardaklı turşucudan başlayarak Saraçhanebaşı'ndaki konağı, Fikri Paşa'nın saatli odasını, hizmetçiler peşinde koşan Damat Bey'i, bizin o serseri ruhlu Küçük Hanımefendi'yi, herkesi, her yeri tekrar gözümün önünden geçiriyorum; pek iyi tanıdığım ve gördüğüm o devrin şayan-ı dikkat bütün simalarını birer defa daha hatırlıyorum ve ne kadar zevk duyuyorum… Hâlbuki son senelerin hâtıratı bende böyle güzel ve huzurlu bir teessür yapamıyor; yüreğim sıkılıyor, sinirlerim geriliyor, vicdanım azaba benzer bir sızı ile doluyor; adeta üzülüyorum. Hiç şüphe yok ki Kâni bildiğim o "Elma Kâni" olarak kalmalıydı, Şâyan ahretlikten çıkmamalıydı, hatta ben bile koltuğumda ud, konak konak dolaşmakta*

devam etmeliydim… Dünyanın intizamı, memleketin hayrı, İstanbul'un güzelliği namına bu böyle olmalıydı!

Bizim için eski devir biçilmiş bir kaftan imiş!

(…)

Ben İstanbul'un, eski İstanbul'un, o şahsiyetli ve güzel İstanbul'un içyüzünü afacancasına tanıyan bir evladıydım; onu ben ne iyi anlardım… Sanki o da bana ayrıca, herkese yaptığından fazla yüreğini açardı.

İşte ben bu pek iyi tanıdığım ve pek çok sevdiğim vücudu kaybettim. Ona yanıyorum, onun hasretini çekiyorum!" (s. 196-197).

1.6.Esaret

Birinin, bir başkasının boyunduruğu altında bulunması, bu yüzden hürriyetinin sınırlandırılması anlamlarına gelen esaret,[398] Türk romanında birkaç örneğin dışında psikolojik yönüyle ele alınmamıştır. Bu örneklerde de esaret, hürriyet temasıyla yakından ilişkili olarak verilmiş, esir kahramanlar yoluyla "hürriyet" temasına görünürlük katılmak istenmiştir. Bu noktada esaret-hürriyet düalitesi, Osmanlı aydınının talepleri çerçevesine anlam kazanmıştır.

Batı'yı fikrî ve edebî bakımdan örnek alarak yeni bir kültür ve insan modeli yaratmaya çalışan Viyana elçisi Sadık Rıfat Paşa, Münif Paşa, Sadullah Paşa, Yeni Osmanlılar'dan Ziya Paşa ve Namık Kemal ile Ahmet Mithat Efendi ve Abdülhak Hamit Tarhan gibi pek çok Tanzimat aydını, Fransız İhtilali'yle olgunlaşan hürriyetçi fikirleri farklı yönleriyle ele almışlardır.[399] Şiir ve makalelerin konusu olan "esaret", giderek roman ve hikâyelerde de tercih edilmiştir. Böylece romancılar, esaret temasının yardımıyla "hürriyet" fikrini anlatma zemini bulmuşlardır.

Daha çok ev işlerini yapmaları için alınan ve sonra da evin bireylerinden biri olan esir ve esireler, bazen daha farklı muamelelerle de karşılaşabilmektedirler. Esaret, Osmanlı toplumsal hayatında önemli müesseselerinden de biridir. Hali vakti yerinde olan aileler, bu müesseseyi en yaygın olarak kullanan kişilerdir. Bu manada "odalık", "cariye", "cihaz halayığı", "dadı" ve "azadlık" adlarını alan köleler, özellikle Kafkasya'dan ve Arap ülkelerinden getirilen insanlardan tercih edilmekteydi.

Tanzimat dönemi Türk romanında esaret teması, psikolojik yönleriyle *İntibah* ve *Sergüzeşt* romanında ele alınmış olup *Muhâdarât*, *Zehra* ve *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta sosyal yönleriyle işlenmiştir. *İntibah*'taki Dilaşub ile *Sergüzeşt*'teki Dilber,

[398] http://www.TDKgov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDKGTS.544787fdca67f9.74491666

[399] İsmail Parlatır, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, TTK Yay., Ankara 1987, s. 24-26.

psikolojileriyle birey olarak karşımıza çıkmış iki köledir. Bunun dışında kalan *Muhâdarât*, *Zehra* ile *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'taki esir kahramanlar psikolojik bir dikkatle yansıtılmamıştır. Hürriyetçi fikirleriyle ön plana çıkan Namık Kemal ve Samipaşazade Sezai esaret müessessini insan onuru, birey ahlakı, çaresizlik ve hasret temaları çerçevesinde ele almışlardır.[400]

İlk romanımız *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta Şemsettin Sami, esir olarak Tal'at'ın dadısına, Arap asıllı Ayşe kadına ve Rif'at Bey'in annesi Kamile Hanım'ın cariyesi Gülzar'a yer vermiş, ama temayı psikolojik yönüyle işlememiştir.

Namık Kemal, *İntibah* isimli eserinde esaret temasını, bir cariye olan Dilaşub'un yaşadıkları karşısındaki tepkisizliğiyle vermiş, bu manada esir olan kişilerin taşıdığı psikolojiyi yansıtmıştır. Esir, köle, cariye ve odalık olan kişiler, sadece efendilerine hizmet etmekle mükelleftirler ve bu durum onların esirlik psikolojisiyle hareket etmesini sağlamaktadır. Efendilerinin her yaptığını sabır ve tahammülle karşılayan, onlara hizmet etmeyi bir borç olarak telakki eden ve bununla mutlu olan esirler, toplumda birey olarak algılanmamakta, alınıp satılan bir maldan farklı görülmemektedir. Namık Kemal, *İntibah*'ta esaret temasının psikolojik yönünü bu anlayışla kurmuştur. Dilaşub, efendisini mutlu etme düşüncesiyle alınmış ve Ali Bey'i Mehpeyker'den kopartmakla görevlendirilmiştir. Ali Bey, kendi rızasıyla hayat kadını Mehpeyker'den uzaklaşınca Dilaşub'la evlenmiş, ona köleliğini unutturmuştur. Ancak Mehpeyker Dilaşub'a iftira attığında durum değişmiş ve Ali Bey, genç kadını satmıştır. Kölelik psikolojisiyle hareket eden ve tüm beklentilerini efendisi Ali Bey üzerine yükleyen Dilaşub da bunların karşısında köle olduğunun bilinciyle hareket etmiştir. Bunda elbette sadece köle olmasının etkisi yoktur. Ali Bey'i sevmesi de ona boyun eğmesini sağlamıştır. Mehpeyker'in satın aldığı Dilaşub, Ali Bey'i hâlâ efendisi olarak gördüğü için ona kin beslememiş ve Mehpeyker'in tuzağını deşifre etmiştir. Kölelik psikolojisini oldukça iyi yansıtarak Ali Bey yolunda ölmeyi bir "*zevk-i ruhanî*" olarak görmüştür:

"*Ah! Bey… Bey! Yolunda ölmek benim için düğün bayramdı*." (s. 160).

Ali Bey yanına gelip de yaptıklarından pişman olduğunu belirtince Dilaşub, aşağıdaki sözleri söyleyerek efendisine dua etmiş ve tazimde bulunmuştur:

---

[400] Ş. Aktaş, "Namık Kemal ve İnsan", *a.g.e.*, s. 5; Nurettin Öztürk, *Türk Edebiyatında İnsan*, AKM Bşk. Yay., Ankara 2001, s. 345; Samipaşazade Sezai, "*Sergüzeşt* Mukaddimesi", (Haz.: Tacettin Şimşek), Akçağ Yay., Ankara 2011, s. 1-2; M. Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, s. 245.

"*Ah! Ben kimim ki size merhamet edeceğim? Sizden ayrılıp da ölmediğim meğer yolunuza can vermek içinmiş.(...) Bana helâl ediniz. Allah ömrünüze bereket versin. Allah sizi bir daha böyle belalara düşürmesin*." (s. 164).

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanında esaret temasını bireysel, toplumsal ve psikolojik yönleriyle işlemiştir. Tanzimat romanlarında önemsiz bir figür olarak kullanılan esire/cariye, bu romanla hikâyesine yer verilen merkez kahraman olmuştur. Bu yüzden *Sergüzeşt*, esaret temasını etraflı bir şekilde işleyen ilk romandır.[401] Hemen belirtelim ki, temanın bu denli güçlü bir biçimde işlenmiş olmasının arkasında yazarın biyografisi yatmaktadır. Ruşen Eşref Ünaydın, *Sergüzeşt*'in yazılmasını Samipaşazade Sezai'nin Boğaziçi'ndeki hayatıyla ilişkilendirmiştir.[402] Aynı iddiayı Hüseyin Tuncer de dile getirmiştir.[403] Annesi Çerkes olan Samipaşazade Sezai, annesinden ve etrafındaki diğer kölelerden duyduklarından etkilenmiştir.[404]

"*Romanın eşhas-ı vak'ası bana yabancı değildi. Konakta kırktan fazla cariye vardı. Vâkıâ, biraz büyüyünce kendileriyle temas edemez olmuştuk. Fakat çocukluğum onların arasında geçtiği için her hareketlerini ayrı ayrı takip ederdim.*"[405]

Yazar, 1924 yılında yazdığı önsözde romanın yazılmasında etkili olan bir diğer sebebi II. Abdülhamit'in otuz üç senelik istibdat idaresi altında gelişen isyan hisleri olduğunu belirtmiştir.[406] Ayrıca Kenan Akyüz, yazarın merhamet duygusunu bu denli etkili bir şekilde işlenmesinde Victor Hugo'nun *Sefiller* isimli romanın etkisinden bahsederken[407] Cevdet Kudret, Emin Nihat Bey'in "Faik Bey ile Nuridil Hanım'ın Sergüzeşti" isimli eserinin *Sergüzeşt* üzerinde etkili olduğunu belirtmiştir.[408]

Romancı, Dilber isimli başkahramanın yaşadığı dramı "yalnızlık", "çaresizlik", "imkânsızlık", "iyilik-kötülük", "kaçış" ve "hürriyet" kavramlarıyla vererek romana psikolojik bir atmosfer katmıştır. Esir olduğu için ailesinden, özellikle çok sevdiği annesinden uzak olan Dilber, yaşadığı yalnızlık ve çaresizlik duygularıyla sürekli olarak kötülükle/kötülerle mücadele etmiştir. Yanında hiç kimsesi olmadığı için de ya iç dünyasına ya da bir başka mekâna kaçmış ve annesini hayal etmiştir. Esir/cariye olan ve

---

[401] A. İ. Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı-II Hikâye ve Roman*, s. 170; İ. Parlatır, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, s. 134.
[402] R. E. Ünaydın, *Diyorlar ki*, s. 35.
[403] Hüseyin Tuncer, *Arayışlar Devri Türk Edebiyatı* 1, Tanzimat Dönemi, Akademi Kitabevi, İzmir 1994, s. 311.
[404] A. İ. Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı-II Hikâye ve Roman*, s. 170.
[405] Güler Güven, *Samipaşazade Sezai ve Eserleri*, Hacettepe Ünv., Sosyal ve İdari Bilimler Fak., Ankara 1970, s. 97.'den akt. Melin Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, AKM Bşk. Yay., Ankara 2000, s. 248.
[406] Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt Mukaddimesi*, s. 1-2; M. Has-Er, *a.g.e.*, s. 245.
[407] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010, s. 79.
[408] A. Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, s. 199.

bu yönüyle başkasına ait olan kişiler, hürriyetlerinden yoksun oldukları için iradî hareket edememektedirler. Hürriyete âşık olan Dilber'in yaşadığı çaresizlik de bundan kaynaklanmakta, yaşı küçük olduğu için kendisini daha da çaresiz hissetmektedir.

Kafkasya'dan getirilen güzel ve alımlı cariye, çaresizlikle ilk kez esircilerin evinde ve özellikle Mustafa Efendi konağında karşılaşmış, kötülerle ve kötülükle kendi şartları içerisinde mücadele etmek zorunda kalmıştır. Esirci Hacı Ömer, onu satmak için konağa getirdiğinde evin hanımının tavır ve davranışları ile diğer esir Taravet tarafından yapılan zulümler, Dilber'in yalnızlığını ve çaresizliğini daha da artırmıştır. Evin hanımıyla karşılaştığında kadın, onu mütekebbir ve zalim bir çehreyle karşılayıp elini öptürmemiş, Dilber de bunun üzerine mahzun bir şekilde mindere otmuştur. Yazar, esirci Hacı Ömer'in aşağıdaki sözlerine yer vererek Dilber'in çaresizliğini hissettirmiştir:

"*Hacı Ömer şiddetle: Senin mindere oturmak haddin mi? Sen esirsin! Kalk, ayakta dur!*" (s. 10).

Esirliğin ezilmek ve insanî yaşamdan yoksunluk olduğunu gören Dilber, bu konakta başta evin hanımı olmak üzere, diğer esir Taravet'in fizikî ve sözlü şiddetiyle karşılaşmış, çaresiz olduğu için hiçbir biçimde onlara mukabele edememiştir. İsmini bile kendisi koyamayan Dilber, sürekli olarak "*Pis Çerkes!*", "*Pis halâyık!*" denilerek milliyetinden dolayı aşağılanmıştır. Konakta kaldığı yer, gayr-i insanî şartlara sahiptir ve daha çocuk yaşta olmasına rağmen evin kızı Atiye Hanım ile oyun oynamasına izin verilmeyerek sürekli gücünün üstünde yüklerle çalıştırılmıştır. Kötü insanların davranışlarına dayanamayan ve hür olmak isteyen Dilber, içinde bulunduğu çaresizlikten dolayı kaçmış, yanına da bu duyguyu belirgin kılan oyuncak bebeğini, elmasını ve yüzüğünü almıştır. Sığındığı harabenin önünde korunmasızlığını ve çaresizliğini annesini hatırlayarak gidermeye çalışmış ve aşağıdaki sözleri söyleyerek feryat koparmıştır.*"Valideciğinin çehre-i mütebessimini görmüş, ona uzanmak istemiş ve "Aman imdadıma yetiş…*" (s. 18) demiştir. Kendisini evine götüren Latife'nin büyükannesinden şefkat görmüş, ama Mustafa Efendi'nin konağına iade edilerek yine türlü eziyetlerle karşılaşmış, her seferinde annesinin hayaline sığınmıştır.

Mustafa Efendi'nin tayini dolayısıyla Asaf Paşa konağına satılan Dilber, bu konakta birkaç olumsuz davranış dışında iyi günler yaşamıştır. Ancak bir süre sonra Fransa'da resim tahsili yapan evin oğlu Celal Bey'e modellik yapan genç kız, yine nesneleştiğini ve beşerî özelliklerinden soyutlandığını düşünmüştür. Onun en çok

istediği şey, kendisine insan olduğunun hissettirilmesi ve eşit muamele yapılmasıdır. Dilber'in bu isteği, esareti kabul etmediğini gösteren psikolojik bir olgudur. Elinde karşı koyabilecek hiçbir aracı bulunmayan genç kızın tavrı, bir bakıma sınıfsallığa ve hürriyetsizliğe karşı psikolojik bir tepkidir. Ancak her adımında sınıfsallığın acı yüzüyle karşılaşmış, toplumda birey olarak var olamayacağı kendisine hissettirilmiştir. Bu da doğal olarak onun iç dünyasında olumsuz duyguların oluşmasına sebep olmuştur. Celal Bey'le kısa bir aşk ilişkisi yaşadığında Celal Bey'in annesi Dilber'i Mısır'a satmıştır. Genç kızın kaderi hürriyetsizlikle malûldür. Mısır'da da sahibi tarafından odalık yapılmak isteyince birey olduğunu sergilemek istercesine itiraz etmiştir.[409] Elbette bu da cezasız kalmamıştır. Hürriyet, onun en değer verdiği insanî erdemdir, ancak her seferinde hürriyeti tahdit edilmektedir. Zindandan Cevher Ağa'nın yardımıyla kaçtığında İstanbul'a gitmemiş, intihar ederek hürriyetini ölümle sağlamıştır. Bu durum, bir bakıma hürriyetine malik olamadığı için insan olarak dikkate alınmaması karşısındaki tepkidir.

Fatma Aliye, *Muhâdarât* isimli romanında "esaret" temasını, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta olduğu gibi psikolojik yönleriyle ele almamıştır.

Nabizade Nazım da *Zehra*'da esareti müstakil bir tema olarak işlememiş, esarete kıskançlık teması etrafında yer vermiştir. Kıskançlık duygusunu patolojik düzeyde hisseden bir kadın olan Zehra, dadısı Nazikter'e yardım etmesi için alınan Sırrıcemal'e eziyet etmiştir. Esirlik psikolojisi gereği kendisini "*hanımının çâker bir bendesi ve beyinin kemter bir hizmetçisi sayacak derecede ulüvv-i ahlak ve hissiyat sahibi*" olan Sırrıcemal, bu zulümler karşısında başta evi terk edebileceğini belirtmiş, ancak bir süre sonra Zehra'nın eşi Suphi'yle yasak aşk yaşamış ve ondan hamile kalmıştır. Romancı da bu temanın psikolojik yönü üzerinde derinleşmemiştir.

1.7.Kıskançlık

Birinin, bir başkasının sahip olduğu nesne ve özelliklerin kendisinde olmaması veya sahip olduklarını kaybetmesi üzerine hissettiği duygu "kıskançlık" olarak adlandırılmaktadır. Batı dillerinde "çaba" kelimesiyle ilişkili olan kıskançlık, "*bir diğer kişinin ilgi ve sevgisinden yoksun kalma korkusunu da içinde taşıyan negatif bir*

[409] İ. Parlatır, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, s. 145.

duygudur."[410] Kıskançlığın "patolojik" ve "basit" olmak üzere iki türü bulunmaktadır. "*Patolojik kıskançlık*" [411] bir çeşit paranoid hastalıktır. Buna göre birey gerçeklik duygusunu kaybederek neyin gerçek neyin hayal olduğunu fark edememekte, gündüz düşleri/hallüsinasyon görerek gerçekleşmemiş olayları gerçeğin yerine ikâme etmektedirler. Beyindeki yargı mekânizmasının zarar görmesine bağlı olarak ortaya çıkan patolojik kıskançlık,[412] güvensizlik biçiminde ortaya çıkmaktadır. Paranoid kişilik özellikleri gösteren patolojik kıskançlar, beğenmedikleri olaylar karşısında beklenmedik tepkiler verebilmektedir. Bu yüzden kıskançlık, böyle vakalarda bir şahsiyet özelliği ve sorunu olmuştur. Kıskançlığın ikinci türü olan "basit kıskançlık", sonrada yaşanan durumlara bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden bir kişilik bozukluğu olarak değerlendirilmemektedir. Birey bir aldatılmaya ve sahip olduğu bir nesnenin kaybına bağlı olarak kıskançlık hissedebilmekte ve sorun aşıldıktan sonra eski haline dönmektedir.

İki tür kıskançlığın ana bileşenleri arasında nesneleştirme ve temellük duygusu bulunmaktadır. Birey; insan, hayvan veya eşya gibi bir varlığı kendisinin kılıp sahiplenmekte, onun kaybıyla kıskançlık duygusu hissetmektedir. Birey, ilişki kurduğu varlığı gerçek nitelikleriyle algılamadığı için değerlendirme ölçütü olarak zihninde oluşturduğu kurguyu esas almaktadır. Kıskançlığın bu yönü dikkate alındığında görülecektir ki birey, yaşanan tüm olaylarda kendisini merkeze koymakta, çevresindeki insanların ontolojisini görmezden gelerek narsist ve bencil davranmaktadır. Kıskançlığın her iki türünde, özellikle patolojik olanda, nesnenin kaybıyla birlikte öfke ve intikam duyguları belirmekte, birey kaybettiği nesneyi tekrar elde edebilmek için anlamsız ve sorumsuz hareketler sergilemektedir. Bu durumda hem kendisine hem de nesnesine zarar vermektedir.

Türk romanında kıskançlık teması her iki türüyle de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Nabizade Nazım'ın kıskançlık laboratuarı *Zehra*'da Zehra patolojik kıskanç iken Sırrıcemal, Teravet ve Suphi kıskançlık duygularını sonradan hissetmiştir. *İntibah*'ta Mehpeyker, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter ve *Siyah Gözler*'de dul kadın kıskançlık duygularını âşık oldukları erkeği kaybetmeleri karşısında bir savunma mekânizması olarak hissetmişlerdir.

---

[410] Gordon Clanton; Lynn Smith, *Kıskançlık*, (Çev.: İdil Gürbüz), Kuraldışı Yay., İstanbul 1997, s. 22'den aktaran Ramazan Gülendam, "Kıskançlık Temasını İşleyen Birkaç Roman Hakkında", *Süleyman Demirel Üniv. Fen-Edebiyat Fak. Sosyal Bilimler Dergisi*, Isparta, 2005, s. 300.
[411] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 89.
[412] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 269.

Namık Kemal, *İntibah* isimli romanında aşk duygusuna bağlı olarak kıskançlık ve intikam temalarına yer vermiş, bunları da kayıp duygusuyla temellendirmiştir. Ali Bey'le yaşadığı ilişkinin ardından ona temellük ettiğini düşünen hayat kadını Mehpeyker, Ali Bey'i "*ehl-i ırz hanımların sevdasından bin kat beter*" sevmiş ve onun sevgisiyle içinde bulunduğu "*mezbeleden"* kurtulacağını ümit etmiştir. Bu beklenti, onun için bir saplantı ve tutku niteliğini almıştır. Beklentilerini karşılayacağını düşündüğü Ali Bey'le yeni bir hayatın temellerini atmak istemektedir. Bir gece Mehpeyker'in evine geldiğinde aldatıldığını zanneden Ali Bey, hakaretler ederek Mehpeyker'i terk ettikten sonra Dilaşub'la evlenmiştir. Hayatla ilgili ümitlerini temsil eden aşk nesnesini kaybetmek, Mehpeyker'in psikolojisini bozmuş, kıskançlık ve intikam duygularının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu duygunun oluşmasını sebep olan Dilaşub'un güzelliği ve namuslu oluşu gibi iki etken bulunmaktadır.[413]

"*Mehpeyker bu cihette dahi Dilâşub'un derece-i ma-dûnunda bulunduğunu görünce hiddetinden ifrit kesilmeye başladı. Eğer rakibini kendinden değersiz bulmuş olsaydı ihtimal ki Ali Bey'e olan gayzının birazı olsun gönlünde kendinden aşağı bir vücûda yer verdiği için hakarete münkalib olurdu. Fakat hem bir ma'şuk kaybetmek hem de onu her cihetiyle kendine faik bir rakîbe teslim eylemek Mehpeyker gibi seyyiat ile perverde olmuş bir hazra-i damenin değil en terbiyeli, en hatırşinas kadınların bile kolaylıkla tahammül edeceği belâdan değildir*." (s. 113).

Hırslı bir kadın olan Mehpeyker, Ali Bey'i kazanmak için elinden geleni yapmış, ancak ondan aldığı olumsuz yanıtlar üzerine intikam duyguları hissetmeye başlamıştır. Bu bağlamda kıskançlık katışıksız bir duygu değildir ve başka olumsuz duyguları da tetikleyebilmektedir. Kıskançlık güdüsüyle evvela Dilaşub'a iftira atarak onun evden uzaklaştırılmasına sebep olmuş, ardından Dilaşub'u satın alıp kendisi gibi hayat kadını yaparak intikam almak istemiş, ancak başaramamıştır. Sevdiği adamın evlendiği kadını kendisi gibi kötü yola düşüremediği için nefretini Ali Bey'e yöneltmiştir. İntikam hırslarıyla Ali Bey'e bir tezgâh kuran Mehpeyker, genç adamı bağ evine içki âlemine getirterek öldürmek istemiş, fakat bunu başaramamıştır. İntikamına tanık olması için getirdiği Dilaşub, her şeyi Ali Bey'e anlatmış, o da Mehpeyker'i öldürmüştür.

Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında kıskançlık duygusunu *İntibah*'a göre daha belirgin ve kuvvetli bir biçimde işlemiş, romanı adeta bir kıskançlık laboratuarı olarak kullanmıştır. Çetişli'ye göre Nâbizâde Nazım, türün bütün imkân ve unsurlarını kıskançlık duygusunun tahlil ve tasvirine tahsis etmiştir.[414] Kıskançlık, güçlü bir duygu

[413] R. Gülendam, "Kıskançlık Temasını İşleyen Birkaç Roman Hakkında", s. 304.
[414] İsmail Çetişli, "Kıskançlığın Romanı Zehra", *Türklük Araştırmaları*, 1990, S. 6, s. 45.

olarak Zehra tarafından hissedilmektedir. Kıskançlığı ilk önce kardeşi ve annesine, evlendikten sonra da eşi Suphi'ye karşı hisseden Zehra'nın mizacının bir özelliği olan bu duygu, "patolojik/hastalıklı" bir durum arz etmektedir. Patolojik kıskançlık normal deneyimlerin "*büyütülmüş bir karikatürü*"dür[415] ve bu hal, psikolojik bir hastalıktır.[416] Adler, bu tip kıskançlıkların çocukluktaki deneyimlerle ilişkisine değinmiş, kardeşi olan abla veya ağabeylerin ebeveynlerinin ilgisini üzerlerine çekmek için kardeşlerini kıskanmaya başladıklarını söylemiştir.[417] Kardeşi Bedri'yi boğacak ve kafasını ezecek kadar kıskanan Zehra'nın durumuna uygun bir açıklamayı Blévis yapmıştır. Kendisine ait alandan kovulduğunu düşünen çocuk, kıskançlığa bağlı bir kaygı durumunu dışa vurmaktadır. Genellikle bu hastalığa tutulan kişi, yetişkinliğinde de bunu mizacının bir özelliği olarak sürdürmektedir.[418] Zehra'nın, çocukluk deneyimlerinin dışında, kıskançlığı çılgınlık derecesinde yaşamasına sebep olan hususlardan biri de onun "*inhisarcı tabiatı*"dır.[419] Zehra, sevdiği insanın sadece kendisine ait olmasını arzu etmekte, bir başka hayata sahip olduğunu düşündüğünde bunu tehdit olarak algılamaktadır. Ben-merkezcilik, hayatla ilişkisini belirlediği için Zehra'nın egosuyla ilgili bir problem yaşadığını söyleyebiliriz. Buna göre yüksek bir egoya sahip olan Zehra, kendisiyle başkaları arasında sınırlar çizmekte, bu sınırları kurgusal bir bütünlük içerisinde algılayarak çevresindeki her şeyi bu doğrultuda değerlendirmektedir. Merkezde yer aldığı için oluşturduğu kurguda çevresindekileri birer nesneden ibaret görerek gerçekliklerinden soyutlamakta ve kendisine tabi olmalarını istemektedir. Bu yüzden Zehra'nın benliğinin bölündüğünü, gerçekle hayal arasındaki belirsizliğin sınırlarında yaşadığını görmek mümkündür. Evlenmeden önce Suphi'yi daha ilk gördüğünde paranoid bir tecrübe yaşamış, onu sahiplenerek hayali rakibiyle kavga etmiştir:

"*Henüz ismini bilmediği bu delikanlıya sahip olmak hevesine kadar hayalâtına yol vermiş, onun bazı ef'âlinden kıskançlığı tepmekte ve bu infial ile vücûd-ı mevhûmu daha şiddetli sıkmakta idi. Hırçınlığı bir dereceye gelmişti ki kemâl-i tehevvürle yerinden sıçrayıp karşısında duran rakib-i hayaliyi elleriyle boğmaya davranmıştı. Bu hareket havâssını yerine getirince me'yûsâne kanepenin üzerine düşüyordu. Kim bilir ne zamandan beri bir fırsat gözlemekte olan gözyaşları akmaya başladı. Epeyce bir*

[415] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 89.
[416] Günil Ayaydın Cebe, Zehra'nın patolojik bir kişiliğe sahip olduğunu söylemektedir. Bunun için bkz. "Aşk Acısından Varoluşa: Nabizade Nazım'ın *Zehra* Romanı Üzerine Psikanalitik Bir Çözümleme", *Pasaj*, S. 4-5, İstanbul 2007, s. 67.
[417] A. Adler, *İnsanı Tanıma Sanatı*, s. 252.
[418] Marcianne Blévis, *Kıskançlık-Sevginin Düştüğü Tuzak*, (Çev.: Işıl Aydın), Sel Yay., İstanbul 2010, s. 67-68.
[419] M. Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, s. 277.

müddet ağladı. Fakat şu girye-i nâgehanî kızın imdadına yetişmiş oldu. Fikrinde bir açıklık peyda oldu. İşte bu gözyaşları huşûnet-i tab'ını cidden tâdil ederek nerm ve nazik bir hâle getirmişti. Bu geceden itibaren kızın tabiatı değişmiş idi." (s. 20-21).

Zehra birkaç defa halüsinasyon/varsanı görmüş, her defasında gerçek dışı görüntülerle mücadele etmiştir. [420] Evlendikten hemen sonra ormanlık alanda Suphi'ninkine benzer bir atı görünce, Suphi taşındıkları eve geç veya erken geldiğinde, Sırrıcemal eve hizmetçi olarak alındığında kıskançlık duygusunu ifrat derecesinde hissetmiştir.

Sırrıcemal evlerine hizmetçi olarak alındıktan sonra Zehra'nın bir "*mariz-i manevî*" olarak hissettiği kıskançlık şiddetini artırmış, Suphi Sırrıcemal'den çocuk beklediğinde ise durum, vehamet boyutuna ulaşmıştır. Bu da haklı bir tepkidir ve sevgiyi kaybetme ve terk edilme kaygısıyla yakından ilişkilidir. [421] Zehra, eşinin kendisinden uzaklaşmasıyla birlikte kıskançlık duygusunu "*atılgan ve enerjik bir davranışla*" [422] dönüştürerek intikam hissetmeye başlamıştır. Reik, aldatılan veya sevdiğini elde edeyemen kıskanç kadının intikam duygularından güç aldığını, bu duyguları bir çeşit uyarıcı/dürtü olarak kullandığını ve bu savaşta sevdiği adamı elde etmek için her çareye başvurabileceğini söylemiştir.[423] Zehra, kayıp duygusuyla Suphi ve Sırrıcemal'den intikam almak için çeşitli planlar kurmuştur. Blévis'e göre sadizm arzusuyla da alakalı olan intikam hissi, "*Benim sana tamamen sahip olmaya hakkım var*."[424] düşüncesiyle aşk ilişkilerinde ortaya çıkmakta, kişiye acı ve öfke nöbetleri yaşatmaktadır. Fromm da ödünleyici şiddet uygulayan bu tip insanların başkaları üzerinde tanrılığa benzer bir egemenlik kurmak istediğini söylemektedir.[425] Romancı, aşağıdaki sözle aşk, kıskançlık ve intikam arasındaki ilişkiyi psikolojik olgularla anlatmaya gayret etmiştir:

"*Nefret ve intikam arzuları hep bu muhabbetin muktezîyâtı idi.*" (s. 62).

İlerleyen günlerde Zehra, Sırrıcemal'in bebeğini ortadan kaldırmak istemiş, ardından Urani isimli bir hayat kadını vesilesiyle Suphi'yi önce Sırrıcemal'den uzaklaştırmış, ardından onun tüm maddî imkânlarını Urani'ye sarf etmesini sağlayarak

---

[420] Olcay Önertoy'a göre Zehra'nın gördüğü halüsinasyonlar, Türk romanı için oldukça önemli bir yeniliktir. Olcay Önertoy, *Halit Ziya Uşaklıgil ve Romanımızdaki Yeri*, KTB Yay., Ankara 1995, s. 42.
[421] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 268.
[422] A. Adler, *İnsanı Tanıma Sanatı*, s. 254.
[423] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 90.
[424] M. Blévis, *Kıskançlık-Sevginin Düştüğü Tuzak*, s.16.
[425] Erich Fromm, *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, (Çev.: Yurdanur Salman vd.), Payel Yay., İstanbul 2008, s. 25.

felaketini hazırlamıştır. Zehra, "*intikamı birer birer*" almış, kıskançlık da intikam duygusuyla düşünce aşamasından uygulama aşamasına dönüştürmüştür.

Romanda kıskançlık duygusunu hisseden ve intikam alan bir diğer kişi ise Suphi'dir. Suphi, delice âşık olduğu ve "*aşk-ı hakikî*" hissettiğini sandığı hayat kadını Urani'yle birlikte olmaya başladığında Sırrıcemal'i terk etmiş, Urani'nin Tepebaşı Tiyatro'sunda bir erkekle dans etmesinin, Handehane-i Osmanî Tiyatrosu'nda arkadaşı Salih'le laubali bir şekilde konuşmasının ardından onu kıskanmaya başlamıştır. Suphi, terk ettiği eşleri Zehra ve Sırrıcemal'in kendisini bekleyeceğini bildiği için onlara karşı herhangi bir sahiplenme veya kıskançlık duygusu hissetmemiştir. Oysa hayat kadını olan Urani, sıkıldığında kendisini terk edebilecektir. Bu yüzden Urani'ye maddî ve manevî olarak sahip olmak istemektedir:

"*O isterdi ki Urani cismen, fikren, kalben, ruhen bi'l-külliye kendisine münhasır kalsın; o tebessümleri, o nazarları hep kendine bezl ve atfetsin.*" (s. 93).

Kendisinin nesneleştirilerek sahiplenilmesinden hoşlanmayan ve görevi sona eren Urani, Suphi'yi eve almamış, sonra yatağındaki bir başka erkeği göstermiştir. Ancak obsesif bir şekilde Urani'ye bağlanan Suphi, bütün bunlara rağmen onun köpeği olacağını söylemiş, her ne olursa olsun onu temellük etmek istemiştir. Bir süre sonra "*terk edilmişlik*"[426] duygusuyla hem Urani'yi hem de aşığını öldürerek intikamını almıştır.

Sırrıcemal de kıskançlık duygusunu Suphi onu aldatınca, yani sonradan hissetmiş, içinde bulunduğu şart ve imkânlardan dolayı intikam alamamıştır. Elde ettiği statü ve imkânları kaybetme endişesi,[427] aldatılma ve terk edilme düşüncesi, genç kadının kıskançlaşmasına yol açmıştır. Eşi Suphi, eve gelmemeyi adet edince ilk önce Suphi'nin Zehra'yla birlikte olduğunu düşünmüş, fakat ardından durumun böyle olmadığını öğrenmiştir. Kayıp duygusu, onun davranışlarını belirlemiş, "*hulya-yı intikam ile*" Muhsin'le evlenmeyi düşünmüş, fakat imkânları kısıtlı olduğu için bunu gerçekleştirememiştir. Eşini, ardından da çocuğunu kaybeden genç kadın, kıskançlık duygusunun etkisiyle intihar etmiştir.

Zehra romanında kıskançlık duygusunu yaşayan bir başka kişi de Zehra'nın yaşlı dadısı Nazikter'dir. Kendisini hanımı Zehra'yla özdeşleştiren Nazikter, Sırrıcemal'in konumunu sarsacağını ve Suphi'yi elde ederek hanımı Zehra'yı üzeceğini

[426] M. Blévis, *Kıskançlık-Sevginin Düştüğü Tuzak*, s. 42.
[427] Şerif Aktaş, "Roman Hakkında", *Zehra*, Akçağ Yay., Ankara 2005, s. xv.'den aktaran R. Gülendam, "Kıskançlık Temasını İşleyen Birkaç Roman Hakkında", s. 314.

düşündüğü için kıskançlık hissetmiş, bundan dolayı Zehra'nın kıskançlık duygularını tetiklemiştir. Bunun etkisiyle de Sırrıcemal'e eziyet etmiş, "*günden güne hiss-i rekabet ve arzu-yı intikamla*" yanıp tutuşmuş, fakat sonuç itibarıyla elinden herhangi bir şey gelmemiştir.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* isimli romanında kıskançlık, basit, sonradan ve birtakım olaylara bağlı olarak başkahraman Bihter ile Nihal tarafından hissedilmiştir. Bihter merkezinde yasak aşka, Nihal merkezinde sevgiye bağlı olarak ortaya çıkan kıskançlık duygusu/teması, Bihter ve Nihal'in sahip olduklarını düşündükleri nesnelerin kaybıyla belirginlik kazanmıştır. Adnan Bey'le Bihter evlenince babasının kaybına tahammül edemen Nihal, Bihter'i kıskanmıştır. Nihal'in bencilliği kıskançlığının başlıca sebebidir. Annesini küçük yaşta kaybenden ve bu yüzden şımarık bir şekilde büyütülen Nihal, çevresindeki her şeyi kendisini merkeze koyarak algılamış ve sahiplenmiştir. Babasıyla evlenen Bihter'in evin düzenine karışması, Bülent'in Nihal'le kalmasını engellemesi, hizmetçilerin ve mürebbiyenin evden uzaklaştırması Nihal'in iç dünyasında belirli etkiler bırakmıştır. Bütün bu olaylar karşısında genç kız, ilk günden itibaren Bihter'den nefret etmiş, kendisine sahip olduğu alanı gasp ettiğini düşünmüştür. Bu tip durumların arkasındaki etken, genellikle güçlü sahiplenme duygusu ve hâkimiyet arzusudur.[428] Evdeki iktidarının sarsıldığının, babasının elinden kaydığının farkında olan Nihal, yalnız kaldığını hissetmiştir. Elbette hâkimiyet arzusu beraberinde sevgi ihtiyacını getirmiştir. Bu noktada genç kızın sevgi ihtiyacı diğer bütün ihtiyaçlarından baskın çıkmış[429] ve ilk önce babasının, ardından kardeşinin, dadısının ve hizmetçilerin kendisinden uzaklaşmasıyla bu ihtiyacı karşılayamayacağını düşünerek Bihter'i kıskanmıştır. Yalnız kıskançlık tehlikeli boyutlara ulaşmamış, genç kızın birkaç defa Bihter'e kaba davranmasından başka olumsuz bir durum söz konusu olmadan sona ermiştir.

Eşinin yeğeni Behlül'le yasak bir ilişki yaşayan Bihter, ilerleyen günlerde sevgilisinin Nihal'le evleneceğini öğrenince kıskançlık hissetmeye başlamıştır. Terk edilme ve kayıp duygusu, Bihter'in kıskançlığının ana sebebidir. Terk edilmeye yol açan etmen de Behlül'ü sadece cinsel istekleri için kullanıp değersizleştirmesidir. Bihter, bu davranışıyla Behlül'ü kendisine bağlayıp özgürlüğünü kısıtlamıştır. Narsist kişilik özelliğine sahip olan Behlül, buna katlanamayarak ve ilişkilerinin ortaya

[428] M. Blévis, *Kıskançlık-Sevginin Düştüğü Tuzak,* s. 16.
[429] G. M. Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 307.

çıkmasından korkarak Firdevs Hanım'ın girişimiyle Nihal'le evlenmeye karar vermiştir. "*Sefile*" damgasını yemekten korkmayarak bedenini koşulsuz olarak teslim ettiği erkeğin kendisini terk edecek olması, genç kadının duygularını incitmiştir. Bihter, Behlül'ün sevgisini kaybetme korkusu yaşamaktadır. Sevgiyi kaybetme ve terk edilme korkusuy bir rakiple ilişkili olarak duyuluyorsa kaçınılmaz olarak kıskançlığa dönüşmektedir.[430] Nihal'i kıskanmaya başlamıştır. Yasak aşkı Adnan Bey'e açıklamayı düşünen genç kadın, hem kendisinin hem de Behlül'ün felaketini hazırlamayı göze almış, ilişki bir süre sonra ortaya çıkınca intihar etmek suretiyle hayatına son vermiştir.

Firdevs Hanım ve Adnan Bey de kıskançlık duygusunu yaşayan kahramanlardandır. Ancak onlar, yaşlarının ilerlemiş olmasından dolayı bu duyguyu uzun süre yaşamadıkları gibi intikama da dönüştürememişlerdir. İkisinin kıskançlığında da ortak olan husus, geçip giden gençliklerinin birinin kızı, diğerinin yeğeni tarafından yaşanıyor oluşu yatmaktadır.

"*Melih Bey Takımı*"nın kırk beş yaşındaki üyesi Firdevs Hanım, kızlarıyla sandal gezintisindeyken Adnan Bey'in kendisini takip ettiğini vehmederek mutlu olmuş, eve gittiğinde durumun hiç de böyle olmadığını, Adnan Bey'in kızı Biter'i arzuladığını öğrenince hayal kırıklığına uğramıştır. Yaşı itibarıyla Adnan Bey'i kendisine uygun gören Firdevs Hanım, kızlarını kendisine rakip görmekte ve onlara bir anne gibi davranmamaktadır. Bihter'in aldığı teklif karşısında odadan hızlıca ayrılmış ve yemek esnasında konuşmaya katılmayarak tepki göstermiştir. Onun yaşadığı kıskançlığın temelinde ne kayıp ne de aşka bağlı olarak ortaya çıkan sahiplenme duygusu vardır. Firdevs Hanım'ın esas problemi kızlarını, özellikle de henüz evlenmeyen Bihter'i rakip olarak görmesi ve Bihter'in giderek "*mücessem bir itiraz, müşahhas bir istihza hükmüne*" girmesidir.

Adnan Bey, Bihter'in kendisine kayıtsız davranmasından ve karı-koca hayatı yaşayamamalarından dolayı oldukça rahatsızdır. Genç ve güzel bir hanımla evlenmiştir, fakat zihnini Bihter'in daha önce bir sevgilisi olup olmadığı düşüncesi kurcalamaktadır. Her ne kadar "*bahtiyar görünmeye*" çalışsa da bundan dolayı içinde bir "*ceriha*" kanamaktadır. İçinde kanayan bu cerihanın bir başka sebebi de yeğeni Behlül'ün varlığıdır. Onları bir gece yan yana "*musavver risaleye*" bakarken görmüş ve "*bu genç adamın bir tehlike olabileceğini*" düşünmüştür. Bu duygunun arka planında Behlül

[430] N. Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, s. 268.

kadar "*genç ve artık onun kadar güzel olamamaktan mütevellit bir kin*" vardır ve bu yüzden Behlül'ü bir elçiliğe memur olarak vazifelendirmek istemektedir.

Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanında kıskançlık teması, Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında olduğu gibi yasak aşka, temellük duygusuna ve kayıp endişesine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Ancak romancı, kıskançlık duygusu üzerinde fazlaca durmamıştır. Evli olan Meliha, kocasının arkadaşı Necdet'e âşık olmuş, onu benimsemiş ve ilerleyen günlerde onunla cinsellik yaşamıştır. Necdet'ten hamile kalan, onu kendisine, kendisini ona ait hisseden genç kadın, Necdet-Fatma Müzehher yakınlaşmasıyla kıskançlık hissetmeye başlamıştır. Sevdiği ve eşinden ayrılıp evlenmek istediği Necdet'i kaybetmek istemeyen genç kadın, intikam duyguları hissederek Fatma Müzehher'e baskı yapmış ve onu istiskal etmiştir.

Aynı zamanda Sinir Hastalıkları uzmanı bir doktor olan ve bu tip vakalarla ilgilendiği anlaşılan[431] Cemil Süleyman, *Siyah Gözler* isimli eserinde, Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* romanındaki gibi sonradan ortaya çıkan kıskançlık duygusunu intikamla birlikte vermiştir. Eski eşi tarafından aldatıldıktan sonra namus kaygısıyla hiçbir erkekle birlikte olmayan, ama genç erkeğin ısrarlı takip ve tacizlerine dayanamayan dul kadın, yaşadığı cinsel ilişkiye bağlı olarak genç erkeği sahiplenmiş ve kendisinin kılmıştır. Cinsellik, bir kadının erkeğe bağlanabilmesi için önemli duygulardan biridir, zira kadın en mahrem ve önemli parçasını sevdiği erkeğe vermiş, "*namussuz*" olarak damgalanmayı göze alarak onunla cinsel ilişki kurmuştur. Dul kadın, en kıymetli parçasının vermesinin karşılığında genç erkekle evlenerek ilişkisine toplumsal bir meşruiyet sağlamak istemektedir. Ancak bir yandan da tereddütler yaşamaktadır. Eşinden ayrıldığı için aldatılma duygusunu yaşayan, genç erkeğin de kendisini aldatacağını düşünen ve bu yüzden kıskançlık duygusunu baştan beri hisseden dul kadın, birtakım halüsinasyonlar görmekte, aldatılacağını sanki önceden sezmektedir:

"*Bugün şiddetle arzu lunan bir şeyin, yarın köhne bir paçavra gibi atılmayacağına nasıl emin olabilirdi?..*" (s. 20).

Bir süre sonra genç erkeğin hevesini alıp da ona soğuk davranması dul kadını hiddetlendirmiştir. Kadın, bunun karşısında kıskançlık duygusunun tesiriyle "*Ben kıskanç bir kadınım… en küçük bir hatasına bile tahammül edemem…*" (s. 51) diyerek genç erkeği uyarmıştır. Kadınları kandırma konusunda oldukça maharetli olduğu anlaşılan genç erkek, ona teminatlar vermiş ve evde devam etmek suretiyle ilişkiye yeni

[431] R. Gülendam, "Kıskançlık Temasını İşleyen Birkaç Roman Hakkında", s. 319.

bir boyut katmıştır. Oysa dul kadın kıskançlık duygusunu bütün şiddetiyle hissetmeye devam etmektedir. Daha önce başına gelen ihaneti tekrar yaşadığını gören dul kadın, kıskançlık duygusunu zarar verecek bir duygu olarak hissetmeye başlamış, iç sesini dinleyerek intikam arzulamaya başlamıştır. Böyle durumlarda bir kadının kıskançlık duygusunu şiddetli bir biçimde hissetmesi oldukça normaldir ve kıskançlık intikama dönüşebilmektedir.[432] Değersizleştirildiğini ve aldatıldığını gören dul kadın, son cinsel ilişkisinden sonra iç sesine uymuş ve genç erkeği öldürmüştür.

1.8.İntihar

Bireyin hayatına bilerek ve isteyerek son vermesi anlamına gelen intihar, psikolojik ve sosyolojik olmak üzere iki cepheye sahiptir. Bilim adamları, bireysel ve toplumsal kökenli intiharları incelerken olayların gelişim seyri ve sonuçları üzerinde durmuş, bir intihar olayını açıklayan dinamik, sosyolojik, davranışçı ve varoluşçu olmak üzere, dört kuram geliştirmişlerdir.[433] "Dinamik/psikolojik" teoriye göre ego ile süperego arasında yaşanan ve bir türlü sonuca ulaşamayan sorunlar, intihar olaylarına yol açmaktadır. Durkheim'ın geliştirdiği "sosyolojik" teoriye göre intiharlar üç biçimde gerçekleşebilmektedir. "Bencil/Egoistik" intiharlarda kendisini yalnız hisseden birey, toplumla bağları giderek azaldığı için intihar girişiminde bulunmaktadır. "Elcil/Alturistik" intiharlarda toplum, olaylar ve durumlar karşısında intihar tepkisini geliştirebilmektedir. Bu tip intiharlara birtakım gelenekler ve yanlış inançlar yol açmaktadır. Örneğin Hint geleneklerine göre dul kalan bir kadının intihar etmesi, bir tarikata üye olanların toplu intiharları bu grupta değerlendirilebilmektedir. "Anomik/Kuralsız" intiharlar ise ekonomik krizlere bağlı olarak gelişmektedir.[434] "Davranışçı" teori, intihar vakalarını açıklayan üçüncü teoridir ve buna göre intiharların sebebi öğrenmedir. Birey, ilişkiye girdiği insanlardan intiharı öğrenmekte ve kendisini etkileyen olaylar karşısında mesaj vermek için intiharı tercih etmektedir. Varoluşçu teoriye göre birey, yaşamak için geçerli sebepleri olduğunda çevresindeki olayları anlamlandırmakta, dünyayı saçma olarak gördüğünde yabancılık duygusu hissetmektedir. Eğer birey, anlamlandırma faaliyetini tam olarak gerçekleştiremiyorsa ve hayatla beklentileri arasında bir uçurum söz konusuysa, dünya giderek anlamsızlaşmaktadır. Bu durum beraberinde yabancılaşmayı getirmekte ve intihar beklenen bir sonuç olarak olarak ortaya çıkmaktadır.

---

[432] T. Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, s. 90.
[433] Nihat Kaya, *Neden İntihar Ediyorlar?*, Nesil Yay., İstanbul 1999, s. 14-27.
[434] Emile Durkheim, *İntihar*, (Çev.: Zühre İlkgelen), Pozitif Yay., İstanbul 2013, s. 17-128.

Çalışmamızı ilgilendiren intihar türü psikolojik intiharlardır. Bu tip intiharlar, genel itibarıyla sosyal veya bireysel bir problemin neticesinde meydana gelmektedir. Toplumla veya kendisiyle çatışan kahraman/birey, ciddi travmalar yaşamakta ve içinden çıkılamayacak kadar büyük sorunlarla başa çıkmaya gayret etmektedir. Bir noktadan sonra büyüyen sorunlar acil bir çözüm beklediğinde çözümü bulamayan birey, kendisini öldürerek problemi çözebileceğini düşünmektedir. İncelediğimiz romanlarda aşkın çeşitli halleri intihar vakasını tetiklemiştir. Birey, sevgilisine ulaşmak için göstermelik bir intihara başvurabilmekte, bu durumda çevresinin dikkatini çekerek problemi çözmeye çalışmaktadır yahut yaşadığı yasak ilişkinin öğrenilmesinden çekindiği için intihara başvurarak cezadan ve ayıplanmaktan kurtulmak istemektedir. Ayrıca sevdiği kadın/erkek intihar ettiyse yaşamanın bir anlamı olmadığını düşünerek de intihar edebilmektedir. Bütün bunlar, kahramanın uğradığı kayıpla yakından ilişkilidir. Ulutaş'ın aktardığı kadarıyla bir kaybın oluşturduğu boşluk ve sevgi objesinin yitirilmesi intihara sebep olmaktadır.[435] Birey yaşananlar karşısında kendisini öldürme tepkisi vererek problemi çözdüğünü düşünmektedir.[436]

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk romanında farklı intihar türleriyle karşılaşmak mümkündür. Kadın kahramanlar, benliklerinin yok sayıldığında intihar eylemine başvurmaktadır. İlk romanımız *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş iki intiharla karşılaşmaktayız. Her iki intihar da görücü usûlü evliliğe karşı geliştirilmiş psikolojik bir tepkidir ve aşk bağlamında anlam kazanmaktadır. *Muhâdarât*'ta gerçekleşmemiş bir intihar vakası söz konusudur. Romanın başkahramanı Fâzıla, çektiği eziyetler karşısında intihara başvuracakken dinî inançlarından dolayı intihardan vazgeçmiştir. Kimi intiharlar çaresizliğin eseridir. Meselâ *Sergüzeşt*'te Dilber, Mısır'dayken Celal Bey'e ulaşamayacağını ve sınıflı toplumun buna izin vermeyeceğini düşünerek Nil sularına atlayarak canına kıymıştır. *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanda hayat kadını Arife, sevdiği erkek Raziye'yle evlenince yaşadığı çaresizlik ve kıskançlıkla psikolojik bir tepki olarak kendisini öldürmüştür. Benzer bir çaresizliği *Zehra* romanında Sırrıcemal yaşamış, Suphi hayat kadını Urani'yle birlikte olup kendisini terk edince bu zorluklarla mücadele edecek araçlara sahip olamadığı için bir tepki biçimi veya kurtuluş yolu olarak intihara başvurmuştur. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter de Behlül'le yaşadığı yasak aşkın öğrenilmesinden sonra lekeli bir hayat sürmektense ölümü bir çare olarak görmüş ve eşinin tabancası ile hayatına son

[435] Nurullah Ulutaş, *Türk Romanında İntihar*, Uludağ Ünv. SBE, (Doktora Tezi), Bursa 2006, s. 23.
[436] N. Kaya, *Neden İntihar Ediyorlar?*, s. 14.

vermiştir. *Zavallı Necdet*'te Necdet, Meliha'yla istemeden cinsel ilişki yaşamış, Meliha onu tehdit edip hayatını mahvedince bir çare olarak intihara başvurmuştur. *Eylül*'de ruhî düzeyde yasak aşk yaşayan Suad ve Necib, bu dünyada kavuşamayacaklarını bildikleri için romantik bir ölümü tercih etmişlerdir. *Handan* romanında Nazım, siyasî fikirlerinden dolayı hapishaneye atılmış, Handan'ın kendisini kabul etmemesinden dolayı çareyi intihar etmekte bulmuştur. Aynı şekilde *Sözde Kızlar*'da Belma/Hatice de Behiç'in yaşattığı ızdıraplar karşısında intiharı bir tepki biçimi olarak geliştirmiştir.

Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli romanında aşk temasıyla ilişkili bir biçimde geliştirdiği intihar temasını, Saliha Hanım'ın intiharıyla söylem, Fitnat'in intiharıyla eylem planında vermiştir. İntihar temasını kadın üzerinden anlatan romancı, arzu ve iradeleri yok sayılan ve varlıkları görmezden gelinen kadın kahramanları, sosyal muhalefet aracı olarak kullanmış, birey sorunsalını toplumun en dezavantajlı sınıfı olan kadınlar üzerinden tartışmıştır.

Çok ciddi bir karar olan intihar, bireyin hayatını bilerek ve isteyerek sonlandırmasıdır. Bu kararın anlamlı olabilmesi için aşk gibi güçlü bir duygunun motivasyon aracı olarak kullanılması gerekmektedir. Erol, aşk ile ölüm ve intihar düşüncesi arasında bir ilişki olduğunu, bu iki duygunun birbirini beslediğini ve eğer bireyin aşk hususunda dayanma gücü ortadan kalkarsa ölümü/intiharı seçebileceğini söylemiştir.[437] Saliha Hanım ve Fitnat'ın intihar kararlarını vermelerinde aşk ve evlilik noktasında onların iradelerinin ve psikolojilerinin yok sayılması etkili olmuştur. Eylem ve söylem planında aktarılan bu intiharlar, esas itibarıyla süperegonun temsil ettiği değerlerin reddedilmesine karşı bir tepkidir. Birbirleriyle evlenmek isteyen, ancak Saliha Hanım'ın babası yüzünden evlenemeyecek olan Saliha Hanım-Rif'at Bey çifti, başkalarıyla evlendirilmeleri halinde intihar edeceklerine dair taahhütname yazarak birbirlerine duydukları sevginin derecesini göstermişlerdir:

"*Mehdden lahde kadar muhabbetimiz bâki olup birbirimizi almamaya mecbur olduğumuz halde kendimizi telef etmez isek fürûnameye ve nâ-ehliz*." (s. 20).

Özünde "*demonstratif*",[438] yani gösterişe dayalı bir intihar davranışı olan bu taahhütname, ailelere açıkça ifade edilmese de bir biçimde onların durumu fark etmesi için yazılmıştır. Bu taahhütname, çiftin aidiyet hislerinin ne denli güçlü olduğunu ve bireysel varlıklarının ihlal edilmesi durumunda tüm toplumsal değerlere karşı çıkarak

[437] Kemal Erol, *Modern Türk Şiirinde Aşk, Ölüm ve İntihar*, Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 159
[438] N. Kaya, *Neden İntihar Ediyorlar?*, s. 32.

tepki verebileceklerini göstermektedir. İntihar, hayattan daha değerli görülmüştür. Bu kararlılık, aynı zamanda aşkın da hayat kadar değerli olduğunu göstermektedir. Çiftin, özellikle de Saliha Hanım'ın kararlılığı, babasını engellemeye yetmiştir. Bir süre sonra Saliha Hanım kendisine görücü geldiğinde Rifat Bey'e bir mektup göndererek bu mektupta taahhütünü gerçekleştireceğini belirtmiş, babası da bunu fark edince evliliklerine karşı çıkmamıştır.

Tal'at, gerçekleştirdiği girişimlerle Fitnat'la aşk yaşamaya başlamıştır. Ancak geleneksel ve dinî değerleri katı bir şekilde uygulamak isteyen Hacıbaba, üvey kızı Fitnat'ı, Ali Bey'in öz babası olduğunu bilmeyerek evlendirmek istemiştir. Tal'at'ı seven Fitnat, varlığının yok sayılması karşısında üvey babaannesine intihar fikrini açıklamış, Ali Bey'le nikâhlandıktan sonra da intihar ederek hayatına kıymıştır. Hayatını Tal'at'la birleştirmek isteyen genç kız, aşkı yüce bir duygu olarak görmektedir. Bu yüzden varlığını, iradesini ve psikolojisini yok sayan Hacıbaba'nın temsil ettiği dinî ve geleneksel değerlere, dinin yasakladığı bir eylemle karşı çıkmıştır. Adler'in tespit ettiği gibi, bir tarafıyla da bu eylemle kendisine zarar verirken başkalarına da acı ve üzüntü hissettirmeyi amaçlamıştır.[439]

Türk edebiyatının ilk romanı *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta varlık sorunu olarak görülen ve toplumsal hayatta bireyin kendisi gibi var olabilmesi için araç olarak kullanılan intihar, Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında bir hayat kadının gerçekleri kabullenemeyişi karşısında gösterdiği psikolojik tepki olarak yer bulmuştur. Hayat kadını Arife'nin aşk ve cinsellik teklifini Raziye'ye âşık olduğu için reddeden Şefik, Arife'nin girişimleriyle Vidin'e sürülmüş, cezası bitip de İstanbul'a döndüğünde Raziye'yle evlenme kararı almıştır. Düğün törenine susam satmak için gelen Arife de gördüğü manzara karşısında bir çıkış yolu olarak intiharı seçmiştir. Arife'nin intiharı arzu nesnesine sahip olamamanın verdiği ızdırabın acı bir sonucudur. Kıskançlık, çaresizlik ve istediğini elde edememe duygusu intiharın gerçek sebebidir. Güçlüyken tüm maddî imkânlarını Şefik'i elde etmek için kullanan Arife, bu imkânları kaybedip de susam satıcısı olunca yaşadığı acıyı ancak intihar yoluyla telafi edebilmiştir.

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanında intihar temasını, Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanındaki gibi çaresizlikle ve romanın tezi olan hürriyet meselesiyle de ilişkili olarak sunmuştur. Başkahraman Dilber, satıldığı

[439] Alfred Adler, *Psikolojik Aktivite,* (Çev.: Belkıs Çorakçı), Say Yay., İstanbul 2011, s. 318.

evin oğlu Celal Bey ile aşk yaşamaya başlayınca aile tarafından Mısır'a satılmış, buradaki sahibi tarafından odalık yapılmak istenmiştir. Buna karşı çıktığı için hapse atılan genç kız, Cevher Ağa tarafından kurtarıldıktan sonra İstanbul'a, sevdiğinin yanına gidip özgürlüğüne kavuşabilecekken kendi hayatıyla ilgili malik olabildiği tek şey olan intiharı tercih etmiştir. Romancının intihar ederek hürriyetine kavuştuğunu söylediği Dilber, bu eylemiyle sınıfsal farklılıklara, aşka hürmetsiz aristokrat sınıfa ve en önemlisi de onu hürriyetinden mahrum eden sosyal kurumlara tepki göstermiştir. Bu bağlamda kölelikle intihar arasında mecburî bir ilişki bulunmaktadır ve Dilber de bu ilişkinin farkında olarak intihar etmiştir.[440] Bu eylem, kölelik bilinciyle alakalı olduğu için sosyal psikolojik olguları barındırmaktayken hürriyet ve aşk duygusuyla da psikolojik içerimlere sahiptir.

Fatma Aliye, *Muhâdarât* isimli romanında, intiharı ahlakçı bir bakış açısıyla ele almıştır. İntihar, İslâm dinine göre haramdır ve bireyin kendi hayatına bilerek ve isteyerek son vermesi Allah'a şirk koşmak olarak kabul edilmektedir. Romanın ahlakla iç içe olduğunu belirten romancı, başkahraman Fâzıla'nın yaşadığı ızdıraplı hayata intiharla son vermesini dinî değerleri gerekçe göstererek önlemiştir. Zira İslâm, intiharla hayatını sonlandıran kişinin yerinin cehennem olduğunu söylemektedir. Fâzıla, kendisini defalarca aldatan, kumar oynayan, evinin geçimini sağlamayan ve kendisine eziyet eden eşinden intihar etmek için kaçmış, fakat son anda dinin bu konudaki hükmünü hatırlayarak eyleminden vazgeçmiştir.

Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında Sırrıcemal'in intiharını çaresizlikle iç içe vermiştir. Eşi Suphi, kendisini terk ettikten sonra çocuğunu düşüren Sırrıcemal, hiçbir mücadele aracına sahip olamadığı için intihara başvurmuştur. Zira Tarhan'ın ifadesiyle kişi, son derece önem verdiği birtakım şeylerin eksikliği, kaybı veya altından kalamayacağı birtakım olaylar karşısında intihar edebilmektedir.[441] Çaresizlik, kıskançlık ve sevgi nesneleri olan eşi ve çocuğunun kaybından dolayı acı yaşayan Sırrıcemal, hayata tutunabilecek hiçbir araca sahip değildir. Bu psikolojik travma, tümüyle amaçlı ve istençli bir fiil olan intiharı karşımıza çıkarmaktadır.

Muhâdarârat'ta Fâzıla, dinî kaygılarla son anda intihar kararından vazgeçmişken Hüseyin Rahmi'nin *İffet* isimli romanının başkahramanı İffet, ahlakî ve toplumsal kaygılarla intihar etmiştir. İffeti küçük yaşlardan itibaren sevmeye başladığı

[440] N. Ulutaş, *Türk Romanında İntihar*, s. 199.
[441] N. Kaya, *Neden İntihar Ediyorlar?*, s. 34.

Latif'in öldüğü yalanını duyunca Fettan Raziye'nin teklifini kabul ederek metres/fahişe olmaya karar vermiştir. Ancak son anda aynada Latif'in hayalini görmüş, sitemlerini duymuş ve kararından vazgeçmiştir. Sevdiği adamı görmek, ondan sitem dolu sözler işitmek onun psikolojisini ağır bir biçimde etkilemiş, hem Latif hem de toplum nazarında suçlu olduğunu düşünmesine sebep olmuştur. Fahişe olmasa da bunu düşünmek, genç kızın hayata dair tüm ümitlerini yıkmış ve bedbinleşmesine sebep olmuştur. Gururlu bir tabiata sahip olan İffet, hayatını bu düşüncenin kiriyle sürdüremeyeceğini düşünerek intiharı tercih etmiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* isimli romanında intihar temasını yasak aşka bağlı bireysel bir tercih olarak işlemiştir. Yasak ilişkiler, beraberinde çaresizliği de getirmektedir. Toplumun ve geleneklerin meşru görmediği bir aşk yaşayan bireyler, ya kavuşamamanın ızdırabıyla ya da ilişkilerinin öğrenilmesinin ardından intihar etmektedirler. *Aşk-ı Memnu* romanının başkahramanı Bihter, kendisinden yaşça büyük eşi Adnan Bey'le maddî imkânları için evlenmiş, ilerleyen zaman diliminde aşk ve cinsellik ihtiyacını karşılamayan eşinden duygusal olarak uzaklaşmaya başlamış, eşinin yeğeni Behlül'le psikolojik ve biyolojik ihtiyaçlarını gidermiştir. Cinsel ilişkinin periyotlarını kendi arzu ve ihtiyaçlarına göre planlayan Bihter tarafından meta haline getirildiğini hisseden Behlül, ona bir "*sefile*" gibi davranmıştr. Evli bir kadın olarak Behlül'e en değerli ve mahrem parçasını sunup bunun karşısında hayat kadını muamelesi görmek, elbette Bihter'in gururuna dokunmuştur. Bir süre sonra Behlül'ün, Adnan Bey'in kızı Nihal'le evleneceği konuşulunca Bihter, âşık ve sahip olduğu erkeğin kaybı karşısında endişelenmiş ve buna tahammül edemeyeceğini düşünmüştür. Bu durum, Bihter açısından yıkıcı bir etkiye sahiptir. Travma hali yaşayan Bihter, durumu Adnan Bey'e açıklama tehdidinde bulunmuş, ama ondan önce evin hizmetçisi Beşir, bildiklerini açıklamıştır. Eşinin beylik silahını alan ve ateşlemekten hiç çekinmeyen Bihter, mukadderatını bildiği için "*bu nazarların altında yaşamak*"tansa ölmeyi tercih etmiştir. Ayrıca annesi gibi eşini aldatmış bir kadın olarak yaşamak istememiştir. Bihter, intiharı hem altından kalkamayacağı olaylar için kurtuluş ve "*defans mekânizması*"[442] hem de ileride "*Firdevs Hanım'ın kızı*" olarak anılmanın eziciliğinden uzaklaşmanın çaresi olarak seçmiştir. Duygularını tüm gücüyle yaşayan Bihter, "*çevrenin bakışlarına dayanmaktansa ölmeyi göze alabilen bir kadındır.*"[443]

[442] N. Kaya, *Neden İntihar Ediyorlar?,* s. 34.
[443] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yay., İstanbul 2009, s. 347.

Böylece Bihter hem yazgısının hem de "*annesinin trajedisinden kendi üstüne düşen gölgenin bedelini de ödemiştir.*"[444]

Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanında intihar temasını kavuşamamanın sonucu olarak sunmuştur. Sevmek ile kavuşamamak arasındaki çatışma, Suad ve Necib'i zor bir durumda bırakmıştır. Suad'ın evlilik hukukuyla Süreyya'ya bağlı oluşu, Süreyya'nın da Necib'in akrabası ve arkadaşı oluşu kavuşmalarının önündeki en büyük engeldir. Bu yüzden çift, ölümü tüm bunları aşmanın çaresi olarak görmüştür. Son görüşmelerinde Necib'in kaçma teklifine Süreyya'nın içine düşeceği durumu düşünerek olumsuz yanıt veren Suad, ayrılığın doğru olacağını söylemiştir. Birbirlerini seven çift için bu zorunlu karar, beraberinde hiçlik ve ölüm düşüncesini de getirmiştir. Bu dünyada birleşmek için önlerindeki engeli ölümle aşabileceklerine dair kanaatlerini son görüşmelerinde birbirlerine bildirmiş, birleşmezlerse yaşamanın anlamsız olacağını anlamışlardır. Necib ağlayarak yürürken Suadsız hayatı tahayyül etmeye başlamıştır:

"*Hayatta aşka galebe edecek hiçbir şey bulmuyordu. Hissiyat ve temayülât-ı beşerîyenin en ulvîsi, en mümtâzı o idi ve bütün öbürleri onun huzurunda sade sükût ve tezelzül etmek icap ederdi. (...) Onun yanında her şey sun'î, indî, itibarî kalıyordu. (...) Ondan başka her şeyi boş, her şeyi beyhûde idi. O olmasa hiç, hiçbir şey olmazdı ve ondan başka bir şey yoktu*." (s. 271).

Necib'in ruh dünyasında ölüm, âşık olduğu kadınla bir hayat yaşanmayacaksa başvurulacak bir yol olarak ortaya çıkmıştır. Aşktan başka her şeyi boş gören genç adam, uygun bir ortam bulursa ölümü göze alabilecektir. Suad için de durum böyledir. O da "*matem ile (...) hayatını artık o kadar renksiz*" görmüş, ölümü düşünmekten kendisini alamamıştır:

"*Hiç olmazsa beraber ölmek de mi yoktu? Hiç olmazsa onun için ölmek de mi yoktur?*" (s. 274).

Bütün bunlar, uygun bir zemin oluşursa intiharın gerçekleşeğini göstermektedir. Eğer yaşarlarsa "*ikisine de bundan sonraki hayatları yaşamaya değmeyecek bir zulmet gibi enîndâr, boş, ebr-âlûd bir çöl gibi*" gelmektedir. Netice itibarıyla konakta çıkan şüpheli yangında herkes kurtulurken Suad içeride kalmış, onu kurtarmak isterken Necib de dışarı çıkamamış ve bu suretle ölmüşlerdir.

Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanında başkahraman Necdet, intiharı bir çare olarak tercih etmiştir. Genellikle bir anda gerçekleşiveren intihar vakaları *Zavallı Necdet*'te uzun bir ön hazırlıkla meydana gelmiştir. Eşinden ayrılıp Necdet'le

[444] A. A. Arslanoğlu, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri*, s. 42.

evlenmek isteyen, yasak aşktan beklediği çocuğu eşine açıklayacağını söyleyen Meliha, zayıf ve hassas bir bünyeye sahip olan Necdet'i zor durumdu bırakmıştır. Necdet'in içinde bulunduğu zorluğun temelinde toplumun onaylamadığı bir ilişki yaşaması ve arkadaşına ihanet etmesi yatmaktadır. Zaten gerçeklerle de mücadele edebilecek bir güce sahip değildir. Meliha'nın tehditleri artınca ondan on gün istemiş ve bu süre içerisinde kararını vereceğini bildirmiştir. Necdet, intihar fikrine bir anda ulaşmamış, bir süre düşündükten ve başka bir çözüm yolu bulamadıktan sonra kendini öldürmeye karar vermiştir:

"*Bu kadar saf, vicdanlı bir çocuğa karşı bu son hiyanet irtikâp edilmez, dedim. Onun saadetini, hayatın lezzetini bütün bütün ihlal etmekten ise… Artık kararımı vermiştim. Müsterih olarak köşke doğru yürüdüm*." (s. 147).

Kararını ölümden yana koyan Necdet için bu, bir çıkış ve çözüm yolu olmuş, etrafında cereyan eden olaylardan bu sayede kurtulacağını düşünmüştür. Necdet'in intiharında egoist bir taraf göze çarpmaktadır. Adler'in tespitine göre, aileleri tarafından "*şımartılmış, aşırı duyarlı tipler*"[445] olağandışı bir durumla karşılaştıklarında intihara başvurabilmektedirler. Ölüm kararını alan genç adam, rahatlamış ve ölüm öncesinde psikolojisi düzelmiştir. On gün geçtikten sonra çok mutlu olduğu bir gece, Meliha'ya sabaha doğru odasına gelmesini ve kararını açıklayacağını söylemiştir. Kendisini öldüren Necdet, ölü bedeniyle Meliha'ya kararını açıklamış ve kendince gerçeklerin yıpratıcılığından bu kararla kurtulmuştur. Necdet, ölü bedenini vereceği karar biçiminde sunup simgeselleştirmiştir ve bu tavrıyla hem kendisine hem de Meliha'ya acı vermek istemiştir. Bunun temelinde kaçma ve karşısındakileri cezalandırma arzusu yatmaktadır.[446]

Necdet'in *Zavallı Necdet*'te hazırlanarak ve ritüellerle gerçekleştirdiği kendini öldürme eylemine karşı Halide Edib Adıvar'ın *Handan* isimli romanında Nazım'ın intiharı çaresizlik psikolojisiyle gerçekleşmiştir. Hiçbir çıkış yolu bulamayan Nazım, sahip olduğu tek imkân olan intihara bavurmuştur. Nazım, öğrencisi Handan'a âşık olup onunla sosyalist ideallerinin peşinden gitmek istemiş, ancak daha duygusal bir ilişki tesis etmeyi arzulayan Handan bu teklifi reddetmiş, dahası Hüsnü Paşa'yla evlenmiştir. Reddedilen Nazım, çareyi kaçmakta bulmuş, yakalanarak hapse atılmış ve Handan'la kavuşmanın mümkün olmadığını düşünerek intiharı tercih etmiştir. Hayata kendisiyle tutunduğu, idealleriyle birleştirdiği ve ideallerini gerçekleştirmek için birlikte yürümek

[445] A. Adler, *Psikolojik Aktivite*, s. 319.
[446] N. Kaya, *Neden İntihar Ediyorlar?*, s. 35.

istediği kadının kendisini değil de Hüsnü Paşa'yı tercih etmesi psikolojisini oldukça kötü etkilemiştir. Ona göre Handan yoksa "*mukaddes maksadı*" olan sosyalizm de yoktur:

"*Güzel, büyük gözlü simasıyla benden kaçan idealimi, bu kadar uzun senelerden beri hayatımla ruhumla arkasından koştuğum halde benden kaçan idealimi bırakıp gidiyorum, Handan. Meğer hepsi bir mudhike, hepsi kırık, bozuk, kolmuş bir hıyanet! Gidiyorum Handan, gidiyorum, seni bırakıp gidiyorum, Handan*." (s. 82).

Peyami Safa, *Sözde Kızlar* romanında, Halide Edip'in *Handan* romanında olduğu gibi çaresizlik duygusuyla verilmiş bir karar olarak karşımıza çıkmıştır. Ayrıca romancı intihar temasını da kullanarak sosyal bir mesaj vermek istemektedir. Behiç, ilişki yaşayıp bir çocuk sahibi olduğu Belma'yla/Hatice'yle evlenmemiş, frengili doğan bu çocuğunu diri diri gömmüştür. Dahası Mebrure ile ilgilenmeye başlamış ve Belma'nın/Hatice'nin kıskançlık damarlarını tahrik etmiştir. Bunun üzerine travma yaşayan genç kadın, hissettiği çaresizlik duygusunun tesiriyle ölümü tercih etmiş ve ardından da şu mesajları vermiştir:

"*(…) ha… onlara hiç aldanma, hatta… bana… vaat et… artık köşke gitmeyeceksin, vaat et… Mebrure, vallahi… hep seni düşünüyorum… hep… ve bütün temiz, namuslu, öz Türk kızlarını… hepsini düşünüyorum… Ah, onlara anlatabilsem, onlara anlatabilsem…*" (s. 189).

İKİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E

TÜRK ROMANININ "YAPI"SINDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

2. Yapı

Eseri ayakta tutan ve taşıyan unsurların oluşturduğu bütüne veya kompozisyona "yapı" denmektedir. Her edebî eser, muhtevayı sunabilmek için yapı unsurlarına ihtiyaç duymaktadır. Zira muhteva, yalın bir biçime ve salt bir var oluşa sahip değildir. Eserin yapısını oluşturan ögeler, çeşitli şekillerde kurdukları ilişkilerle muhtevayı görünür kılmakta ve somutlaştırmaktadır. Yapı ve onun düzenlemeyle ilgili karşılığı olan kompozisyon, eserin bütünlük ve birlik değerini kazanmış olmasına yardımcı

olmakta;[447] tek başlarınayken bir anlama sahip olmayan unsurların estetik bir etki oluşturmak için bir araya gelmesini sağlamaktadır.[448] Önal, "yapı" teriminden bahsederken eseri meydana getiren anlam ve anlatım tekniklerinin bir takdim düzeni içerisinde, orijinal ve estetik bir yorumla ve terkip dokusuyla sunulabileceğini belirtmiş, Çetişli de bu kanaate katılarak yapı teriminin soyut ve seyyal mananın somuta dönüşmesine imkân veren bir kalıp ve mahfaza olduğunu söylemiştir.[449]

İnsanı psikolojik dünyası ile birlikte sunmak ve psikolojik bir etki yaratmak isteyen romancı, eserini sadece anlam örgüsüyle, muhteva bütünlüğüyle veya duygusal atmosferle kuramayacağı için yapı elemanlarına belli fonksiyonlar yüklemek ve bunları birbirleriyle ilişki içerisinde kullanmak durumundadır. İnsan psikolojisi çok boyutlu ve kompleks bir oluşuma sahiptir. Bu kompleks yapıyı yansıtabilmenin yolu da karmaşayı görünür kılmak, parçalara bölmek ve bu parçaları işlevselleştirmektir. Psikolojik olgular, büyük oranda bireyin iç dünyasıyla ilişkilidir, ama sahih ve bütünlüklü bir insan portresi de yapı unsurlarıyla belirmektedir. Romancı, kahramanın psikolojisini olay örgüsü, mekân ve zaman gibi yapı unsurlarıyla somutlaştırmaktadır.

Türk romanı, ilk örneklerinden Cumhuriyet'e uzanan süreçte yapı unsurlarının kullanımında önemli ilerlemeler göstermiştir. Tanzimat döneminde geleneksel tahkiyeden tamamıyla kopayaman Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Nabizade Nazım, Samipaşazade Sezai ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi romancılar, yapı unsurlarını yer yer geleneğe bağlı kalarak kullanmışlardır. Olay örgüsünü kurgulamaktaki acemilikler, sıradışı karşılaşmalar ve ayrılmalar, romanın ölüm vakasıyla sona ermesi gibi durumlar, hem romantik geleneğin hem de geleneksel tahkiye anlayışının egemenliğinin henüz kırılmadığını göstermektedir. Servet-i Fünûn döneminde romancılarımızın Batı'yla kurduğu sağlam kültürel ilişkiler, romanın çehresini tümüyle değiştirmiştir. Özellikle Halit Ziya ve Mehmet Rauf romanda hem sanat anlayışlarını geliştirmiş hem de özerk ve modern bir varlık olarak insanı görebilmişlerdir. Olay örgüsünü sağlam temellerle kuran romancılarımız, zaman, mekân, nesne ve eşyaları da müşahhaslaştırmış, seçtikleri bakış açısıyla bütün bu unsurları kahramanlarla ilişkileri içerisinde verebilmiştir. Servet-i Fünûn romancılarının Batı edebiyat anlayışını içselleştirerek gerçekleştirdikleri girişim, Millî Edebiyat

[447] İsmail Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s. 81.
[448] Rene Wellek; Austin Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev.: Ahmet Edip Uysal), KTB Yay., Ankara 1983, s. 187.
[449] İ. Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, s. 52.

döneminde daha da belirgin bir ilerleme olarak kayda geçmiştir. Anlatıcının etkinliğini azaltan romancılar mektup, günlük ve hâtıralarla kendilerini daha sahih bir biçimde ifade etmişlerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Güzide Sabri Aygün, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin gibi romancılarımız, o günkü şartlar içerisinde romancılık tekniklerini zorlamış ve kahramanların kendilerini tüm doğallıklarıyla sergilemelerine izin vermişlerdir. Peyami Safa ise, gerçek anlamda bireye yönelerek psikoloji/psikanaliz birikimlerini kurguya mümkün olduğunca dâhil etmiş; romancılarımıza yeni ufuklar göstermiştir.

2.1.Olay Örgüsü

Anlatmaya dayalı metinler, canlılık ve hayatiyet kaynağı olan olaylar üzerine kurulur. İçinde olayın geçmediği ve herhangi bir münasebetler ağının bulunmadığı bir anlatıdan söz etmek imkânsızdır. Anlatma faaliyetinin gerçekleşebilmesi için bir zaman diliminde ve mekânda, en az iki kişi arasında vukû bulan bir olayın bulunması lâzımdır.

Anlatmaya dayalı metinlerin temel taşı olan olay/vak'a, kelime anlamı itibarıyla "*olup geçen şey, hadise, olay*",[450] "*hayat içindeki her tür hareket*"[451] biçiminde açıklanmaktadır. Terimsel anlamıyla, "*olay örgüsünü ya da vak'ayı oluşturan parçalardan biri, en genel anlamıyla iki unsur arası ilişkiler ve etkileşimler bütünü*",[452] "*herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetinin tezahürü*"[453] biçimlerinde tanımlanan olay/vak'a, roman kişilerinin meydana getirdiği bütün faaliyet, hareket ve aksiyonlardır.

Bir anlatı, tek bir olaydan oluşmamaktadır. Çeşitli kurallar doğrultusunda birbirinin arkasına dizilen olaylar, metni oluşturan bir düşünce veya duyguya hayatiyet kazandırmaktadır. Metnin bütününü teşkil eden, bir zincir halinde ve tema etrafında dizilen olaylar toplamına, "olay örgüsü" denmektedir. Forster'in tanımına göre, olay örgüsü, olayların anlatımı iken öykü, olayların zaman sırasına göre dizilmesidir.[454] Olay örgüsü, determinist ilkeyle bir araya gelen olayların oluşturduğu yapıdır, yani metnin vereceği mesajın somutlaşabilmesi için olaylar arasında bir sebep-sonuç ilişkisi bulunmak zorundadır. Şerif Aktaş'a göre, olay örgüsünün oluşabilmesi için mana

[450] Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara 1999, s. 1134.
[451] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 59.
[452] Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Bas., Ankara 2003, s. 233.
[453] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı*, Birlik Yay., Ankara 1984, s. 44.
[454] E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (Çev.: Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul 1982, s. 128.

birlikleri ve metin halkalarına ihtiyaç bulunmaktadır. Olay örgüsünü meydana getiren her bir olaya "metin tabakası", metin halkalarını vücûda getiren daha alt birimlerdeki olaylara da "mana birlikleri" denmektedir.[455] Çetişli'ye göre, anlatılardaki metin halkaları, bir taraftan olay zincirini/örgüsünü oluştururken diğer taraftan taşıdıkları anlamla da mana birliklerine hayat vermektedir.[456] Yani tüm bu unsurlar arasında hiyererşik bir ilişki vardır.

Ana hatlarıyla belirtmek gerekirse üç tip olay örgüsü bulunmaktadır. Çizgi halinde ilerleyen tek zincirli olay örgüsü, özne durumunda bulunan merkezî bir kişi etrafında meydana gelmektedir. Çok zincirli olay örgüsünün kullanıldığı romanlarda birden fazla olay örgüsü vardır ve bunlar bir noktada kesişip ayrışmaktadır. Romancı, birbirinden farklılıklar arz eden bu olayları ayrı ayrı anlatıp belli ilişkilerle birleştirmektedir. Helezonik olay örgüsünde ise birbirinin içine geçmiş olaylar bulunmaktadır. Bu tip anlatılarda bir olay bir başka olayın çerçevesi olmaktadır. Çerçeve hikâye, asıl/iç hikâyeyi nakletmek üzere kurgulanmıştır ve asıl/iç hikâyeye geçildikten sonra çerçeve hikâyenin anlatımı durdurulmaktadır.

Olay örgüsü, psikolojideki "davranış" terimiyle yakından ilişkilidir. Olay örgüsünü oluşturan olaylar, temelde bir davranışla gerçekleşmektedir. Kahraman, kendisini etkileyen bir olay, sorun veya güdü karşısında çeşitli tepkiler vererek harekete geçmekte ve bir sonraki olayın sebebini oluşturmaktadır. Psikolojiye göre bir davranışın gerçekleşebilmesi için bireyi harekete geçiren bir uyarıcının bulunması gerekmektedir. Gerek iç gerek dış pek çok etmen, insan organizmasını harekete geçirmektedir. Birey, çevreden gelen uyarıcıları, birtakım zihnî işlemlerden geçirdikten sonra anlamlandırmakta ve bunlara karşı tepki geliştirmektedir. İnsanların geliştirdiği tepkilere de "davranış" denmektedir.

Kompleks bir yapı arz eden insan organizmasının davranışlarını anlamak gerçekten zordur, ancak her davranışın, şöyle veya böyle bir açıklaması bulunmaktadır.[457] Davranışları meydana getiren ve bireyi harekete geçiren ana dinamik ihtiyaçlardır. İhtiyaçlar, bir hususun eksikliğine dayanmaktadır. Bu eksikliği gidermek isteyen birey, kendisinde "dürtü/drive" adı verilen bir güç hissetmektedir. Organizmanın eksikliğini duyduğu ihtiyacı gidermek için belli bir yönde etkinlik gösterme eğilimine

[455] Ş. Aktaş, *Roman Sanatı*, s. 40-58.
[456] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 60.
[457] Serpil Aytaç, *İnsanı Anlama Çabası*, Ezgi Kitabevi, Bursa 2004, s. 15; Feriha Balkış Baymur, *Genel Psikoloji*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010, s. 28.

de "güdü/motive" denmektedir. "Gerçekleşim/actualization", "fizyolojik/organik" ve "toplumsal-psikolojik" olmak üzere üç tip güdü bulunmaktadır. Gerçekleşim güdüsü yaşama, var olma, gelişme ve iyileşme; fizyolojik güdüler, açlık, susuzluk, cinsellik, gereksiz maddelerin bedenden atılması ve beden ısısını belli bir düzeyde tutulması; toplumsal-psikolojik güdüler bağlılık, güvenlik, saygınlık, özgürlük ve özerklik, saldırganlık, haz ve elem gibi ihtiyaçlarla yakından ilişkilidir.[458] Farklı güdülerle harekete geçen ve tepki geliştiren bireylerin davranışları birbirine benzemekle birlikte temelde bireyseldir. Tepki ve davranış tarzlarını yaş, cinsiyet, ırk, din ve mezhep gibi pek çok bileşen belirlemektedir.

Kahramanların gerçekleştirdiği tüm davranışları ve olayları "*arzu etmek*", "*iletişimde bulunmak*" ve "*iştirak etmek*" olmak üzere üç temel yüklem etrafında gruplandırmak mümkündür.[459] Bu yüklemlerin tümü, psikolojik bir kökene sahiptir. Roman kahramanları, iç dünyalarından gelen bir arzu veya ihtiyaç doğrultusunda harekete geçmekte ve ihtiyaçlarını dürtü düzeyinden güdü düzeyine çıkarmaktadırlar. Herhangi bir iç veya dış uyarıcı, insanoğlunun ruhunda oluşturduğu etki doğrultusunda onu eyleme geçirmektedir. Zira uyarıcı ile eylem birbirini gerektiren iki psikolojik unsurdur. Kahraman herhangi bir uyarıcı olmaksızın, iç dünyasındaki bir eğilim doğrultusunda da harekete geçebilmekte, bu eğilimin gerektirdiği davranışı sergileyemektedir. Bu eğilim, genel itibarıyla kişilik yapılanmasının "id" düzeyiyle ilgilidir ve birey, onu harekete sevk eden eğilimin isteklerini gayr-i ihtiyarî gerçekleştirmektedir. Bir açıdan kahramanın karakteristik özelliğiyle de alakalı olan bu durum, bilinçaltının davranışa sebep olması şeklinde açıklanabilmektedir. Arzu etmenin dışında insanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biri de iletişimde bulunmak ve iştirak etmektir. Herhangi bir mesele veya durum karşısında birbirleriyle iletişim kuran ve bu suretle hayatlarını devam ettiren kahramanlar, toplumsal hayatın gereği olarak birlikte yaşamak durumundadır. Aile, karı-koca, iş hayatı, okul, dinî ibadetler, çocuk oyunları gibi pek çok şey bireyleri bir araya getirmekte, onları toplumsal hayatta bir başkasına bağlı kılmaktadır. Psikolojik bir yönü bulunan birlikte yaşama güdüsü, onların belli işleri yapmalarını ve bu işlere katkıda bulunmalarını gerektirmektedir. Bu açıdan birey, ister istemez bir başkasıyla iletişim kurmakta, ya kendisinin ya da diğerinin yaptığı işe ortak olmaktadır. Arzu etmek, iletişim kurmak ve iştirak etmenin doğal sonucu,

[458] F. B. Baymur, *Genel Psikoloji*, s. 71-75.
[459] Ş. Aktaş, *Roman Sanatı*, s. 133.

karşılaşma ve çatışmadır.[460] Her karşılaşma ve çatışma, bir olayla sonuçlanmakta ve bu olay, kahramanların psikolojik dünyalarından ayrı olarak ele alınamamaktadır. Bu manada romanın özellikle davranışa dönük yüzüyle insan psikolojisini en iyi anlatabilen edebî tür olduğunu söylemek mümkündür. Davranışın, psikolojik dünyanın somutlaşmış göstergeleri olduğu düşünülürse roman sanatı, insan psikolojisini psikoloji henüz bilim olmadan önce incelemeye başlamıştır.

Türk romanının gelişim sürecine genel olarak bakıldığında olay örgüsünde psikolojik olguların kullanımının Tanzimat'ın ilk romanı olan *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'tan Cumhuriyet'in ilan edildiği yılında yazılan *Şimşek*'e kadar epey bir gelişim gösterdiği söylenebilir. Kahramanların bireysel psikolojilerine göre gerçekleştirdiği eylem ve davranışlar, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta nüve halinde belirmiştir. Görücü usûlü evliliğe karşı çıkan bireylerin davranış örüntüleri iç dünyalarından bağımsız bir biçimde gerçekleşmemiş, kahramanlar davranışlarını iç çatışmaları doğrultusunda sergilemişlerdir. Tanzimat döneminde yazılan *İntibah*, *Sergüzeşt*, *Zehra* ve *Araba Sevdası*'nda insan psikolojisi-davranış ilişkisi olgunlaşma yoluna girmiştir. Ancak bu dönemde Ahmet Mithat ve onun öğrencisi Fatma Aliye Hanım, insana/bireye ahlakçı bir perspektifle yaklaştıkları için olay örgüsünde birey psikolojisini belirgin bir biçimde yansıtmamışlardır. Bir psikoloji prensibi olan etki-tepki ilişkisi, Servet-i Fünûn romanına daha açık bir biçimde yansımıştır. Özellikle Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*, Mehmet Rauf'un *Eylül*, Hüseyin Cahit'in *Hayal İçinde* romanları ile yine Servet-i Fünûn döneminde yazmış olmakla birlikte gruba katılmayan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* ve *Mutallâka* romanları, Tanzimat romanına göre birey psikolojisinin olay örgüsüne yansıması açısından daha dikkate değer bir perspektif sunmuştur. Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat döneminin yazarları da Servet-i Fünûn romancılığının açtığı yolu genişletmişlerdir. Özellikle Cemil Süleyman *Siyah Gözler*, Halide Edip *Handan* ve *Son Eseri*, Güzide Sabri *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, Reşat Nuri *Çalıkuşu* ve Peyami Safa *Şimşek* isimli romanında kahramanların eylem ve davranışlarını davranış psikolojisinin verileriyle kurmuşlardır.

Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli romanında Saliha Hanım ile Rif'at Bey'in evlilikle, Tal'at ve Fitnat'ın ölümle biten aşk macerasını "görücü usûlü evlilik" teması etrafında anlatmıştır. Olay örgüsünde tesadüfîlikler bulunan romanın

[460] Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-*, Kurgan Edebiyat, Ankara 2013, s. 41.

sebep-sonuç ilişkisini belirgin psikolojik olgularla tesis etmemiş, başka bir ifadeyle psikolojik olguları olay örgüsü içerisinde gösterememiştir. Bunun en önemli sebebi, romancının aşk teması etrafında anlattığı görücü usûlü evliliğin sosyal bir problem olmasıdır. Problemin sosyal bir mahiyet arz etmesi psikolojik olguların ihtiyaç/güdü/dürtü-davranış ilişkisi etrafında yeterince belirginlik kazanmamasına yol açmıştır. Ayrıca zaten ilk romanımızın yazarı, kahramanların ortaya koyduğu tepkileri psikolojinin prensipleriyle açıklama gayreti içerisinde değildir. Tüm bunlardan dolayı kahramanların yaşadığı birey-gelenek çatışması, davranışlara yansımadığı için yeterince netleşmemiştir.

Romancının üzerinde durmak istediği temel problem, görücü usûlü evliliğin yanlışlığı ve evliliğin tarafların rızaları dâhilinde yapılmasının gerekliliğidir. Elbette bu noktada aşk duygusu kahramanların davranışlarını yönlendirmekte ve verdikleri tepkilerin niteliğini belirlemektedir. İlk öyküde Saliha Hanım'ın aşk duygusuna bağlı olarak beliren intihar etme isteği babasına karşı gösterdiği bir tepkiden öte iç dünyasını meşgul eden bir duygunun davranış olarak yansıma potansiyeline sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Aşk, kutsal bir duygudur ve Saliha Hanım, kendisini ifade ederken bu duygunun oluşturduğu atmosfere bağlı olarak tepki göstermektedir. İntihar etme isteğinin öğrenilmesi, onun Rif'at Bey'le evlenebilmsini sağlamıştır.

Romanın asıl öyküsünün kahramanları Tal'at ve Fitnat da aşk duygusuna bağlı olarak birtakım davranışlar gerçekleştirmişlerdir. Onların tek amacı, sevdikleri insanla evlenmektir. Gerçekleştirdikleri tüm davranışlar, bu duygunun iç dünyalarında oluşturduğu gerçekliğin eyleme dönüşmesinden ibarettir. Tal'at, aşk duygusunun tesiriyle Fitnat'ı görebilmek için birkaç gün boyunca Hacıbaba'nın dükkânına gitmiş ve kadın kıyafetleri giyerek ismini Ragıbe olarak olarak değiştirmiştir. Romancı, aşk duygusuyla ortaya çıkan bu davranışları psikolojideki etki-tepki prensibine göre açıklamamıştır, ama Tal'at'ın eylemlerinin psikolojik bir mahiyete sahip olduğu kolayca fark edilmektedir. Fitnat da Tal'at'a ilk görüşte âşık olmuş ve üvey babası Hacıbaba'nın onu Ali Bey'le evlendirmek istemesi üzerine iç dünyasının dinamiklerine bağlı bir tepki vererek evlenmek istemediğini bildirmiştir. Fitnat, açık bir biçimde toplumsallıkla çatışmakta, üvey babasının temsil ettiği değerleri kabul etmediğini hal diliyle ve tepkileriyle ifade ederek birey olduğunu kabul ettirmek istemektedir. Ancak genç kız, üvey babasının hilesiyle Ali Bey'le evlenmek durumunda kalmıştır. Kendisini başka bir erkeğe ait hissederken istemediği biriyle evlendirilmiş olması, "*canından*

meyûs" olan Fitnat'ı intihar davranışına sürüklemiştir. Fitnat'ın evlendirildiği gerçek babası Ali Bey, kendisine yüz vermeyen Fitnat'ı ikna etmek isterken onun boynundaki nüshayı almış ve okumaya başlayınca gerçeklerle karşılaşmıştır. Bu noktada Ali Bey'in ve intihar etmek üzere olan Fitnat'ın tepkileri içsel süreçlerden bağımsız olarak gerçekleşmemiştir:

"*Ali Bey bu nüshayı okurken yüzünde, vücûdunda bir damla kan kalmamıştı. Elleri tiril tiril titriyordu. Lâkin bitirinceye kadar gayret eyledi, kendini zorla tuttu. (…) Ali Bey, bu türlü söyleyerek kapının arkasında bekliyordu. Lakin on dakika geçti, kapı açılmadı. İçeriden cevap da yok. Yalnız derin bir inleyiş çıkıyor. Her ne kadar Ali Bey'in sabrı kalmaz. Her ne kadar, vücûdunda hiç takat kalmamış idiyse de kapıya dayandığı gibi rezeleri kırılıp açılır.*

Ali Bey, mecnûnâne bir tavır ve hareketle içeri girer. Bir de bakar ki… Ne baksın?... Heyhat!... Fitnat, odanın ortasında yatmış!... Vücûdu al kan içinde kalmış!... Gözlerini tavana dikip inliyor!..." (s. 134).

Namık Kemal, *İntibah* isimli eserinin olay örgüsünü Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ına göre psikolojik ilkeler etrafında ve daha muntazam bir şekilde kurmuştur. *İntibah*'ı oluşturan olaylar, "*baştan sona kadar psikolojik sebeplere göre değişen muayyen bir kriz noktasına ulaştıktan sonra, tamamıyla tersine dönerek bir faciayla neticelenen bir vakalar silsilesinden ibarettir.*"[461] Aşk duygusunu bireysel cephesiyle ele alan romancı, başkahraman Ali Bey ve Mehpeyker'in ihtiyaç, güdü ve dürtüleriyle davranışları arasındaki ilişkiyi olay örgüsüne yansıtmıştır.

Babasını kaybederek ciddi bir yıkım yaşayan Ali Bey'in psikolojik hayatı oldukça değişmiş, "*halinde birbirini müteakip envâ-ı tagayyür, envâ-ı belâya zuhûr etmeye*" başlamıştır. Gençlik dönemine kadar yanında olan ve kendisiyle her bakımdan ilgilenen babasının vefat etmesi karşısında Ali Bey'in verdiği bu tepki, kendisiyle yaşadığı çatışmayı açığa çıkarmıştır. Bu durum karşısında üzülen ve oğlunun normale dönmesini isteyen Fatma Hanım, onu Çamlıca'ya gitme konusunda teşvik etmiştir. Fatma Hanım'ın amacı gerçekleşmiş, Ali Bey hayat kadını Mehpeyker'le tanışarak cinsel aşk yaşamaya başlamıştır. Güçlü bir duygu olan cinsellik, Ali Bey'in erkekliğe adım atmasını sağlayarak zihnen ve bedenen olgunlaştığını hissetmesine sebep olmuştur. Bireyleşmeye başlayan ve kendisini idrak eden Ali Bey, potansiyellerin farkına varmış ve özerk davranışlar sergilemiştir. Oğlunun içinde bulunduğu durumu öğrenen Fatma Hanım, anneliğin verdiği içgüdüyle oğlunu Mehpeyker'den kurtarmak istemiş, bunun için de Dilaşub'u almıştır.[462] Oğluna Dilaşub'u teklif ettiğinde iradesine

[461] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*, Dergâh Yay., İstanbul 1997, s. 124.
[462] Ali İhsan Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı-II Hikâye ve Roman*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2011, s. 152.

müdahale edildiğini düşünen Ali Bey aşk, bağlılık ve cinselliğin tesiriyle annesiyle tartışmış, kendi kararlarıyla var olmak istediği için teklifi reddetmiştir. Ali Bey, Mehpeyker'in evine gittiğinde onu bulamamış ve ertesi sabah aldatıldığını düşünerek Mehpeyker'e türlü hakaretler yağdırarak evden ayrılmıştır:

"*Bey ise bir pencerenin yanına oturmuş ve gözlerini denizin ağır ağır cereyanına aldırmış olduğu halde bin türlü hülyalar kurmakla meşguldü. Ayak sesiyle kendini dalgınlığından alarak ve kapıya bakarak Mehpeyker'in çehresini görünce gönlündeki gayz ve hiddet o derece şiddetle galeyan eyledi ki vücûdu berk-i cehennem gibi serâpâ ateş kesilerek gök gürültüsü dehşetinde bir sâdâ ile birkaç defa:*

"-Nerede idin?" sözünü tekrar ettikten ve kız tarafından haifâne bir tarz-ı tahayyürle:

"-Öyle hiddet etme ki biraz aklım başıma gelsin de uğradığım belâyı hikâye edeyim." cevabını aldıktan sonra etvârı dehşetlenerek, sâdâsı gittikçe şiddet bularak:

"-Başına gelen belâyı mı nakledeceksin? Hâlâ yalanlarına inanırlar sanıyorsun, öyle mi? Şimdiye kadar eğlencemi bozmamak için sahte sahte tavırlarını bilmezlendiğime bakıp da beni gerçekten budala zannediyorsun değil mi? Artık usanç geldi, al ücretini de biraz da var yeni peydâh ettiğin dostlarını eğlendir!" dedi ve sür'atle koynundan çıkardığı dört yüz altınlık evrâk-ı nakdiyeyi başına atarak kapıya şitâb eyledi." (s. 99).

Aldatılmış olma duygusu, beraberinde şiddeti de getirmektedir. Ali Bey, aldatılmış olma duygusunun oluşturduğu sarsıntıyla yukarıdaki davranışları sergilemiştir. Aşk ve bağlılık duygusuyla yanlış anlaşıldığını ifade eden ve defalarca özür dileyen Mehpeyker, umduğunu bulamamıştır. Bu noktada Dilaşub'un temsil ettiği değerlerin kendisinde bulunmaması ona ızdırap vermiş ve değer çatışması yaşamasına sebep olmuştur. Dilaşub'un bakire olması ve Ali Bey'in kendisine hayat kadını olduğu için hakaretler etmesi Mehpeyker'in yaşadığı çatışmanın temelinde yatmaktadır. Özür dileyen, ancak karşılık bulamayan Mehpeyker'in duyguları nefret ve intikama dönüşmüştür. Aşk ve nefret arasında geçişkenlik vardır ve ihtiraslı bir kadın olan Mehpeyker'in duyguları çok kolay bir şekilde değişmiştir. Mehpeyker, evvela Dilaşub'a, ardından da Ali Bey'e zarar vermek istemiş, bunun için de yaptığı planla Dilaşub'un hayat kadını olduğu yalanına Ali Bey'i inandırmıştır. Ali Bey, bu olayın oluşturduğu duygusal çatışma ile Dilaşub'u önce dövmüş, sonra da satmıştır. Bu davranışın asıl sebebi, aldatmayı temiz ve ahlaklı bir kadın olan Dilaşub'a yakıştıramıyor oluşudur. Dilaşub'u satın alan Mehpeyker de intikam duygularıyla genç kadını kendisi gibi fahişe yapmak istemiş, ama bunu başaramamıştır. Dilaşub, sahip olduğu ahlakî değerlerin sağladığı moral motivasyon ve Ali Bey'e duyduğu sevgiyle hayat kadını olmayı kabul etmemiştir. Dilaşub'a zarar veremeyen ve intikam duyguları tazeliğini koruyan Mehpeyker, amacına Ali Bey'i öldürerek ulaşmak istemiş,

sefilliğinden yararlanarak onu bağ evine çağırmıştır. Dilaşub, olan bitenleri Ali Bey'e anlatmış, Ali Bey polis çağırmaya gittiğinde onun paltosuna sarılıp yatmıştır. Ali Bey zannedilerek bıçaklanan Dilaşub, duyduğu derin sevginin ve kölelik psikolojisinin gereği canını seve seve verdiğini söylemiştir. Ali Bey eve geldikten sonra da Dilaşub'a zarar verdiği için Mehpeyker'i öldürmüştür. Hem Dilaşub hem de Ali Bey'in bu davranışları gerçekleştirmesini sağlayan ana psikolojik güç sevgi duygusudur.

Namık Kemal'in *İntibah* isimli romanında psikolojik olguları olay örgüsüne yansıtmak isteyişine karşı Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında aynı hassasiyeti göstermemiş, yasak aşk temasını ahlakçı bir tutumla işleyerek Raziye ve Şefik'in iç çatışmalarını ve psikolojik durumlarını olay örgüsüne hakkıyla yansıtmamıştır. Romancı, davranışların ardındaki aşk, "*maraz-ı aşk*" ve intikam gibi psikolojik olguları yansıtmamış olsa da davranışların psikolojik veya sosyal psikolojik arka plana sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Beraber büyüyen romanın kahramanları Raziye ve Şefik, daha küçükken hislerini birbirlerine itiraf etmiş, ergenlik çağının verdiği motivasyonla küçük el ve vücut dokunuşları ile cinsel hislerini tatmin etmeye çalışmış, ancak sahip oldukları ahlak anlayışı onların daha da ileri gitmelerine izin vermemiştir. Kahramanların libidolarındaki enerjileri boşaltmamasının sebebi, toplumsallığı önemsemeleridir. Fransa'ya tıp tahsiline giden Şefik'in mektupları azaltması, unutulduğunu ve sevdiğinin bir başka kadınla birlikte olduğunu düşünen Raziye'nin İskender Bey'le evlenmesine sebep olmuştur. Onun bu davranışı sergilemesi bireysel bir çatışmanın sonucudur ve ilgide sürekliliği beklemekle yakından ilişkilidir.[463] Unutulduğunu düşünen genç kadın, cinsel ihtiyaçlara da sahiptir ve kendi deyimiyle bu da onun evliliğinde önemli bir psikolojik etkendir. Fransa'daki tıp tahsilini bitirip İstanbul'a dönen Şefik, eski aşkı Raziye'yi görüp onunla irtibat kurarak aşk hislerinin tazeliğini koruduğunu göstermiştir. Bir süre sonra muayene ettiği Arife isimli hayat kadınının kendisine musallat olmuştur. Şefik'e iptila derecesinde tutulan ve cinsel duygularını onunla tatmin etmek isteyen Arife'nin davranışı, hedonist kişilili ve sahip olma tutkusuyla yakından ilişkilidir. Yaşamında sosyal psikolojik olguları ihmal etmeyen Şefik ise sadakat duygusunun etkisiyle bu kadına meyletmemiştir. Evli olduğunu öğrendikten sonra Raziye ve Şefik'i tehdit eden Arife, intikam duygularının şiddetliyle Şefik ve Raziye aynı ortamdayken

[463] Tamer Kütükçü, "Tanzimat Romanı, Kadın/Aşk ve *Yeryüzünde Bir Melek*", *Merhaba Ey Muharrir-Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (Haz.: Nüket Esen vd.), Boğaziçi Ünv. Yay., İstanbul 2006, s. 181.

onları bastırarak Şefik'in Vidin'e sürülmesine sebep olmuştur. Birbiriyle yakınan ilişkili olan aşk ve nefret duyguları arasındaki geçişkenlik bu romanda da kendisini göstermiştir. Nefret duyguları Arife'nin bu davranışları gerçekleştirmesinin yegâne sebebidir.

"*Arife son sözünü söyledikten sonra nasıl bir tarife sığmaz hışımla odadan çıkıp gitti! Bu hışmın delâlet eylediği intikam ne şiddetli bir intikam olabilirdi! Artık bundan sonra Arife'nin bir kimseyi affedebilmesi mümkün müydü?*" (s. 185).

Cezası bitip İstanbul'a gelen Şefik, aşk duygusuyla Raziye'yle hayatını birleştirmiştir. Yaşlandığı için hayat kadınlığını bırakıp susam satmaya başlayan Arife, tesadüf eseri Şefik ve Raziye'nin düğününe gitmiştir. Şefik'e iptila derecesinde âşık olduğu için gördükleri karşısında yaşadığı çaresizlik duygusunun oluşturduğu travmaya bağlı olarak intihar etmiştir.

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*'te "esaret" ve "aşk" temasının psikolojik yönlerini olay örgüsüne yansıtmış, Namık Kemal'in *İntibah*'ta ortaya koyduğu çabalara yeni bir halka eklemiştir. Esas itibarıyla sosyal bir tema olan "esaret"i hürriyetle ilişkilendirerek psikolojik bir zemine çeken romancı, bütün bunlara aşk temasını da ekleyerek lirik bir atmosfer oluşturmuştur.

Romanın başkahramanı Dilber, Mustafa Efendi'nin konağında gördüğü fizikî ve sözlü şiddetin iç dünyasında oluşturduğu tahribatın etkisiyle konaktan kaçmıştır. "*Pis halayık, pis Çerkes, halayık parçası, murdar dilenci"* gibi sözlerle aşağılanması ve ağır işlerde çalıştırılması bu davranışın psikolojik etkenleridir. Yaşadıkları karşısında sürekli olarak kaçış tepkisi veren Dilber, konağa teslim edildiği gece de eziyet görmüş ve kilitlendiği dolapta çaresizliğin tesiriyle "*Anneciğim, anneciğim!"* diyerek ağlamıştır. Bu davranışı tetikleyen psikolojik etken himaye edilme arzusudur.

Dilber, Mustafa Efendi'nin tayininin çıkmasıyla satıldığı Asaf Paşa konağında başta iyi günler yaşamıştır. Ancak ilerleyen günlerde beşerî kimliğine değer verilmemesi onu perişan etmiştir. Celal Bey resim çizerken kendisini model olarak kullandığında nesneleştirildiğini ve köleliğinin duyumsatıldığını düşünerek ağlamıştır. Güçlü bir içsel sebebe bağlı olan ağlama davranışı, hür olmaması ve nesneleştirilmesi karşısında yaşadığı çatışmaya bağlı olarak geliştirdiği psikolojik bir tepkidir.

"*Zavallı Kleopatr bu İskender'in esiri olduğundan kendisini zorla çekerek evin altındaki taşlığa götürdü. Arkasını bir mermer direğe dayayarak, üzerine birçok yerleri yamalı, göğsüne, kollarına tesadüf edecek cihetlere parçalanmış, yırtılmış bir entari giydirmek istiyordu. (...) Böyle oyuncakları kıracak kadar kuvvete malik olan ellerini*

Dilber'in omuzlarına vaz' ile elbiseyi giydirdi. Kendi, karşısına geçerek bir dilenci kızın tasvir-i müessirini tersim ederken Dilber, o fildişinden dökülmüş gibi lekesiz, kusursuz kollarını gösteren ve safha-i şafak gibi pembe beyaz sine-i şeffafını setredemeyen o parça parça entarinin içinde; omzunun üzerine, vücûdunun çıplak yerlerine, arkasına dağınık surette dökülmüş koyu siyah saçları olan başını –müdafaasında mağlubiyeti cihetiyle- takatsizliği, mecalsizliği ifham eder bir surette o sütûn-ı haraba dayamış gâyet sessiz bir hal ile ağlıyordu." (s. 48).

Hassas bir yaratılışa sahip olan Celal Bey, Dilber'in ağlaması karşısında evvela merhamet, sonra aşk duyguları hissetmiştir. Merhamet duyguları kolayca aşka dönüşebilmektedir. Gördüğü ve yaşadığı olaylardan kolayca etkilenen genç adam, bir gün Dilber'in odasına girdiğinde kendi resmini görünce aşkının tek taraflı olmadığını anlayarak mutlu olmuştur. İnsan organizmasının hissettiği en güçlü duygu olan aşk, içerisinde değiştirme potansiyelini de barındırmaktadır. Celal Bey, aşk duygusunun tesiriyle ailesinin sınıfsallıkla ilgili görüşlerine karşı çıkmış, annesi ve amcasıyla tartışarak farklı sosyo-ekonomik sınıflara mensup olanların evlenebileceğini söylemiştir. Birbirlerine aşklarını itiraf eden çift, bir günlük aşk yaşamış, durumu öğrenen Zehra Hanım da oğlunun "*heyet-i içtimaiyenin hiçbir hukukuna layık görmediği bir esiri*" sevemeyeceğini düşünerek Dilber'i Mısır'a satmıştır.

Hayatının anlamı olan Dilber'in satıldığını öğrenen Celal Bey, aşk duygusunun şiddetine benzer bir nispette travma yaşamıştır. Yataklara düşmüş, ayağa kalktıktan sonra esirciye gitmiş, esircinin evinin önünde ve vapurda olay çıkarmış, vapurdan indikten sonra karşılaştığı kişiyi Dilber'e benzetmiş, bir arkadaşının yakınına Dilber'le birlikte olduğu imasında bulunmuş ve bir evde duyduğu ses üzerine Dilber'in orada olduğunu zannetmiştir. Tüm bu davranışları tetikleyen içsel tecrübe âşık olduğu insanın kaybı karşısında yaşadığı sarsıntıdır.

Mısır'a satılan Dilber, kendisini odalık yapmak isteyen efendisine karşı direnince zindana atılmıştır. Bu direnci motive eden duygunun kökeninde Dilber'in sahip olduğu ahlak anlayışı, yani sosyal psikolojik olgular vardır. Celal Bey'e ait olduğunu düşünen genç kız, bir başkasının cinsel zevklerini tatmin etme aracı olmak istememektedir. Harem ağası Cevher'in onu kurtarmasının ardından İstanbul'a gitmemiş ve Nil nehrine atlayarak intihar etmiştir. İntihar davranışına toplumla yaşadığı çatışma sebep olmuştur. Buna göre İstanbul'a gittiğinde Celal Bey'e ve hürriyetine kavuşamayacağını düşünen Dilber, yaşadığı çaresizliğin etkisiyle psikolojik bir kökene sahip olan intihar tepkisini vermiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin öğrencisi olan Fatma Aliye Hanım, *Muhâdarât* isimli romanında, hocasının *Yeryüzünde Bir Melek*'teki tavrını sürdürmüş, ahlakçı bir perspektif seçtiği ve birey gerçeğini ve psikolojisini görmezden geldiği için Türk romanını, *Sergüzeşt*'le ulaştığı düzeyden daha geriye götürmüştür. Fatma Aliye Hanım için önemli olan din ve gelenekler çerçevesinde belirlenen sosyal olgulardır. Bu yüzden bireysel bir duygu olan aşkı işlerken kahramanların toplumla veya kendileriyle çatışmasına müsaade etmemiştir.

Küçükken annesi vefat eden Fâzıla'nın babası Sâî Efendi, Calibe isimli kötü huylu bir kadınla evlenmiştir. Calibe, çocuğu olduktan sonra üvey anne psikolojisiyle Fâzıla ve kardeşi Şekip'e kötü davranmıştır. Calibe, sütkardeşi Süha'yla yaşadığı yasak ilişkinin farkında olan Fâzıla'nın Mukaddem'le evlenmesine mani olmuş ve onu Remzi isminde hayırsız biriyle evlendirmiştir. Zira Fâzıla'nın Mukaddem'le evlenmesi konağa kolay bir şekilde girip çıkmasına ve tüm bildiklerini Sâî Efendi'ye anlatmasına sebep olabilecektir. Kötü bir kahraman olan ve ahlaksızlığı temsil eden bu kadının davranışları, kişiliğiyle ve rolüyle ilişkili olarak anlamlı bir çerçeveye oturmaktadır. Eşinin zulümlerini başta toplumun kendisine biçtiği cinsiyet rolleri uyarınca görmezden gelmiş, ancak sonunda bu eziyetlere tahammül edemeyerek intihar maksadıyla evden kaçmıştır:

"*Odadan çıktı. Şefik'in oda kapısının anahtar deliğinden biraderine bir son nazar daha ettikten sonra kendini denize atmak üzere hanenin bahçe kapısından çıkıp gitti.*" (s. 207).

Fâzıla'nın bu davranışı asıl itibarıyla bir çatışmanın eseridir, ancak dinî inançları çatışmanın kendi doğasına göre sonuçlanmasını engellemiştir. Dinî inançları Fâzıla'nın intihar etmesini engellemiştir. Bunun üzerine Mısır'a/Beyrut'a cariye olarak gitmiş ve orada tesadüf eseri Mukaddem'le karşılaşmış, onun evlenme teklifini reddetmiştir. Bu davranışının arkasında yatan sosyal psikolojik olgu, yine dinî inançlarıdır. Genç kadın, Remzi'den imam nikâhıyla ayrılmadığını ve dadılık yaptığı Enise'nin Mukaddem'i sevdiğini gerekçe göstererek sevdiği adamın teklifini reddetmiştir. Bu davranışın arkasındaki güdüler sosyal bir mahiyete sahiptir. Toplumsal değerlerle çatışmaya girmek istemeyen ve psikolojik olguları önemsemeyen genç kadın, Remzi öldükten sonra nikâhı düştüğü için Şebib'le evlenmiştir. Bu davranışında da sosyal psikolojik olgular etkili olmuş, imam nikâhı düştüğü için din onun Şebib'le evlenebilmesine müsaade etmiştir.

Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisini "kıskançlık", "aşk", "intihar" ve "intikam" gibi güçlü psikolojik olgularla sağlamıştır. Bu bağlamda romanın kahramanları tüm davranışlarını dürtü, güdü ve ihtiyaçlarıyla gerçekleştirmiştir.

Patronu, kızı Zehra'nın kıskançlığından bahsettiğinde ergenlik dönemine yeni giren Suphi, "*âlâm-ı vicdaniyesinden müteessir*" olmuş, onun "*ileride pek müteezzî olacağını*" düşünerek merhamet duyguları hissetmiştir. Merhamet, onun Zehra üzerine yoğunlaşmasına, onu düşünüp hissetmesine sebep olmuştur. Bu duygularla zihni meşgul olan genç adam, patronunun evinde Zehra'yla karşılaştığında duyguları merhametten aşka doğru değişmiştir:

"*Hem yürüyor hem şu tesadüf-i garîbin netâyic-i muhtemelesini keşif ve tahmine çalışıyordu. Hâmisi kendisini mahremiyet-i dâhiliyeye imâle-i nigâh-ı tecessüs noktasında yakalamış idi. Bu kabahatin yakında bir mücazatına intizar etmek lâzımdı. Fakat efendisinin sedasındaki halâvet-i müşevvikâne ve müşfikâneyi tahattur ettiği zaman bu kabahatin müsamaha ve iğmaz ile örtüleceğini takdir eyledi. Bu hüküm ile geniş bir nefes aldı. Derhal gözünün önüne bahçe ve bahçe içindeki gül fidanı yanında duran vücûd-ı nazik geldi. Bir müddet bu vücûdu hâlâ görüyormuş gibi aldandı; fakat sokağın velvelesi hissini yerine getirince bu temâşanın sırf "hayâlî" olduğunu anladı. Eve gelinceye kadar bu tahayyülât içinde müstağrak bulunmuştu. Kat'-ı mesafe eden, beyni değil, sade kalbi idi*." (s. 12).

Belirtmek gerekir ki merhametle aşk arasında duygusal geçişi sağlama açısından sıkı bir ilişki bulunmaktadır ve Suphi, duygu transferi yaparak aşk hissetmeye başlamıştır. Elbette aşk duygularının yüzeye çıkmasında sadece merhamet duyguları etkili olmamıştır. Henüz ergenlik çağına giren Suphi, "kadın" imgesine muhtaçtır ve Zehra'ya duyduğu merhamet onun bu ihtiyacını fazlasıyla gidermiştir. Zehra da Suphi'yi yarım dakika gördükten sonra "*levha-i canperverin temâşası, fikrinde mahiyetini tayinden âciz kaldığı bir tesir peyda*" etmiş, kıskançlık hislerinin etkisiyle "*henüz ismini bilmediği bu delikanlıya sahip olmak hevesi*" hayallerine yol vermiş, bir "*rakîb-i hayalî*" tasavvur ederek ona saldırmıştır. Güçlü bir duygu olan ve birbiri arasında kolaylıkla geçiş sağlayan aşk ve kıskançlık, Zehra'nın davranış formlarını belirleyen temel güdülerdir. Zehra, evlendikten sonra da bu tutumunu sürdürerek bir "*nokta-i iştibah*" hükmünde olan kıskançlığı büyütmüş ve eve alınan Sırrıcemal'e olmadık eziyetler yapmıştır. Sırrıcemal'le çatışan Zehra'nın davranışı kıskançlık merkezindedir ve eşini, kendisinden genç ve güzel olan bu kadına kaptırmak istememektedir. İlkönce vehim olarak beliren bu duygular, şüphe halini almış ve akabinde "*zan derecelerini çabuk çabuk atlayıp hüküm mertebesine*" varmıştır.

Cinsellik ve aşk duygularının etkisiyle "*timsal-i cemal*" olan Sırrıcemal'e yönelen ve ondan çocuk bekleyen Suphi, bir süre sonra onunla ayrı bir eve çıkmıştır. Tüm bunlar, Zehra'nın psikolojik durumunu iyice bozmuş ve "*iştiyâk-ı intikam*" hissetmesine yol açmıştır. Aşk ve intikam duyguları birbirine zıt görünse de çok kolay bir şekilde birbirinin yerine geçmektedir. Zehra'nın daha önce hissettiği kayıp duygusu intikam duygularının kuvveden fiile çıkmasına yol açmıştır. Urani isimli bir hayat kadını tutmuş ve cinsellik hususundaki zaafını kullanarak Suphi'yi Sırrıcemal'den ayırmıştır. İntikam, Zehra'nın Suphi'ye, cinsellik de Suphi'nin Urani'ye yönelttiği davranışların dürtüsel kaynağıdır. Sırrıcemal, kıskançlık hisleriyle yaşadığı çatışma uyarınca evvela Muhsin'le evlenmeyi düşünmüş, ama çocuğunu düşürdükten sonra intihar davranışı sergileyerek çatışmayı çözümlemiştir. Onun intihar davranışı sergilemesinin ardındaki duygu çaresizlik ve kayıptır. Suphi'nin tüm maddî varlığını tüketen Urani, birtakım gayr-i ahlakî davranışlarla Suphi'yi kendisinden uzaklaştırmak istemiştir. Başta bunlara aldırmayan Suphi, kıskançlık ve intikam duygularının tesiriyle "*sakallı bir herife yaslanmış olarak*" otururken gördüğü Urani'yi ve aşığını öldürmüştür. Urani, kendisini kıskandırırken bu duyguları şiddetli bir biçimde hissetmeyen genç adam, elinde hiçbir varlığı kalmayınca ümitsizlik psikolojisinin tesiriyle bir çatışma yaşamış ve öldürme davranışını sergilemiştir. Bütün bunları öğrenen ve Suphi'nin annesi Fatma Hanım'ın ölümüne tanık olan Zehra, yaşattıklarına üzülüp pişman olmuştur. Pişmanlığın tesiriyle bir süre sonra ölmüştür.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* isimli romanında, Nabizade Nazım'ın *Zehra*'daki gerçekçilik anlayışını daha da geliştirmiş, Bihruz Bey'in Periveş'e duyduğu romantik aşkı gülünç durumları da sergileyerek anlatmıştır. Fransız romantik metinlerinden yola çıkarak metinsel bir hayat kuran Bihruz Bey, gerçekle hayal arasında kalmış, metinlerdeki hayatı gerçekleştirmeyi psikolojik bir sorun haline getirmiştir. Onun davranışlarını motive eden kaynakların en önemlisi yaşadığı hayal-gerçek çatışmasıdır.

Psikolojik bir ihtiyaç haline getirdiği alafrangalığı, okuduğu metinlerden öğrenen "*muhteşem*" Bihruz Bey, Çamlıca'da rastladığı Periveş isimli hayat kadınının kiraladığı landonun Avrupaîliğinden etkilenmiş, onun kendisine gülümsemesinden "*ümitbahş bir mana*" çıkarmış, kadının yanına giderek randevu almaya çalışmış, ancak bunu başaramamıştır. Bihruz Bey'in bu davranışlarını metinlerden öğrendiği alafranga aşkı bilfiil yaşama arzusu güdülemiştir. "*Blond*" kadından randevu alamayan genç

adam, eve geldiğinde üzülmüş, yaşadığı hayal kırıklığıyla Periveş'e bir mektup yazarak ondan randevu alacağını ummuştur. Yaşadığı olayın iç dünyasında oluşturduğu olumsuz tesirlerin meydana getirdiği çatışmayla hocasına kötü davranmıştır. Güdü çatışması, onun hocasına karşı yaptığı davranışın psikolojik kaynağıdır. Mektubunu tamamlayan Bihruz Bey, "*pek bahtiyar, aşırı mesrûr*" olmuş, mektubunu Çamlıca'da sarışın hanıma vererek cevap beklemeye başlamış, cevap gelmeyince yanlış bir şeyler yazdığını düşündüğü için yeni bir mektup kaleme alarak özür dilemek istemiş, ancak iki ay boyunca Periveş'i bulamamıştır. İç dünyasında önemli bir yere sahip olan ve aşk duygusunu yaşayabileceğini düşünen Bihruz'un davranışlarının arkasındaki etki psikolojik bir mahiyet arz etmektedir. Doğal olarak bütün bu tecrübeler onun psikolojisini bozmuştur. Üzülmüş, uykusuzluk ve iştahsızlık çekmiş, bir süre sonra da kendisini tam olarak anlatamamanın verdiği ızdırapla "*infiâlât-ı nefsâniye ve teessürât-ı kalbiye*" yaşamıştır. Keşfi Bey'in yalanıyla Periveş'in öldüğüne inanan Bihruz Bey, "*hal-i elim*" içine düşmüş, "*gözleri kararmış, yüreği bir helecân-ı şedide*" tutulmuştur. İç dünyasını alt üst eden bu haber, onun bütün hayatını değiştirmiştir. Romantik ve duygusal olduğu için hayattan elini eteğini çekmiş, ormanlara giderek *Grezilya*'yı okumuş ve maneviyata yönelmiştir:

"*Bihruz Bey tıfl-ı dilbaz-ı sevdanın arzu ve tavsiyesi veçhile tenha yerlerde bulunup gezmekten zevk almaya başlamış ve Araba Sevdasını artık gönlünden çıkarmış idi. Bu yolda gezişler bir hafta kadar devam etti. Vücutça halsizliği yavaş yavaş geçiyorsa da başındaki ağırlık hiffet bulmuyordu. Bîçâre genç gezintilerinde daima insanlardan hâli yerler arar ve yolunda bir kimseye tesadüf edince başını öbür tarafa çevirirdi. Temaşa-yı tabiattan bir türlü fekk-i nazar-ı istiğrak edemezdi*." (s. 153).

Metinlerden öğrendiklerini davranış haline getiren Bihruz Bey, yaşadığı üzüntüyle genç kadının mezarını aramış, Üsküdar iskelesinde ona benzeyen birini gördüğünde "*gözleri yorulup yüreği takattan kalıncaya*" kadar ağlamıştır. Yalancılığını yüzüne vurduğunda Keşfi, gördüğü kişinin Periveş'in kız kardeşi olduğunu söylemesine de inanmıştır. Hiçbir şey yaşamadığı Periveş'in ölümünden kendisini sorumlu tutan Bihruz Bey, genç kadının mezarını bulup metinlerden öğrendiklerini söylemek istemiştir. Çamlıca'dan ayrılıp konağa döndükten bir süre sonra Direklerarası'nda Periveş'i görmüş, kadın kendisini tanıttığında onun ölmediğini anlayıp oldukça şaşırmıştır.

Recaizade Mahut Ekrem'in *Araba Sevdası* isimli romanında ziyadesiyle önemsediği ve belirgin bir biçimde sergilediği psikolojik olgular, Servet-i Fünûn romanının gerçekçilik anlayışına zemin hazırlamıştır. Servet-i Fünûn'un en güçlü

temsilcilerinden biri olan Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında başkahraman Ahmet Cemil'in, eylem ve davranışlarını psikolojinin tanımladığı etki-tepki prensibine göre vermiş, toplumla ve daha çok da kendisiyle yaşadığı çatışmaları belirgin bir şekilde göstermiştir. Meydana gelen olaylar, bir zincir halinde düşünülürse psikolojik saiklerin zincirleri birbirine bağladığı net bir şekilde görülebilir. Yazar, olay örgüsünü teşkil eden psikolojik olguları "aşk" ve "bedbinlik" temaları etrafında ve "hayal-gerçek" düalitesiyle yansıtmış, başkahraman Ahmet Cemil'i tüm bu temalar etrafında kaçış tepkisiyle veya psikozuyla vermiştir.[464] Bir eylem ve davranış biçimi olan kaçış, mutluluk ve mutsuzluk anlarında belirginleşmiştir. Genç adam mutluluk anlarında hayal dünyasına kaçarken mutsuz olduğu anlarda mekân değiştirmek suretiyle somut olarak kaçmıştır.

Babasının vefat etmesinden oldukça etkilenen Ahmet Cemil, bu uyarıcı durumla birlikte sessizleşmiş ve içine kapanmıştır. Ailesini geçindirmek için hayata atılmış, arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin tavsiyesiyle kitap çevirileri yapmış, özel dersler vermiş ve Mirat-ı Şuun gazetesine girerek hayatını maddî açıdan bir düzene sokmuştur. Bütün bu davranışlar sosyal bir motivasyonla gerçekleşmiştir. Mirat-ı Şuun gazetesinin Tepebaşı'nda verilen yemeğinde Ahmet Cemil ile Raci'nin eski-yeni üzerine yaptığı sosyal ve kültürel özellikleri olan tartışma, Ahmet Cemil'in yaşadığı sosyal ve psikolojik çatışmaları günyüzüne çıkarmıştır. Genç adam, Raci'yle tartıştıktan sonra "*yorgun bir tavırla*" iskemlesinden kalkarak "*aydınlık ve kalabalık bir yere*" gitmiş, "*Haliç'in ve İstanbul'un münevver bir sema altında manzarasını*" seyretmek isteyerek bir bakıma hem ortamdan hem de gerçeklerden kaçmıştır. Tartışmadan sonra bir köşeye çekilen Ahmet Cemil, Raci'ye karşı "*ilk muarafe dakikasından başlayarak duyduğu nefreti*" de izhar etmiştir. "*Waldteufel'un meşhur valsini*" dinleyerek hissettiği romantizmle hülyalara dalmış ve ileride gerçekleştirmek istediklerini tahayyül etmiştir. Ahmet Cemil'in hayallerine kaçma tepkisini vermesine sebep olan husus dış uyarıcılardır.[465] Hayalleri, çekildiği köşede "*bârân-ı elmas*" gibi belirmiş, onu bilinmez geleceğin "*münevver ve mübtehiç*" rüyasına yollamıştır. Sosyal ve kültürel planda başlayan tartışmayı Ahmet Cemil, giderek bireysel bir sorun haline getirmiş, hayal âlemine kaçarak yaşadığı bireysel çatışmayı somutlaştırmıştır:

---

[464] Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2014, s. 298.
[465] A. İ. Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, s. 298.

"*Ahmet Cemil müsaade istedi, o, aydınlık ve kalabalık bir yere şu gizli ve yarı karanlık ciheti tercih ediyor, buradan ayaklarının altında serilen Haliç'in ve İstanbul'un münevver bir sema altında manzarasına karşı düşünmek istiyordu*." (s. 25).

Ertesi gün aldığı notla Hüseyin Nazmi'yi ziyarete giden Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin kızkardeşi Lâmia'ya hissettiği aşkın tesiriyle ve onun çaldığı müzikle mavi hülyalara dalarak zaman ve mekândan kopmuştur. Hayalci kişiliğinin etkisiyle Luxenbourg ve Palais de Cristal isimli mekânlarda da etrafındaki insanları hikâyeleştirmiştir. Mutluluk ve haz duygusu, genç adamın hayallerine kaçmasını, ideallerini düşünmesini sağlamaktadır.

Kızkardeşi İkbal, patronunun oğlu Vehbi'ye istendiğinde aşk, sanat ve zenginlik hülyalarını daha kolay gerçekleştirebileceğini düşünerek, yani bireysel ve sosyal güdülerle teklifi kabul etmiştir. Vehbi'den hoşlanmayan Ahmet Cemil, yaşadığı iç çatışmayla "*şu sefil hakikatinden tam bir hafta*" kaçmış, bir hafta sonra eve geldiğinde gördüklerinden hoşlanmayarak dört gün daha evden uzaklaşmıştır. Kardeşinin Vehbi'yle evlenmesinden sonra olumsuz durumlarla karşılaşan Ahmet Cemil, kaçma davranışı sergilemiştir. Vehbi, matbaayı büyütmek istediğinde evini ipotek eden Ahmet Cemil, "*tatlı bir mestlikle*" sanat ve aşk hülyalarını gerçekleştirebileceğine düşünmüştür. Adeta psikolojik bir ihtiyaç haline getirdiği sanat ve aşk, onun davranış tarzlarını belirlemektedir.

Hüseyin Nazmi'nin evinde düzenlenen edebî toplantıda şiirlerini okuyan Ahmet Cemil, Lâmia'yı gördüğünü zannetmiş, yemek odasından uzaklaşırken "*mütelâşi bir kumaş hışırtısı*" işitmiş ve Lâmia'nın kendisini dinlediğini düşünerek heyecanlanmıştır. Yaşadıklarından etkilendiği için rüyasında Lâmia'yla cinsel bir deneyim yaşamış ve "*bir aşk cinnetiyle tutuşmuş*" gibi silkinerek uyanmıştır. Aşk ve cinsellik ihtiyacı yaşayan genç adam, sanatsal toplantıda yaşadığı hazzın da etkisiyle cinsel içerikli rüya görmüştür. Ertesi gün eve gittiğinde kardeşinin hamile olduğunu öğrenerek oldukça sinirlenmiş ve odasına kaçmıştır. Yaşadığı çatışmayı, cankurtaran simidi olarak gördüğü şiir defterini okuma davranışı sergileyerek çözümlemiştir. Lâmia'ya ait olduğunu düşündüğü "*Tebrik ederim.*" yazısıyla karşılaşarak aşkının karşılıklı olduğunu düşünmüş ve yine aşk duygusunun uyarıcı etkisiyle hayallerine dalarak gerçek mekândan iç mekânına kaçmıştır. Matbaaya gittiğinde Raci'ye ait olan "*Bir Edebi Müsamere*" başlıklı yazı karşısında herhangi bir tepki vermeden eve giden Ahmet Cemil'in içindeki "*bütün bu yaralar*" kanamaya başlamıştır. Evdeyken Vehbi, İkbal'i Ahmet Cemil'in yanına göndererek gazetede olanların haysiyetine dokunduğunu

söylemesini istemiş, onu bir ilanla matbaadaki işinden kovmuş, ipotek meselesinden dolayı rehinciye ödemesi gereken borcu ödememiş ve İkbal'i döverek öldürmüştür. Bütün bu olaylar, Ahmet Cemil'in ümidini kırmış ve bedbinliğini artırmıştır. Hayatta istediklerini elde edemeyen Ahmet Cemil, ilerleyen günlerde Lâmia'nın evleneceğini duyduğunda büsbütün hayal kırıklığına uğramış ve "*yeisle*" İkbal'in mezarına gitmiş, onunla dertleşmiştir. Gerçeklerle hayalleri arasında yaşadığı çatışmanın ardından meydana gelen olayların yıkıcı etkisiyle bütün hülyalarını bağladığı ve psikolojik yatırım yaptığı şiir defterini sobada yakmış ve bir memuriyetle İstanbul'dan kaçmıştır. Bütün bu davranışlar, beklentileriyle gerçekler arasındaki zıtlığın oluşturduğu hayal kırıklıklarının sonucunda gelişmiştir. Hayal-gerçek ikileminin genç şairi getirdiği bu noktada gemide intihar ederek hayattan tümüyle kaçmak istemiştir.

Halit Ziya, *Mai ve Siyah*'ın olay örgüsünü oluştururken oldukça önem verdiği psikolojik olguları, *Aşk-ı Memnu* isimli romanında daha da ön plana çıkarmıştır. Kahramanlar "sevgi", "aşk", "kıskançlık" ve "cinsellik" ihtiyaç ve güdülerini eylem davranışlarına yansıtmıştır. Yakınlarından geçerken Adnan Bey'in kendilerine baktığını fark eden Firdevs Hanım ve kızları, küçük bir gerginlik yaşamıştır. Adnan Bey'in kendisiyle ilgilenmesini isteyen Firdevs Hanım, kızının Adnan Bey'den evlilik teklifi almasından oldukça rahatsız olmuştur. Kızlarını rakip olarak görmesi, onların gençleşerek ve güzelleşerek "*mücessem bir itiraz, müşahhas bir istihza hükmüne*" girmesi Firdevs Hanım'ın içsel bir rahatsızlık yaşamasına ve kızlarıyla çatışmasına sebep olmuştur. Babasını aldatan annesinden intikam almak ve maddî açıdan rahat yaşamak isteyen Bihter de Adnan Bey'in evlilik teklifini terddütsüz kabul etmiştir. Annesinden kaçmak ve intikam almak için gerçekleştirdiği bu davranışın arkasında Nihal ve Bülent'e anne olma ve maddî bakımdan rehaha kavuşma gibi psikolojik sebepleri bulunmaktadır. Adnan Bey, yıllarca hasta yatan karısıyla yaşayamadığı karı-koca ilişkisini Bihter'le evlenerek giderme arzusundadır. Zira genç bir kadın olan Bihter, onun aşk ve cinselliğe dayalı ihtiyaçlarını fazlasıyla karşılayabilecek durumdadır. Oysa Adnan Bey'in kızı Nihal, Bihter'in eve gelişiyle babasının sevgisinin bölüneceğini düşünerek tepki göstermiştir. Ağlayarak ve yemek masasında bayılarak sevgi ihtiyacına dayalı olarak yaşadığı çatışmayı somutlaştırmıştır:

"*Bu her sofrada tekerrür eden bir nakarattı. O zorla et yerdi, Adnan Bey için bu bir daimi dertti. Boğularak cevap verdi: "Yiyorum, babacığım!" ağzında lokma büyüyor, mümkün değil yutmak için kuvvet bulamıyordu. Gözlerini kaldırdı, karşısında Mlle de Courton'a baktı. İhtiyar kız dalgın ve güya bir facianın matemini tutuyor*

zannolunacak kadar gamla dolu bir nazarla ona bakıyordu. Birden, tayin edilemez bir rikkat, babasıyla bu ihtiyar kızın iki taraftan merhamet nazarı, o kendisine ağlıyor gibi bakan nazarları arasında bulunmaktan mütevellit derin bir mazlumiyet yeisi duydu. Bu iki nazar ona babasıyla mürebbiyesinin mülakatı neticesi göründü, daha mahiyetini keşfedemediği musibetinin orada, beliğ bir senedini okumuş oldu. Lokmasını hâlâ yutamıyordu, birden boğazına bir şey tıkandı ve oraya, sofranın üzerine kapanarak zapt olunmaya vakit bulamadan coşan gözyaşlarıyla şedit hıçkırıklarla ağladı." (s. 82).

Nihal, babasından kendisini sevmeye devam edeceği sözünü aldıktan sonra ikna olmuştur. Evliliklerinin üzerinden bir sene geçtikten sonra Göksu gezisinde, Behlül'ün Peyker'e kur yaptığını gören Bihter, Adnan Bey'e karşı aşk hissetmediğini, onu sadece bir baba gibi sevdiğini anlamıştır. Duygularının sağlamasını yapmak için boy aynasının karşısına geçip yavaş yavaş soyunduğunda vücûdunu görerek aşk ve cinsellik ihtiyacı hissettiğini, bunu da eşiyle karşılayamadığını fark etmiştir. Güdü çatışması genç kadının bu davranışı sergilemesine sebep olmuştur. Bir ara aynada Behlül'ün imgesiyle karşılaşmış ve zihninden "*aldatma*" kelimesini geçirmiştir. Birkaç ay sonra şeker isteme bahanesiyle Behlül'ün odasına gittiğinde cinsel ihtiyaçlarının karşısında duramamış ve Behlül'le ilk cinsel ilişkisini yaşamıştır. Bu davranış, ayna karşısında yaşadığı duygu çatışmasının sonucunda gerçekleşmiştir. Olayların bundan sonraki aşamasını belirleyen aldatma davranışının arkasında yatan esas ihtiyaç, cinselliğe bağlı açlıktır. Bu olayın hemen ardından babasını aldatan annesi "*Firdevs Hanım'ın kızı*" olduğunu düşünmüş olsa da nedamet duyguları kısa sürmüştür. Behlül'le aşk ve cinsellik ilişkisini bir süre daha devam ettirmiş ve onu cinsel bir nesne gibi kullanmıştır. Kadınlardan kolayca bıkan ve narsist bir kişiliğe sahip olan Behlül, bu durumdan hiç hoşlanmamıştır. Bu yüzden "*her arzu olundukça alınıp tasarruf edilen*" bir nesne olmaktan hoşlanmayan Behlül, Bihter'e herhangi bir kadın gibi davranmış, Firdevs Hanım'ın teşvikiyle de Nihal'le evlenme kararı almıştır. Başta bu haberi ciddiye almayan Bihter, Behlül'e bu "*latifenin lüzumundan fazla sürdüğünü*" söyleyerek olay karşısındaki tepkisini ortaya koymuştur. Bihter, aşka dayalı bir çatışma yaşamaktadır ve bu çatışmanın temelinde kaybetme korkusu vardır. Zira kendisine cinsel bir oyuncak olarak seçtiği Behlül, Nihal'le evlenmek üzeredir. Sevdiği ve temellük ettiği erkeği, hiç sevmediği üvey kızı Nihal'e kaptıracığını düşünmesi, genç kadının davranışlarının niteliğini belirlemiştir. Annesini ve Behlül'ü, her şeyi Adnan Bey'e söylemekle tehdit etmiş, ancak ondan önce evin hizmetçisi Beşir, yasak aşk olayını Adnan Bey'e anlatmıştır. Bu da elbette Bihter'in akıbetini belirlemiştir. Yaşarsa annesi gibi anılacağından korkan genç kadın, çaresizlik içerisinde Adnan Bey'in silahıyla intihar ederek kaçış davranışı sergilemiş ve yaşadığı çatışmayı bir bakıma çözümlemiştir.

Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanında bireylerin psikolojik durumlarını eylem ve davranışlarına yansıtmıştır. Kısıtlı bir zaman diliminde gerçekleşen "*eserin iskeleti durumundaki*"[466] olayları mümkün olduğunca azaltmış, daha çok "yasak aşk" duygusu etrafında kahramanların psikolojilerini izah ve tahlile çalışmıştır. Eylem ve hareketleri minimuma indirdiği için sıkı bir psikolojik determinizm kurulabilmiştir. Belge'nin tespitine göre romancı, davranışlarından sonra kahramanların zihin durumlarını uzun uzun açıklayarak ve yorumlayarak psikolojik durumların eylem ve davranış üzerindeki etkisini ortaya koymuştur.[467] Romancının gerçekleştirdiği uzun açıklamalar ve tahliller, somut hareketlere bağlı olaylardan çok iç olayları önemsediğini, bunu da davranışlar yoluyla sergilemeye çalıştığını göstermektedir.

Süreyya'yla beş senedir evli olan ve bu zaman zarfında kayınpederinin evinde yaşayan Suad, içinde bulunduğu ülfetle evliliğinin zarar gördüğünü fark etmiştir. Özgürlüğüne sahip olmak isteyen Süreyya da aynı mutsuzluğu yaşamaktadır. Suad içindeki huzursuzluğu atmak ve evliliğinin ilk günlerindeki mutluluğu yeniden yaşamak, Süreyya da babasının otoritesinden kurtulmak ve özgür bir hayata kavuşmak için konaktan ayrılmak istemektedirler. Elbette bunu istemelerinin ardında evliliklerinde doyuma ulaşma gibi bireysel ve psikolojik bir arzu da yatmaktadır. Tüm bunlar, çiftin Suad'ın babasından para alarak Pazarbaşı'nda bir ev tutma davranışına itmiştir. Yeni evlerine taşındıktan sonra Süreyya'nın ben-merkezli bir hayat sürerek sandalıyla, balıkçılıkla ve gezmeyle daha fazla meşgul olarak eşiyle ilgilenmemesi evliliklerindeki heyecanı azaltmıştır. Eşine ilk günkü aşkı hissetmek isteyen Suad, evliliğindeki sorunları gördüğü için içsel bir çatışma yaşamakta, bir çıkış yolu aramaktadır. Zira oyalanabileceği, eşinden başka bir meşguliyeti bulunmamaktadır. Bu arada Suad'a âşık olan Necib, aşkını zihninde büyütmüş, aşk güdüsüyle ona önem verdiğini göstermiş ve Suad'a yaklaşmıştır. Süreyya'nın kocası gibi davranmaması, kendisini annesi gibi görmesi genç kadının içinde bir boşluk oluşmasına sebep olmuş, bu boşluğu ise Necib kapatmıştır:

"*Aralarında Süreyya'nın iştirak etmediği yalnız bir musiki vardı. Bir gece kendilerini gaşyeden Ruy Blas'tan 'Odolça Volotta' düettosuyla sükûn-ı leyl içinde nerede bulunduklarını unutacak derecede geçen dakilalardan sonra musiki bitmiş, dönmüşlerdi. Süreyya'yı koltukta uyuklar buldular, Necib taaccüp ediyordu. Suad sadece bir 'Musikiyi sevmez ki…' dedi ve Suad'ın sesinde öyle derin bir esef hissetti ki bundan derin derin mesut oldu. Demek ikisi de sâde bir şeyi seviyorlardı. O kadar*

[466] Ş. Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-*, s. 169
[467] Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yay., İstanbul 2012, s. 345.

seviyorlardı ki onunla dünyayı, dünyanın her şeyini, hatta onu, Süreyya'yı unutuyorlardı. O zaman sâde ikisinin ruhu yalnız, hem-âğuş dolaşıyorlar, orada yalnız kalıyorlar, Süreyya bile oraya gelemiyordu. O zaman musiki ona başka manalar, başka vazifelerle görünmeye, ruhların müellifi, kalplerin melhemi gibi gelmeye başladı. O, bir cihan, bir cihan-ı perestiş oluyor ve orada Suad'la beraber olmak, bu fena dünyada olmamışlarsa hiç olmazsa orada birleşmiş olmak, onu mest ve bîhuş ediyordu." (s. 103).

İlerleyen süreçte aşk hisleriyle git gide Suad'a temellük ettiğini düşünen Necib, kendince birtakım tepkiler koymuş, Suad'ı konağı etrafında dolaşan birinden ve eşinden kıskanmıştır. Aşk duygusunu kurduğu yakınlıkla belli bir kıvama getirdikten sonra daha ileriye gidemediği, yani cinsel bir ilişki kuramadığı için huzursuzluğu iyice artmıştır. Cinsel güdülere bağlı olarak eldiveninin tekini almış ve onun tenini hissetmiş, deniz hamamında genç kadının tüm "*nesevîyetini*" düşünerek cinsel güdülerinin aldığı mahiyeti fark etmiştir. Bu durum genç adamın pişmanlığa dayalı güdü çatışma yaşamasına sebep olmuştur. Zira sevdiği kadın akrabasının/arkadaşının eşidir ve daha çok ruhî dinamiklerle hissettiği aşk, böylece kirlenmektedir. Bu çatışmayı sadece kendisinin suçlu olmadığını, Suad'ın da davranışlarıyla suça ortak olduğunu düşünerek çözmeye veya usa vurmaya çalışmıştır. Bu noktada nihilist bir tavırla "*namus*" kavramına düşmanlık sergilemiş, "*kuyûd-ı içtimâîyeye*" uymanın mutsuzluk getirdiğini düşünmüştür.

Henüz Necib'in kendisine âşık olduğunu bilmeyen Suad, Necib tifoya yakalanınca merhamet duyguları hissetmiştir. Bu duygunun insanî mahiyete sahip olduğunun farkındadır, ancak rüyasında Necib'i görünce içindeki duygulara bir anlam vermeye çalışmış, aşk hissedip hissetmediğini sorgulamıştır. Rüya görme davranışı bir bakıma merhamet ve aşk duygularının dürtüsüyle ortaya çıkmıştır. Merhamet duygusu aşkın fark edilebilmesini sağlamakta veya aşka kolaylıkla dönüşebilmektedir. Sevdiğini itiraf eden genç kadın, Necib'i ziyarete gittiklerinde kaybolan eldiveninin Necib'de olduğunu ve onun bu eldivenin verdiği ümitle iyileştiğini öğrenince duygularının karşılıklı olduğuna sevinmiştir. Fakat Süreyya Necib'in nekâhat dönemini kendi evlerinde geçirmesini isteyince duygularının ortaya çıkmasından korkmuş ve kendi içinde çatışma yaşamıştır. Nekâhat döneminde duygularını birbirlerine itiraf eden çift, yakınlıklarını ilerletmiş, ama tensel herhangi bir temasa girememiştir. Bir süre sonra Süreyya babasının evine taşınmak isteyince buna Necib'le rahatça görüşemeyeceği için karşı çıkan Suad, eşiyle Necib arasında bir çatışma yaşamıştır. Bu çatışma bir süredir eşine karşı hissettiği soğukluğun neticesinde ortaya çıkmıştır. Süreyya'nın bu kararı Suad'ı ondan iyice uzaklaştırmıştır. Genç kadın, yaşadığı çatışmayla evliliğini "*koca*

denilen birinin haklı haksız keyfince esir olmaktan başka bir şey olmayan, (...) onun her türlü hevesâtına bilâşart münkad ve râm olmaktan ibaret" görmeye başlamıştır. Zira bu evden ayrılmak yeni bulduğu saadetin bitmesi ve Necib'le özgürce görüşememesi anlamına gelmektedir.

Olaylar, Suad'ın düşündüğü gibi olmuş, Beyefendi'nin evine taşındıktan sonra rahatça görüşemeyen Suad ve Necib, birtakım sebepsiz gerilimler yaşamaya başlamıştır. Gerilimin temelinde Suad'ın Necib'e yakın davranamaması, onunla serbest bir şekilde konuşamaması ve asıl önemlisi cinsel ilişki kuramaması yatmaktadır. Artık sevilmediğini düşünen ve Suad'la cinsel ilişki kuramayan Necib, bencil tepkiler vererek Suad'ı kıskandırmak için başka kadınlarla birlikte olduğu şâyiasını yaymış ve Hacer'le ilgilenmek suretiyle Suad'ın kıskançlık duygularını tahrik etmiştir. Bunun üzerine Suad, nefis muhasebesi yaparak "*sade bir mevsimlik*" ilişkiden kurtulduğuna sevinmiş ve nedamet duyarak Süreyya'ya sığınmıştır. Usa vurma olarak adlandırılabilecek bu davranışı tetikleyen esas güdü amacına meşru yollarla ulaşamaması ve Necib'le serbest bir ilişki yaşayamamasıdır. Yasak aşk yaşasa iffetinin kirleneceğini düşünen Suad'ın Süreyya'ya sığınma davranışı, akıl ve mantığının galip geldiğini göstermektedir. Suad'la istediği gibi görüşemediği için iyice azıtan Necib, bir gece içkinin tesiriyle namuslu kadınların hayat kadınlarından daha kötü olduğunu söylemiştir. Ertesi gün salonda konuşan Suad ve Necib, toplumla yaşadıkları çatışmaya dayalı olarak aşklarının imkânsız olduğunu fark etmiş, kavuşamazlarsa ölümü tercih edebileceklerini ifade ederek şüpheli bir ölümle intihar etmişlerdir. Çifti ölüm hususunda motive eden duygu, toplumsal geleneklerin bu tip bir ilişkinin önünde engel olarak durması ve kavuşamayacaklarını bilmeleridir.

Mehmet Rauf, II. Meşrutiyet yıllarında yazdığı *Genç Kız Kalbi* isimli romanında *Eylül* kadar başarılı olamasa da başkahraman Pervin'in aşk ve hayal kırıklığı karşısında yaşadığı psikolojik tepkileri olay örgüsüne net bir şekilde yansıtabilmiştir. Pervin'in duygusal kişiliğine bağlı olarak yaşadığı çatışmalar ve gerçekleştirdiği davranışlar, olayları birbirine bağlamıştır. Okuduğu eserlerin etkisiyle ve "*saadet, zevk, yani şâyân-ı gıpta hayatı*" yaşama güdüsüyle İstanbul'a gelen Pervin, karşılaştığı manzaralar karşısında hayal kırıklığına uğramıştır. Okuduğu ve hayal ettiği hayatı bulayamayan genç kız, bireysel bir çatışma yaşamış, bundan sonraki davranışlarını da hep bu çatışmanın etrafında gerçekleştirmiştir. Yengesinin yeğeni şair Mehmed Behic Bey'le amcasının evinde tanışmış, onun kadınlar hakkındaki alafranga fikirlerini öğrenince

dünya görüşüne uygun birini bulduğunu düşünerek sevinmiştir. Genç kız, görücü usûlü evliliklere karşıdır ve evleneceği erkekle ilk önce zihnen, sonra da duygusal olarak uyuşmayı ummaktadır. Bunlar, onun için psikolojik bir ihtiyaçtır. Genç kız, bu ihtiyaçlara bağlı olarak Mehmed Behic Bey'in evlenme teklifini tereddütsüz kabul etmiştir. Behic'in kendisini fena bulmadığını, ama zengin olmadığı için evlenemeyeceğini öğrenince güdüleri arasında yaşadığı çatışmaya bağlı olarak üzüntü duymuş ve İstanbul'u terk etmiştir:

"*Ben bu sözleri evvela kulaklarım uğuldayarak dinledim. Nigar soğuk bir memnuniyetle devam ettikçe gözlerim kararmağa başladı ve bittiği vakit yüksek bir yerden düşüp kemikleri hurdahaş, kımıldanmağa gayr-i muktedir, teneffüs edemez bir halde elîm ve ihtilaç içinde soluyanlar gibi ezilmiş kalmıştım…*" (s. 157).

Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* isimli romanının olay örgüsünü başkahraman Nezih'in psikolojisine bağlı olarak kurmuştur. *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil gibi hayal-gerçek ikilemi yaşayan Nezih'in tüm davranışları psikolojik kökenlidir ve hayal dünyasından bağımsız değildir. Yaşı itibarıyla aşk duygusunu tatmak isteyen Nezih, okul arkadaşı ve akrabası Ziya'nın kendisine bahsettiği "*Diyapuloları*" görmek için Tepebaşı Bahçesi'ne gitmiş, bahçedeki insanları ve adını tam olarak bilmediği Alis/İzmaro'yu hikâyeleştirmiş, böylece "*can sıkıcı hakikatlerden*" uzaklaşmıştır. Bir süre sonra aynı duygunun etkisiyle kızları takip etme davranışı gösteren Nezih, okullar kapanınca Büyükada'da olduğunu öğrendiği kızların peşinden gitmiş, ama bir türlü onlarla konuşmaya cesaret edememiştir. Cesaretsiz bir delikanlı olan Nezih, kişiliğinin etkisiyle kızlarla konuşamamakta ve onları sadece hayalinde kurgulamaktadır. Büyükada'da yalnız kaldıkça gerçek hayattan iç dünyasında oluşturduğu gerçekliğe kaçmıştır. Bu noktada Nezih'in hayal kurma davranışını sergilemesinin kaynağında aşk duygusu yatmaktadır. İstanbul'a dönen genç adam, bir süre sonra Alis'in/İzmaro'nun peşinden tekrar Büyükada'ya gitmiş, önceki gidişinde yaşadıklarını yaşamış ve kızların peşinde koşmaktan yorulup da onlarla herhangi bir irtibat kuramadığı için gittikçe bedbinleşmiştir. Yaşadıklarının muhakemesini yapan Nezih'in hisleri aşktan şüpheye doğru değişmeye başlamış, sevdiği kadının sadece bir aşk nesnesi olduğunu, bu nesnenin kendisini değil de sevgisini arzu ettiğini anlayarak ızdırap verici duygulardan uzaklaşmaya başlamıştır. Yaşadığı bireysel çatışma, uzaklaşma davranışı göstermesine sebep olmuştur. Ancak bu çatışmanın bir de toplumsal tarafı bulunmaktadır. Kızların milliyeti ve konuştuğu dil, Nezih'in onlardan uzaklaşmasına sebep olan sosyal psikolojik olgulardır. Son olarak Tepebaşı Bahçesi'ne gittiğinde kızlarla ve konuştukları

dil olan Almancayla dalga geçerek tutkularından arınmış, Galata Köprüsü'ne giderek bir tarafına Eyüp'ü, gerçeği, diğer tarafına Beyoğlu'nu, hayali, alarak "*hilal ve sâlibin*" arasında kendisini "*bîçâre ve metrûk*" hissetmiştir:

"*Dimâğı bu kadar yükü taşımaktan izhâr-ı acz ediyor gibi Nezih köprünün orta yerinde, bîtâb parmaklığa dayandı. Sağ tarafında Beyoğlu'nun kat kat büyük, üslûbsuz, çirkin binalarıyla, kavî ve faâl yükseldiğini; karşısında Haliç'i dolduran zırhlılar üzerinde tâ nihâyette Eyüp mezarlığının koyu bir hatt-ı memât çizen siyah servilerinin keselân-ı uhrevîsinden tehâşî eden nazarı İstanbul'a matûf olunca o koca şehrin derin bir gışâve-i acz ve sükûn içinde dinlendiğini; pür-sükût ve hâb-âlûd, canlanmak için bir nefhaya muntazır beklediğini görüyordu*." (s. 190).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* isimli romanında kahramanların eylem ve davranışlarını belirleyen psikolojik olguları olay örgüsünü teşkil ederken başarılı bir şekilde kullanmıştır. Kahramanların davranışlarını gerçekleştirmesini sağlayan duygular "merhamet", "aşk" ve "bedbinlik"tir. Hüseyin'e bir "*aile-i sefile*" hakkında "*malumât-ı mütekaddime*" veren Doktor N. Bey, onu "*fakir, ama hüsn-i halk ve terbiyeleri fevkalade bir mertebede*" insanlarla karşılaştıracağını bildirmiştir. Yazmayı seven ve bunu psikolojik bir ihtiyaç olarak gören Hüseyin, yazma ihtiyacına bağlı dürtülerinin tesiriyle teklifi kabul etmiş ve yolda, arkadaşının kendisine verdiği malumata binaen İffet'i ve ailesini düşünmeye, hayatlarını hayal etmeye başlamıştır:

"*Şehremini'ni geçtik. Gittikçe mezarlıklar çoğalıyor, haneler ufalıyor, etrafın menazırındaki kasvet artıyordu. İffet'in hayali yine o anda yamalı, yırtık ve talihi gibi siyeh-gûn bir câme-i matem içinde nîm-üryan bir zaruret heykeli gibi karşıma geldi. Bu bedbaht kız unfuvân-ı hayatının, şaşaa-i cemalinin en parlak bir devrinde dirilen kabristanı olan mahallâttan birine gömülmüştü.*" (s. 18).

Aileyi ve İffet'i gördükten sevgi ve merhamet hislerinin etkisiyle onlarla bir süre görüşmüştür. Bir miras olayı için İzmir'e giden Latif'ten uzun bir süre haber alamayan İffet, geçim zorlukları yaşamış, ailesine türlü hakaretler edilmiş, bu yüzden farklı mahallelerde yaşamak zorunda kalmıştır. Yaşadığı zorluklara rağmen iffetinden hiçbir biçimde taviz vermeyen genç kız, toplumla çatışmamış, sevdiğine sadık kalmıştır. Bu noktada onun kararlı bir duruş sergilemesini sağlayan güdü sosyal kaynaklıdır. Fettan Raziye aracılığıyla Nermi Bey'den gelen metreslik teklifini başta dinî ve ahlakî kaygılarla reddetmiş, ama Fettan Raziye'nin Latif'in öldüğünü söylemesi üzerine bedbinlik psikolojisiyle teklifi kabul etmiştir. Açlık, ailesinin hayatını devam ettirme ihtiyacı ve sevdiği insanın ölmesi bu davranışını güdülemiş, Latifsiz bir hayatı hiçlikle ilişkilendirerek metres olmaya karar vermiştir. Zira artık hayattan hiçbir beklentisi kalmamıştır. Nermi Bey'e gitmeden önce kırık aynanın karşısına geçen İffet, "*mirât-ı*

ismetin şikeste bir köşesinde" Latif'in hayalini görmüştür. Kendisine sitem eden Latif'i üzdüğünü anlayan ve toplumsal kurallarla çatışmak isteyemen İffet, halüsinasyon görmüştür. Bu halüsinasyon, onun güdü çatışmasına bağlı olarak yaşadığı ızdırapları ortaya koymaktadır. Latif'in aynada ettiği sitemler hasta olup yatağa düşmesine, ardından da intihar etmesine sebep olmuştur. Hayat kadını olmasa da bu düşünceyi taşıması onun sosyal bir çatışma yaşamasına ve intihar etmesine sebep olmuştur. İzmir'den dönen Latif de olanları öğrenerek yaşadığı travmaya bağlı olarak akıl hastalığı geçirmiş ve İffet'in mezarında gecelemeye başlamış, bir süre sonra da yaşadıklarının ağırlığına dayanamayarak ölmüştür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet*'ten sonra kısa romanı *Mutallâka*'da, toplumsal bir sorun olan gelin-kaynana çekişmesini ve akabinde ortaya çıkan aile dramını zaman zaman kahramanların psikolojilerine dayanarak vermiştir. Akile Hanım-Mail Bey çifti, Mail Bey'in annesinin huysuzluğuna bağlı olarak birtakım gerilimler yaşamıştır. Akile Hanım, hayatına çok fazla müdahale ettiği için kaynanasıyla çatışmış, buna bağlı olarak eşi Mail Bey'e nikâhının "*helal*", canının "*azat*" olduğunu söylemiştir. Mail Bey de eşinin bu sözü karşısında ani bir karar vermiş ve eşini boşamıştır. Ancak pişman olan ve aşk hisleri bitmeyen çift, bir süre sonra "*kangren*" olan yarayı tedavi etmeyi deneyerek evlenmiştir.

Saffet Nezihi, *Zavallı Necdet* isimli romanını başkahraman Necdet'in yaşadığı gerilimler ve çatışmalar üzerine kurmuştur. Gerilim ve çatışmalara kaçarak ve hastalanarak tepki gösteren Necdet'in davranışlarının ardında zayıf bir bünyeye sahip olması ve gerçeklerle mücadele edebilecek güce sahip olmaması yatmaktadır. Necdet, platonik aşk hissettiği Meliha'nın okuldan arkadaşı İbrahim Şemsi'yle evlenmesi üzerine yaşadığı hayal kırıklığına bağlı olarak "*asabî buhran*" geçirmiş ve Bursa'ya kaçmıştır. Sevdiği kadının bir başkasıyla evlenmesi, onun iç dünyasını tahrip etmiş, kaçış davranışını da bu tahribatın sonucu olarak gerçekleştirmiştir. Döndüğünde mutlu aile tablosunu görünce hastalanmış, hastalığının iyileşmesi için kendisine keman çalan Meliha'nın bir sabah onu öpmesi karşısında Midilli'ye kaçmıştır. Onun kaçış davranışını sergilemesine sebep olan güdü çatışması sosyal bir mahiyete sahiptir ve arkadaşının eşiyle yanlış bir ilişki içine girmek suretiyle toplumla çatışmak istememektedir. Bu manada Meliha da eşinden göremediği ilgiyi en yakınındaki erkek olan Necdet'te aramıştır. Necdet, Midilli dönüşünde kendisiyle evlenmek için Meliha'nın çocuk düşürdüğünü öğrenerek bir felakete sebebiyet vermemek üzere

Tarabya'daki bir otele kaçmıştır. Zira kalırsa istemediği bir vakanın gerçekleşmesinden korkmaktadır. Meliha, eşi bir görev için Beyrut'a gittiğinde aşk ve cinsellik duygularının etkisiyle Necdet'in odasına gitmiş, onunla cinsel ilişki yaşayarak hamile kalmıştır. Meliha'nın bu davranışının arkasında yatan sebep, Necdet'i kendisine bağlamak ve eşinden ayrılıp onunla evlenmektir. Necdet, istemeyerek yaşadığı bu ilişkiden pişman olmuş ve akrabası Fatma Müzehher'le evlilik sürecine girmiştir. Bu olay karşısında kayıp endişesiyle kıskançlaşan Meliha, Necdet'i her şeyi eşine açıklamakla tehdit etmiştir. Köşeye sıkışan ve nasıl bir tepki vereceğini bilemeyen Necdet, çareyi intihar davranışında bulmuştur:

"*Konsolun gözünü açtım. Küçük lâvanta kutusunu çıkardım. İçinden beyaz kordelâya sarılmış kuru gülü elime aldım ve nefsimin bütün hırsile bunların üzerine ebedî bir veda busesi kondurdum. Hayatımın son dakikasında aldığım zevk işte bundan ibaret kaldı. Bunları yerine koydum. Kenarını kırmızı mumla mühürledim. Bunların senin elinden başkasına geçmesini, kimsenin görmesini istemiyordum. Bu işlerimi bitirdikten sonra küçük masanın üzerine koydum. Biraz sonra artık vicdan azabından kurtulacağıma şüphe etmem: Artık o zaman öyle zannederim; Meliha da çılgınlıklarına nedamet eyleyecek, kocasının kucağına atılacak ve sevdiğim o vücutlar mes'ut olacaklar. Onların bu saadetlerinden ruhumun duyacağı zevk ile böyle karanlık, ıstıraplı hayatın safası arasında bir mukayese yapmak kabil midir?*" (s. 150).

Güzide Sabri Aygün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli eserinde olayların psikolojik veçhesini sergilemiş, başkahraman Fikret'in aşk ve vicdan arasında yaşadığı çatışmaya dayalı olarak ortaya koyduğu davranışları olay örgüsünün sebep-sonuç ilişkisine yansıtmıştır. Annesini küçük yaşta kaybeden ve bu yüzden hassaslaşan Fikret, babasının tayini çıktıktan sonra günlerce ağlamıştır. Bireysel bir çatışmaya dayanan ağlama davranışını göstermesinin sebebi, "*pek giran gelen derd-i iftirak*"tır. Babasının evleneceğini öğrendikten sonra "*bu acı hakikat*" karşısında iyice yıkılmıştır. Babasının tayininin ardından aralarındaki mesafenin açılması, kayıp duygusunu belirginleştirmiş, babasının evlenecek olması bunun duygusal bir zemine taşınmasına yol açmıştır. Genç kız, babası kendisinden uzak olsa da onun sevgisinden emin olmak istemektedir. Ancak "*pederinin refika-i hayatı*" duygusal zemini de ortadan kaldıracak, genç kız babasından iyice kopacaktır. Üvey annesiyle yaşadığı çatışma, zayıf bir bünyeye sahip olan Fikret'in hastalanmasıyla sonuçlanmıştır. Fikret'in tedavisini yapan evli ve iki çocuk babası Doktor Nejad Kemal'in aşk ve evlilik teklifini, vicdanının sesini dinleyerek reddetmiştir. Genç kızın red davranışının ardındaki güdü çatışması sosyal bir mahiyete sahiptir. O, evli bir insan olan Nejad Kemal'in hayatını mahvetmek

istememektedir. Bu olayın yıkıcı etkisini azaltmak için tekrar babasının yanına giden Fikret, üvey annesinden eziyet görmüştür:

"*Bütün gün me'yûs ve nevmîd; odamın vahdet-i sükûnuna çekilir, gözyaşlarımı gizlemek, te'essürlerimi göstermemek için karanlık beklerdim. Artık geceler benim pek sevgili bir arkadaşım, ketûm bir gamkesârım olmuştu. Bütün dertlerimi, bütün âlâmımı onun zalâm-ı ketûmuna tevdî ederdim. Bir aralık üvey validem beni başından def etmek için oranın havasıyla vücûdumun adem-i imtizâcından bahsederek tebdil-i hava sımnında tekrar İstanbul'a gitmemi musırrân talep ediyordu. Bense kendisine kat'î cevaplar veriyordum. O benim ısrarımdaki sırrı keşfetmeye uğraşıyor gibi daima bu bahsi tazeliyor ve lâkırdı devam ettiği müddetçe tâ gözlerimin içine nasb-ı nigâh ederek a'mâk-ı kalbime vâkıf olmak istiyordu.*" (s. 29).

Fikret, artık kiminle evlendiğinin önemli olmadığını düşündüğü için üvey annesinin önerdiği Sâîd ismindeki yaşlı adamla evlenmiştir. Bir süre sonra ilginç bir tesadüf eseri Sâîd'in yeğeni ve Doktor Nejad Kemal'in eşi Mediha onları ziyaret ettiğinde Fikret, herhangi bir kötü olaya sebebiyet vermemek için Nejad Kemal'den uzak durmuş, yaşadığı korku ve tedirginlikten dolayı tekrar hastalanmıştır. Vicdan merkezinde yaşadığı güdü çatışması onun hastalığının yegâne sebebidir. Kendisini tedavi eden Nejad Kemal de onu görebilmek için İstanbul'a gitmelerini tavsiye edince genç kadın, yine vicdanının sesini dinleyerek gitmek istememiştir. Zira Fikret, herhangi bir kötü olaya sebebiyet vermemek, duygularıyla toplumsallık arasında bir çatışma yaşamamak istememektedir. İstanbul'a gitmek istemeyen, ama eşinin ısrarları sonucu gitmek zorunda kalan Fikret'i Nejad Kemal sürekli rahatsız etmiştir. Nejad Kemal tifoya yakalandığında sürekli olarak Fikret'i sayıklaması eşi Sâîd ve Mediha tarafından yanlış anlaşılmıştır. Sâîd, Fikret'i odaya kapatmıştır.

Servet-i Fünûn romancılarını kendisine örnek alan Cemil Süleyman, *Siyah Gözler* isimli romanında aşk ve cinsellik ihtiyaçlarına sahip olan bir kadının "sahiplenme", "kıskançlık" ve "intikam" duygusuyla gerçekleştirdiği eylem ve davranışlarla aşk ile namus arasında yaşadığı çatışmalara yer vermiştir. Dul kadın, eşinden aldatılarak ayrıldıktan sonra namus engelinden dolayı hiçbir erkekle birlikte olmamış, dul olduğu için çevrenin tepkisinden çekinmiştir. Kadının bu davranışının arkasında toplumsal değerlerle çatışmama isteği yatmaktadır ve bu yüzden psikolojisini on sene boyunca görmezden gelmiştir. Kış boyunca kendisini takip ve taciz eden genç erkek, ona on yıldır yaşamadığı ihtiyaçlarını hatırlatmış ve güdüleri arasındaki bastırılmış çatışmayı günyüzüne çıkmasına vesile olmuştur. Bir süre sonra "*tatmin edilmemiş heyecanlarını*" düşünerek genç erkeği arzulamış, onu hayal ederek yılların mahrumiyetlerini oto-erotizmle aşmıştır. Oto-erotizm, genç kadının cinsel ihtiyaçlarını

makul bir zeminde giderebilmesini sağlayan bir davranış olarak ortaya çıkmıştır. Bu tecrübenin verdiği rahatlık ve hazdan sonra namus engelinden kurtulan dul kadın, cinsel ihtiyaçlarını genç erkekle tatmin etmeye başlamıştır. Böylece çatışma uygun bir zeminde çözümlenmiştir. Cinsel ilişki yaşadığı için genç erkeğe temellük ettiğini düşünmüş ve kıskançlık duygusuyla ona bağlanmıştır. Genç bir kızla yakaladığı sevgilisiyle son kez cinsel ilişki kuran dul kadın, aldatılmış olmanın oluşturduğu travmatik durum uyarınca onu öldürmüştür:

"*Sonra onun bir başkasının kolları arasında bulunacağını düşünerek kalbinde müthiş bir kıskançlık duydu. Ve birden her şeye karar vererek gözleri dumanlandı. Adalâtında her saniye mütezâyid bir kuvvet hissediyor, onu bırakmamak için kendisinde bütün mânialara mukavemet edebilecek bir kudret-i hârikulâde ile damarlarında sanki sıcak bir şey galeyan ediyordu. Onu artık hiçbir kimse elinden alamayacaktı. Oh evet, hiçbir kimse alamayacak ve o gitmek için kendisinde kuvvet bulamayacaktı. Şimdi yavaş yavaş gözleri büyüyor, kulağının yanında bir ses ona hitap eden o mukaddes ses "Öldür…" diyordu.*

Oh, bu ne iyi bir şeydi!... Bunu düşündükçe kalbi bir hazz-ı itminanla doluyor ve bundan bir zevk-i hayvânî duyarak mest oluyordu. Heyecanından titriyor, muhakemâtını zabteden bir ihtiras-ı cinnetle adalâtı geriliyordu. Birden, heyecanlarının galeyân-ı tehevvürüyle kendini kaybetti. Ve ne yaptığını idrak edemeyen mütehevvir bir kaplan savletiyle delikanlının üzerine kapandı. Artık hiçbir şey düşünmüyordu." (s. 89).

Görüldüğü üzere bu tepkinin arkasında eski eşinin onu aldatmış olması ve hal-i hazırdaki sevgilisinin de bu davranışı sergilemesi yatmaktadır. İçsel süreçlerin, özellikle de bilinçaltı sesin onu motive ettiğini görmek mümkündür.

Halide Edip Adıvar, *Handan* isimli romanında olayları "merhamet" ve "yasak aşk" duygusunun oluşturduğu psikolojik motivasyonlarla bağlamıştır. Bu romanları yazdığı sırada Millî Edebiyat anlayışına sahip olmayan Halide Edip, bireysel psikolojiyi oldukça fazla önemsemektedir. Neriman'la evlenen Refik Cemal, evde sıkça bahsedildiği için Handan'dan nefret etmiş, başından geçenleri öğrendikten ve onu Londra'da gördükten sonra da ona merhamet hissetmeye başlamıştır. Nefret ile merhamet arasındaki zıt geçişlilik bu romanda da göze çarpmaktadır. Bu sırada eşinden, Handan'ın Nazım'la geçmişte yaşadığı ilişkinin ayrıntılarını öğrenmiştir. Handan, sosyalist olduğu için sürgüne gönderilen ve döndükten sonra Handan'a özel ders veren Nazım'ın evlilik teklifini "*maksadına*" birlikte hizmet edeceklerini söylemesi üzerine reddetmiştir. Evliğini bir maksada hizmet etmek için değil, aşk duygusuna ve ihtiyacına dayalı olarak kurmak isteyen genç kız, duyguları ile mantığı arasında çatışma yaşamış ve uğradığı hayal kırıklığı bu davranışını motive etmiştir. Bu sırada muhitlerinde cinsel cazibesi ve kışkırtıcılığıyla bilinen Hüsnü Paşa'nın evlenme teklifini kabul etmiş ve

ihtiyacını hissettiği duygunun aşk olduğunu ortaya koymuştur. Handan'ı kaybettiğini düşünen Nazım da yurtdışına kaçarken yakalanmış ve hapisteyken intihar etmiştir. Nazım'ın intihar etmesine yol açan dürtü, sevdiği insanın kaybetmenin verdiği hüzne dayalı olarak ortaya çıkmıştır.

Refik Cemal, Londra yakınlarında bir ev tutarak eşini buraya naklettirmiştir. Handan ile Hüsnü Paşa arasındaki sorunların artması Handan'ı Refik Cemal'e yaklaştırmıştır. Hüsnü Paşa, yeni metresiyle üç aylığına Fransa'ya gidince Handan, Refik Cemal-Neriman evliliğini kıskanarak genç adama karşı tehlikeli bir surette ilgi duymaya başlamıştır. Bu durum, genç kadının eşi Hüsnü Paşa ile hoşlanmaya başladığı Refik Cemal ile çatışma yaşamaya başladığını göstermektedir. Zira genç kadın aşk ve sevgiye dayalı bir ilgiye ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda kendisine en yakın erkek olan ve belli noktalarda aynı düşünceleri paylaştığı Refik Cemal'e yakınlık hissetmiştir. Hüsnü Paşa'nın evliliklerini bitirmek istediğini bildiren mektubunun ardından Handan hastalanmış, Refik Cemal, geceleri ona bakmaya ve onunla ilgilenmeye başlamıştır. Bu yakınlaşma ve tensel temas genç adamın zaaflarını da gün yüzüne çıkarmış, Handan onun ruhunda "*mühlik bir zehir*" gibi tesir göstermiştir. Bir süre sonra Handan'ı İtalya'ya götürmüştür. Burada daha da yakınlaşmışlar ve kısa süreli bir aşk yaşamışlardır:

"*Sister Janette sandalyesinde horluyordu. Şimşekler geldikçe Handan'ın büyük gözlerinde oynayan nurlara, alevlere bir biçare pervane gibi tutulan ben kendimden geçiyor,*

-Handan, söyle Handan, beni nasıl sevdin? Söyle beni nasıl sevdin, diye feryat ediyordum.

Cevap vermedi, ikinci bir lem'ada dudaklarının bana geldiğini gördüm. İlk buse-i aşkımızı o zulmetler ve şimşekler içinde, İtalya'nın ateşli, ihtiraslı gözleri karşısında aldık. Ruhumu bu garip ve mes'ut işkence, bu buse ile artık tamamen Handan'ın gözleri, saçları, elleri içinde mühürledi. Gece sabaha kadar Cemal Bey'den 'Handan'ı hastaneye götürünüz.' diye gelecek bir mektubun hayaliyle güreştim. Şimdi ruhum rüzgâr yerine ateşler estiren bir kasırga ile kavruluyor, Server." (s. 189).

Handan, bu yakınlaşmadan sonra kuzeni Neriman'ın eşiyle aşk yaşadığı için pişman olmuş ve bireysel bir çatışma yaşamıştır. Çatışmanın oluşturduğu duygu durumuna bağlı olarak meydana gelen travma genç kadının hastalığının ağırlaşmasına ve vefat etmesine sebep olmuştur.

Halide Edip Adıvar, *Son Eseri* romanında da psikolojik olguları olay örgüsünü teşkil ederken kullanmış, "nefret" ve "yasak aşk" teması etrafında kahramanların eylem ve davranışlarına yer vermiştir. Eşinden ve rutin hayatından sıkıldığı için hayatında bir

değişiklik arzulayan, son üç yıldır "*ismine layık bir şey*" yazamayan Feridun Hikmet, sayfiyeye giderek değişiklik yaşamak istemiştir. Zira yazmak, onun için psikolojik bir ihtiyaçtır ve yazmak suretiyle yaşadığı sıkıcı hayattan ve eşinden kaçmaktadır. Kendisi üzerinde hâkimiyet kuran eşi Mediha'nın "*içindeki köhnelik*", suretine yansıyan yaşlılık ve kendisiyle ilgilenmemesi iç sıkıntısının en önemli sebepleridir. Bütün bunlar, genç yazarın duygusal ihtiyaçlarını daha da belirginleştirmiştir. Bir süre sonra "*kurşunî esvaplı kadın*" Kamuran'a yönelerek hukukî olarak bağlı olduğu kadınla sevdiği kadın arasında bir çatışma yaşamıştır.[468] İlişkisinin ilerlemesiyle aklına hep Kamuran'dan hoşlanmayan kızının hüzünlü bakışı gelmiş ve kızı Nerime ile Kamuran arasında da ciddi bir çatışma yaşamıştır. Nerime, Feridun Hikmet'in hayatında eşine göre daha fazla bir yere sahiptir. İki insan arasında yaşadığı psikolojik çatışmayı "sevgi" ve "aşk" duygularının güdülemesiyle düzeyli bir ilişkiye dönüştürmüştür.

Kamuran da babası gibi gördüğü abisi Asım'ın Mediha ile evlenmesinden başta rahatsız olmuş, babasını kaybetme duygusuyla çatışma yaşamıştır. Bu çatışmanın neticesinde evlenmemeye karar vermiş, çocuksu duygularla abisiyle sonsuza kadar birlikte yaşamayı düşünmüştür. Kıskançlık duygusunun oluşturduğu tepkisel davranış, abisinden uzaklaşmasına sebep olmuştur. Kamuran da çevresinde duyduklarından ve "*Lâyemut*" isimli romanındaki Don Juan karakterin Feridun Hikmet'i temsil ettiğini düşündüğünden abisinin eski eşi Mediha'yla evli olan Feridun Hikmet'le tanışmak istemektedir. Feridun Hikmet, karısının eski eşi Asım'la karşılaşmamak için Kamuran hastayken Yakacık'a kaçmıştır. Bu davranışın arkasında Asım'a duyduğu kıskançlık, kendisinin galip onun mağlup oluşunun verdiği gurur, yatmaktadır:

"*Kardeşiniz gelmeden Çamlıca'dan kaçtım Yakacık'a çekildim. Orada uzun uzun düşündüm. Vaziyetimin ümitsizliğini orada olduğu gibi gördüm. Ve o esnada Meliha'dan mektup aldım. İçinde yabancı bir yazı ile kısa bir mektup daha çıktı. Asım imzasını görünce hayalet görmüş gibi ürktüm. Okuyup da nasıl insanî ve medenî bir hisle yazılmış olduğunu anlayınca zihnim bütün bütün perişan oldu. (...) Fakat kardeşinizi o kadar kıskanıyordum, o kadar sizin üzerinizdeki tesirini izam ediyordum ki adeta cevap vermemekle yaptığım kabalıktan, vahşetten haz ve gurur duyuyordum*." (s. 84).

Feridun Hikmet, kendisine kırılan Kamuran'a mektup yoluyla durumu izah etmiş, bir süre sonra çalıştığı gazete tarafından Almanya'ya gitmesi istenince sevdiği kadınla tekrar görüşebileceği umarak teklifi tereddütsüz kabul etmiştir. Königsi'de kısa

[468] Osman Gündüz, *İkinci Meşrutiyet Romanı 1908-1918 Yapısal ve Tematik İnceleme*, Dergâh Yay., İstanbul 2013, s. 335.

bir aşk yaşayan çiftin ilişkisi Kamuran'ın, abisi Asım ile sevgilisi Feridun Hikmet arasında yaşadığı çatışma ile sona ermiştir. Feridun Hikmet de kızı Nerime'nin ölümü üzerine Kamuran ile Nerime arasında bir çatışma yaşayarak Almanya'yı terk etmiştir. Bağlı oldukları kişilerin yaşam tecrübeleri Feridun Hikmet ile Kamuran'ın bir araya gelmesinin en önündeki en önemli engeldir.

Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında psikolojik olgulara birkaç istisna dışında yer vermemiştir. Romanın başkahramanı İsmet isimli hayat kadını, eski nazırlardan Fikri Paşa'nın konağından tanıdığı Kani'yle Büyükada İskelesi'nde karşılaşmış, uzun süredir görmek istediği için onun Şişli'deki "*fingirti evine*" giderek cinsel ilişki yaşamıştır. İsmet, yaşadığı günahın ve bedbin ruh halinin etkisiyle geçmişe dönmüş, çeşitli portrelerle eski ve yeni insanlar arasındaki farkları anlatmıştır. Kani'nin karısı Şayan'ı görmek için onun evine gitmiş, katıldığı düğüne gelen davetlilerin kötü hayatlarını anlatarak neslin nasıl bozulduğunu ortaya koymuştur. Düğünün ertesi günü yurtdışına kaçmak isteyen Kani'nin durumundan yola çıkarak İstanbul'un kötüleşmesine bu tip insanların sebep olduğundan bahsederek hâtıralarını bitirmiştir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli romanında olayları, kahramanların psikolojik durumlarına dayalı olarak bağlamıştır. Roman, asıl itibarıyla sosyal bir vaka durumundaki "yanlış Batılılaşma" ve "nesil çatışması" temalarını işlemektedir, ancak bu temaları kahramanların toplumsal değerlerle yaşadığı çatışmalar anlamlı kılmıştır. Seniha, konakta verdiği çay partisinin ardından Faik Bey'den yeterli ilgiyi görememesinden, zengin olmamalarından ve arkadaşları gibi alafranga hayat yaşayamamasından dolayı bunalım geçirmiştir:

"*Seniha, iç sıkıntısından bitiyordu. Gönlü hiçbir şeyle avunamıyordu. Etrafındakilerin seslerinden, sözlerinden, kahkahalarından, daima aynı tarzda tekerrür eden seslerden artık usanmıştı. Bütün tanıdıklarından, kadın erkek, ayrı ayrı nefret ediyordu. Bahusus Hakkı Celis'in inşatlarına artık hiç tahammülü yoktu; geçen gün o konağa gelir gelmez, bu odasına çekildi ve kendini yok dedirtti. Esasen birkaç günden beri odasından dışarıya hemen hiç çıkmıyor gibiydi; ne görmek ne görünmek istiyordu. Evin içindekilerden biri yanına girip çıktıkça fena halde muazzep oluyor ve sorulan suallerin hiçbirine cevap vermiyordu.*

Mütemadiyen okuyordu. Kardeşi Cemil'e: 'Aman kitap, aman kitap!' diyordu ve Cemil eve her dönüşünde ona beş on cilt birden getiriyordu. Bu günler zarfında Seniha'nın sabahtan akşama kadar üç romanı üst üste sigara içer gibi okuduğu oldu. Hepsini de bitirdikten sonra içi sıkılarak bir köşeye fırlatıyordu. Bu kitapların hiçbirisi arzusuna göre değildi; bazısı budalaca hayalî bazısı hayvanca hakikîydi bazısı da o

kadar sönüktü ki okuduktan sonra hatırda hiçbir iz bırakmaksızın kapanıp gidiyordu." (s. 52-53).

Seniha, asıl itibarıyla sosyal güdülerin oluşturduğu çatışmanın tesiriyle hasta olmuş, "*asabî buhran*" geçirmiştir. Bütün bu sıkıntılar karşısında doktor tavsiyesiyle "*tebdil-i hava*" için Büyükada'daki halasının yanına gönderilmiş, burada alafrangalığın simgesi olarak gördüğü ve bu yüzden arzuladığı Faik Bey'le aşk ve cinselliğe dayalı bir ilişki yaşamaya başlamış, bir süre sonra kumar borcu için kendisinden para isteyen Faik Bey'in sefil halini görünce ondan nefret etmiştir. Faik Bey'e yönelmesindeki esas sebep, onun temsil ettiği ve yaşadığı değerlere sahip olma tutkusudur ve bu yönüyle sosyal bir güdü olma özelliğine sahiptir. Bir süre sonra onun perişan halini görerek verdiği uzaklaşma tepkisi de sembolle gerçekliği ayırd etmesinin sonucudur. Naim Efendi'nin Faik Bey'in babası Kasım Paşa'ya giderek gençlerin evlenmeleri gerektiğini anlatması üzerine hayatına ve cinsel özgürlüğüne müdahale edildiğini düşünen Seniha, dedesine olmadık sözler söylemiş ve onun hastalanmasına sebep olmuştur. Dedesinin temsil ettiği toplumsal değerlerle yaşadığı çatışma, tartışma davranışını motive etmiştir. Dedesine küsen Seniha, Belkıs Hanım'ın Avrupa'ya gideceğini öğrenerek kıskançlık duygularıyla Avrupa'ya kaçmıştır. Seniha'yı seven ancak onun kerih hayatını gördükten sonra da asıl gerçekliğin vatan ülküsü olduğunu anlayan Hakkı Celis de Çanakkale Cephesi'ne gitmiş ve bir süre sonra da şehit olmuştur. Seniha'nın babası Servet Bey, Şişli'de bir apartman dairesine taşınarak alafranga bir hayat yaşamak istemiştir. Naim Efendi ise kendisini var ettiğini düşündüğü ve hatıralarını saklayan konaktan ahde vefa duygusuyla ayrılmamıştır.

Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu* isimli romanının olay örgüsünü başkahraman Feride'nin "aşk", "aldatılma" ve "gurur" merkezli bireysel çatışmalarına bağlı olarak verdiği tepkilere bağlı olarak kurmuştur. Romanın başında teyzesinin oğlu Kamran'ı Neriman'la öpüşürken gören ve onları kıskanan Feride, tatil bitince yatılı okula gitmiş ve arkadaşlarına Kamran'la aşk yaşadığı yalanını söylemiş, Kamran, kendisini ziyaret ettiğinde arkadaşlarına gösteriş yapmak için ona sevgili gibi davranmıştır. Feride'nin Kamran'a karşı geliştirdiği tüm bu davranışların temelinde aşk güdüsü bulunmaktadır. Tekirdağ'a gelen Kamran'ın evlenme teklifini bu güdüye bağlı olarak kabul etmiş, İstanbul'a döndükten sonra onunla nişanlanmıştır. Dört sene Avrupa'da kalan Kamran'ın kendisini aldattığını öğrenince aşk ve gurur arasında yaşadığı güdü çatışmasına bağlı olarak İstanbul'dan kaçmış, sırasıyla B.'de (Bursa'da) Merkez Rüştiyesi'nde, Zeyniler'de, Darülmuallimât'ta, Ç.'de (Çanakkale), İzmir'de ve

Kuşadası'nda öğretmenlik yapmıştır. İlk görev yeri olan Zeyniler'de Kamran'la evlenip de yaşayamadığı annelik güdüsünü Munise'yi evlat edinerek tatmin etmiş, sevincini muhtarın elini öperek göstermiştir:

"*O dakikada sevinçten nasıl çıldırmadığıma hayret ediyorum. Bu kadar kolay ele geçireceğimi umar mıydım? Akşamdan beri saatlerce düşünmüş, edebilecekleri itirazlara cevaplar bulmuş, yüreklerini rikkate geçirmek için zihnimde adeta nutuklar hazırlamıştım. Daha olmazsa annemden kalan birkaç parça mücevheri verecektim. Onları bu zavallı küçük esiri kurtarmaktan daha iyi bir yere sarf edebilir miydim? Fakat işte bunların hiçbirine hacet kalmıyor, Munise bir canlı oyuncak gibi kollarıma bırakılıyordu.*

Ben başkaları gibi değildim. Çok sevindiğim, mesut olduğum vakit duygularımı sözle anlatamam. Mutlaka karşımdakinin boynuna sarılmak, onu öpmek ve hırpalamak isterim. Muhtar Efendi de o dakikada işte böyle bir tehlike geçirdi ve sadece buruşuk elinin bir defa öpülmesiyle benden kurtuldu." (s. 207-208).

Feride, Darülmuallimat'tayken iftira atıldığı için Ç.'ye tayin istemiş ve ayrılırken düğününe gittiği öğrencisi Cemile'ye kendi durumunu anlatırcasına pişman olacağı tepkiler vermemesini öğütlemiştir. Yani Feride, İstanbul'dan ayrılma davranışı sergilediğine pişmandır. Ç.'ye tayini çıktığında onu İhsan'a istemişler, Hafız Kurban kumalık teklif etmiş ve öğretmen arkadaşı bir toplantıya götürerek nişanlısının arkadaşıyla arasını yapmak istediğinde İzmir'e gitmiş, orada da önce evinde mürebbiye olarak çalıştığı Reşit Bey, ardından da onun oğlu tarafından taciz edilmiştir. Bütün bu yaşadıkları gururunu incittiği için İzmir'i de terk ederek Kuşadası'na gitme tepkisini vermiştir. Burada dedikodulardan kurtulmak için Zeyniler'den tanıdığı Doktor Hayrullah Bey'le evlenmiştir. Toplumla çatışmak istemeyen Feride'nin aldığı bu karar, aşk hislerine dayanmamaktadır. Hayrullah Bey vefat edince Tekirdağ'a giden ve orada Kamran'la karşılaşan Feride, Kamran'a karşı duyguları tazeliğini koruduğu için onunla evlenmiştir.

Peyami Safa, *Sözde Kızlar* isimli romanında, Yakup Kadri ve Reşat Nuri gibi, psikolojik ve sosyal psikolojik olguları kahramanların eylem ve davranışlarını sergilerken kullanmıştır. Romanın başkahramanı Mebrure sosyal ve bireysel güdülerin tesiriyle çatışmalar yaşamış ve davranışlarını bu çatışmalarla gerçekleştirmiştir. Babası Yunanlılar tarafından esir alınan Mebrure, Bursa'da esir olarak tutulurken babasını bulmak için İstanbul'daki akrabalarının yanına kaçmıştır. Tüm bu davranışlarını bireysel bir yöne sahip olan babasına kavuşma ülküsü güdülemiştir. Akrabası Behiç, cinsel ilişki yaşamak için sürekli olarak Mebrure'yi taciz etmiş, genç kız başta ahlakî ilkelere bağlı olarak onu reddetmiş, ama cinsel ihtiyaçlarından dolayı bir ara ona

yönelmekten korkmuştur. Bu noktada Mebrure cinsel ihtiyaçlarıyla toplumsal kurallar arasında çatışma yaşamaktadır. Millî duygulara sahip olan Fahri'yle arkadaşlık kuran Mebrure, Behiç ile Fahri arasında, yani duygu ve ihtiyaçları ile aklı ve mantığı arasında çatışma yaşamıştır:

"*Uyuyamadı, çünkü yalnız kimsesizliğin azaplarıyla değil, gençliğin hevesleriyle, arzularıyla da mücadele ediyordu. O gece daha ziyade dikkat etti ki genç bir adamla yaşamağa, o adamın öpmelerine, okşamalarına, tesellilerine, şefkatine, himayesine, maddî ve manevî bütün arkadaşlıklarına ihtiyacı vardı. (...) Behiç, yine odaya girmeye cesaret etseydi kapıdan mağlup çıkmayacak, belki de ilk şefaat ziyasının perdelerden süzüldüğünü görecekti. (...) Fahri, ah, o mektubun her cümlesi, ayrı ayrı büyüyüp manalaşan kelimeleriyle Mebrure'nin zihninde yayılıyordu.*" (s. 152).

Babasını bulduktan, Behiç'in geçmişte yaptığı fenalıkları öğrendikten sonra Fahri'yle evlenme kararı alarak babasının bulunduğu şehir olan Amasya'ya gitme kararı almıştır. Bu noktada bireysel bir cepheye sahip olan cinsel duygularıyla değil, inandığı vatan ve millet ülküsüne göre tercihte bulunmuştur.

Peyami Safa, *Şimşek* isimli romanında başkahraman Müfid ile eşi Pervin'in olay örgüsünü oluşturan eylem ve davranışlarını psikolojik bağlamlarıyla vermiştir. "Aşk", "şüphe" ve "intikam" kahramanların eylem ve davranışlarını yönlendiren çok güçlü psikolojik dürtülerdir. Pervin, eşi Müfid'in dayısı Sacid'le genç kızlığından beri cinsel bir ilişki yaşamakta ve bu ilişkisini sürdürmektedir. Müfid de eşinin kendisini aldattığından şüphelenmektedir. Genç adam, yaşadığı şüphe bunalımlarından kurtulmak ve eşini dayısı Sacid'den uzak tutmak için başka bir eve çıkmak istemiştir. Yalnız Pervin, bir yandan eşinin mutluluğu için köşkten ayrılabileceklerini düşünürken bir yandan da Sacid'den kopmak istememektedir. Genç kadının bu davranışını, cinsel hazlar yaşama isteğiyle evlilik arasında yaşadığı bireysel çatışma motive etmektedir. Köşkte verilen yemek sırasında Suad ve Behire'nin imalarıyla aldatıldığına dair şüpheleri iyice derinleşen Müfid, eşinin özel eşyalarını kurcalamış, Arif'e ait olduğunu sonradan öğrendiği telefon numarasını bulmuş ve eşini bu doğrultuda sorgulamıştır. Aldığı cevaplardan tatmin olmadığı ve eşini Sacid'le yakınlaşmaktan alıkoyamadığı için arkasında birkaç cümlelik bir mektup bırakarak teyzesine taşınmıştır. Genç adamın bu davranışını umutsuzluk ve şüphe duygusu tetiklemiştir. Müfid'in hasta yatağındayken Pervin'le Sacid cinsel olarak yakınlaşmıştır. Aldatıldığını gözleriyle gören Müfid, bu duygunun güdülemesiyle Sacid'le kavga ederek ondan intikam almak istemiştir:

"*Bir daha ve iyi görmek için kaşlarını çattı, başını ileri doğru uzattı. Bir şimşek daha bekliyor. Hâlâ nefesini boşaltmamıştı. (...) Soluk bir şimşek daha çaktı. (...) Onlar*

yan yana. Yan yana, fakat birbirlerinden ayrılmışlar, doğrulmuşlar, vücutlarını yukarı almışlar, gözlerini büyük bir korku ile büyük bir hayretle açmışlar, hastaya bakıyorlardı. Göz göze geldiler. (...) Müfid bütün vücudunda, başında, boğazında, göğsünde, midesinde, bütün etlerinin içinde, karnında ve sinirlerinde bir sarsıntı, bir karışıklık, bir alt üst olma, bir savrulma hissetti. (...) Ayaklarını yorganından çıkardı ve bacaklarını karyoladan sarkıttı. (...) Hasta kollarını havaya kaldırarak ve bir ip üstünde yürür gibi muvazene bulmak için sallayarak, ağır ağır, sendeleye sendeleye kapıya kadar yürüdü. Müfid gözlerini Sacid'e çevirdi. Ona daha iyi baktı ve sevinçle ürperdi. (...) O da, evet, dayısı da kokuyordu. (...) Sacid hastanın üstüne atıldı, vücudunu kucaklayarak, havaya kalkan kolunu sımsıkı yakaladı ve hastayı öyle bir şiddetle itti ki ikisi birden yemek masasının altına yuvarlandılar." (s. 254-272).

Kavgada Sacid ve Müfid ölmüş, yaşadıklarının ağırlığına ve acısına dayanamayan Pervin de akıl hastanesine kaldırılmıştır.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk romanında olay örgüsü ile insan psikolojisi arasındaki ilişki ciddi bir gelişim kaydetmiştir. Şemsettin Sami'nin *Taşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ında olaylar basit bir biçimde ilişkilendirilmiştir, ama yine de eylem ve davranışlarda insanın iç dünyasını görmek mümkündür. İlerleyen süreçte Tanzimat romancıları, özellikle Namık Kemal, Samipaşazade Sezai, Nabizâde Nazım ve Recaizade Mahmut Ekrem olay örgüsüyle insan psikolojisi arasındaki ilişkiyi belli bir düzleme oturtmuş, bu tavırlarıyla Servet-i Fünûn'u hazırlamışlardır. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*'su; Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü Servet-i Fünûn'da insanın eylem ve davranışlarının iç dünyasıyla ilişkisini çok net çizgilerle kurmuştur. Servet-i Fünûn'dan sonra Güzide Sabri Aygün, Cemil Süleyman, Halide Edip ve Peyami Safa tesadüfü bir kenara bırakıp insan irade ve gücünü olay teşkilinde kullanmışlardır.

2.2.Şahıs Kadrosu

Bütün edebî türler gibi, romanın da temel varlık sebebi, insan ve onun hayat macerasıdır. İnsan, oldukça komplike bir canlıdır ve hayat içerisinde farklı şekillerde varlık göstermektedir. Bir insan sanatı olan roman,[469] bu karmaşık varlığı doğal özellikleriyle ve kendi var oluşu içerisinde sergilemektedir. Modern insanın destanı olan roman, insan olgusunu tüm cepheleriyle ve çok boyutlu olarak sergileme gücüne sahiptir. Zira roman, hayatın küçültülmüş halidir ve kahramanların iç ve dış hayatları tümüyle romana aktarılmaktadır. Bu yüzden şahısların karakter özellikleri ve bu doğrultusunda sergiledikleri davranışlar, diğer türlere göre romana daha sağlıklı bir biçimde yansımaktadır. Örneğin şiir, gerek hacmi gerekse şairin duyguları merkezinde yazılması açısından insanı tek bir cephesiyle ele almakta, onu tüm yönleriyle

[469] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 177.

göstermemektedir. Hikâye, masal ve destan gibi edebî türler de hacimlerinden ve türsel özelliklerinden dolayı insanı belirgin vasıflarıyla yansıtamamaktadır.

Roman türü, ortaya çıktığı ve geliştiği tarih itibarıyla modern insanı anlatmakta, onu özerk ve iradî cepheleriyle sergileyerek birey vasfıyla karşımıza çıkarmaktadır.[470] Modern hayatı kuran ve bu hayatın merkezine kendisini koyan birey, özerkleşme talebinde bulundukça çevresine yabancılaşmıştır. İşte roman, Lukacs'a göre toplumuna, kültürüne ve kendisine yabancılaşan, yabancılaştıkça bireyleşen insanı tüm yönleriyle yansıtmaktadır. [471] Modern zamanların meselesi olan "yabancılaşma" iradesiyle, benliğiyle ve kendilik özellikleriyle var olmak isteyen insanın toplumla, devletle, kişilerle, gelenekle ve hatta kendisiyle yaşadığı bir tür çatışmadır. Çatışma olgusu bireyin şahsiyetiyle doğrudan ilgilidir ve roman psikolojik, sosyolojik ve fizyolojik cepheleriyle farklılaşan bireyi anlatmaktadır. Irk, mezhep, cinsiyet, genetik, coğrafya ve zaman ve bedenî durum gibi pek çok parametre bireyin hayatla, olaylarla ve toplumla ilişkisini belirlemekte, bu yönüyle onun karakterini de içine alan kişilik özelliklerini ortaya koymaktadır.

Kişiliğin iskeleti olan karakter, "*bireyin zihnî gücünü oluşturan ve şekillendiren kalıtımsal özeliklerin tamamıdır.*"[472] Birey, çocukluğundan itibaren benimsediği değer yargılarıyla çevresinde meydana gelen her şeye karşı bir tavır geliştirmektedir. Genel itibarıyla ahlakî alanla ilgili olan bu değerler, bireyin karakterini somut olarak vermektedir.[473] "Karakter" terimini de içine alan "kişilik/şahsiyet/personality", "maske" anlamına gelen Latince "persona" kelimesinden türetilmiştir ve adını, tiyatro oyununda rol alan oyuncuların belli bir kişiliği temsil etmek, onun özelliklerini ortaya koymak için kullandığı maskelerden almıştır. [474] Oyunda canlandırılan insanların farklı kişilik özelliklerine sahip oluşunu, onları birbirinden ayıran temel özellikler olduğunu düşündüğümüz vakit "*bir insanın bütün ilgilerinin, tutumlarının, yeteneklerinin, konuşma tarzının, dış görünüşünün ve çevresine uyum biçiminin özelliklerini*" kişilik/şahsiyet terimiyle karşılayabiliriz.[475] Bireyler, sahip oldukları kişilik özelliklerine göre diğer insanlardan ayrılmaktadır. Tavır, davranış, konuşma, ilişki biçimi gibi hayatla ilgili her husus, bireyin kişilik özelliklerine bağlı olarak gelişmekte, onun "*özel,*

[470] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-Romanın Unsurları I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2010, s. 72.
[471] George Lukacs, *Roman Kuramı*, (Çev.: Cem Soydemir), Metis Yay., İstanbul 2007, s. 73.
[472] S. Aytaç, *İnsanı Anlama Çabası*, s. 213.
[473] F. B. Baymur, *Genel Psikoloji*, s. 272.
[474] S. Aytaç, *a.g.e.*, s. 209.
[475] F. B. Baymur, *Genel Psikoloji*, s. 273.

ayırıcı davranışlarını içermektedir." [476] Tüm bunlar, farklı kişilik tiplerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İncelediğimiz romanlarda rastladığımız kadarıyla içedönük, dışadönük, psikopatik (antisosyal), narsistik, şizoid, paranoid, depresif ve manik, sadist, histerik, obsesif ve kompülsif olmak üzere farklı kişilik tipleri/organizasyonları bulunmaktadır.

Türk romancıları, sahip oldukları bilgi birikimine, gözlem kabiliyetine ve benimsedikleri edebiyat akımlarına göre karakter yaratmışlardır. İlk kez Tanzimat romanında karşılaştığımız birey konseptine yaklaşan insan tipi, kabuğunu kırmaya, gelenek ve toplumla çelişmeye ve kendisi gibi olmaya çalışmaktadır. Daha çok melankolik/depresif kişiler yaratan romancılar, dönemin edebî akımı olan romantizmin tesiri altındadırlar. Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat'ta durum farklılaşmıştır. Tanzimat'ın bireyleştirmeye başladığı kahramanlar, Servet-i Fünûn'da müstakil, yaptıklarından sorumlu ve eylemlerinin sonucuna katlanan kahramanlar olarak karşımıza çıkmış, farklı şahsiyet özelliklerini temsil etmişlerdir. Millî Edebiyat döneminde, romancılar karakter yaratma konusunda daha hassas davranmış, farklı psikolojik yapılara ve iç derinliğe sahip bireyleri roman kahramanı yapmışlardır.

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli romanının başkahramanları, Tal'at ve Fitnat'tır. Romancı, en çok bu kahramanların iç dünyalarına temas etmeye çalışmışken Tal'at'ın annesi Saliha Hanım ve babası Rif'at Bey'den romanın başlarında söz etmiştir. Ayrıca romanın sonlarında Fitnat'ın öz babası Ali Bey'i de iç dünyasıyla sergilemeye çalışmış, romanda işlevsel bir yere sahip olmayan Hacıbaba ve onun annesi Emine Kadın ile aracı konumundaki Şerife Kadın üzerinde durmamıştır. İlk romanımızın yazarı Şemsettin Sami'nin kişilik çiziminde başarılı olduğunu söyleyenlerin[477] yanında, karakterlerin kendi kaderlerinin bilincinde olmaktan yoksun olduğunu ifade edenler de vardır.[478] Ancak yorumlar farklı olsa da Türk edebiyatının bu ilk romanında yaptıklarının sorumluluklarını üstlenmek isteyen birey ve onun psikolojisi belirmeye başlamıştır.

Kibar ve güler yüzlü bir genç olan Tal'at, İstanbul'un kötü hayatlarından haberdar olmayan ahlaklı biridir:

---

[476] Clifford T. Morgan, *Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Sirel Karakaş vd.), Eğitim Kitabevi, Konya 2011, s. 286.
[477] Robert P. Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, (Çev.: Tomris Uyar), Bilgi Yay., İstanbul 1984, s. 18.
[478] Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, (Çev.: Osman Akınbay), İstanbul 2004, s. 74.

"*Tal'at Bey nazik ve latif bir çocuk olup daima yüzü gülerdi ve tabiatında kibr ü hased gibi ahlak-ı zemîme bulunmadığından başka, çapkınlık ve hovardalıktan dahi bütün bütün bî-haber olup gâyetle uslu olduğundan gerek kalem şerikleri gerek bil-cümle bildikleri kendini pek çok severdi*." (s. 35).

Romancı, Tal'at'ı, içinde bulunduğu şartlar gereği dışadönük/sosyal bir kişi olarak çizmiştir. Dışadönük/sosyal kişilerin en önemli özelliği karşılaştıkları sorunları çözme becerisine sahip olmalarıdır. Tal'at da, romanda bu özellikleriyle öne çıkmış, muhafazakâr toplumun kurallarına aldırmayarak kadın elbiseleri giymiş ve Fitnat'la tanışmak ve onunla ilişki tesis etmek için Hacıbaba'nın evine girmiştir. Aşk duygusu, onun dışadönük karakter özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır

Tal'at'a göre iç dünyası daha başarılı yansıtılan Fitnat, hassas, duygusal sakin bir bir kızdır:

"*(...) Fitnat Hanım gâyetle halim olup hiddet ve gazabın ne olduğunu bilmezdi. Nezaket ve letafet ona mahsus şeyler. Pek az söyler*." (s. 44).

Fitnat, aşk duygusunun verdiği cesaretle, üvey babasına ve geleneksel değerlere karşı çıkmış, intihar ederek kendisi gibi olmak istediğini, yani bireyleşme arzusunda olduğunu ortaya koymuştur. Başarılı olan intihar girişimine bağlı olarak Fitnat'ın melankolik/depresif kişilik özelliklerinin bazılarına sahip olduğunu söylemek mümkündür. Karşılaştığı güçlükle mücadele edebilecek enstrümanlardan yoksun olan melankolik insanlar, gerçekleştirdikleri eylemlerde hayal kırıklıklarını sebep olarak sunmaktadırlar.[479]

Romanın sadece başlarında görünen Tal'at'ın annesi Saliha Hanım, romanda eşiyle evlenme sürecini anlattığı aşk öyküsüyle yer bulmuştur. Dönemine göre epey geniş görüşlü bir kadın olan Saliha Hanım, ebeveynlerinin kendisini rızası dışında evlendirmek istemesine itiraz edip kendi kimliğiyle var olmaya çalışan dışadönük biridir. Romancı, Rif'at Bey üzerinde fazla durmasa da onun dışadönük bir insan olduğunu anlamak mümkündür. Fitnat'ın öz babası Ali Bey, Evin'e göre Türk romanında kişilik çizimi için ilk gerçek girişimdir.[480] Romancı, Ali Bey'in yaşadığı düş kırıklığını anlatırken Tal'at, Fitnat ve Saliha Hanım'dan daha fazla özen göstermiş, onu acılarıyla gerçekçi bir biçimde sunmuştur. Eşiyle bir inat yüzünden ayrılan Ali Bey yıllarca acı çekmiş hassas ve duygusal biridir.

[479] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, s. 280.
[480] A. Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, s. 73.

Namık Kemal, *İntibah*'ta kişilik çiziminde Şemsettin Sami'ye göre daha başarılı olmuştur. Özellikle başkahraman Ali Bey'in psikolojik dünyası üzerinde detaylı bir biçimde durmuş, önyargıyla baktığı Mehpeyker'in davranışlarını anlamlandırmak için çocukluk dönemine eğilmiş, Dilaşub'u kölelik psikolojisiyle ve oldukça pasif bir kişi olarak yansıtmış, ancak romanın diğer kahramanları Fatma Hanım, Atıf Bey, Mesut Efendi, Abdullah Efendi ve Hırvat'ı psikolojik bir perspektifle ele almamıştır.

Roman yazmaktaki "*vazifesinin, yalnız muhatabı ıslah etmek ve eğlendirmek*" değil, "*tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmak*" olduğunu ifade eden Namık Kemal, "*vicdan-ı beşerdeki serâir-i kalbin en gizli köşelerine nazar taallûk*" etmenin gerektiğinden bahsetmiştir.[481] Bu sözler, daha emekleme safhasındaki Türk romanına karakter çiziminde önemli bir alan açmıştır. Ancak Parla, "*serâir-i kalbiye*" ifadesinin psikolojik gerçekliği anlatma anlamını taşımadığını, Namık Kemal'in bireyci bir psikoloji anlayışına sahip olmadığını ve herkes için geçerli olması gereken bazı ruh durumlarının veya duyguların gerçekliğine inandığını, bu yüzden de oldukça şematik davrandığını söylemiştir.[482] Evin de romancının tek bir kişi üstüne ahlakî bir yargıda bulunduğunu ve diğer kişileri ihmal ettiğini belirtmiştir.[483] Ancak durum böyle olsa da Namık Kemal, henüz öğrenilen roman türü için kişilik çiziminde hiç de yadsınmayacak bir başarı sağlamıştır. Geleneğin imkânlarını özellikle Ali Bey merkezinde genişletmiş, onun kişiliğinin psikolojik cephesini çeşitli bağlamlarda ortaya koymuştur.[484]

Yirmi yaşındayken babasını kaybeden ve bu yüzden psikolojisi bozulan Ali Bey'in şahsiyetinin en belirgin özelliği "*inhimak ve iptila*"dır. Babasını kaybetmesiyle içine kapanan genç adam, yaşadıklarına bağlı olarak antisosyal (psikopatik) bir davranış örüntüsü geliştirmiştir:

"*(...) çocuk sarı benizli, ziyade asabî, bununla beraber kanı da oynak bir şey olarak görüğü hakîmâne terbiyelerin müşfikâne muamelelerin tesiriyle tabiatın netîcesinden olan hiddetle galebe edebilir gibi görünürse de o mizacın bir diğer neticesi olan inhimak ve iptilâya esir olduğu hemen her hâlinden anlaşılırdı: Her neye merak ederse bütün dünyayı unuturcasına ona hasr-ı iştigâl ederdi. Bir şeyi arzu eder de husûlüne bir mâniaya tesadüf eylerse maksadı ne kadar cüz'î olursa olsun ele geçirmek*

---

[481] Namık Kemal, "*İntibah* Mukaddimesi", (Haz.: Nazım Elmas), *Romanın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, Çizgi Kitabevi, Konya 2011, s. 184.
[482] J. Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, s. 65.
[483] A. Ö. Evin, *Türk Romanının Gelişimi ve Kökenleri*, s. 95.
[484] Henüz psikolojinin bilinmediği bir devirde Namık Kemal'in Ali Bey bağlamında "tabiat-ı beşeri" incelemek istemesi basit düzeyde de olsa psikolojik bir girişim olarak değerlendirilmelidir. Zira romanın yazıldığı dönemde sistematik psikolojik incelemeler henüz yeni yeni yapılmaya başlamışken Namık Kemal'i kahramanların psikolojilerine nüfûz etmedi diye yargılamak doğru olmaz. Zira Namık Kemal'e örnek olabilecek herhangi bir Türk romancısı da yoktur zaten.

için yolunda en büyük fedakârlıktan çekinmezdi. Hatta ufak bir emelinden meyûs olunca günlerce hastalanır, geceleri gizli gizli ağlardı." (s. 9).

Dış hayata uyamayan antisosyal kişiler, sosyal hayatın gereklerini tam olarak yerine getirememektedirler. McWilliams'a göre antisosyal bireyler doğuştan saldırganlığa yönelik eğilimlere sahiptirler.[485] Tepkilerini uygun bir lisanla anlatamadıkları için de en kolay gördükleri çözüm yolu olarak şiddete başvurmakta, kolay bağlanıp kolay terk etmektedirler. Babasını kaybettikten sonra annesinin ve arkadaşlarının teşvikiyle Çamlıca'ya giderek sosyal hayata açılan Ali Bey, Mehpeyker isimli hayat kadınıyla cinsel bir aşk ilişkisi yaşamaya başladıktan sonra tabiatındaki aşırılıklardan dolayı ona bağlanmış, Mehpeyker'den ayrılırken antisosyal kişilik özelliğine bağlı olarak ona sözel şiddet uygulamıştır. Bu davranışı başta bağlılık davranışı sergilediği Dilaşub'a daha aşırı bir düzeyde göstermiştir. Mehpeyker, Dilaşub'a iftira attığında genç cariyeye hem sözel hem de fizikî şiddet uygulamış, onu evden atmıştır.

Hedonist ve materyalist bir karaktere sahip olan Mehpeyker, Çonoğlu'na göre kendi başına ayakta durma arzusu, hayata karşı çıkışı, kendisine mahsus bir hayat görüşüne sahip olması gibi özellikleriyle romandaki diğer kahramanlardan ayrılmış, bireyleşme arzusuyla karşımıza çıkmıştır.[486] Hayat kadını olan Mehpeyker, Ali Bey'le tanıştıktan sonra değişmiş, aşk duygularıyla hayatını Ali Bey'le birleştirmek istemiştir. Ali Bey'i kaybedince aşk duygusu nefret ve intikama dönüşmüş, sevdiği adamı öldürmek istemiştir. Cariye olan Dilaşub da içedönük, hassas ve kölelik psikolojisini taşıyan bir insandır. Romancı, onu kurtarıcı, fedakâr ve itaatkâr biri olarak çizmiş, tüm karakterini/psikolojisini bundan ibaret görmüştür.

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında Raziye, Şefik ve Arife'yi karakteristik özellikleriyle vermiş, ancak iç dünyalarını yansıtmaya çalışmamıştır. Romanın diğer kişileri Nimetullah, Salih Çavuş, Neşe Kalfa ve Şakir üzerinde durmamıştır.

Seven, sevdiği için cinsellik dışında her türlü fedakârlığı sergileyen Raziye, "*yeryüzünde bir melektir*" ve roman boyunca bu özellikleri taşımıştır:

---

[485] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 187.

[486] Salim Çonoğlu, "Namık Kemal'in Romanlarında Kadın", *Doğumunun 170. Yılında Uluslararası Namık Kemal Sempozyumu*, C. I, Tekirdağ 2010, s. 312. Mehpeyker'in bireyleşme arzusunun temelinde toplumla yaşadığı çatışma yatmaktadır. Marjinal bir kişi olan Mehpeyker'in yaşam biçimi hayat tarzını yansıtmaktadır ve toplum tarafından makbul karşılanmamaktadır. Bu bağlamda düşünülecek olursa onun içinde bulunduğu durum iradî bir isteğin sonucunda gerçekleşmiştir.

"*Raziye (tabire istiğrap buyurulmasın ama) kanatlarını gökte bırakarak yeryüzüne inmiş bir melektir.*" (s. 83).

Ahlakî ve insanî değerleri her şeyden üstün tutan, paylaşımcı, merhamet sahibi, gururlu ve utangaç bir doktor olan Şefik, romanın başından sonuna kadar bu özellikleriyle düz ve değişmeyen bir kahramanlar olarak karşımıza çıkmış ve romancının ahlakçı tavrını yansıtmıştır:

"*Vâkıa Şefik birçok vakit Avrupa'da bulunmuştur. Ancak Avrupa'nın esâfil-i süfehâ mahallerinde bulunmamıştır. Mekteplerinde, darülfünûnunlarında bulunmuştur. Binaenaleyh Şefik hâlâ İstanbul'un en iffetli, en mahcup bir genç adamıdır.*" (s. 148).

Psikolojisine en fazla değinilen kişi olan Arife, bir hayat kadınıdır ve Şefik'i elde etmek için pek çok yolu denemiştir. Hedonist ve obsesif/kompülsif/takıntılı kişilik örüntüsüne sahip olduğunu söylemek mümkündür. Şefik'e defalarca yalvarmış, onu tehdit etmiş, Raziye ile ilişkisini ortaya çıkarmış, en sonunda amacına ulaşamayarak intihar etmiştir. Romanın diğer kahramanlarına göre birey konseptine daha yakındır ve yuvarlak bir kişi olarak belirmektedir.

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanıyla Namık Kemal'in çabalarını daha ileri bir noktaya taşımış, farklı sınıflardan iki kahramanın -Dilber ile Celal Bey'in- psikolojik durumlarını şahsiyet özellikleriyle uyumlu bir biçimde vermiştir. Bu iki kahramanın dışında kalan esirci Hacı Ömer, Taravet, Mustafa Efendi ve eşi, Asaf Paşa, Zehra Hanım, Tesliye, Dilber'i koruyan yaşlı kadın, bu kadının torunu Latife, Cevher ile Atiye'nin psikolojik durumlarıyla karakteristik özellikleri üzerinde yeterince durmamıştır.

Roman boyunca saf, temiz ve mağdur bir kız olarak çizilen Dilber, Batum'dan İstanbul'a getirilmiş bir cariyedir. Küçük yaşta annesinden ayrılarak köle olarak satılması ve kişiliğine değer verilmemesi onun içedönükleşmesine ve hassaslaşmasına sebep olmuştur. Gördüğü eziyetler karşısında kendisini ağlayarak ifade eden, zor durumlarda annesini hatırlayan ve kaçma davranışı gösteren Dilber, bebek ve yüzük gibi oyuncaklarla kafesteki kuşa bağlanmış, kimseyle iletişim kuramamıştır. Bu özellikleriyle psikolojik durumunu ve içedönük ve hassas kişiliğini sergilemiştir. Ayrıca romanın sonunda ümitsizliğe bağlı olarak intihar etmesi onun melankolik bir yönünün olduğunu da göstermektedir.

Paris'te resim eğitimi gören Celal Bey, incelmiş bir ruhuyla melankolik/depresif bir kişidir. Gerçeklerle mücadele edemeyen ve içine çekilen genç adam, Dilber, konaktan kovulduktan sonra akıl sağlığını kaybetmiş, gördüğü insanlara Dilber'i sormuş

ve Dilber'in öldüğünü zannederek bir evin kapısını çalmıştır. Melankolik/depresif kişilik özelliğini yansıtan bu davranış biçimleri, onun acıya dayanamadığını ve yaşadıkları karşısında hayal kırıklığı yaşadığını göstermektedir.

Sergüzeşt'te insan psikolojisini karakter özellikleriyle yansıtmaya çalışan Samipaşazade Sezai'nin çabalarının aksine Fatma Aliye Hanım, *Muhâdarât*'ta kahramanlarının iç dünyalarını sergilememiş, onları ahlakçı dünya görüşünün etkisiyle sosyal psikolojik olgularla ön plana çıkarmıştır. En fazla romanın başkahramanı Fâzıla ile nişanlısı Mukaddem üzerinde duran romancı, Fâzıla'nın üvey annesi Calibe, babası Sâî Efendi, kardeşi Şekip, Süha, Münevver Hanım, Enise ve Şebib üzerinde yeterince durmamıştır.

Küçük yaşta annesini kaybeden Fâzıla, üvey annesi Calibe'den zulüm gören, nişanlısı Mukaddem'le Calibe yüzünden kavuşamayan ve eşi Remzi'nin eziyetlerine katlanan mücadeleci sosyal ve dışadönük bir kişidir. Ayrıca muhafazakâr bir kız olan Fâzıla, sevdiği erkekle ilişkilerini inanç sistemine göre tesis etmiş, babasına itaatta kusur etmemiş ve Remzi'yle imam nikâhı sürdüğü için Mısır'da Mukaddem'le evlenmemiştir. Fâzıla'nın babası Sâî Efendi de geleneksel kültürü yaşayan, dışadönük ve sosyal bir kişidir. İyi ahlak sahibi olan Sâî Efendi, "*herkesi kendisi gibi zanneden*" bir insandır:

"*Oldukça mâlûmâtlı ve her fenne âşinâ değerli bir zat olduğu gibi safvet-i kalbi ve pek ziyâde hüsn-i ahlakı herkes hakkında da hüsn-i zannını icâb eylediğinden herkesi kendisi gibi zannedip uluvv-i ahlak ve sıdk-ı mürüvvet mahalli olmak lâzım geldiği itikadında bulunduğu kalblerin, bazıları da ihanet ve mefsadat ile memlû olabileceği hatırına bile getirmezdi*." (s. 33).

Hırslı, kötü ahlaklı ve materyalist bir kadın olan Calibe, kendisinden yaşça büyük olan Sâî Efendi'yle zengin olduğu için evlenmiş, evliliği müddetince kuzeni Süha'yla yasak ilişki yaşamış, Fâzıla ve kardeşine zulmetmiştir. En önemli derdi maddiyat olan Calibe, duruma göre davranabilmektedir:

"*(...) Calibe istediği vakit ağlamak ve istediği vakit gülmek için pek mâhirdi*." (s. 47).

"*Calibe gâyet çok bilmiş bir karıydı. Hiddet ve şiddetle efkârını meydana koymaktan daima ictinâb ile hile ve hüdasını yoluyla çevirmek ve tavrını, çehresini istediği suretle istimâl etmek için pek ziyâde mahâreti vardı. İçinden kan gittiği pek kederli zamanlarında bile kendini gâyet beşûş ve en hideetli anlarında dahi çok halîm gösterebilirdi*." (s. 58).

Olumlu ve zayıf karakterli biri olan Mukaddem[487] duygusal, hassas, içedönük ve melankolik/depresif kişilik özelliklerine sahiptir. Olaylar karşısında içine kapanan, hemen hasta olan ve rasyonel tavırlar geliştiremeyen Mukaddem, Fâzıla'nın intihar ettiğini duyunca hastalanmış ve tedavi edilmek için Mısır'a gönderilmiştir.

Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında tüm kahramanları kıskançlık teması etrafında değerlendirmiş, özellikle patolojik kıskançlığı paranoid düzeyde yaşayan Zehra üzerinde durmuştur. Zehra'nın dışında kalan Suphi ve Sırrıcemal'i detaylı olarak inceleyen romancı, Urani, Taravet, Münire, Şevket, Bedri, Muhsin ve Habibe Molla gibi kahramanlar üzerinde yeterince durmamıştır.

Zehra'nın "*davranış biçimlerini belirleyip düzenleyen en güçlü, hatta tek faktör kıskançlık duygusudur*." [488] Kıskançlığı patoloji derecesinde hisseden Zehra, daha küçükken annesini ve kardeşi Bedri'yi kıskanmış, hatta kardeşini boğarak ve kafasını ezerek öldürme girişimlerinde bulunmuştur. Evlenmeden önce kıskançlık duygularını Suphi'ye yöneltmiş, "*rakib-i hayaliyle*" kavga etmiş, evlendikten sonra ormanda eşini bir kadınla gördüğünü zannetmiş, Sırrıcemal konağa geldiğinde ve Suphi onunla ilişki kurmaya başladığında kıskançlığı şiddetlenmiştir:

"*Zehra çocukluğundan beri gâyet kıskanç idi. Hele kendisinden iki sene sonra doğan Bedri'yi o derece kıskandırdı. Ki birkaç kereler çocuğu adeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cür'eti görülmüştü*." (s. 8).

Kıskanç bir kadın olan Zehra, bazen mülayim olabilmektedir:

"*(...) tab'an kıskanç ve hırçın bir şey olmakla beraber bazen etvârında o derece mülâyemet görülmekte idi ki bu hâline bakanlar kendisini hilm-i mücessem sanırlardı*." (s. 17).

İfrat ve tefrit arasında gidip gelen, aldatılma vakası gerçekleşmeden ve gerçekleştikten sonra hayaller ve halüsinasyonlar gören Zehra, paranoid bir kişidir. Tehdit altında olduklarını düşünen paranoid kişiler, kendilerinin dışındakilere kolay kolay güvenmemektedir. McWilliams'a göre bu durum, yaşadıkları korkunun bir sonucudur ve hayatlarının her safhasında karşılaştıkları her durumda bu duyguyu bir biçimde yansıtmaktadırlar.[489] Kıskançlık duygusuyla ve "*inhisarcı tabiatıyla*"[490] ilişkili

[487] Firdevs Canbaz, *Fatma Aliye-Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*, Timaş Yay., İstanbul 2010, s. 37.
[488] İsmail Çetişli, "Kıskançlığın Romanı Zehra", *Türklük Araştırmaları*, 1990, S. 6, s. 46.
[489] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, s. 250-253.
[490] Melin Has-Er, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, AKM Bşk. Yay., Ankara 2000, s. 277.

olarak her şeyin kendisine ait olmasını isteyen genç kadın, narsist kişilik özelliklerine de sahiptir.

Zehra'ya göre daha renkli bir kişilik olan Suphi, toy ve hedonist bir insandır. Aşk ve cinsellik, onun hayatındaki en önemli duygudur. Ergenlik çağında olan Suphi, patronunun evine gittiğinde uzaktan gördüğü Zehra'ya âşık olmuş, evlerine hizmetçi olarak gelen Sırrıcemal'e tutulmuş, en sonunda da bir hayat kadını olan Urani'yle bütün varlığını kaybetme pahasına gönlünü eğlendirmiştir. Aşk ve kıskançlık duygularıyla ön plana çıkan Sırrıcemal, eve geldiğinde hanım hanımcık ve ahlaklı bir cariyedir, ancak Suphi'yle ilişki kurduktan ve bu ilişki açığa çıktıktan sonra ahlakı "*bi'l-külliye tağyir*" eylemiş, Zehra'yı kıskandırmaya çalışmıştır. Suphi kendisini aldatmaya başlayınca kıskançlık hisleriyle Muhsin'le evlenmek istemiş ve bir çıkış yolu bulamayınca intihar ederek melankolik bir tavır sergilemiştir.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*'nda karakter yaratma konusunda Nabizade Nazım gibi hassasiyet göstermiştir. Saf ve toy delikanlı Bihruz romanın başkahramanıdır ve romancı, onun şahsiyet özelliklerini iç dünyasıyla ilişkiler kurarak vermiştir. Bunun dışında kalan Bihruz Bey'in annesi, Periveş Hanım, Keşfi Bey ve Mösyö Piyer'in şahsiyet özellikleri ve psikolojileri üzerinde yeterince durmamıştır.

Yabancı uyruklu hocalardan eğitim alan ve bu yönüyle tercüme bir tip olan Bihruz Bey,[491] yirmi sekiz bin liralık bir servet üzerine konan şımarık bir mirasyedidir:

"*Bihruz Bey valideyninin tek evlâdı olduğu için zaten şımarık büyümüş idi. Pederin servet ve samanı mahdumun her arzu ettiği şeyi kolaycacık istihsal edebilmesine müsait olduğu gibi gençlik icabâtından olan temayülâtına da hiçbir taraftan bir gûna mümanaat görmediği cihetle Bihruz Bey, sonraları kaleme gidip gelmeyi seyrekleştirmiş idi.*" (s. 16).

Hayatını bu serveti tüketerek geçiren ve tek amacı alafranga bir hayat yaşamak olan Bihruz Bey, yabancı uyruklu özel hocalardan aldığı eğitimin neticesinde Fransız edebiyatının romantik eserleriyle tanışmış ve bu eserlerden yola çıkarak alafranga bir bir hayat tasarımı oluşturmuştur. Onun kişiliğini ve psikolojisini *Paul et Virginie*, *La Dame aux Camélias*, *Ihlamurlar Altında* ve "*meşhur Werther hikâyesi"* gibi eserler şekillendirmiştir:

"*Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin dûçâr olduğu mevki-i müşkile benzer bazı vukûât geçmiş idi*." (s. 26)

[491] A. İ. Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı-II Hikâye ve Roman*, s. 199.

Bu yönüyle bovarist bir tip olan Bihruz Bey, Osmanlı toplumunun Batılılaşma karşısında yaşadığı krizi yaşamaktadır. Bovarist bir şahsiyete sahip olan kişiler kendisini başkalarının yerine koymakta, "*bir başka deyişle gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınma eğilimi*" taşımaktadır.[492] Kerman'ın tespitiyle, alafranga yaşamını başkalarına göstermeyi çok seven genç adamın tek amacı, yalnızca görünmektir. Kendisini objeleştiren Bihruz Bey, elbiseleriyle, arabasıyla içine hapsolduğu dünyada yaşamaktadır.[493] Ayrıca etkilendiği eserler onda melankolik/depresif bir şahsiyetin gelişmesine yol açmıştır. Periveş'e gerçek dışı nitelikler yüklemiş, hiç tanımadığı, çok az konuştuğu bu kadını aylarca tahayyül etmiş, saçma sapan mektuplar yazarak ona vermeye çalışmış, onun öldüğüne dair yalan haberi aldıktan sonra kendisini dine vermiş ve onun ancak romanlardaki gibi veremden ölebileceğine hükmetmiştir:

"*Bihruz Bey yatağına girdikten sonra uyumaya pek çok uğraştı ise de mümkün olamadı. Romandaki sûzişli vukûâtı zihninden ve bunların kendi halince mucip olduğu tahassürâtı gönlünden çıkaramıyordu. Uykuya dalacak olsa gözlerinin önüne derhal iki mezar geliyordu ki birisi ıssız bir çölün ortasında kabarmış bir topraktan ibaret iken üzerine genç bir insan kapanmış ağlıyordu. Diğeri iki sıra servilikle gidilir bir kabristanın bir kenarında sandıkalı, sütunlu, yaldızlar içinde mükellef bir mezar olduğu halde bunun yanından bir kuş bile geçmiyordu. Bihruz Bey âlem-i hayalinde gördüğü bu yaldızlı mezarın kime mensup olduğunu da bildiği için kendi kendine lev ü itap etmekten hâli kalmıyordu*." (s. 220).

Arkadaşları arasında "*kırk yalan veya mantör veyahut farsör*" olarak bilinen Keşfi Bey, Tanpınar'ın ifadesiyle "*hasbi yalancıdır*."[494] Ailesinin ihmalleri ve davranış bozuklukları neticesinde yalancılığı mizacının bir özelliği haline getirmiştir:

"*Ah! Keşfi Bey, famö mantör! Burada olsaydı şu lûgatin manası için de güzel bir yalan uydururdu.*" (s. 113).

"*Keşfi Bey üç beş yaşlarında bir tıfl-i heveskâr iken izhara başladığı masûmâne arzuları terviç olunmaz veya olunamaz olduğu zamanlar çocuğun mahrumiyet vaveylâlarını bertaraf etmek için veli ve veliyeleri tarafından mürebbiyâne tevbihe bedel yalan söylemek ciheti ihtiyar olunur ve çocuk bilâhare muğfel olduğunu anlayıp da bundan dolayı bazı evza-ı garibe-i tıflâne izharıyla şikâyetlere kalkışınca ya bir kahkaha-i hayretârâ veya daha büyük bir kizb-i hevesrübâ ile mukabele edilirdi*." (s. 139).

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında başkahraman Ahmet Cemil'in psikolojisini detaylı bir şekilde sergilemiştir. Ancak Ahmet Cemil'in annesi ile kardeşi İkbal, Hüseyin Nazmi, Lâmia, Ahmet Şevki Bey, Vehbi ve Ali Şekib'in psikolojileri üzerinde yeterince durmamıştır. Yalnız bu kahramanlar dışında Raci'yi

[492] Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yay., İstanbul 2010, s. 21.
[493] Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yay., Ankara 1998, s. 33.
[494] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 493.

huysuz, materyalist ve hedonist kişiliğiyle diğerlerinde göre daha belirgin bir biçimde vermiştir. Çetişli'ye göre tüm kahramanlar, Servet-i Fünûn neslinin temsilcisi ve sembolü olan Ahmet Cemil'in çeşitli yönlerinin daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmasını ve ferdiyet kazanmasını sağlamıştır.[495]

Ahmet Cemil'in "*gerçek hikâyesi babasının ölümüyle*"[496] başlamıştır. Babası sağken hayata daha emin ve güvenli bakan, idealleri üzerine yoğunlaşan genç adam, babası vefat edince içine kapanmış, hayatla boğuşmak zorunda kalmış ve ideallerini gerçekleştiremeyince geri çekilerek bedbinleşmiştir. Hayalleriyle yaşayan yirmi iki yaşındaki Ahmet Cemil, melankolik/depresif bir kişidir:

"*(...) bütün maneviyatı yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır… Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki… O tasavvur ettiği yüksek payeye bir had bulamıyor; sonra da bu derece itila emellerine kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret balmak, senelerden beri bütün düşüncesi bu değil miydi?*" (s. 39).

Ahmet Cemil, ideallerini gerçekleştiremediği gibi Lâmiâ'yla da evlenemeyince kırılganlaşmış, içine dönerek pasif bir tavırla gerçeklerden kaçmıştır. Pasif kişilik özelliği "*vazgeçiş nöbetleri*" yaşamasına sebep olmuş, onu "*ya ideal ya suçluluk; bir ideal, bir suçluluk*"[497] içerisinde bırakmıştır. Bu ideallerini tutkusal bir bağlılık haline getiren ve fetişleştiren Ahmet Cemil, melankolik/depresif kişilerin kaçış savunma mekânizmasına başvurmaktadır.[498] Ayrıca Ahmet Cemil, sanatçı kişiliğine bağlı olarak hayal dünyası oldukça zengindir. Gerçeğin yıpratıcı ve yıkıcı etkisinden kurtulabilmek için "*gerçeğe sadece hayal gücüyle yaklaşmakta onun sadece küçük bir kesitini görebilmektedir.*"[499] Çetişli, Ahmet Cemil'i bu özellikleriyle *Madame Bovary*'deki Emma'ya benzetmiştir.[500]

Mai ve Siyah'ta olumsuz taraflarıyla söz konusu edilen Raci, ahlak ve sanat anlayışı bakımından Ahmet Cemil'in karşısında konumlanmış, her hareket ve tavrıyla Ahmet Cemil'in antitezi olarak belirmiştir. Hedonist ve materyalist bir insan olan Raci, kazandığı parayı sefahata harcayan, eviyle ve ailesiyle ilgilenmeyen bencil bir insandır:

"*Ahmet Cemil kin ve haset dedikçe hep Raci aklına gelir*." (s. 29).

---

[495] İ. Çetişli, *Halit Ziya Uşaklıgil*, (y.e.y.), Denizli 2012, s. 44.
[496] M. Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 334.
[497] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, Güz 1996, S. 70, s. 113.
[498] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 284.
[499] Sevim Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yay., İstanbul 2007, s. 47.
[500] İ. Çetişli, *Halit Ziya Uşaklıgil*, s. 57.

"*(...) karısı ağladıkça onu döverdi. (...) Evet, efendi içsin içsin, sonra: 'Evde bakkaldan veresiye peynir ekmek alırlar.' diye gitsin cebindeki parayı bir murdar aşüfteye versin. Sonra eve gelince karısının ağlamasına tahammül edemesin*." (s. 108).

Belge'nin tabiriyle *kötülük aracı* olan Raci, "*grotesk kötülükleriyle yazar ve okurun nefretine boy hedefi olmaktadır*."[501] Kişiliğinin de sadece bu yönü dikkate alınan Raci'den romanın başında uzun uzun söz konusu edilmiştir.

Mai ve Siyah'ta psikolojik tahlil ve tespitleri tek bir kahraman üzerinden yapan Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* isimli romanında olay örgüsünde etkin bir işleve sahip olan tüm kahramanların psikolojik hayatı ve şahsiyet dünyası üzerinde durmuştur. Başkahraman Bihter, Bihter'le çatışan Nihal ve Behlül hakkında derinlikli analizler yapan romancı, Adnan Bey, Firdevs Hanım ve Mll de Courton'ın psikolojisiyle şahsiyet dünyası arasındaki ilişkilere de değinmiştir. Ancak Bülent, Süleyman Efendi, Şakire Hanım, Cemile, Beşir, Nesrin, Peyker, Nihat ve Emma hakkında fazla bir şey söylememiştir.

Alımlı ve genç bir kadın olan Bihter, Adnan Bey'le serveti için evlenmiş, hayallerini kurduğu zengin ve lüks bir hayat sürmek istemiştir. Bu özellikleriyle Bihter, materyalist ve bovarist kişiliktir.[502] Annesinin yazgısını yaşamak istemeyen, ama bu yazgıdan nasibini iradî bir kararla alan genç kadın, bilinçli bir tercihin sonunda Behlül'le yasak aşk yaşamıştır. Korkmaz'a göre, bu durum onu trajik kılmaktadır: "*Bihter'i trajik kılan, olmak istediği şey ile olduğu veya büyük bir çelişkiyle olmaktan korktuğu durum arasındaki uçurumdur*." [503] Behlül'le yaşadığı aşk, onun sonunu hazırlayan tercihtir. İlişkileri fark edilince "*yalnızca trajik yazgısının bedelini değil, annesinin trajedisinin kendi üstüne düşen gölgesinin bedelini*" de ödeyerek intihar etmiştir.[504] Bu yönüyle Bihter, kararlarının cezasını çeken bir kadındır.[505] Onun trajedisinin arkasında annesinden tevarüs ettiği ruhî/arketipal ve ırsî etkiler bulunmaktadır.

Bihter'le çatışan Nihal, hayatı babası, kardeşi, mürebbiyesi ve kitaplarıyla mahdut bir daire içinde yaşayan bovarist ve hassas bir kızdır. Onun bovarist kişiliği

---

[501] M. Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 340.
[502] G. M. Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 313; A. İ. Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, s. 298.
[503] R. Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000,* s. 173.
[504] A. A. Arslanoğlu, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri*, s. 42.
[505] Reyhan Çelik, *L. N. Tolstoy'un 'Anna Karenina' Romanı ile H. Z. Uşaklıgil'in 'Kırık Hayatlar' ve 'Aşk-ı Memnu' Romanlarından Evlilik Temasının Karşılaştırılması,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Ünv. SBE, Ankara 2001, s. 203.

hayatı yalıdaki "*cennetten*" ve okuduğu kitaplardan ibaret görmesine sebep olmuş, bu yüzden cennette başladığı hayatı yine cennette sürdürmek istemiştir:[506]

"*Nihal hayatı mahdût bir daire içinde geçen, hayattayken ancak babasıyla mürebbiyesinin kitaplarıyla dadılarının söyledikleri kadar malûmât alan, bilgiç refikalara mâlik olmayan alelumûm on iki yaşında çocuklardan fazla bir şey bilmezdi. Hayata dair bildikleri bütün tesadüfle işitilmiş, sokakta araba ile geçerken görülmüş şeylerden küçük muhakemesinin müşevveş istintaclarına münhasır kalmış idi.*" (s. 125).

Annesi, o küçükken ölen Nihal, hayatındaki nesnelerle ilişkisini güvensizlik ve kıskançlık üzerine kurmuştur.[507] Burjuva sınıfına has bir tavırla her şeye sahip olmakistemekte, herkesin kendisini mutlu etmesini beklemektedir.[508] Bu şımarıklık ve güvensizlik, "*hastalıklı, mariz ruha*" sahip olmasına yol açmıştır. Bencil genç kız, "*daima sevilmek, her vakitten ziyade, saniyeden saniyeye teşeddüt edecek bir muhabbetle sevilmek için ruhunda asla teskin edilemeyen bir ihtiyaca*" sahiptir.

Behlül, paraya ve güzel giyinmeye önem veren, eğlenmeyi seven ve daha çok nefsi için yaşayan materyalist biridir. Cismânî tatmini her şeyin önünde gören Behlül, hedonist bir kişidir. Tanpınar, bu özelliğine dikkat çekerek onun "*bir çeşit kadın avcısı*" olduğunu söylemiştir.[509] Moral değerleri önemsemediği için bir otokontrol mekânizması olan vicdandan yoksundur. Bihter'le yasak aşk yaşadığı için vicdan azabı hissetmeye başladığında, amcasının bu ilişkiden haberi olmadığı müddetçe herhangi bir sorunun bulunmayacağını düşünerek kendisini teskin etmiştir. Ayrıca genç adamın kişiliğinin en belirgin taraflarından biri de narsizmdir. Kendisini hayatın merkezine koyan Behlül, Bihter ve Kette'yle ilişkisini sıkıldığı için bitirmiş, Bihter'in kendisine temellük etmesi ve bu kadar kolay bir şekilde odasına girip çıkması karşısında oldukça rahatsız olmuştur. Narsist kişilerin en belirgin özelliklerinden biri olan "*muhtariyet*" duygusu Behlül'de de vardır. "*Etrafındaki herkes onun için yaratılmıştır, onları elde etme ve bırakma hakkı da bu anlamda kendisine aittir*:"[510]

"*(...) Bazı şeylere itikadı vardı: Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti; insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe beraber eğlenmek, memleketine karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerinden istifade etmek, nefsine karşı vazifesinin bu haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkmamak noktalarından ibaret olacağında tereddüt etmemişti*." (s. 114).

---

[506] Süreyya Elif Aksoy, *Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Ünv. ESBE, Ankara 2004, s. 30.
[507] A. A. Arslanoğlu, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri,* s. 45.
[508] G. M. Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları,* s. 307.
[509] A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 281.
[510] A. A. Arslanoğlu, *a.g.t.*, s. 49.

Hedonist ve materyalist bir kadın olan Firdevs Hanım, yaşına rağmen güzel giyinmekte, makyaj yaparak yaşlılığını örtmektedir. Maddiyatı ve ten hazlarını her şeyden üstün gören Firdevs Hanım, nefsi için yaşamaktadır:

"*Oh! Halka bakarsanız hiçbir şey yapmamak lâzım gelir; bence insan halk için değil nefsi için yaşamalıdır!..*" (s. 31).

Bu felsefe onu annelikten uzaklaştırarak kızlarını en büyük rakibi olarak görmesine yol açmıştır. Kızlarının doğumu ve genç kızlığa adım atması, Peyker'in aşk evliliği yapması ve Bihter'e zengin bir talip çıkması onu rahatsız etmiştir.

Romancı, mağdur kahraman Adnan Bey'in şahsiyetinin psikolojik yönünü yukarıdaki kahramanlara nispetle daha az anlatmıştır. Romanın en önemli kusuru da Adnan Bey'in yaşanan aldatma vakasından haberdar olamaması ve bu yüzden de psikolojik durumuna yer verilmemesidir. Tanpınar'ın deyişiyle bir Tanzimat efendisi olan Adnan Bey,[511] ne iş yaptığı bilinmeyen, zengin ve kibar bir insandır. Birtakım özel meşgalelere sahiptir, eşi yıllarca hastalıkla boğuştuğu için mutlu olamamış, bu yüzden de eşi vefat ettikten sonra genç ve güzel Bihter'le cinsel eksikliğini gidermek için evlenmiştir.[512] Gençliğe dönüş, Adnan Bey'in özlemlerinden biridir. Behlül'den şüphelendiğinde onu genç olduğu için kıskanmış ve Bihter'in yanında genç bir erkek olarak bulunmak istemiştir.

"*İhtiyar kız*" Mll de Courton, Nihal'i koruması için kurgulamış bir iyilik meleğidir. Koruma içgüdüsü gelişmiş olan bu kadın, Nihal'i vefat eden annesinden emanet almış, ona bir anne gibi yaklaşmış ve yaptığı her hareketi planlamıştır. "*İhtiyar kızın*" bu tavrı Nihal'in çocukluktan genç kızlığa geçmesinin önünde önemli bir engel olmuştur.

Eylül'de Mehmet Rauf, Necib ve Suad'ın psikolojileriyle şahsiyet özellikleri arasındaki ilişki üzerinde detaylı bir biçimde durmuş, eşinin yaşadığı aşkı fark etmeyen Süreyya ile Fatin, Hacer, Beyefendi, Hanımefendi ve dadının iç dünyalarıyla şahsiyet özellikleri arasındaki ilişkiye değinmemiştir. Beyhan Kanter'e göre, *Eylül*'de kişiler, estetik bir zevkin peşinde olanlarla kaba bir yaşam gerçeğiyle kendilerini kurgulayan kahramanlar olmak üzere iki bölükte toplanabilmektedir.[513] Suad ve Necib, estetize edilmiş kimlikler iken Süreyya, Fatin, Hacer, Beyefendi, Hanımefendi ve dadı kaba bir

[511] A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 280.
[512] İmran Ağca, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Yapı ve Tema*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Ünv. SBE, Ankara 2008, s. 294.
[513] Beyhan Kanter, "Eylül Romanında Estetize Edilmiş Kimlikler", *Tübar*, S. XXVIII, 2010- Güz, s. 232.

yaşam gerçeğiyle hayata bakan kişilerdir. Suad ve Necib'in merkezi işgal ettiği düşünülürse *Eylül*, estetize edilmiş kimliklerin romanıdır ve onların zengin iç dünyalarını yasak aşk teması etrafında yansıtmaktadır.

Necib; psikolojisi, şahsiyeti, ikili ilişkilerindeki tavırları, olay ve durumlar karşısındaki pozisyonuna en çok yer verilen kişidir. Beyoğlu hayatını çok seven, özellikle aktiristlerle ve evli kadınlarla cinsel ilişkiler yaşayan ve aile hayatından hoşlanmayan Necib hedonist ve materyalist bir şahsiyettir. Bir bakıma aylak ve bohem bir adamdır[514] ve hayatını bazen akrabalarının yanında bazen de otellerde geçirmektedir:

"*(...) Onun hây u hûy-ı ezvâka müptelâ, sergüzeştlere meyyâl olan tabiatı bunlarla itilaf ettiği için artık tabiat-ı sâniye olmuş, şimdi kendisinde sükûn ve şefkate, gölgeye, azamet ve şiire müştâk bir tabiat uyanmaya başlamıştı*." (s. 28).

"*Bilmezsiniz ki Beyoğlu hayatının, hatta eğlenilecek mevsimde bile nasıl bunaltıcı, beyin ezici bir hali vardır. Evvelâ bin renkli bir hayat görünür, hiçbirine benzemez safahatı var gibi gelir; fakat o kadar yek-renk, aman yarabbi o kadar yek-renktir, görülen çehreler o kadar daima aynıdır ki… Mahremiyetsiz, samimiyetsiz, pür-tekellüf bir taklitten, soğuk sarı bir taklitten ibaret bir hayat…*" (s. 47).

Şüpheci bir kişiliğe de sahip olan Necip'te *"kaynağı tam olarak anlaşılamayan bir huzursuzluk vardır. İçinde iki zıt karakter besleyen Necip, en mutlu olduğu zamanlarda bile mutsuz olmasına neden olacak bir şeyler bulabilir.*"[515] Çoklu kişilik özelliğine bağlı olarak dissiyotif davranış örüntüsü geliştirmiştir:

"*(...) Kendine hürmet edememek kadar onu muazzeb eden hâl yoktu. Kendinden korktuğu zulmet-i ruhundan bir tehâşî-i istikrâh duyduğu zamanlar 'Ah ne mülevves bir muammâyım!' diyerek kendindeki bu iki ruhu, bu bazen hep mavi ve saf, faka ekseriya böyle hûn-âlûd, murdar maneviyatları düşünür, daimî bir ses olmak üzerek içinden kendine 'Canavar!' diye hitap eden bir vicdan bulurdu.*" (s. 65).

Necip'in huzursuzluğu aşk, evlilik ve namus hakkındaki görüşlerine büyük ölçüde yansımıştır. Başta evliliğe karşı olmuş, Suad'a duyduğu aşkla bu kuruma ısınmış, fakat Suad'dan uzaklaşmaya başlayınca evlilikten tekrar soğumuştur. Bu durum, bir bakıma sorumsuz ve kaygısız bir hayat sürmesinin sonucudur. Bu hayatın doğal bir sonucu olarak namus üzerine spekülasyonlar yaparak huzursuzluğunu açığa vurmuştur. Bu noktada toplumsal hayatın gereklerine aykırı görüşleriyle yasak aşkını meşrulaştırmaya çalıştığı gözden kaçmamaktadır.

---

[514] M. Törenek, *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, s. 76; M. Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 351; Özgür Kocak, *Emile Zola'nın Thérese Raquin ve Mehmet Rauf'un Eylül Romanlarındaki Evlilik, Aldatma ve Pişmanlık Konularının Analitik Olarak Karşılaştırılması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Osmangazi Ünv. SBE, 2007, s. 49.

[515] Ş. Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili -Teori ve Uygulama-*, s. 172.

"*Sözle o kadar münasebeti olmayanlara mahsus derûnîliğe*" sahip olan Suad içedönük, hassas, "*neseviyetini*" aşkla, yani eşiyle evlendiği ilk yıllardaki gibi yaşamak isteyen bir kadındır. Duygularını daha çok bakışlarıyla ve hal lisanıyla anlatmaktan hoşlanan Suad, iç dünyasını söze dökememektedir. Sabırlı ve tahammüllü bir tabiata sahip olması ve insanların yaptıklarını kolayca tolere edebilmesi Suad'ın en önemli kişilik özelliğidir. Yapmacık hiçbir hareketi olmayan Suad, insanları kırmamakta, kendisine sürekli tarizlerde bulunan Hacer'i bile olduğu gibi kabul ederek hatalarını görmezden gelmektedir. Karşısındaki insanların da böyle davranmasını isteyen Suad, eşi birtakım haksızlıklara sert bir şekilde müdahale ettiği vakit içi ezilmekte onu sevememekten korkmaktadır. Yaşadığı geniş aile hayatı ve çocuğunu kaybetmesi Suad'ın eşiyle ilişkisini pek çok boyutuyla etkilemiştir. İçindeki ızdırabı hiçbir biçimde eşine anlatamayan Suad'ın en önemli problemi yeknesak bir hayat sürmesidir. Yaşadığı boşluk duygusu Necib tarafından fark edilince durum değişmiş, Suad hayatını Necib'le geçirmeye, onunla bazı ortaklıklar oluşturmaya başlamıştır. Suad, Necib'le yakınlaşmaya başladıktan sonra adeta "*yitirdiği benliğini*" bulmuştur.[516]

Bireysel zevklerini ön planda tutan ve Batılı bir eğitim alan Süreyya aylak tipe bir örnektir.[517] Romanda çok fazla yer işgal etmemekte, yeri geldikçe ve münasebet düştükçe kendisinden söz edilmektedir. Romancı, Süreyya'nın psikolojik hayatı üzerinde durmamış, sadece kişilik özelliklerinden bahsetmiştir. Otoriter bir eğitimle büyümüş olan Süreyya, çocukça davranışlar sergileyen düz ve samimi bir insandır. Necib'in tespitleri bu anlamda önem arz etmektedir:

"*(...) Bazen de Süreyya'ya bakarak ona sâde Suad'ın zevci olduğu için değil, derin ve ateşîn olmayan tabiatı için de hased ediyordu. O her hâlinde düz, samimî idi; fenâlık düşünmeyerek, hatta birbirine nakz eden bazı şeylerinde bile samimiyet-i muhâlesetle davranarak yaptığı şey fena olsa bile etrafta hâsıl etmek ihtimali olan tesirleri uzaktan, evvelden göremeyerek, endişesiz, belâsız yaşıyordu*." (s. 113).

Hayata eşiyle aynı perspektiften bakmayan ve kadın ruhundan anlamayan Süreyya eşiyle ilgilenmemektedir. Eşiyle ilgilenmediği için onun "*kalbinde ne elemler ne hasretler olduğunu*" bilmemekte, evliliğinin geçirdiği sarsıntıyı fark edememektedir. Vurdumduymazlığıyla eşini Necib'in kollarına bırakmıştır.

Mehmet Rauf, *Genç Kız Kalbi* isimli romanda başkahraman Pervin'i iç hayatı ve şahsiyet özellikleriyle vermiş, Pervin'in amcası, yengesi, amcasının kızı Nigar ve oğlu

[516] B. Kanter, " Eylül Romanında Estetize Edilmiş Kimlikler", s. 234.
[517] M. Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 351.

Abdi ile Mehmed Behic'in kişilik özellikleri üzerinde durmamıştır. "*Muhibbelerinden*" dinlediği bazı "*menâkıblar*" ile okuduğu metinlerden etkilenen, zihnini "*edebiyatın zülâl hayat bahşiyle tagaddiye ve tezyin*" eden ve kitaplardakine benzeyen alafranga bir hayat yaşamak isteyen Pervin, bovarist bir insandır:[518]

"*Hâlbuki aldığım terbiye, okuduğum eserler bana müşa'şa hayatlar vaat ettiler, şimdi nasıl olur ki bu miskin, bu revnaksız, zelil hayatı severek kabul ederim*." (s. 97).

Genç kız, oldukça melankoliktir:

"*Yalnız nurdan, yalnız rahiyadan mürekkeb bir âlem-i esirede yaşamağa başlıyordum… Daha doğrusu, zannetim ki ölüyorum… O kadar her zerrem başka bir ihtizaz ile başa bir iltihab ile pür ateş idi… O şimdi elimi malik olması muhal bir hazine-i saadet gibi temastan titreyerek lutf ve nevazişle dudaklarına götürmüştü*." (s. 154).

Pervin, çok kolay hayal kırıklığı yaşamaktadır. Okuduğu kitaplardan tanıdığı İstanbul'u beklediği gibi bulamadığında, amcasının ailesini beğenmediğinde ve aşk acısı çektiğinde hayal kırıklığı yaşamış ve İstanbul'u terk etmiştir.

Mehmed Behic Bey, materyalist, sonradan görme ve alafranga bir gençtir. Pervin'e karşı gâyet kibar ve nazik davranan Mehmed Behic Bey, aşkını ilan ettikten bir gün sonra zengin olmadığı için Pervin'le evlenemeyeceğini söyleyerek materyalist kişilik özelliklerine sahip olduğunu göstermiştir.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* isimli romanı, tek bir kişi üzerinde psikolojik tahlil yapma açısından Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* isimli romanına benzemektedir. Roman, başkahraman Nezih merkezinde başlamış, gelişmiş ve bitmiştir. Romancı, tutkusal aşk bağlamında Nezih'in psikolojik durumuna eğilmiş, Ziya, Alis/İzmaro, Vedat, Mahmut Bey, Sait, Şükrü Alis'in/İzmaro'nun kardeşi ve Nezih'in aile fertleri üzerinde durmamıştır.

İçedönük, hayalci ve romantik bir genç olan Nezih, melankolik/depresif kişilik özelliklerine sahiptir. Etrafında meydana gelen olayların adeta sessiz bir seyircisidir ve daima hayal dünyasına çekilmektedir. Dış hayattan kopuk olan Nezih, bazen "*farkında olmadığı halde müfekkiresini müstağrak eden*" bir etkiyle iç âlemine dalmakta ve anı yaşayamamaktadır. Gerçeklik algısını yitirdiği için "*her şeyi pembe*" görmekte, ya hâtıralarıyla ya da gelecek tasarımlarıyla meşgul olmaktadır. Zengin bir hayal dünyasına sahip olması bunu sağlayan etkenlerden biridir. Tepebaşı bahçesinde gördüğü

[518] N. Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, s. 23.

Alis'i/İzmaro'yu çok beğenmiş, ama "*tabiatındaki içtinab ve korkaklıktan*" dolayı ona bir türlü açılamamıştır:

"*Tabiatındaki içtinâb, korkaklık gittikçe, kızlardaki meyl-i istihzâyı gördükçe artıyor, arkasında pek bayağı bulduğu şâkirt elbisesiyle, başında kalıbının biraz bozuk olduğunu şimdi tahattur ettiği fesiyle, hele yeni kesilmiş saçlarıyla gülünç olmaktan, bir hande-i tezyîf celb etmekten korkuyordu*." (s. 28).

Nezih, günlerce Alis'in/İzmaro'nun peşinden koşmuş, ulaşamayınca da bedbinleşmiştir.[519] Kırılgan bir kişilik yapısına sahip olan Nezih, idealize ettiği Alis'ten/İzmaro'dan muhakeme sürecinin sonunda vazgeçmiş ve bu maceradaki bütün suçu üstlenmiştir. Melankolik/depresif kişilik özelliğine sahip insanlar meydana gelen olaylardaki etkilerini büyüterek suçu üstlerine almakta ve kendilerinden nefret etmektedirler.[520]

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* isimli romanında karakter yaratma, bu karakterlerin iç dünyalarıyla şahsiyet özelliklerini uyumlu bir biçimde sunma açısından Halit Ziya'nın hassasiyetini göstermiştir. Dramatik hayatıyla İffet, onun nişanlısı Latif, çerçeve hikâyenin anlatıcısı Hüseyin ve onun arkadaşı Doktor N. Bey'i psikolojik yönleriyle tanıtan romancı, İffet'in annesi ve kardeşi Sabri, Fettan Raziye, Nermi Bey, bakkal, Emine Hanım, Rum karısı ve Antuvanet'in şahsiyet özellikleriyle iç dünyaları arasındaki ilişkiye değinmemiştir.

Babası öldükten sonra bütün ailenin yükü omuzlarına binen ve hayatla tek başına mücadele etmek zorunda kalan İffet, dışadönük ve realist bir kahramandır. Hayatını anlatırken olgulara önem verdiğini ortaya koymuştur:

"*(...) O, tabiatın ricali sevk eylediği bir vazifeye tab'an peder oldu. Validem de bu kanun icabından olarak beni doğurdu. Kime ne söylemeye hakkım var? Kavânin-i tabiîyenin teselsül-i umûmîsine merbût olan husûsât muaheze olunamaz*." (s. 98).

Temiz, namuslu ve ahlakçı bir kız olan İffet, babasını kaybettikten sonra dikiş-nakış işleriyle uğraşmış, "*fahişe*" iftirasıyla karşılaşarak yaşadıkları mahallelerden kovulmuş olmasına rağmen daima mücadele etmiştir. Ayrıca bir varlık veya mesele üzerinde derin derin düşündüğünü, "*tesirât-ı ruhânîyeye*" hitap eden şeylerden hoşlandığını belirten İffet, romantik kişilik özelliklerini de taşımaktadır. Açlık ve sefaletle boğuşurken Fettan Raziye'nin kendisine getirdiği fahişelik teklifini başta reddetmiş, nişanlısı Latif'in "*karahummadan*" öldüğü yalanını duyduktan sonra hayatla

[519] Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Cahit Yalçın-Hayatı Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, KTB Yay., Ankara 1982, s. 124.
[520] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, s. 301.

tüm bağlarını keserek teklifi kabul etmiş, aynada Latif'in siluetini gördükten sonra da kararından nedamet duymuştur. Latif'e bağlılığıyla atacağı kötü adımdan dönmesi de romantik kişilik özelliklerini taşıdığını göstermektedir.[521]

Romanın diğer önemli kişisi Latif, İffet'in hem nişanlısı hem de teyzesinin oğludur. Başta mücadeleci ve dışadönük olarak tanıtılan Latif, öldüğünü öğrendiği İffet'in yaşadığı ızdırapları öğrenince içine dönmüş, melankoliye yakalanarak mecnûnlaşmıştır.[522] Melankolik/depresif kişiler, yaşadıkları kayıpların ardından kişilik özelliklerini net olarak sergileyebilmektedirler.[523] Mecnun gibi İffet'in defnedildiği mezarlıkta yaşamış, nişanlısının ona hitaben yazdığı hâtıra ve mektubu kutsal bir metin gibi kalbinin üstünde saklamıştır.

Çerçeve hikâyenin anlatıcısı Hüseyin, romantik bir yazardır. Bu yönüyle Doktor N. Bey tarafından eleştirilen Hüseyin, hayal kurmayı seven, her rastladığı şeyden roman malzemesi çıkartmaya çalışan, hatta İffet'ten roman çıkarabileceğini düşünen biridir:

"*Canım ne yapalım! Siz hayalâttan müteneffir olduğunuz için edebiyatı külliyen ortadan kaldırmalı mı? Siz doktor bulunduğunuz için her gün meşhudunuz olan türlü menazır-ı fecia ile yüreğiniz katılaşmış. Sizde nezaket-i his kalmamış olmalı ki bizi mebhut eden bir manzara-i şairâne sizce calib-i nazar-ı dikkat bile görülmüyor*." (s. 13).

Doktor N. Bey, mesleğiyle ilişkili olarak hayata ve olaylara gerçekçi bir perspektifle bakan rasyonalist ve dışadönük biridir:

"*Ben hayalât değil, edebiyat-ı hakikiye aşığıyım*." (s. 14).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mutallâka* isimli romanında kaynanasının baskısı yüzünden eşinden ayrılmak zorunda kalan Akile Hanım ve boşandığı eşi Mail Bey'in şahsiyet özelliklerini psikolojik özellikleriyle uyumlu bir biçimde vermiş, Akile Hanım'ın babası Zekai Efendi, kaynanası ile oğlu Bedri hakkında doyurucu açıklamalar yapmamıştır.

Yaşadığı nedamet duygusuyla eşine ilk mektubu yazan ve eşiyle bir araya gelmek isteyen Akile Hanım, sosyal/dışadönük bir karakterdir. Göçgün'ün "*zeki-entelektüel-münevver*"[524] bir kadın olduğunu söylediği Akile Hanım, obsesif/kompülsif şahsiyet özelliğine sahiptir. Bu kişilik özelliğine sahip olan kişiler, zihnî meseleleri

[521] Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, KTB Yay., Ankara 1993, s. 30.
[522] *A.g.e.*, s. 34.
[523] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 180.
[524] Ö. Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 46.

kolayca çözümleyebilmekte ve sorunlar karşısında çözüm yolları üretebilmektedir. Kaynanasını kendi babasıyla evlendirip ilgiyi Mail Bey ve kendisi üzerinden çekmesi ve eşiyle tekrar evlenmesi bunun önemli bir göstergesidir:

"*Valideni kocaya vereceğim. (...) Vereceğim adam yabancı değil. Babama vereceğim.*" (s. 219).

Mail Bey hassas, duygusal ve melankolik/depresif biridir. Yaşananlardan incinen bu adam, annesinin dolduruşuna gelmiş, bir anlık kararla eşini boşamış ve mektuplaşmalar başladıktan sonra yaptığından pişman olmuştur. Akile Hanım, ilk mektubunda oğlundan bahsedince erkeklerin de ağladığını söyleyen Mail Bey, melankolik bir insan olduğunu göstermektedir:

"*(...) Girye, yalnız benat-ı Havva'ya mahsus bir atiye-i hilkat değildir. Hal-i teessürde erkekler de ağlar. Hele benim bazen düştüğüm nazariye-i hüzün-perverâneye kalırsa dünyada her şey-i mahlûk giryebazdır. Ben ara sıra kâinatı öyle görüyorum*." (s. 209).

Akile Hanım'ın kaynanası, gelininin açıklarını bulmaya çalışan, onunla didişen, oğlunu paylaşamadığı için sürekli olarak onu gelini aleyhinde kışkırtan, "*bedbin/pesimist*"[525] bir insandır.

Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanının başkahramanı Necdet, şahsiyet özellikleri ve psikolojik yapısı bakımından *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil ile *Hayal* İçinde'deki Nezih'e benzemektedir. Başkahraman Necdet'in yasak aşk yaşadığı Meliha'nın iç dünyasına da değinen romancı, İbrahim Şemsi, çerçeve anlatıcı, Fatma Müzehher, Necdet ve Meliha'nın ebeveynleriyle ilgili herhangi bir psikolojik açıklamada bulunmamıştır.

Sanat ve edebiyatla ilgilenen, romantik, hassas ve melankolik/depresif bir genç olan Necdet, "*meşgul olduğu veya takip ettiği her kadını kendine âşık*" zannedetmektedir:

"*(...) işte o zaman âşıkâne muzafferiyetlerini sayar dururdu. Biz de uydurma hikâyeleri lezzetle, hazla dinlerdik. Oh! Âşıkâne muvaffakiyetleri öyle bitmez tükenmez vakalar ortaya çıkarırdı ki…*" (s. 4).

Meliha'yı Fener'de ilk gördüğünde ondan etkilenmiş, yaz ayı için bir "*sevda hikâyesi*" kurgulamış, Meliha'yı balkonda gördüğünde onun kendisine bakmaması yüzünden "*asabî buhran*" geçirmiştir. Çabuk kırılan ve olaylardan çok kolay etkilenen genç adam, çareyi kaçışta bulmaktadır. Meliha'nın evliliğinden ve kendisini yasak aşka

[525] Ö. Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, s. 49.

zorlamasından sonra gerçeklerle mücadele edemeyerek kaçmıştır. Bu denli hassas bir kişiliğe sahip olan insanlar, intihara de yatkındırlar. Meliha, eşinden ayrılıp kendisiyle evlenmek istediğini söyleyince Necdet, intihar ederek bütün dertlerinden kurtulacağını düşünmüştür.

Dengesiz bir ruh yapısına sahip olan ve olaylar karşısında ruh halini sergilemekten çekinmeyen Meliha, çoklu kişilik (dissosiyatif) yapısına sahiptir. Bu tip kişilerin hisleri, düşünceleri ve davranış tarzları değişkendir.[526] İbrahim Şemsi ile evlenmeden önce Necdet'in aşkına yanıt vermeyen genç kadın, evlilik gerçekleştikten sonra Necdet'le ilgilenmeye başlamış; Necdet, Fatma Müzehher'le evlenmek istediğini söylediğinde evvela buna aldırmamış, ama sonra bu evliliğin olmaması için elinden geleni yapmıştır:

"*Meliha bir saat sonra bu odaya girdiği zaman ben hayattan ayrılmış bulunacağım. O, bin türlü ümitlerle sermest olarak buraya girdiği zaman beni ebedî uykuda bulacak. O zaman hayretle, perestişle, teessürle yüzüme bakarak acaba 'Zavallı Necdet' diyecek mi? Heyhat! Hiç zannetmem. O, avını elinden kaçırmış insafsız bir avcı gibi hiddetinden sapsarı kesilecek: 'Saadetini elinden kaçırdı, budala.' diyecek*." (s. 151).

Meliha, ayrıca tehlikelerle dolu ve romanlardakine benzer bir aşk yaşamak istediği için bovarist kişilik yapısına da sahiptir. İbrahim Şemsi, iyi niyetli, dışadönük ve sosyal bir kişidir:

"*Şu İbrahim Şemsi, ne saf kalbli bir çocuk…*" (s. 31).

Fatma Müzehher ise utangaç, hassas ve içedönük bir kızdır:

"*Bilmem ne için? Yüzüme dikkatle bakmazdı. Bu hal acaba utangaçlığından mı ileri geliyordu, ben bunu çok merak ediyordum. Bir gün pencerenin önünde kitap okurken Müzehher'in karşıdan beni süzmekte olduğunu, sonradan nazarlarının tâ uzaklara, hudutsuz ufuklara doğru gittiğini gördüm*." (s. 89).

Güzide Sabri Aygün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanında başkahraman Fikret ve Doktor Nejad Kemal'in psikolojisiyle şahsiyet özellikleri üzerinde durmuşken doktorun eşi Mediha, Fikret'in teyzesinin kızı, ananesi, babası, üvey annesi ve eşi Sâîd hakkında pek fazla konuşmamıştır.

Babası tarafından itinayla büyütülen ve iyi bir eğitim alan Fikret, "*halim, nazik, mütevazı, hassas*" bir kadındır. Küçük yaşlardayken annesini kaybetmiş olması onun melankolik/depresif yapmıştır. Zira küçük yaşta ebeveynlerinden birini, özellikle

[526] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 391.

annesini kaybeden çocuklar, melankolik/depresif olmaya eğilimlidir.[527] Annesinin ölümüyle babasına bağlanan Fikret, evvela onun Anadolu'ya tayiniyle, ardından da evlenme kararıyla yıkılmıştır. Hassas ve kırılgan olan Fikret, babası evlendikten sonra onu ziyarete gitmiş, orada yaşadığı üzüntülerden sonra kalp hastalığına yakalanmıştır. Ahlaka öne veren Fikret, evli ve çocuklu olan doktoru Nejad Kemal'in aşk teklifini vicdanını dinleyerek reddetmiştir.

Melankolik/depresif bir kişi olan Doktor Nejad Kemal, Fikret'e âşık olduktan sonra eşini ve çocuklarını terk etmeyi düşünmüş, Fikret, İstanbul'dan ayrılıp da Sâîd'le evlenince okuduğu romanların da etkisiyle Lozan'a gitmiştir. Bu yönüyle bovarist bir şahsiyet özelliğine sahiptir.[528]

Nejad'ın eşi Mediha, anaç ve sahiplenme duygusu yüksek düzeyde olan anaç bir kadındır. Tabiatça "*müşfik* ve *müsamahakâr*" biri olan Sâîd, yaşlı olmasının verdiği olgunlukla eşini hoş tutmuş, ona karşı mümkün olduğu kadar güzel davranmıştır. Ancak tabiatındaki ifrat meyli, eşinin kendisini aldattığını düşününce zalimleşmesine sebep olmuştur.

Fecr-i Âti'nin önemli romancısı Cemil Süleyman, iki kahramanla yazdığı *Siyah Gözler* isimli romanında "*dul kadın, genç erkek*" ismiyle andığı kadın ve erkeği şahsiyet özellikleri ve psikolojik dünyasıyla uyumlu bir şekilde sergilemiştir. İlk eşinden aldatıldığı için ayrılan dul kadın, erkeklere karşı güvensizlik duyduğu ve toplumdan çekindiği için yalnız yaşamıştır. Bu tecrübe, onu paranoyaklaştırmıştırmıştır. Bu durum, fantezi ile gerçek davranış arasındaki çizgiyi de görememek anlamına gelmektedir.[529] Fantezileri ve korkuları dul kadının hayatını yönlendirmektedir. Paranoid kişilik özelliğine sahip olan kişiler, kıskançlık duygusunu aşırı düzeylerde yaşayabilmektedir. Cinsel ilişki yaşadıktan sonra sahiplendiği erkek tarafından bir köşeye atılmaktan korkan kadın, genç erkeği kıskanmıştır. Genç erkeği vapurda bir kadınla gördüğünde kendilik imgesinin zarar gördüğünü düşünmüş, kendisini "*güçsüz, küçük düşürülmüş ve aşağılanmış*"[530] hissederek genç erkeği öldürmüş, bunu yaparken de bir paranoid olarak iç sesini dinlemiştir.

---

[527] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 280.
[528] Şahika Karaca, *Güzide Sabri Aygün Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Ünv. SBE, Kayseri 2004, s. 86.
[529] N. McWilliams, *a.g.e.*, s. 258.
[530] *A.g.e.*, s. 260.

Çapkın, ısrarcı, yalancı ve cinsel hazlarının peşinde olan genç erkek, hedonist bir insandır. Romancı, onu düz ve basit bir kişilik olarak kurgulamış, şahsiyetine herhangi bir özgünlük katmamıştır. Dul kadının içinde bulunduğu cinsel zarureti fark eden ve ısrarla onun peşinden koşan genç erkek, onu kendine bağlamış, cinsel hazlarını tatmin ettikten sonra da bir başka kadınla birlikte olmaya başlamıştır.

Halide Edip Adıvar, karakter yaratma ve kahramanların şahsiyet özelliklerini iç dünyalarıyla uyum içerisinde verme açısından oldukça titiz davrandığı *Handan* isimli romanında, sentezleyici kişi olan başkahraman Handan, Refik Cemal, Hüsnü Paşa ve kısmen de Nazım üzerinde durmuş, Neriman ile fon karakter durumundaki Server'den fazlaca bahsetmemiştir.

Kişilik özellikleri, olaylardaki rolleriyle, diğer kişilerin onu tanıtması, takdir etmesi ve eleştirmesiyle netleşen Handan, felsefe, iktisat, siyaset ve edebiyatla ilgilenen entellektüel ve "*yüceltilmiş*" [531] bir kişidir. Refik Cemal de onun iç dünyasının derinliğini "*dimağının arkasında, ruhunda bilmem daha şahsiyetinin nerelerinde meçhul fezalar, hayatlar*" bulunduğunu söylemiş, içedönük kişilik özelliğine sahip olduğunu işaret etmiştir. Neriman, Handan'ın kişilik özelliklerini aşağıdaki şekilde tespit etmiştir:

"*Biz dört çocuk, hep aynı hocadan aynı tahsili görüyorduk, fakat Handan hepimizi arkada bıraktı. Bugün bizim tahsilimizi kazısan bir lisan, biraz da edebiyat bulursun. Fakat Handan öyle değildi. Onda öğrenmek bir ihtirastı. Bilmek, daima bilmek, yalnız kitaplardan değil, tabiatta, insanlarda her şeyi, görünmez şeyleri bilip anlamak için onda ebediyen susamış bir dimağ vardı*." (s. 41).

Handan'la yasak ilişki yaşayan Refik Cemal, romanın diğer önemli kişisidir. O, döneminin Batılılaşan gençlerine göre daha muhafazakâr, alafrangalığın ifratını sevmeyen, "*İngiliz deliliklerini*" yapmayan, cesaretsiz, hassas ve santimantal bir insandır. Santimantal kişilik özelliğine bağlı olarak başta Handan'dan nefret etmiş, onun gösterdiği ilgiye içindeki boşluktan dolayı hemen cevap vermiş ve Handan hasta olduktan sonra eşini, çocuklarını terk etmeyi düşünmüştür. Onun bir başka kişilik özelliği hicaptır. Handan'la yurtdışında karşılaştıklarında onunla konuşmak için ilk adımı kendisi atmamış, Handan'dan beklemiştir.

Nazım, Handan'ın hocası ve ilk aşkıdır. Mücadeleci bir kişi olan Nazım, Handan evlilik teklifini reddedince melankolikleşerek intihar etmiştir. Refik Cemal'in eşi

[531] O. Gündüz, *İkinci Meşrutiyet romanı 1908-1918 Yapısal ve Tematik İnceleme*, s. 212.

Neriman Handan'ın yeğenidir. Pasif ve kendisinden güçlü birinin tahakkümü altına kolaylıkla girebilen bir kadındır. Özellikle Handan onu çok fazla etkilemiştir:

"*Edebiyatı az çok seviyor, onda da Handan Hanım'ın çok dahli var*." (s. 23).

Evliyken pek çok kadınla birlikte olan ve bunları herkesin yanında açık açık ifade eden Hüsnü Paşa, aylak, züppe, hedonist ve materyalist bir insandır. Aile kurumuna inanmamakta, her şeyi para, kadın ve gösterişten ibaret görmektedir:

"*(...) ben hiçbir vakit zihnimde hayatıma verecek kati bir şekil, kati bir karar düşünmedim ve düşünmeye niyetim yok. (...) İndimde izdivaçtan daha manasız bir kelime, bir bağ yoktur*." (s. 140).

Halide Edip Adıvar, *Handan* isimli romanının ardından *Son Eseri*'nde de karakter yaratma, kahramanları iç dünyası ve şahsiyet özellikleriyle uyum içinde verme konusunda oldukça başarılı olmuştur. Feridun Hikmet ve Kamuran'ın yanı sıra Mediha'nın psikolojik dünyaları irdeleyen romancı, bunların dışında kalan Asım, Nerime, Cemal, Münire, İbrahim Hikmet ve Şevket üzerinde yeterince durmamıştır.

Romanın başkahramanı Feridun Hikmet, hayatın gittikçe anlamsızlaştığını düşünen, yazar olduğu için olaylara tahlilî perspektiften bakan, hassas, santimantal ve yalnızlıktan hoşlanan biridir. Mediha onun bu özelliğini aşağıdaki sözlerle tespit etmiştir:

"*(...) Bize Pendik'teki hayatı tekrar yaşatmaya kalkma, kuzum. Ben senin sakin dediğin şeyin ne olduğunu iyi bilirim. Bizi köye atarsın, sen kitaplarının içine gömülürsün, misafir gelirse sıkılırsın, ben gece yatısına gitsem günlerce somurtursun… Çocuklar gürültü ediyor diye ter ter tepinirsin…*" (s. 23).

"*(...) Kendimi severim, ama fazla tahlilci bulurum. (...) Muharrir deyince mutlaka hayatı psikoloji bakımından gören bir adam tasavvur ediyor.*" (s. 27).

Feridun Hikmet, yasak aşk yaşadığı Kamuran hastalanınca onun abisi ve karısının eski eşi Asım'la karşılaşmamak için Yakacık'a kaçmıştır. Onun bu tavrını Almanya'da Kamuran'la aşk yaşarken Asım ve Nerime engelinden dolayı İstanbul'a dönüşünde de görebiliriz. Genç adam, daha önce engel olarak gördüğü kızının vefatından sonra, bir önceki gece ayrılmaya karar verdikleri Kamuran'dan hemen uzaklaşmış, kızının ruhaniyetini incitmek istemeyerek hassasiyet göstermiştir.

Romanın diğer kahramanı Kamuran, kendisini abisine vakfeden, Batılı bir eğitim almış, ama bunun yanında kendi kültürüne de bağlı yüceltilmiş bir bayandır.[532]

[532] O. Gündüz, *İkinci Meşrutiyet romanı 1908-1918 Yapısal ve Tematik İnceleme,* s. 274.

Romanda daha çok fedakârlığıyla ön plana çıkmıştır ve bekâretiyle Hz. Meryem'i düşündürmektedir:[533]

"*(...) Hastalığım münasebetiyle İstanbul'a gelince ve onu bir baba bir kardeş gibi yanımda görünce anladım ki beni Asım'dan ayıracak kudret dünyada yoktur.*" (s. 118).

Abisi Asım, eski karısı Mediha ile ayrıldıktan sonra onun ızdıraplarının etkisiyle ve Feridun hakkında anlatılanlarla onu tanımak istemiş, onun "*Lâyemut*" romanıyla zihninde Feridun'a dair bir Don Juan imajı oluşturmuş ve bu imajı gerçeğiyle kıyaslamak için İstanbul'a gelmiştir. Bu bakımdan bovarist kişilik özelliklerine sahiptir:

"*(...) Ve onun gözüyle gördüğüm azıcı sun'î hayal dünyasında, sizi evvelâ eserlerinizle tanıdım; sonra bir yerde uzaktan gördüm. Tabiî olarak bana kuvvetli tesir yaptınız.*" (s. 106).

Romanın bir diğer kahramanı Mediha, müşkülpesent ve titiz bir kadındır. Asım'la evli olduğu müddetçe ona bigâne durmuş, onunla ilgili mevzularda yorum yapmak yerine eleştiri yapmıştır. Feridun'la evliliğinde de benzer şekilde davranarak Feridun'un özel zevkleriyle, bilhassa edebiyat ve sanatla ilgilenmemiş, bunları önemli görmemiştir. "*Değersizleştirici*"[534] tavrı, onun narsist kişilik özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Feridun Hikmet, eşinin bu özelliklerini aşağıdaki sözlerle tespit etmiştir:

"*(...) Sinirleri çok bozuktur ve ekseri can sıkacak derecede ukalâdır.*" (s. 28.)
"*(...) O, bütün basitliğine rağmen çok pratik bir kadındır. Kendi sahasına tecavüz etmeyen bir şeye aldırış etmez*." (s. 29).

Mediha'nın eski eşi, Kamuran'ın abisi olan Asım, yetenekli, çalışkan ve sanatla ilgilenen biridir:

"*Size diyebilirim ki eğer anasından kusursuz olarak doğmuş bir çocuk tahayyülü mümkün ise o, Asım'dır*." (s. 97).

Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında olay örgüsüyle ilişkisi bakımından başkahraman İsmet'le onun cinsel birliktelik yaşadığı Kani ve karısı Şayan'ın karakter özellikleri üzerinde durmuştur. İsim sembolizasyonu yapan romancı, İsmet, Kani ve Şayan'ın isimleriyle hayatları arasındaki çelişkiyi gözler önüne sermiştir. İsmet'in portresini çizdiği Fikri Paşa, Taya Hanım, Paşa'nın kızları Dilara ve Ragıbe Hanım, Şadiye Hanım, Recai Bey, Ali, Kerim, Hidâyet, İhsan Bey, Lütfü, Saffet, Ziya,

[533] O. Gündüz, *İkinci Meşrutiyet romanı 1908-1918 Yapısal ve Tematik İnceleme,* s. 276. Kamuran, Feridun'la aşk ilişkisine girmiş, ama masumiyetini korumuş, herhangi bir tensel temas yaşamamıştır. Gündüz'ün Hz. Meryem teşbihi bu anlamda gerçeği yansıtmaktadır.
[534] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 211.

Ahmet Bey, Şişman Rıza Efendi, İshak Efendi ve İhya Efendizade Nazmi, Seniha, Leyla, Nemika, Feyziye ve Leman Hanım'ı yüzeysel bir şekilde anlatmıştır.

Adı "*masumluk, günahsızlık, temizlik*" gibi anlamlara gelen İsmet,[535] ahlaksızlığın her türlüsünü küçük yaşından beri yaşayan, cinsellik ve paraya diğer her şeyden daha fazla değer veren materyalist ve hedonist bir kadındır. Yaşamından mutlu olmayan İsmet, kaybettiği "*ismetini*" geçmişte aramaktadır. Geçmişi saplantı haline getiren genç kadın, obsesif-kompülsif kişilik yapısına sahiptir.

İsmi "*kanaat eden, yeter bulup fazlasını istemeyen*" anlamına gelen Kani[536] de, İsmet gibi materyalist ve hedonist bir insandır. Küçükken sünepe ve yanaşma olan bu adamın harple birlikte şansı yaver gitmiş, mal stoklayarak harp zengini olmuş ve istediği hayatı sürdürmeye başlamıştır. Yetişkinlik devrinde müreffeh bir hayat yaşamayıp sonradan zengin olan bu adam, görgüsüzdür ve millîyet düşüncesinden yoksundur. Menfaat düşkünü olduğu için vatanı paradan ibaret görmekte ve İstanbul'da işlerinin bozulmaya yüz tutacağını düşünerek yurtdışına kaçmayı planlamaktadır.

Kani'nin karısı Şayan'ın adı "*yakışır, yaraşır, değer*" anlamlarına gelse de Şayan,[537] bu sıfatları üzerinde taşımamaktadır. Daha küçük yaşta Arap memleketlerinden birinden Fikri Paşa konağına getirilen Şayan, bu konakta zamanla hayata alışmıştır. İsmet'in yaptığı gibi Kani'nin odasına girip çıkarken hamile kalmış ve onunla evlenmiştir. Eşi zengin olunca da sahip olduklarını içselleştirememiş, sonradan görme bir kadın olarak hayatını sürdürmüştür. O da diğerleri gibi maddeci ve geçmişini hiç düşünmeyen bir insandır.

Millî Edebiyat döneminin önemli simalarından biri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli romanında Seniha, Naim Efendi ve Hakkı Celis gibi birbirine zıt karakterleri iç dünyaları ve şahsiyet özellikleriyle birlikte vermiştir. Romancı aynı zamanda alegori yaparak dönemin fikir akımlarını kahramanlara temsil ettirmiştir. Seniha, Servet Bey ve Faik Bey Batıcılığı, Naim Efendi Osmanlıcılığı, Hakkı Celis ise millîyetçiliği temsil etmektedir. Bu kahramanların dışında kalan Sekine Hanım, Cemil ve Selma Hanım üzerinde fazlaca durmamıştır.

---

[535] F. Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,* s. 452.
[536] *Ag.e.*, s. 487.
[537] *A.g.e.*, s. 980.

Seniha, ruhî durumu sürekli değişen, olaylar karşısında farklı tepkiler verebilen, ruhu da yeşil gözleri gibi "*kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena kâh berrak, rakit ve ekseriya bir havai fişek gibi şenlikli*" bir kızdır:

" *(...) Frenklerin asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu, yeni bir nevi içtimaî örnektir ki haricî ve dâhilî yaşayışında hâle ve maziye ait her türlü kayıttan azade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tabidi*r." (s. 27).

Alafrangalığı bir zihniyet problemi olmaktan öte zenginleşme aracı olarak gören Seniha, materyalist kişilik özelliklerine sahiptir. Dedesi Naim Efendi, Faik Bey'le evlenmeleri hususunda girişimlerde bulununca evlenmenin onlar için kalp ve cinsellik meselesi olmadığını, tümüyle "*paraya müteallik*" bir mesele olduğunu belirtmiştir. Faik Bey'in tespitiyle Seniha, bencil bir insandır, ailesinin ve etrafındaki kimselerin üzülüp üzülmeyeceğini düşünmeden hareket etmektedir. Hakkı Celis'in Emma Bovary'ye benzettiği Seniha, "*sabahtan akşama kadar üç romanı üst üste sigara içer gibi*" okumaktadır. Onun bovarist olmasında iki etken vardır. İlki "*Avrupa'da sürülen yüksek hayatın bazı safahatına dair hikâyeler anlat*an *ve hayalindeki âleme*" can veren mürebbiyesi Madam Kronski iken ikincisi, "*serbest tavırlı, yarı oğlan, yarı kadın*" tiplerin bulunduğu Gyp'in romanlarıdır. Bu haliyle Seniha "*ulusal benlik kaybının simgesi*" olmuştur.[538]

Devletin üst kademelerinde çalışmış olan kibar, nazik, "*bütün terbiye ve ahlak düsturları*" itaat ve hürmetten ibaret olan Naim Efendi, "*redingot*" devrini yaşamış biridir:

"*(...) Bu gibi kimselerin başlıca fazileti, itaat ve hürmettir. Bütün terbiye ve ahlak düstûrları onlar için yalnız bu iki kelimenin ifade ettiği manadan ibarettir. Bununla beraber Naim Efedi'nin iki esaslı fazileti daha vardı: Bir ana kadar müşfik ve bir dul kadın kadar titizdi*." (s. 20).

Çökmekte olan Osmanlı'yı temsil eden Naim Efendi'nin nesli, samimi gayretlerle Batılılaşma sürecini başlatmış, ancak bu sürecin geleceği noktayı tayin edemedikleri için gerçekleşen yenilikler karşısında giderek yabancılaşmıştır. Naim Efendi bu yüzden de aile bireyleriyle çatışmakta, onları bir türlü anlayamamaktadır. Yabancılık çektiği ailesi ve toplumu onun giderek şizoid bir kişilik yapısına sahip olmasına yol açmıştır. Toplumuna, ailesine, sosyal ve siyasî gelişmelerin tümüne seyirci

[538] N. Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, s. 37. Seniha ve babası, geleneksel ve milli her değere düşmanlık beslemektedir. Bu psikolojinin arkasında kayıtsız şartsız Batılılaşma isteği yatmaktadır. Genç kızın zihniyet dünyasını ve psikolojisini şekillendiren romanlar, alafranga hayatın renkli taraflarını göstermektedir. O da etkilendiği romanlardakine benzer bir hayat yaşama arzusuna yenilerek kendi benliğinden uzaklaşmıştır.

gibi baktığı için zamanla kabre benzeyen odasına çekilmiştir. Şizoid kişiliğe sahip insanlar, dış dünyanın yutucu ve bozucu etkilere sahip olduğunu düşündükleri için çevreyi bir gözlemci gibi seyretmektedirler.[539] Karısı ölünce evdeki hükmü ortadan kalkmıştır:

"*Bundan beş sene evveline kadar hiç değilse karısı yanıbaşında idi, rahatını, huzurunu mümkün mertebe koruyordu. Zira bu ihtiyar kadın ölünceye kadar evinin içinde hâkim ve amir kaldı. O hayatta bulundukça ne kızının ne damadının ne torunlarının eve ait umurda o kadar hüküm ve nüfûzları olmadı*." (s. 23).

Odasına kapanan, herkes konaktan ayrıldıktan sonra konağı ısrarla terk etmeyen ve konağın satılmasına karşı çıkan Naim Efendi, bir savunma mekânizması olarak "*kendi bütünlüğü duygusuna*"[540] sahiptir.

Servet ve Faik Bey, alafranga züppe kişilerdir. Yerli ve millî olan her şeyden nefret eden, psikolojik hiçbir derinliğe sahip olmayan Servet Bey'in tek amacı alafranga bir hayat yaşamaktır:

"*Naim Efendi'nin damadı Düyûn-ı Umûmîye müfettişlerinden Servet Bey, Müslümalıktan ve Türklükten nefret eden bir kazasker oğludur. Aldığı terbiye ile yaşadığı muhit birbirinin aksi olan her insan gibi Servet Bey de daimî bir ihtilâç, daimî bir isyan içinde yaşar.*" (s. 25).

Materyalist bir kişiliğe sahip oluşu da alafrangalıklarından ayrılamayacak özelliklerindendir. Servet Bey, konağın geleneksel değerlerinin bozulmasına sebep olan kişidir, kızını ve oğlunu da Batılı değerlere göre yetiştiren bu adam, muhafazakâr babasının evinde yapamadıklarını iktidarsız kayınpederi Naim Efendi'nin evinde gerçekleştirmekten geri durmamıştır. Faik Bey de, redingot devrinde devlet memurluğu yapmış babası Kasım Paşa'yla pek çok Avrupa memleketinde bulunmuş, buradaki her türlü keraheti görmüş ve bunları hayatına tatbik etmekten geri durmamıştır. Alafranga ve materyalist bir kişidir:

"*Oh, kalpten evvel kese…*" (s. 38).

Romanın tek olumlu karakteri, millîyetçiliği temsil eden Hakkı Celis'tir. Yakup Kadri, Hakkı Celis'i yansıtıcı bilinç olarak kurgulamış, kendi fikirlerini temsil ettirmiştir. Başta romantik bir âşık olan, Seniha'dan vazgeçtikten sonra vatanı idealize eden Hakkı Celis obsesif/kompülsif bir kişidir. Santimantal ve melankolik kişilik yapısı, onun bir nesneye bağlanması ve hayata bu nesne aracılığıyla bakmasına sebep olmuştur. Zihninden geçirdiği aşağıdaki sözler bu cephelerini sergilemektedir:

---

[539] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 232.
[540] *A.g.e.*,s. 236.

"*Hakkı Celis: 'Hayır, bunların hiçbiri değil, fakat sevmek, daima sevmek!' diyordu. 'Sonuna kadar, her şeye rağmen, ezalar, cezalar, hummalar ve gözyaşları içinde ve hastalıklar ve ölümler önünde daima sevmek*." (s. 51).

Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu* isimli romanında, başkahraman Feride üzerinde yoğunlaşmış, onun iç dünyasını şahsiyet özellikleriyle uyumlu bir şekilde vermiş, ama Kamran, Hayrullah Bey, Müjgan, Neriman, Feride'nin teyzeleri ve enişteleri, Munise, Hacı Kalfa, Maarif teşkilatında çalışan memurlar ve yöneticiler, Yüzbaşı İhsan, Binbaşı Burhanettin ve Feride'nin öğretmen arkadaşları üzerinde durmamıştır.

Nezihe Araz'la yaptığı söyleşide Reşat Nuri, Feride'yi Türk kızlarına örnek olması için kurguladığını söylemiştir.[541] Birol Emil de Feride'nin Türk edebiyatında yeni bir genç kız tipi olarak sunulduğunu belirtmiştir.[542] Derdini kimselere anlatamayan, hassas ve gururlu bir genç kız olan Feride, iç dünyasını hâtıra defteriyle paylaşmaktadır. Aldatıldığını öğrendikten sonra İstanbul'dan ayrılıp kendi ayakları üzerinde durmak için öğretmenliğe başlaması, yaşadığı pişmanlığı belli etmemesi, Kamran'ın mektuplarını okumayıp yakması onun kanaatkâr, sabırlı ve mücadeleci bir insan olduğunu göstermektedir.

"*Silik*" [543] bir kahraman olan Kamran'ın şahsiyet özellikleri ve psikolojisi hakkında fazla bir bilgi bulunmamaktadır. Feride'yi aldatan Kamran, romanın sonlarında duygusal ve romantik bir erkek olarak belirmiştir. Feride'nin eşi Doktor Burhanettin Bey, dışadönük ve sosyal bir insandır. Romanda toksözlü, babacan ve korumacı kişiliğiyle ve daha çok sosyal yönleriyle ön plana çıkmıştır. Feride'nin evlatlık olarak aldığı, annesi bir zabitle kaçan ve kötü yola düşen Munise de içedönük ve hassas bir kız çocuğudur.

Millî Edebiyat döneminin bir başka önemli şahsiyeti olan Peyami Safa, ilk romanı *Sözde Kızlar*'da sosyal bir konuyu ele almış olmasına rağmen kahramanlarını sadece toplumsal cephesiyle sergilememiş, onların psikolojik dünyalarıyla şahsiyet özelliklerini uyumlu bir biçimde vermiştir. Romanda iki grup vardır: İlk grupta yer alan Mebrure, Nadir ve Fahri idealist ve millîyetçi kişilerdir. İkinci grupta bulunan Behiç, Nazmiye Hanım, Nevin, Siyret, Belma/Hatice ve Salih'ten oluşan ten hazlarına düşkün, materyalist ve henonist kişilerdir.

---

[541] Nezihe Aras, *Havadis*, 08.12.1956'dan akt. O. Önertoy, *a.g.e.*, s. 23.
[542] B. Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, s. 11.
[543] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 213.

Romanın tezini yansıtan ilk gruptaki kişileri romanın başkahramanı Mebrure temsil etmektedir. Romancı, Mebrure'yi çok yönlü olarak tanıtmış, gerekli gördüğü yerlerde psikolojik dünyasıyla şahsiyet özelliklerini vermiştir. Dışadönük ve sosyal bir kişiliğe sahip olan Mebrure, babasının Yunan mezaliminden kaçışı üzerine yalnız kalarak ayakta durmaya çalışan, ahlaklı bir Anadolu kızıdır. Belma/Hatice, Mebrure'nin bu özelliğini ölüm döşeğinde şu sözlerle ifade etmiştir:

"*(...) Mebrure, vallahi… hep seni düşünüyorum… hep… ve bütün temiz, namuslu, öz Türk kızlarını… hepsini düşünüyorum*." (s. 189).

Yaşadıkları onun millî bir duruşa sahip olmasını sağlamıştır. Mebrure'nin tek amacı kaybettiği babasını bulmaktır. Bunun için de sürekli olarak Muhacirîn'e gitmiş, babasını farklı kanalları kullanarak aramış ve böylece dışadönük kişilik özelliklerini sergilemiştir. Mebrure'nin kabul gününde tanıdığı Nadir ve onun tanıştırdığı Fahri de millîyetçi gençlerdir. Bu iki genç de Türk muhitinde ve eski bir evde oturmaktadırlar. Nadir, Fahri'yi Mebrure'yle tanıştırırken "*Anadolulu, saf* ve *temiz ruhlu*" bir insan olduğunu özellikle vurgulamıştır:

"*Halis Anadolulu bir arkadaşım Fahri…*" (s. 75).
"*Sizin için bu çocuk harikulâde bir arkadaştır. İmbikten süzülmüş saf temiz bir ruhu vardır*." (s. 77).

Bütün bu kahramanlar, Millî Mücadele'ye taraftardılar ve milliyetçilikleriyle ön palana çıkmışlardır.

İkinci grubun prototipi Behiç'tir. Bu genç, Nazmiye Hanım, Nevin ve Siyret'in tüm özelliklerini tek başına yansıtmaktadır. İkinci gruptaki kişilerin tek amacı ten hazlarıdır, bu yüzden hedonist kişilik özelliklerini taşımaktadırlar. Kadın-erkek ilişkisine cinsel bağlamda gören Behiç, Mebrure'nin köşke geldiği ilk gün onu taciz etmiştir. Devam eden süreçte defalarca taciz girişimlerinde bulunmuş ve en sonunda makyevelist bir davranış tarzı benimseyerek Mebrure'yi elde etmek için hiç inanmadığı şeyleri söylemeye başlamıştır. Mebrure'nin zihnine giren romancı, tüm bunları onun bakış açısıyla tespit etmiştir:

"*Behiç deyince, evvelâ, uzun bir gölge, bir resim, moda gazetelerinde zarif duruşlarını beğendiği gençlere benzeyen biçimli şekillerden biri gözünün önüne geliyordu. Sonra kıvraklığını, gururunu, hodbinliğini, bazen inceliğini ve sevimliliğini hatırlıyordu. Her mecliste etrafına tahakküm eden, alnını hiç eğmeyen, süzük ve yorgun gözleriyle zaman zaman istihzalı, hâkim gururlu, sakin ve şen bakan, garip hareketleriyle müphem zevkler, saadetler vadeden, fakat kirpiklerinin dibinde hiç eksilmeyen yalancılık ve aldatıcılık buruşuğuyla bu genç, tehlikeli ve cazipti*." (s. 147).

Behiç, için benzer tespitleri Belma/Hatice de yapmıştır:

"*Behiç… müthiş… müthiş adamdır. Yalancı… kalpsiz… hain… menfaatperest… zevkine düşkün bir… bir adam… berbat bir adam…*" (s. 189).

Behiç'in kardeşi Nevin, ciddi konuları konuşmaktan hoşlanmamakta, hayatı maddiyattan ibaret görmekte ve sadece kabul günlerine kimi çağıracağını, onlara neler ikram edeceğini, hangi partide ne giyeceğini düşünmektedir. Nazmiye Hanım da çocuklarının gözleri önünde gayr-i ahlakî davranışlar sergilemekten çekinmemektedir. Genç erkeklerden hoşlanan bu kadın, kabul gününde Salih'le gece randevulaşıp birlikte olmuştur.

Romancının sözcülüğünü yapan Belma/Hatice, aşk yaşadığı Behiç'in Mebrure'ye yakın davranmasından sonra yaşadığı kıskançlığın etkisiyle intihar etmiş, ölürken de Türk ve Müslüman kızlara çeşitli tavsiyelerde bulunmuştur.

Peyami Safa, *Sözde Kızlar* isimli romanından sonra *Şimşek*'te kahramanların şahsiyetlerini psikolojinin verilerini kullanarak değerlendirmiştir. Romanın başkahramanı Müfid, Pervin ve Sacid'in şahsiyetiyle iç dünyasını uyumlu bir şekilde sergilemiştir. Ancak bunların dışında kalan Mahmut Paşa, Ferhunde Hanım, Tabende Hanım, Şayeste Hanım, Suad, Arif, Behire, Melahat ve Ali üzerinde değerlendirmeler yapmamıştır.

Dedesi Mahmut Paşa'nın otoriter yönetiminde "*şiddetle istihfaf*" edilen başkahraman Müfid, kişilik özellikleri henüz oluşurken annesi Tabende Hanım ile anneanesi Ferhunde Hanım'ın etkisi altında kalmıştır. Özellikle annesi ve anneannesinin "*Müfid'in ruhî teşekkülü üzerine*" önemli tesirleri vardır:

"*Müfid ana tarafının bütün ruhî varlığına tevarüs etmiş gibi annesine de babaannesine de çok benziyordu*." (s. 18).

Jung'un arketip teorisine göre genç adam, anne arketipinin bir türü olan "anima" arketipinin etkisi altında kalmıştır. Psikopatolojik bir kavram olan anima kompleksi/arketipi, "*incinme ve hastalık kavramlarıyla ilintilidir*."[544] İçedönük ve hassas bir kişi olan Müfid, karşılaştığı her olay karşısında incinmiş ve adı verilmeyen hastalığını büyüterek gerçeklerden kaçmıştır. Pervin, onu "*melûl*" biri olarak görmektedir:

"*(…) bu, kendisine hüzünden başka hiçbir hissin tavrı yakışmayan melûl bir adamdı.*" (s. 8).

[544] Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (Çev.: Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yay., İstanbul 2009, s. 25.

Müfid, anılan nitelikleriyle psikopatolojik/antisosyal kişilik özelliklerini de taşımaktadır. Antisosyal kişiler, McWilliams'a göre duygu ve düşüncelerini dile getirme yeteneğinden yoksundurlar.[545] Müfid, eşi ona her defasında niçin böyle davrandığını sorduğunda geçiştirici yanıtlar vermiş, duygu ve düşüncelerini söze dökememiştir.

Ali'nin tabiriyle "*şahsiyetsiz*" bir kadın olan Pervin, doktor olan eski nişanlısının teşhisiyle "*isterik*" kişilik özellikleri sergilemektedir. Histerik kişilik özelliğinin oluşmasında ebeveynlerin büyük etkisi vardır. "*Mueller ve Aniskiewitz, histerik kişiliğin etiyolojisinde anne yetersizliği ile baba narsisizminin bir bileşimi bulunduğu üzerinde*" durmuştur.[546] "*Çocukluğundan beri aileye ait bir fikir sahibi*" olamayan Pervin, anne ve babasının geçimsizliği, ayrılma/boşanma hikâyeleri, babasının ihanet maceralarını duyarak ve görerek büyümüştür. Narsist babasının ihmal ettiği, annesinin de koruyup kollamadığı Pervin, hedonist bir çevrenin içine girmiştir. Tatminsizlik, histerik kişilerin en önemli özelliğidir. Pervin de tatminsiz ve hedonist kişiliğinin etkisiyle Müfid'in dışında birkaç erkekle (Sacid, Arif ve Suad'la) cinsel ilişki yaşamıştır. "*Histerik duygulanım oynaklığı*" [547] duygu-durumunu yaşayan Pervin, "*bir dakika içinde inanılmaz bir süratle sevinçten kedere, kahkahada gözyaşına*" geçebilmektedir:

"*Bazı, yanakları kızartan, güzellik derecesinde zengin bir talâkatla konuşuyor; bazı, hayallere dalarak yahut bir nevi zihin uyuşukluğu içinde hiç sesini çıkarmıyor, uzun müddet sakit kalıyordu*." (s. 20).

Müfid'in dayısı Sacid, baba arketipinin etkisi altındadır:

"*Sacid babasını çok beğenir, fakat hiç sevmezdi; yalnız gün geçtikçe anlıyordu ki Paşa ona kuvvetli bir insan örneği olmuş ve ailevî terbiye sireyetiyle oğlunda ölünceye kadar sarsılmayacak itiyatlar bırakmıştı*." (s. 15).

Zaafsız, hain, sevimsiz ve "*kadın muvaffakiyetleriyle meşhur hovardalardan*" biri olan Mahmud Paşa, ölüm döşeğindeyken oğluna kimseye acımamasını, kızmamasını, kimseyle dost veya düşman olmamasını, parasını iyi kullanmasını, iyi bir çapkın olmasını ve kadınlara para yedirmemesini, mahkemeye veya zindana düşmemesini, sevmemesini, kadın ve eğlence hayatından uzak durmamasını tavsiye etmiştir. Bütün bu tavsiyelere uyan Sacid, hedonist ve materyalist bir insandır. Ayrıca "*sevme kapasitesi yeterince gelişmeyen*" [548] Sacid, muhatap olduğu insanları

[545] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak,* s. 187.
[546] *A.g.e.*,s. 374.
[547] *A.g.e.*, s. 367.
[548] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, s. 213.

değersizleştirdiği için narsist kişilik özelliklerini de taşımaktadır.[549] Tıpkı babası gibi Sacid'i küçük görmekte, onu ezmekten mutluluk duyarak kendi zaaflarını ve yetersizliklerini örtmektedir. Müfid, bütün bunları eşine aşağıdaki sözlerle aktarmıştır:

"*Hayatımız beraber geçmiştir: Kendi de zaten gizlemez ki… Ahlakla münasebeti olmayan bir adamdır. Her şeyi yapar, her şeyi… Muktedir olabildiği şeyi yapar ve izini katiyyen belli etmez*. (…) *Ah, ne namuslu kadınlar bilirim ki ona mukavemet edememişlerdir. (...)*" (s. 13).

Sacid'in arkadaşları Melahat, Behire, Arif ve Suad da hedonist ve materyalist kişilerdir ve hayattan tek istekleri maddî/cinsel mutluluklardır. Yalnız Ali, bu grubun içinde farklı bir kişi olarak ön plana çıkmış, yazarın görüşlerini aktararak yansıtıcı bilinç fonksiyonunu üstlenmiştir.

Tanzimat romanında belirgin şahsiyet özellikleriyle sunulan kahramanlar, özellikle *İntibah*, *Zehra*, *Sergüzeşt* ve *Araba Sevdası*'nda temel bir problem etrafında varlık bulmuşlardır. Düz ve değişmeyen özellikler taşısalar da bu özellikleri eylem ve davranışlarına yansıtarak okuru şaşırtmamış, romantik edebiyatın tek yönlü kişileri olarak karşımıza çıkmışlardır. Servet-i Fünûn romanında daha yuvarlak ve şahsiyetinin birkaç özelliğiyle birden sergilenen kahramanlar, iç ve dış bütünlükleriyle verilmiştir. *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* bu anlamda gerçekten başarılı örneklerdir. Bu romanlardaki kahramanlar, statik özelliklere sahip değildirler, olaylar ve durumlar karşısında değişebilen tepkiler verebilmektedirler. Servet-i Fünûn dışındaki roman, şahısların nitelikleri açısından Tanzimat romanının devamı niteliğindedir ve kahramanlar genel itibarıyla değişmeyen niteliklere sahiptirler. Oysa Millî Edebiyat döneminin roman kahramanları, şahısların psikolojik durumları açısından Türk romanının geldiği noktanın ne kadar da iç açıcı olduğunu göstermektedir. Reşat Nuri, Yakup Kadri ve Peyami Safa kahramanları çok yönlü olarak sunmuş, onları statik özellikleriyle vermemiş, zaman zaman iç dünyalarından da bahsederek gerçekçilik tonunu artırmışlardır.

2.3.Zaman

İnsanlığın zihnini en fazla meşgul eden ve tanımlaması en zor kavramlardan biri olan zaman; fizik, matematik, felsefe, edebiyat, tarih ve psikoloji gibi pek çok bilim ve sanat dalının ilgi/inceleme alanına girmektedir. Zaman, genel itibarıyla "*yaşamın ve olayların bir bütün olarak telakki edilen geçmiş, şimdi ve gelecekteki sonsuz ve sürekli*

[549] *A.g.e.*, s. 211.

ilerlemesi"[550] veya "*bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit*"[551] şeklinde tanımlanmaktadır. Anlatıbilimde ise "*olayların ve durumların içinde gerçekleştiği ve sunulduğu, yani anlatıldığı süreyi kapsayan periyotlar*" [552] tanımıyla yer bulmaktadır. Romanda çok önemli fonksiyonlar üstlenen zaman, vaka/olay ve anlatma zamanı olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Olayların başlama ve bitiş noktası arasında geçen süre olarak tanımlayabileceğimiz vaka/olay zamanı, olayların içinde yaşandığı zaman dilimidir[553] ve somut bir tarihle tespit edilerek takvim zamanı terimiyle ifade edilebilmektedir. Anlatıcının, olayı duyduktan veya gördükten sonra okura naklettiği zamana da anlatma zamanı adı verilmektedir.[554]

Vaka zamanı, çizgisel ve döngüsel olmak üzere iki şekilde akmaktadır. Kronolojik olarak ilerleyen çizgisel zaman, geçmiş-hal-gelecek sıralamasıyla tabiattaki gibi akmakta iken "*dönüşümlü ve iç içe*"[555] olan döngüsel zamanda bu akış alışılmadık biçimde bozularak dün, bugün ve yarın birbirinin yerine geçmektedir. [556] Döngüselleşerek kahraman merkezinde ileriye veya geriye kırılan zaman, psikolojik bir mahiyet kazanmaktadır. Roman teorisinde bu duruma "*genişletme* veya *öznel zaman*"[557] denmektedir ve bu da Bergson'un zaman üzerine geliştirdiği fikirlerle anlamlı bir çerçeveye oturmaktadır. Einstein'ın "görecelik" teorisine göre zaman, insanın hem dışında hem de içinde akmaktadır. Mekâna bağlı olarak dışarıda akan "*matematik zaman*" ölçülebilirken insanın içinde akan ve ancak kendisi tarafından bilinebilen zaman, yani "*süre/dureé*" ölçülememektedir. Maddî evrende akıp giden zaman tekdüze bir şekilde ilerlerken yaratma, hareketlilik ve oluş ifade etmemektedir. Oysa ruhî dinamiklere göre akan zaman, psikolojik bir mahiyet arz eden asıl gerçeklik alanıdır. Birey, mekânlaştırarak algıladığı dış/matematik zamanı hafızasıyla bölerek geçmiş, hal ve gelecek bütünlüğü içerisinde algılamakta,[558] hafızasında biriktirdiklerini hatırlayarak ve geçmişi bugüne taşımaktadır. O halde "*süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimi bir ilerlemesidir. Geçmiş hiç durmadan büyüdükçe kendisini de hiç*

---

[550] Oxford Dictionaries, 'Time', http://oxforddictionaries.com/definition/english/time, 2011.'den akt. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yay., İstanbul 2014, s. 159.
[551] TDK Türkçe Sözlük, 'Zaman', http://www.TDKgov.tr/index.php?option=com_gts&guid=TDK53bdbaf5e13d21.33261578
[552] B. Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* s. 159.
[553] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 74.
[554] M. Tekin, *Roman Sanatı-Romanın Unsurları 1*, s. 118.
[555] *A.g.e.*, s. 116.
[556] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2004, s. 29.
[557] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 161.
[558] Ali Osman Gündoğan, *Bergson*, Say Yay., İstanbul 2010, s. 73-86.

durmadan hıfzeder."[559] Bergson felsefesiyle zamanın psikolojik boyutuna bakarsak roman kahramanının gerçek zamanı olan süreyi bilincinin işleyişine bağlı olarak kullandığını, psikolojisini etkileyen bir olay karşısında zamanı ileriye veya geriye kırarak bireyselleştirdiğini söyleyebiliriz. Hafıza/bellek, geçmişi şimdiye taşımakta, süreyi oluşturan psikolojik hayatı şekillendirmekte,[560] bireyi/kahramanı dış zamandan kopartarak kendi zamanıyla baş başa bırakmaktadır.

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, *İntibah*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Sergüzeşt*, *Zehra* ve *Muhâdarât*'ın yazarları, insanı bütünüyle kavramayıp tek yönlü inceledikleri için zaman unsurunu psikolojiyle ilişkisi bağlamında görmemişlerdir. Ancak Servet-i Fünûn'da durum değişmiş, romancılar teknik sorunlara önem verdiği için zamanı insan psikolojisiyle ilişkili biçimde kullanmışlardır. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, *Aşk-ı Memnu*'da neredeyse bütün kahramanlar, *Hayal İçinde*'de Nezih, *Eylül*'de Suad ve Necib içinde bulundukları sıkıntılardan uzaklaşmak istediklerinde iç zamanlarına yönelerek matematik zamandan kopmuşlardır. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın temsilcilerinden Saffet Nezihi *Zavallı Necdet* isimli eserinde zaman ile kahramanlarının psikolojisi arasındaki ilişkiyi ihmal etse de Güzide Sabri Aygün, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanında Fikret'in iç zamanını oldukça önemsemiştir. Fecr-i Âti yazarı Cemil Süleyman *Siyah Gözler* isimli romanında zamanı bir teknik unsur olarak kullanırken bile pek çok problem yaşamıştır. Kaldı ki psikolojik zaman anlayışına da sahip değildir. Henüz Millî Edebiyat anlayışına sahip olmayan Halide Edip ile Millî Edebiyat yazarları Reşat Nuri ve Peyami Safa zaman ile insan psikolojisi arasında oldukça titiz davranırken Refik Halit ve Yakup Kadri aynı titizliği göstermemiştir.

Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli eserinde iki aylık bir zaman diliminde anlattığı olayları, Saliha Hanım'ın evlilik macerasını vererek kırk sekiz sene, Hacıbaba'dan bahsettiği satırlarda on dört sene, Ali Bey'den bahsettiği satırlarda ise on altı sene geriye kırarak genişletmiştir. Kaplan'ın psikolojik zaman fikrinin olmadığını söylediği bu romanda[561] kahraman merkezli ve içsel süreçlerle gerçekleşen herhangi bir geriye dönüş söz konusu değildir. Ayrıca psikolojik zaman bir tarafa, romancı sosyal ve tarihî olaylarla ilgili herhangi bir işaret kullanmayarak takvim zamanını da sezdirmemiştir.

---

[559] Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, (Çev.: Şekip Tunç), MEB Yay., İstanbul 1947, s. 16.
[560] Henri Bergson, *Zihin Kudreti*, (Çev.: Miraç Katırcıoğlu), MEB Yay., İstanbul 1989, s. 13-14.
[561] M. Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*, s. 82.

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli eserinde belirgin zaman problemleri olmasına karşın *İntibah'*ta Namık Kemal, zaman unsurunu daha teknik bir mesele olarak görmüş, kronolojik olarak ve bir yıllık zaman diliminde vukû bulan olayları Çamlıca'nın önemini belirten atıflarla takvim zamanına bağlamıştır. Romanın başındaki bahar ayı ve Çamlıca tasviri bir bakıma romancının insan psikolojisi ile zaman arasındaki ilişkiyi fark ettiğini göstermektedir. Baharın gelişiyle Ali Bey'in erkekliğe ve hayata uyanışı arasındaki benzerliği yakalayan romancı, her ne kadar mesnevilere has bir giriş yapmış olsa da zamana bağlı olarak gerçekleşen tabiat olayları ile bulûğ çağı arasında ilişki kurması oldukça önemlidir. "*Baharın gelişiyle nasıl tabiat uyanıyorsa gençliğin kemale ulaşmasıyla da küçük tabiat, yani insan uyanır*:"[562]

"*Bahar eyyamı bu köhne cihanın subh-ı safa-yı nev-civânîsidir ki bahar erişince toprağın her tarafı serâpâ terâvet kesilerek 'yuhyi'l-arze ba'de mevtiha' sırrı aşikâr olur. O kuru ağaçlar yeniden can bulmağa başlar. Bir halde ki taravetlerine dikkat olunsa nazar-ı ibretle vücutlarına cereyan eden hayatı görmek kabildi. Bir halde ki en ednasındaki neşv ü nemaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolur.*" (s. 1).

Ali Bey de "*çocukluktan recûlîyete*" geçerken, yani ömrünün ilkbaharını henüz yaşamaya başlarken tıpkı tabiatın uyanması gibi bir uyanış yaşamıştır:

"*Her türlü hevesât-ı nefsiyenin şiddet-i galeyânı zamanında o terbiyede bulunan bir delikanlı mahbûb-ı kalbi rûh-ı hayâli olan öyle bir nadire-i rüzgârın birinci meclis-i mülâkâtına tesadüf ederse hayretten, giryeden başka neye muktedir olabilir?*" (s. 27).

Romancı, insan psikolojisi ile zaman arasındaki ilişkileri zamanı kırmak suretiyle küçük değinilerle sezdirmiştir. Kalemde çok işi olduğu yalanını söyleyerek eve geç gelişini izah eden Ali Bey, yalan söylemenin pişmanlığının yaşattığı psikolojiyle babasının yalanla ilgili sözlerini hatırlamış ve zamanı geçmişe kırmıştır:

"*Hemen söylediğine pişman oldu. Çünkü pederi kendine daima "Halka söylemekten utanacağın bir işi yapmaktan nasıl utanmazsın? Sen herkesten alçak mısın ki yaptığın bir işi ötekinin berikinin bilmesinden hicâb lâzım gelsin de yalnız senin bilmekliğinden hicâb lâzım gelmesin." der idi.*

Bir kerre de "Sevdiğini üzmemek için doğruyu ketmeyleme! Zira bir vakit gelir ki, sevdiğin o ketimden haber alır da korktuğundan ziyade üzülür." demişti." (s. 21).

Fatma Hanım da Mehpeyker meselesinden dolayı oğluyla yaptığı tartışmanın üzüntüsüyle bir gün öncesini hatırlayarak zamanı geriye kırmıştır:

"*Sabah olup da Hanımefendi'nin oğluyla zaman-ı münazaaleri olan nâ-mübarek saat gelince o belâ-yi nâgeh-zuhûrun yâd-ı hazini biçâre kadının gönlünden -hemen vak'a tekerrür etmişçesine- tesirâtını tecdît ve tezyît etmeye başladı*." (s. 102).

---

[562] A. İ. Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı II-Hikâye ve Roman*, s. 145.

Mehpeyker tarafından bağ evindeki odaya kapatılan Dilaşub, yaşadığı sıkıntıya bağlı olarak üç yaşından içinde bulunduğu ana kadar çektiği eziyetleri hatırlamış, matematik zamandan kopmuştur:

"*Beş on dakikadan ibaret olan bu zaman-ı endişede üç yaşında iken kendisini validesinin kucağından gasbeden bî-insafın pençe-i kahrıyla kolunda hâsıl olan acıdan, validesinin feryâd-ı mütehassirânesiyle kalbine gelen helecandan, İstanbul'a gelinceye kadar sandallar içinde, esirci elinde bulundukça, gördüğü sefaletlerden, eski efendisinin sâye-i merhametinde birkaç yıl insanca ömür geçirdikten sonra gerek Ali Bey'in, gerek Mehpeyker'in yanında müptelâ olduğunu balâda tarif ettiğimiz felâketlerden hiç biri yok idi ki en cüz'i tafsilâtıyla beraber tahattur ederek her biri için zaman-ı vukûundan birkaç kat ziyade müteessir olmasın*." (s. 159).

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında yaklaşık dört buçuk senede anlattığı olayların zamanını Raziye-Şefik aşkının geçmişini detaylı olarak verebilmek için, Şefik'in babası Hacı Hafız Mehmet Singapurî'nin gençlik yıllarına kadar otuz beş sene genişletmiştir. "*Kânunuevvel*, *Tanzimat-ı Hayriyye iptidalarına doğru* ve *Kırım Muharebesi*" ifadelerini kullanarak sosyal ve tarihî zamana atıflar yapmıştır. Romancı, bireysel ve psikolojik bir sorun olarak görmediği zamanı kahramanların psikolojisine bağlı olarak kırmamıştır.

"Esaret" temasının sosyal ve psikolojik yönünü anlatmaya çalışan Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanında kendisinden önceki romancılara nazaran psikolojik zaman hususunda daha titiz davranmış, yedi yıllık zaman diliminde gerçekleşen olayları, herhangi bir sosyal ve tarihî problemle ilişkilendirmemiştir.

Esir olarak İstanbul'a getirilen Dilber, annesini ve memleketini özlemektedir. Vapur düdüğünü duymasıyla nesnel zamandan kopmuş, özlem duygusuyla zamanı geriye kırmıştır. Vapur düdüğü bu noktada sadece işitme duyusuna hitap eden bir ses değildir, Dilber'in psikolojisinde başka hususları hatırlatan daha geniş bir anlam yelpazesine sahiptir:

"*Köprünün üzerinden geçerken iki tarafa yanaşıp kalkan vapurlardan gözünü ayıramıyordu. Birkaç adım daha ileri gidip de vapur düdüğünün sesini işitir işitmez bulunduğu yerde vücûduna titremek geldi. Zira memleketinden ayrılıp gelirken Batum'da duran vapur düdüğünün aksi hâlâ kulağında kalmıştı*." (s. 8).

Dilber, Mustafa Efendi'nin konağından kaçtığında Bizans harabelerini andıran bir mekâna sığınmış, bu mekânın korkutuculuğunu hizmetçi Taravet'in zulümleriyle ilişkilendirerek zamanı geçmişe kırmıştır. Onu iç zamanına başvurmaya iten olgu, eziyet ve hürriyetsizliğin psikolojisinde meydana getirdiği tahribattır:

"*Gece bütün sükûnet ve zulmetiyle ortalığı istilâ etmişti. (...) Yalnız uzaktan uzağa havlayan köpeklerin sesleriyle ara sıra şiddetli esen soğuk, müessir bir rüzgârın eski Bizans harabelerinden çıkardığı müthiş aks-i sadâlar sâmia-i havfnâkine vasıl olurdu.(...) Yaşamak için zevk ve mülâyemete, nüvâziş ve himâyete muhtaç olan bu mahlûkun küçücük kalbi o büyük gecenin mahuf sükûtuyla harabelerden çıkan müthiş sadallardan durmaya ve şimalin buzlu dağlarından dökülüp gelen o müessir rüzgâr en ince asabına kadar sirâyet ederek bütün vücûdu titremeye başladığı zamanda Taravet'in hâtıra-i zulüm ve gaddarı tesir-i bürûdet ve şiddet-i havf ile hürriyet ameliyatını ve harekât-ı asayişkârânesini kaybettiği kalp ve zihnine hücûm ederek dehşet-i hayâliye ve kuvve-i vehme istiklâl ve istibdat ile hüküm-fermâ olunca birdenbire bulunduğu yere oturdu*." (s. 18).

Fatma Aliye Hanım, *Muhâdarât* isimli romanında yaklaşık yirmi senelik bir zaman diliminde anlattığı olayları Fâzıla'nın geçmişine dönmek suretiyle dokuz sene genişletmiştir. Genel itibarıyla psikolojik olguları anlatmayan romancı, kahramanların psikolojileriyle zaman arasındaki ilişkiyi birkaç küçük girişim dışında önemsememiş, herhangi bir sosyal veya tarihî olaya atıf yapmamış, takvim zamanını belirtmemiştir.

Romanın başkahramanı Fâzıla'nın babası Sâî Efendi, yaşarken ciddi biçimde sevdiği eşinin resmini kütüphanede bulduğunda hasret psikolojisiyle gerçek zamandan koparak zamanı geriye kırmıştır:

"*Sâî birçok sene evvellerine avdet eylemiş ilk zevcesiyle karşı karşıya bulunuyorum diye tahayyül ediyordu. Karşısında tecessüm eden hayalin semîi gözünün mahmûrâne nazarı ve sırma gibi saçlarının parıltısı kendisini mest etmiş, demin ağlayan gözleri hayran hayran bakıyor, yüzü gülüyordu. Kendisini de o zamanki gençlik avânında zannediyordu. Tahayyül ediyordu ki karşısında tecessüm eden hayâl-i mevhûm kendisine söz de söylüyor, 'Beyim bıyıkların büyüyor da ne kadar simana yakışıyor. Şimdi tam erkek tavrı aldın! Sâîciğim ne kadar güzelsin.' diyor. Bir müddet sonra o hayalin eteğine tutunmuş bir kız çocuk ve daha sonra da kucağında bir oğlan çocuk hayali peyda oldu. Hayal kendisine 'Beyim bak! Fâzıla kara karşlarını kara kirpiklerini senden almış sarı saçıyla mai gözlerini de benden, Şefik ise tamamıyla bana benziyor. Ah ne olur onun bazı yeri sana benzeyeydi.' diyordu*." (s. 57).

Nabizade Nazım, *Zehra*'da kahramanların psikolojileri ile zaman arasındaki ilişkiyi birkaç örnekle yansıtmıştır. Olaylar, romanın başındaki ibareye göre, 1884 yılında başlamış ve dört yıl sürerek 1888 yılında sona ermiştir. Romancı zamanı "*on altı, on yedi*" yaşlarında olan Zehra'nın iki yaşındaki günlerine kadar kırarak on dört, on beş sene genişletmiştir. Olaylar, "*Handehane-i Osmanî Tiyatrosu*, *Tepebaşı Tiyatrosu*, *Arnavut Hanı*, *Tulumbacılar Kahvesi*" gibi, XIX. yüzyıl Osmanlı'sının kültürel mekânlarında geçmiştir.

Suphi, aşk duygusunun oluşturduğu psikolojiyle evlerinin bahçesinde güller arasında gördüğü Zehra'yı hatırlayarak zamanı geriye kırmıştır. Genç adamın nesnel zamandan kopuşunu "*âlem-i manaya*" yükselmek biçiminde açıklayan romancının asıl

niyeti, onun psikolojik durumuna bağlı olarak zamanı nasıl algıladığını vermek değil, kurduğu hayali nakletmektir:

"*Hayalini cevelânda serbest bıraktı. Latîf latîf ümit bulutları içinde âlem-i manaya yükseldi gitti.*

Hayalât ile rüya birbirine karıştı. Suphi bulutlar içinde yükselmekte devam etmekte idi.

Hâlâ kendisini koridorun penceresi önünde durmakta, kıskanç kız da gül fidanını tımar etmekte idi. Ta yanına kadar sokulduğu halde Zehra haberdâr olamadı. Biraz sonra vahşî kız bir çığlık kopardı. Bu sedâ-yı can-hırâşı işitenler bahçeye koştular. Bu sırada Şevket de Suphi'nin karşısına dikilmişti. Zavallı çocuk korkusundan, hicabından kan tere battı. Olduğu yerde kıvranıp durmakta idi. Şevket kendisine bir nazar-ı kâhir ve müthiş atfettikten sonra kolundan tutup şiddet ve hiddetle silkince çocuğun aklı başına geldi. Hakikaten terlemiş idi. Gözünü kaparsa yine şu müthiş rüyanın mâ-ba'dini görecekmiş gibi uyanık durmaya cebr-i tabiat eyledi; fakat o ihtiyâc-ı tabiîye galebe çalamadı." (s. 14).

Suphi, Sırrıcemal'le evlendikten sonra hasret duygusuyla iç zamanında yolculuk yapmıştır. Henüz ayrılmadığı Zehra'yı boşamayı düşündüğü anda özlem duygusuyla "*ömr-i mâziyi*" hatırlayarak ona karşı yaptığı hataları fark etmiştir:

"*Hâlâ o kara saçlarına bürünüp de müsterihâne uykuya daldığı zamanları tahattur ettikçe yüreği kabarmakta idi. Hele bir gün, hani Boğaziçi'nde yalının bahçesinde sabahleyin erkenden kolkola gezinmekte idiler ya. İşte o zaman gâyet sık bir koru altına geldikleri zaman yorulmuşlar, kaba otlar üzerine şöyle oturuvermişlerdi*. (…) *Suphi mazisine bu suretle tecessüse başlayınca birçok nazlı katmerler zuhur etmekte idi. İlk gördüğü gün Zehra'nın gül fidanı yanındaki vaziyeti gözünün önüne geldi. Zehra, çatık kaşları, cevvâl gözleri, perişan saçlarıyla karşısında tecessüm ve teressüm etti. O günkü hissiyât ve hayalâtı birer birer gelip geçmekte idi. O zamanki kıskanç, hırçın ve fakat muazzez kız, şimdi kimsesiz, me'yûs, muhakkar olarak ta orada, işte, şu ince yolun nihâyetinde kim bilir ne kadar azaplar, gözyaşları içinde yolunu, kendisinden bir haber beklemekte idi*." (s. 59).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* isimli romanında kahramanların psikolojisiyle zaman arasındaki ilişkiyi yansıtmamıştır. Romancı, olayları beş aylık bir zaman diliminde anlatmış, zamanı yirmi dört yaşındaki Bihruz Bey'in çocukluğunu anlatırken on beş sene, yirmi üç yaşındaki Periveş'in eşinden ayrılış hikâyesinden bahsederken yedi sene genişletmiştir. Romancı, olayların "*1870 senesi mevsim-i baharında*", mayıs ayının ikinci haftasında Bihruz Bey'in Çamlıca'ya gitmesiyle başladığını ve eylüle rastgelen Ramazan ayının sonunda bittiğini, Mösyö Piyer'in Süveyş Kanalı'nın açılmasıyla ilgili gazete haberinden bahsederken belirtmiştir. Ayrıca XIX. yüzyılın ikinci yarısında alafranga tiplerin alış-veriş yaptığı "*Terzi Mir*", kitapçı "*Vik*" ve araba imalatçısı "*Bender*" gibi mekânlardan yola çıkarak sosyal zamanı hatırlatmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında iki yıllık bir zaman diliminde anlattığı olayları, yirmi iki yaşındaki Ahmet Cemil'in çocukluğuna dönerek yirmi iki yıl genişletmiştir. Dönemin şartları itibarıyla sosyal ve tarihî olaylara açık atıflar yapamayan romancı eski-yeni tartışması, "*Mekteb-i Mülkiye, Tepebaşı Bahçesi, Luxenbourg, Babıâli Caddesi, Palais de Cristal*" gibi mekânlar ile Edmond Haraucourt'un *L'âme nue* isimli şiir mecmuasını ve dekadanları söz konusu ederek olayların XIX. yüzyılın ikinci yarısında vukû bulduğunu sezdirmiştir. Başkahraman Ahmet Cemil'in iç zamanını sanat ve aşk hülyalarına bağlı olarak sergilemiştir.

Başkahraman Ahmet Cemil, içinde bulunduğu psikolojiyle ilişkili olarak ya eski ve daha mutlu olduğu günlere dönmüş ya da mutlu olacağını tahmin ettiği günleri hayal etmiştir. Romanın başında Mirat-ı Şuun için verilen onuncu yıl yemeği esnasında eski edebiyatın temsilcisi Raci'yle yaptığı tartışmanın ardından "*Waldteufel'in meşhur valsinin*" etkisiyle hayallere dalmıştır. Batı sanatını temsil eden Waldteufel'in tınılarından etkilenen genç adam, mavi ve belirsiz bir zamana yolculuk yapmıştır. Bu valsin Batı'yı temsil etmesi ve Ahmet Cemil'in sanat alanında başarılı olacağını düşündüğü hayal etmesi oldukça mânidârdır:

"*Ahmet Cemil daima aceleci ve telaşlı yürüyüşle, adeta koşarak Bâbıâli Caddesi'nin kenarından çıkarken şu kitapçı dükkânları, cam kapıların aralarından fark edilen şu kütüphane müdavimleri, bu matbaalar, sabahtan akşama kadar fikir ve sanat hareketlerinin münferit mecrası olan şu cadde bir gün olacak ki onun teshiri altına girmiş olacak. Şimdi birkaç eski mektep arkadaşıyla sekiz on kalem erbabından başka herkesin meçhûlü olan bu genç, bugün koltuğunun altında bir iki kitapla buradan bir gölge gibi çıkarken bir gün olacak ki tesadüfen bir kitapçının dükkânına gözü isabet edecek olursa mektepten henüz çıkmış iki genç edebiyat müntesibinin birbirine kendisini gösterdiğini fark edecek…(…) Güzergâhında isminin yavaşça fısıldandığını işitecek ve ciğerlerinden sıcak bir şeyin aktığını duyacak…*" (s. 40).

Kardeşi vefat ettiğinde mutsuz ve hüzünlü olan Ahmet Cemil, Aksaray'dan geçerken gördüklerinden etkilenerek babasıyla yaşadığı mutlu günleri hatırlamıştır. Babası varken hayata daha emin bakan Ahmet Cemil'in babasıyla mutluluk duygusunu birleştirmesi ve bu suretle zamanı mutlu olduğu geçmişe kırması psikolojisiyle yakından ilişkilidir:

"*Şimdi hemen on beş sene oluyordu ki Aksaray'ı görmemişti. Hele daha ötesini hiç bilmezdi, Yenibahçe'nin namını işittikçe burasını İstanbul'un hemen haricinde sahraların yeşilliklerine sığınmış bir sayfiye gibi tevehhüm ederdi. On beş sene evvel?. Kendi kendisine o zamana ric'at ediyordu. O vakitler Aksaray Caddesi, henüz Şehzadebaşı ile Direklerarası'na mağlup olmamıştı. Şimdi Vezneciler'i dolduran ramazan eğlencelerinden bir kısmı o zaman bu sokakta halkı han içlerine toplardı. Zavallı babası!.. Zihninde müphem hâtıra levhaları uyanıyor, kendisini bir ramazan*

gecesi babasının yanına tiyatroya gitmek için bu sokağa inerken görüyordu. O zaman ne kadar mesut idi! On yaşında çocuklara mahsus daima taşmaya müheyya neşe ile o vakit her sözlerini tuhaf bulduğu o oyunculara, hele uzun fesli İbiş'e ne kadar gülmüştü! Şimdi bunların hepsinden uzak! Hele babasından…" (s. 351).

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi *Aşk-ı Memnu* isimli romanında da zaman konusunda titiz davranmıştır. İki senelik zaman diliminde anlattığı olayların zamanını Adnan Bey için yirmi, Bihter için yirmi iki, Mll de Courton için otuz, Nihal için beş ve Firdevs Hanım için yaklaşık otuz sene geriye kırmıştır. Tarihî olaylara atıf yapmayan romancı, XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki meşhur giyim, eğlence ve gezi yerleri olan "*Bon Marche, Löbon, Pygmalyon, Allemond, D'or, Lion*"dan bahsetmiştir. Psikolojik özellikleri ağır basan bir roman olan *Aşk-ı Memnu*'da kahramanlar, özellikle mutsuz oldukları zamanlarda halden koparak iç zamanlarına sıklıkla başvurmuş, zamanı bütüncül bir şekilde algılamışlardır. Annesinin yazgısını tevarüs etmek istemeyen başkahraman Bihter, aynanın karşısına geçtiğinde gündüz, Göksu gezisinde kardeşi Peyker'in söylediği sözü hatırlamıştır. Annesi eşini aldatmıştır, aynı lekeyi taşımak istemeyen Bihter, "*hıyânet*" sözüyle gündüzkü olaya dönmüş, annesinin geçmişte yaptıklarını yapmak istemediğini düşünmüştür:

"*Birden Peyker'in bir sözünü tahattur etti. Ne diyordu? O kocasına hıyânet etmek maksadıyla evlenmemişti. Bunu söylerken gözlerinde celî ve ne hain bir mana vardı. Ne demek istiyordu? Başkaları, kendisi, Bihter, kocasına hıyânet etmek maksadıyla evlenmişti, öyle mi? Bunu yapmayacaktı, Firdevs Hanım'a benzemeyecekti*." (s. 210).

Romanın diğer kahramanı Nihal, Behlül'le Ada'dayken yaşadığı saadete bağlı olarak zamanı ilk önce iki sene, sonra annesini hatırlayarak altı sene geriye kırmıştır. Bihter'in evde bulunduğu iki senelik hüsran hayatını düşünen Nihal, mutluluk duygusuyla birleştirdiği annesinin "*müphem gölgesini*" görerek altı sene öncesini hâle taşımıştır:

"*Nihal artık ağlamıyordu, gözlerinde henüz bir nem bakiyesiyle, kendisine bu yıldızlı rüyaları vaad eden adama bakıyordu. Şu dakikada bu çocuğun elemli ruhunda nasıl bir sevda ihtiyacı uyanmış idi ki bu saadet zemzemesini böyle bitmez tükenmez saatlerle dinlemek arzusunu veriyordu. Bunu dinlerken iki senelik hüsran hayatını o hayatın işkencelerini düşünüyordu; daha sonra, garip bir hayal hadisesiyle bu düşüncelerinin arasında anne çehresine benzeyen müphem bir gölge görüyordu*." (s. 453).

Bihter'le evlenerek umduğunu bulamayan Adnan Bey, içinde bulunduğu mutsuzluk duygusuyla evliliğin yanlış bir karar olduğunu düşünerek "*iki senelik izdivaç ömrünü*" hatırlamıştır:

"*Şu iki senelik izdivaç ömrü bir mesûliyet hayatı mehâbetiyle gözlerinin önüne geliyor, küçük küçük, şimşek gibi bir cereyan ile tutuşup sönen görünüp silinen levhalar şeklinde hep Bihter'le Nihal'i görüyordu; zihninde karısı ile kızı birbirini örtmek isteyerek kovalaşıyorlardı.*" (s. 364).

Halit Ziya'nın zaman hususundaki incelikli tavrını sürdüren ve zamanı çok yönlü bir biçimde kullanan Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanını altı aylık bir zaman diliminde anlatmış, Suad ve Süreyya'nın evlilik süreçlerini vermek suretiyle olay zamanını beş sene geriye kırarak genişletmiştir. Devrin şartları gereği herhangi bir sosyal ve tarihî olaya atıf yapmadığı gibi takvim zamanını da belirtmemiştir.

Kahramanların zaman algısını psikolojileriyle uyumlu bir biçimde veren romancı, romanın ismiyle muhtevası arasında, zaman merkezinde sıkı bir münasebet kurmuştur. Necib ve Suad arasındaki yasak aşk, doğa olaylarıyla ilişkili olarak başlamış ve bitmiştir. İlkbaharda (nisan) başlayıp sonbaharda (eylül) biten romanda yasak aşk, bu ayların kendine has şartları ve ahengiyle ilişki içerisinde sunulmuştur. Nisan, doğurucu ve oluşturucu bir ay iken eylül, ölümü ve sonu hazırlamaktadır. Necib'in nisan ayının tazeleştirici ve uyandırıcı etkisiyle hissettiği aşk duygusu, doğanın yavaş yavaş eski ahengini kaybederek kışa dönmeye başladığı, ama kısmen yaz ve bahar havasının hissedildiği eylül ayında bitmiştir. Necib, ilkbahardan beri aşk duyguları hissettiği Suad'la eylül ayında birleşemeyeceğini anlamıştır. Fakat Suad, Necib'den farklı olarak aşk duygusunu nisan ayında değil, eylül ayında hissetmiştir. Bu doğrultuda eylül, Suad için iki anlama sahiptir. Az önce belirtildiği gibi eylül ayında doğa henüz kışa dönmemiş, ama kış emarelerini göstermeye başlamıştır. Bu ayda doğanın diriltici atmosferi kış ayının ölümü andıran işaretleriyle savaşmakta, hava bir taraftan ilkbahar ve yazı andırırken diğer taraftan da kışı, yani sonu hatırlatmaktadır. Suad, bu noktada yaz mevsimi ve eylül arasında bir ayrıma giderek yaz mevsimini "*saadet*"le, eylül ayını ise "*esef ve hasret*"le ilişkilendirmiş ve her ikisini de eylül ayında hissettiğini görmüştür. Eylül ayı, her ne kadar ilkbahar ve yazdan esintiler taşısa da zamansal olarak bitişe yaklaşıldığını göstermekte, bu yüzden de hüznü ve matemi taşımakta ve Suad'a "*kendi kadınlık hayatının eylülü gibi*" gelmektedir:

"*Ey sonbahar bu… Artık bu kadar letâfet ve harâret verdikten sonra… Eylülden daha ne beklenir? Eylül, malûm a hüzün ve matem ayıdır.* (...) *Eylül… Henüz renk ve rahiyası bitmemiş, fakat baharın ıtırlı mebzûliyet-i elvânı o kadar gayr-i mahsus bir sûrette çekilmiş, o kadar tekrar avdet etmemek hırmanıyla, avdet eder gibi görünse bile hemen yine solup kararan hırçın, boş arzularla o kadar acı acı çekilmiş ki bir gün işte ruh-ı tabiat birden uyanıp görüyor; yapraklarının nasıl sararmış, birçoklarının düşüp çamurlar içinde çürümüş olduğunu görüyor ve şimdi hava ne kadar güzel olsa, o bir iki*

günün verdiği acılıkla bu güzel havaların ne kadar fani, bu renk ve râyihanın ne vefasız, ne artık ele geçmez, elde iken kıymeti bilinmemiş, öylece istihlak edilmiş bir hazine olduğunu acı acı görüyor." (s. 170-171).

Necib ve Suad, bazı olaylar etrafında halden kopmak suretiyle zamanı bireyselleştirmiştir. Bu anlarda Suad veya Necib'in zihninde neler olup bittiğini görmek mümkündür. Daha romanın başında Suad, eşi Süreyya'nın babasının evinden şikâyet etmesi üzerine içine dönmüş, psikolojik zamanda yolculuk yapmıştır:

"*Suad, kaşlarında bir inhinâ-yı endişe ile gözleri daha ziyade kararark, kaç senedir bu aynı yerde aynı hayatta bâis-i şikâyet hiçbir hal görülmeden geçen mesut günleri tahattur ile sükût ediyordu. Bir aralık 'Evvelden hiç böyle söylemiyordun!' demek istedi. Fakat neye yarayacaktı? Ufak bir mazeret, adî bir sebeple geçiştirilmeyecek miydi? 'Bari sen git, oralarda kal, biraz eğlenirsin!' diyecek oluyordu; fakat beş senedir beraber bulunmağa, her şeyi beraber yapmağa o kadar alışmışlardı ki zevcine karşı kalbindeki derin irtibatın sevkiyle fedakârlığa râzı olup söylese bile onun bunu fark ederek, münkesir olduğunu görerek daha rahatsız olacağını, yine yeminlerin başlayacağını, hiçbir şeyin değişmeyerek sade zevâhir namına uğraşılmış olacağını düşünüyordu. Çünkü asıl kabahatin köşkte olmadığını hissediyordu. Kabahat, şu sebebini düşününce kalbini sızlatan can sıkıntısında, ne kadar aşk ve irtibat ile geçerse geçsin beş senelik hayatın yıprattığı kalplerde, bu kalplerin, kalb-i beşerin eskimeye olan kabiliyetinde idi. Ve o kadın, bu acı tefekkürle başını eğip sükût ederken Süreyya söyleniyor, şikâyet ediyordu*." (s. 5).

Bireyin iç dünyasında işleyen zaman, onu kendi haline bırakmamaktadır. Suad her ne kadar eşini dinliyor, matematik zaman içerisinde yer alıyor, hatta bunu idrak ediyor olsa da konuşulanların, söylenenlerin kendisini düşünmeye sevk ettiğinin, böylece de iç zamanında kendisiyle baş başa kaldığının farkındadır. Yukarıdaki olayın devamında Süreyya şikâyetlerini sürdürerek bu hayata eşi Suad sayesinde katlanabildiğini aktarmış, Suad da Süreyya'nın sesindeki "*lerziş-i hüzün*"le hem iç zamanına dönmüş hem de geçmişi hatırlamıştır:

"*Suad sakin ve müteheyyic duruyordu. Zevcinin bu galeyan zamanlarında o daima sâkit kalır, söylemek istediklerini böyle söyleyemediğinden nâgehânî taşan derâgûş arzularıyla boğularak bütün irtibat-ı ateşînini ancak sükût ile göstererek ezilirdi. (...) Her gün bir gün evvel yine şüphe etmediği samimiyeti daha çoğalmış görüyordu. O derecedeki izdivaçlarından bir sene sonrayı şimdi düşündükçe, o zaman te'yîd-i irtibat için pek kâfi, pek kavî gördüğü derece-i samimiyet bugünküne nisbeten hiç idi. Bugün 'O zaman nasıl emin olmuşum?' diyeceği geliyordu. Ve o zamanın harâret ve iştiyâkı bugün dûçâr-ı inhilâl olmuşsa da kendisi müdebbir ve mütefekkir bir kadın temyîziyle bu samimiyeti evvelkilere müreccah görerek o inhilâlden hâsıl olan hüznü def'e çalışıyordu*." (s. 8).

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* isimli romanında anlatıcı konumundaki başkahraman Pervin, olayları bir buçuk aylık bir zaman diliminde anlatmış, bir önceki yazda İzmir'de yaşadıklarından bahsetmek suretiyle olay zamanını bir sene geriye

kırarak genişletmiştir. Takvim zamanı günlüklerin üzerinde yazan tarihlerden kolaylıkla anlaşılabilmektedir. 15 Haziran 1327'de başlayan olaylar 5 Ağustos tarihinde sona ermiştir. Pervin Galata, Beyoğlu, Boğaziçi manzaraları ve Göksu eğlencelerinden bahsederek sosyal zamana atıf yapmıştır. Günlük türünün imkânlarını kullanarak kendisiyle konuşmuş, sürekli olarak uzak veya yakın geçmişten bahsederek zamanı geriye veya ileriye kırmıştır. Kimi noktalarda geriye dönüşleri psikolojik saiklerle gerçekleştirmiştir. Günlükler, Pervin'in kalbini ve iç dünyasını yansıtmaktadır. Pervin, Mehmed Behic Bey'i tanıdıktan sonra mutluluk psikolojisiyle onunla evlenebileceğinin hayalini kurarak zamanda ileriye doğru ilerlemiş bilmediği geleceği mutluluk duygusuyla ilişkililendirmiştir:

"*Artık araba, şimdi evlerin arasında, süratle tenha yollardan avdet ederken, ben Behic'in zevcesi olarak beraber yapacağımız turları düşünüyor, gözümü kapayarak adeta kendimi onun yanında mest ve mağrûr görüyordum… Ah onun zevcesi olmak saadet ve gururu… Bana, bütün görenlerin, bütün tanıyanların, yalnız onun zevcesi olduğum için gıpta ile initaf edecek nazarları altında nasıl iftiharla göğsüm kabaracak, nasıl mesûd olacaktım*." (s. 149).

Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* isimli romanı, zamanın kullanımı açısından Halit Ziya'nın *Mai ve* Siyah'ına benzemektedir. Romancı, olayları "*bir iki aylık mülâzemet-i âşıkâne, dört beş ay, bir Pazar günü, saat dokuzu henüz geçmiş iken, üç aya yakın bir zamandan beri*" gibi ifadelerle takvim zamanına bağlamış, Tepebaşı Bahçesi, Eyüp ve Galata Köprüsü gibi tarihî ve sosyal mekânların adının zikrederek olayların XIX. yüzyılın ikinci yarısında geçtiğini sezdirmiştir. Hayal ve gerçek arasında yaşayan başkahraman Nezih, psikolojik durumuna göre bir başka zaman dilimine kaçmaktadır. Bunun temelinde hali yaşayamayan Nezih'in maziye duyduğu hasret ve geleceğe duyduğu itimatsızlık yatmaktadır:

"*Mâziye tahassür, istikbâle adem-i itimâd… Nezih'in hayatı daimâ bu iki girdâb arasında mı müteheyyic ve muzdarib olacaktı? Fakat mademki hâli, istikbâli beğenmiyor, ya bu dakikalar da birer birer geride kalarak kendinden uzaklaştıkça onların nesine tahassür edecekti? Hiçbir vakit halden memnun olmuş muydu? Öyle ise hep beğenilmeyen hâllerden terekküb eden mâzî nasıl bir perde-i füsûn altında kalıyor da dâimâ hasretimizi, teveccühümüzü celb ediyordu?*" (s. 189).

Nezih, Büyükada'da Aya Yorgi Kilisesi'ne giderken bir çam ağacının altında kendini dinlemiş, mırıldandığı mısraın çağrışım gücüyle "*eski bir vakayı*" hatırlamıştır:

"*Hünkârsuyu'nda bir Cuma… Çalgı takımı bir türkü söylerken biraz vaktinden beri en yukarıki kafes arkasında nazar-ı dikkatini celb eden bir kadın, hâlâ işte koyu renk ferâcesi, uzun ve sevimli çehresiyle gözünü önüne gelen bir kadın, bunu işitir işitmez hıçkırıklarla ağlayarak yere kapanıyordu*." (s. 75).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, zaman hususunda Tanzimatçıların tavrını benimsemiş, kahramanlarının psikolojilerine göre zamanı bireyselleştirmelerine izin vermemiştir. Helezonik olay örgüsüyle yazdığı *İffet*'in çerçeve hikâyesi yaklaşık dört buçuk, İffet'in anlatımlarıyla sunulan iç/asıl hikâye ise on beş senelik bir zaman diliminde vukû bulmuştur. Kronolojik olarak anlatılan hikâyelerde takvim zamanını "*1300 senesi eylülü evsâtına doğru bir Perşembe*, *iki gün*, *bir sene, teşrinisânî*" gibi ifadelerle sezdirmiş, "*Topkapı'sına işleyen tramvay*, *tramvay şirketi*, *Mekteb-i Sultânî*" gibi ifadelerle de romandaki olayların XIX. yüzyılın ikinci yarısında geçtiğini belirtmiştir. Romanda zaman unsuru, çerçeve anlatıcı Hüseyin'in bir defa geri dönmesinin dışında kahramanların psikolojilerine ve algılarına göre değer kazanmamıştır. İffet'in mezarının başında Latif'in kendinden geçmiş halini gören Hüseyin, eve geldiğinde yaşadığı acıya bağlı olarak zamanı geriye kırmıştır:

"*Ev bana karanlık görünüyordu. Üç dört lamba birden yaktırdım. Yine o mezarlar, serviler, karaltılar, Latif'in hali, o çiçekten gelin odası gözlerimin önünde korkunç bir panorama gibi devredip duruyor, kulaklarımda baykuş sedaları tanin-endaz oluyordu*." (s. 86).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet*'te olduğu gibi, *Mutallâka* isimli romanında da kahramanların psikolojileriyle zaman arasında ilişki kurmamıştır. Kahramanlar, mektup vasıtasıyla sekiz gün boyunca iletişim kurmuş, evlilikleri üzerine konuşarak zamanı dört buçuk yıl geriye kırmış, "*Mir*" ve "*Sallabaşoğlu Mağazası*" gibi mekânlar aracılığıyla romandaki olayların XIX. yüzyılın ikinci yarısında geçtiğini belirtmiştir.

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın temsilcilerinden biri olan Saffet Nezihi, çerçeve hikâye tekniğiyle yazdığı *Zavallı Necdet* isimli romanında kahramanların psikolojileriyle zaman arasındaki ilişkiyi sağlıklı bir şekilde verememiştir. Romanda çerçeve hikâye beş buçuk senelik bir olay zamanına sahipken iç/asıl hikâye yirmi yedi ay sürmüştür. Çerçeve hikâyenin anlatıcısı, kendi anlatımlarını bölerek Necdet'in konuşmalarına ve mektuplarına yer verdiği için zamanı sık sık geçmişe kırmıştır. Romancı, Fatma Müzehher'in ölüm tarihini vererek takvim zamanının 1310/1892-1893'lü yıllar olduğunu belirtmiş, Necdet'in alışveriş yaptığı kunduracı "*Birgüi*" ve giyim mağazası "*Boter*"in isimlerini de zikrederek sosyal zamana atıf yapmıştır. Tüm aile bir aradayken yenen kavunun Necdet'e her sene Fatma Müzehher tarafından gönderildiği söylenince Necdet, hasret psikolojisiyle bir köşeye çekilerek Fatma Müzehher'le geçen zamanı hatırlamak suretiyle zamanı beş sene geriye kırmıştır:

"*Ben henüz on üç, on dört yaşında bir çocuktum. Mekteb-i Sultanî'ye devam ediyordum. Müzehher o zaman üç yaşında mini mini bir kızdı. Hırçın, yaramaz bir kız… Onlara ara sıra gittiğim zaman Müzehher'e Beyoğlu'ndan şekerler, şekerlemeler götürürdüm. Lüle lüle sarkan siyah saçları arasında parlak siyah gözleri onun esmer çehresine gizli bir letafet, birden bire hissedilmez, fakat tetkik ettikçe görünür, ince bir güzellik verirdi*." (s. 88).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın bir başka temsilcisi Güzide Sabri Aygün'ün çerçeve hikâye tekniğiyle kaleme aldığı *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli eserinde "*kanun-i evvel*"de vukû bulan çerçeve hikâye on iki saat, "*10 Mayıs Sene (?)*"de başlayıp "*13 Kanun-ı Evvel*"de biten iç/asıl hikâye yaklaşık altı sene sürmüştür. Romancı, asıl/iç hikâyeyi yirmi iki yaşında olan Fikret'in çocukluk hikâyesini anlatmak suretiyle yirmi iki sene geriye kırmıştır. Fikret, kimseye anlatamayacağını düşündüğü hâtıralarında sıkıntılarını sık sık geçmişe atıflar yapmıştır. Eşinin baskısıyla İstanbul'a gittiklerinde anneannesinin evini görünce yaşadığı "*sürûr-ı* saadet"le üç sene öncesine dönmüştür:

"*Şu an bana üç sene evvelki genç kızlık hayatımın en mesud, en âsude zamanlarını tahattur ettirmişti. Ah! O zaman şimdiki gibi istikbalden nevmîd, hayata küskün, talihimden müşteki değildim. Sevgili vücûdlar arasında nice bir lâne-i sürûr, bir âşiyâne-i saadet olan evimizin içinde ne kadar şen ne kadar mesut yaşıyordum.*" (s. 148).

Cemil Süleyman, *Siyah Gözler* isimli zaman kurgusu bakımından oldukça zayıf olan romanında, zamanı insan psikolojisi açısından kullanmamış, birkaç örneğin dışında kahramanların iç hayatlarında işleyen zamana atıf yapmamıştır. Takvim zamanının başlangıç noktası ocak ayıdır, ama "*bir gün, bu gece, ertesi gün, bir hafta*" gibi belirsiz zaman atıfları kullandığı için olayın bitiş zamanı kestirilememektedir. Herhangi bir mekân ve olay ismi vermediği için sosyal ve tarihî zaman da tahmin edilememektedir. Romancı, birkaç noktada dul kadının iç dünyasına girip yaşadığı aldatılma travmasını vermek suretiyle zamanı on sene geriye kırmıştır. Bunun en iyi ve belirgin örneği, dul kadının kendisini aldatan kocasını düşündüğü anda gerçekleşmiştir:

"*İşte hayat-ı izdivacı… Hayatının bu ilk ve büyük aşkı… Ona ümit ettiklerinin hangisini vermişti?.. Ve ondan, ebedî saadetler beklediği için hatta ailesini terk ederek, istikbalini aşkına feda eden ve ancak bir lahza devam eden bir rüyadan sonra, birden, bir darbe-i hıyânetle bütün emelleri kırılarak on senelik bir mazinin elim yalnızlıkları içinde makhûr ve perişan, sürüklene sürüklene otuz yaşını ikmal eden dul kadın, kendisi değil miydi?...*" (s. 16).

Halide Edip Adıvar, *Handan* isimli romanında Türk romanının o güne kadarki birikimlerini zaman hususunda sağlam bir şekilde kullanmıştır. Mektup-roman olan *Handan*'ın anlatma zamanı, mektupların yazıldığı tarihler dikkate alınırsa "*1 Mart*

1318/ 14 Mart 1902"de başlayıp "*4 Eylül 1322/17 Eylül 1906*"da bitmiş, yani dört buçuk senelik bir dilimi kapsamıştır. Anlatıcılar, zamanı en uzak nokta olan Handan ve Neriman'ın çocukluğuna kadar on dört sene kırmıştır. Kahramanlar, zaman zaman Sultan Hamit'ten bahsettikleri için romanın hangi dönemde geçtiği anlaşılabilmektedir.

Kahramanlar, romanı oluşturan her mektupta psikolojilerini etkileyen ve geçmişte meydana gelen olaylardan bahsetmiştir. Başkahraman Handan, eşinin yaptığı zulümlerin ardından hastalandığında sürekli olarak sayıklamış ve bu sayıklamalar esnasında geçmiş zamanı yaşamıştır. Zamanda geriye dönüş, bir bakıma menenjit hastalığının yol açtığı süreli bilinç kaybıyla ilişkili bir durum olarak gelişmiştir. Hastalığı iyileşme sürecine girdiğinde bilinci yavaş yavaş kendine gelmeye başlamış, bilincini kaybettiği sırada Refik Cemal'le yaşadığı yasak aşkı hatırlamış ve bundan pişmanlık duyarak Neriman'a ihanet ettiğini düşünmüştür. Bu noktada sadece kendisinin okuması için yazdığı tahassüsler, romancı tarafından "*Handan'ın Tahassüsleri*" başlığıyla verilmiştir:

"*Babacığım, babacığım, dur niçin ağlıyorsun? Dur, yine dizine oturayım, olmaz mı? Sana gündüzkü kabahatlarimi söyleyeyim, olmaz mı? Gece de Neriman'la el ele, onu Allah'a söylüyorum. Ve hemen her zaman beni affediyor.*" (s. 205).

"*Ha, bu sabah da sen geldin Hüsnü, değil mi? Niçin sen beni bu hıyanetten menetmedin? Niçin kalbinin eşiğinde senelerce inledim? Niçin ben kalbinin kapısına geldiğim ilk gün bana: 'O kalp bir cümle-i asabiyedir.' demedin?*" (s. 206) .

"*Şehper yanıma sokulmasın, değil mi? Kızamık geçer. Babacığım ben mahsus söylüyorum ki odama senden başka kimse girmesin, al beni. Kollarının arasına, ha şöyle, odada gezdir, olmaz mı? Ben altı yaşındayım, babacığım, kim demiş yirmi altı. İnanınız, onlar birer masal, onları sen bir kitapta okumuştun*." (s. 210).

Halide Edip Adıvar, *Handan* romanında olduğu gibi günlük, mektup ve haber yazılarıyla oluşturduğu *Son Eseri* isimli romanında da zamanı belirli noktalarda vermek suretiyle somut olarak belirtmiştir. Romancı, olayları 1907-1913 yılları arasındaki mektup ve günlüklere dayalı olarak yaklaşık altı yıl üç aylık bir zaman diliminde anlatmış, Feridun Hikmet'in çocukluğundan bahsetmek suretiyle olay zamanını yirmi bir sene geriye kırarak genişletmiştir. Romancı, "*İkinci Meşrutiyet*" ve "*Otuz Bir Mart Hadisesi*"ne atıf yaparak tarihî olayları hatırlatmıştır. Feridun Hikmet, yaşadığı sıkıntılara bağlı olarak günlüklerinde zamanı geçmişe kırmış, birtakım zamansal sıçramalar yapmıştır. Bunun dışında Kamuran ile Feridun arasındaki mektuplaşmalarda her iki kahraman, birbirlerine geçmişlerinden bahsederek zamanı geçmişe kırmıştır.

Feridun Hikmet, zaman zaman kardeşi İbrahim'i hatırlayarak evlendiği ve annesinin öldüğü güne dönmüştür. Yataktan inerken Mediha'ya bakmış ve onu

kendisine bağlayan şeyin ölen iki çocuğunun mezarı olduğunu düşünerek geçmişe dönmüştür. Ardından kendisini yanındaki "*pörsük simaya bağlayan başka müşterek hâtıralar*"dan bahsetmiş ve en belirleyici duygunun acı ve kin olduğunu söylemiştir:

"*Beni yanımdaki pörsük simaya bağlayan başka müşterek hâtıralar da var. Bazıları acı… Bazıları hâlâ sönmeyen bir kin ile dolu. Kin deyince kardeşim İbrahim Hikmet canlandı. Şimdi kim bilir nerede? Geçmiş günleri hafızada uyandırmaktan beni meneden biraz da o*." (s. 21).

Millî Edebiyat yazarı Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında anlatıcı konumundaki İsmet olayları birkaç günlük bir zaman diliminde anlatmış, karşılaştığı insanların portrelerini verirken olay zamanını II. Meşrutiyet öncesine kırarak 10-12 sene genişletmiştir. Takvim zamanı 1918'li yıllar olan romanda "*Meşrutiyet*" ve "*harp*" gibi kelimelerle tarihî ve sosyal olaylara atıflar bulunmaktadır. Fikret, bazı noktalarda psikolojik durumuna bağlı olarak geçmişe dönmüştür. Kani'yle karşılaştığında kavuşma duygusuna bağlı olarak cinsel arzular hissetmiş, onun kendisine "*aç gibi, hırsla, arzu ile baktığını*" fark ederek "*sekiz, on*" yaşlarındayken yaşamaya başladıkları cinselliği hatırlamıştır:

"*Şişli'deki evde baş başa kalır kalmaz sekiz on yaşımızdayken acemi acemi başlayıp gittikçe ustalaşarak, fasılalara rağmen kıskançlıksız devam eden bu münasebet gene ezgin, dermansız bırakan bir şiddetle tekrar canlanacaktı…*" (s. 14).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli romanında kahramanların psikolojileriyle zaman arasındaki ilişkiyi birkaç nokta haricinde önemsememiştir. Romancı, 1910 ile 1915 arasında, beş yıllık bir zaman diliminde anlattığı olayların zamanını en uzak nokta olarak Tanzimat dönemine kadar götürerek yaklaşık yetmiş sene geriye kırmıştır. "*II. Meşrutiyet*, *Çanakkale Savaşı*, *Trablusgarp Savaşı*, *Meclis-i Mebusan'ın kapatılması*, *Balkan Savaşları*, *seferberlik*" gibi olaylara atıflar yapan romancı, tarihî dönemi de belirtmiştir. Hakkı Celis, Seniha Avrupa'dan döndüğünü duyduğunda geçmişi hatırlamıştır:

"*Fakat talimden döndüğü o akşam üstü Seniha'nın avdeti haberini alır almaz, biraz evvel kendisine o kadar uzak görünen bu geçmiş, iki bin metre yüksekten hızla inen bir tayyarenin içindeki yer nasıl yaklaşırsa öyle yaklaşmaya başladı ve Hakkı Celis iki bin metre yüksekten düşen bir adamın baş dönmesine tutuldu*." (s. 162).

Millî Edebiyat döneminin bir diğer önemli romancısı Reşat Nuri Güntekin, olay zamanı 1899'lu yıllarda başlayıp 1922'de sona eren *Çalıkuşu* isimli romanında, dönemdaşı Refik Halit ve Yakup Kadri'den farklı olarak insan psikolojisi ile zaman arasındaki ilişkiyi önemsemiştir. İstanbul'dan kaçarak B.'deki bir pansiyona yerleşen Feride, aldatılmışlık ve yalnızlık psikolojisiyle hâtıralarını yazmıştır. Bir tarihçi gibi

çocukluğundan hâle kadar yaşadıklarını aktaran Feride, kimi noktalarda psikolojik bir hassasiyet sergilemiştir. Üçüncü kişili son bölümde de anlatıcı, kahramanın psikolojisiyle ilişkili geriye dönüşler yapmıştır. Ayrıca romanda "*Birinci Dünya Savaşı*" ve "*Kurtuluş Savaşı*" gibi birtakım sosyal ve tarihî gelişmelere de atıflar bulunmaktadır.

Feride, yeni bir ev kurma telaşı içerisinde olduğunu anlatırken Kâmran'ın birden aklına gelmesiyle yaşadığı acıları hatırlamış ve zamanı psikolojik hassasiyetlerle geriye kırmıştır:

"*İnşallah işlerim yoluna girsin, benim de başımı sokacak küçücük bir evim olsun, kendim için bir reçel dolabı yapacağım. Hacı Kalfa'nın evindeki gibi, raflarımı oymalı uçurtma kâğıtlarıyla süsleyeceğim; bu raflara yakutlar, kehribarlar, sedefler gibi parlayacak renk renk kavanozlar dizeceğim. Ne âlâ, bunları, her aklıma geldikçe yemek için kimseden izin istemek yahut büfe hırsızlığı etmek mecburiyeti de yok. Allah vere de hasta olmasam.*

Evet, al, sarı, beyaz reçel kavanozları. Aralarında sadece yeşil yok. Artık aklıma bile getirmediğim Kâmran'ın o kadar nefret ettiğim gözleri, beni yeşil renge garez ettirdi.

Şimdi gâyet iyi hatırlıyorum. Kâmran, ben evvelden de, senden şimdiki kadar nefret etmediğim zamanlarda da gözlerine garezdim. Bu garez başladığı zaman, daha on iki yaşımda yoktum. Kendin de, elbette unutmamışsındır. İkide bir avuçlarıma toz doldurarak yüzüne serperdim. Bu, yalnız bir çocuk yaramazlığı mıydı acaba? Hayır, güneş işlemiş yosunu denizler gibi içlerinde hileli hareler dolaşan gözlerini acıtmak içindi." (s. 158).

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* isimli romanı 1919'da başlayıp 1922'de sona ermiş, yaklaşık üç yıllık bir zaman diliminde vukû bulmuştur. Romancı, kronolojiye uygun olarak yazdığı romanını "*İzmir'in İşgali*, *Manisa'nın İşgali*, *Bursa'nın İşgali*" gibi tarihî olaylara atıflar yapmıştır. İnsan psikolojisiyle zaman arasındaki ilişkiyi önemsemiş, başkahraman Mebrure, Belma, Nadir ve Fahri'ye iç zamanlarında yolculuk yaptırmıştır. Mebrure içinde yaşadığı köşkten, bilhassa Behiç'in sarkıntılıklarından hoşnut değildir. Bu olumsuz durum, onun eski güzel günlerini ve muhitini hatırlamasına, halden kopmasına veya kaçmasına yol açmıştır:

"*Mebrure, çalarken daha eski günleri, bütün Manisa'yı, çepeçevre dağları, sükût ve gölge dolu akşamları, Anadolu'nun hiçbir yabancı sesle örselenmeyen devamlı sükûnunu, küçük evlerini, babasını, ölen dadısını hep iyi kalpli komşuları ve arkadaşları hatırlıyordu*." (s. 110).

Köşkün sahibi Nazmiye Hanım, annesinden bahsedince Mebrure hasret duygusuyla geçmişe dönmüş, hasret psikolojisinin verdiği itilimle zamanı geriye kırmıştır:

"*(...) genç kız, o gece odasına çekildikten sonra hep zavallı annesini düşündü: Hiçbir Çerkez'e ve hiçbir saraylıya benzemezdi; titiz ve geçimsiz değildi, az konuşur,*

çok dinler, daima gülümser, dalgın, süzük merhametli bakışlarıyla düşünceli bir sükût içinde, o içi titreyen anne çok yaşamazdı, yaşamak için insanların yaptıkları çirkinliklerden, meşru sayılan adilik ve faziletsizliklerden hiçbiri onda yoktu: Yalan söylemek bilmezdi, küçücük bir hile ile bile başkalarını aldatmağı beceremezdi, hiç kimseye kini yoktu, hiç kimsenin yalan söyleyebileceğini, kendisini aldatabileceğini hatırına geçirmezdi, bütün hayatında, o kadın samur kedisine bile bir fiskecik vurmadı, göz göre göre bir karınca bile ezmedi, geniş ve derin merhametinden insanları değil, en ehemmiyetsiz hayvanları ve küçük böcekleri bile mahrum etmedi.

Mebrure pek iyi hatırlıyordu: Bir gün, bitişik komşunun küçük erkek çocuğu mahallenin köpek yavrularından birini kucaklamış, evinin kapısındaki merdivenin üstüne çıkarak zavallı yavruyu parmaklıktan aşağıya atmıştı. Küçükbaşı sert kaldırım taşlarına çarpan hayvan, acı ve uzun çığlıklardan sonra öldü. Bu çığlıkları işiten ana köpek, büyük ve gürbüz bir hayvan, hemen yavrusunun başına koştu. Onu yaladı ve akşam ezanına kadar, titrek titrek, acı acı uludu, kesik kesik havladı." (s. 150).

Peyami Safa, *Sözde Kızlar* romanında olduğu gibi *Şimşek* isimli romanında da insan psikolojisiyle zaman arasında ikişkiyi yansıtmıştır. Yaklaşık üç aylık bir zaman diliminde anlattığı olayları, "*Otuzbir Mart'a kadar, oniki sene vapura binip bir kere köprüye*" inmeyen Mahmud Paşa'nın yaşadıklarının naklederek yirmi altı sene geriye kırmıştır. Mahmud Paşa'nın yaşadığı olayın tarihi 1897'dir ve olaylar takip edildiğinde zaman, 1923'e kadar uzanmaktadır. "*II. Abdülhamid*" ve "*Otuzbir Mart Vakası*" gibi ifadelerle tarihî olaylara atıflar bulunmaktadır. Romanda Müfid, Pervin ve Sacid içinde bulundukları psikolojik duruma göre iç zamanlarına yönelmişlerdir. Müfid, köşkten ayrılmak istediğinde Pervin, eşinin bu isteğinin sebebini anlayamamış ve eğer köşkten ayrılırlarsa eşiyle hayatın çok sıkıcı geçeceğini düşünerek daha eğlenceli geçmişini hatırlamıştır:

"*Evet, hayat bu, her şeye alışılır, Pervin bir anda bütün mazisini hatırladı. Çocukluğundan o ana kadar sürdüğü ömrün en büyük vakalarını düşündü. Annesiyle babasının ölümleri. Serbest hayat. İlk sergüzeşti. Bir aşk. Sonra ötekiler. Ne çok hadise! Ve bu devam ediyor*." (s. 94).

İçli bir genç olan Müfid, köşkten ayrılıp teyzesinin evine geçmeyi düşündüğünde içinde bulunduğu hasret duygusuyla otuz senesini gözünde canlandırmıştır:

"*Birkaç adım yürüdükten sonra durdu. Evi görmek için başı geriye dönmek istiyor ve boynunun adeleleri burkuluyordu. Mukavemet etti, başını çevirdi, eve bakmadı, fakat birden bire kalbi çarpmaya başlamıştı, bayıltıcı bir heyecan duydu ve yüzü sarardı, en mühim şeyleri bir arada hissetti: Bu köşkte doğmuştu, çocukluğunu burada geçirdi, anasını, babasını ve kadınını burada sevdi, burada hastalandı ve burada aldatıldı, güneşin doğuşunu ve batışını burada gördü, suya, havaya, yaprağa, aya, renge, ışığa burada baktı. Otuz sene bütün hayatında burada nefes aldı. Ayrılırken belki bunun için nefesi tıkanıyordu, belki bunun için hayattan ayrılmak azabını duyuyordu*." (s. 153).

Tanzimat romancıları, zaman ile insan psikolojisi arasındaki ilişkiyi bir sorun olarak görmemiştir. İçinde bulunduğu duruma göre kahramanın zaman algısının değişebileceği ve dış gerçeklikten kopabileceği hakkında bilgi sahibi olmadıkları anlaşılmaktadır. Oysa zaman, Servet-i Fünûn romanıyla teknik bir mesele olmaktan çıkmış, kahramanın iç dünyasına göre değişebilen görece bir unsur haline gelmiştir. Zamanı çok iyi kurgulayan ve kahraman merkezinde ileriye ve geriye kıran romancıların en önemli amacı, insan psikolojisini vermektir. *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu* bir yana özellikle *Eylül*'de zaman, romanın entrikasına önemli katkılarda bulunmuştur. *Hayal İçinde* isimli romanda mazi, hal ve gelecek arasında kalan kahramanın trajedisi zaman merkezinde belirmiştir. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatta çok fazla önemsenmeyen zaman, Halide Edip ile Millî Edebiyat döneminin önemli romancılarından, Reşat Nuri ve Peyami Safa zamanı çok iyi bir şekilde kurgulamış, kahramanların iç hayat olaylarını anlamlandırmak için zamanı bireyselleştirmişlerdir.

2.4.Mekân, Nesne, Eşya

İçinde yaşanan, hayatın sürdüğü, yaşamsal pek çok ihtiyacın giderildiği yer anlamındaki mekân, roman teorisiyle ilgili eserlerde benzer tanımlarla yer bulmuştur. Çetişli mekânı, "*eserde yaşanan olayların sahnesi*" [563] şeklinde tanımlarken Çetin, "*romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne*", [564] Dervişcemaloğlu ise "*karakterlerin içinde dolaştıkları, yaşadıkları ve eylemde bulundukları ortam ya da muhit*"[565] biçiminde tanımlamıştır. Mekâna benzer işlevlere sahip olan nesne ve eşyalar da kahramanların hayatlarını sürdürmelerine yardımcı olmaktadır. Modern romanda bir kahraman gibi yer bulan mekân, nesne ve eşyalar, anlatı sisteminin en önemli yapı unsurlarındandır. Bireyin/kahramanın herhangi bir mekândan, nesneden veya eşyadan ayrı düşünülmesi, insanın bağlantısız, dolaysız bir varlığa sahip olması demektir ki bu, mümkün değildir. Nitekim Devellioğlu, mekân kelimesinin "*kevn*" kökünden türediğini, [566] "*kevn*" kelimesinin de "*olma, var olma, varlık ve vücut*"[567] anlamlarına geldiğini söylemektedir. Bu manada Göka, "mekân" kelimesin kök anlamıyla ilişki kurarak "*mekân bir bakıma var olmaktır*"[568] demektedir. Çeşitlerine göre iç, dış, açık ve kapalı pek çok mekânda hayatını sürdüren, bu

[563] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 77.
[564] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 165.
[565] B. Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* s. 175.
[566] F. Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat,* s. 604.
[567] *A.g.e.*, s. 513.
[568] Şenol Göka, *İnsan ve Mekân*, Pınar Yay., İstanbul 2001, s. 8.

mekânlarda farklı nesne ve eşyalarla psikolojik ilişkiler kuran bireyin/kahramanın görünürlük kazanması için bu varlıklara ihtiyacı vardır.

Mekân, nesne ve eşyalar, yapı unsuru olmalarının dışında kahramanlarla kurdukları sıradışı ilişkilerle farkı bir konum edinmiştir. Bu noktada karşımıza psikolojinin ilgi ve inceleme alanına giren "duyum" ve "algı" kavramları çıkmaktadır. Algılama, duyumla başlamaktadır. Fizyolojik bir olay olan duyum, görme, işitme, tatma, koklama ve dokunma yoluyla meydana gelmektedir. Algılama ise beş duyu organıyla beyne aktarılan "*duyumların çeşitli biçimlerde örgütlenip anlam kazanması ve yorumlanmasıyla*" gerçekleşmektedir. [569] Algılama, salt beş duyu organının faaliyetleriyle değil, fizikî teması da aşan bir süreçle gelişmektedir. İçinde bulunulan çevresel şartlar, bireyin fizyolojik, biyolojik ve psikolojik durumu, hâtıraları, öğrenme hayatı, duyusal yoksunluğu, güdüleri, beklenti ve dikkati algılamayı büyük ölçüde etkilemekte, mekân, nesne ve eşyaları kendi bütünlüğünden çıkararak algılamasına yol açmaktadır. Bireyin psikolojik durumuyla ilişkili olarak mekân, nesne ve eşyayı kendi doğallığından soyutlayarak algılamasına "mekânsal algı" denmektedir. Mekânsal algı, "*bireyin psikolojisine göre mekânı hissetme şekli*" anlamına gelmektedir. [570] Birey/kahraman, çevresini algı mekânizmasını kullanarak biçimlendirmekte, mekân, nesne ve eşyaları gerçek formlarının dışına çıkararak algılamakta, ona başka kimsenin yüklemediği anlamlar yüklemekte, bazen entrik bir unsur haline getirmektedir. Mekânın yapısı, şeklî özellikleri önemlidir, ancak "*öznenin, yani insanın nesneyi nasıl gördüğü, algıladığı ve yorumladığı birinci derecede ölçüttür*." [571] Baymur, özellikle geçmiş yaşantıların bireyin algı mekânizmasında önemli psikolojik etkilere sahip olduğunu söylemektedir. Geçmişte algılanan bir varlık, bireyin zihninde oluşturduğu tasarımla sonraki algılamaları etkilemekte, adeta kendi tasarımını dikte etmektedir. [572] Bu da algılamanın psikolojik cephesini oluşturmaktadır. Mekânsal algılama, bireyi geçmişte etkileyen bir olayla ilintili olduğu için dolaysız ve biricik değildir. Bireyin/kahramanın kanaatleri ve iç dünyasında oluşturduğu anlamsal içerik sonraki algılamaların psikolojik arka planını oluşturmaktadır. Demir, gerek gerçek hayatta gerekse kurgu dünyasında bireylerin iç dünyalarına, onları çevreleyen mekânları ve nesneleri değerlendirerek

[569] S. Aytaç, *İnsanı Anlama Çabası*, s. 143.
[570] Özcan Bayrak, *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı*, Kesit Yay., İstanbul 2013, s. 129.
[571] Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi-Hikâyenin Mekânı-Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, Kesit Yay., İstanbul 2011, s. 87.
[572] F. B. Baymur, *Genel Psikoloji*, s. 143.

ulaşmanın mümkün olduğunu belirtmektedir. Çünkü insanın ruhu, kendini çevreleyen dünyaya ve nesnelere yansımaktadır.[573]

Roman teorisinde önemli bir yeri olan ve insan-nesne ilişkisini inceleyen Nesne İlişkileri Kuramı'ndan kısaca bahsetmek gerekmektedir. Melaine Klein'in ortaya koyduğu Nesne İlişkileri Kuramı, bireyin bebeklik döneminden itibaren kimi nesnelerle kurduğu psikolojik ilişkileri ele almaktadır. Buna göre birey, bebeklik döneminde annesiyle olumlu veya olumsuz ilişkiler kurmakta ve bu ilişkilerin kökeni de doğum öncesine dayanmaktadır. Bebek doğduktan sonra rahimdeyken annesiyle kurduğu ilişkiyi memeyle devam ettirmekte, anneyi hem memenin sahibi hem de mutlak iyilik kaynağı olarak görmektedir. Bebek için dış dünya ve nesneler, iyi ve kötü olmak üzere iki kategoride değerlendirilmektedir. Buna göre iyi nesneler, anne ve onun memesiyle ilişkiliyken kötü nesneler anne dışındaki varlıkların temsil ettiği psikolojik olgulardır. İlk nesne ilişkisi, anneyle ve onun memesiyle kurulmaktadır. "*Eğer bu içe yansıtılan içsel nesne, ben'de yeterince güvenli bir biçimde kök salabilirse olumlu bir gelişimin ilk temelleri atılmış olur*."[574] Hem besin hem de hayat kaynağı olan meme, bebeğin ilk dönemlerinde dış dünyayı tanımak için kullandığı oral bir nesnedir. Eğer bebek, doğumda veya memeden ayrılma sırasında zorlanım yaşadıysa veya memeden yeterli besini alamadıysa yetişkinliğinde diğer kişilerle ve nesnelerle ilişkilerinde belli problemler yaşayabilmektedir. Bunun tersi bir durum da söz konusu olduğunu unutmamak kaydıyla denilebilir ki memeyle kurulan ilk ilişkinin zevk verici nitelikte olması ileride başka nesnelerden de zevk almayı sağlamaktadır.

Nesne İlişkileri Kuramı'na bir katkı da, D. W. Winnicott'tan gelmiştir. Winnicott da, bebek-nesne ilişkisini bebeğin anne memesinden kopma sürecinde karşılaştığı kimi nesnelerle ilişki içerisinde düşünmüştür. Ona göre meme, bebeğin ilişkiye geçtiği herhangi bir nesne değildir. Bebek, battaniye, yün, bez parçası gibi diğer başka nesneleri meme bağlamında algılamakta, onlarla erotik tarafı olan oral ve tensel ilişkiler kurarak onları memenin yerine ikâme etmeye, dolayısıyla memeden aldığı hazları bu nesnelerden almaya çalışmaktadır.[575] Tüm bu nesneler ve anne, bebeğin hayata uyum sağlaması için kullandığı geçiş nesneleridir. Bebeğin memeden kesildiğinde sığınabileceği bir yer yoktur ve bebek, bu duygusal boşlukta, belirtilen

[573] A. Demir, *Mekânın Hikâyesi-Hikâyenin Mekânı-Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, s. 21.
[574] Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, (Çev.: Orhan Koçak vd.), Metis Yay., İstanbul 2011, s. 20.
[575] D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul 2010, s. 23.

nesneleri "*fetiş nesnesi*" haline getirebilmektedir.[576] Anne bebeğin ihtiyaçlarını karşılık verip onu memeden ayrılma aşamasında bu yanılsamadan kurtarmaya çalışmaktadır. Bebek, memeden ayrıldığında gerçeği, annesinin ona yaşattığı yanılsama dolayımında anlamaktadır. Eğer anne bu yanılsamada başarılı olursa bebek de ileriki hayatında sağlıklı ilişkiler kurarak dengeli bir hayat yaşayabilmektedir. Winnicott'a göre insan, doğum anından itibaren nesnel olarak algıladıklarıyla kurduğu öznel ilişkiler sorunuyla uğraşmaktadır. "*Anne tarafından yeterince iyi bir biçimde hazırlanmamış birinin de bu sorunu sağlıklı bir biçimde çözmesi mümkün değildir*."[577] Bu manada anne, bebek için sadece hayat veren bir besin kaynağı değil, memeyle ilişkilerini sahici bir düzleme taşımak suretiyle onu hayata hazırlayan, böylece de yetişkinliğinde onun diğer insanlarla ve nesnelerle, yani kendisi dışındaki dünyayla iyi ilişkiler kurmasını sağlayan kişidir.

Mekân, nesne ve eşya konusuyla ilişkili olarak "kronotop" kavramına da değinmek gerekmektedir. Mihail Bahtin'in "kronos" ve "topos" sözcüklerini kısaltarak ürettiği "kronotop" kavramı, Einstein'in "görelilik teorisi"ne dayanmaktadır. Bahtin'in zaman-mekân birlikteliğini/bütünlüğünü ifade etmek için önerdiği bu kavrama göre bazı mekânlar, beraberinde zamanı da taşımaktadır ve zaman-uzamlar anlatısal olayları örgütleyerek romanda imgeselleşmekte, bazen entrik bir unsur halini almaktadır.[578] Bachelard da buna temas ederek "*süre fosillerinin uzam sayesinde* ve *uzam içinde*" bulunabildiğini söylemektedir.[579] Zaman, mekân ve nesnelerle temsil edildiği için somutlaşmakta, giderek hayatiyet kazanmakta, hatta kimi zaman adeta bir roman kahramanı gibi değer görmektedir. Mekân algısının psikolojik yönünü oluşturan kronotoplar, mekân ve nesnenin ait olduğu tarihî bağlamından kopartılamayacağını da ortaya koymaktadır. Zamanın bilgisini aşkınlaştıran kronotoplar, kahramanların bireysel ve sosyal tarihi, bir mekân, nesne veya eşya yoluyla algılamasına vesile olmaktadır. "*Nesneyi algılamanın onu yalnızca bir madde olarak görmekle mümkün olmayacağı aşikârdır*."[580] Kahraman, bir mekân, nesne veya eşya bağlamında gerek bireysel gerekse toplumsal zamanda birtakım geriye dönüşler yapıyorsa, bu varlıklarla bir başka olay veya durumu hatırlıyorsa kronotoplar vazifesini yapmış demektir.

---

[576] *A.g.e.*, s. 28.
[577] *A.g.e.*, s. 30.
[578] Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, (Çev.: Cem Soydemir), Ayrıntı Yay., İstanbul 2014, s. 295-312.
[579] Gaston Bachelard, *Uzamın Poetikası*, (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yay., İstanbul 2008, s. 44.
[580] Korhan Altunyay, "Zamanla Mekânın Diyaloğu: Tanpınar'ın 'Bursa'da Zaman' Şiirinde Kronotop Olarak Bursa", *Bursa: Geçmiş Zamanın Nöbetçisi*, Osmangazi Bld. Yay., Bursa 2012, s. 55.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk romanında mekân, nesne ve eşyaların kahramanların psikolojileriyle ilişkileri zaman içerisinde gelişim göstermiştir. Mekân algısını insan psikolojisine göre veremeyen Tanzimat romancıları, İstanbul'da gerçekleşen olayların anlatıldığı romanlarda, genel itibarıyla mekânların adlarını söylemekle yetinmiş, mekânlarla kahramanların psikolojileri arasındaki ilişkiye tahlilî bir açıdan bakamamışlardır. Onların bu tavrını belirleyen tahkiye geleneğimizdir ve bu doğrultuda yazarlarımız, mekânlarla kahramanlar arasındaki ilişkiyi daha çok geleneksel hikâyelerimizdekini andıran benzetmelerle vermişlerdir. Bunun yanında nesneler hususunda dikkat çekici birkaç girişim söz konusu olmuştur. Meselâ *Sergüzeşt*'teki "oyuncak bebek", *Zehra*'daki konyak kokusu ve *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in görünme merakını ortaya koyan nesne ve eşyalar psikolojik özelliklerle verilmiştir. Servet-i Fünûn romancıları mekân, nesne ve eşyaları kahramanların psikolojik durumlarıyla yakından ilişkilendirmiştir. Halit Ziya, *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*, Mehmet Rauf ise *Eylül* isimli romanlarında mekânları kahramanların iç dünyalarından bağımsız tasvir etmemiş, kahramanların mekânlara verdiği anlamı kelimelerle yansıtmaya çalışmıştır. Elbette sadece bununla kalmamış, nesneleri de kahramanların psikolojik durumlarına göre vermiştir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in şiir defteri, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in ayna karşısındaki tecrübesi, eşinin silahıyla intiharı ile *Eylül*deki piyano, eldiven gibi nesne ve eşyalar sadece fonda yer almamış, kahramanların iç dünyalarını sergileyen vasıtalar olmuştur. Servet-i Fünûn dışında yazan Fatma Aliye Hanım, Saffet Nezihi ve Güzide Sabri Aygün Servet-i Fünûn romancılarının gösterdiği başarıyı gösterememiş, ancak Hüseyin Rahmi, mekân, nesne ve eşyaların kullanımı hususunda bir adım öne çıkmıştır. Fecr-i Âti yazarı Cemil Süleyman ise mekân, nesne ve eşyaları ciddi biçimde kullanamamıştır. Meşrutiyet döneminde bireysel konuları işleyen Halide Edip *Handan*'da mekân, nesne ve eşyaların insan psikolojisiyle ilişkisini yeterince önemsemezken *Son Eseri*'nde bu meseleyi biraz daha ciddi biçimde ele almıştır. Millî Edebiyat yazarlarından Refik Halit Karay *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli eserinde zaten psikolojik olguları hiç önemsememiştir. Reşat Nuri *Çalıkuşu*'nda birtakım nesneleri başkahraman Feride'nin iç dünyasıyla ilişkiler kurarak sunmuş, ama bu da zayıf uygulamalar olmanın ötesine geçmemiştir. Yakup Kadri, *Kiralık Konak*'ta, Peyami Safa da *Şimşek*'te mekân, nesne ve eşyaları kahramanlarının iç dünyalarıyla ilişkili olarak vermiştir.

Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanın genel ve kapsayıcı mekânı İstanbul, özel mekânı Çamlıca, iç mekânı ise Ali Bey'in annesinin ve Mehpeyker'in evleri ile bağ evidir. *İntibah*'ta mekân-insan psikolojisi ilişkisini oldukça basit düzeyde dikkate almıştır. Romancı, kahramanların içinde bulunduğu psikolojiye göre çevreyi algıladıklarının ve şekillendirdiklerinin farkındadır, ancak bunu romanına modern bir mahiyette yansıtmamıştır. Tahkiye geleneğimizdeki gibi benzetmelerle vermiştir.

Ali Bey'in annesi Fatma Hanım, mayıs ayının çarşamba günü, "*havanın ve sahranın bu letafetini görünce*" Ali Bey'i Çamlıca'ya gitmeye teşvik etmiştir. Romancı, bu noktada Fatma Hanım'ın algı dünyasına girerek onun sahraları, ağaçları ve rüzgârı nasıl algıladığını masallara has bir atmosfer içerisinde aktarmıştır:

"*Ağaçların -sayesinden sahralar istiğna hâsıl ettiği için- yukarıdan aşağı nazar-ı hakaretle bakar gibi gerdenkeşânî duruşları abes görünür idi. Rüzgâr, memedeki çocuğun uykusuna nigehbânlık eden validenin nefesinden hafif eserdi*." (s. 12).

Ali Bey, annesine söyleyeceği ilk yalanı tasavvur ederken içinde bulunduğu olumsuz psikolojiyle merdiveni darağacına benzetmiştir:

"*Fakat ne söyleyeceğini de bilmediğinden merdiven gözüne darağacı gibi görünür*." (s. 20).

Mehpeyker, Ali Bey'i tuzağa düşürmek üzere bağ evine gittiğinde Ali Bey'den intikam alacak olmasından dolayı hissettiği huzursuzlukla binanın "*medhalini*" baykuşa benzetmiştir. Dilaşub da bağ evindeyken yaşadığı tutsaklık psikolojisine bağlı olarak karanlığı kişileştirerek algılamıştır:

"*Vürûdları sırasında güneş gurûb etmiş ve etrafı ağlar, matem eder gibi bir gamlı zulmet kaplamaya başlamıştı*." (s. 152).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanı, İstanbul ve Vidin gibi genel mekânlarda vukû bulmuştur. Paris, romanın başkahramanı Şefik'in tıp tahsili yapmak için gittiği yerdir, ancak burada herhangi bir olay meydana gelmemiştir. Galata, Sirkeci, Aksaray, Bahçekapısı, Hocapaşa, Fincancılar, Beyazıt, Direklerarası, Tahtakale, Langa, Samatya, Yenikapı ve Kulekapısı roman kişilerinin bazı münasebetlerle uğradığı özel ve dış mekânlardır. Arife'nin evi, Şefik'in evi ve muayenehanesi, Raziye'nin evindeki cumbanın altı, Şefik'in çalıştığı eczane, Raziye'nin yaşadığı kulübe ve İsmail'in dükkânı iç mekânlardır. Ahmet Mithat Efendi, romanında insan psikolojisinin mekân/nesne algısı üzerindeki etkisini Şemsettin Sami ve Namık Kemal'de olduğu gibi önemsememiştir. Ancak bir noktada Şefik Paris'e giderken kötümser psikolojiye sahip olan Raziye'nin neler hissettiğini mekân algısıyla basit bir surette açıklamaya

çalışmıştır. Ancak romancının amacı mekân üzerinden insan psikolojisini aktarmak değildir:

"*Şefik gitti. Raziye kaldı. Lakin giden ne halde gitti? Kalan ne halde kaldı? Gideni Sirem arabasına koşulu olan üç beygir sanki güç halle olduğu yerden koparıp götürmek için iki büklüm olarak çekiyorlar ki bu kadar sa'y edilmese görülmek mümkün olamayacak zannolunurdu. Kalansa, sanki Mehmet Hulusi Efendi konağının harem dairesini ihata eden eflake sır çekmiş duvarlar, bugün Raziye'nin kendisini dışarı fırlatıp 'Şefikim! Şefikim! Beni de götür.' diye ilan-ı cine etmesini men için yapılmış kıyas edilirdi*." (s. 43).

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli romanında İstanbul ile Mısır genel ve kapsayıcı mekânlar iken Tophane ve Edirnekapı özel mekânlardır. Esircilerin evleri, "*Mustafa Efendi Konağı*", "*Asaf Paşa Konağı*", Dilber kaçtığında onu evine alan yaşlı kadının evi, Mısır'daki köşk ve zindan ise iç mekânlardır. Samipaşazade Sezai, kendisinden önceki romancıların aksine insan psikolojisiyle mekân ve nesneler arasındaki ilişkiyi daha başarılı bir şekilde verebilmiştir. Başkahraman Dilber'in iç dünyası mekânları kendi gerçeklikleriyle algılamasını engellemiş ve ruh durumuna göre öznelleştirmesini sağlamıştır.

Romanın başında esirci tarafından satılacağı yere götürülen Dilber, yorgunluğun ve annesinden ayrılmanın oluşturduğu psikolojiyle "*on adımlık yer*i *yürümekle bitmez tükenmez bir mesafe-i bî-nihâye*" olarak görmüştür. Esirciyle Beyazıt'ta bir kahvede oturduklarında yorulan çocuk, bu kahvenin hasır iskemlesini "*bir kraliçenin taht-ı saltanata cülûsu*" gibi huzur verici hissetmiştir. Dilber, Mustafa Efendi Konağı'ndan kaçtığında sığındığı yerde "*Bizans harabeleri*"nden gelen korkunç sesleri duymuş, Mustafa Efendi Konağı'na getirildiğinde "*mahpes-i azabının kapısına*" geldiğini düşünmüş, Mustafa Efendi Konağı'ndan esirciye satıldığında esircinin evinde hayalet olduğunu düşünmüştür:

"*Lodos bulutlarıyla muhat olan semanın bir cihetinden arz-ı çehre-i melâl eden ve insanlardan ziyade karşıdaki zindandan gece yarıları zuhûr etmiş hayallerle meskûn gibi görünen bu eve, bir asır evvelki usûl-i mimarinin bina ettiği tepe pencerelerinden giren ayın mağmûm ziyası içine bir iki sahan vaz' olunmuş bir tepsiyle merdivenlerden çıkan Dilber'in uçuk rengini gösteriyordu*." (s. 30).

Romancı nesne ve eşyaları, Dilber'in psikolojisi doğrultusunda vermiştir. Kötü ve zalim hizmetçi Taravet, üzerine yanan bir odunla yürüdüğünde Dilber, Taravet'i "*yılan*", odunu ise "*yanardağ*" olarak algılamıştır. Cevher, Dilber'i kurtarmak isterken yaralandığında merdiveni ejderha şeklinde algılamıştır:

"*(...) o dakika nazarında canlı bir mahlûk imiş gibi alçak, hain bir vasıta-i tahlisiye şeklinde görünüyordu. Pencereden aşağı bakarak merdivene: Ejderha! Bırak beni Dilber'i kurtaracağım, diyordu*." (s. 116).

Sergüzeşt'te "bebek/oyuncak" Dilber'in çocukluğunu, saflığını ve anne özlemini yansıtan bir nesne olarak belirmiştir. Dilber, daha İstanbul'a ilk geldiğinde çocukların oyununa katılmak istemiş, Mustafa Efendi Konağı'nda Atiye'nin oyuncaklarıyla oynamış, konaktan kaçarken yanına bebeğini almış ve yaşlı kadın onu evine götürdüğünde torunu oyuncağını vermiştir. Tüm bu olaylar içerisinde bebek, Dilber'in saflığını ve çocukluğunu sembolize etmiştir.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul iken Boğaziçi, Makriköy (Bakırköy), Cağaloğlu, Kâğıthane, Bulgurlu, R. köyü özel ve dar mekânlardır. Şevket'in evi, Zehra ile Suphi'nin Bulgurlu'daki evleri, Sırrıcemal ve Urani'nin evleri, "*Handehane-i Osmanî Tiyatrosu*, *Tepebaşı Tiyatrosu*, *Arnavut Hanı*, *Tulumbacılar Kahvesi*" ise iç mekânlardır. Romancı, mekân, nesne ve eşyalarla insan psikolojisi arasındaki ilişkiyi Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanındaki gibi, küçük birkaç örnekle vermiştir. Sırrıcemal, Suphi'ye Zehra'yı bırakmasını söylediğinde genç adam yaşadığı karmaşayla "*koca ağacın çıplak dallarını sanki mahrûmiyet-i taravetten ağlamakta*" zannetmiştir. Suphi, Urani'yle yaşadığı sefil hayatın daha ne kadar süreceğini konyağın buharının verdiği "*sekînetle*" düşünmeye başlamıştır. Konyak buharı, iç dünyasına yoğunlaşmasını sağlayarak ona bir hayat kadınıyla daimî bir ilişki yaşanamayacağını düşündüren bir kronotop vazife görmüş, Suphi'ye zaman içerisinde yolculuk yaptırmıştır:

"*Konyağın buharı gittikçe münbasıt olmakta, şu tahallul-i nihanî kuvve-i muhakemesini yavaş yavaş serbest bırakmakta idi. Suphi, gittikçe sekînetle düşünmeye başladı. Evvel emirde işlerinin başından ayrılmaktaki mahzurları teyakkun etti. Bir kere rehavete alışırsa sonu fena olacağını hükmeyledi. Biraz daha ta'mîk-i efkâr edince başına gelen belanın vehametini de kestirdi. Gözü bağlı olarak bir aşüftenin dâm-ı ihtiyaline tutulup gitmekte olduğunu hissetti. Derhal Sırrıcemal'in hayali karşısına dikildi. Bu hayal kendisini levm etmekte, yüzüne tükürmekte idi. Suphi, elleriyle yüzünü setretmiş, bu hayale bakmaya cesaret edemiyor idi. Urani'den adeta nefret etmekte idi*." (s. 74).

Fatma Aliye'nin *Muhâdarât* isimli romanında genel mekân İstanbul ve Beyrut iken İstanbul'un Kadıköy, Beyrut'un Beytü'l… ve Fıstıklık gibi mahalleri olayların meydana geldiği özel mekânlardır. Sâî Efendi'nin, Remzi'nin ve Beyrut'ta Muhterem Efendi'nin konakları da olayların meydana geldiği iç mekânlardır. Ahmet Mithat romancılığını sürdüren Fatma Aliye, vermek istediği mesajların toplumsal içeriğinden

dolayı insan psikolojisi-mekân ilişkisini dikkate almamış, birkaç örnek dışında nesneleri gerçek varlıklarıyla sunmuştur. Fâzıla, nişanı bozulduktan altı ay sonra Calibe'nin kendisine Mukaddem'le görüştüğü iftirasını atması üzerine babasından azar işitmiştir. Bunun üzerine hiç umudunun kalmadığına inanan Fâzıla, yaşadığı psikolojiyle nişan töreninde çekilen fotoğrafı ümitlerinin yerine koyarak yırtmış, ilerisi için bir anlam ifade etmediğini düşünerek bu nesneyi ortadan kaldırmıştır:

"*Fâzıla elleri ve dizleri titremekte olduğu halde odada geziniyordu. Bir müddet böyle sükût ile gezindikten sonra cebindeki anahtarını alıp çekmecesini açtı. Bir resim çıkardı. Bu resmin Fâzıla'ya nişan takıldıktan sonra Mukaddem'in çıkarttığı resmiydi ki o zaman Münevver Hanım bundan birkaç tane Calibe'ye getirmiş ve Calibe de birini Sâî Efendi'ye, birini de Fâzıla'ya vermişti. (...) Fâzıla bir müddet resme baktıktan sonra titreyen elleriyle onu yırtmaya başladı. Her parçalayışta kendisine ra'şe geliyordu. Sonra onun parçalarını sobaya döktü. Kendisine de sobanın karşısında oturup onların yanmasına bakıyordu. Resmin parçaları yandıkça onlar ile beraber Fâzıla'nın yüreği de yanmaktaydı. Sanki o resim Fâzıla'nın yüreği imiş de Fâzıla onu parçalamış ve şimdi yanan da onun parçalarıymış gibi Fâzıla bir acı hissediyordu*." (s. 149).

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* isimli romanının genel ve kapsayıcı mekânı İstanbul iken Çamlıca, Üsküdar, Bağlarbaşı, Kadıköy, Nuhkuyusu, Haydarpaşa, "Koşuyolu", Kısıklı ve Tophanelioğlu özel mekânlardır. Olaylar, yoğun olarak Çamlıca'da geçmiştir, diğer mekânlar ise bir yolculuk esnasında geçilen veya kısa bir süre uğranan yerlerdir. Bihruz Bey'in Çamlıca'daki köşkü, İstanbul'daki konak ve Bihruz'un çalıştığı kalem iç mekânlardır. Türk romancılığını geliştirmeye çalışan Recaizade, kimi noktalarda insan psikolojinin mekân algısı üzerindeki etkisini sergilemeye çalışmış, bu yönüyle kendisinden önceki Tanzimat romancılarından ayrılmıştır. Bihruz Bey, platonik aşkı Periveş Hanım'la ilgili hayaller kurmaya başlayıp onu rüyasında gördüğünün ertesi günü sevinçli bir şekilde uyanmıştır. Psikolojisini etkileyen mutluluk, onun mekân algısına da yansımıştır:

"*Bihruz Bey bu asar-ı ibtihâc-ı tabiatı yarım saat temaşa etti. Güneşe baktıkça öpeceği geliyordu. Çünkü kaç günlerdir hasretkeşi bulunduğu mâh-ı dîdâr-ı dilârâmını bu güneşin sayesinde görebileceğini takdir ediyordu*." (s. 81).

Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın geleceğini düşündüğü yere gittiğinde içindeki mutlulukla mekânı gerçekliğinden soyutlamış ve ufak dalgaları güvercinlere benzetmiştir:

"*Nazargâh-ı tehassüründe uzanıp giden unsur-ı mâinin keskin güneşe maruz safha-i tâbenâki azametli bir derya-yı nur gösteriyor ve sahile doğru yuvarlanıp gelen köpüklü ufak dalgalar ise o derya-yı nur içinde dalıp çıkarak ve oynaşa oynaşa yekdiğerini kovalayarak şinâverlik eden beyaz güvercinleri andırıyordu*." (s. 132).

Romancı, nesne ve eşyalarla insan psikolojisi arasındaki ilişkisiyi daha belirgin bir şekilde vermiştir. Bihruz Bey'in hayatının olmazsa olmazı durumundaki birtakım nesne ve eşyalar, onun toplum nazarında alafranga özellikleriyle görünmesini ve ait olduğu sınıfı vurgulamasını sağlamıştır. Özellikle kullandığı markalı elbiseler ve eşyalar, alışveriş yaptığı mekânlar ve kullandığı araba onun zihniyet dünyasını, dolayısıyla psikolojisini sergilemektedir. Kerman, Bihruz'un içinde bulunduğu psikolojinin görünme telaşıyla yakından ilgili olduğunu söylemiştir.[581] Bihruz Bey'in toplum nazarında özellikle görünmesini sağlayan ve romana ismini veren Bender'den aldığı araba ve "*ekipaj*", onun kendisini gururla sergilediği, muhteşemliğini gösterdiği en önemli araçtır. Romanın sembolü olan araba, Tanpınar'a göre Bihruz Bey'in fatalitesidir.[582] Senetle aldığı ve vadesi geldiğinde borcunu ödeyemediği arabası elinden alınmıştır. Arabanın Bihruz Bey'in elinden alınışı Jale Parla'ya göre apaçık bir yok oluştur. Arabanın elden gitmesiyle romanın bir başka teması olan "hiçlik" de ortaya çıkmıştır.[583]

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul iken İstanbul'un Beyoğlu, Erenköy, Tepebaşı ve Vezneciler semtleri özel ve dış mekânlardır. "*Mirat-ı Şuun matbaası*", Ahmet Cemil'in evi, Hüseyin Nazmi'nin köşkü, "*Luxenbourg*" ve "*Palais de Cristal*" ise iç mekânlardır. Psikolojik nitelikleri ağır basan *Mai ve Siyah*'ta mekân, nesne ve eşyalar Ahmet Cemil'in psikolojisiyle ilişki içerisinde verilmiştir.

Ahmet Cemil'in mekân algısında sanatçı kişiliği ve bilinçaltı belirleyici olmuştur, Hüseyin Nazmi'nin evine gittiğinde pencere kenarından Lâmia'yı dinlerken birtakım hayaller kurarak mekânı kendi gerçekliğinden çıkararak öznelleştirmiştir:

"*(...) gözlerinin önünde, ötede beride bacaları, çatıları yükselen köşklerin, bahçelerin, duvarların parmaklıkları arasında irili ufaklı, küme küme, şurada burada karanlıklar içinde birbirine sarılan, öpüşen yahut uzaktan uzağa başlarıyla kollarıyla birbirine selamlar gönderen ağaçların, sanki karanlıkları yerinden oynatarak bir beşik içinde sallayan rüzgâr ile canlanarak, harekete gelerek şu siyah gece zemini içinde titreyen bu siyah levhanın, bütün tu titrek gölgelerin şiirini temaşaya mevkûf olmuş duruyordu*." (s. 140).

Ahmet Cemil, bazen mekânı imgeleştirerek algılamıştır. Ahmet Şevki Efendi'yle dışarı çıktıklarında Ahmet Cemil, oturdukları bahçeyi "*gözlerinin önünde bir sahra*

[581] Z. Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s. 33.
[582] A. H. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 492.
[583] J. Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, s. 129-131.

gibi" görmüştür. Romancı, Ahmet Cemil'in zihnine başvurarak evini, odasını birtakım benzetmelerle ve adeta şiir diliyle anlatmıştır:

"*(...) yalnız küçük odanın -şu bir saf kalp kadar ruhaniyet ile dolu aile odacığının- ruhunu doya doya istişmam etmek istiyordu*." (s. 185).

Ahmet Cemil, kardeşi vefat ettikten sonra sokakları içinde bulunduğu bedbin psikolojiyle ve şiirsel bir biçimde algılamıştır:

"*(...) nadir hayat eserleriyle sükûtî bir hüzün havasıyla dolu bu sokağın perdeleri inmiş kafesli pencerelerini temaşa ediyor; bu tahta evlerin renk renk cephelerinde okunan tefekkür sükûnuna dalıyordu*." (s. 352).

Gerçeklerle yaptığı her savaşta yenilen genç şair, evini dışarının gazaplarından sığınılan bir iltica yeri olarak görmektedir. Çünkü ev, onu dış mekândan ve gerçeklerden korumaktadır:

"*(...) şimdi evine, o matemlerin mültecasına koşmak için çıktı*." (s. 378).

Ahmet Cemil'in hayallerini, ideallerini ve hayata dair tüm beklentilerini temsil eden şiir defteri, psikolojik bir nesnedir. Şöhret olmak isteyen Ahmet Cemil için "*bütün hayatının mühim bir ümidi şu küçük defterdir*." Şiir defteri tamamlandıktan sonra "*hayatının mesut bir devresinin ilk saatini*" yaşayan Ahmet Cemil, defterini düşündükçe tazelenmekte ve hayata daha iyimser bir biçimde bakmaktadır. Yalnız şiir defteriyle özdeşleştirdiği umutlarını, yani kardeşini, matbaayı ve özellikle Lâmia'yı kaybettikten sonra gerçeklerle yüzleşmiş ve şiir defterinin yakarak defterin temsil ettiği tüm hayallerini geride bırakmıştır:

"*O artık ölmüş bir çocuğun boş ve soğuk gömleğinden başka bir şey değildir. Lâmia'nın evlilik haberinden sonra eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu.(...) Ah! Artık hulyalarından büsbütün ayrılmak, onlardan bir nişane bile bırakmamak için ihtiyacı vardı. Kendisini öldüren bunlar değil miydi? Sonra onlar da birer birer ölmüşlerdi; şimdi yalnız bu eser, bu son malûl dimağ nişânesi kalmış idi. Onu da öldürmek, ötekiler gibi bunu da mevcûdiyet sahnesinden kaldırmak istiyordu*." (s. 382).

Kendisini rahatsız eden eserini sobaya attıktan sonra defterin yanarken çıkarttığı seslerle birlikte adeta arınmıştır:

"*(...) bu garip neşîdeden duyduğu şey hiçbir tesirle mukayese edilemezdi. Şu anlaşılamayan, zapt edilemeyen lisan ile o ses güya Ahmet Cemil'in babasının matemine, İkbal'in mezarına, Lâmia'nın uçmuş hulyasına, şu sobanın içinde hala bir hayat bakiyesiyle çıtırdayan eserinin küllerine ayrı ayrı ağladıktan sonra bu hasta kalbin bütün elemleri, acıları, tahlil ve ifade edilemeyen dertleri için beliğ bir lisan olmuştu*." (s. 389).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul'dur. Göksu, Beyoğlu, Boğaziçi, Bebek Bahçesi, Kâğıthane", "Bendler, Kalender gibi semtler özel mekânlarken Adnan Bey ve Firdevs Hanım'ın yalısı, Firdevs Hanım'ın bir yakınının düğünün gerçekleştiği ev ile Adnan Bey'in kardeşinin Büyükada'daki yalısı kapalı mekânlardır. Romancı, *Mai ve Siyah*'ta yakaladığı mekân/nesne/eşya-insan psikolojisi ilişkisini *Aşk-ı Memnu*'da da sürdürmüş, yalı, "Büyükada, oda ve deniz" gibi mekânlarla "ayna, mücevher, menekşe kokusu, kandil, şeker, piyano/müzik, silah ve mendil" gibi nesne ve eşyaları kahramanların psikolojileriyle ilişkileri içerisinde vermiştir.

Aldığı evlilik teklifi üzerine Bihter'in aklına gelen ilk husus, Adnan Bey'in zenginliği ve yalısı olmuştur. Babası vefat ettikten sonra birtakım maddî zorluklar yaşayan, yetişme tarzından dolayı maddiyata her şeyden fazla değer veren Bihter, Adnan Bey'i kendi varlığından soyutlayarak nesneleştirmektedir:

"*Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demekti*." (s. 44).

Bihter, Adnan Bey'in maddî imkânlarının yanında onun mülklerinin ruhlarını da arzulamaktadır. "*İnce bir zincirle*" yalının anahtarını beline bağlayan genç kadın, yanlının ruhuna sahip olacağını düşünmüş, ama sadece bir maddî varlık olan anahtara sahip olmuştur:

"*Şimdi bütün anahtarlar elinde idi. Yatak takımlarına, ince kilere, bir evde bütün saklanarak tutulan şeylere doğrudan doğruya nezaret ediyordu, onlarla başka bir vasıtanın müdahalesine müsaade etmeyecek kıskançça münasebetleri vardı, lakin belinde ince bir zincirle şakırdayarak sallanan bu anahtarın arasında asıl evin ruhunun anahtarı eksik idi*." (s. 207).

Yalı, Bihter'in arzuladığı maddî imkânları temsil ederken Bihter yalıya geldikten sonra Nihal'e "*mezar*" gibi görünmeye başlamıştır:

"*İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfûn gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu.*" (s. 212).

Anne-mekân olan deniz, huzur ve saadetin hissedildiği yerdir. Annesini küçük yaşta kaybeden Nihal ile annesi maddeten var olmakla birlikte manen var olmayan Bihter, denizle her iletişim kurduklarında sanki kaybettikleri anneleriyle söyleşmişlerdir. Psikolojide/psikanalizde kadınlıkla/anneyle ilgili özellikleri temsil eden

deniz,[584] insanları, bilhassa annesini kaybeten insanları dinginleştirmektedir. Bihter, Behlül'ün odasından denizi seyrederken bu hisleri yaşamıştır:

"*Bütün hayatı bu denizin kenarında, fütûr getirmeyen ve nihâyet bulmayan bir cereyan ile sahilleri yalayarak kim bilir ne kadar düşünceler, ne samimi hasbıhaller toplaya toplaya geçen bu suların zemzemelerini dinleyerek geçmiş iken onları hiçbir zaman böyle vicdanına harim, hissiyatına enis bulmamıştı*." (s. 37).

Nihal, Behlül'le Ada'dayken denizin kenarına geldiklerinde huzur duymuştur:

"*Bu denizin uyuşturan sükûnunan öyle nüfûz eder bir hazin mana, o kadar ruha yakın bir melal vardı ki Nihal'le Behlül kalplarinde bir bellisiz keder, birer küçük kelime teatisinden bile men eden sükût ihtiyacı hissediyordu.*" (s. 442).

Her şey açığa çıkıp da Bihter evden uzaklaşınca oluşan huzur duygusuyla Nihal, Ada'daki Çamlık'a gittiklerinde denizden anne ninnisi gibi mırıltılar duymuştur:

"*Onunla beraber burada yarım saatlik bir istiğrak içinde neler duymuştu!.. Yine deniz uzak bir feşfeşe ile mahrem neşideler söylüyor…*" (s. 513).

Romancı, nesne, eşya ve insan psikolojisi arasındaki ilişkisiyi de çok başarılı bir biçimde kurmuştur. Bihter, bazı nesneleri kendi gerçekliklerinden ve varlıklarından soyutlayarak psikolojik durumuna göre algılamıştır. Ayna, bu nesnelerin en önemlisidir. Bihter, evlendikten sonra maddî varlıkların kendisine mutluluk vermediğini anlamıştır. Göksu gezisinden sonra karşısına geçerek kendisini seyrettiği ayna ona pek çok gerçeği apaçık bir biçimde göstermiştir. Metaforik bir nesne olan ayna, Bihter'e "*bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini*" göstermiştir. Bihter, aynaya yansıyan öteki Bihter'i gördüğünde "*kendi resminin yanında artık yalnız*" kalmamış ve aynayla baş başa kalmaktan çekinmiştir, çünkü aynayla baş başa kalırsa "*bir tehlike vücûda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler*"dir. Ayna, ona asıl Bihter'in, bir kadın olan, aşk ve cinsellik yaşayamayan Bihter'in iç dünyasını göstermiştir. Bihter'in kendisini ve bilinçaltını fark etmesini, varlığının cismanî yönünü keşfetmesini sağlayan bu nesne, Korkmaz'ın ifadeleriyle genç kadının "*öteki yüzünü açığa çıkaran ana güç,* [onun] *içeriden dışarıya çıkmasını sağlayan bir kendilik değeridir*."[585] Ayna bir bakıma Bihter'in olmak istediği, ama olmaktan korktuğu yeni bir kendilik yansıtmıştır ve kendilik "*ondan kaçan, kendisini bir türlü yakalayamadan gördüğü ve onunla arasını daraltabileceği ama kesinlikle aşamayacağı sahte bir mesafe koyan bir*

[584] Sigmund Freud, *Yanılgılar ve Düşler Üzerine*, (Çev.: Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul 2011, s. 207; Melis Tanık, "Deniz ve Ayna", *Düşler, Düşlemler ve Masallar-Psikanalitik Bakışlar*, (Ed.: Nilgün Taşkıntuna vd.), İstanbul Bilgi Ünv. Yay., İstanbul 2012, s. 82.
[585] R. Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, s. 172.

art dünya"[586] yaratmıştır. Bihter, öteki yüzünü, gerçek benliğini yavaş yavaş soyunarak, yani vücudunu ve cinsel açlığını fark ederek görmüştür. Aynanın karşısında cinsel birleşmeyi arzulayan bir erkek gibi üzerindeki tüm eşyaları çıkarmış, vücudunu gördüğü andan itibaren evliliğini, evliliğinde ters giden hususları gözden geçirerek bir "*asap lerzişi*" duymuştur. Evliliğinin hep böyle gidecek, bu "*ihtiyar adamı*" sürekli görecek olması onu ciddi biçimde rahatsız etmektedir, o anda aynada Behlül'ün silik imgesiyle karşılaşmıştır. Bir imge-nesne olan Behlül, gündüz Peyker'e yaptığı kurla Bihter'in cinsel açlığını giderebileceği bir insan olarak belirmiştir. Bu noktada ayna, doğurucu işlevini yerine getirmiştir. Bihter, kendisini bir erkek gibi hayal etmiş, aynada gördüğü kadını, kendisine yabancılaştırarak gören Bihter'le görünen Bihter'i kucaklaştırmıştır. Bir bakıma bakan/gören Behlül iken bakılan/görülen de cinsel açlık yaşayan Bihter olmuştur. Bu deneyim, genç kadının hayatını tümüyle değiştirmiş, ilerleyen süreçte Behlül'le yasak aşk/cinsellik yaşamasına sebep olmuştur.

Aşk-ı Memnu'da dikkat çekici bir başka eşya da piyanodur. Özellikle Nihal duygularını piyanoyla ve çaldığı müziğin tonuyla/sesiyle ortaya koymaya çalışmaktadır. Yansıtıcı bir nesne olan piyano Nihal'in duygularına tercüman olmuştur. Bihter'le tartışan Nihal, ölümü düşünmeye başlayarak "*musikinin teselli eden giryelerine*" koşmuştur:

"*Bu elim saatlerde parmakları piyanosunu inletecek şeyler bulurdu. Ya Chopin'den bir leyle, ya Schumann'dan bir neşide yahut Mendelsohn'dan bir hazin lahn içinde bu aletin ruhuyla onun mariz ruhu hüviyetleri eritip mahveden bir derâgûşun vecde giren ihtizarlarıyla çırpınırlar; sonra birbirini kırarak, birbirini öldürerek son bir ıstırap şehiki ile havada derin bir matem zemzemesi bırakarak, bîtâb, şikeste, mecrûh, sürüklene sürüklene sanki bir kenara düşerlerdi*." (s. 322).

Nihal mürebbiyesi ve en iyi dostu Mll de Courton'un evden uzaklaştırılacağını babasından öğrendiğinde piyanonun başına geçerek duygularını jest ve mimikleriyle sergilemeye çalışmıştır:

"*Asabî ellerle piyanosunun üstünü, yanında ayaklı hücreye, dolduran parçaları, defterleri Behlül'ün önüne yığıyor*." (s. 341).

Behlül yanından ayrıldıktan sonra piyano çalmaya başlamıştır:

"*Ve yukarıda mini mini Nihal, o saadetinin müthiş mateminin son darbesiyle bir daha sarsılan mariz, biçâre vücûdunu yerlere atarak, ıstırabından, ıstırabının tehevvüründen, makhûriyetinin aciz tuğyânından, boğazlanmış bir güvercin yeisiyle çırpınmamak, kıvranmamak için önüne geçen, hatırına gelen bütün çılgın parçalarla*

[586] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler-Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, (Çev.: Olcay Kunal), YKY, İstanbul 2006, s. 31.

piyanosundan kıyametler koparırken hep o ensesinden beynini çekerek koparıyor zannolunan ağrılar dakikadan dakikaya şiddetini artıran pençeleriyle başını deliyor, çengelleriyle damarlarını söküyor gibiydi. Birden çocuk kolları gerilmiş, elleri piyanosunun üstünde donmuş, ensesine sanki saplanan bir çiviyle başını oynatamayarak, boğuk bir ıstırap sayhasıyla tevakkuf etti." (s. 358).

*Aşk-ı Memnu'*da Bihter'in intihar ettiği "*sedef kaplı kabzasıyla bir zarif oyuncağa benzeyen*" silah, şekli ve yüklendiği anlam itibarıyla Adnan Bey'in cinsel organını temsil etmektedir. Bihter, Adnan Bey'le evlenerek gençliğini ve kadınlığını öldürmüş, istediği gibi bir cinsel ilişki yaşayamamıştır. Yasak aşk yaşadığı ortaya çıktığında da Adnan Bey'in silahını kullanarak hayatına son vermiş, romancı da nesneyi erkek cinsel organı gibi tasvir etmiştir. Silahın kabzasını kuvvetle tutan Bihter, "*sanki onu bir kuvvetle büktü, mağlûp etti, nihâyet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı buldu."* (s. 511)

Mehmet Rauf'un *Eylül* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul iken Beyoğlu, Pazarbaşı, Boğaziçi, Beykoz ve Tarabya özel ve dış mekânlardır. Beyefendi'nin köşkü, Pazabaşı'nda tutulan ev ve Necib'in gittiği oteller ise iç mekânlardır. Mehmet Rauf, psikolojik bir roman olan *Eylül*'de mekân, nesne ve eşyaları, diğer Servet-i Fünûn romanlarında olduğu gibi kahramanların iç dünyası ilişkileri içinde vermiştir.

Evli olduğu halde babasının baskısından kurtulamayan Süreyya'nın psikolojisi mekânları kendi objektiviteleri içerisinde algılamaya engeldir. Süreyya, sıkıldığı için babasının evini "*cehennem ocağı*" olarak algılamaktadır:

"*Bütün kışın Boğaziçi'ni kurarken yine koşup geldikleri şu çöplük, çocukluğundan beri yaşaya yaşaya usandığı bu kenâr-ı vahdet onu artık çıkıp gezmekten menedecek kadar bıktırmıştı*." (s. 4).

Oysa taşındıkları Pazarbaşı'ndaki evlerinde kendisini özgür hissetmektedir:

"*(...) bu fildişinden yuva Boğaz'ın üstünde Kavaklar'ın yanında, Yenimahalle'nin bir köşesinde, heyet-i mecmûası fildişinden yapılmış kadar temiz, parlak Pazarbaşı'nda idi*." (s. 32).

Suad ve Süreyya, Necib'le geziye çıktıklarında yaşadıkları mutluluğa bağlı olarak çimenliği "*kâliçe*" cinsi bir halı gibi görmüşler, eve dönerken doğa olayları onları korkuttuğu için denizde karşılaştıkları bir gemiyi "*canavar*" gibi algılamışlardır. Yine bir sandal gezintisi sırasında yağmurun yağma ihtimali denizi ve manzarayı olumsuz bir biçimde algılamalarına sebep olmuştur:

"*(...) üstlerinde bir tarraka-i tevelvül ile birden dökülecek korkusunu veren bu yığılmış dağlar gibi bulutların yeni duman temevvücleri ve renkleriyle asılı duran halinde öyle bir tehdid-i gazûbâne vardı ki bütün vadi, hatta fevkinde mavi sema ile tetevvüc eden deniz bile, ürkmüş, hâif ve pür-helecan sükût ediyor, sanki bekliyordu.*" (s. 149).

Romancı, nesnelerle insan psikolojisi arasındaki ilişkiyi, mekânlara göre daha kuvvetli bir biçimde kurmuştur. "Piyano", "eldiven", "sandal", "deniz", "koku" ve "ayna" gibi nesneler kahramanların psikolojileriyle ilişki içerisinde yer bulmuştur. Estetik bir nesne olan piyano romanın başından sonuna kadar Suad ve Necib'i birleştirme fonksiyonuyla ön plana çıkmıştır. Yasak aşkın tarafları, bir araya gelmenin meşru şartı olan piyanodan yararlanmıştır. Alafranga bir hayat tarzına sahip olan bu aile içerisinde kadın-erkek ilişkileri oldukça serbestttir. Necib, hiçbir fırsatı kaçırmayarak Suad'la birlikte olabilmek için müziği/piyanoyu kullanmıştır. Necib'in müziği/piyanoyu bir vasıta kılmasının ardında Suad'la ilgilendiğini ona göstermek isteyişi yatmaktadır. Suad'ın içinde bulunduğu aşk ve ilgi açlığının farkında olan Necib, bazen Suad'dan piyano çalmasını istemekte bazen de ona notalar getirerek birliktelik sürelerini mümkün olduğunca uzatmaya çalışmaktadır. Necib'in Suad'la bir araya gelme vasıtası olan piyano, Suad için de bir "*çare-i halas*"tır.

Romanda piyanonun dışında belirleyici bir nesne olan eldiven, cinsel mahiyete sahip fetiş nesnesi olarak işlev görmüştür. Suad'a sahip olmak isteyen Necib, bir akşamüstü Tarabya'ya gitmek üzere evden çıkarken Suad'ın eldivenlerinden birini piyanonun üzerinden alarak koklamıştır:

"*Eldivenlerin nesci o kadar onun eli gibi nerm ve rakîk idi ki sahiden onun ellerini kokluyormuş gibi geliyordu.*" (s. 116).

Necib'in yadigâr olarak aldığı eldiven, Suad'ın "*beden imajına*"[587] karşılık gelmektedir ve cinsel bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira Kernberg'in belirttiği gibi cinsel heyecanla cinsel nesne arasında psikolojik bir ilişki bulunmaktadır.[588] Necib, eldiveni sadece cinselleştirmemiş, doğasının dışındaki anlamları yükleyerek onu fetişleştirmiştir.[589] Özgüven, özellikle kadınların eldiveni, iç çamaşırı ve ayakkabısını erkeklerin fetişleştirdiğini söylemektedir.[590] Necib, tifoya yakalandığında eldiveni

[587] Theodor Reik, *Aşk ve Şehvet Üzerine-Cinslerin Duygusal Farklılıkları 2. Kitap*, (Çev.: Ali Kılıçoğlu), Say Yay., İstanbul 2009, s. 127.
[588] Otto F. Kernberg, *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, (Çev.: Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 35.
[589] M. Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 349.
[590] İbrahim Ethem Özgüven, *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, Nobel Yay., Ankara 2012, s. 195.

yastığının altından ayırmamış, bu eşyanın sağaltıcı kudretinden yararlanmıştır. İlerleyen günlerde eldiven, ayırıcı bir işlev üstlenmiştir.[591]

Suad'ın kokusu da cinsel işleve sahiptir. Necib, denizdeyken Suad'ın kokusunu duyarak mest olmuş, Suad'ı düşünmeye başlamış ve "*bütün ihtiyarı*" elinden gitmiştir. "*Bulutlar içinde, sermest ve bîhuş, kendini suyun içine bırakarak, nihâyetsiz bir mestî-i havas*" içine sürüklenen Necib, Suad'ı "*deniz elbisesinin nîm sakladığı omzu, kolları, gerdanıyla*" hayal etmiştir. Koku sayesinde "*denizin içinde nihâyetsiz âmâka uçuyorum*" zanneden Necib, Suad'ı "*en ince, en mahrem kadınlıklarına kadar*" düşünmüştür. Denizden dışarı çıktığında Süreyya, niçin denizde bu kadar fazla durduğunu sorduğunda Necib, hem sandalı hem de denizi bir nesne/mekân olma işlevinin dışına çıkartmış, onlara kendi algısıyla ilgili işlevler yüklemiştir:

"*Bir sandalım var diye bütün denize sahip çıkamazsın a!*" (s. 116).

Kadın cinsel organı ve kadınlıkla ilgili bir imaj olan denizi [592] Suad'la bütünleştiren Necib, denizdeyken ona sahip olduğunu ve erkeklik organını temsil eden sandala sahip olan Süreyya'nın tek başına Suad'a temellük edemeyeceğini söylemek istemiştir.

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul iken Göksu, Bebek, Boğaziçi sahilleri (Rumeli ve Anadolu sahilleri), Adalar, Galata ve Beyoğlu daha özel ve dar mekânlardır. Pervin'in amcasının konağı ile tiyatro ise kapalı mekânlardır. Romancı, *Eylül* romanının aksine, bu romanda mekân, nesne ve insan psikolojisi ilişkisini dikkate almamıştır.

Pervin'le Mehmed Behic Bey'in aşk ilişkisi bir gün sürmüştür. Kötü bir ayrılık yaşayan ve aslında İstanbul'a hiç ısınamayan Pervin, ayrılık hadisesinden sonra İzmir'e giderken İstanbul'u "*sefil* ve *menhus*" sıfatlarıyla anmıştır:

"*Bir kere üç gün kendimi bilmeyerek ölüm halinde gibi yatağımda inledim, kendime geldiğim vakit bu menhus şehirde bir saat bir dakika daha teneffüs etmeye muktedir olamayacağımı anladım. Ve hemen İzmir'e şitab için teşebbüs ettim… İşte bu gün nihâyet vapura bindim. Ve bu sefil muhitten uzaklaşıyorum. Fakat hâlâ hasta, hala bîtâb, ölü gibiyim… Kimbilir daha kaç aylar, belki de seneler, ruhum bu elemle sızlayacak!...*" (s. 156).

---

[591] Necib, eldivene kendisinde olmayan psikolojik bir değer yüklemiştir. Eldiven, bir metonimik değeriyle sahibini temsil etmekte, taşıdığı umutla da sağaltıcı bir nesne olmaktadır.

[592] S. Freud, *Yanılgılar ve Düşler Üzerine*, s. 207; M. Tanık, *Düşler, Düşlemler ve Masallar-Psikanalitik Bakışlar,* s. 82. Denizle üzerindeki ulaşım araçlarını bir arada düşündüğümüz vakit karşımıza cinsel birleşme yaşayan bir çift imajı çıkacaktır. Bu noktada su denizin kadın cinsle organına benzemesine sebep olmuşken kayık, gemi vs. gibi araçlar da şekil itibariyle erkek cinsel organına benzemektedir.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* isimli romanının genel ve kapsayıcı mekânı İstanbul, özel ve dar mekânı Tepebaşı Bahçesi ve Büyükada'dır. Nezih'in evi, okulu ve Büyükada'da kaldığı konak iç mekânlardır. Mekânları içinde bulunduğu psikolojik duruma ve hislerine göre algılayan romantik kahraman Nezih'in duygularını takip etmek oldukça kolaydır. Büyükada'ya kızları takip amacıyla gitmeden iki gün önce ada, aşk duygusunun etkisiyle gözünde mitolojik bir mahiyet almıştır:

"*O gece Nezih çoktan beri mahrûm olduğu tatlı hulyâlar içinde esatirî adalar, periler rüyasına daldı*." (s. 60).

Adaya gittikten sonra parasının bitmesinden korkan Nezih'in endişesi azaldığında "*önündeki rûh-nüvâz manzaradan daha ziyade lezzet*" almış, rahatlama psikolojisiyle "*Pendik üzerinden yükselen kamer*" ayaklarına kadar ulaşan denizi "*şûh ve beşûş*" kılmıştır. Ada'da kızları bulmak için çabalarken çimenlik artık bilinen çimenlik değil, bir "*nakş-ı münevverdir*":

"*Ve inip, fevk-i serinde derin bir uğultu ile hayâlini okşayan çamların yaydığı serinlik içinde, yere serilmiş münevver nakışlı kalîçe üzerinde yayan yürümek istedi*." (s. 68).

İkinci defa adaya gitme telaşına kapıldığında kıraathanede bezik oynarken maço kızları, karo valeleri adeta Nezih'le iletişime geçmiştir:

"*O günü büyük bir işkence içinde geçirdi. Bezik marközleri kendisiyle eğleniyor gibi manîdâr bir çıtırtı ile kapanıyordu. Hele beklediği maço kızları müstehzî bir göz kırpışla karşısındakine kaçarak oradan, karo valelerinin âgûşundan gülüyorlardı*." (s. 146).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın önemli temsilcilerinden biri olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* isimli romanının genel ve kapsayıcı mekânı İstanbul iken Topkapı, Yedikule, Aksaray, Edirnekapısı, Yenibahçe, Göksu ile Beyoğlu özel ve dar mekânlardır. İffet'in "*Topkapı civarında (...) mahallesindeki*" evi ile çerçeve anlatıcı Hüseyin'in evi iç mekânlardır. Çerçeve anlatıcı Hüseyin, mekân ve nesneleri romantik kişiliğinin etkisiyle algılamışken iç/asıl hikâyenin anlatıcısı İffet, nesne ve eşyalarla daha gerçekçi ilişkiler kurarak psikolojisini nesne ve eşyalara yansıtmıştır.

Romanın başında "*ta'b-ı gam-ginânesini*" gidermek için odasının penceresinden dışarı bakan Hüseyin, dış mekânla adeta konuşmuştur:

"*Nüzûl eden bârân damları temizlemiş, boşanan seller sokakları süpürmüş olduğundan kiremitler, taşlar beşûşâne bir nezafetle sanki bakanın yüzüne gülüyor idi*." (s. 10).

Genç adam, İffet'in evine ilk defa giderken içinden geçtiği fakir semtin sokaklarını ve mezarlığını merhamet psikolojisiyle algılamıştır:

"*Sükûneti kabristana benzeyen o ıssız eğri büğrü sokaklardan geçip İffet'in dâr-ül-miheni olan o yıkık haneye vasıl olduk*." (s. 43).

İffet "ayna"," mektup" ve "fotoğraf" gibi nesnelerle psikolojik durumuna göre ilişki kurmuş, onları kendi gerçekliğinden soyutlayarak algılamıştır. Doğurucu ve yansıtıcı bir nesne olan ayna, İffet'in gerçekleri görmesini, içinde bulunduğu karmaşayı çözmesini ve sahih bir sonuca ulaşmasını sağlamıştır. Fettan Raziye İffet'e metres olmayı teklif ettikten bir süre sonra genç kız, kırık aynanın karşısına geçerek bir "*çare-i halas*" olarak düşündüğü fuhşun aynada "*müstehzi müstehzi*" güldüğünü görmüştür. İlerleyen günlerde fuhuş teklifini kabul ettiğinde kendisine verilen parayla aldığı elbiseleri giyerek "*şikeste*" aynanın karşısına tekrar geçmiştir. Yaşadığı sefaletin ve içinde bulunduğu bedbin psikolojinin en önemli göstergesi olan kırık ayna, bu noktadan itibaren "*âlem-i rezâilin cerihalarını*" seyrettirmeye başlayınca genç kız şiddetle sarsılmış ve aynada öldüğünü zannettiği Latif'i görmüştür. Latif, aynanın içerisinden onu "*iğrenç bir şeye bakar gibi bir nazarla*" süzmüş, ona sitemlerde bulunmuştur. Bu noktada ayna, doğurganlık özelliğiyle, olayların arkasındaki anlamı göstererek genç kızı metres olmaktan korumuştur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın diğer romanı *Mutallâka*'da genel ve kapsayıcı mekân İstanbul'dur. Kahramanlar, başka kişilerle herhangi bir dış mekânda iletişime geçmediği için mahalle veya semt adları bulunmamaktadır. Akile Hanım'ın ve Mail Bey'in evi iç ve özel mekânlar olarak ön plana çıkmıştır. Romancı, kahramanların psikolojileriyle mekân algısı arasında herhangi bir ilişkiye ve ayrıntıya yer vermemiştir. Akile Hanım, eski eşi Mail Bey'in fotoğrafına ayrılık acısı ve özlem duygusuyla bakmış, bir nesne olan fotoğrafla Mail Bey arasında ilişki kurmuştur:

"*Resminizi karyolamın başucuna astım. Gözlerimi açınca her sabahki istirhamâtımı da hep ona hitap ediyorum. Fotoğrafinizi aldırırken ne kadar sert durmuşsunuz… Gözleriniz başka tarafa bakıyor. Nazarın nazarıma isabet etsin diye o mukavva parçasını elimde eviriyorum, çeviriyorum, mümkün değil, o gözleri gözlerime tevcih kabil olmuyor. Böyle bir iftirak gününde gönlümü nazar-ı tasvirinin isabetinden bile mahrum etmek için mi resmini çıkartırken öyle bigâne baktın? Ah, artık bana bakmıyorsun. Resmin bile beni görmek istemiyor*." (s. 204).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın temsilcilerinden biri olan Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul'dur. Başkahraman Necdet, çeşitli bahanelerle Bursa ve Midilli'ye gitmiş, ancak bu yerleşim yerlerinde

herhangi bir olay yaşamamıştır. İstanbul'un Şişli, Fener, Bebek, Heybeliada, Haydarpaşa, Galatasaray, Tarabya, Kalpakçılar, Mahmutpaşa ve Kabataş gibi semtleri de özel mekânlardır. Kahramanların buluştuğu "*Tokatlıyan, Rumeli Gazinosu, Tarabya Sümer, Palas Oteli, Kongordiya Tiyatrosu, Cenyo Lokantası*" ise iç mekânlardır. Romanda, birkaç örneğin dışında insan psikolojisi ile mekânlar arasındaki ilişki yoktur. Necdet, bir süre Fener'e gitmemiş, eniştesi, onu Tarabya'daki otelden alarak Fener'e götürdüğünde Fener'i haşmetli bir heykel gibi algılamıştır:

"*Biraz daha ileriye baktığım zaman Fener'i, uzaktan yalçın kayalar arasında yükselmiş gibi görünen Fener'i, bu beyaz, haşmetli heykeli gördüm*." (s. 82).

Romanda insan psikolojisi ile nesne ve eşyalar arasındaki ilişkiler de ön plana çıkmamıştır. Necdet, Meliha'nın kendisini evlenmeye zorlamasından dolayı rahatsızdır ve ondan uzaklaşmak istemektedir. Daha önce Meliha'nın çaldığı piyanoya karşı güzel duygular hissetmişken "*Palyaçok*" isimli parçayla genç kadının elinde palyaço gibi nesneleştiğini hissederek olumsuz duygular beslemiştir:

"*(...) beş dakika sonra piyano ve keman sesleri işitiyordum. Meliha kemanıyla kardeşine piyanoda arkadaşlık ediyordu. İtalyan musikisinin parlak sahifelerinden birini teşkil eden Palyaçok operasının Kolombin parçasını çalıyorladı. Ben o ince nağmeleri derin bir teessürler dinlerken Palyaço çirkin bakışlarıyla, iğrenç gülüşleriyle gözümün önüne geliyor, acı acı sırıtarak sanki bana 'sen de bizdensin!' diyordu*." (s. 71).

Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli eserinin genel ve kapsayıcı mekânı İstanbul ve nerede olduğu söylenmeyen, ama İstanbul'a yedi sekiz saat mesafede yer alan Anadolu köyündeki bir çiftliktir. Büyükada, Beşiktaş özel ve dar mekânlar iken Fikret'in anneannesinin evi, Doktor Nejad'ın muayenehanesi, Fikret'in babasının evi ve çiftlikteki ev romandaki iç mekânlardır. Saffet Nezihi'nin ihmal ettiği insan psikolojisi-mekân ilişkisi, Güzide Sabri Aygün tarafından daha yetkin bir biçimde uygulanmıştır.

Fikret, belli mekânları sahiplenerek onları reel varlıklarıyla algılamamış, mümkün olduğu kadar bireyselleştirmiş ve onlara iç dünyasının formlarına göre anlamlar yüklemiştir. Genç kadın evlendirildikten sonra çiftlikte yalnız ve mutsuz bir hayat yaşamaya başlamış, dertlerini paylaşacağı herhangi biri olmadığı için zaman zaman bir tepeye çıkarak ağlamıştır. Tepe onun içinde bulunduğu hüznü paylaşan bir sığınma yeri olmuştur:

"*İnce bir yoldan ufak bir tepeye çıktım; burada rayihadâr bir ıhlamur ağacının sâyesinde oturdum. Burası gözyaşlarımın, bitmez âlâmımın penâh-ı vahdetidir*." (s. 25).

Bachelard'a göre köşeler insanların psikolojik hayatıyla yüzleşmesini sağlayan mekânlardır.[593] Yalnızlığı seven Fikret, evinin bazı köşelerini kendine ait kılarak imgeleştirmiş ve buralarda psikolojik hayatıyla yüzleşmiştir:

"*Bir gün yine odamın köşe-i sükûndârında tefekkürât-ı bedbahtâneme dalmıştım*." (s. 30).

Çiftlikten bahsederken de benzer bir tavır sergilemiş, çiftliğin aşkı için bir sığınma yeri olduğunu bildirmiştir:

"*İşte burası ihtifâgâh-ı aşkım yahut ihtiyarımla kabul ettiğim uzletgâhım idi*." (s. 37).

Fikret, birtakım nesnelerle psikolojisi arasında ilişki kurmuştur. Nejad'ın çiftliğe geldiğinin ertesi sabahı siyah bir elbise giyen Fikret, elbisenin rengiyle hayatındaki mutsuzluğu anlatmak istemiştir:

"*Evet, talihim ile hem-renk olan bu siyah elbise bugün bana pek yaraşıyordu. Muhitim siyah! Ümidim siyah! İstikbalim siyah idi! Benim en ziyade ünsiyet ettiğim bu muzlim renk, hayatımın bir refik-i gayr-ı mufariki olduğu için onu semanın en tatlı mailiklerinden, seherin elvân-ı latifinden, gurûbun ihmirâr-ı dil-firibinden ziyade sevdim*." (s. 74).

Nejadlar çiftliğe geliğinde piyano çalınırken Mediha ile Fikret tesadüfen aynanın önünde durmuştur. Aynaya yansıyan görüntüleri hayal olarak vasıflandıran Fikret, nesnenin yardımıyla gerçeği olduğundan farklı algılamıştır. Artık aynaya yansıyanlar ile bu yansımayı anlatan aynı kişi değildir.

"*İkimiz de bi't-tesadüf piyanonun karşısındaki büyük aynanın önünde duruyordu. Gayr-ı ihtiyarî nazarım oraya doğru in'itaf etmişti. Orada iki kadın hayali vardı. Biri bir bahar kadar zengin, hayatın acı elemlerini duymamış veyahut duymak hissinden mütebâid olarak yaşamış! Diğeri ise henüz yirmi iki yaşında iken metâ'ib-i âlâm ile yorulmuş, istikbalden numîd, hayata dargın, daima kalbini kemiren bir illet ile muzdarip!*" (s. 89).

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul iken çayırlık özel, dar ve dış mekândır. Ayrıca Tarabya, Büyükdere, Mesaburnu (Sarıyer), Yuşa ve Yeniköy gibi birtakım semtlerin isimleri de yer almaktadır. Romandaki tek iç mekân, dul kadının evidir. Olaylar, dış mekânlarda başlayıp iç mekânlara doğru yayılmıştır. Romancı, mekân/nesne-insan psikolojisi ilişkisini bir örneğin dışında önemsememiştir. Dul kadın, içinde bulunduğu cinsel ihtiyaçlarla etrafındaki mekân, nesne ve eşyalara cinsel anlamlar yüklemiştir. Genç erkek, ona mektup yolladığında dul kadın mektubu okurken Yûşa tepesindeki ağaçları

[593] G Bachelard, *Uzamın Poetikası*, s. 206. Birey köşelerde yalnızlığını daha rahat yaşamaktadır. Köşelerin darlığı, toplumsal bir mekan olmayışı beraberinde yalnızlığı da getirmektedir.

seyretmektedir. Kadının "*tatmin edilmemiş heyecanları*" ağaçları erkek biçiminde görmesini, az sonra kendi kendine yaşayacağı cinsel tatmine hazırlık yapmasını sağlamıştır:

"*Bir aralık, gözleri, uzakta Yûşa'ya çıkan beyaz yola ilişti; sonra, yavaş yavaş kayarak koruları tecessüs etti. Şimdi orada, işte şu ağaçların âguş-ı hadâretinde onu bekleyen bir aşk, elîm bir metrukiyet içinde geçen gençliğinin tatmin edilmemiş heyecanlarını, ona bir lahza-i sevda içi bütün hararetleriyle iade edecek âteşîn bir sine vardı*." (s. 18).

Halide Edip Adıvar'ın *Handan* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul, Fransa, İngiltere ve İtalya iken İstanbul'un Kuzguncuk ve Maltepe semtleri, İngiltere'nin Londra, Fransa'nın Marsilya, Paris'in Medon, İtalya'nın Sicilya şehirleri daha özel mekânlardır. Olaylar bahsi geçen şehirlerde hem iç hem de dış mekânlarda vukû bulmuştur. "*Hyde Park*, *National Gallery*, *Kuzguncuk Tepesi*" gibi yerler, olayların meydana geldiği dış mekânlar iken az önce adı zikredilen şehirlerde kahramanların kaldığı evler ve köşkler iç mekânlardır. Romancı, insan psikolojisi ile mekân, nesne ve eşyalar arasındaki ilişkiyi yansıtmamıştır.

Handan, Selim Bey'le Maltepe'ye gittiğine çok sevinmiştir, çünkü kendisinden bahsedilen Nazım oraya gelecektir. Mutluluk psikolojisiyle Marmara'yı gergedana benzetmiştir:

"*Marmara'nın birer siyah gergedan gibi uyuyan adaları, denizin kurşunîmsi maviliğine batan bu canlı arz ve uzaklardan geçen güneşin pembe, eflatun, inci renkleriyle hülyalı tülleriyle renklenen ufukları!*" (s. 44).

Refik Cemal, Hüsnü Paşa'yla kavgasından sonra Handan'ı köye götürürken mekânı yaşadığı hüzne bağlı olarak algılamıştır:

"*Bir de bu nihâyetsiz, sakit orman, bu yumuşak, loş ziya, bu ratıp kurşunî gök, hepsi onun bu akşamki hüznüyle imtizaç eden birer ahenk, birer sahne idiler*." (s. 106).

Halide Edip Adıvar'ın *Son Eseri* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul, İtalya ve Almanya iken İstanbul'un Çamlıca ve Yakacık semtleri ile Berlin, Viyana, Königsi, Monte Karlo ve Nis şehirleri özel ve dar mekânlardır. Feridun'un evi ve tuttuğu sayfiye yeri ile Kamuran'ın evi, Königsi'deki "*Belvü oteli*", Nis'teki "*Saadet Köşkü*" ise iç mekânlardır. Romancı, *Handan* romanının aksine mekânlarla insanların kurduğu içsel ilişkiyi yansıtmaya çalışmıştır.

Bir romancı olan Feridun, mekânları içinde bulunduğu psikolojiye göre algılamıştır. Yakacık'tan, bir sayfiye yeri olan Çamlıca'ya eşinden sıkıldığı, tekdüze bir hayat yaşadığı için gitmek isteyen Feridun için Çamlıca, "*gürültüsüz bir köye*"

benzemektedir. Yalnız eşi Mediha, Çamlıca'da da yanında olduğu için sıkılmış, "*yer değiştirmekle insan değişmiyor ki...*" diyerek duygularını ortaya koymuştur. Mediha'yla evli olmanın verdiği azap, Kamuran'ın ortaya çıkışıyla bir anda silinivermiştir. Aşkın tazeleyici gücü, mekân algısını da değiştirmiş, sıkıldığı Çamlıca'daki ev ona bir anda güzel gelivermiştir:

"*Öğleden sonra iki kadın da kayboldu. Ben biraz dolaştıktan sonra eve döndüm, sofada öğle uykusuna yattım. Pencereler açıktı, yeşil çamlar bana başlarını sallıyor gibiydi.*" (s. 46).

Kamuran'ın evine resim yaptırmaya giden Feridun, ileriki günlerde Kamuran'a yazdığı mektupta onun evini ve bahçesini "*sihirli bir*" durağa ve "*cennet"*e benzettiğini belirtmiştir:

"*Bahçenizin yeşil gölgeliğinde geçen saatleri şimdi mütemadiyen ihya ediyor, tekrar yaşıyorum. O bahçe, geçen senelerle gelecek yıllar arasında sihirli bir durak gibidir. Orada bir daha unutmamak üzere madde arkasındaki hakikati sezdim. Orada 'cennet' denilen şeyin insanlara mukadder olabileceğini düşündüm*." (s. 81).

Romancı, nesne ve eşyalarla kahramanlar arasındaki psikolojik ilişkiye de yer vermiştir. Feridun Hikmet, romanın başında Kamuran'ı, üzerindeki kurşunî elbiseyle ilişkilendirerek "*kurşunî esvaplı kadın*" olarak anmıştır. Ayna da önemli bir nesne olarak karşımıza çıkmıştır. Feridun aynaya baktığında adeta bir başkasını görmektedir:

"*İlk defa bir ressam, hem de güzel genç bir kadın resmimi yapmak istiyor. Onun için aynaya bakıyorum. Bana bakıp da müstehzi gülen çehre, yaşına nisbeten fazla buruşuk, saçları kırlaşmış ve hatta seyrekleşmiş.(...)*" (s. 49).

Madam Angelz, Kamuran'ı terk etmesini söylemek için Feridun'a bir randevu vermiştir. Buluştukları yerde aynaya bakan Feridun, Kamuran'dan ayrılacak olmanın yaşattığı psikolojiyle aynaya yansıyan suretiyle gerçek varlığı arasındaki sınırı kaldırmıştır:

"*Karşımdaki aynada şakakları kırlaşmış, uzun ve tamamen kendisine sahip bir adam görüyorum. Kim der ki, onun içinde "ayrılık" lakırdısı hayatını top ateşi gibi esasından sarsıyor.*" (s. 163).

Millî Edebiyat romancısı Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanının genel ve kapsayıcı mekânı İstanbul'dur. Büyükada ve Şişli, olayların vukû bulduğu özel ve dar mekânlar iken bu mekânlarda bulunan konak ve evler iç mekânlardır. Ayrıca romanda Mollagürani, İzmir, Pendik, Çekmece, Göksu ve Fenerbahçe gibi mekânların adları da geçmektedir. Refik Halit, sosyal bir tezle yazdığı romanında insan psikolojisi ile mekân, nesne ve eşyalar arasındaki ilişkileri ön plana çıkarmamıştır. İsmet, turşu kokusunu kronotoplaştırarak geçmişe yolculuk yapmıştır:

"*Ah bu koku! Çocukluğumu bana ne kadar mükemmel hatırlatır… O uzak ve garip günlerimi diri renkli ve yakın bir şekilde, gözlerimin önünde ne çabuk canlandırır!*" (s. 10).

Şişli'deki eve girerken bir kadının üzerinde duyduğu koku, İsmet'e cinsel arzuları hatırlatmıştır:

"*İçimizde tüneyen sinsi, ürkek hırslarımızı çarçabuk azgın bir hâle getirecek, kudurtacak olan bu cins kokular muhakkak hayalimiz üzerinde çıplaklıktan daha tesirli, daha işleyici idi…*" (s. 29).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul iken Cihangir, Büyükada ve Şişli özel ve dar mekânlardır. Seniha, Avrupa'ya gittiğinde İtalya ve Paris'te bulunmuş olsa da bu şehirlerde romanın gidişatını belirleyecek herhangi bir olay gerçekleşmemiştir. Konak, apartman dairesi, "*Tokatlıyan*, *Lebon*, *Mulatye*, *Tepebaşı Bar*" kapalı mekânlardır. Yakup Kadri insan psikolojisiyle mekân, nesne ve eşyalar arasında ilişkiler kurmuştur. Özellikle konak ve apartman, sembolik ve psikolojik anlamlara sahip bir mekândır. Bunun dışında bazı küçük nesnelerle kahramanlar arasındaki psikolojik ilişkiye de değinmiştir.

Kiralık Konak romanında Naim Efendi'nin konağı, ismiyle mütenasip, geniş anlamlar dizisine sahip bir sembol olarak ön plana çıkmıştır. Konak, onu algılayanların psikolojik durumuna göre anlam kazanmıştır. Romanın başında, pazartesi günü verilen partinin ardından tek başına kalan Seniha'ya "*bu ev, bazı günler, bazı saatler ona bir mezar*" gibi görünmektedir. Alafranga bir hayat yaşamak isteyen Seniha için konak hayatı geleneksel değerlere bağlılığın göstergesidir. Selma Hanım için abisinin yalnız başına kaldığı konak, uğursuzdur. II. Meşrutiyet sonrası mebuslardan Necip Bey ve ailesi, konağı dolaşırken epeyce eski ve virane bulmuş, Naim Efendi'yle konak arasında bir ilişki kurarak konağı "*mevta*" olarak nitelemiştir. Konağın nabzı olan Naim Efendi, konağı adeta "*nefes alınan bir yuva*" olarak görmektedir.[594] Atalarından yadigâr olan konakta kendisini mutlu ve huzurlu hissetmekte, zamanın yıpratıcı etkisine karşı kendisini koruyacağını düşündüğü için konağı bütün varlığıyla sahiplenmektedir. Zira o, şizoid kişilik özellikleriyle de ilişkili olarak konak/ev olmasa kendisini dağılmış bir varlık gibi hissetmekte, konağın/evin hem bedeni hem de ruhu olduğunu düşünmektedir.

[594] İbrahim Tüzer, "Kimliklerin Çatıştığı Mekân: '*Kiralık Konak*' ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller", *Bilig*, S. 41, Bahar 2007, s. 227.

Yenilik merakına sahip Seniha, eski eşyalarla tefriş edilen odasından hoşnut değildir. "*Odanın yekpare camlarından eşyanın üzerine*" sızan aydınlık, zaten eski olan eşyayı ve odayı daha da çekilmez hâle getirmektedir. Oysa Seniha Avrupa'ya gittikten sonra Naim Efendi, onun odasını özlem duygusuyla "*sanki içeride birisi varmış gibi*" benimsemiştir:

"*Bazı kasvetli yalnızlık günlerinde oturmaktan, yatmaktan, ibadet etmekten, okumaktan bıkıp da konağın içinde bir aşağı bir yukarı dolaşmaya başlar başlamaz, ilk uğradığı yer Seniha'nın odası olurdu. (...) Seniha'nın odası, konağın diğer metruk odaları gibi, perdesiz, eşyasız, bakımsız, toz ve toprak içindedir. Tavanın köşe yerlerinden, pencerelerden camla kafes aralarından külrengine girmiş örümcek ağları sarkıyor. Yalnız bir eski koltuk, yatağı kaldırılmış bir karyola ve ayağı kırık bir masa bu odanın yegâne eşyasını teşkil ediyor. Naim Efendi bu eski, tozlu eşyada Seniha'dan taze bir şey sezerdi ve ona dair doğduğu günden bugüne kadar hafızasında kaç tatlı hâtıra kalmışsa hepsini birer birer canlandırırdı*." (s. 170).

Romancı şapka, Naim Efendi'nin eski ve kalın kitabı, piyano, resim ve mücevher gibi nesneleri kahramanlarla psikolojileriyle ilişkili olarak vermiştir. Şapka, Seniha için Avrupa seyahatinin ve alafrangalığın göstergesidir. Onu, sadece bir süs eşyası olarak görmemektedir. Örneğin "*bazı sıkıntılı saatlerinde bir aynanın karşısına geçip*" kutusundan çıkardığı şapkaları birer birer deneyerek kendisinden geçmektedir. Naim Efendi'nin kitabı eski kültürün ve alaturkalığın sembolüdür. Seniha, bir gün dedesiyle karşılaştığında "*şikârını bekleyen bir tazı gibi Naim Efendi'nin üzerine*" atılmış ve "*kamçısıyla kalın ciltli kitabın üstüne birkaç kuvvetli darbe indirerek: 'Büyükbaba, siz hayat kadar bunaltıcısınız!..*" demek suretiyle kitabın temsil ettiği eski değerlerin sıkıcılığıyla Naim Efendi arasında ilişki kurmuştur. Naim Efendi, damadı Servet Bey'le mektup meselesini konuşurken babasının resmine bakarak ailesine ve toplumuna yabancılaştığını hissetmiştir:

"*Naim Efendi, kendisini babasının resmi karşısında, duvardan minderin üstüne yuvarlanmış bir ikinci resim zannediyordu, farkı neydi?*" (s. 89).

Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* isimli romanında İstanbul, Tekirdağ, B. (Bursa), Ç. (Çanakkale), İzmir, Musûl, Trablus, Arnavutluk, Diyarbakır, Bağdat ve Kerbela genel ve kapsayıcı mekânı iken Zeyniler, Kuşadası, Kozyatağı özel mekânlardır. İstanbul'daki "*Sör Mektebi*", Kozyatağındaki köşk, Feride'nin annesinin kalfasının ve bir akrabasının evi, B.'deki otel, Hacı Kalfa'nın evi, "*Merkez Rüştiyesi*", Zeyniler'deki okul, "*Darülmuallimat*", Ç.'deki okul ve ev, Reşit Bey'e ait İzmir'deki köşk, Feride'nin Kuşadası'ndaki evi ve okulu, çiftlik evi ve Tekirdağ'daki ev iç

mekânlardır. *Çalıkuşu* romanında Reşat Nuri, mekânlarla Feride'nin psikolojisi arasında net ilişkiler kurmamıştır, ancak birtakım nesneleri kronotop olarak kullanmıştır.

Bazı mekânlar Feride için anlamlı olmuştur. Örneğin Zeyniler köyündeki evinin önündeki çeşme ona geceleri arkadaşlık etmiş, İzmir'de denizi yalnızlığıyla özdeşleştirmiştir. Zayıf da olsa birtakım nesne ve eşyalara psikolojisine bakan yönüyle değinmiştir. "Mektup, ayna, org, madalyon, fotoğraf, Elyoftrop kokusu, hâtıra defteri" bunlardandır. Feride, Zeyniler'de çalışırken Kamran'dan mektup almış, ama mektupları bir süre okumamıştır. Mektuplar, onun için sadece bir kâğıt parçası değil, sahibini ve sahibinin çektirdiği acıları hatırlatan nesnelerdir:

"*Aradan iki gün geçti. Mektupları hala orada duruyor, odanın havasına bir zehir neşreder gibi beni için için eritiyordu. Müzmin hüznüm, Munise'ye de geçmişti. Zavallı kız derdimin nereden geldiğini biliyor, beni hasta eden bu kâğıtlara kinle, nefretle bakıyordu*." (s. 213).

Feride aynaya bakarken öteki benini görmüştür.

"*Aşağıda küçükhanımı, sadece kendimi süslemek için yalnız bırakmadım. Biraz da bu fakir eşyalı loş odanın aynasında gülümseyen genç kızı seyretmek için beklettim. Bir yabancıyı seyreder gibi ona utana utana bakıyordum*." (s. 290).

Darülmuallimat'ta çalışırken Feride'ye âşık olan öğretmen Şeyh Yusuf Efendi'nin çaldığı "org", kronotop vazifesi görerek Feride'yi Sör Mektebi'ndeki zamanlara taşımıştır:

"*Org inledikçe yavaş yavaş kendimi kaybediyor, ağır bir rüya içine gömülmeye başlıyordum. Mektebimin loş koridorları gözlerimin önünde açılıyor, siyah önlüklü, kesik saçlı arkadaşlarım, kafile kafile bu dehlizden geçiyordu. Ne vakitten beri burada olduğumu, neler çaldığımı bilmiyordum. Eski günlerimin eski rüyasına tamamıyla kendimi terk etmiştim*." (s. 256).

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* isimli romanında İstanbul, İzmir, Manisa ve Bursa genel ve kapsayıcı mekân iken Şişli ve Beyoğlu zengin, müreffeh ve Batılı; Vefa ve Şehzadebaşı ise fakir, millî kültüründen kopmamış insanların yaşadığı özel mekânlardır. Bu iki kültürün arasında kalan Cerrahpaşa ise "*asrîliğe hevesli bazı bireylerin bilinçsiz davranışlarından dolayı, hâlihazırda yaşanan 'kenar mahalleler trajedisinin ilk ve önemli durağıdır*."[595] Romanda Şişli'deki köşk, Nadir ve Fahri'nin evi ile Muhacirîn bürosu ise iç mekânlardır. *Sözde Kızlar*'da sosyal psikolojik nitelikleriyle belirginlik kazanan mekânlar, alafranga veya yerli kültürü sembolize etmektedir. Romanın yoğun olarak geçtiği yanlış Batılılaşma'nın adeta lokomotifi olan ve her haliyle "*meşûm*

[595] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 67.

tesirler" saçan Şişli, "*dalkavuk milliyetperverler müstesna tutulursa*", devletin içinde bulunduğu sorunlarla ilgilenmeyenlerin ve tümüyle "*Frenk zevki alanların*" yaşadığı bir semttir. Oysa Vefa ve Şehzadebaşı, Anadolu kültürünün yaşandığı, devletin içinde bulunduğu sorunlarla yakından ilgilenen kişilerin hayat sürdüğü bir yerdir. Cerrahpaşa'da ise Şişli'ye özenen gençeler yaşamaktadır.

Peyami Safa'nın *Şimşek* isimli romanında genel ve kapsayıcı mekân İstanbul iken Bağlarbaşı, Çengelköy, Galata, Şişli, Kadıköy ve Mısırlıoğlu gibi semtler de özel mekânlardır. Bağlarbaşı ve Çengelköy'deki köşklerle Behire'nin Mısırlıoğlu'ndaki evi, Müfid'in iş yeri ve Pervin'in yattığı akıl hastanesi ise iç mekânlardır. *Şimşek,* insan psikolojisinin oldukça rahat bir biçimde açığa çıktığı iç mekânlarda geçmiştir. Olayların ilk kısmı Bağlarbaşı'ndaki köşkte, ikinci kısmı ise Çengelköy'deki yazlık evde vukû bulmuştur.

İlk bölümün mekânı olan Bağlarbaşı'ndaki köşk, Müfid'in hafızasında ve "*ruhî teşekkülü*" üzerinde çok önemli çağrışımlara ve etkilere sahiptir. Bu köşkü Müfid'in dedesi Mahmud Paşa yaptırmıştır. Paşa, küçükken Müfid'e kötü davranmış, onu "*istihfaf*" ederek oğlu Sacid'i yüceltmiştir. Köşk, hâlihazırda hem Sacid'in yaşadığı mekândır hem de Paşa'nın ruhunu taşımaktadır. Genç adam, köşkü kendi realitesinden soyutlayarak iç dünyasına göre anlamlandırmış ve köşkle Mahmud Paşa ve Sacid arasında mütekabiliyet ilişkisi kurarak başına gelen musibetlerden bu köşkten ayrılmak suretiyle kurtulacağını düşünmüştür. Ayrıca Pervin'in kendisini aldattığına dair zanlardan da köşkten ayrılınca kurtulacağını düşünmektedir. Pervin'le köşkten ayrılmayı konuşurken şunları söylemiştir:

"*Büyük babam esrarlı şeyleri çok severdi. Kendi de böyle bir adamdı. Onun hayatında hiç kimsenin bilmediği vakıalar olduğunu tahmin ediyorum. Hem bilir misin? Hala ondan korkuyorum. Sağlığında, bu sofalarda kimse ona rastgelmek istemezdi, beyaz entarisiyle, hırkasıyla, beyaz sakalıyla bir heyûlaya benzerdi. Ben ona bu karanlık sofalarda bir iki defa rastgeldim. Gözlerini yüzüme öyle bir çarpmıştı ki bembeyaz iki delik görüyordum. O hızlı yürüdü, ben kaçtım. Hala içimde o korku var, hala bu sofalardan geçerken ona rastgeleceğim diye etrafıma ürkerek bakıyorum. Bilir misin ki bu köşk tuhaf gölgelerle doludur. Alt kata hiç inemem. Küçüklüğümden beri orasını fevkalbeşer mahlûklarla dolu zannediyorum. Orada hiç eşya yoktur. Camekânlı kapısı kilitlidir. O kapının açıldığını hiç görmedim. Şâyet, günün birinde açılacak olursa, içinde masallarda olduğu gibi 'Kırkıncı odanın tavanına asılı' bir adam görmekten korkuyorum*." (s. 22).

Müfid için köşk "*daima bir facia beklemek vehmi*" oluşturmaktadır, "*korkunç dehlizlerde yürürken fevkaltabia, nagehzuhûr bir vakaya uğrayacağını tevehhüm*

etmekten hiç kurtulamamıştır." Genç adam, köşkte genellikle çok çekindiği dedesinin hayaletine rastgelmekten korkmaktadır:

"*Bu vehimler ilerledi, o raddeye geldi ki, Müfid hayatında büyük bir faciaya uğrayacağını kati bir hiss-i kablelvukû ile biliyor, her hadisede, bu yakın veya uzak felaketin bir işaretini arıyordu*." (s. 23).

Müfid hassas ve mariz kişiliğinin etkisiyle köşkün dışındaki mekânları da bilinçaltının şekillerine göre algılamaktadır. Arkadaşı Behire'yle Pervin hakkında konuştuktan sonra çevresini içinde bulunduğu psikolojiyle görmüştür:

"*Birden bire gözünde her şeyin manası değişti. Şu uzakta görünen büyük tepe köpükten bir yığın gibi, etekteki evler mukavvalardan yapılmış oyuncaklar gibi bütün çayırlar, bağlar, bahçeler, sert bir rüzgârın renkleri, biçimleri derhal silinivere*cek *muvakkat resimler gibi mevhûm, fani birer varlık hissini veriyorlardı*." (s. 126).

Şimşek'te nesne ve eşyalar da kahramanlarının psikolojileriyle ilişkileri içerisinde yer bulmuştur. Müfid, teyzesinin yazlık evine taşındıktan sonra içinde bulunduğu özlemle eşyaları insan gibi algılamıştır:

"*Müfid'de haricî dikkat pek eksikti. Belki bunun için teyzesinin evinde evin eşyasına ve tabiata karşı rabıtaları kuvvetleniyordu; adeta camid eşya canlı varlıklar gibi Müfid'in nazarında ehemmiyet kazanmaya başladılar. Bir ağacı, bir taş parçasını, bir çayırı, bir merdiveni veya sandalyeyi bir insanı sever gibi seviyordu*." (s. 169).

Ayna, teyzesinin evinde hasta yatarken yansıtıcı ve doğurucu bir nesne olarak Müfid'in bilinçaltını sergilemiştir:

"*Müfid bu aynada, kendi gözleri karşısında da duyuyordu. Hatta fazlasını hissediyor. Bir anda kendi gözlerinin içinde, hayatının şuursuz bütün izlerini, hafızasının zaptettiği en ince intibaları, bütün temayüllerini, sevinçlerini ve sükutuhayallerini görüyordu*." (s. 194).

Tanzimat romanında mekân ve nesnelerin insan psikolojisiyle ilişkisi birkaç romanın dışında dikkate alınmamıştır. *Sergüzeşt*, *Zehra* ve Araba Sevdası'nda bazı mekânlar kahramanların algılarıyla verilmiş, psikolojik olgular basit düzeyde de olsa yansıtılmıştır. Ancak *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, *İntibah*, *Yeryüzünde Bir Melek* ve *Muhâdarât*'ta mekânlar kendi gerçeklikleriyle sunulmuştur. Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde Türk romanında mekân ve nesneler teknik bir unsur olmanın ötesine geçerek muhtevayı taşımış, kahramanlarla çok yönlü ilişkiler içerisinde verilmiştir. Özellikle nesne ve eşyaların kullanımı bu noktada daha fazla öne çıkmıştır. "Ayna, deniz, eldiven, sandal, silah" gibi nesneler, kendi gerçeklikleri içerisinde verilmemiş, kahramanın algısına, ona yüklediği anlama göre değer kazanmıştır. Mekân, Servet-i Fünûn dışındaki romanda, özellikle *İffet* ve *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde

kahramanların iç dünyalarıyla ilişkili olarak verilmiştir. Meşrutiyet döneminde bireysel duyarlılıkla yazan Halide Edip *Son Eseri*'nde, Millî Edebiyat döneminde Yakup Kadri *Kiralık Konak*'ta, Reşat Nuri *Çalıkuşu*'nda, Peyami Safa ise *Şimşek*'te mekân ve nesnelerin kahramanların iç dünyayla ilişkisini verebilmiştir. Türk romanı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e mekân ve nesnelerin insan psikolojisiyle ilişkisi bakımından ciddi bir yol almıştır.

2.5.Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı, anlatma esasına bağlı metinlerinde, içerik, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekânla gibi unsurları yapısal bütünlüğe kavuşturan figürdür/varlıktır. Anlatıcının seçtiği perspektif, konumlandığı nokta, görme ve algılama mesafesi ise bakış açısıdır. Olayı duyan veya gören, sonra da bunu, olayla kurduğu yakınlığa bağlı olarak okura nakleden anlatıcı ve onun seçtiği bakış açısı, romanın neredeyse en önemli yapı unsurudur. Aytür'e göre anlatıcı, sadece konuşulanları aktarmamakta, olaylar ve kişiler hakkında açıklama ve yorumlar yaparak sesini ve varlığını her seviyede duyurmakta, bu yönüyle de adeta bir roman kişisi olarak işlev görmektedir. Romana girecek olayların saptanması ve olaylarla kurulacak yakınlık, dil ve üslûp ise anlatıcının seçtiği bakış açısıyla ilgili problemlerdir.[596]

Çetin'e göre "*ara kişi*",[597] Booth'un tespitiyle "*sahnenin arkasında gizlenen yazarın kişiliği*",[598] Demir'in ifadesiyle yazarın "*ikinci beni*"[599] olan anlatıcı, öyküyü, romanın uzamı boyunca bir noktadan bir başka noktaya taşıma görevine sahiptir. Olayı anlatırken üç tür yaklaşım seçen anlatıcı, "diegesise" dayalı bir hikâye anlatacaksa kendi adına konuşmakta, eğer hikâyeyi "mimesise" dayalı olarak anlatacaksa aradan çekilerek kahramanların ağzıyla konuşmakta, fakat bazen bu iki tekniği de bir arada kullanmaktadır.[600] Bu ayrımlara bağlı olarak yazarın vekili ve gölgesi olan dört tür anlatıcıdan bahsetmek mümkündür: Kahraman, ben veya birinci kişi anlatıcı romandaki kahramanlardan biridir. Fransız "Yeni Roman" akımıyla edebiyat dünyasına katılan ve Michel Butor'un öncülük ettiği ikinci kişi anlatıcı da çok sık kullanılmamakla birlikte 1950'li yıllarda roman dünyasını epeyce etkilemiştir. Üçüncü kişi anlatıcı, romanın dışında bulunan, olayları uzaktan gören ve olaylardan hiçbir biçimde etkilenmeyen

---

[596] Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul 2009, s. 20.
[597] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 125.
[598] Wayne C. Booth, "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi", *Roman Teorisi*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), (Haz.: Philips Stevick), Gazi Ünv. Yay., Ankara 1988, s. 87.
[599] Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 25.
[600] B. Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 66.

anlatıcıdır. Üçüncü kişi anlatıcıya benzeyen meddah anlatıcı, geleneksel Türk hikâyeciliğinden Tanzimat dönemi Türk romancılığına taşınan, olaya müdahaleleriyle, okurla kurduğu diyaloglarla, verdiği bilgilerle ve yaptığı yorumlarla kendisini anlatının her anında hissettiren anlatıcı tipidir. Bu anlatıcılar, birtakım bakış açılarıyla şahit oldukları veya duydukları olayları aktarmaktadırlar. Gözlemci ve hâkim olmak üzere iki tür bakış açısı vardır. Gözlemci konumu seçen anlatıcı, müdahaleden uzaktır ve olayları yönlendirmemektedir. Ne görüyorsa onu, tüm objektivitesiyle nakletmektedir. Hâkim bakış açısı ise bir Tanrı gibi her şeyden haberdardır ve tüm anlatma tekelini elinde tutmaktadır. Olayları, istediği gibi yönlendirerek kadir-i mutlak olduğunu her an hissettirmektedir. Sayılan anlatıcıların tümü, bu bakış açılarından birini seçerek olayları anlatabilmektedir.

Yukarıdaki anlatıcılar ve bakış açıları arasında doğrudan ilişkiler bulunmaktadır. Kinaye mesafesi olarak adlandırılan bu ilişki tarzı, bir derece farkıdır ve anlatıcı ile kahramanın bakış açısının örtüşüp örtüşmemesi üzerine kurulmaktadır. İroni veya ton terimleriyle de ifadesini bulan kinaye mesafesi, kahramanın bakış açısıyla anlatıcının bakış açısı arasındaki mesafedir.[601] Eğer bu mesafe daralırsa anlatıcı, kahramanla empati kurmuştur ve benzer kanaatlere sahiptir; eğer mesafe genişlerse anlatıcı bu genişliği fırsat bilerek kahramanı onaylamadığını göstermektedir.

Yazar, seçtiği anlatıcı, onu donattığı bakış açısı ve kullandığı tekniklerle kahramanlarının psikolojik durumlarına, iç ve dış hayatları arasındaki ilişkilerine, bilinç ve bilinçaltı süreçlerine ve algı süreçleriyle davranışları arasındaki ilişkilere değinebilmektedir. Bu durum, romancının anlatmak istediği hususla ve niyetiyle yakından ilişkilidir. Anlatıda söz konusu olan modern birey ve onun psikolojik dünyasıysa, elbette romancı buna uygun bir anlatıcı, bakış açısı ve dil seçecektir. Bu noktada romancının psikoloji birikimi, çağdaş roman teorisiyle ilişkisi ve gözlem kabiliyeti ön plana çıkmaktadır. Kahramanları birey olarak duygu, düşünce ve fizik bütünlüğü içerisinde gören anlatıcı, psikoloji araştırmalarının ulaştığı noktaya bağlı olarak kahramanları bir psikolog/psikanalist gibi irdeleyebilmekte veya kahramanların kendi kendisini irdelemesine izin vermektedir. Anlatıcı, kahramanın sadece eylemlerine, olayı gerçekleştirmede üstlendiği işlevlere değinmemekte, olayla ilişkili olarak psikolojik süreçlerine de seçtiği bakış açısı ve kullandığı anlatım tarzlarıyla

[601] W. C. Booth, "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi", s. 91; S. Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm,* s. 80.

değinebilmektedir. İç monolog, bilinçakışı ve tahlil gibi anlatım tarzları psikolojik olguları anlatmak üzere anlatıcıya yardımcı olmaktadır. Ayrıca psikoloji/psikanaliz okumaları da kahramanı çok yönlü olarak sergilemesine imkân tanımaktadır. Bu noktada seçilen anlatıcının, samimiyetinin dışında, psikolojik olguları anlatma açısından herhangi bir üstünlüğü yoktur, ama seçilen bakış açısı, yazarın psikolojiyle ilişkisini belirlemekte ve niyetini ortaya koymaktadır. Bu noktada üçüncü kişi anlatıcının kullandığı hâkim bakış açısı psikolojik olguları anlatma niyetinde olan bir anlatıcının elini kuvvetlendirmektedir. Ayrıca hâkim bakış açısının yalnızca üçüncü kişili anlatıcıda kullanılmadığını anlatıcısı kahraman olan romanlarda da hâkim bakış açısının kullanılabileceğini belirmek gerekmektedir. Bu tip romanlarda kahraman anlatıcı, olayları mektup, günlük ve hâtıra türü metinlerle anlatmakta ve müktesebatı dâhilinde kendi psikolojisini okura net bir şekilde aktarabilmektedir.

Türk edebiyatının ilk romancısı Şemsettin Sami, üçüncü kişi anlatıcıyla kaleme aldığı *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli romanında hâkim bakış açısını kullanmış, yer yer meddah-anlatıcı kimliğiyle de ön plana çıkmıştır.[602] Görücü usûlü evlilikleri eleştirerek sosyal tenkit yapan Şemsettin Sami'nin temel problemi bu tip evliliklerin bireylerde oluşturduğu psikolojik sorunlar değildir. Romanın yazıldığı tarihlerde yeni yeni kurulan ve Osmanlı yazarları tarafından henüz bilinmeyen psikolojiyi Şemsettin Sami, kahramanların iç dünyalarını sergilemek için kullanmamıştır. Zaten ona göre romancının amacı, "*umumi ahlakın tasviri, tenkidi ve muhakemesi*" olmalıdır.[603]

Uzun bir diyalogla Rif'at Bey'le evlenme macerasını anlatan Saliha Hanım, meddah tavrına sahiptir ve bu macerayı naklederken de sorunu daha çok sosyal taraflarıyla ele almıştır. Ancak anlatıcı yer yer Saliha Hanım'a duygularından bahsetme imkânı da tanımıştır:

"*Rif'at Bey'le evlenmek!... Rif'at Bey'le gece gündüz beraber olmak! Ömrümüz oldukça ayrılmamak! Oh! O vakit benden daha bahtlı dünyada kim olabilir?... Lakin başkasını almak! Rif'at Bey'den ayrılmak! Rif'at'i bir daha görmemek!... Ah… Ben öyle yaşayabilir miyim?...*" (s. 18).

Romancı, olayları Tal'at ve Fitnat merkezinde görmeye çalışmış, ama meseleyi sosyal plandan bireysel plana aktaramamıştır. Birkaç noktada kinaye mesafesini

[602] R. P. Finn, *Türk Romanı: İlk Dönem (1872-1900)*, s. 17.
[603] Yüksel Topaloğlu, *Şemsettin Sami-Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 91.

daraltarak kahramanların psikolojilerini verebilmiştir. Bunlardan ilki Fitnat'ın intihar etmeden önce yazdığı mektuptur:

"*(...) Tanımadığım, hiç görmemiş olduğum adamların arasında kaldım!... Bir kızcağız bana acıyor, beni seviyor, benimle beraber oturuyor. O da olmayaydı, ne olacaktım!... Bana Ali Bey'in haremi derler!... Gelin çağırırlar!... Ah!... Bu tabirlere, bu isimlere ne kadar gönlüm sıkılıyor!... Ne kadar fena te'sir ediyor!...(...) Öleceğim, ama bir daha seni görmeden canım çıkmaz!... Ah!... bir daha seni görsem! Beş dakika olsun beraber dursak! Sonra, ayrıldığımız gibi ölsem!... Ah! Dünya hiç gözümde yoktur. Dünyada her ne varsa menfûrumdur. Hiçbir şeye acımam. Yalnız sana… Ah Tal'at'ım! Sana acırım!...*" (s. 125-126).

Anlatıcı, romanın ana temasıyla bağlantılı olmasa da Fitnat'ın gerçek babası Ali Bey'in, eşini boşadıktan sonra gördüğü rüyanın tesiriyle yaşadıklarını anlattığı satırlarda birtakım psikolojik tespitler yapmıştır:

"*Ali Bey, bir taraftan, gördüğü rüyanın ve diğer taraftan tabiatın gösterdiği bu güzel manzaranın te'siriyle, pencerenin yanında oturmuş, başını duvara dayatmış, gözlerini karşısında -bahçede- rastgelen bir şeye dikmiş, hiç kımıldanmaz. Ara sıra iki gözünden birer damla yaş akar, yanaklarından iner, yastığa düşer. Yine, eli gözlerini, yanaklarını silmek için hareket etmeye üşenir. Vicdanı, tabiatın bu hazin suretiyle birleşerek zavallıyı muaheze eder, ta'zib eder. Kabahat kendisinde olduğunu ve karısının hiçbir kabahati olmadığını anlar. O kadar sevdiği karısından ayrıldığına ve onun dahi o kadar hakaretle gönlünü kırdığına müteessif olur, pişman olur. Kendi hiddetine lanet okur*." (s. 81).

Şemsettin Sami'ye göre insan psikolojisiyle daha sıkı münasebetler kuran Namık Kemal, üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazdığı *İntibah* isimli romanının önsözünde roman yazmaktaki amacının "*tabiat-ı beşerîyeyi*" araştırmak olduğunu söylemiştir.[604] Namık Kemal, insan tabiatını araştırmayı "*vicdân-ı beşerdeki serâir-i kalbin en gizli köşelerine nazar taalluk etmek*" biçiminde gerçekleştirmiştir.[605] Kalbin sırlarının araştırmak kahramanın bilinç ve bilinçaltı süreçlerini gözler önüne sermek değildir. Daha çok ahlakî planda kalan romancı, başkahraman Ali Bey üzerinde yoğunlaşarak bu kahramanın yaşadığı dramı romantik bir hassasiyetle aktarmaya çalışmıştır. Dino'ya göre, Namık Kemal bu girişimiyle zaman zaman Ali Bey'in maceralarına psikolojik bir ton katabilmiştir.[606] Öte yandan özellikle Mehpeyker'in iç dünyasına eğilmediği için de yanlı bir tavır belirlemiştir. Evin ve Tanpınar da haklı

---

[604] Namık Kemal, "*İntibah* Mukaddimesi", (Haz.: Nazım Elmas), *Romanın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, Çizgi Kitabevi, Konya 2011, s. 184.
[605] *A.g.e.*, s. 184.
[606] Güzin Dino, romanın üçte ikisinin psikolojik bir dikkatle yazıldığını söylemektedir. Bkz. Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 27.

olarak Namık Kemal'in bu tavrını eleştirmiş ve bu tavrın romana zarar verdiğini söylemiştir.[607]

Romancı, babasının ölümünden sonra içine kapanan Ali Bey'in aşk/cinsellik ilişkisiyle sosyal hayata açılışını ve yaşadığı felaketli sonu "*Son pişmanlık fayda vermez*" fikriyle/mesajıyla bitirmiştir. Bu arada onun iç hayatıyla eylem ve davranışları arasında herhangi bir ilişki kurmayı düşünmemiştir. Bir bakıma karakterinden yola çıkarak Ali Bey'in tabiatını çözümlemeye çalışan romancı, genç adamın "*inhimak ve iptilaya*" esir olduğunu, "*her neye merak ederse bütün dünyayı unuturcasına ona hasr-ı iştigal*" ettiğini ve bunu bir davranış sorunu haline getirdiğini bildirmiştir. Tüm bunları yaparken de psikoloji adına eylem ve hareketleri anlatmayı tercih etmiştir. Ali Bey'in Mehpeyker'le karşılaştıktan sonra iç dünyasında birtakım değişiklikler yaşadığının farkındadır, ama bunu analatırken psikolojiye has modern bir dil ve üslûp kuramamıştır:

"*Vaktaki uygun zamanı gelip de Bey kendi odasında tenha kalınca vücûdundaki kan seyyâle-i berkiye süratiyle harekete başladı. Güya her damarı bir telgraf teli idi ki beynine dokunan cihetinden yıldırımlar saçılırdı. Uyumak ister, mutedir olamazdı. Düşünmek ister, bir şey bulamazdı. Yirmi yıllık ömrünün tecâribi nazarında hayal gibi kalmıştı*." (s. 23).

Geleneğin kendisine sunduğu dille psikolojik olguların açıklanamayacağı aşikârdır. Namık Kemal de bunun sıkıntısını çekmiş, "*ahlak*" ve "*vicdan*" gibi kelimelerle kahramanının iç dünyasını sergilemeye çalışmıştır. Zira dilin imkânları ancak bu kadarına müsaade etmektedir. Ali Bey, Mehpeyker'le aşk ilişkisine başladıktan sonra sırlarını anlatabilmek için bir arkadaş aramıştır. Anlatıcı, Ali Bey'deki psikolojik değişimi "*gönlünün zehrini dökmek*" sözüyle ahlakî bir kisveye büründürerek aktarmıştır:

"*Bir de Ali Bey evvelleri kalemindeki hulefa ile insanca görüşmek ve her muamelesinde hüsn-i terbiyesinin ilcaâtına tevfik-i hareket etmekle beraber hiç kimsenin daire-i mahremiyetine girmediği halde mebâdî-i muhabbetten beri ahlakında görülen inkılâbât cümlesinden olarak arada sırada ahvâl-i vicdâniyesinden bahisler açıp da gönlünün zehrini dökmek için bir hem-râz aramak hevesine düşmüştü*." (s. 44).

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmıştır. Meddah tarzı anlatıcıyı kullanan romancı, yasak/marazî aşk teması etrafında Raziye ve Şefik'in bilinç ve bilinçaltı süreçlerini yansıtmayı amaçlamamış, olaylarla ilgili kanaatlerini açıklayarak ahlakçı bir tutum

[607] A. Ö. Evin, *Türk Romanının Gelişimi ve Kökenleri*, s. 95; A. H. Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 401.

sergilemiştir.[608] Romanın birinci kitabının "üçüncü bab"ında, Raziye ile Şefik'in aşkının "*muhabbet-i tıflâne*" düzeyinde kaldığını, "*fikr-i zevciyyet*" düzeyine ulaşmadığını, bunun da kendisini "*mahzûz*" ettiğini bildirmiştir. Tüm roman boyunca esaslı bir psikolojik incelemeye girmeyen romancının tür hakkındaki görüşleri bu tavrını açıklamaktadır. *Haydut Montari, Arnavut Solyotlar, Cellât, Mesâil-i Muğlâka, Müşahedat* gibi eserlerinin önsözlerinde romanın hakikati anlatması, gerçeğe mümkün olduğunca yakın olması gerektiğini belirten Ahmet Mithat Efendi, romanı "*hitap ettiği kitlenin ahlakî ve insanî bakımdan olgunlaşmasına hizmet eden bir araç olarak görmektedir.*"[609]

Ahlakçı görüşlere sahip olan ve romanı adeta öğretici bir türe dönüştüren romancı, Şefik'i niçin beklemediğini anlattırırken Raziye'nin ruh dünyasının kapılarını aralamıştır:[610]

"*Eğer Paris'te bulunduğun müddet bu aşkı mektuplarla takviye ve idâme etseydin, şu muahezeye hakkın olurdu. İlk senesinde birkaç mektubun geldi. İkinci senenin üç yüz altmış günü zarfında yalnız bir mektubunu aldım. Ondan sonra hiçbir haberin gelmedi. Daha sonraları gelse bile iş işten geçmişti. Çünkü müteehhildim. (...) Eğer Paris'e giderken izdivacımız için bir ahit ve misak bağlamış olsaydın, onu muhafaza için her fedakârlığı ihtiyara kendimi mecbûr bilirdim. On altı on yedi yaşıma gelip de artık yüreğimdeki Şefik'i şakağımdaki gül gibi ve göğsümdeki güvercinin mahbûbiyeti gibi bir sevdâ-yı melekâne ve masûmâneyle değil, belki ruhumun gıdası ve ömrümü refiki gibi telakkiye başladığım zaman, hatta beni öldürseler şehrâh-ı hayatta senden başkasını refakata kabul edemezdim. Fakat böyle bir ahit ve misak yoktu. Değil mi Şefikim! Bâhusus ki benimle ahit ve misakı olmayan bir Şefik'in senelerce müddet Frengistan'da ömür geçirmesi üzerine sebât-ı kalbinden dahi şüphelensem mazur görülmez miydim?*" (s. 14).

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmıştır. Romanın önsözünde iyi eserlerin fikirle yazılabileceğini, bu eserini de sosyal bir sorun olan esaret-hürriyet düalitesine temas etmek için yazdığını bildirmiştir.[611] "*Sergüzeşt Mukaddimesi*"nden de anlaşıldığı üzere romancı, temayı psikolojik bir hassasiyetle ele almamıştır, ancak biyografisine bakıldığında temanın kendisine yabancı olmadığını ve zaman zaman kahramanların psikolojik dünyalarına değindiğini söyleyebiliriz. Annesi esire olan yazar, annesinden ve evdeki cariyelerin

[608] N. Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, s. 23. Esen, bu eserde Raziye ve Şefik'in "*marazî aşk*" yaşadıkları anlaşılınca ayrılmalarını, Raziye'nin eşi tarafından sokağa atılıp çamaşırcılık yapmasını ve Şefik'in sürgüne gönderilmesini Ahmet Mithat'ın ahlakçılığıyla ilişkilendirmiştir.
[609] Fazıl Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka-Ahmet Mithat Üzerine Yazılar*, Dergâh Yay., İstanbul 2012, s. 54.
[610] T. Kütükçü, "Tanzimat Romanı, Kadın/Aşk ve *Yeryüzünde Bir Melek*", s. 181.
[611] Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, "*Sergüzeşt* Mukaddimesi", s. 3.

anlattıklarından etkilenmiş, yaşadıklarını eserine yansıtmıştır.[612] "Macera" anlamına gelen *Sergüzeşt*'te anlatıcı, Dilber'in mazlumiyetini ve mağduriyetini, Dilber evden kovulduktan sonra akıl hastası olan Celal Bey'in durumunu bilinç ve bilinçaltı süreçlerini anlatarak değil, eylemlerini tasvir ve gösterme yönteminden faydalanarak sergilemeye çalışmış, bu anlarda kinaye mesafesini de mümkün olduğunca daraltmıştır. Anlatıcı, Dilber'in İstanbul'a geldiği ilk gün esirciyi onun bakış açısıyla tasvir etmiştir:

"*Çerkesle beraber bulunan ve gâyet cesimül-cüsse olan bu adam Hacı Ömer isminde bir esirciydi ki insan ticaretinin kalb-i bî-hissine verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik âsarından olarak bakışı kaplana benzerdi*." (s. 6).

Anlatıcı, zaman zaman objektif gözlemler yaparak Dilber'in psikolojisini yansıtmaya çalışmıştır. İyi bir gözlemciliğin mahsulü olan bu girişimler, kahramanın dış görünüşüyle iç dünyası arasında ilişki kurmaya yöneliktir:

"*Çocuk kendi sinnindekilere mahsus bir tavırla hemen yerinden kalktı. Koşarak beraber geldiği kızlardan birinin boynuna sarıldı. Birbiriyle öpüşüp ayrıldıkları zaman çocuğun gözünde küçücük ruhunun ıztırabına delâlet eden bir damla yaş gözüktü; sonra birdenbire hayatın bâr-ı ıztırâbını hissetmeye başlayan adamlar gibi mini mini kaşlarını çatarak ciddi, müessir, mütefekkir bir çehreyle esircinin o cesim ellerinden tutarak evden çıktılar*." (s. 7).

Fatma Aliye, *Muhâdarât* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmış, yer yer hocası Ahmet Mithat Efendi gibi meddah tarzı anlatıcıya da kullanmıştır. Seçtiği anlatıcıyla kendisini romanın her safhasında hissettiren Fatma Aliye, başkahraman Fâzıla'nın ızdıraplarını anlatırken onu, intihar girişiminin dışında toplumla karşı karşıya getirmemiştir. Zaten bir süre sonra da Fâzıla yaşadığı çatışmayı din merkezinde çözümlemiş, kararından vazgeçmiştir. Bu noktada Fâzıla'nın iç dünyasını gözlemleyip aktarmayan Fatma Aliye Hanım'a göre "*roman bir ahlak dersidir*." (s. 99).

Kendisinden önceki romancılardan kullandığı anlatıcı ve bakış açısıyla ayrılan, fakat romanın işlevi hususunda onlarla benzer görüşlere sahip olan Nabizade Nazım, *Zehra* isimli psikolojik nitelikleri ağır basan romanını üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmıştır. Realist ve natüralist mekteplerin ilkelerini benimseyen ve vakayı bu ilkeler doğrultusunda kuran Nabizade Nazım, *Karabibik* isimli uzun hikâyesinin önsözünde Alphonse Daudet ve Emile Zola gibi romancıları örnek aldığını ve bunların "*vukûât-ı beşeriyyeyi sırf nokta-i beşerden tedkik ve hikâye*" ettiklerini

[612] Temanın Samipaşazade Sezai'nin biyografiyle ilişkisi için bkz. R. E. Ünaydın, *Diyorlar ki*, s. 35; H. Tuncer, *Tanzimat Edebiyatı*, s. 311; A. İ. Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı-II Hikaye ve Roman*, s. 170.

söyleyerek romancılıktaki amacını ortaya koymuştur.[613] İnsan meselesini ön plana aldığını belirten romancı, bir taraftan da romanın ahlak dersi veren bir uğraş olduğunu söyleyerek Tanzimat romancılarına bağlanmıştır.[614] Realist özellikleri ağır basan *Zehra*'da kullandığı anlatıcıyla kıskançlık ve aşk temasını "*nokta-i beşer*" nazarından irdelemiş, ancak vakanın ulaştığı sonuç itibarıyla de ahlak dersi vermekten uzak durmamıştır. Zehra, Suphi, Sırrıcemal ve Nazikter'i insan psikolojisinin en önemli duygularından biri olan kıskançlığı en çok hisseden kişilerdir ve romancı, onları farklı perspektiflerden değerlendirmiştir. Fakat romanın sonunda Suphi'nin sefilliği ve hapse düşmesi, Suphi'nin annesi Münire'nin sokak dilencisi iken ölmesi karşısında Zehra'nın yaşadığı pişmanlık bağlamında ahlakçı bir tutum sergileyerek bütün kahramanlarla kinaye mesafesini açmış, kimseyle aynı bakış açısına sahip olmamıştır.

Nabizade Nazım'ın seçtiği anlatıcı, "*olaylardan çok bunların kişilerin üzerinde uyandırdığı tesirlere, meydana getirdiği iç çatışmalara, psikolojik buhran ve bunalımlara ağırlık*" vermiş ve insan psikolojisi üzerine gözlemler yaptığını Şevket bağlamında ortaya koymuştur:[615]

"*Kızın bu tabiatı Şevket'i cidden düşündürmekte idi. Bu tabiatta olanlar-bahusus kadın iseler- ilerde gâyet fâci vukûâta sebep olacaklarını biliyor idi*." (s. 8).

Ancak sadece bununla yetinmemiş, birtakım "*üstadân-ı edebin*", yani edeple, ahlakla ilgili kitapların müelliflerinin eserlerindeki kıskançlık bahislerinden haberdar olduğunu da Suphi bağlamında belirtmiştir:

"*Kadınların ahlakını tedkik etmiş olmakla müştehir olan bazı üstadân-ı edebin eserlerinden istihsal eylediği malûmata nazaran, henüz yüzünü görmediği gibi hüviyet-i maneviyesi hakkında da malûmatı pek müphem olan Zehra'nın bu haliyle ileride pek müteezzî olacağına hükmeylemişti*." (s. 8).

Romancı, kahramanların psikolojilerini türlü yollarla aktarmaya çalışmıştır. Özellikle bilinçaltına çatışmalarına ve varsanılara (halüsinasyon) yer vermiş ve bunların kahramanların dış hayatlarına yansımalarını açık bir biçimde ortaya koymaya çalışmış, özellikle Zehra'yı bu konuda laboratuar olarak kullanmıştır:

"*(...) henüz ismini bilmediği bu delikanlıya sahip olmak hevesine kadar hayalâtına yol vermiş, onun bazı ef'âlinden kıskançlığı tepmekte ve bu infiâl ile vücûd-ı mevhûmu daha şiddetli sıkmakta idi. Hırçınlığı o dereceye gelmişti ki kemâl-i*

---

[613] Nabizade Nazım, "*Karabibik* Mukaddimesi", (Haz.: Nazım Elmas), *Romanın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, Çizgi Kitabevi, Konya 2011, s. 195.
[614] Nabizade Nazım, *Tercüman-ı Hakikat*, S. 3546, 1 Nisan 1890'den akt. Himmet Uç, *Nabizade Nazım*, Kitabevi Yay., İstanbul 2007, s. 51.
[615] H. Uç, *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, s. 108.

tehevvürle yerinden sıçrayıp karşısında duran rakib-i hayalîyi elleriyle boğmaya davranmıştı." (s. 20).

Zehra, kıskançlığın etkisiyle olmayan şeyleri olmuş gibi görmektedir. Bu durum, onun için zihinî bir meseledir, çünkü zihninde büyüttüğü bir vesvesenin gerçek olup olmadığını deneyimlemeden onunla mücadele etmektedir. Yani Zehra'nın kendisine ait bir hayat alanı ve algısı vardır; bu alan ve algının gerçekliği konusunda da herhangi bir şüpheye sahip değildir. Anlatıcı, Zehra'nın bilinçaltına dair yukarıdaki ayrıntıyı vererek onun psikolojik durumuna bağlı olarak oluşturduğu hayat algısını ortaya koymaya çalışmıştır. Suphi'yle evlendikten sonra durulan, ancak bir süre sonra tekrar benzer bir duygu durumuna sahip olmaya başlayan Sırrıcemal de evde onu beklerken varsanılar görmüştür. Anlatıcı, Zehra ve Sırrıcemal'in gördüğü halüsinasyonları verirken iç hayatın davranışları ne denli belirlediğini göstermiş olmaktadır.

Nabizade Nazım'ın *Zehra*'da tercih ettiği realist anlatıcıyı daha da geliştiren Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmıştır. Romantizmden realizme geçişte önemli bir kilometre taşı olan bu eserle birlikte "*Türk romanı*nın *odak noktası gerçekçiliğin daha somut formlarına kaymıştır.*"[616] Romancı, edebiyatı tanımlarken edebiyatın işlevinin ahlakı yansıtmak olduğunu, ancak bunun da birtakım şartlara bağlı olarak gerçekleştirilmesi gerektiğini söyleyerek Tanzimat romanındaki kırılmayı da ortaya koymuşur.[617] *Araba Sevdası*'nın mukaddimesinde büyük ve küçük tüm hikâyelerin/romanların "*ahvâl-i beşeriyetin birer mir'ât-ı ibretnümâsı*"[618] olması gerektiğini söylemiş olsa da bunu sadece Bihruz Bey üzerinden yaparak romanın realist bakış açısına zarar vermiştir. Romancı, olaya ve kahramanların kaderine pek fazla müdahale etmemiş, kişileri kendi serüvenleri içerisinde ve doğal hallerinde bırakmış, Bihruz Bey'in psikolojisini hayal dünyasını monolog düzleminde vermek suretiyle yansıtmıştır. Tüm bunları gerçekleştirirken de olay ve durumlara kahramanlarıyla aynı perspektiften bakmadığını kinaye mesafesini genişleterek göstermiştir.

Romancı, Bihruz Bey'in psikolojik durumunu somut ve soyut formlarla tasvir ederek problemler karşısındaki duruşunu sergilemiştir. "*Zavallı Bihruz Bey*", hocası

---

[616] A. Ö. Evin, *Türk Romanının Gelişimi ve Kökenleri*, s. 228.

[617] Romancı *Pejmürde*'de edebiyatla ilgili şu tanımı yapmıştır: "*Edebiyat bir halkın ahlak ve âdâtını… efkâr ve hissiyâtını, her türlü ahvâl ve etvâr ve mu'âmelât ve mahsûsâtını ekseriya yalancı bir lisân ile doğruca olarak ta'rîf ve tasvîr eden külliyât-ı âsârdır.*" Recaizade Mahmut Ekrem, *Pejmürde*, Âlem Matbaası, İstanbul 1311 (1895), s. 58.'den akt. İsmail Parlatır, *Recaîzade Mahmut Ekrem*, s. 59.

[618] Recaizade Mahmut Ekrem, "Erbâb-ı Mütâlâaya", Ro*manın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, (Haz.: Nazım Elmas), Çizgi Kitabevi, Konya 2011, s. 193.

Mösyö Piyer'le tartıştıktan sonra odasına giderek yatmış, anlatıcı da bu noktada devreye girerek onun psikolojik durumunu tasvir etmeye çalışmış, genç adamın durumunu iç ve dış hayatından izlenimler vermek suretiyle yansıtmıştır:

"*Gündüzün saat dokuzundan beri dimağının bir faaliyeti mürite halinde bulunmasından, kalbinin növbet be-növbet şiddetli heyecanlara tutulmasından biçare gencin asabında külli bir tezelzül vukûa gelmişti*." (s. 52).

Anlatıcı, çok fazla başvurmasa da birkaç cümleyle ve kısa tahlillerle genç adamın iç dünyasını sergilemiştir. Örneğin Periveş Hanım'ın Bihruz Bey için nasıl bir "*ide fiks*" olduğunu onun çocukça davranışlarını çözümlemeye çalışarak anlatmıştır:

"*Bu tefekkürler, bu gaileler ibtidây-ı emirde çocukça bir heves veya ebülhevesçe bir emel icâbı olan ehemmiyetsiz düşüncelerden, kuruntulardan olmakla beraber gene biçarenin asabını yormaktan hali değildi*." (s. 129).

Türk romancılığı Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a geçildiğinde anlatıcı ve bakış açısı bakımından önemli bir aşama kaydetmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında, birtakım zaaflara rağmen gerçekleştirdiği ilerlemeyi *Aşk-ı* Memnu'da daha olgun bir düzeye ulaştırmıştır. Üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazdığı *Mai ve Siyah* isimli romanını, sosyal bir düzleme oturtmak istediğini *Kırk Yıl* isimli hâtıratında söylemiş, ama devrin konjoktüründen dolayı daha çok başkahraman Ahmet Cemil'in psikolojik hayatına yer vermiştir.[619] *Hikâye* isimli eserinde, benimsediği realist mektebin ilkeleri uyarınca hikâye ve romanlarının "*mir'at-ı hayat-ı beşeri*" yansıttığını, bunun için de "*fenn-i meafiü'r-ruh mesâilinin en mühimlerine cây-ı tedkik*"[620] olduğunu ifade etmiştir. Bu düşüncesini *Mai ve Siyah*'ta gerçekleştirmiş, ama ruh incelemesini yalnızca Ahmet Cemil üzerinden yaparak romanın realist perspektifine zarar vermiştir. Yansıtıcı bilinç olarak seçtiği Ahmet Cemil'in bakış açısını olay ve durumları değerlendirirken kullandığı için kinaye mesafesini mümkün olduğunca daraltmıştır.

Hâkim bakış açısını kullanan anlatıcı, Ahmet Cemil'in iç dünyasını hayal-hakikat bağlamında aktarmış ve tahlil etmiştir. Hayalleriyle var olan genç şaire eniştesi Vehbi Bey evini ipotek etmeyi ve bu suretle para bulmayı teklif ettiğinde anlatıcı, projeksiyonunu Ahmet Cemil'in iç dünyasına çevirmiş, hayallerini anlatmaya başlamıştır:

"*Ahmet Cemil'de bu matbaa meselesi yeni bir düşünce silsilesi tevlit etmiş oldu. Matbaada maddeten, fiilen bir hak sahibi olmak ümidine karşı içi titriyordu; bu ümide husûl bulamayacak nazarıyla bakmakta iken işte şimdi gözünün önünde bir çare*

[619] Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, (Haz.: Nur Özmel), Özgür Yay., İstanbul 2008, s. 700.
[620] Halid Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, (Haz.: Fazıl Gökçek), Özgür Yay., İstanbul 2012, s. 12.

belirmişti. Şu dakikada bir karar verse matbaaya bir taş makinesi ilave edebilecek, bir petrol muharrikinin çarkı kayış kolanlara takılınca ayaklarının altında şu bina bir fabrikanın hayat gulgulesiyle gürleyecek… O gürültüyü şimdi kulaklarında işitiyor, onun hayaliyle mest oluyordu." (s. 242).

Ancak evi ipotek ederek ulaşılabilecek bu hayallerin bir de hakikat tarafı vardır:

"*Fakat o mini mini ev… Hayatında, cihanın uçsuz, sonsuz genişliği içinde hissesine isabet eden Süleymaniye'deki o bir avuç toprağı… Onu emellerinin bir oyuncağı gibi istimal edebilir miydi? Terhin! Bu kelimede bir soğukluk buluyor, ondan ürküyordu. Zavallı babası onu terhin edilmek, oğlunun bir hevesi uğruna tehlikeye konulmak için mi bütün hayatının mesai pahası olarak edinmişti? Haydi, kendisine ait olan hisse için onu alet olarak kullansın, İkbal'in hakkında ne salahiyetle tasarruf edecek, onu ne sebeple tehlikeye atacak?*" (s. 244).

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*'ın aksine üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazdığı *Aşk-ı Memnu* isimli romanında pek çok kahramanın psikolojisini yansıtmaya çalışmıştır. Servet-i Fünûn edebiyatının genel karakterini yansıtan bu romanda anlatıcı, bazı araştırmacıların belirttiğinin aksine, sadece Türk toplumunun Batılılaşma macerasını, alafranga tiplerin içinde bulunduğu durumu anlatmamış,[621] yasak aşk, sevgi ve kıskançlık temaları etrafında birey psikolojisini yansıtmış, bireyin modern hayatta yaşadığı hırsları, ikilemleri pek çok yöntemi kullanarak tespit ve tahlil etmiştir. Kinaye mesafesini her kahramana karşı mümkün olduğunca geniş tutan romancı, psikolojiye uygun bir dil kullanmıştır

Anlatıcı, kahramanları bir bütün olarak görerek onların iç ve dış hayatını ortaya koymaya çalışmış, psikolojik olgularla ve içsel süreçlerle ilgilenerek kahramanların tavır ve davranışlarına bu bakış açısıyla anlatmıştır. Meselâ Firdevs Hanım'ı tavırları, geçmişi ve vehimleriyle çizmiştir:

"*O, böyle hain bir kelime, merhametsiz bir tebessüm kulaklarına müthiş bir istihza ıslığı ile kırk beş yaşını bağırırken dudaklarında acı bir irtisam ile dalgın dalgın Peyker'le Bihter'e bakar, sonra ufak bir titreyişle gözlerini bu hakikatten ayırarak tekrar şebap vehminin iğfâl hazzına avdet ederdi*." (s. 20).

Anlatıcı, kahramanı doğal haliyle sergilemeye çalışmıştır. Örneğin materyalist ve hedonist bir karakter olan Behlül, okuru şaşırtmamaktadır. Anlatıcı, bu doğallığı yansıtabilmek için Behlül'ü karakteristik ve psikolojik özellikleriyle vermiştir:

"*Hayatta hiçbir şeye şaşmazdı, yalnız bu ahlak felsefesine iştirak etmeyenlerin safvetine şaşardı, lehçesinde hayret kelimesini yalnız bunun için muhafaza etmiş idi.*

[621] Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler)*, MEB Yay., İstanbul 1995, s. 44; Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2012, s. 10; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-1 1859-1910*, Dünya Kitapları, İstanbul 2004, s. 184.

Edison'un yeni bir ihtiraını meselâ canbazhanede görüle görüle bıkılan bir sanat eseri kabilinden öteden beri muntazar bir şey hükmünde telakki ederdi. Hayatta bütün yeni şeyler için onda bir alışıklık, bir aşinalık vardı; sanki onlar eski imiş de herkes vakıf olmak için kendisinden sonraya kalmışçasına, ağızlarını açarak hayret edenlerin arasından o, omuzlarını silkerek geçerdi. Herkes için günlük vakalar arasında garip addolunanlar Behlül için eski zaman tarih-i marûfiyetine inerdi." (s. 114).

Anlatıcı, kahramanlarının psikolojik dünyalarını ortaya koyabilmek için iç gözlemler yaparak onların bilinç/bilinçaltı süreçlerini yansıtmaya çalışmıştır. Bihter'le evlemeyi düşünen Adnan Bey'in zihninden geçenleri, onun çektiği sıkıntıları, problemleri gözler önüne sermek için kullanmıştır:

"*Evet, böyle daha ne kadar devam edebilirdi? İşte dört seneden beri hayatını çocuklarına hasretmiş, evin içinde bir annenin kaybolduğundan onların mini mini ruhunu mümkün mertebe gafil tutabilmek için çocuklarına valide olmuş idi; fakat şimdi artık bu fedakârlıkta devama makul bir sebep görmüyordu. Bülent zaten mektebe gidecekti, Nihal birkaç sene sonra gelin olacaktı. Çocuklarının rabıtaları kendisinden yavaş yavaş çözülecek, nihâyet bütün çocuklarla babaların arasında açılan uçurumlar onların arasında da -hatta şimdiki rabıtaların samimiyetine nispetle daha büyük bir boşluk bırakarak- açılacaktı. O zaman bu boşluğun yanında yalnız, ara sıra yalnızlığına tesliyet bahşetmek için uğrayan çocuklarının birkaç tebessüm sadakasıyla metruk kalp ısınamayarak, o yalnızlığın bütün kar parçaları hayatının semereden mahrum kalmış fedakârlıklarını kalın bir kefenle örterek, evet, yapayalnız kalacaktı*." (s. 62).

Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmış, yasak aşk temasını bireysel ve psikolojik yönleriyle işlemiştir. Anlatıcının gayesi, Suad ve Necib arasında vukû bulan yasak aşkı, yine onların cephesinden psikolojik yönleri ve sonuçlarıyla anlatmaktır. Tek bir kahraman üzerinde durmayıp yasak aşk yaşayan iki tarafın duygu dünyasını da sergilemeye çalışan anlatıcı, temayı geliştirirken iç gözlem ve tahliller yaparak kahramanların yasak aşk karşısında ne gibi içsel süreçler yaşadığına yer vermiş, bunu da olayların ağırlığını azaltarak yapmıştır. Bütün bunları psikolojik olguları anlatabilecek kabiliyette bir dille ve kinaye mesafesini geniş tutarak gerçekleştirmiştir.

Anlatıcı, dış olaylardan ziyade iç olaylar üzerinde durmuştur. Süreyya ve Suad yeni evlerine taşındıktan sonra Necib, onlara defalarca misafir olmuş, anlatıcı da Necib'in gidiş gelişler esnasında ne tür iç ve dış olaylar yaşadığını anlatmıştır:

"*Ve vapur Boğaziçi'ne şitab eden halk ile taşarak, Köprü'den çözülüp Boğaz'ın mavi sinesine gömüldükçe bu kendisi için bir inşirâh, git gide çoğalan bir küşâyiş oldu. Etrafına bakarak hep şâd ve handân bulduğu yolcuların bahar ile sermest hayatları, sürûru arasında bir zevk-i hayat hissediyor, geniş nefesler alarak kırların telâtum eden yeşilliklerinin renk renk çiçeklerinin taze kokularıyla bir zindegî, bir faaliyet galeyânıyla boğuluyordu. Bütün melâl ve kasveti Beyoğlu'nun karanlık sokaklarında*

kalmıştı. Her çehrede bir neş'e vardı.(…). Yalıya doğru yaklaştıkça bu telâş bir heyecan oluyor, Suad'ı, Süreyya'yı şimdiden görerek kalbi çarpıyordu." (s. 38).

Anlatıcı, ayrıca kahramanların dış hayat olgularını kendi doğallığı içerisinde değil, insan psikolojisiyle bağlantılı olarak vermiştir:

"*Dalgalar açıklarda büyümeye başlamıştı. Sandal bîperva bir tehâlükle bunların üzerine atılıp tevâlî eden suların üstünde temevvüc ettikçe Suad'ın gözlerinde bir bulut, bir endişe ve ızdırap bulutu sebat ediyordu; fakat dubadan Servi Burnu'na doğru büküp rüzgârı pupaya aldıkları zaman salıntı kesildi. Süreyya gibi hepsinin de keyfine artık nihâyet yoktu. Sandalın etrafında derâgûş eden çırpıntı sesleri, muttarid bir musiki gibi terennüm eden râşe-i mâ onları işgal etti*." (s. 61).

Mehmet Rauf, *Genç Kız Kalbi* isimli romanında *Eylül*'deki psikolojik perspektifi yakalayamamıştır. Romanını günlüklerle oluşturduğu için birinci kişiye anlattırmış ve kahraman-anlatıcı bakış açısını kullanmıştır. Günlüklerin sahibi olan Pervin, yaşadığı olayları kinaye mesafesini daraltarak vermiş, psikolojisini anlatmaktan daha çok amcasının ailesini ve İstanbul'u alafrangalık-alaturkalık ikilemi etrafında değerlendirmiştir. Yani anlatıcı konumundaki Pervin, duygularına bağlı olarak psikolojisini anlatma amacında değildir. Ancak romanın sonunda, yaşadığı bir günlük aşka bağlı olarak duygularını "*inleye inleye*" vermeye çalışmıştır:

"*Kim der idi ki şu bahtiyar satırların altına böyle pür zehir ve elem satırlar yazacaktım! Kim der idi ki bir hafta evvelki mesut ve pürnûr Pervin, bu gece bu kadar mecrûh ve şikeste, bu kadar harap ve perişan, üç ay evvel aynı vapurla saadet bulmak ümidiyle gelmiş olduğu İstanbul'dan, yine o vapurla bu kadar şikeste ve harap avdet edecek!...*" (s. 155).

Hüseyin Cahit Yalçın, üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazdığı *Hayal İçinde* isimli romanında Servet-i Fünûn'un realist ve iç gözlemci perspektifini kullanmış, başkahraman Nezih'in psikolojisini platonik aşk teması etrafında vermiş, ancak *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi diğer kahramanları ihmal etmiştir. Servet-i Fünûn temsilcisi olan Nezih'i iç ve dış hayatıyla bir bütün olarak yansıtan anlatıcının açık amacı, romana psikolojik bir atmosfer katmaktır. İç konuşmalara yer vererek psikolojik olguları anlatabilecek bir dil yakalamaya çalışmıştır. Bu yüzden romanın pek çok noktasında kinaye mesafesini daraltmış, Nezih'le bakış açısını örtüştürmüştür. Romanın başlarında Nezih'in tabiatını irdelemeye çalışan romancı, ilerideki eylemlerinin hangi psikolojik atmosfer içerisinde gerçekleşeceğini göstermeye çalışmaktadır:

"*Tabiatındaki içtinab, korkaklık gittikçe, kızlardaki meyl-i istihzâyı gördükçe artıyor, arkasında pek bayağı bulduğu şâkirt elbisesiyle, başında kalıbının biraz bozuk olduğunu şimdi tahattur ettiği fesiyle, hele yeni kesilmiş saçlarıyla gülünç olmaktan, bir hande-i tezyîf celb etmekten korkuyordu*." (s. 28).

Anlatıcı, Nezih'in psikolojisini aktarmak için iç gözlemler yapmıştır. Nezih, daha Tepebaşı Bahçesi'ne ilk gittiğinde etrafında olup bitenleri iç hayatının dinamikleri doğrultusunda seyrederken anlatıcı da, Nezih'in zihninden geçirdiklerini iç gözlemlerle aktarmıştır:

"*Şimdi yavaş yavaş ilk hayretten fikrini kurtarıyor, hep birden, bilâ-teferruât gördüğü kalabalığı ayrı ayrı tedkîk edebiliyordu. Fakat farkında olmadığı halde müfekkiresini müstağrak eden musîkînin ahengi içinde bu on yedi yaş kalbinin hissiyât-ı hayâlperverânesi inkişâf etmişti. Sonra buna bir romancının derin düşünmesi lâzım geleceği hakkında fikr-i tasallüfperverânesi de inzimam ederek kendisini, önünden geçen çocukları istikbâlde güya bekleyen felâketler hakkında tefelsüfe, boyalı yüzlü belli kadınlar hakkında nâbemahal bir terahhuma sevk ediyordu*." (s. 24).

Servet-i Fünûn döneminde yazıp da bu edebiyatın dışında kalan Hüseyin Rahmi Gürpınar, helezonik olay örgüsüyle kaleme aldığı *İffet* isimli romanının çerçeve ve iç/asıl hikâyesini birinci kişi anlatıcı ve kahraman-anlatıcı bakış açısıyla yazmıştır. Romanın mukaddimesinde gerçekçi bir eser yazmak istediğini belirten Hüseyin Rahmi, gerçekçiliğin "*Sefiller'in, Germinal'lerden, Kamelyalı Kadın'ların, Nana'lardan mukaddem*" olduklarını belirttikten sonra "*realizme bir zemin tehyie etmek için hiç olmazsa romantikliği okşar bir vadi-i mutedilden girişmek*" gerektiğini belirtmiştir. Romancı, romantizmle realizm arasında bir köprü gibi gördüğü eseriyle romandaki pek çok kişinin iç dünyasına türlü yollarla girmiş, onların psikolojik durumlarını aktarmayı amaçlamıştır. Özellikle İffet'in sadece iç dünyasını tahlil etmemiş, hayat serüveninden de bahsederek olaya gerçekçi bir ton katmıştır.

Romantik bir kahraman olan ve bir roman yazmak isteyen çerçeve anlatıcı Hüseyin, arkadaşı Doktor N. Bey'le İffet'i ziyarete gitmeden önce ve sonra duygularından bahsetmiştir. Yaptığı işe insanî bir tavırla yaklaşarak olaylar karşısında hangi surette etkilendiğini de anlatmış, iç dünyasını anlatmaya elverişli bir dil geliştirmeye çalışmıştır. İlk ziyaretinde İffet'in annesinin hastalığı konuşulunca çerçeve anlatıcı Hüseyin, çevresindekilerin psikolojik durumlarını yansıtmaya çalışmıştır:

"*Doktorun bu suali üzerine hasta kadın verilecek cevabı İffet'ten bekliyormuş gibi kızının, kızı da validesinin yüzüne bir müddet bir meyûsiyet-i valihâne ile bakıştılar. Nihâyet bir kısa cevap tasnii cesareti hastada görülerek kızını mahcup etmemek için ölümüne razı olduğunu ima eder bir rû-yu mütevekkilâne ile gâyet kuvvetsiz olarak 'evet' dedi. İffet başını yine pencere cihetine çevirmişti. Yine gözlerinden bahar sabahlarında tahrik-i nesime uğrayan güllerin üzerinden dökülen şebnemler gibi pırlantalar yuvarlanıyordu. Biçare kızın yeisi son dereceye gelmiş olmalı ki zabt-ı teessüre muvaffak olamamaktan mütevellit bir mahcûbiyete uğramamak için hemen yerinden kalkıp kendini dışarıya atarak seda-yı bükâsı işitilmesin diye oda kapısını da kapadı. Ağlıyordu. Hazin hazin hıçkırıklarını işitiyordum*." (s. 31).

Asıl/iç hikâyenin anlatıcısı İffet de iç dünyasını "*psikoloji*" kelimesini kullanarak yansıtmıştır. İffet, Latif'in öldüğü yalanını duyduktan sonra hayata dair bütün ümitlerini kaybetmiş ve bedbinleşerek Nermi Bey'in metreslik teklifini kabul etmeyi düşünmüş olsa da bunu aynada Latif'in hayali görerek gerçekleştirememiş, bu durumu da iç gözlem yoluyla aktarmıştır:

"*Aza-yı vücûd-i beşer içinde "fizyolojist"lerin, müşerrihlerin tetkik-i emrazında en ziyade müşkülâta uğradıkları bir uzuv varsa o da kadın kalbidir. Gönlümde, sevdamda, her hal ve kanaatimde vehleten husûle gelen bu tebeddülün "psikoloji" nokta-i nazarından olan esbabını tayinden kendim de acizim… Latif'i unutmak için kalbimde bir azm-i kavi peyda oldu. Nermi'yi henüz sevmiyordum. Fakat benim için rahat-ı nevmi terk ile ağlamış olması ihtimalini derpiş mülahaza eyledikçe gönlümden bu delikanlı için nihâyetsiz bir merhamet peyda oluyordu. Sevmiyordum. Acıyordum… Fakat öyle de değil… En rikkat-perver kalpler bile sevmedikleri şeyler hakkında pek güç merhamet hissederler. Bu gibi nazik mesâil-i aşıkânede rahm ve rikkat, muhabbetin şekl-i diğeri ve belki de mukaddime-i zuhûrudur*." (s. 132).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, mektup türünü kullanarak yazdığı diğer romanı *Mutallâka*'da birinci kişi anlatıcı ve kahraman-anlatıcı bakış açısını kullanmıştır. Akile Hanım ile Mail Bey'in boşanmalarını konu edinen ve gerçekçi bir perspektife sahip olan romanda, iki adet anlatıcı vardır. Her iki anlatıcı da, iç dünyalarını ve olayları kendi cephelerinden yorumlayarak anlatmış, kinaye mesafesini kendi bakış açılarıyla eşitlemiştir. Romancının çoklu anlatıcı kullanması, romanın objektif olmasına bir katkı sağlamıştır. Akile Hanım ve Mail Bey ilk mektuplarında iç dünyalarını anlatmış iken sonraki mektuplarda psikolojilerinden pek fazla bahsetmemişlerdir. Genç kadın, eşinden kaynanası yüzünden ayrılmak zorunda kaldığı için üzgündür, ama aynı zamanda kendisine düşen sorumlulukların da farkındadır. Bu yüzden tümüyle psikolojik durumunu aktaran cümleler kurmuştur:

"*Beyim,*

Birbirimizden iftirak edeli tamam bugün altı ay oluyor. Bu ayrılık eyyamında çektiğim ıstırapları kalemle tasvir lâzım gelse bedbahtî içinde bir ömr-i kâmil geçirenlerin hali benim bu altı ay zarfında düçâr olduğum ezâ ve cefâ yanında adeta bir saadet gibi kalır. Hele iki ay var ki gece uykuları gözlerime büsbütün haram oldu. Aylar geçtikçe sûziş-i derûnum sükûnet yerine bütün bütün şiddet buluyor. Bir zamanlar, "Ah, meleğim, güzelim" diye perestiş eylediğin "Akile"ni şimdi görsen belki bir canlı cenaze zanneder de korkarsın. Belki de merhamet edersin.

Beyim, emin ol ki sensiz yaşayamayacağım. Bu ateş-i iftirak beni öldürecek. Söyle! Ölürsem bana acırsın değil mi? Ah… Acıyacağını bilsem, benim için bir damla gözyaşı dökeceğinden emin olsam öldüğüme gam yemem. Lakin heyhat! Hiç ummuyorum. Pek taş yürekliymişsin. Cenab-ı Halik ekseriya en katı yürekleri en nermin, en güzel vücûtlara veriyor." (s. 197).

Mail Bey de ilk mektubunda pişmanlık psikolojisini birinci elden ve olabildiğince samimi bir dille aktarmıştır:

"*Akileciğim,*

Cenabıhak o güzel gözleri sana ağlamak için değil belki vech-i dilâşubuna initaf eden nazarları ağlatmak için vermiştir. O gözlerden ayrılan bir zevcin artık dünyada gözü kalır mı? Girye, yalnız benat-ı Havva'ya mahsus bir atiye-i hilkat değildir. Hal-i teessürde erkekler de ağlar. Hele benim bazen düştüğüm nazariye-i hüzün-perverâneye kalırsa dünyada her şey-i mahlûk giryebâzdır. Ben ara sıra o kâinatı öyle görüyorum.

(...)

Onu itiraf ederim Akile! Bu iftiraktan ihtimal ki sen benden ziyade müteellim olmuşsundur. Seni bilirim. Serâpâ bir rikkat-i mücessemsin. Eğer benim gözyaşlarım tadil-i hüznüne bâdî olacaksa bütün hûn-ı hayatımı gözlerimden isaleye hazırım. İnsanın gözleri hokkabaz şadırvanı değildir ki istenildiği vakit suyu akıtılsın… Matlûp gözden yaş çıkarmak değil, ancak onu sızdıracak elemle mütehassis olmaktır, diyecek olursan ağlamasını ihtiyarına uyduran hilkatte kimselerden olmadığını söylerim. Ağlıyorum Akile… Hem senden iftirakıma hem de günahıma, cürmüme ağlıyorum." (s. 210).

Saffet Nezihi, helozonik olay örgüsüyle yazdığı *Zavallı Necdet* isimli romanının çerçeve ve asıl/iç hikâyesinde kahraman-anlatıcı kullanmıştır. Çerçeve anlatıcı iç/asıl hikâyeyi nakletmek istediği için psikolojik durumundan bahsetmemiş, ama iç/asıl anlatıcı Necdet, mektup ve notlarıyla mecbur bırakıldığı yasak aşkın iç dünyasında oluşturduğu etkiyi iç gözlemlerle aktarmıştır. Bu yüzden kinaye mesafesini olabildiğince daraltmış, her olaya kendi perspektifinden bakmıştır.

Necdet, çerçeve anlatıcıya yazdığı mektuplarda varsaydığı beniyle konuşarak iç dünyasını tasvir ve tahlil etmiştir. Şiirsel bir üslûpla iç dünyasını sergilemeye çalışan genç adam, hüznünü *Eylül* romanındaki gibi sonbahar mevsiminin özellikleriyle ifade etmeye çalışmış, içinde bulunduğu durumun verdiği korkuyu ve arkadaşının eşiyle yaşamak üzere olduğu yasak cinsel ilişkiyi iç dünyasına yansıyan taraflarıyla aktarmıştır:

"*O geceyi pek rahatsız olarak geçirdim. Uyuyuncaya kadar korkunç hayaller, uykumun arasında ise çok dehşetli kâbuslar beni tesiri altında ezmiş, bitirmiş, harap etmişti. Neden bu derece ıstıraplar içinde kalıyordum? Çünkü korkuyordum. Meliha'dan çok, pek ziyade korkuyordum. İhtiyarımın bir gün elimden gidebilmek ihtimalinin galip olduğunu düşünerek korkuyordum. Bununla beraber kalbimin en derin bir yerinde; Meliha ile beraber bulunacağımdan dolayı bir neşe vardı. O da kalbimi titretiyordu. Mamafih ben metanetimde sebat ettikten sonra…*" (s. 86).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın önemli isimlerinden biri olan Güzide Sabri Aygün, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli helozonik olay örgüsüyle yazdığı romanının çerçeve ve iç/asıl hikâyesini birinci kişiye anlattırmış, dolayısıyla kahraman-anlatıcı bakış açısını kullanmıştır. İç hikâyenin anlatıcısı Fikret, bir çeşit hâtıra metni

olarak kaleme aldığı "*evrak-ı metruke*"lerini psikolojik hayatını yansıtmak için yazmış, olaylara hem kahraman hem de anlatıcı olarak yaklaştığı için kinaye mesafesini daraltmıştır. Fikret'in bu metinleri yazmaktaki amacı, kendisiyle konuşmak, iç dünyasını sergilemek ve tahlil etmektir:

"*Zevcimden, bu muhterem adamdan, ye'simi ketmederken ne müthiş azâb çekiyorum. Vicdanım bu azâbın bâr-ı girânı altında eziliyor. (...) Ah! Ben yaşadığımdan bî-haber şu ömr-i sefili sürüklüyorum. Ona ebediyen vedâ ettiğim günden beri hayat, nazarımda hiçbir subh infilâkı olmayan ıssız, muzlim bir çölden ibaret kalmıştır*." (s. 25).

Fikret, yaşadıklarını ve başından geçenleri anlatırken olayların onda ne gibi psikolojik tesirler uyandırdığından da bahsetmiştir. Örneğin Nejad'ın tifoya yakalandığını duyduğunda iç dünyasını anlatmaya aşağıdaki gibi anlatmıştır:

"*Yaşlı gözlerimin önünde tecelli eden menâzır-ı sevda, melâl-i ruhumu artırıyordu. Şimdi, şurada arabadan inip çamların zılâl-engîz sâyelerine gizlenerek istediğim gibi ağlamak istiyordum. Bu gece ruhumda buna derin, mukâvemet-sûz bir ihtiyaç vardı. Heyhat! Bu mümkün müydü? Ben istediğim zaman isâle-i dumû' edebilmek müsaadesine mâlik miydim? Daima mahâl karşısında didinmekten yorulan dimâğım, şimdi garip ve karin-i zeval birtakım tatlı hülyalara dalıp gidiyordu*." (s. 135).

Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman, üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazdığı *Siyah Gözler* isimli romanında, diğer yapı unsurlarını kusurlu bir şekilde kullanmış olsa da anlatıcı ve bakış açısı hususunda belli bir başarıyı yakalamıştır. Anlatıcı, dul bir kadının aşk-aldatılma-ölüm eksenindeki tecrübelerini nakletmeye çalıştığı romanda duygu ve eylem aktarımlarıyla psikolojik araştırmalar yapmış, feminen bir bakış açısı yakalamaya çalışarak dul kadının iç dünyasını ve cinsellik karşısındaki tutumunu gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır.[622] Psikolojik olguları aktarmak üzere bir dil ve üslûp geliştirmeye, kadını her bakımdan anlamaya çalışan romancı, kimi noktalarda kinaye mesafesini daraltmıştır.

Genç erkek, dul kadını takip/taciz ettiğinde dul kadının yaşadığı gerilimlerin en önemli kaynağı "namus" kavramıdır. Anlatıcı, dul kadının aşk ve cinsellik ihtiyacı içerisindeyken namus kavramıyla ilgili yaşadığı psikolojik sıkıntıyı yansıtmak istemektedir:

"*Ve bu, öyle bir uçurumdu ki tek bir hat ve onu, müthiş bir sükûta sürükleyebilirdi. O zaman… Oh, işte o zaman, artık ölmeliydi. Hayır, hayır hiçbir zaman buna müsaade etmeyecekti. Bu ihtimal, gittikçe zihninde büyüyor; kendisini bir*

[622] Berkiz Berksoy, *Fecr-i Âti Yazarlarından Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Eserlerinin Feminist Eleştirel İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yeditepe Ünv. SBE, İstanbul 2003, s. 145.

bataklığa sürükleyen bu gayrimeşru râbıtayı burada kırmak, parçalamak istiyordu. Hatta daha ileriye giderse, mektubu, ona iade edecek:

"Rica ederim gidiniz; benden uzaklaşınız… Ben zannettiğiniz kadınlardan değilim…" diyecekti." (s. 19).

Dul kadının hafif kadınlara benzemek istemediği için cinsel ihtiyaçlarını ötelemektedir. Anlatıcı, romanın ilerleyen safhalarında dul kadının ikilemini onun iç dünyasına başvurarak anlatmıştır:

"*Genç kadın, ruhunu, siyah bir ummanın cazip derinliklerine çekip götüren bu keskin nazarların altında eriyerek, sükût ediyor; söylemek istediği şeyleri, zihninde tanzime çalışarak, böylece, müteredditi uzun dakikalar geçiyordu. Fakat bu, onun için bir tehlikeydi. Kendisini yabancı bir erkekle burada görenler, onun hakkında herhalde iyi bir fikir beslemezlerdi*." (s. 25).

Halide Edip Adıvar'ın mektuplarla kaleme aldığı *Handan* isimli romanında mektup sahipleri olan Refik Cemal, Server, Handan, Neriman, Hüsnü Paşa, Nazım ve Cemal Bey anlatıcı konumundadır. Kahraman-anlatıcı bakış açısını kullanan bu anlatıcılar, hem anlatıcı hem de kahraman oldukları için kinaye mesafesini daraltmışlardır. Romanın sonunda Handan'ın cenaze töreninin anlatıldığı kısmın anlatıcısı ise üçüncü kişidir, üçüncü kişi anlatıcı da gözlemci bakış açısını kullanmıştır. Romanın kahramanları Refik Cemal, Handan, Hüsnü Paşa ve Nazım anlatıcı konumunda bulunduğu kısımlarda çeşitli hususlarla ilgili olarak psikolojilerini dile getirmeyi amaçlamışlardır, ancak Neriman ve Server, böyle bir bakış açısına sahip değildir. Kahraman anlatıcılar, başlarından geçen olayların hem yaşayanı hem de yazanı oldukları için olaylara öznel bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır.

Handan, Nazım kendisiyle aynı ideal uğruna savaşabileceklerini, bu yüzden de evlenme teklif ettiğini söyleyince yıkılmış ve psikolojisini içebakış yöntemiyle aktarmıştır:

"Ben Nazım'ın gözlerinde ateşli ve kanlı bir rüya ile belki muhal, belki de biraz vahşi görünen bu şeyleri dilerken altüst oluyordum." (s. 70).

"*Neriman, Neriman, ne olur gitmem diye idi; ne olur, biraz, ne bileyim nazarıyla ruhumu ısıta idi, elleri ellerimi maksadını yaşatacak birer makine değil, Handan'ın zavallı, aciz kadın elleri diye elleri içinde tuta idi; biraz, biraz*." (s. 72).

Refik Cemal de kahraman anlatıcı olduğu kısımlarda psikolojik durumunu arkadaşı Server'e yazdığı mektuplarla iletmiş, duyduğu yasak aşkın iç dünyasında oluşturduğu hisleri psikolojinin dilini de kullanarak aktarmıştır:

"*Birden, onun havada istiap ettiği yerin bir aynı ruhumda mevcut olduğunu hissettim ve bir-iki sene evvel çirkin addettiğim bu kadının ruhuma açtığı, ruhuma verdiği münferit, güzide güzelliğin nasıl nafiz, nasıl mühlik bir zehir olduğunu ve bu*

insanın varlığına bir kere damladıktan sonra bütün zerratın onu nasıl çekip massettiğini düşündüm." (s. 148).

Halide Edip Adıvar, *Son Eseri* isimli romanını günlük, mektup ve haber yazılarından oluşturduğu için çoklu anlatıcıyı kullanmıştır. Romandaki günlük ve mektupların yazarları/anlatıcıları Feridun Hikmet, Kamuran ve Asım'dır. Bu kahramanlar, kahraman anlatıcı bakış açısını kullanarak ve kinaye mesafesini daraltarak psikolojilerini anlatmaya çalışmışlardır. Romanın son kısmındaki haber yazısını gazeteci Ahmet Şerif kaleme almıştır, o da üçüncü kişi anlatıcı ve gözlemci bakış açısını kullanmış, kahramanların psikolojilerine yer vermeyerek kinaye mesafesini geniş tutmuştur.

Eşinin kendisini "*tahlilci*" yaptığını söyleyen Feridun Hikmet, kinlerini, nefretlerini, özlemlerini ve sevinçlerini aktararak psikolojisini sergilemiştir. Yazdıklarıyla yaptığı eylemlerin psikolojik tarafını aydınlatmaya çalışan genç adamın amacı, kendisiyle sohbet ederek iç dünyasını yansıtmaktır. Kamuran'a niçin bağlandığını anlattığı aşağıdaki satırlarda aşk ve sevgi duygusunu tahlil etmiştir:

"*Sizi gördüğüm ilk gün yalnız güzelliğinizle sarhoş gibi oldum. Sizden o günlerde başka bir şey beklemedim. Ne hacet hilkatin size ne kadar lütûfkâr davranmış olduğunu kendiniz de pekâlâ biliyorsunuz. Bunu kendi portrenizi yaparken herhalde benden iyi takdir etmiş olduğunuz anlaşılıyor. Şakaklarınızdaki kumral pırıltılardan tutun da ayaklarınızın biçimi ve en küçük hareketine kadar güzelliğinizin bana tattırdığı zevki, bende uyandırdığı şevki ve heyecanı kabil değil size anlatamam. Fakat beni size bağlayan bunlar olmadı. Bunlar bence, Kamuran denilen şaheserin sırf haricî alâmetlerinden ibaretti. Bu nevi hayranlığı, heyecanı bana herhangi güzel resim yahut heykel de verebilirdi. Beni asıl size bağlayan şey bu cephenin arkasındaki "siz" yani benim ölmüş farz ettiğim, gömmeye hazırlandığım ruhumu ihya eden "siz"diniz. Sizi gördükten sonra insan denilen fanide, ekmeğe, suya ne kadar ihtiyaç varsa, heyecana, imana, güzelliğe, hulâsa el ile tutulmayan kıymetlere de ezelî ihtiyaç olduğuna kanaat getirdim*." (s. 81).

Bir diğer anlatıcı Kamuran da mektubunda Feridun Hikmet'le ilişkilerine yansıyan taraflarıyla hayat hikâyesini özetlemiş, yer yer psikolojisine değinmiş, Çamlıca'da Feridun'u ilk kez gördüğünde hissettiklerini ve Feridun'un kendisine karşı ilgisizliğini de içebakış yöntemiyle anlatmıştır:

"*Sizi ilk görmek bana çarpıntı verdi. İlk görüşte size âşık oldum diyemem, ama çocukluğumdan beri muhitimizde hüküm süren şöhretiniz, bilhassa Don Juanlık tarafı içimi karıştırdı. Muhayyilem Lâyemut'taki kahramanın bu defa mutlaksız kendiniz olduğuna beni inandırdı.*" (s. 110).

"*Bu alâkasızlık galiba biraz gururumu yaraladı. O zamana kadar tabiî bulduğum ve hiç ehemmiyet vermediğim hermen her yerde uyandırdığım -yalnız kıyafetim ve görünüşüm için- alâkayı siz gösteremediniz. Bu henüz yakamı bırakmamış*

olan gençliğimi, kadınlığımı rencide etti. Ve ilk defa içimde size kendimi tanıtmak hatta sevdirmek için bir heves uyandı." (s. 115).

Millî Edebiyat yazarı Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanını birinci kişi anlatıcı ve bu anlatıcının bakış açısıyla yazmış, ama daha çok sosyal bir problem üzerinde durduğu için kahraman anlatıcının kendi psikolojisini veya diğer kahramanların psikolojilerini anlatmasına izin vermemiştir. Başkahraman İsmet, II. Meşrutiyet'le köklü değişikliklere uğrayan Osmanlı toplumsal hayatını, çeşitli sınıflara mensup insanların portreleriyle anlatmış, cinsellikten bahsettiği ve bedbinliğini yansıttığı kısımların dışında psikolojik tahlilde bulunmamıştır. Aşağıdaki satırlarda bedbinliğe bağlı olarak psikolojisine yüzeysel olarak değinmiştir:

"*Şimdi defterimi kapadım; ta çardaklı turşucudan başlayarak Saraçhanebaşı'ndaki konağı, Fikri Paşa'nın saatli odasını, hizmetçiler peşinde koşan Damat Bey'i, bizim o serseri ruhlu Küçük Hanımefendi'yi, herkesi, her yeri tekrar gözümün önünden geçiriyorum; pek iyi tanıdığım ve gördüğüm o devrin şayan-ı dikkat bütün simalarını birer defa daha hatırlıyorum ve ne kadar zevk duyuyorum… Hâlbuki son senelerin hâtıratı bende böyle güzel ve huzurlu bir teessür yapamıyor; yüreğim sıkılıyor, sinirlerim geriliyor, vicdanım azaba benzer bir sızı ile doluyor.*" (s. 196).

Sosyal sorunlardan bahseden bir diğer Millî Edebiyat romancısı Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmıştır. II. Meşrutiyet devrinde toplumu ve aileyi feci şekilde etkileyen nesil çatışması üzerinde duran anlatıcı, zaman zaman kahramanlar arasında yozlaşan ilişkilere değinmiş, Seniha ve Naim Efendi'nin şahsında bazı bireysel sorunları ele almıştır. Kimi zaman kahramanlarla, özellikle Hakkı Celis'le benzer bir bakış açısına sahip olduğu için kinaye mesafesini daraltmıştır. Romanın başında anlatılan partiden sonra ruhu sıkılan genç kızın iç dünyasına değinen anlatıcı, Batılılaşma sorununa da yer vermiştir:

"*(…) Ruhunda da böyle bir eriyiş vardı. Derin bir iç sıkıntısı bu alacakaranlık gibi asabını sarmıştı. Niçin öbürleriyle beraber çıkıp gitmemişti? Bütün gece bu koca evin içinde yapayalnız ne yapacaktı? Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona mezar gibi görünüyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak itiyordu. Ta on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca, "Nereye kaçmalı?" sözü dilinde daimi nakarattı. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Eşya, arzusuna göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtişamdan arî idi, büyük babası, annesi hatta bazen babası ona, lisanlarını anlamadığı, hareketlerinden ürktüğü başka cinsten birtakım mahlûkat gibi geliyordu*." (s. 39).

Millî Edebiyat romancısı Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu* isimli romanının ilk dört bölümünü anlatıcı konumundaki başkahraman Feride'nin hâtıralarıyla tertip etmiş, kahraman-anlatıcı bakış açısını kullanmış ve kinaye mesafesini daraltmıştır. Son bölümü ise üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmış, kinaye mesafesini geniş

tutmuştur. İlk dört bölümde anlatıcı konumundaki Feride, ketûm kişiliğinin de etkisiyle yaşadığı aldatılma vakasının ardından neler hissettiğini, öğretmenlik maceralarını, gururu ile aşkı arasında yaşadığı ikilemi, psikolojisine değinmeden anlatmışken son bölümün anlatıcısı, yıllarca birbirlerine kavuşamayan çiftin mutlu sonunu psikoloji açısından daha dikkatli bir gözlemle yansıtmıştır.

Gururlu ve ketûm bir genç kız olan Feride, duygularını ve iç dünyasına çok fazla değinmemiş, bazı noktalarda yüzeysel ifadeler kullanmıştır. Hayrullah Bey'le evlenmek zorunda kaldığında iç dünyasını yansıtmıştır:

"*Kamran, ben seni sevmesini senden ayrıldıktan sonra öğrendim. Hatta yaptığım tecrübelerle, başkalarını sevmekle sanma sakın. Gönlümün içindeki derin, hazin, ümitsiz hayalini sevmekle.*

Zeyniler mezarlığının karanlığında, rüzgârın sonbahara kadar haykırıp ağladığı uzun gecelerde, Çeçen arabalarının ince sesli, yanık çıngıraklarının titrediği bu ovalarda, Söğütlük bahçelerinin ılık iğde kokularıyla dolu yollarında, ben hep seninle yüz yüze, senin hayalinin kollarında yaşadım. Yarın, karısı olacağım biçâre adam, beni zambak gibi masum bir kız zannediyor, ne yanlış!

Sevdanın hiçbirinin, bu dul kadın ruh ve vücûdunu benim kadar hırpaladığı, yıprattığını zannetmiyorum.

Kamran, biz asıl bugün birbirimizden ayrılıyoruz. Ben, asıl bugün dul kalıyorum… Bütün olan, geçen şeylere rağmen, sen yine bir parça benimdin; ben bütün ruhumla senin…" (s. 384).

İnsan psikolojisini yansıtma konusunda titiz davranan Peyami Safa, *Sözde Kızlar* isimli romanını, üçüncü kişi anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla yazmıştır. Batılılaşmanın geldiği noktada ortaya çıkan yozlaşmayı anlatan romancı, yer yer bireylerin psikolojilerine eğilmeye çalışmıştır. Anlatıcı, romanın asıl kahramanı Mebrure'nin iç dünyasına eğildiği noktalarda kinaye mesafesini daraltmıştır. Köşke geldiği ilk günden beri bir yabancı gibi yaşayan genç kız, Behiç'in yoğun taciz ve tahrikleriyle karşılaşmış, bir ara aldanır gibi olmuştur. Romancı, bu noktada genç kızın bilincine girip cinsel duygularını anlatmaya çalışmıştır:

"*Uyuyamadı, çünkü yalnız kimsesizliğinin azaplarıyla değil, gençliğin hevesleriyle, arzularıyla da mücadele ediyordu. O gece daha ziyade dikkat etti ki genç bir adamla yaşamaya, o adamın öpmelerine, okşamalarına, tesellilerine, şefkatine, himayesine, maddi ve manevi bütün arkadaşlıklarına ihtiyacı vardı. Küçük küçük, müphem, tatlı arzuların hücûmuyla vücûdunda ürpermeler hissediyordu. Arada bir doğan bir aşk tahayyülüne kendini bırakarak ilk nümayişlerden sonra râşeye kadar giden bayıltıcı bir hayal içinde bütün mantıklarını unutuyordu. Uyanık ve gergin bir hülya teselsülü arasında, utandırıcı tasavvurlardan hiç kurtulamayarak saatlerce düşündü. Saçların dibinde sıcak nemler dolaştı. Vücûduna devamlı bir titreme geldi. O saniyelerinde Behiç'le evlenmeye birkaç defa karar verdi. Hatta zaafını o kadar seçiyordu ki o sırada bir gece yaptığı gibi Behiç, yine odaya girmeye cesaret etseydi,*

kapıdan mağlûp çıkmayacak, belki de ilk şefaat ziyasının perdelerden süzüldüğünü görecekti. Fakat Behiç'in hayaliyle mücadele eden bir başkası daha vardı, bir başkası ki hayali, genç kıza et râşesi vermiyor, derin daha yüksek arzular uyandırıyordu; Fahri…" (s. 152).

Sözde Kızlar isimli romanında daha çok sosyal planda kalan Peyami Safa, *Şimşek* isimli romanında, üçüncü kişi anlatıcıya hâkim bakış açısıyla birey psikolojisini aktarma fırsatı vermiştir. Hâkim bakış açısını psikolojik tahliller yapmak için kullanan romancı, psikolojinin diline hâkim olduğunu bu bilim dalına ait terimleri kullanarak göstermiştir. Özellikle başkahraman Müfid'in aldatılma vakası karşısında yaşadıklarını bilinç ve bilinçaltı süreçlerine başvurarak ortaya koymuş, zaman zaman Pervin ve Sacid'in iç dünyasına da değinerek bakış açısını genişletmiştir. Bu arada tüm kahramanlarla farklı bakış açılarına sahip olduğu için kinaye mesafesini de geniş tutmuştur. Anlatıcı, psikolojik bir bakış açısı sergilerken Freud'un yaşam-ölüm düalitesinden ve Jung'un arketipler teorisinden yararlanmıştır. Freud'un yaşam-ölüm/haz-keder düalitesine Müfid hasta yatağındayken şu cümlelerle atıf yapmıştır:

"*Hasta yaşadığını kuvvetle duyuyor ve bu his, onda yaşamak iktidarını artırıyordu. Yaşamak iktidarı ve yaşamak ihtirası.*

Ölümden çok korkmaya başladı. Kendinde yaşamak temayülleri arttıkça ölümün dehşetini daha fazla hissediyordu. Bu sefer, tekrar hastalığının iyi olup olmayacağını anlamak merakına düştü." (s. 228-229).

Annesinin ve anneannesinin bazı özelliklerini taşıyan ve onların "*ruhî varlığını tevarüs*" eden Müfid, Jung'un arketipler teorisine göre "anima arketipinin" etkisi altındadır:

"*Ferhunde Hanım'a büyük kızı, Müfid'in annesi Tabende de çok benziyordu. İkisinde de aynı hissî tabiat, fedakârlık hissinin şiddeti, fazla olarak Müfid'in annesinde herkese hayret veren bir hassasiyet vardı. Müfid ana tarafının bütün ruhî varlığına tevarüs etmiş gibi annesine de, büyükannesine de çok benziyordu*." (s. 18).

Müfid, aldatıldığına dair büyük bir şüphe yaşamaktadır. Elinde herhangi bir somut belge olmadığı için kimseyi de suçlayamayan Müfid'in içinde bulunduğu durum, anlatıcı tarafından bilinç ve bilinçaltı katmanlarına başvurularak ortaya konmuştur. Böylece Müfid'in iç-dış dengesi, sosyal hayatta yaşadığı karmaşaların sebebi de ortaya çıkmıştır:

"*Sacid'in gurur anlarındaki şekli, Müfid'in muhayyilesinde her zaman bir servi hayaletiyle karışırdı; dayısının bu gurur anlarını hatırladıkça Müfid'e, gözlerinin önünde bir servi gibi dik, sert bir servi gibi uzun, yüksek bir servi gibi karanlık, meşûm, siyah bir gölge teşkil ettiğini görür ve düşünürdü ki (…)*" (s. 25).

Şüphe duygusu Müfid'in birtakım araştırmalar içine girmesine yol açmıştır. Arkadaşı Ali'yle meseleyi müzakere eden genç adam, eşinin özel eşyalarının arasında dayısının arkadaşı Arif'e ait olduğunu sonradan öğrendiği bir telefon numarası bulduğunda şüpheleri yeni bir boyut kazanmıştır. Anlatıcı, bu noktada yine Müfid'in bilinçaltına girerek gördüğü halüsinasyonları vermiştir:

"*Dehşetli buhran içinde, ağır başını yastıktan zahmetle kaldırarak yatağın başucundaki lambaya bakıyor, fakat ışığı fark etmiyor. Şişe simsiyah. Sonra Pervin'e baktı. Zevcesini yarım yamalak görebiliyor. Bir iki defa da onu gözlerinin önünden kaybetti. Başını yastığa koyunca gözlerinin önüne hayalî bir âlem geldi. Odaya birdenbire kalabalık dolmuştu. Tanıdığı ve tanımadığı insanlar: Arif, Melike, Pervin, Sacid, Ali ve ötekiler ve daha başka adamlar… Garip ki bu kalabalık içinde birkaç tane Arif, birkaç tane Pervin görüyordu. Bunlar hepsi ağızlarını açarak kahkahalarla gülüyorlar, büyük tavırlarla konuşuyorlar, fakat -sinema gibi- hiç ses çıkarmıyorlardı.*" (s. 90).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK ROMANININ DİL, ANLATIM TARZLARI VE ÜSLÛBUNDA İNSAN PSİKOLOJİSİ

3.1. Dil

En önemli ifade aracı olan dil, insanın kendisini idrak etmeye başladığı andan itibaren yanıbaşında bulunur. Dil, sosyal bir varlık olan insanın, hayatın her anında var olabilmesini sağlamaktadır ki bu manada dilin iletişimsel niteliği, diğer niteliklerinden daha ön plana çıkmaktadır. İletişim, "*insanların kendilerini ve yaşamış oldukları dış dünyayı anlama ve yorumlama isteklerine dayanmaktadır*." [623] Bir arada yaşayan insanlar, kendilerini ve çevrelerini tanımak, dertlerini, kederlerini, sevinç ve umutlarını paylaşmak, sosyal hayattaki ihtiyaçlarını gidermek için iletişim kurmakta ve bunun için de kendisine verilen dili kullanmaktadırlar. Göndergesel, heyecana bağlı, alıcıyı harekete geçirme, kanalı kontrol, şiirsel ve dil ötesi gibi işlevleri olan dilin ilk dört işlevi toplumsal iletişim üzerinedir ve birey, dilin bu işlevlerini çeşitli suretlerde kullanarak

[623] Süleyman Kaan Yalçın; Murat Şengül, "Dilin İletişim Süreci İçerisindeki Rolü ve İşlevleri", *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları,* Volume 2/2, Spring 2007, s. 750.

toplumsal hayata katkıda bulunur. Aksan'ın tespitiyle kodlama ve kod çözme üzerine kurulan iletişim, konuşan veya yazanın iletmek istediği bildiriyi kelimeden cümleye kadar birtakım dil birimleri veya göstergeler yardımıyla aktarmasıyla gerçekleşmektedir.[624] Bu noktada sosyal bir varlık olan insanın konuşma melekesi ve ihtiyacı karşımıza çıkmaktadır. İnsan, konuşma yeteneğiyle varlığını ikâme etmekte, kendisini diğerlerinin nazarında var etmektedir. Sosyal hayatın ahenkli bir biçimde sürmesini sağlayan dil, insanın kendisini ifade etmesini, çevresindeki insanlara bir olay, durum veya problem karşısında neler hissettiğini anlatmasını sağlamaktadır ki bu, bir varlık kazanma aracıdır. İnsan, konuştukça, hayal ve fikirlerini anlattıkça kendisi gibi var olduğunu, diğerlerinin kendisini fark ettiğini görmektedir.

Yazılı ve sözlü formlara sahip olan dil aracılığıyla kendisini ifade eden insan, duygu ve düşüncelerini anlatmak için kelime ve kelime gruplarından cümlelere, cümlelerden paragrafa, oradan da bütün bir metne ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda dil birimleri, insanın duygu ve düşünce dünyasına somutluk kazandırmaktadır.[625]

Duygu ve düşüncelerin sadece sözlü ve sosyal amaçlarla ifade edilmediğini, bunun dışında estetik iletişimin de bir zaruret olduğunu belirtmek gerekir. Dilin yazılı formlarıyla gerçekleşen estetik iletişimde dil, hem bir malzeme hem de eserin ve duyguların varlık zeminine kavuşabilmesi için kullanılan araç konumundadır. Estetiğin bir yapıya bürünmesiyle ortaya çıkan edebî eser, imge ve fikir düzeyinden son haline gelinceye kadarki tüm safhalarda dil aracılığıyla varlık bulmaktadır. Millî olma özelliğiyle toplumsal ortaklığı sağlayan ve kültürel hayatın sürmesine vesile olan dilin edebî eserde sosyal amaçlarla kullanılmayarak doğasına yabancılaştırıldığı bilinen bir gerçektir. Yazar veya şair, kamuya ait bir araç olan dili birikimleri, tecrübeleri ve iç dinamikleri doğrultusunda bireyselleştirmekte ve çok yönlü estetik iletişimi gerçekleştirmek için kullanmaktadır. Bu noktada Sauusure'nin dil yetisine, "dil" ve "söz" ayrımıyla verdiği anlam karşımıza çıkmaktadır. Buna göre dil yetisi, toplumsal iletişim için kullanıldığında "dil" iken bireyselleşerek yazara has bir mahiyete kavuşaral, psikolojik bir işlev üstlendiğinde "söz"e dönüşmektedir.[626] Yani dil, iletişimsel olarak değil, sanatsal amaçlarla kullanılarak kendi doğasına

[624] Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yay., Ankara 1999, s. 23.
[625] İsmail Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s. 131.
[626] Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev.: Berke Vardar), Multilingual Yay., İstanbul 1998, s. 44.

yabancılaşmaktadır. Sanatsal veya şiirsel işlev kavramıyla karşılanan dilin bu işlevi edebî eserlerde tercih edilmektedir.

Romanda dilin göndergesel işleviyle sanatsal işlevi bir arada kullanılmaktadır. Çünkü insanoğlunun farklı cepheleri ve ihtiyaçları bulunmaktadır. Maddî ihtiyaçlarını karşılamanın ve organizmasının mutluluğunu sağlamanın dışında güzel söz söyleme, okuduklarını ve dinlediklerini zihnî süreçlerini kullanarak ifade etme gibi daha soyut ihtiyaçlara da sahip olan insan, tüm bu ihtiyaçlarını roman türünün kullandığı dille gidermektedir. Kendi hayatının bir aynası olarak gördüğü romanın dilinde duygu, düşünce ve hayallerini bulmakta, kendisini bir kahramanla özdeşleştirmekte ve onun kullandığı dili bir ölçüde temellük etmektedir. Ayrıca roman dili çok yönlü olarak yazar ve okur arasındaki diyalogu sağlamakta, duygudaşlık zemini oluşturarak empati yeteneğini de geliştirmektedir. Okur ve yazar arasındaki estetik iletişim, giderek kamusal bir hal almakta, aynı eseri okuyan pek çok insan, belli meseleler hakkında benzer fikirlere sahip olabilmektedir.

Avrupa'da ve Osmanlı'da dil, daha özelde roman dili böyle bir fonksiyon üstlenmiştir. Hümanizm'le ortaya çıkan ve giderek "birey" adıyla andığımız yeni insan, kullandığı dille geleneklerinden ve kültüründen kopmaya başlamıştır. Antik Yunan ve Latin diliyle yazılan ve sadece din adamları ile aristokratlar gibi belli bir azınlık tarafından okunan eserler, halkın bir bakıma sosyal ve dinî konulara yabancılaşmasına sebep olmuştur. Bu yüzden de halk bilmediği veya anlamadığı bir dilin eserlerinden istifade edememiş, yönetici ve din adamlarının bu eserleri keyfi olarak yorumlamasıyla ortaya çıkan "dogma"ları olduğu gibi kabul etmiştir. Bu manada Orta Çağ'ın dili, halk ve elit dili olmak üzere iki farklı cepheye sahiptir. "Roman" adı verilen halk Latincesini konuşan toplum, yönetimsel ve sosyal meselelerle ilgilenmemiş, din adamlarının belirlediği kalıba uymayı hayat biçimi haline getirmiştir. Cemil Meriç, XV. yüzyılın başlarından itibaren kâtip, kütüphaneci, hoca, tacir ve bazen de hükümdar gibi insanların antik dönemin eserlerine merak salmaya başlamalarıyla birlikte kimi çeviriler yaptıklarını söylemektedir.[627] Ayrıca seyahatleri esnasında İslâm âlimlerinin Antik Yunancadan çevirdiği eserleri bulup okuyan tacirler, bunları kendi memleketlerine getirmiş, halkın okumasını sağlamıştır. Başta Hümanizm, ardından Rönesans ve Reform gibi dünyevîleşme hareketleri de dil merkezinde başlamış ve ortaya kendi yeterliliğinin farkına varan ve varlığını Tanrı'dan daha da önemseyen insan tipi olan birey

[627] Cemil Meriç, *Kırk Ambar Cilt 1 Rümuz-ül Edeb*, İletişim Yay., İstanbul 1998, s. 107-108.

çıkmıştır.[628] İnsan, bireye evrilmeye başladıktan sonra kendi bütünlüğünü, kendi lisanı olan "roman"la, yani halk Latincesiyle ifade etmeye başlamıştır. Ahmet Mithat Efendi'ın tespitiyle halk dili olan "roman", Orta Çağ'ın sonlarına doğru epey bir yaygınlık kazanmaya başlamıştır.[629]

Avrupa'da birey ve dil merkezinde gerçekleşen zihniyet değişimi, Türk edebiyatında da benzer bir süreçle meydana gelmiştir. Tanzimat'la başlayan yenileşme çabaları, gelenekselle bağları zayıflayan ve geleneği bazı noktalarda sorgulayan yeni bir insan tipinin oluşmasını sağlamıştır. Avrupa'yı elçilerle, elçilerin yazdığı sefaretnamelerle, eğitim için gönderilen öğrencilerle, çeviri eserlerle ve tiyatro temsilleriyle tanımaya başlayan Osmanlı aydını/insanı, Batı'da gerçekleşen Hümanizm hareketine benzer bir girişimde bulunmuş, "akıl", "hak" ve "hürriyet" gibi kavramları kendi hayatında zikrederek yeni bir insan oluşturmaya matuf çabalara girişmiştir. Yeni insan tipi, geleneksel dil ve zihniyetle bağlarını zayıflatan yeni bir dil gerektirmekteydi. Yüzyılların potasında belli bir kıvama ulaşan bu dil, Namık Kemal'in "Mukaddime-i Celal"de[630] eleştirdiği basmakalıp, kendisini tekrarlayan ve en önemlisi dünyevî insanla sıkı bağlara sahip olmayan bir sistem haline gelmişti. Öte dünya, eski dilin işaret ettiği en önemli gerçeklikti ve bundan dolayı da dil, modern insanın ihtiyaçlarını ve onun insanlık durumlarını anlatamamaktaydı. Osmanlı Türkçesiyle öğrenim gören Osmanlı aydını, Osmanlı Türkçesinin yeni insanı ifade edemeyeceğini düşünmüş, Tanzimat'la birlikte yeni insanlık durumlarını ifade edebilecek bir dil yaratmaya çalışmıştır. Dil, evvela gazetecilikle değişmeye başlamış ve zamanla diğer türlere yayılmıştır. Tanpınar'ın tespitiyle Şinasi, şiir dilini değiştirmeye başlamış, "*mücerretten müşahhasa*" yönelen bir dil geliştirmek için çeşitli çabalar içerisinde girmiştir.[631]

Psikoloji, dille özel olarak ilgilenmiş, dil edinim ve öğrenim süreçleriyle ilgili farklı teoriler geliştirmiştir. Psiko-lingüistik/psiko-dilbilim adıyla anılan bu alt alan, insanoğlunun çocukluğundan, hatta anne karnında itibaren dili hangi aşamalardan geçerek öğrendiği ve temellük ettiği üzerinde durmuş, yabancı dil eğitim ve öğretimine önemli katkılar sağlamıştır. Dil, toplumsal bir süreçle olduğu kadar psikolojik bir süreçle de öğrenilmektedir. Lacan, Freud psikanalizinden ve yapısalcı dilbilimden yola

---

[628] A. Kadir Çüçen, *Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe*, Ezgi Kitabevi, Bursa 2010, s. 266.
[629] Ahmet Mithat Efendi, *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr*, (Haz.: Sabahattin Çağın), Dergâh Yay., İstanbul 2014, s. 52.
[630] Namık Kemal, "Mukaddime-i *Celal*", *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara 1993, s. 226.
[631] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 195.

çıkarak bireyin dili hangi psikolojik süreçlerle öğrendiğini izah etmiştir. Buna göre henüz imgesel dönemdeki bebek, annesiyle bütünleşik bir hayat yaşamaktadır ve kendisiyle diğerleri arasındaki farkı bilmemektedir. Kendisini aynada gördüğü andan itibaren iki farklı varlıkla karşılaşmakta, bakan/gösteren ile bakılan/gösterilen arasındaki bütünlüğü metaforik bir biçimde algılamakta ve aradaki farkı henüz kavrayamamaktadır. Ödipal dönem öncesinde gerçekleşen bu durum, babanın devreye girmesiyle yerini simgeselliğe bırakmakta ve çocuk babası dolayımında aileyi, çevreyi ve toplumu fark etmeye başlamaktadır. Babayla birlikte çocuk annesinden kopmakta, artık annesiyle bir bütün olmadığını, her varlığın müstakil olduğunu anlamaktadır. Baba, çocuğa içe atmayı, dil kullanımında bilinç ve bilinçaltının ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Simgesel dönem adıyla andığı bu evrede çocuk, metaforların (istiare-eğretileme) bütünlüğünden metonimilerin/mecazımürsel/düzdeğişmece parçalılığına geçmekte, dildeki kelimeleri birbirinin yerine koyarak sonsuz göstergeler zincirini fark etmektedir. Lacan'ın dille bilinçdışı arasında kurduğu ilişki bilinçdışının da dil gibi yapılandığını göstermektedir.[632]

Lacan'ın psikanalitik dilbilim kuramından yola çıkarak yazarın/romancının dil kullanımının psikolojik dünyasıyla yoğun ilişkiler içerdiğini söylemek mümkündür. Romancı, tercih ettiği kelime ve kelime gruplarından kurduğu cümlelere, oradan da bütün bir metne kadar sahip olduğu dil yeteneğini sergilemektedir. Dil edinimi ve yeteneği, yukarıda da değindiğimiz gibi, bireyin doğumundan itibaren toplumsal ve psikolojik süreçlerle gelişmektedir. Yazarın ailesi, çevresi, öğrenim gördüğü kurumlar ve okuduğu eserler dil kullanımının niteliğini belirlemektedir. Romancı, üzerinde durduğu temaya göre dil geliştirmektedir. Bu noktada yazarın dil müktesebatı kadar roman yazmaktaki niyeti de ön plana çıkmaktadır. Romancının anlatmak istediği tema, doğal olarak dil konusunda birtakım tercihlerinin önemli olduğunu göstermektedir. Romancı, psikolojik bir araştırmaya niyetliyse ve bu araştırmayı yapabilecek dil yeterliliğine sahipse kelime, kelime grubu, cümlecik ve metni buna göre inşa edecektir. Birey psikolojisinin dille ifade edildiğini, bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin dille görünürlük kazandığı şüphe götürmez bir gerçektir. Romancı, birey olgusunu sergilemek için onu iç ve dış hayatıyla bir bütün olarak temsil etmek, konuşturmak ve tahlil etmek durumundadır.

---

[632] Bu bilgiler için bkz. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, (Çev.: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., İstanbul 2004, s. 202-210.

Tanzimat döneminde nisbî olarak sadeleşmeye başlayan, ama insan psikolojisini ifade etme açısından daha pek çok engele sahip olan dil, Servet-i Fünûn döneminde yazarların tutumundan dolayı ağırlaşmış, ancak ifade kabiliyeti ve insan psikolojisini sergileme imkânları açısından daha da olgunlaşmıştır. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatta kısmî bir sadeleşmeye doğru giden dili, kendilerinden önceki müktesebatı da dikkate alarak kullanan romancılar, adeta Millî Edebiyat cereyanının habercisi olmuşlardır. Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat dönemleri ise Türk dilinin büyük oranda yüklerinden kurtulduğu söylenebilir. İnsan psikolojisini ifade etme açısından Servet-i Fünûn'la başlayan ve hızla gelişen Türkçe, Millî Edebiyat döneminde meyvelerini vermiş, Yeni Lisan hareketiyle de mümkün olduğunca sadeleşmiştir.

Dili insanların kendilerini ifade etmelerine yarayan bir araç olarak gören Şemsettin Sami, dilin bildirişim işlevinin önemi üzerinde durmaktadır.[633] Tahkiye geleneğimizin dil mirası üzerine yeni bir tür kurmaya çalışan Türk edebiyatının ilk romancısı, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta doğal olarak birtakım dil engelleriyle karşılaşmıştır. Bu engellerin en başında da dilin yüzyıllar boyunca belli bir anlayışla işlenmiş ve kalıba sokulmuş olması gelmektedir. Osmanlı Türkçesini bilen ve yeni insanı bu dille anlatmaya çalışan Şemsettin Sami'nin insanı anlatmada birtakım handikaplar yaşaması doğaldır. Ayrıca yazar zaten bireyi ifade edebilecek bir dil geliştirme ülküsüne de sahip değildir. Bu manada *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ın dili, meddah ve sokak diline yaklaşmış, insan psikolojisini ifade edebilecek hususi bir niteliğe sahip olamamıştır.

Genel itibarıyla sade bir dille yazan Şemsettin Sami, iç hayat olaylarını ifade edebilecek bir söz dağarına sahip olmadığı için kahramanların psikolojisini fizyolojik ve biyolojik değişimlerle sezdirmeye çalışmıştır. Bu yüzden romanın genelinde; "*mükedder görünmek, derin derin düşünmek, elleri titremek, gözyaşları akmak, tabiatına tebeddül getirmek, mübtela olmak, kendi kendine demek, dizleri titremeye başlamak, sesi titremek, kızarmak, sararmak, boğulurcasına içini çekmek, bî-lâ hareket durmak, ağlamak, aniden bayılık düşmek, çenesi tiril tiril titremek*" gibi fiil ve fiil gruplarını kullanarak kahramanların psikolojilerinin dışa yansıyan taraflarını anlatmaya çalışmıştır. Ayrıca "*mahzun, meserret, teessüf, keder, gönül yaraları, derin derin düşünmek, bahr-i efkâr, zihin, müteessif, idrak ve ihtiyar*" gibi aklî faaliyetleri

[633] Yüksel Topaloğlu, *Şemsettin Sami-Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 45.

anlatmaya yönelik kelimeleri de psikolojik olgulardan bahsederken kullanmıştır. Romancı, geleneksel tahkiyenin sentaks kurallarını uygulamış, yer yer "*ve, yahut*" gibi bağlaç ve birtakım zarf-fiillerle kurduğu cümlelerde kahramanların içsel süreçlerine dair herhangi bir açıklama yapmamıştır. Bu yüzden romanın dili iletişim dili olmaktan öteye geçememiş, sanatsal bir cepheye sahip olamamıştır. Meselâ Fitnat'ın psikolojisini aşağıdaki cümleyle geleneksel tahkiyenin sentaksının sınırları içerisinde ortaya koymuştur:

"*Oğlan görünmez olduğu gibi güneş gurûb ettikten sonra ufk-ı arzda görünen melâlete müşabih bin hüzün Fitnat'ın rûyunda nümayân olur.*" (s. 47).

Dil ve edebiyatla ilgili görüşleriyle Tanzimat Edebiyatı'nda dikkat çekici bir yere sahip olan Namık Kemal, roman dili noktasında Şemsettin Sami'den daha ileri bir düzeye ulaşmış, ancak insan psikolojisini ifade ederken eski dil ve retoriğin etkisinden kurtulamamıştır. Tahkiye geleneğinin ve Divan edebiyatının dilini gerçekçilik bağlamında eleştiren Namık Kemal, dil sorununu Osmanlı Türkçesiyle irtibatlı olarak ele almıştır. "Mukaddime-i Celal"de[634] divan edebiyatının "*muhtevî olduğu hayâlâtı*" çok acımasız bir şekilde eleştiren romancı, "Lisan-ı Osmânînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâzâtı Şâmildir", "Bahâr-ı Daniş Önsözü", "Tahrib-i Harabat Önsözü" ve "İrfan Paşa'ya Mektup"ta genel olarak dilimizin yapısına uygun bir gramer kitabı ve Türkçe sözlüğün hazırlanmasının, yabancı dillerden dilimize intikal etmiş kelimelerin halkın dilindeki şekliyle korunmasının, dilin iyi kullanıldığı makalelerden bir antoloji düzenlenmesinin, resmî yazılarda eski anlatım tarzının bir yana bırakılmasının ve üslûpta söz oyunlarına yer verilmemesinin gerektiğini üzerinde durmuştur. "*Edebiyat-ı sahihayı*" gerçekleştirmeye çalışan romancı, söz sanatlarının anlamı arka plana itmediği, cinas ve secinin azaldığı, akla, mantığa ve edebe uygun ifadelere yer verildiği bir dil yaratma peşindedir.[635]

Namık Kemal, yeni bir edebiyat yaratmanın yeni bir dille mümkün olacağının farkındadır, fakat bu ülküsünü *İntibah* romanında hakkıyla gerçekleştirememiştir. *İntibah*'ta, dili oldukça edebî bir şekilde kullanan romancı, yer yer az bilinen kelime ve kelime gruplarını tercih ederek halkın anlayabileceği bir dil kurma düşüncesinden uzaklaşmıştır. Özellikle Ali Bey'in psikolojisinden bahsederken uzun, secili ve süslü cümleler kuran Namık Kemal, açık bir biçimde sanatçılık hünerini göstermeye

[634] Namık Kemal, "Mukaddime-i Celal", *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara 1993, s. 226.
[635] Cahit Kavcar, "Namık Kemal'in Üslûp Anlayışı", *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara 1993, s. 52-53.

çalışmıştır. Romancı, insan psikolojisinin farkında olduğunu, Ali Bey'in iç dünyasına ait olguların ve belirli ruh durumlarının anlatmaya çalışırken sergilediği çabayla göstermiştir. Bilhassa aşk, cinsellik ve yalan gibi psikolojik durumları Ali Bey'in yaşadığı iç değişimleri göstererek anlatmıştır. Bu noktada; "*envâ-ı tagayyür, gönül, kalb, ruh, azab-ı elim, arz-ı murâd, hülya, vicdan, muhâlât, hayâlât, şiddet-i infiâl, ihtiyar, ülfet, barika-i hayâl, daire-i mahremiyet, mağmûm, zulmânî, avârız-ı ruhanîye, itikat, idrak eylemek, fikir, zihin, arzunun timsalini görememek, yalancılık, ölümden beter bir azâb-ı elim, lezâiz-i visâl, bûse-i şehevâniye, ezvâk-ı muhabbet, hayal etmek, dudak dudağa vererek zevk-i vuslat hissetmek*" gibi soyut kelime ve kelime gruplarını tercih etmiştir. Psikolojik durumların anlatımını eski tahkiyemizin sentaksından çok da uzaklaşmadan yapan romancı, cümleciklerini birtakım fiilimsilerle bağlayarak uzun cümleler kurmuştur:

"*(Galiba dudağın cildinde olan rikkat cihetiyle oraya tesadüf eden âsâbın ziyade hassaslığından olmak üzere) lezâiz-i visâlin derece-i saniyede balâ-teri bulunan bûse-i şehevâniye Ali Bey müddet-i ömründe birinci defa olarak nâil olunca ezvâk-ı muhabbeti hayal ettiği mertebelerden kat kat balâter bulmuştu.*" (s. 72).

Halkı eğitmek, onlara modern değerleri anlatmak için dilin sadeleşmesi gerektiğini düşünen Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında dil hususunda dönemin anlayışına bağlı kalmıştır. Ona göre Arap, Acem ve Frenklerden kelime ve kaide almak yerine kendi dilimizi ıslah etmemiz gerekmektedir.[636] Yazar, yabancı dillerin boyunduruğu altına giren dilimizi Şinasi'nin açtığı yolda sadeleştirmemiş, Arap ve Fars diline ait dilbilgisi kurallarını atmamız ve bir kelimenin Türkçe karşılığı varsa onu kullanmamız gerektiğini söylemiştir.[637] Genel anlamda daha sade bir dille yazan Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında zaman zaman Osmanlı Türkçesinin tamlamalarla yüklü dilini kullanmıştır. İnsan psikolojisini fizyolojik durumları vermek suretiyle anlatan romancı, "*gönül hırsızı, aklını bozmak, ruh, muhâkemât-ı fikriye, muhakemât-ı tabiîye, sevdâ-yı melekâne, maraz-ı aşk, aşk-ı beşerî, heves-i müştehiyâne, ıstırab-ı derûn, teessürât-ı kalbiye, hissiyât-ı kalbiye, ye's-i hal, derd-i aşk, psikoloji, maneviyât-ı a'mak, hissiyat-ı derûn, çılgıncasına arzu, mahzûziyet, muaşaka, efkâr-ı hususiye, emrâz-ı ruhâniye, ruhâniyat, muhabbet-i ruhânî, hâl-i ateşnâk, intikam, nedâmet-i külliye, cinnet-i aşk, husûl-i ümid, esâs-ı ümid, muhakemât-ı zihniye, vehm-i mücessem, şübhe-i mücessem, mağrûr olmak, tavr-ı*

[636] Agâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, TDK Yay., Ankara 1972, s. 123.
[637] Ahmet Mithat Efendi, "Osmanlıcanın Islahı", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, (Haz.: Mehmet Kaplan vd.), İstanbul Ünv. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1979, s. 70-74.

mahzûnâne, teskîn-i heyecan, âlem-i muhâkemât, âteş-i gazab, hissiyât-ı merâhimkârâne, sevdâ-yı intikam" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarını kullanmıştır. Genel itibarıyla dili göndergesel işlevde kullanan romancı, psikolojik olgulardan bahsetmeye çalıştığında Osmanlıca tamlamalarla yüklü, uzun ve sıralı cümleler kurmuştur:

"*Sinirleri nazar-ı ehemmiyetten uzak mı tutacağız, sinirleri ki her ipliği elyâf-ı mütehassiseden bir tel olmak üzere her ucu kalbe raptetmiş olduğu gibi bilhassa mîzânü'l-kalb olan çehreyi kalbe rapt ile asâb-ı mezkûre vücûdun sair taraflarından daha kesretli daha kuvvetli bulunurlar.*" (s. 70).

Kendinden önceki romancılara göre roman dilini geliştiren, kullandığı dile gerçekçi bir ton katan Samipaşazade Sezai, birçok yazısında Osmanlı Türkçesinin Arap ve Acem kelimelerinden temizlenmesi gerektiğini söylemiş olsa da *Sergüzeşt*'te kullandığı dilin istikrarlı olduğunu söylemek güçtür.[638] Olayları sade ve anlaşılır bir dille anlatırken, özellikle tabiat tasvirlerinde dili ağırlaşmaktadır.[639] Buna rağmen romancı, psikolojik vakaları ifade ederken dili belli bir bilinçle kullanmış, kelime ve kelime gruplarının seçiminde insan psikolojisini ifade etmeye gayret etmiştir. Oluşturduğu terkiplerle Osmanlı Türkçesinin ifade imkânlarını zorlayan romancı, kahramanların iç hayatlarına olabildiğince nüfûz etmeye çalışmıştır. Kaplan, romancının bu tavrının kahramanların ruh hallerini dış âlemle irtibatlı olarak tasvir etmesine bağlamaktadır.[640] "*Kalb-i muztarib, teselli-bahş olmak, merhametsizlik, devr-i saadet, teheyyüç ve havf, hissiz durmak, ruh-ı muztarip ve naim, arzu-yı tahlis, sükûnet-i müessire, ıztırâb-ı ruhânî, hüzün, kasvet, mağmûm, metânet, merhamet, ruhun kendisine tevdi ettiği serâir, serâir-i kalb, sevdâ-yı mâderâne, teselli, dil-nişîn, zihn-i insânîye, efkâr-ı muzlime, zirbâr-ı ıztırab, hayretbahş olmak, çeşmân-ı mütefekkirân, dest-i nisyân-ı mazi, hayalât, a'mâk-ı zalâm, yâd ve tahattur eylemek, arz-ı hayâlât, bûse-i muhabbet, tesir-i ateşîn, kalb-i hassas*" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla Dilber ve Celal Bey'in iç dünyalarını aktarmaya çalışmıştır. Psikolojik durumları anlatmak için genellikle orta uzunlukta cümleler tercih etmiş, bazen anlattığı hususun soyut olmasından dolayı uzun, sıralı ve bağlı cümleler de kurmuştur:

"*Dilber hapsolduğunun ikinci gecesinde, zihn-i insânîye ecnebî olan birtakım efkâr-ı muzlimenin zirbâr-ı ıztırâbında eziliyormuş gibi müdevverliği, beyazlığı hayretbahş olan uzunca boynunu önüne doğru eğerek düşünüyordu. Çeşmân-ı mütefekkirânın önünden dest-i nisyân-ı mâzi ile elvân-ı kâşifeleri sislenmiş, birtakım*

[638] Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010, s. 79.
[639] Önder Göçgün, *Belgelerle Yeni Türk Edebiyatı Tarihi*, Nisan Kitabevi, Ankara 2007, s. 179.
[640] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, Dergâh Yay., İstanbul 1995, s. 381.

uçuk renkli hayâlât güzâr ederek kâh çocukluğunda gecenin o müthiş a'mâk-ı zalâmı içinde boş yere valideciğini aradığını ve kâh esircinin kurûn-ı vusta zindanlarını andıran evinde en son gece kendisine musallah olan mahlûkât-ı muzlime-i leyliye ile geçirdiği zamanı yâd ve tahattur eylediği esnada, silsile-i vukûât-ı sergüzeştinin daha ileri taraflarına doğru arz-ı hayâlât edince Celal Bey'in kolunu hala incecik belinde, ilk bûse-i muhabbetin tesir-i ateşînini hala dudaklarının üzerinde hissederek hilkâtin halini, mevkiini düşünmeden kendisine verdiği bu kalb-i hassasında açılan cerihaların yavaş yavaş kanadığını duyuyordu." (s. 112).

Tanzimat edebiyatının genel yönelimine uyan Fatma Aliye, *Muhâdarât* isimli romanını tezi itibarıyla sade ve anlaşılır bir dille yazmış, ancak romanının dilini psikolojiyle irtibatlandıramamıştır. Kahramanların zihnî ve psikolojik faaliyetlerinden bahsederken; "*kalp, eser-i hüzn, tefekkür vüsati, ızdır'ab-ı derûn, kuvve-i akl ü zekâ, mükedder, erbâb-ı kadr ü haysiyet, bed-ahlak, zekâvet, hulyâ, meyûs olmak, tûl-ı emele inhimâk etmek, hüsn-i rıza, mütelezziz olmak, hüsn-i ahlak, tebeddül-i ahvâl, hal-i mağmûmiyet, tervîc-i âmâl, ahvâl-i mezmûme, pençe-i esâret, cebr-i nefs, eza, cefa, hiddetlenmek, suhûlet göstermek, meftun eylemek, kalbindeki ateş-i aşkı daha ziyade alevlendirmek, kemâl-i teessüf, kemâl-i hayret, bir acı hissetmek, âsâr-ı ıstırab, mesele-i psikoloji, ihtisâsât-ı ruhiyece mütesâvi zannetmek, muhabbeti gittikçe iştidad bulmak, ıztırâb-ı derûn, tahayyül etmek, sükûnet-i leylî, âlem-i hayalât, tecennün etmek, mecnûn*" gibi daha çok kelime ve kelime gruplarını kullanmıştır. Psikolojik olguları fizyolojiyle ilişkilendiren Fatma Aliye, orta uzunlukta fiil cümlelerini tercih etmiş, hüner gösterme telaşında olmamıştır. Bu bağlamda dili göndergesel işlevde kullandığı söylenebilir:

"*Fâzıla'nın dünden beri bir damla gözyaşını kimse görmemişse de bu sabah gözlerinin içinin kıpkırmızı, kapaklarının şiş bulunması, kimsenin görmediği bir zamanda pek çok yaşlar dökmüş olduğunu bildiriyordu*." (s. 118).

Dil konusunda, diğer Tanzimat romancılarından farklı düşünmeyen Nabizade Nazım, sade ve süssüz bir dil tercih ettiğini belirtmiş, imla ve gramer açısından savrukluğa karşı çıkmış, yabancı dillerden dilimize giren kelimelerin Türkçe söylenişleriyle muhafazasından yana olmuş ve dilden kelime atmaya karşı çıkmıştır.[641] *Zehra*'da, kahramanlarının psikolojik durumlarını aşk ve kıskançlık bağlamında yansıtmaya çalışan romancı, Osmanlı Türkçesinin sözdağarına başvurmuş ve imkânlarını genişletmeye çalışmıştır. Özellikle kıskançlık duygusu üzerine yoğunlaşan romancı, bu duyguyu farklı kelime ve kelime gruplarıyla ifade etmiş, çeşitli benzetmelere başvurmuş ve kendisinden önceki romancıların aksine fiil tercihlerini

[641] Himmet Uç, *Nabizade Nazım*, Kitabevi Yay., İstanbul 2007, s. 164-169.

genişletmeye çalışmıştır. "*Tabiat, tab'-ı vahşîyânesi, talim, hüsn-i terbiye, kuvve-i inbisâtiye, kesb-i inbisât, âlâm-ı vicdânîye, müteezzi, mariz-i manevi, takallüs-i vicdânî, it'ab-ı zihin, icbâr-ı vicdânî, enzâr-ı cevvâl, gazal-ı vahşi, hâl-i ızdırap, cebr-i tabiat, ihtiyâc-ı tabiye, feverân-ı hissiyât, ızdırâb-ı vicdânî, vehim, tereddüt, tefekkür, zan, şüphe, infiâlât-ı vicdânî, sekinet, müvesvis, çare-i esef-engiz, buhar-ı sevdâ, sehâb-ı hava, hırs-ı mütehâlikâne, iştiyâk-ı intikâm, mahzûn, buhran, azap, iç sıkıntısı, tedehhüş, zulmet-i sırf, zulmet-âbâd, tabiat, vicdan, benlik*" gibi isim soylu kelime ve kelime gruplarıyla aşk, kıskançlık, zan, şüphe ve intikam gibi insan psikolojisinin önemli duygularını anlatmıştır. Romancı, fiil ve fiil gruplarının seçiminde de titizlik göstermiş, özellikle iç-dış münasebetini anlatmak üzere birtakım fiillerden, fiilimsilerden ve fiil gruplarından yararlanarak kahramanların psikolojilerini ve an içerisinde neler hissettiklerini sergilemeye çalışmıştır. "*Kesb-i inbisat ve tevessü etmek, müteessir olmak, acımak, aks-i tesirini hissetmek, rabt ü bent etmek, hissiyât-ı hayâlîyesini uyandırmak, hayâlât içine dalmak, cebr-i tabiat eylemek, mülâyemet görülmek, muazzep olmak, nazâr-ı insafa almak, tadil eder ümidi, mütehayyirâne mıhlanıp kalmak, vehimden tereddüte geçmek, zan derecelerini çabuk çabuk atlayıp hüküm mertebesine varmak, kıskançlık damarları harekete gelmek, gözyaşları sekinet vermek, iptilâsını izhâr etmek, beynini gıcıklayıp durmak, zihinden vesveseyi çıkarıp atmak, tevehhüm etmek, buhrân-ı istiğraktan kurtarmak, münbasıt olmak, muazzep olmak, kalbini yılan ısırmak, içini kurt yemek, kalbi katılaşmak, hissiyâtı kaşarlanmak*" gibi, biraz da argoya kaçan fiil ve fiil grupları ile kıskançlık duygusunu anlatmıştır. Kendisinden önceki romanlara göre kelime ve kelime gruplarının seçiminde bu denli hassasiyet göstermesi, insan psikolojisini ifade edebilecek yetenekte bir dil kurmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Romancı, kahramanlarının eylem ve tavırlarını iç hayatlarıyla açıklama niyetindedir ve bu niyetini kurduğu cümlelerin niteliği ve yapısıyla sergilemiştir. Kendisinden önceki romancılara göre nitelik açısından basit ve orta uzunlukta cümleler kuran romancı, psikolojik olayları anlattığı cümleleri daha soyut planda tutmuşken fizyolojik değişimleri aktardığı cümleler somut nitelikler arz etmektedir:

"*Henüz ismini bilmediği bu delikanlıya sahip olmak hevesine kadar hayalâtına yol vermiş, onun bazı ef'âlinden kıskançlığı tepmekte ve bu infiâl ile vücûd-ı mevhûmu daha şiddetli sıkmakta idi. (...) Kim bilir ne zamandan beri fırsat gözlemekte olan gözyaşları akmaya başladı. Epeyce bir müddet ağladı*." (s. 21).

Şiir diliyle ilgili görüşlere sahip olan Recaizade Mahmut Ekrem, nesir diliyle ilgili herhangi bir fikir ifade etmemiş, ancak üslûptan bahsederken dil konusuna küçük değinilerde bulunmuştur. Recaizade, *Araba Sevdası*'nda başkahraman Bihruz Bey'in alafrangalık ve aşk psikolojisini Fransızca kelimeler kullanmak suretiyle karikatürize ederek anlatmış, Samipaşazade Sezai ve Nabizade Nazım'ın insan psikolojisini tematik olarak ifade etme çabasını sürdürmüştür. Osmanlı Türkçesinin imkânlarından yararlanan romancı, ortalama okurun anlayabileceği kelime ve kelime gruplarını tercih etmiştir. Ayrıca Bihruz'un zihnine başvurup birtakım Fransızca kelime, kelime grupları ve cümleler de kullanmıştır. "*Tehevvür-ü nagihânî, hâric-i eztahammül, enzâr-ı hasret, su-i zan, müteellimâne düşünmek, tefekkürât, düşünmek, efkâr, tefevvüh etmek, müteessir olmak, şiddetli heyecanlara tutulmak, asabında külli bir tezelzül vukûa gelmek, bahtiyar, aşırı mesrûr olmak, dakika-i şevk ve sürûr, giriftâr-ı yeis, gûş-ı medhûş, sufran bir yürek, mucib-i infiâl olmak, müteessir olmak, insaf, taaccübe düşmek, tuşe olmak, ağlamak, sirişk-i teessürât, mahzûnluk, ümitsizlik, teemmül ve teessüf etmek, şiddet-i infiâl, tefekkür, emel, kuruntu, heves, teessürât-ı kalbîye, infiâlât-ı nefsânîye, mahzun mahzun düşünmek, ruh-ı elemnâk, tahassürât, hicran-ı müebbed, yeis ve keder-i azim ile gelmek, perişânî-i efkâr, ruh-ı muteheyyic, müstağrâk-ı tefekkürât olmak*" gibi isim ve fiil soylu kelime kelime gruplarını kullanmış, Bihruz Bey'in iç dünyasını anlatmak istediğinde soyut nitelikli uzun sıralı, bağlı ve bileşik cümleler kurmuş, bir bakıma sanatçılık hünerini göstermeye çalışmıştır:

"*Bîçâre genç uğraşa uğraşa kendisini hayaline mağlup ettiği sarışın hanımı hiçbir yerde rastgetiremedikçe onu mücerret görmek noktasında toplanan efkâr ve amâli bir başka tavr-ı ciddî alarak ve yevmiye araba kullanmak suretiyle icra ettiği esfâr-ı baidenin metâip ve meşakı da başkaca yardım ederek beyin asabı gereği gibi hastalanıp hassasiyeti artmış ve diğer taraftan iştahsızlık, uykusuzluk ve paraca ara sıra hisseder olduğu darlık gibi ahval ise ahlakına icrây-ı tesirât ederek zavallı genci dâimî sûrette infiâlât-ı nefsanîye ve teessürât-ı kalbiye içine düşürmüş olduğundan o hafifü'l-mizaç, o lakayt, o tenperver Bihruz Bey iki ayın içinde bütün bütün değişip meyyâl-i hamuşî, mütefekkir, mütahassis, mahzûn, seriül'infiâl, şikestebal bir Bihruz Bey olmuş idi.*" (s. 130).

Servet-i Fünûn romancıları, Tanzimat romancılarına göre roman tekniği ve dili açısından oldukça ileri bir düzeye ulaşmıştır. Genel itibarıyla Osmanlı Türkçesinin herkes tarafından bilinmeyen sözcükleriyle yazan edebiyatçıların şiir dilindeki tasarrufları, "Dekandanlar" tartışmasıyla Tanzimat edebiyatçıları tarafından eleştirilmiştir. Taklitçi, millî olmayan, kozmopolit, halk dilinden uzak ve Fransız diline

öykünen bir dil kullandıkları için eleştirilen Servet-i Fünûn yazar ve şairleri,[642] roman dilinde de eleştirilen tutumlarını sürdürmüşlerdir. Sahip oldukları ülküyle yakından ilişkili olarak dili ellerinden geldiğince sadeleştirmeye çalışan Tanzimat ediplerinin aksine Servet-i Fünûn sanatçıları, siyasî atmosferin etkisiyle içlerine kapanarak dili sanat kudretlerini gösterme alanı olarak görmüşlerdir.

Servet-i Fünûn döneminin velût yazarlarından biri olan Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu* isimli romanlarında dil hususunda, Tanzimat'ın son romanlarında kaydedilen başarıyı bir üst noktaya taşımış, belli bir çaba ve birikimle roman türüne has bir dil kurmaya çalışmıştır. Kahramanların ait olduğu toplumsal katmana ve içinde bulunduğu psikolojik duruma göre dili şekillendiren romancı, Fransızcanın dil kurallarını Türkçeye uydurmaya çalışmıştır.

Halit Ziya, *Mai ve Siyah* isimli romanın başkahramanı Ahmet Cemil'in psikolojik dünyasını oldukça ileri düzeyde bir dille yansıtmaya çalışmış, kelime gruplarının seçiminde ve cümle tertibinde olabildiğince titiz davranarak anlatımı bireyselleştirmiştir. Temaya uygun bir dil kurmaya çalışan romancı, geleneğin sunduğu imkânların yerine modern Osmanlı bireyinin hislerini net bir biçimde anlatmaya, tasvir ve tahlil etmeye yönelik yeni bir gramer geliştirmiştir. Çağın huzursuz ve mutsuz bilincini sergileyebilmek için onun iç dünyasına girmiş ve onunla empati kurmuştur. Bu doğrultuda; "*beyin, varlık, insan ruhu, dimağ, maneviyat, serseri fikir, hürmet hissi, latif bir haz, keder, neşe, tehevvür, cezbe dairesi, mariz bir hassasiyet, utangaçlık, metânet, hulya, rüya âlemleri, insan ruhu, meyûs, bedbaht, hazin, müşevveş ruh, camit bir nefis, matemi andıran bir sükût, şevk uyandırmak, soğukkanla düşünmek, tazip etmek, rüyalarının sefil hakikati, müphemiyet, varlığının ta derinliklerinde ruhunu keşfetmek*" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarını kullanmıştır. Kelime ve kelime gruplarını bilinen bağlamlarından soyutlayarak "söz"e dönüştürmüştür. Uzun ve sanatlı cümleleri tercih eden romancı, Servet-i Fünûn sanatçısı olan Ahmet Cemil'in hassas ve kırılgan yapısını ortaya koymak için üç noktalı ve soru işaretli cümleler kurmuş, özellikle onun bilincini bu cümlelerle yansıtmak istemiştir. Genel itibarıyla virgül, noktalı virgül, fiilimsi ve birtakım bağlaçlarla tertip ettiği uzun cümleler, sıralı ve/veya birleşiktir. Öyle ki kimi noktalarda konuşanın romancı mı yoksa Ahmet Cemil mi olduğu konusunda tereddütler uyanmaktadır. Aşağıdaki uzun cümle bunu örneklemektedir. Şiir diline has sembol ve imajlarla bezenen metin, adeta bir şairin

[642] K. Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, s. 90.

kaleminden çıkmış izlenimi vermektedir. Romancı, daha romanın başında Ahmet Cemil'in, Mirat-ı Şuun için verilen yemekte hangi psikolojiye sahip olduğunu, özellikle uzun ve sıralı cümlelerle anlatmıştır:

"*Bir rüya içinde yahut sihir âlemi karşısında idi; kemanların titreyen eninleri, flavtanın kahkahaları, sanki bu aletlerden, bütün bu kirişlerle tahta veya bakır parçalarından sihirli bir nefesle canlanarak, kanatlanarak uçuşan küçük nağmeler birbirine atılıyor; birinden ötekine bir hicran sedası, ötekinden bir ıstırap enini, şundan bir tahassür nâlesi, diğer birinden bir ümit cevabı çıkarak, bütün o biçâre insan ruhuna mahsus acılıkların tatlılıkların hazinesi taşıyor, mai-siyah kelebekler gibi uçuşarak, birbiriyle dudak dudağa bir visal içinde ağlıyorlar, yükseliyorlar; sonra bunlar o parlak semanın mailiklerine, şu muzlim denizin siyahlıklarına serpiliyor; işte işte şu aşağıya süzülen, şu yukarıya uçuşarak siyahlara bürünen soluk ziyalar! Bârân-ı elmas…*" (s. 37).

Halit Ziya Uşaklıgil, çalışmamıza konu olan diğer romanı *Aşk-ı Memnu*'da, *Mai ve Siyah*'taki tavrını sürdürmüş, kahramanların psikolojilerini yansıtmak üzere Fransız dilinin gramerinden de yararlanarak yeni bir dil geliştirmeye çalışmıştır. Yuva, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in Fransız diliyle ilişkisinin derin olduğunu, ancak günlük hayatta bu dilin imkânlarından yararlanmadığını, oysa *Aşk-ı Memnu*'daki pek çok kahramanın Fransız grameriyle konuştuğunu ifade etmiştir. *Aşk-ı Memnu*'da, özellikle cümle yapısı, edat kullanımı, kelime gruplarının ve deyimlerin teşkili, anlamsal düzen, söz dizimi, tanımlık ve "-ki" bağlacının kullanımı gibi hususlarda Fransız gramerine benzerlikler bulunmaktadır.[643] Psikolojik gerçekliği esas alan romanda yasak aşk teması etrafında kahramanların iç dünyalarını aydınlatmak, tahlil ve tasvir etmek için psikolojinin dilini kullanan romancı, alışılmış kelime ve kelime gruplarının yerine, modern insanın psikolojisini yansıtabilecek kelime ve kelime grupları seçmiş, kelime yelpazesini olabildiğince genişleterek psikolojik her durum ve olayı farklı kelime türleriyle anlatmaya çalışmıştır. "*Haşyet sayhası, merhametsiz bir tebessüm, şebap vehminin iğfal hazzı, meşkûk ve müphem, mebhut ve mütehayyir, nedamet, nefsi için yaşamak, zerafet ruhu, mütehassir kalmak, istihfaf handesi, intikam vesilesi, emel, humma, mariz, hastalıklı, yabancılık, vahhûş, şikeste ve meftûr handeler, zafer neşâtı, teskin etmek, istihza, asabına çöken bir gevşeklik, mariz asab, asab buhranı, teskin edilemeyen ihtiyaç, melâl, neşve iras etmek, teneffür etmek, muhayyel, sükût ilzam etmek, ruhunu mest eden süslü şeyler, sıcak bir şehvet rayihası, mahremiyet, benliğiyle baş başa kalmak, muaşaka, asab lerzişi, ruh teslimiyeti, mustarip ruh, hıyanet etmek, kalplerinin bütün telleri, mest etmek, rehâvet vermek, vahşi bir arzu, sefil münasebet,*

[643] Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, YKY, İstanbul 2011, s. 132-145.

ıstırap veren arzu, televvüs etmiş, sefil, murdar bir mahlûk, gizli bir endişe sisi, mariz ruh, ebedi çocuk, hiras lerzişi, metanet, vahşi bir kıskançlık" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla kahramanların ruh durumlarını nakletmiştir. *Mai ve Siyah*'taki tutumunu sürdürerek kelime ve kelime gruplarını bilinen anlamlarının dışına çıkarmış, şiirsel bir işlevle "söz"e dönüştürmüştür. Uzun, sanatlı, sıralı, bağlı ve bileşik cümleleri, özellikle soyut olayları anlatırken daha da karmaşıklaştırmıştır. Aşağıdaki cümle bunu örneklendirmektedir:

"*Evet, şu dakikada bu vücût, güya bir kaza anı içinde gasp olunan bikrinin, küçük bir tesliyet lütfu, hafif bir neşve bakiyesi bırakmaksızın verilmeyerek alınan bûselerin, asâbını isyan ettirerek derin bir ıstırap ile sızlanan muanakaların, evet, bütün izdivaç hayatına ait o çirkin, sefil muaşaka hâtıratının ıstıraplarını duyuyor; bunlar kendisinden alındıktan sonra o asıl ruhunun, sevda ruhunun bikrini, o asıl dudaklarının, kadınlığına ait dudaklarının busesini verememekten inliyordu.*" (s. 215).

Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanında Halit Ziya gibi, kahramanların psikolojilerini anlatmak üzere özel bir dil geliştirmeye çalışmıştır. Kelime ve kelime gruplarının seçimi ile cümle tertibi konusunda sanatsal bir ifadeyi yakalayan romancı, kültürlü ailelere mensup kahramanları sosyal sınıflarına göre konuşturmuş ve anlatmıştır. Bu noktada isim, sıfat, fiil, fiilimsi ve zarf gibi pek çok kelime türünün imkânlarıyla farklı kelime grupları oluşturmuş, kahramanların iç dünyalarını tematik kelime ve kelime gruplarıyla anlatmıştır. "*Zebûn-ı şitâ muzlim, mağmûm, sakin, sükût, müteheyyic, sükûn, tel'im etmek, muhayyile, çare bulamamak, deliren gazap ve tehevvür hissetmek, kalbini sızlatan can sıkıntısı, kalb-i beşer, derûnîlik, keder, gayr-ı muntazır bir şevk, samimi bir arzu, nâmütenâhî bir kalb-i kuvvet, cebr-i nefs, ibzâl-i hayal, hayat-ı mahrûm ve zelil, hâyhûy-ı ezvâk, vesvese-i tahayyül, ruh, sükûn ve ümid, müşkil-pesend, siyah fikir, kurban-ı âlâm, derin ve ateşîn olmayan tabiat, çâre-i selâmet, zevk-yâb olmak, nedâmet*" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla kahramanların psikolojilerine ışık tutmuştur. Romancı, kurduğu uzun, sıralı, bileşik ve iç içe bileşik cümlelerle hem kahramanların karmaşık ruh yapılarını sergilemeye çalışmış hem de onların iyi bir eğitim aldığını, sanat ve edebiyatla ilgilendiğini göstermiştir. Romancı, kullandığı kelime ve kelime gruplarıyla ve kurduğu cümlelerle dili mümkün olduğunca bireyselleştirerek şiirsel işleve yakın bir biçimde kullanmıştır. Aşağıdaki uzun cümlede romancı, bu tavrını sergilemektedir:

"*Sandal bîhareket, küreklerin resmi denizde sâkit, duruyordu. Ve insana emin kalplere sığınmak ihtiyacı veren bu hava içinde Necib, karşısında gözleri bir katre-i hüzün ve şiirle pür-nem dalmış görünen Suad'a bakarak, onu hiç görülmemiş bir güzellikle görerek, meftûniyeti birden son derece-i ateşe çıkaran bir incizâb, ona nasıl*

kırılmaz râbıtalarla nasıl dehşetli bir sûrette bağlı olduğunu kalbine hücûm eden helecendan, sâde ona bakmak helecanından anlıyordu ve tezyid için gibi en küçük sima çizgilerine kadar dikkat edip incizâbını artırmak isteyerek, içinden onun ateşlerini çoğaltıp ölerek yaşamak istiyordu." (s. 149).

Mehmet Rauf, *Genç Kız Kalbi* isimli romanını Millî Edebiyat döneminde yazmış olsa da dil kullanımı açısından Servet-i Fünûn anlayışını sürdürmüş ve yer yer Osmanlı Türkçesinin sözdağarından yararlanmıştır. Ancak kahraman-anlatıcının on dokuz yaşında olmasından dolayı cümleleri *Eylül*'deki gibi uzun ve külfetli kurmamıştır. Genç kız, "*esas-ı tahayyül, izzet-i nefs, vasi bir hayal, derin bir ruh, hodpesend, müşkülpesend, kalb, zerrin hülya, zucret, ihtiyacât-ı ruhîye, iştiyâk-ı ruh, âlem-i esîre, sarhoşum, râyiha, sermest, rakik, vecdengiz, celb ve teshir etmek, taziz etmek, ruh, müteveccih, tereddüt, vecd-i ruh, harab-ı irade*" gibi kelime ve kelime gruplarıyla psikolojik durumunu yansıtmaya çalışmıştır. Kendisiyle dertleşen Pervin, yapı bakımından basit, bileşik, sıralı ve orta uzunlukta cümleler kurmuş, kimi cümlelerinde anlatımı bozmuştur. Kullandığı üç nokta ve soru işaretleriyle neler hissettiğini ortaya koymuştur. Daha çok göndergesel bir üslûpla kurduğu cümleler, bilgisel bir içeriğe sahiptir; fakat zaman zaman duygusal bir atmosfer de yakalamıştır. Pervin, âşık olduğu Mehmed Behic Bey'in "*Elhan-ı Nücûm*" isimli kitabını okuduktan sonra psikolojisini aşağıdaki cümlelerle aktarmış, aşkın kendisinde oluşturduğu psikolojiyi farklı uzunluktaki cümlelerle nakletmiştir:

"*Sarhoşum… Nur ile, renk ile, râyiha ile sermestim. Ne eser, ne eser… Hayır, yemin ederim ki kimse benim kadar böyle sermest olamaz ve olmamıştır; diyebilirim ki, bu eser yalnız benim okumaklığım, benim anlamaklığım, benim meftûn olup ebediyen sahibine hasr-ı hayat etmekliğim için yazılmış bir kitap…*" (s. 126).

Servet-i Fünûn'un diğer romancıları gibi Hüseyin Cahit Yalçın da *Hayal İçinde* isimli romanında başkahraman Nezih'in hayal-gerçek bağlamında yaşadığı platonik aşk duygusunu titiz bir tutumla seçtiği kelime ve kelime gruplarıyla yansıtmaya çalışmıştır. Romancı, Nezih'in durumunu anlatabilmek için hem iç hem de dış gözlemler yapmış, özellikle hayal dünyasını ifade etmeye yönelik kelime ve kelime gruplarıyla romanın söylemini oluşturmuş, içerisinde "hayal" kelimesinin geçtiği, hayalle aynı kökten türeyen ve yakın anlamlı olan kelime ve kelime gruplarıyla Nezih'in bilincini yansıtmıştır. "*Müfekkire, hissiyât-ı hayalperverâne, perde-i şiir, galeyân-ı hissiyât, hatır, hiss-i nâhoşnûdî, muazzeb düşünceler, rüya, rûh-ı meftûn, hiss-i atâlet, kalp, ruh, hayât-ı âşıkâne, âlem-i hayal, muaşaka-i zihniyye, ecnihâ-i hayâl, muhakeme, fikr-i selim, kuvve-i tahayyül, muhayyile, pür-hûlya, hayal-i nizar, zihin, şeh-bal-i hayâl,*

bina-yı âmâl, âmâl, muhayyelât, hayal-firib ihtimal, muaşaka-i hayaliyye" gibi isim soylu tamlamalarla; "*tahattur etmek, meftûn olmak, tahayyül etmek, müstağrak-ı hayâl kalmak, ruh verdiği hulyalar, selâmet-i aklına hükmetmek, terk-i hayâl etmek*" gibi fiil gruplarıyla Nezih'in psikolojisini sergilemiştir. Ayrıca içinde "hayal" kelimesinin geçtiği kelime gruplarının dışında; "*nazar-ı tetkîk, kesb-i şiddet, huzûzât-ı hayvânîye, hâhiş-i şebâb, arzu-yı firar, bûy-ı müskir, şiddet-i temâyül, endişe, bahr-i lâciverdî, melâl, nevmîdâne, ruh-nüvâz manzara, pür-emel, kulûb-ı âşıka, adem-i imkân, şuh, beşûş, ah-ı derûnî, endişnâk, bûy-ı muhabbet, bârân-ı bela, hiss-i içtinâb, hiss-i sürûr, nevmîd, kemâl-i şevk, müsâraat, muzlim, muhabbet, meşkûk, mücadelât-ı kalbiyye, rabt-ı kalb, bedbinliğe kapılmak, muzdarib olmak, istilâ etmek, teskin etmek, müteezzi olmak, duçar-ı tezelzül olmak, aksa-yı emel bilmek, gayz hissetmek, teheyyüce kapılmak, hissiyat-ı muhtelife, kalbini dökmek, asar-ı muhabbet, ihtirâsât-ı kalbiyye, pür-sükût, hab-alûd, muntazır beklemek*" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla psikolojik belirlemeler yapmıştır. Görüldüğü üzere seçilen kelimeler şiirsel bir ton barındırmaktadır ve romancı bu yönüyle dili kahramanın sentaksına uygun bir şekilde kullanmıştır. Kurduğu cümlelerle de kahramanının psikolojisini sergilemeye çalışmış, herkes tarafından görülebilen ve dışa yönelik hususları anlatırken yalın, psikolojik durumları külfetli ve sanatlı cümlelerle anlatmıştır:

"*Nezih endîşnâk bir halde yatağına girdi. Fakat semâ-yı tahayyülâtında uçuşan perilerin refâkat-ı muazzezesi olan bu sefîl hakîkatleri unutturdu. O kalbine nüfûz eden bûy-ı muhabbetle sermest iken bîtâb vücûdu kendinden geçmiş, rûh-ı meftûnu ise Alis'inin âgûş-ı hârından ayrılmamıştı.*" (s. 71).

Servet-i Fünûn dışında yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* isimli romanında farklı dil kullanımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Çerçeve hikâyenin anlatıcısı durumudaki Hüseyin, romantik bir yazar olmasından dolayı daha sanatlı ve şairâne bir dil tercih etmişken iç/asıl anlatıcı İffet, bilgili ve kültürlü olduğunu yansıtan bir dille ve kelime kadrosuyla yazmıştır. Bunun dışında, kimi diyaloglar meddahvâri bir dille yapılmıştır. Anlatıcı konumundaki Hüseyin ve İffet, o anki psikolojilerini anlatabilecek nitelikteki kelime ve kelime gruplarına yer vermiştir. Romancı, psikolojiden haberdar olduğunu gösterircesine İffet'e "*psikoloji*" kelimesini kullandırarak onun açıklamalarını bu minvalde vermiştir. Anlatıcılar, psikolojik olguları; "*hevl-engiz, nevmidâne, renc-i can-fersayı düşünmek, hüzn-i ulvi, kuvve-i hayal, tasavvur etmek, dar'ül-mihen, meyûsîyet-i valihâne ile bakışmak, maişet-i muhavvif, fıkdan-ı külliye, umman-ı ıstırap şeklinde görünmek, yeis, fakâ-yı dil-sûz, mebhût-ı hayret etmek, meşakk, kuvve-i*

mukavime, matem-i aşk, reng-i nevmidî, seri'üt-teessür, tehellüf, izhâr-ı nedâmet, pesimist, psikoloji, hisse-mend-i meşakk, elem-i tahassür, def-i elem-cû, mücâzât-ı maneviye, âsâr-ı hüzn, hayat-ı mustaribâne, teşevvüş-i hissiyat" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla anlatmış, uzun, sıralı, bağlı ve bileşik cümleler kurmuştur. Dilin iletişim işlevini daha öne çıkardığını göstermektedir. Aşağıdaki cümlelerin ilki Hüseyin'e ikincisi İffet'e aittir. Görüleceği gibi ilk cümlede Hüseyin'in sanatkârlığı, ikincisinde de İffet'in kültürlü bir genç kız olduğu kullandıkları dille görünmektedir:

"*Hava-yı saidin nisbet-i suûdla münbasit olması kaidesince dimağım kesafetini kaybediyor, mefkûrem şeffaf haline giriyor, âlem bâlâ-yı hayalin nurdan münevver, esîrden hafîf sisleri beynime doluyor, hâsılı zihnim kalemin tarif edemeyeceği mahiyette ulûviyete temas ediyor gibi bir vecde düştüm…*" (s. 45-46).

"*Giyinip süslenmek için kırık aynanın karşısına geçip de mirat-ı ismetin şikeste bir köşesinde içinde pûyân olmaya hazırlandığım âlem-i rezâilin cerihalarını seyreder gibi gözüm gözüme isabet edince yüzlerce yıllardan mürekkep bir elektrik bataryasıyla vücûdum temasa gelmiş kadar bir sâika-i lerze her tarafımı şiddetle sardı.*" (s. 138).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, mektuplarla yazdığı romanı *Mutallâka*'da anlatıcı konumunda bulunan Akile Hanım ile Mail Bey'in bilgi ve kültür düzeyini kullandıları dille ortaya koymuştur. Akile Hanım'ın kullandığı; "*ızdırap, sûziş-i derûn, rûz-ı meşûm, bî-hoşî, zalâm-ı leyâl, peri-i emel, hayal-i ruhnevaz, müteellim olmak, afâk-ı ümid, eşk-i yeis, bedbahtî" gibi kelimelerle Mail Bey'in kullandığı "hal-i teessür, şiddet-i teessür, tadil-i hüzün, hun-ı hayatı gözlerden isale etmek, girye bâdi olmak, tahassür, nedâmet, telhkâm olmak*" gibi kelimeler ayrılık acısını ve kavuşma isteğini yansıtmaktadır. Kültürlü olduğu anlaşılan her iki kahraman orta uzunlukta ve birleşik cümleler kurarak psikolojik durumlarını aktarmaya çalışmışlardır. Hüseyin Cahit *İffet*'teki tutumunu sürdürerek dili göndergesel işlevde kullanmış, sanatçılık hünerini göstermeye çalışmamıştır. Akile Hanım ve Mail Bey'den aşağıya alınan cümlelerin uzunluğu ve konuşma diline yakın oluşu bu tespitleri örneklemektedir:

"*Beyim, emin ol ki sensiz yaşayamayacağım. Bu ateş-i iftirak beni öldürecek. Söyle! Ölürsem bana acırsın değil mi? Ah… Acıyacağını bilsem, benim için bir damla gözyaşı dökeceğinden emin olsam öldüğüme gam yemem.*" (s. 197).

"*Akileciğim, Cenabıhak o güzel gözleri sana ağlamak için değil belki vech-i dilâşubuna initaf eden nazarları ağlatmak için vermiştir. O gözlerden ayrılan bir zevcin artık dünyada gözü kalır mı? Girye, yalnız benat-ı Havva'ya mahsus bir atiye-i hilkat değildir.*" (s. 209).

Servet-i Fünûn dışında yazan bir başka romancı Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanının kahraman-anlatıcısı, psikolojisini yalın bir dille anlatarak Türkçenin sadeleşmeye başladığını göstermiştir. Özellikle yasak aşka bağlı olarak tedirginlik

duygusunun egemen olduğu romanda Necdet; "*hatırlamak, ruh, kalp, istiğna, sevda, muhabbet, aşk, dilin söylememesi, kalbin söylemesi, sinir zaafı, asabî buhran, hayâl, hayâline tabi olmak, ümitsiz sevda, heyecan, kederli inilti, sinir, emel, endişe, dalgınlık, benlik, müteessir bir ses, ateşli, hiddetli nazar, metanet, azim, ihtiram sükûtu, ıstırap, iptila, intikam, meyûs sevdazede, matem verici bir haz, korkmak, cesaret, arzu, kıskanmak, gam, elem, bahtiyar olmak, asabî darbe, korkunç, derin, yüz kızartıcı bir uçurum, ruhun ağlaması, insafsızlık, merhametsizlik*" gibi kelime ve kelime gruplarıyla duygularını anlatmıştır. Necdet, içerisinde bulunduğu gerilimi kısa, üç noktalı, ünlemli, soru işaretli, bitmemiş cümlelerle ve günlük dilin imkânlarıyla sergilemiştir:

"*Fakat bu kordela… Demek bu, bir hakikatti. Ben kendimi bir cinâyet uçurumunun derinliğine atmıştım; fakat bilmeyerek, ihtiyarım elimde olmayarak. Cinâyetimde ne kast var, ne de taammüt. Fakat bu, beni mazur gösterebilir mi? Alnımdaki "cani" lekesiden beni kurtarabilir mi acaba? Ah, işte ben bir cinâyet işledim. Fakat ne diyorum, neler söylemek istiyorum. Kime hitap ediyorum. Kimden af talebine kalkışıyorum, vicdanımdan mı?*" (s. 105).

Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanında iç/asıl hikâyenin yazarı olan başkahraman Fikret, kendisini etkileyen olayların psikolojisine yaptığı tesirleri ortaya koyarken kullandığı dille kültürlü bir kadın olduğunu göstermiştir. Bu noktada Osmanlı Türkçesinin imkânlarından yararlanmıştır. Genç kadın; "*kuvve-i idrâkiye, tecerrüd etmek, ye's, azab çekmek, safiyet-i vicdan, tehâcüm-i âlâm, nidâ-yı teellüm, mahkûm-ı mevt, kalbimdeki melâl, sükûn-amiz nigah, ıztırâbât-ı derûn, amâk-ı ruhum, reng-i matem, gayr-i kabil-i nisyan, melâl-engiz ıssızlık, nâ-meşru bir muhabbet, tuğyan eden aşkım, hissetmek, kahrolmak, müteezzi etmek, alîl ve bedbaht olarak inlemek, amâk-ı kalp, kemâl-i havf, hiss-i müellim, mesûliyet-i vicdaniyyeden muarra, amâk-ı hafâya, derin bir iğbirar, amâk-ı kebûd-fâmında siyah bir kin olmak, hiss-i intikam, şehik-i teellüm*" gibi isim fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla psikolojik durumunu aktarmıştır. Genel itibarıyla psikolojik durumları anlatırken kurallı, kısa veya orta uzunlukta, bileşik ve bağlı cümleler kurmuştur:

"*Yaşlı gözlerimin önünde tecelli eden menâzır-ı sevda, melâl-i ruhumu artırıyordu. Şimdi, şurada arabadan inip çamların zılâl-engiz sâyelerine gizlenerek istediğim gibi ağlamak istiyordum. Bu gece ruhumda buna derin, mukavemet-sûz bir ihtiyaç vardı. Heyhât! Bu mümkün müydü?*" (s. 135).

Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman, *Siyah Gözler* isimli romanında başkahraman dul kadının aşk/cinsellik-aldatılma-intikam üçgenindeki psikolojik sorunlarını, grubun dil anlayışına bağlı kalarak psikolojik bir dikkatle anlatmıştır. Genel

ruh durumlarını anlatmak için; "*isyan-ı efkâr, ta'b-ı dimağ, ruh, vakf-ı hülya, intibâh-ı dimağ, a'mâk-ı ruh, zihin, hava-yı zulmet, kanaât-i hissiye, buhran-ı a'sâb*"; cinsellik ve aşktan bahsederken "*neşve-i haz, buhar-ı sevda, şerâre-i ümid, ihtiyâc-ı aşk, lerze-i saadet, lezzet, lerze-i visal, dakika-i istiğrak, bakiye-i neşve-i sevda, sermest-i rüya, sevâik-i teheyyüc*"; intikam ve kıskançlık duygularını anlatmak için "*mevce-i zulmet, hazz-ı intikam, zehr-i âlâm, kalpsiz, vicdansız, ebkemiyet, hezimet-i maneviye, kıskanmak, azâb, derin bir zulmet, şâibe-i levs, zıll-ı hicab, yeis, şüphe, vehim, hüsran, intikam, iğfâl edilmiş aşk, bârân-ı gayz ü tehevvür*" gibi kelime ve kelime gruplarını tercih etmiştir. Bu kelimelerle psikolojik durumları anlatırken orta uzunlukta, sıralı, bileşik ve bağlı cümleler kurmuştur. Üç noktalı, monologlu, soru ve ünlem işaretli cümleleriyle hem samimi bir hava oluşturmuş hem de dul kadının içsel tecrübeleri hakkında fikir vermiştir. Romancı, anlatımlarına kadınsı ve şiirsel bir hassasiyet katmış, dili göndergesel işlevinin dışına çıkartarak kendisine öncü olarak seçtiği Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un yaptığı gibi "söz"e dönüştürmüştür:

"*Şimdi bunu düşündükçe, kalbinde derin bir eza duyuyor; kendisini, yabancı bir erkeğin kolları arasında hissetmekten duyulan bir hicapla eziliyordu. Yarabbi, o zaman buna nasıl razı olmuştu?.. Fakat bu bir namussuzluktan başka bir şey değildi. Şimdi gözünün önünde bir hakikat yaşıyor; o zaman, düşünülmeden ihtiyar olunan hareketler, bütün çirkinlikleriyle birer birer kesb-i vuzûh ederek, onu, elîm bir mesûliyet-i vicdâniye altında müttehem gösteriyordu.*" (s. 53).

Halide Edip Adıvar, mektuplarla teşkil ettiği *Handan* isimli eserinde, kahramanların bilgi ve kültür düzeylerini Osmanlı Türkçesine pek fazla başvurmadan yansıtmıştır. Anlatıcı konumundaki kahramanlar, kelime ve kelime gruplarını psikolojik durumlarına uygun olarak seçmiştir. Kahramanlar; "*zaaf, hicap, sevinç, hürmet, ürkütücü his, şefkat, kıskançlık, garip bir korku, mutmain, ruh, dimağ, tahassüs, efkâr, tahavvül, bedbaht, silsile-i efkâr, meshûr ve mesût, dimağ-ı şule, kalbî ve ruhî dostluk, ruhun karanlık ve çirkin boşlukları, tahayyülâtın hududu, izzet-i nefsim ve ruhum, gaşyolmak, müteessir etmek, sükût, muhayyile, parlak ve nihâyetsiz efkâr, ideal, fikir ve his beyâbanları, gözlerinden esef uçmak, yeis, mazlûm, ebedî bir yeis ve elem gölgesi, şedit ve canlı azap, ruhu ve efkârı tatmin etmeyen boşluklar, azap çekmek, mesûliyet-i vicdâniye, hürmet, şefkat, intikam, hummalı, hazeyanlı galeyanlar, cinnet unsuru, eza duymak, cinâî zaaf, şifasız surette sevmek, fırtınalı, mütehevvir ve teskini kabil olmayan bir cinnet*" gibi kelime ve kelime gruplarıyla yasak aşk karşısında yaşadıklarını anlatmışlardır. Kültür düzeylerini dillerine yansıtan kahramanlar, orta uzunlukta, genellikle sıralı, bileşik ve bağlı cümleler kurmuş, içinde bulundukları psikolojik

durumlara göre cümlelerin niteliğini değiştirmişlerdir. Romancının seçtiği dil, mektup türünün dilini yansıtmaktadır. Buna göre sanatçılık hünerini göstermeye çalışmamış, sözcükleri genellikle bilinen anlamlarıyla kullanmıştır. Eşi Hüsnü Paşa metresiyle Fransa'ya gittiğinde Handan, yaşadıklarını konuşma üslûbuyla ve çektiği ızdırabı gösteren uzunlu kısalı cümlelerle sergilemiştir:

"*Senin arkandan haykıran ruhum, bu son unutamayacağım ıstıraplarında artık bu rabıtanın intizârını çekiyor. Evet, bu acı… Ölüm acısı, can ayrılıp giderken duyulan acı. Eğer bu uzun ihtizardan sonra ölmeden kalırsam, kurtulmuş olacağım. Fakat nasıl? Bu uzun rabıtanın bazen ufak ve unutulmuş zannettiğim anlar için, bazen bütün anlar için azaplar çekiyorum.*" (s. 131).

Oysa Refik Cemal, hissettiği aşk duygusunu üzerinde daha fazla düşündüğü cümlelerle anlatmıştır:

"*Birden, onun havada istiap ettiği yerin bir aynı ruhumda mevcut olduğunu hissettim ve bir-iki sene evvel çirkin addettiğim bu kadının ruhuma açtığı, ruhuma verdiği münferit, güzide güzelliğin nasıl nâfiz, nasıl mühlik bir zehir olduğunu ve bu insanın varlığına bir kere damladıktan sonra bütün zerrâtın onu nasıl çekip massettiğini düşündüm.*" (s. 148).

Halide Edip Adıvar, *Son Eseri* isimli romanında kullandığı dille kahraman anlatıcıların içinde bulunduğu psikolojiyi ve sahip oldukları kültür düzeyini yansıtmıştır. Romancı, kahramanların iç dünyalarına uygun kelime ve kelime grupları seçmiştir. "*Arzu, kin, gayız, hırçınlık, sükûn, rûhiyât, ihtiras, acımak, psikoloji, kıskanmak, şüphe, tahammül etmek, ibtila, emel, fikir, manevi hayat, intikam, kalp, zillet ve zaaf, derûnî bir ahlak inzibatı, iz'aç etmek, minnet hissetmek, hodgâm, hassas, fedakâr, galeyan yapmak, çarpıntı vermek, ruhsuz görünmek, içini derin derin sızlatmak, azap, hüsran, ızdırap*" psikolojik durumları anlatırken kullandığı kelime ve kelime gruplarıdır. Romancı, seçtiği kelime gruplarıyla birey gerçekliğini yalın ve doğrudan anlatmaya çalışmış, sözcüklerin ilk anlamlarını tercih etmiştir. Kahramanlar, kısa, basit, bağlı ve sıralı cümlelerle dertlerini anlatmaya çalışmışlardır. Romanın büyük bir kısmını günlük ve mektuplarıyla anlatan Feridun Hikmet'in cümleleri oldukça kısa ve psikolojisini kestirmeden izah etmeye yöneliktir. Aşağıdaki cümlede Feridun Hikmet, sade ve anlaşılır bir dille yaşadığı ızdırabı ve bilinç bölünmesini anlatmaktadır:

"*Büyük heyecan dakikalarında, sebebi ne olursa olsun, ben derhal iki ayrı adam olurum. Gerçi herkes belki iki, hatta birçok şahsiyetli olabilir. Fakat ekseriyetle büyük heyecan insanın bütün varlığında vahdet yapar, bende ikilik. Benden vücûdu olmayan bir Feridun yarılır, yüksek bir yerden sadece vücut olan Feridun'a bakar: Tecessüsle bakar. Aşk, korku, sevinç ıstırap ne olursa olsun bu hariçteki Feridun insan şeklindeki Feridun'u bir yabancı gibi seyreder, taşkınlığına güler, aptallığıyla eğlenir.*" (s. 179).

Millî Edebiyat döneminde, "Yeni Lisan" hareketiyle Türk dilini sadeleştirme çabaları meyvesini vermiş, dönemin sanatçıları bu anlayışa bağlı olarak Türk dilini Osmanlı Türkçesinin, özellikle de Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti dil anlayışının boyunduruğundan kurtarmaya çalışmışlardır. "Yeni Lisan" hareketi, Türkçedeki Arap ve Fars dilbilgisi kaidelerini ve bu kaidelere göre yapılan tamlamaları kaldırmayı, dile yerleşen Arapça ve Farsça kelimeleri asıllarına göre değil, Türkçedeki kullanışlarına göre söylemeyi, kelimeleri söylendikleri gibi yazmayı ve yabancı dillerden dilimize geçen ilmî terimleri korumayı amaçlamıştır.[644] Bu program gereği romancılarımız, sade ve halkın anlayabileceği bir dille yazarak Türkçenin gelişimi adına önemli bir adım atmışlardır.

Sade bir dille yazan Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında sosyal bir mesaj vermek istediği için psikolojik olguları anlatan bir dil tercih etmemiştir. Romancı, anlatıcı konumundaki İsmet'e harp zenginliğini ve buna bağlı olarak sonradan görmeliği eleştirme rolü yüklediği için değerlendirmeler toplumsal planda kalmıştır. İsmet, portrelerini çizdiği insanların iç dünyalarıyla ilgili herhangi bir söz söylememiştir. Romanın, özellikle başında ve sonunda kendi duygularını cinsellik ve bedbinlik bağlamında değerlendirmiş olsa da psikolojinin dilini kullanmamış, bilinç ve bilinçaltı süreçlerini net bir yaklaşımla sergileyememiştir. Cinsellik ve bedbinliği bahis konusu yaptığı yerlerde; "*hırs, arzu, hissetmek, hayvanî bir istek, kıskançlıksız, dayanamamak, fikirleri işlememek, durulmak, ürkek hırs, fısk ve fücûr, ihtiras, şefkat, muhabbet, hissiyat, benlik, insan ruhu, sükûn, muhayyele, teessür yapmak, yüreği sıkılmak, sinirleri gerilmek, vicdan azabı, üzülmek, yeis*" isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla insan psikolojisini yansıtmıştır. İsmet, psikolojisinden nadiren bahsettiği satırlarda yer yer kısa ve basit cümleler kursa da konuşma dilini yansıtan eksiltili cümlelere de yer vermiştir. Bunun dışında orta uzunlukta, sıralı, bağlı ve bileşik cümleler de kurmuştur:

"*Durgun ve karanlık sokaklarda dolaşan gece simitçileri, bozacılar, keten helvacılar… Tahassürle onları anıyorum ve eriyorum, yüreğim sızlıyor, matem içinde gibiyim; çok yaşlanmışım da gençliğimi hatırlıyor gibi lezzetle için için dalıyorum...*" (s. 196).

Millî Edebiyat'ın dil anlayışını yansıtan bir diğer isim Yakup Kadri Karaosmanoğlu, sosyal bir teze dayandırdığı *Kiralık Konak* isimli romanında psikolojik

[644] İsmail Çetişli (vd.), "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 160-161.

olguları nakledebilecek nitelikte bir dil kullanmamıştır. İnsan psikolojisinden bahsederken; "*zevk, irade, çekingen, ruh, kötü huy, his, lakayt, rint, ciddi, iç sıkıntısı, basiret, dirâyet, mizac, endişeye düşmek, mahçup, korkak, kızgın, eza, cefa, humma, sinir buhranı, zevk ve haz bahsi, şefkatli, kıskanç, vahşet ve toyluk, acayip tabiatlı kız, sevinç, hayret, egoist, kendini beğenmiş, ölüm korkusu, riyakâr olmak, iradesizlik, sükût içinde olmak, şefkatli, uslu, iltihaplanan ruh, nefse düşkünlük, benlik, ıstırap, şehvanî haz, gülünç sevâik*" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarını kullanmıştır. Uzun, sıralı ve bağlı cümleler kurarak kendi retoriğini yansıtmış ve kahramanların sosyolojik ve psikolojik durumlarına göre cümleleri bireyselleştirememiştir:

"*Genç adamın ruhu, son zamanda, değişe değişe, dolaşa dolaşa epeyce yüksek zirvelere varmıştı. Seniha'nın yanına yaklaşamadığı bütün o hicran ve hasret demlerinde, ıstırabını, göğsü üstünde bir kedi gibi okşamanın ve kalbini parça parça edip tekrar toplamanın sırrına erdi. Kendi varlığından sızarak kendi varlığını kaplayan sıcak hava içinde bütün yeşil ve ham tarafları sonbahar yemişleri gibi olgun ve pişkin bir hâle girdi ve bulunduğu yerden uçarak yükselen veya koşarak uzaklaşan bir insan gibi arkasında bıraktığı şeyler ona naçiz, adi, küçük ve gülünç görünmeye başladı.*" (s. 128).

Bir diğer Millî Edebiyat romancısı Reşat Nuri Güntekin de gruba bağlı diğer romancılar gibi "Yeni Lisan"ın dil anlayışına uymuştur.[645] Ona göre dilimiz Şinasi ve Namık Kemal ile "*müstakil bir ziynet, başlıbaşına bir gaye olmaktan* çıkarak *yavaş yavaş bir vasıta mevkiine inmeye*"[646] başlamıştır. Dili, anlatacaklarını aktarmak için bir vasıta olarak gören romancı, bu düşüncesine uymuş, romanını sade, akıcı ve anlaşılır bir dille yazmıştır. Bu yüzden çok okunan Reşat Nuri, yıllar boyunca bu ilk romanıyla anılmıştır. *Çalıkuşu* isimli romanının ilk dört bölümünün anlatıcısı olan başkahraman Feride, psikolojik durumuna çok fazla değinmemiştir, ama genel itibarıyla sade bir dil kullanmıştır. Feride; "*dayanılmaz bir acı, delilik yapmak, sabırlı insan, iğrenmek, sükût hakkı, müteessir ve dargın görünmek, hayal meyal hatırlamak, sevgi uyandırmak, utana utana bakmak, bir yabancı gibi seyretmek, gurur, kendini beğenmişlik, nefret etmek, mahzûnlaşmak, bütün ruhuyla koklamak, idraksizlik, kalbini sıkmak, zihni durmak, kalpsizlik etmek, derin, hazin, ümitsiz hayal, mustarip bir şeffaflık, pişman olmak*" gibi kelime ve kelime gruplarını kaçış, pişmanlık, aşk ve gurur duygularını anlatırken kullanmıştır. Kısa cümleler kuran genç kız, basit, sıralı, bağlı ve bileşik cümle yapılarını tercih etmiş, bunun yanında da birtakım gramer hataları yapmıştır:

---

[645] Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, TDK Yay., Ankara 1989, s. 17.
[646] Reşat Nuri Güntekin, "Lisan Meselesi ve Tiyatro", *Türk Yurdu*, S. 11 (10 Ağustos 1918). Akt. O. Önertoy, *a.g.e.*, s. 57.

"*O günden beri sen benim için bir yabancıydın, bir düşmandan başka bir şey değildin Kamran!.. Bir daha yüz yüze gelmeyeceğimizi, bu dünyanın gözleriyle birbirimize bakmayacağımızı, birbirimizin sesini işitmeyeceğimizi biliyordum. Böyle olduğu halde ben, senin nişanlın olmak hissini bir türlü gönlümden çıkaramamıştım. Ne söylesem ne yapsam kendime, sana ait bir şey gözüyle bakmaktan kurtulamıyordum.*" (s. 351).

1911 yılından sonra "Yeni Lisan" hareketiyle yüklerinden arınan ve olgun bir dil olma yolunda ilerleyen Türkçe, psikolojik olguları ifade etme açısından Peyami Safa'yla ileri bir düzeye ulaşmıştır. Dilini giderek sadeleştiren ve Servet-i Fünûn dilinin Türk dilini geriye götürdüğünden şikâyet eden Peyami Safa, *Genç Kalemler*, *Türk Yurdu* ve *Aydede* Türkçesinin korunması ve geliştirilmesinden yanadır.[647] Birtakım psikoloji/psikanaliz kaynakları da okuyan ve öğrendiklerini romanlarına yansıtan Peyami Safa, kahramanların iç dünyalarını farklı türde kelime ve kelime gruplarıyla anlatmaya çalışmış, özellikle *Şimşek* isimli romanında oldukça başarılı olmuştur. Sosyal bir mesele olan Batılılaşma'yı ele aldığı *Sözde Kızlar* isimli romanında kahramanların psikolojilerini; "*derin sükût, cılız bir ümit, izzetinefsinin menettiği arzu, ruhu türlü türlü hâtıralarla, ümitler, arzularla kaynamak istemesi, nefse emniyet etmek, korkmak, psikolojik muvazenesizlik, hodbin, nankör, içini sızlatan merhamet, tüyleri ürpermek, namustan ibaret servet, isterik bir silkiniş, neslin ahlakî çöküntüsü, asabî, istihza, haysiyetini kaybetmek, yalnızlığın, kimsesizliği azapları, gençliğin hevesleri, arzularıyla mücadele etmek, maddî ve manevî arkadaşlık ihtiyacı, küçük, müphem, tatlı arzuların hücûmu, aşk tahayyülü, et raşesi, bayıltıcı hayal, uyanık ve gergin hülya teselsülü, utandırıcı tasavvurlar, derin ve yüksek arzular*" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla anlatmıştır. Uzun cümlelerden mümkün olduğu kadar uzak durarak orta uzunlukta, basit, bileşik ve sıralı cümle yapılarını tercih etmiştir. Özellikle içsel süreçleri anlatırken basit cümleler kurmaya özen göstermiş, monologlu cümlelere ağırlık vererek bireysel bir atmosfer oluşturmuştur:

"*Arada bir doğan bir aşk tahayyülüne kendini bırakarak ilk nümayişlerden sonra râşeye kadar giden bayıltıcı bir hayal içinde bütün mantıklarını unutuyordu. Uyanık ve gergin bir hülya teselsülü arasında, utandırıcı tasavvurlardan hiç kurtulmayarak saatlerce düşündü. Saçların dibinde sıcak nemler dolaştı. Vücûduna devamlı bir titreme geldi.*" (s. 152).

Peyami Safa, diğer romanı *Şimşek*'te yasak aşk temasına bağlı olarak psikolojik olguları anlatabilecek yetenekte bir dil kurmuştur. Aldatılan koca Müfid'in ve ikilemler yaşayan Pervin'in iç dünyasını türlü yollarla anlatan romancı, bütün bunları psikolojik

[647] Peyami Safa, *Osmanlıca-Türkçe-Uydurmaca*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 129-130.

bir romanın gereklerine uygun bir dille gerçekleştirmiş, savruk davranmayarak her psikolojik olay için farklı kelime ve kelime grupları tercih etmiştir. "*Hüzün, his, melûl, nefret, iç sıkıntısı, şüphe etmek, muhakeme, uzvî tahassüs, tabiî sevk, uzvî ve ruhî sevk, ailevî terbiye, muvesvis, haris, kendine hâkim olmak, zaaf, istihfaf etmek, hassas olmak, muhakeme, ruhî mümtaziyet, televvün, ruhunun tenevvüleri, ruhî teşekkül, müphem ve derin korkular, vehim, tahakküm, yabancılık, mağrûr, mütehakkim tavır, hakikî benlik, ferâgat, ihtiraz, ruhî buhran, izzetinefs, tecennüne yakın bir feveran, muhayyile, itimad-ı nefs, arzu, ebedî hiçlik, serî-üt-teessür, dehhaş tereddüt, korkunç tahmin, gayrişuur, gizli ruh tabakası, şehvet, irade, mücrim, masum, korkunç azap, tedaiyiefkâr, kıskançlık, istihza, meyûs, mevhûm vakalar, şuur, sevkitabiî, derunî mücadele, zıt ihtiyaç, ruha ait felaket, ruh ilmi, şehevî bir eziyetle süzülüş, kin ve nefret, gayrihakiki ve mevhûm hayaller, rüya, vicdan azabı*" gibi isim ve fiil soylu kelime ve kelime gruplarıyla psikolojik olayları sergilemiştir. Kısa, yüklemsiz, üç nokta ve soru işaretiyle biten cümleler kahramanların psikolojik sıkıntılarını ve problemler karşısında neler hissettiklerini sergilemeye yöneliktir. Romancı, monologlu cümlelerle kahramanın gramerini hem iktibas hem de taklit ederek bireysel bir ton oluşturmuş, sessiz konuşmaları andıran bu cümlelerle ifade edilemeyen duyguları anlatmıştır. Aşağıdaki cümleler Pervin'in eşi Müfid ile sevgilisi Sacid arasında yaşadığı ikilemi yansıtmaktadır:

"*Müfid'in kalbiyle kendi kalbi arasında metin bir hâil gibi duran Sacid'e kızdı. Fakat bu adama niçin kızdığını bilmiyordu. İzzetinefs, bazı kere, kendi kendisiyle cidal eder. İtham eden de, müdafaa eden de izzetinefstir. Burada Pervin'in izzetinefsi, yine Pervin'in izzetinefsine kelimesiz bir his yığını halinde hücûm ediyordu.*" (s. 32).

Aşağıdaki satırlarda da Müfid'in ölüm anında Sacid'i görmesiyle gerçekleşen psikolojik değişiklik yer yer yüklemsiz ve kısa cümlelerle yer bulmuştur:

"*Müfid o anı da gözünün önüne getiriyordu: Nefeste bir darlık. Kalbin tıkanması ve göğüste boğucu bir sıkılış. Gözlerde karartı. Kulaklarda derin bir uğultu. Vücût hareketsiz. Kollar ve bacaklar hiç kımıldamadan yatağa yapışık. Ölümü en evvel duyan ayaklar, hissiz ve soğuk. Kan, damarların içinde uyuşmuş, miskin, zahmetle yürüyor. Vücûdun neresinde olduğu bilinmeyen, adelelerin, sinirlerin, kemiklerin arasına sinmiş garip bir eziyet."* (s. 229).

3.2.Anlatım Tarzları

Anlatıcının anlatacağı konuyu, olayı veya meseleyi aktarmak için kullandığı anlatım araçlarına anlatım tarzı denmektedir. Bir olay metninde anlatılacak konu kadar konunun anlatım şekli de önemlidir. Zira anlatılan konunun değeri, bir bakıma anlatım

tarzıyla belirlenmektedir.[648] Bu bağlamda anlatım tarzı, "ne" sorusuyla değil, "nasıl" sorusuyla ilgili bir dil meselesi olarak karşımıza çıkmaktadır. "*Dilin zaman içinde kazandığı ifade şekilleri*"[649] olarak tarif edilebileceğimiz anlatım tarzı, yazarın dili kullanma becerisi, üslûbu ve duyuş tarzıyla yakından alakalıdır. Yazar, konunun ve türün niteliğine göre bir veya birkaç anlatım tarzını kullanmakta, anlatımı tekdüzelikten kurtarmakta ve eserine güzellik katmaktadır. Anlatım tarzının ustalıkla kullanılması, konudan öte sanatçının hünerini, konuya hâkimiyetini ve okurla diyalog kurarken kullandığı vasıtaların değerini ön plana çıkarmaktadır. Yazar, seçtiği konu, tema, kahraman ve kurguya; yakınlık duyduğu edebî anlayışa göre tahkiye, tahlil, gösterme/dramatizasyon, diyalog, monolog, bilinç akışı, mektup ve günlük gibi anlatım tarzlarından istifade etmektedir. Bütün bu anlatım tarzları, yazarın temaya ve yapı unsurlarına yaklaşım biçimini gösterdiği gibi eseriyle ilişkisini de ortaya koymaktadır. Yani bir anlatım tarzı tek başına değil, romanın tümüyle ilişkisi içerisinde önem ve değer kazanmaktadır.

Anlatım tarzının romanın tümüne yansıyor oluşu, yazar ile anlatıcı arasıdaki bağın varlığını da düşündürmektedir. Seçilen anlatım tarzının tür, konu ve yapı unsurlarıyla yakından ilişkili olduğunu yukarıda söylemiştik. Anlatım tarzlarının bu manada özel bir hususiyeti bulunmaktadır. Anlatıcının niteliği ve bakış açısı, anlatım tarzlarının seçiminde ön plana çıkmaktadır. Yani anlatıcının dışarıdan biri olup olmaması, kullandığı dil ve eylem kipleri, olayı görme ve değerlendirme mesafesi anlatım tarzlarının kullanımında oldukça önemli hususlardandır. Zira üçüncü kişi anlatıcıyla birinci kişi anlatıcının olaya yaklaşım biçimi, olayı kendisiyle ilişkilendirme tarzı birbirinden farklıdır ve bundan dolayı olay ve temanın aktarımı da şekillenmektedir.

Bütün bu anlatım tarzlarının birtakım psikolojik yönleri bulunmaktadır. Anlatıcı-yazar, insan psikolojisini aktarma ve somutlaştırma gibi bir niyete sahipse anlatım tarzlarını da buna uygun olarak şekillendirecek, kahramanın iç dünyasını uygun anlatım tarzlarıyla anlatacaktır. Bu doğrultuda denilebilir ki her anlatım tarzı bir biçimde psikolojiyle ilişkilendirilebilir. Yazar ve seçtiği anlatıcının tutumu, bir duygu durumunun anlatımında anlatım tarzlarının önemini ortaya koymaktadır. Çalışma için

---

[648] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-Romanın Unsurları I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2010, s. 185.
[649] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 88.

seçilen örnek romanlarda yazarların anlatım tarzlarını bu doğrultuda şekillendirip şekillendirmediği değerlendirilmiştir.

3.2.1. Tahkiyeden Tahlile

Olay metinleri, özü itibarıyla anlatmaya dayanmaktadır ve bundan dolayı tahkiye, olay metinlerinin zorunlu anlatım tarzı olarak kullanılmaktadır. Tüm anlatım tarzlarını kuşatan tahkiyenin gerçekleşebilmesi için anlatıcının "*birtakım olayları ve bu olaylar çerçevesindeki insanları, belli bir mekân ve zaman içerisinde dinleyiciye/okuyucuya*" nakletmesi lâzımdır.[650] Aytür'ün tabiriyle, anlatma sırasında yüzü okura dönük olan anlatıcı[651] kahramanların iç dünyalarını, olaylar karşısındaki durumlarını, iç ve dış hayatları arasındaki etkileşimi ve niyet-eylem örüntüsünü tahkiye yöntemine bağlı kalarak anlatmaktadır. Anlatıcı, tahkiye anlatım tarzını kullanırken kahramanın iç dünyasını bahis konusu ediliyorsa, iç konuşmalarını alıntılayıp yorumlar yapıyorsa ve karmaşık iç hayatını sergilemeye çalışıyorsa tahkiye, tahlil/iç çözümleme anlatım tarzına dönüşmektedir. "*Olay örgüsünde yer alan önemli kahramanların iç dünyalarını okuyucuya aktarma arzusunun doğurduğu iç çözümleme/tahlil, bir tür tahkiyedir*"[652] ve romancı, psikolojik olgulardan bahsettiği andan itibaren zorunlu olarak tahlil/iç çözümleme yapmaya başlamaktadır. Tahlil/iç çözümleme anlatım tarzı, "*anlatıcının araya girerek kahramanının duygu ve düşüncelerini okura aktarması*"[653] veya "*olay örgüsünde yer alan kahramanların iç dünyalarının (duyguları, psikolojilari, ruh dünyaları) anlatıcı tarafından bütün derinliği ve çıplaklığı ile irdelenip gün yüzüne çıkarılması*"[654] için kullanılmaktadır. Bariz bir anlatıcı hâkimiyetiyle gerçekleştirilen tahliller, genel itibarıyla psikolojik bir amaca sahiptir. Mehmet Tekin'in tabiriyle "*iç okuma*"[655] yapan romancı, kurguladığı kahramanların eylem ve niyetleri arasındaki ilişkiyi, olaylar karşısındaki tavrını, bilinç ve bilinçaltı süreçlerini tahkiye ederken sıklıkla tahlil/iç çözümleme anlatım tarzına başvurmaktadır. Böylece kahraman okurun gözünde somutlaşmakta, kahramanın çevresiyle, zaman ve mekânla ne surette ilişkiler kurduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak romancının psikoloji birikimi ve gözlem kabiliyeti iyi bir tahkiye ve tahlil için oldukça önemlidir. Nitekim romancı, anlatacağı insanlık

[650] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 93.
[651] Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul 2009, s. 27.
[652] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 107.
[653] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-Romanın Unsurları I*, s. 260.
[654] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 106.
[655] M. Tekin, *Roman Sanatı-Romanın Unsurları 1*, s. 262.

durumları hakkında psikolojinin neler söylediğini bilmelidir ki insan psikolojisi hakkında sahih çıkarımlarda bulunabilsin.

Anlatıcının konumundan dolayı Türk romancılığının özellikle ilk dönemlerinde çok önemli bir yere sahip olan tahkiye anlatım tarzı Tanzimat döneminde çok sık kullanılmıştır. Romancılarımız, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'tan *Sergüzeşt*'e kadar tahkiye düzeyinde kaldığı için psikolojik olgulara yeterince nüfûz edememiştir. *Sergüzeşt*, *Zehra* ve *Araba Sevdası*'nın yazarları, psikolojik olguları tahkiye ve tahlil tarzının imkânlarıyla anlatmaya çalışmış, ancak çağdaş romancılığın gereksinimlerini karşılayacak düzeye ulaşamamışlardır. Servet-i Fünûn'da bireysel psikolojiye verilen önemin gereği olarak tüm romanlarda tahlil ve tahkiye anlatım tarzı oldukça etkin bir şekilde kullanılmış, romancılar kurguladıkları karakterlerin iç dünyalarını bizzat kendileri aktarmak istemişlerdir. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyat ile Fecr-i Âti romancıları da Servet-i Fünûn sanatçılarının yolundan giderek tahkiye ve tahlili insan psikolojisini anlatırken kullanmışlardır. Halide Edip tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarını psikolojik olgularla ilişkilendirmiştir. Ancak Millî Edebiyat döneminde sosyal sorunlar üzerinde duran Yakup Kadri ve Refik Halit tarafından psikolojik bir perspektifle kullanılmayan sözü geçen anlatım tarzları, Peyami Safa tarafından oldukça işlevsel bir şekilde değerlendirilmiştir.

Şemsettin Sami, Türk edebiyatının ilk romanı unvanını taşıyan *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli eserinde tahkiye anlatım tarzını kahramanların psikolojik durumlarını anlatmak üzere kısa birkaç örnek dışında tercih etmemiştir. Kaldı ki romanda tahkiyenin ağırlığı oldukça azdır, romancı daha çok diyalog anlatım tarzını kullanmıştır. Bu örneklerden en önemlisi, Fitnat'ın gerçek babası Ali Bey'in rüyasının anlatımıdır. Evin'in ifadesiyle, Türk romanında psikolojik bir durumu tanımlamaya yönelik bu ilk gerçek girişimde[656] romancı, Ali Bey'in gördüğü rüyanın etkisiyle psikolojik durumunu camdan dışarıya bakarak karısına karşı sergilediği olumsuz davranışın pişmanlığını yaşamıştır:

"*Ali Bey, bir taraftan, gördüğü rüyanın ve diğer taraftan tabiatın gösterdiği bu güzel manzaranın te'siriyle, pencerenin yanına oturmuş, başını duvara dayatmış, gözlerini karşısında -bahçede- rastgelen bir şeye dikmiş, hiç kımıldanmaz. Ara-sıra iki gözünden birer damla yaş akar, yanaklarından iner, yastığa düşer. Yine, eli gözlerini, yanaklarını silmek için hareket etmeye üşenir. Vicdanı, tabiatın bu hazin suretiyle birleşerek zavallıyı muaheze eder, ta'zib eder. Kabahat kendisinde olduğunu ve*

[656] Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı, (Çev.: Osman Akınbay), İstanbul 2004, s. 73.

karısının hiçbir kabahati olmadığını anlar. O kadar sevdiği karısından ayrıldığına ve onun dahi o kadar hakaretle gönlünü kırdığına müteessif olur, pişman olur." (s. 81).

Şemsettin Sami'nin *Taşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ına göre *İntibah*'ta insan tabiatını daha ustaca eğilen Namık Kemal, Ali Bey'in psikolojini daha çok tahkiye anlatım tarzının imkânlarıyla anlatmış, bu yolla kahramanın iç dünyasından haberdar olduğunu göstermiştir. Bu çabasında tahkiyenin yanında dramatizasyon/gösterme anlatım tarzına da başvurmuştur. Aşağıdaki örnekte romancı, Mehpeyker'in iffetsizliğini öğrenen Ali Bey'in psikolojisini, onun "*efkâr*, *âmâl* ve *ilel-i ruhâniyesini*" söz konusu ederek öyküleştirmiştir:

"*Efkâr ve âmâlinde bu suretle zuhûr eden tagayyür-i küllî kendini ifrâd-ı ıstırap mümteziç bir tereddüd-i seri'-ül-inkılâb içinde bırakmakla ilel-i rûhâniyesinin âsârı sîmâsına in'ikas ederek gecelerce imtidâd eden uykusuzluğun bahşettiği zaif ve sükûn dahi o reng-i hâili bir kat daha soldurduğundan ve ekseri zamanları hatta göz kapaklarını bile oynatamayacak derecelerde bir beht içinde geçtiğinden kıyafetine bakılsa kıyam halinde kalmış bir meyyit zannolunurdu*." (s. 58).

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında tahkiye anlatım tarzını yoğun olarak kullanırken tasvir ve gösterme gibi diğer anlatım tarzlarının imkânlarına da başvurmuş, ancak bunu yaparken Namık Kemal'in *İntibah*'ta gösterdiği başarıyı yakalayamamıştır. Kahramanlarının psikolojik durumlarına dair konuşmayan romancı, eğer herhangi bir değini yapacaksa bunu tahkiye anlatım tarzının imkânlarıyla gerçekleştirmiştir. Her şeyi bilen anlatıcıyla olaylara tepe noktadan bakan Ahmet Mithat, gördüklerini çözümlemek yerine yorumlarını aktarmıştır. Kahramanların iç dünyalarına girmeyen romancı, tahkiye düzeyinde kalmış, ruh analizleri yapmamıştır. Şefik, sosyal mevkîini düşünerek Raziye'ye yaklaşamamaktadır. Romancı da Şefik'in içinde bulunduğu psikolojik durumu anlatmaya çalıştığı aşağıdaki örnekte, onun ruh halini birtakım yorumlar yaparak sezdirmiş ve ruh tahlilinin sınırlarına yaklaşmıştır:

"*Aradan zaman geçip de Şefik, Mehmet Hulusi Efendi konağında kendi mevkîi ile Raziye'nin mevkîini mukabele ve mukayese etmek için biraz daha fikrini topladıkça bîçâre çocukta me'yûsât-ı âşıkâne dahi te'sirât-ı fâciasını göstermeğe başladı. Başından bir defacık olsun aşk hali geçmiş olanlar, aşktaki meyûsiyetin de sair meyûsiyetlere kıyas kabul edemeyeceğini teslim ederler. Aşk bahtiyarlığı, nasıl cihanda hiçbir bahtiyarlığa benzemezse onun ye'si dahi aynıyla bu nispettedir. Vakıâ, Şefik bir gün olup da Raziye kendi zevcesi olacağına ihtimal vermek şöyle dursun, hemen aklına bile getirmezdi. Lakin bir gün olup da Raziye'nin bir kocaya varacağı ihtimali hatırına hutûr eyledikçe, yüreğinden aktığı, ıstırabıyla hissolunan bir kaynar su, çocuğun adeta gözünden yaş getirirdi. Bu hali Raziye'ye açmak kabil midir? Bazı kere böyle bir meyûsiyet ıstırabıyla pek ziyade mustaripken Raziye yanına gelip de kemâl-i telâşla hâlini hatırını sordukça ıztırâb-ı derûnunu ona açmamak için ihtiyâr-ı kizbe kadar nefsini tenzil eyler veya bir kimseden tekdir gördüğünden veyahut âher bir sebepten*

bahisle beyân-ı hâl eylerdi. Asıl ıstırabını kıza nasıl haber versin ki şöyle bir adî şikâyeti bile Raziye'yi ziyadesiyle mahzûn ederek sevgili Şefik'i tekdir edene ez-can ü dil husûmet peyda edip başka suretle dahi ahz-ı sâre muktedir olamadığı için güzel gözlerinden elmas taneleri gibi yaş dökerek Şefik'i tekdir edene gâyet müessir beddualarla teskîn-i hiddetle muktedir olurdu." (s. 36-37).

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanında kahramanların psikolojik durumlarını ağırlıklı olarak tahkiye ve tahlil/iç çözümleme anlatım tarzıyla nakletmiştir. Başkahraman Dilber'in dışındaki kahramanların iç dünyalarına da girmeye çalışan Samipaşazade Sezai, böylelikle sosyal bir tema olan esareti farklı temalarla birleştirmiş ve psikolojik bir tema haline getirmiştir. Meselâ oğlunu odasında bulamayan Zehra Hanım'ın neler hissettiğini başarılı bir biçimde analiz etmiştir:

"*Büsbütün sabah olmuştu ki Zehra Hanım, mahdûmunun üçüncü defa olarak yatak odasına girip de sahibinin zihin ve halini gösterir surette ayak ucundan yere düşmüş yorganı, baş tarafında açık kalmış bir kitabı, sabaha kadar hiç sönmediği için bitmiş bir mumu, öteye beriye atılmış rubaları, hüzün ve yeisle seyrederken sonra Dilber'in odasında olmadığına dördüncü defa olarak emin olup da evladının, kalb-i mâderânesini bî-huzur eden endişe ve istiğrakı böyle bir hakikate tesadüf edince bir buhran-ı asabî ile birbirine kilitlenmiş ellerini dizlerine doğru indirerek hırs ve emelin kendisine açtığı saray-ı ikbalin kapıları yüzüne karşı kapanmakta olduğunu ve o kadar harisâne arzu eylediği şan ve şerefin kendisine ebedî surette veda eylediğini gözleriyle görüyordu*." (s. 63).

İç gözlemlere ağırlık veren, elde ettiği verileri, genel itibarıyla tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarının imkânlarıyla nakleden Nabizade Nazım, *Zehra*'da aşk ve kıskançlık bağlamında kahramanların iç hayatlarını sergilemeye çalışmıştır. Anlatıya hâkim olan romancı, aktarmayı amaçladığı psikolojik durumları tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarıyla başarılı bir şekilde sunmuştur. Suphi, eşi Zehra ve Sırrıcemal arasında çelişkiler yaşamaktadır. Romancı, tahlil anlatım tarzını tahkiyeyle birlikte kullanarak onun içinde bulunduğu ruh durumunu ve düaliteyi nakletmiş, böylece bilinç ve bilinçaltı süreçlerini gözler önüne sermiştir:

"*Suphi artık Sırrıcemal'e olan muhabbetine kesb-i kanaat ve itminân etmişti. Düşündükçe bu muhabbeti karısına olan muhabbetten başka bir lezzette bulmakta idi. Vakıa Zehra'yı da vaktiyle sevmişti; hem de "sevmek"ten ne mana çıkarsa o yolda sevmişti. Fakat şimdi Sırrıcemal'e olan muhabbeti buna benzemiyor idi. Evvelki muhabbet sırf hissî, yani ruhânî olduğu halde Sırrıcemal'i sevmesinde bazı emârât-ı cismaniye bulmakta idi. Tabir-i diğerle karısını maneviyatı için sevmişti, şimdi Sırrıcemal'i cismâniyatı, yani "benliği" sevmekte idi. En evvel bu fark Suphi'nin nazar-ı dikkatini açtı. Hâlbuki benliğini memnun edebilmek husûsunu adeta muhal olmak üzere hükmeylemekte idi*." (s. 39).

Fatma Aliye, tahkiye anlatım tarzını kullandığı *Muhâdarât* isimli romanında kahramanların içinde bulunduğu ruh durumlarını sergilemeye çalışmamış, bu yüzden de

tahlil yapmamıştır. Meddah tavrı ve olaya hâkim olduğunu gösterme endişesi, yorumlar yapmasına sebep olmuş, ama bunları da kahramanların psikolojik durumlarını gösterme amacına matuf olarak gerçekleştirmemiştir. Böyle durumlarda kahramanların psikolojilerini bir iki cümleyle değinmiş, anlatım ve tahillerinde ahlakî kaygılarla derinleşmemiştir. Şebib'in âşık olduğunu fark ettiği aşağıdaki satırlar, buna güzel bir örnektir:

"*Şebib, Fâzıla'ya âşık olduğunu anlamışsa da bu âşıklığını kendi kendine bile itiraf etmekten utanıyordu. Zira bunu itiraf, kendinin bir kadına mağlûbiyetini itiraf demek olduğundan, buna da gururu mani oluyordu. Fakat Şebib bu halin böyle devam edemeyeceğini görüp kendisine bu kadar eziyet etmesine bir lüzûm olmadığını, gönlünün hoşlandığı bir cariyeyi ondan diriğ eylemeye bir sebeb görmediğini ve ortada bir mani olmayıp cariye valdesinin cariyesi olduğu halde ne için kendi kendine bu kadar azab eylemekte olduğunu tefekkürle, teehhül etmek, odalık almak, kendisi gibi otuz yaşındaki bir erkek için utanılacak bir şey olmadığını düşünüyordu. Lakin bunu peder ve valdesine söylemeğe utanıyordu. Şebib bir çocuk kadar afif, bir kız kadar mahcubdu*." (s. 312).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in psikolojik durumunu nakletmek üzere daha çok tahkiye ve tahlil/iç çözümleme anlatım tarzından yararlanmıştır. Bihruz'un iç dünyasına girip çıkarak onun bilinç ve bilinçaltı süreçlerini sergileyen romancı, aşağıdaki örnekte Periveş Hanım'a duyduğu aşkı hocasıyla konuşmak isteyen, ama ondan olumsuz yanıt alan genç adamın yaşadığı hayal kırıklığını öyküleştirerek tahlil etmiştir:

"*Zavallı Bihruz Bey bu dakikada gerçekten pek ziyade mustarip idi. Gündüzün saat dokuzundan beri dimağının bir faaliyet-i müfrite halinde bulunmasından, kalbinin növbet be-növbet şiddetli heyecanlara tutulmasından bîçâre gencin asabında küllî bir tezelzül vukûa gelmişti. Odasında tek ü tenha bir hayli düşünmekle yapacağı şeyi kararlaştırdıktan sonra bir dereceye kadar teskine muvaffak olduğu tezelzül-i asabiyi Mösyö Piyer'den alacağı öğütler sayesinde bütün bütün yatıştırabileceğini ümit ederek bu ümit ile sofraya oturmuş iken muallim efendiden nagihanî uğradığı şiddet-i muamele sinirlerini yeniden altüst ettiğinden bîçârenin ser-i sevda eserine şiddetli bir ağrı yapışmış ve bu ağrı kendisini istirahate muhtaç etmiş idi*." (s. 53).

Servet-i Fünûn döneminin önemli romancısı Halit Ziya Uşaklıgil, tahkiye ve tahlil anlatım tarzını ustaca birleştirmiş, kahramanlarını okura sunarken bu anlatım tarzlarının imkânlarından sıkça yararlanmıştır. Romancının gözlem kabiliyeti ve insan psikolojisini anlama hususunda gösterdiği gayret, tahkiye ve tahlili kullandığı satırlara yansımıştır. *Mai ve Siyah*'ta tahkiye anlatım tarzını iç gözlemlerle birlikte kullanmış, özellikle başkahraman Ahmet Cemil'in iç hayatında neler yaşadığını göstermek istemiş ve ulaştığı sonuçları objektif ve somut olarak sunmaya çalışmıştır. İkbal'in evlenmesi mevzubahis olunca Ahmet Cemil, kardeşinin saadetini arzu

etmekle ona yakın olamamak arasında ikilem yaşamaktadır. Aşağıdaki örnekte bu ikilem, tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarının imkânlarıyla aktarılmıştır:

"*Bu hissi tahlil etmek istedikçe sebebi, esası daima tetkikinden musır bir fırar ile kaçardı. Soğukkanla düşünürdü: İkbal'in izdivacını, izdivaçta saadetini bütün emellerin gayesi bulurdu; o halde o garip his nedir ki izdivaç meselesi çıktıkça kalbinde hiddete benzer bir şey uyandırır, istememezliği andırır bir tesir hâsıl ederdi? Belki bir hodkâm hissi!.. Diğer bir adamın başka bir samimi münasebet ile mahremiyet ve muhabbetine dâhil olduktan sonra kardeşi kendisi için daha az yakın olacak, bir yabancıya herkesten ziyade harim olduktan sonra ona -kardeşine- yabancı kalacak idi…*

Bu hissin ismini vermek istemezdi. Zihninde bulmak istediği tevilin altında saklanan tesiri görmemeye çalışır, İkbal'in izdivacına ait düşüncelerin bundan tesir almasını menederdi. Fakat Ahmet Şevki Efendi'nin bu sabah şu bir kelime ile yeniden uyandırdığı mesele akşama kadar zihnini kurcaladı." (s. 182).

Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarını, romanda aktif bir yere sahip olan tüm kahramanların psikolojilerini sergilemek için kullanmıştır. Tahkiyeyi kullanarak gerçekleştirdiği her girişimde tahlile/iç çözümlemeye uzanan romancı, insanı anlama konusundaki gayretini gözler önüne sermiş, psikolojik olguları tespit etmek ve aktarmak adına neredeyse her kahramanın iç dünyasını, fizikî durumlarını ve zihin yarılmalarını nakletmiştir. Eve bir "*kadın*" geleceğini öğrenince Nihal'in kıskançlık duyguları artmış, romancı da bunu genç kızın bilincinden kopmaksızın sergilemiştir:

"*Eve bir kadın geleceğine vukûf hâsıl eder etmez bunun esas mahiyetini düşünmeksizin sırf hissî, sırf asabî bir eza duymuş idi; bu meselede muhakemenin hiçbir tesiri yoktu. Bu his en doğru olarak kıskançlık tabiriyle kabil-i icmâl idi: O gelecek kadından her şeyi, hele babasını, Bülent'i, daha sonra Beşir'i, bütün ev halkını, evi, eşyayı, hatta kendisini kıskanıyordu; bu sevilmiş seylerin içine girmekle o kadın bunları çalacak, elinden alacak; evet, nasıl, pek iyi tahlil edemiyor, vuzûh ile düşünemiyor, fakat ruhu hissediyordu ki o geldikten sonra kendisi şimdiye kadar sevdiklerini artık sevemeyecekti."* (s. 126).

Servet-i Fünûn romanının önemli isimlerinden Mehmet Rauf'un romanı *Eylül*, ilk psikolojik roman vasfını taşımaktadır ve bu vasfı tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarını kullanarak insan psikolojisini anlattığı için kazanmıştır. Romancı, olayları sık sık keserek kahramanların ruh durumları üzerinde araştırmalar yapmış, yasak aşk teması etrafında kahramanların bilinç ve bilinçaltı süreçlerini somutlaştırmaya çalışmıştır. Suad'ın Necib üzerindeki tesirlerini öyküleştirerek çözümlediği aşağıdaki metinde insan psikolojisini bilinç süreçlerinden ayrılmadan anlatan romancı, kahramanın dış hayatından daha çok iç hayatıyla ilgilenmektedir:

"*Onu asıl öldüren Suad'ın gözleri idi. En çok kendisini zevkle medhûş eden şeylerle ölüyormuş hissini hâsıl etmek için ölümün nasıl tatlı bir şey olduğunda tahayyül ediyordu. Bu gözler, ah bu gözler… Bunlara bir renk vermek kâbil mi idi? O kadar müddet bakamıyordu ki rengini tayin edebilsin. Bakmak mümkün değildi, bâhusus nazarları telâkî etse ve ne zaman Suad'a baksa onun gözlerinin de kendine insibâbını görürdü. Bir anda tesâdüm edip çarpışan nazarlar… O zaman bu gözler bir siyah elmas gibi, bir siyah ateş gibi bakarak bakıyor, manasında öyle irade-sûz bir incizâb, öyle bir hem serzeniş hem perestiş hem melâl hem neş'e manaları memzûc oluyordu, buna öyle bir tevâlî-i gayr-i muayyen ile titremek, parlamak, yanmak vehmi veriyordu ki onlara mansûb nazarı, müptelâ müncezib, hayatta ondan başka bir zevk olamayacağına emniyetle, fakat bu derece zevkten sersem, bîtâp düşüyordu. Ah, ruhunda ne fırtınalar, bu nazarın siyah yahut koyu kestane huzme-i maânisi içinde ne hemen bayılıveren tehâcümleri oluyordu. Eğer nefsini zabt etmese haykırmak lâzım gelecekti. Buna bir dakika bu iptilâ ile bakmak insanı yakar, eritir hissiyle istese, cebretse bile bakamayarak, fakat bakmak daima yetişilmez bir saadet kalarak yaşıyordu. Aynı mana kaşlarda da, sade inhinâları, sade üzerlerinde uçuşan lerzişleriyle o neş'e ve melâl manaları tevâlî ediyor ve beyaz yahut hafif sarı diye kat'î bir hüküm verilemeyecek ten üstünde, bu kumral silik hatlar rikkatleriyle, ifadeleriyle, nazarla hem-mana oluşlarıyla onu mest ediyordu. Saçları kumral turrelerle alnını küşâde bırakıp kaşlarının ucuna kadar dökülüyordu. Bunların o noktada kalmalarının mültezim olduğu Suad'ın ara sıra elinin maharet ve rastîsine inanarak şöyle bir düzeltmesinden istidlâl olunurdu. Sonra saçların asıl kümesi, bu kulakların arkasında birden çoğalarak tepesinde toplanan siyaha mâil kestane yığını… Necib bunlara saatlerce bakarak işte bütün âmâl-ı hayatının, bütün saadetinin orada gizlenmiş, ne zaman onun bûy-ı müskiriyle mest olursa mevt-i mesut o zaman gelecekmiş fikriyle yanardı*." (s. 150).

Mehmet Rauf, *Genç Kız Kalbi* isimli romanında, en çok tahlil ve tahkiye anlatım tarzının imkânlarından yararlanmıştır. Anlatıcı konumundaki Pervin, İstanbul'da başından geçen olayları öyküleştirmiş, psikolojik vakalardan bahsettiği noktalarda da tahliller yaparak iç dünyasındaki olguları somutlaştırmıştır. Ancak psikolojik araştırmayı bütün bir romana yaymamış, duygusal yoğunluk yaşadığı noktalarda yapmıştır. Mehmed Behic Bey'in geldiği günü anlattığı kısımda Pervin, küçük değinilerle psikolojisini ortaya koymuştur:

"*Hanımın kapısını açıldığını ve sofada telaşla yürüyerek merdivenden aşağı indiğini işittim. Amcamın sesi: "Neredesiniz yahu, kayıplara mı karıştınız? Misafiriniz geldi" diyordu. Birden yüreğim oynadı. Misafir? Bu kim olabilirdi… Mutlak, mutlak o idi; hemen fırladım, aşağı koştum, salonda camlı kapısından kendisini ayakta amcamla hanımın arasında tebessüm ederek lakırdı söylüyor gördüm. Ve birden muhrib bir heyecan içinde içeri girmekten korkarak tekrar yukarı çıktım. Son geldiğinden sonra o kadar şeyler olmuş, bu kitap beni ona o kadar gayr-ı kabil-i mukavemet bir surette bend ve esir etmişti ki, onun büyük huzuruna çıkarsam gayr-i ihtiyarî ayaklarına düşerek: "Hayatım senindir, onu al, istersen köpeklere at, fakat bil, bil ki senindi…" diye inleyeceğimden korkuyordum*." (s. 128).

Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil üzerinden yaptığı iç gözlemleri Hüseyin Cahit Yalçın da *Hayal İçinde* isimli romanında başkahraman Nezih üzerinde

yapmıştır. Genç adamın hayal dünyasını ve gerçekleştirdiği eylemleri öyküleştirerek tahlil eden romancı, Nezih'in şahsında, Servet-i Fünûn'un hayal ve hakikat ikilemi yaşayan gençlerini anlatmıştır. Romanın tümünde tahkiye ve tahlil/iç çözümleme anlatım tarzlarının yardımıyla ruh durumlarının sergilendiğini görmek mümkündür. Nezih, Tepebaşı Bahçesi'nde Diyapulolarla ilk karşılaştığında onları her haliyle tetkik etmiştir. Romancı, bu noktada onun bilincine girerek korkularını, çekingenliklerini ve cesaretsizliklerini aktarmıştır:

"*(...) O, genç muhayyilesinin, meftûn gözleri önüne çektiği perde-i şiir altında güzel aktrisleri temâşâya, tahayyüle dalmıştı. Bazen onlardan biriyle, şu küçük kızın size davetler ediyor gibi bakan kara gözleriyle, hele daha ziyade o mavi gözlü sarışın kız ile nazarları tekabül ettiği zaman kabahat ederken tutulmuş küçük bir çocuk gibi kızarıyor; bu cesur, müstehzî nazarların sadmesine mukâvemet edemiyordu. Tabiatındaki ictinâb, korkaklık gittikçe, kızlardaki meyl-i istihzâyı gördükçe artıyor; arkasında pek bayağı bulduğu şâkirt elbisesiyle, başında kalıbının biraz bozuk olduğunu şimdi tahattur ettiği fesiyle, hele yeni kesilmiş saçlarıyla gülünç olmaktan, bir hande-i tezyîf celb etmekten korkuyordu*." (s. 28).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın en önemli ismi Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* isimli romanında anlatıcı konumundaki kahramanlarının iç dünyalarını tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarının yardımıyla çözümlemesine izin vermiştir. Aynı zamanda bir romancı olan çerçeve anlatıcı Hüseyin, intibalarını, olayların hem kendisi hem de başkaları üzerindeki psikolojik etkisi ile olaylar arasındaki benzerlik ve farklılıkları tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarının imkânlarını kullanarak vermiştir. Arkadaşı Doktor N. Bey'le çıktıkları bir gezide Sulukule izlenimlerini anlatırken tahkiye anlatım tarzını kullanarak yer yer içinde bulunduğu psikolojiden de bahsetmiştir:

"*Orası garâib-i âşıkânesi sefâlet-i mâişetiyle saatlerce tetkîke şayan bir mezbele-i hayattı. Doktor durmadı. Yürüdük. Kulübelerin arasından surun yıkık bir kısmına doğru yükselen bir yokuştan çıktık. Bu tepecik üzerinde etrafımıza bakındık akşamın hüzünlü hafif bir dumanı içinde baygın gibi görünen şehre güneş veda ediyordu. Bu veda bana pek elim göründü. Sanki o sis elem-i tahassürle bîtâp kalmış yanık gönüllerden feza-yı iştiyâka tereffu eden iftirak dumanıydı. Yahut hüzün sis haline girerek kendine bir şekil vermeye uğraşıyordu. Güneşten altın tozu gibi dökülen uçuk envâr-ı zeval bu sisler taafından bel' edildiğinden onların altında kalan evler, ağaçlar, minareler bütün eşya derece derece birer zıll-ı iftiraka giriyordu*." (s. 73).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın diğer romanı *Mutallâka*'nın anlatıcıları Akile Hanım ve Mail Bey, psikolojik dünyalarına pek fazla değinmemişler. Ama bunları iyi bir çözümleme olarak değerlendirmek mümkün değildir. Genç kadın, ilk mektubunun başında eşinden ayrıldığı günü, iç dünyasının elverdiği ölçüde anlatmıştır:

"*O günü o baygınlıktan biraz aklımı başıma topladığım zaman bir de etrafıma baktım ki ne göreyim? Bütün evin hizmetçileri birikmiş, harıl harıl eşyalarımı toplayıp*

bağlıyorlar. İki gözümün yaşı dereler gibi revan olduğu halde, "Bana merhamet ediniz. Hizmetçi bile olsa böyle yarım saat içinde evden kovulmaz. Ben bu eve düğünle dernekle geldim. Biraz evvel ben bu hanenin geliniydim. Küçükhanımıydım. Şimdi böyle rezaletle beni nasıl dışarı atarsınız? Allah aşkına, bana beyimi çağırınız, iki lakırdı söyleyeceğim." dedim." (s. 198).

Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanında anlatıcı konumundaki Necdet, yasak aşk karşısında yaşadığı ızdırapları aktarırken tahkiye ve tahlil anlatım tarzını etkin bir şekilde kullanmıştır. Necdet, sadece kendi psikolojisi üzerinde gözlemler yapmamış, onu yasak aşka zorlayan Meliha'yı da anlamaya ve anlatmaya çalışmıştır. Genç adam, aşağıdaki metinde yasak aşk için Meliha'nın kendisine baskı yapması karşısındaki yaşadığı zorlanım duygusunu bilincine başvurarak ve bilinçaltı sesini dinleyerek anlatmıştır:

"*O sırada ağustos sonlarında bulunuyorduk. Böyle olmakla beraber havalar pek sıcak gidiyordu. Binaenaleyh köyden İstanbul'a nakletmeyi aile halkından hiçbiri aklından geçirmiyordu. Hava böyle sıcak devam ederse eylül de Fener'de geçirilecekti. Buna şüphe yoktu. Hâlbuki benim için Meliha'dan uzaklaşmak lâzımdı. Evet, bunun şiddetle lâzım olduğu görüyordum. Öyle sanıyordum ki onunla beraber bulundukça mukavemet iktidarım azalıyor, itaat arzularım uyanıyor. Binaenaleyh muvakkat bir zaman için olsun onun muhitinden dışarı çıkmak istiyordum. Rezalet, alçaklık, vicdansızlık sahneleri gözümün önüne geldikçe tüylerim ürperiyor, sanki gizli bir ses bana "Budalalığı kabul et! Fakat alçaklığı kabul etme." diyordu. O halde ne yapmalı? Mümkün mertebe uzaklaşmaya, mülakatı sıklaştırmamaya gayret etmeli, değil mi? Fakat münasebetli vesileler her zaman bulunabilir mi?*" (s. 69).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın bir diğer ismi Güzide Sabri Aygün de kahraman anlatıcıyla yazdığı *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanında Fikret'in, psikolojisini ve çevresindeki olayları öyküleştirerek tahlil etmesini sağlamıştır. Tahlilci bir kişi olan Fikret, çoğunlukla kendisinden bahsetmiştir, ancak yer yer diğer kahramanları da anlatmayı ihmal etmemiştir. Ayrılık ve aşk hislerini anlattığı aşağıdaki bölüm buna güzel bir örnektir:

"*Gözlerim o pür-esrâr-ı aşk gecesinin şiir-i letâfetine dalmıştı. Şu dakika her türlü endişelerden muarra gibi idim. Fikrimi teşviş, ruhumu tazib eden kederlerim, elemlerim benden uzaklaşmış; gecenin zulmetleri içinde gizlenmiş idi. Ben şimdi, yalnız aşkımla, onun zevk ve huzuruyla yaşıyordum. Onu daima hırpalayan, zedeleyen hicranların merhametsiz pençelerinden kurtulmuş, şimdi en nevâzişkâr, en Nermin temaslarla ruhumu bir mesti-i saadet içinde oğuşturmuştu. Artık zulmet koyulaşıyordu. Kamer karşıdaki yüksek dağların arkasında gurûb ediyordu*." (s. 73).

Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman, *Siyah Gözler* isimli romanında tahkiye ve tahlil anlatım tarzını dul kadının içinde bulunduğu tereddütleri, aşka ve cinselliğe karşı açlığını, kıskançlık ve intikam duygularını anlatırken başarılı bir şekilde kullanmıştır. Bu bakımdan Servet-i Fünûn romanına eklemlenen *Siyah Gözler* adeta bir tahkiye ve

tahlil/iç çözümleme romanıdır. Aşağıdaki örnekte romancı, dul kadının genç erkekle ilk cinsel birlikteliği yaşadıktan sonraki utanç ve pişmanlık duygularını tahkiye anlatım tarzıyla çok gerçekçi biçimde sergilemiştir:

"*Şimdi bunu düşündükçe, kalbinde derin bir eza duyuyor; kendisini, yabancı bir erkeğin kolları arasında hissetmekten duyulan bir hicapla eziliyordu. Yarabbi, o zaman buna nasıl razı olmuştu?.. Fakat bu bir namussuzluktan başka bir şey değildi. Şimdi gözünün önünde bir hakikat yaşıyor; o zaman, düşünülmeden ihtiyâr olunan hareketler, bütün çirkinlikleriyle birer birer kesb-i vuzûh ederek, onu, elim bir mesûliyet-i vicdâniye altında müttehem gösteriyordu. Demek bu çocuk, onu iğfâl etmişti. Lâkin asıl kabahat yine kendisindeydi. Bunun böyle olacağını bildiği halde onun arkasından gitmişti…*" (s. 53).

Halide Edip Adıvar, *Handan* isimli romanında olay ve durum anlatımlarında tahkiye ve tahlile önemli ölçüde yer vermiştir. Kahramanlar, mektup aracılığıyla birbirlerine çevrelerinde meydana gelen olayları anlatırken tahkiye ve tahlili sıklıkla kullanmış, özellikle Refik Cemal ve Handan, hem kendisini hem de çevresindekilerin duygularını sürekli olarak tahlil etmiştir. Handan, Neriman'a yazdığı mektupta Nazım'la karşılaştığında neler hissettiğini bilincine başvurarak anlatmıştır:

"*Bu kadar hüküm ve kudretle musiki lisanını söyleyen bir adama karşı biraz evvelki övünmemi düşündüm. Mahçubiyetimden yanaklarıma kan hücum etti. Bütün sabahtan beri birkaç saat içinde bu kadar muhtelif kabiliyetlerini tanıdığım bu adam beni kendi nazarımda ne kadar da küçülttü. Onun zengin ve canlı dimağı Garp'ın ve Şark'ın esrar felsefesinden ve sanatından renk ve şekil alarak önümüzde akarken ben adeta sarhoştum. Ve sanki ayağımın altındaki kum dağları yıkılmış, ben de öteki fanilerle aynı seviyeye inmiştim. Fakat ben de, Neri, çalışacağım, çalışacağım. Parlak ve meşhur olmazsam bile, hiç olmazsa insanları hiçkimsenin sevemediği bir şefkat ve fadakarlıkla seveceğim, onlara ruhumun son zerresine kadar vereceğim. Bu karanlık ve bedbaht memleketin başından başına dolaşarak benden evvel gelen büyük ve güzel ruhların insanlara mirası olan şeyleri memleketimin insanlarının ruhuna akıtacağım ve ruhum bütün arzuları ve kabiliyetleri ile memlekete dökülecek. Sonra ruhumu alanlar da onu kendi ruhlarıyla daima bir nesilden ötekine verecekler, ben de her nesil yükselip büyüdükçe büyüyüp yükseleceğim. Fakat beni, büyük ruhların teranelerini ve büyüklüklerini memlekete ilk defa kendi ruhundan akıtan Handan'ı unutacaklar, ben bir hiç, fakat ruhum her şey olacak! İçimde ne fırtına, ne fırtına var, Neri!*" (s. 48-49).

Halide Edip Adıvar, günlük, mektup ve gazete yazısından oluşan *Son Eseri* isimli romanında da *Handan*'da olduğu gibi kahraman anlatıcılara psikolojilerini öyküleştirerek tahlil etme imkânı tanımıştır. Tahlilci bir kişiliğe sahip olan romancı Feridun Hikmet, eşine karşı yaşadığı bıkkınlık ile Kamuran'a karşı duyduğu aşkın psikolojisinde oluşturduğu yarılmaları sergilemek istemiştir. Kamuran'ın kendisi üzerindeki etkisini tahlil ederken objektif davranan Feridun, tahlilini bir monolog

ortamında sürdürmüştür. Kendisiyle varsaydığı benini birbirinden ayırdığı açık bir biçimde görülmektedir:

"*Sizi görmeden evvel ben ne idim? Işığını, hararetini etrafındaki boşluğa vere vere soğuyan, tükenen bir vücut. Eğer âmiyane olmasa o zamanki Feridun'u gökyüzünde serseri dolaşan ölü bir seyyâreye benzetebilirim. Öyle bir seyyâre ki, bir gün birdenbire içinde yeniden ateş ve ışık doğuvermiş. Böyle bir mucize göklerde olur mu bilmem. Fakat bende oldu. Bütün harereti ni ve ışığını hariçten alan ben birdenbire kendi içimde bir ateş, bir nur yaratıldığını duydum. Her şeyden evvel benim hayatımda siz işte böyle bir kudretsiniz. Ve onun için zaman oluyor ki, hatta güzelliğinizi, kadınlığınızı ve benim bunlara karşı duyduğum hayranlığı bile düşünemiyorum.*" (s. 82).

Millî Edebiyat romancısı Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli eserinde sosyal bir sorun olan harp zenginliği ve alafrangalılaşmayı anlatmış, psikolojik çözümlemeler yapmamıştır. İsmet, Şişli'deki evde Kani'nin geçmişiyle bugünü arasındaki farkı hayret duygusuyla anlatmıştır:

"*Ben kanepeye yarı yatmış düşünüyordum. Talih ve dünya ne yaman ne kudretli bir hokkabazdı… Benim bildiğim o Kani'den şu, gözümün önündeki adam nasıl çıkabilirdi, hani meşhur adamların resimli gazetelerde fotoğraflarını basarlar, ta küçük yaşlarından başlayarak derece derece çocukluğu, mektebe gittiği hali, delikanlılığı, ilk şöhret zamanı ilah… Bunun gibi Kani de hayalimde boy boy tecessüm ediyor, ayrı şekilde, kılıkta gözümün önünden ağır ağır geçiyordu*." (s. 40).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli romanında "Batılılaşma" ve "nesil çatışması" temalarına bağlı olarak zaman zaman tahkiye ve tahlil anlatım tarzını kullanmış ve kahramanlarının ruh durumlarını bu anlatım tarzlarının imkânlarıyla sunmuştur. Romancı, baştaki partiden sonra Seniha'nın psikolojisini tahkiye ve tahlil/iç çözümleme anlatım tarzı kullanarak anlatmış, bilinç olaylarını somutlaştırmıştır:

"*Seniha alacakaranlıkta dolan salonda bir müddet yalnız kaldı, alacakaranlıkta, bu genç kız, bembeyaz görünüyordu. Pencerenin önünde koltuğun içine atılmış bir demek zambak gibiydi. Düzgün ve narin endamı şeklini kaybetmiş, bu ılık yaz akşamında sanki eriyordu. Ruhunda da böyle bir eriyiş vardı. Derin bir iç sıkıntısı bu alacakaranlık gibi asabını sarmıştı. Niçin öbürleriyle beraber çıkıp gitmemişti? Bütün gece bu koca evin içinde yapayalnız ne yapacaktı? Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona mezar gibi görünüyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu. Ta on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca, "Nereye kaçmalı?" sözü dilinde daimi nakarattı. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Eşya, arzusuna göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtişamdan arî idi, büyük babası, annesi, hatta bazen babası ona, lisanlarını anlamadığı, hareketlerinden ürktüğü başka cinsten birtakım mahlûkat gibi geliyordu*." (s. 39).

Reşat Nuri Güntekin, kahraman anlatıcıyla yazdığı *Çalıkuşu* isimli romanında anlatıcı konumundaki Feride'yi ketûm ve gururlu bir karakter olarak kurgulamış, bu

doğrultuda onun iç dünyasını anlatmasına ve tahlil etmesine fazla müsaade etmemiştir. Romancının öncelikli hedefi Feride'nin yaşadığı maceraları ve savrulmaları anlatmaktır. Feride, yurdun değişik yerlerinde öğretmenlik yaptığı sırada başından geçenleri anlatırken iç dünyasına geçmişte yaşadıklarıyla ilişkili olarak küçük değinilerde bulunmuştur. Örneğin Darülmuallimat'ta çalışırken kullanılmayan bir salonda bulduğu orgu çalarken psikolojisini hissettirmiştir:

"*Etrafıma bakınırken köşelerden birinde gözüme, toza, toprağa bulanmış bir eski org ilişti, birden bire gönlümde tatlı ve mahzun bir ihtizaz uyandı. Çocukluğumun mesut günleri bir orgun çaldığı ağır, derin ilahiler içinde geçmişti. Unutulmuş bir dost mezarına yaklaşır gibi titreye titreye onun yanına gittim. Bu salona ne yapmaya geldiğimi, nerede olduğumu unutmuştum. Yavaşça ayağımı bastım, tuşlardan birine parmağımı koydum. Org, yaralı bir gönülden gelir gibi ağır, derin bir ses verdi. Ah bu ses!*

Ne yaptığımı düşünmeden bir sandalye çektim. Orgun önünde oturdum; yavaş olarak sevdiğim cantiquelerden birini çalmaya başladım.

Org inledikçe yavaş yavaş kendimi kaybediyor, ağır bir rüya içine gömülmeye başlıyordum. Mektebimin loş koridorları gözlerimin önünde açılıyor, siyah önlüklü, kesik saçlı arkadaşlarım kafile kafile bu dehlizden geçiyordu. Ne vakitten beri burada olduğumu, neler çaldığımı bilmiyordum. Eski günlerimin eski rüyasına tamamıyla kendimi terk etmiştim." (s. 256).

Millî Edebiyat döneminde tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarını ustaca kullanan Peyami Safa, insan psikolojisini çeşitli yönleriyle sergileme hedefindedir. *Sözde Kızlar* isimli ilk romanında sözü geçen anlatım tarzlarını kahramanların iç dünyalarını somutlaştırmak için kullanmaya başlayan Peyami Safa, *Şimşek*'te bu çabasını daha da ileri bir düzeye ulaştırmış, romanın hemen her paragrafında kahramanlarını psikolojilerini öyküleştirerek tahlil etmiştir. *Sözde Kızlar* isimli romanında Siyret'in Güzide'yi hamile bırakmasından sonra Mebrure'nin yaşadığı karmaşayı, iç dünyasını da göz önünde bulundurarak anlatmıştır:

"*Artık kendi odasına kapanarak sonu gelmeyen uzun düşünceler içinde hapsolmaktan çekiniyordu. Güzide ile Siyret'in meselesinden sonra büsbütün asabileşmeye, yeniden kendi kendine düşünmeye başlamıştı. Fakat şaşırtıcı bir kararsızlık içindeydi. Fikirleri mevzudan mevzuya atlıyor, onu hemen can sıkıntısına düşürüyordu. Mecmualardan sıkıldı, onları dağınık bir halde yerlerine bıraktı, isterik bir silkinişle yerinden kalktı, gezinmeye başladı.*

Zihnine yığılan şeylerin hiçbirini durduramıyor, hiçbir fikri iyice takip edemiyordu. Bir aralık o evde ne yapacağını düşündü, günün birinde ev halkından istiskal, belki de tahkir görmek ihtimalini hatırladı. Sonra, Behiç'in uzun ve biçimli gölgesi, manalı tavırlar, son günlerdeki hareketleri gözünün önüne geldi. Behiç'in mizacındaki değişikliği, kumara, kadına ve sefahata karşı ani nefretini muhakeme etmek istedi. Fakat hiçbir şeye karar veremiyordu. Bazen bütün ihtimalleri unutarak Behiç'e mağlup oluvereceğini, namustan ibaret servetini kaybedeceğini hatırına getiriyor, tüyleri ürperiyordu. Bir aralık babasını düşündü, korkunç şeyler tahayyül etti, ansızın

ölümünü göz önüne getirdi, dişlerini sıkarak birkaç defa gözlerini yumup açtı, dehşetten titredi." (s. 109).

Peyami Safa insan psikolojisini, psikoloji ve psikanaliz müktesebatıyla öyküleştirerek çözümlediği *Şimşek* isimli romanında bireysel bir atmosfer oluşturmuştur. Kahramanlarının bilinç ve bilinçaltı süreçlerine sürekli olarak başvurmuş, okura eylem ve durumların arkasında yatan psikolojik olguları net bir biçimde göstermiştir. Aldatıldığını düşünen Müfid, karmaşık bir süreç yaşamaktadır. Özellikle bu durum hastalanıp evden ayrıldığında daha da derinleşmiştir. Romancı, aşağıdaki örnekte Müfid'in hastalandığında hangi duygulara sahip olduğunu, onun iç dünyasına başvurarak sergilemek istemiştir:

"*Yan yatıyordu. Gözleri güneşin üstündeki aksine takılmıştı. Nöbetli iken küçük bir şeye gözleri ilişerek büyük bir ehemmiyet veren, hatta saatlerce ona bakan hastalar gibi, güneşin aydınlattığı keçe parçasıyla çok meşgul oldu. Bu keçenin üstünde baklava biçiminde, sıra ile dizili, renkli şekiller, her şeklin içinde de, birbirine geçmiş ve gittikçe küçülen üç ayrı resim vardı. Renkleri başka başka idi. Müfid bu şekillere çok dikkat ediyor, çiziler arasındaki mesafeleri ölçüyor, zaviyeleri hesap ediyordu. Fakat birden gözleri bulanıyor, şekiller karışıyor, münkesir çizgiler yuvarlaklaşıyor, renkler dağılıyor, baklava şekli, artık büsbütün başka bir resim gibi görünüyor, kâh bir insan başına benziyor; burnu ve ağzı var, gözler yok, sonra bu resim de siliniyor, çizgiler yine eski hallerine geliyor, baklava ve renkler yine teressüm ediyor. O vakit Müfid hissediyor ki bu bir vehimdi. Fakat biraz sonra yine aynı insan başı zuhûr ediyor. Müfid bunun bir vehim olduğunu yine biliyor, fakat bir baklava şeklinin tagayyür ederek bir insan başı haline nasıl geldiğini anlamaya çalıştığı halde muvaffak olamıyor.*" (s. 190-191).

3.2.2. Gösterme/Dramatizasyon/Sahneleme

Modern romancılıkla birlikte sunum sorunu gösterme/dramatizasyon/sahneleme anlatım tarzının imkânlarıyla aşılmıştır. Romancının etkin olduğu tahkiye anlatım tarzının gerçekçiliği sınırladığını, anlatımı daralttığını ve kahramanı olduğu gibi göstermediğini düşünen romancılar, tiyatroya has teknikleri kullanarak okuyucuyu olaylar ve kişilerle baş başa bırakmış, kendileri aradan çekilmiştir.[657] Bu da romancının anlatım uhdesinden vazgeçerek olayı kahramanlara sundurmaya çalışması anlamına gelmektedir. Anlatıma görsellik katan ve daha çok eylem ve hareketleri sunmak için kullanılan gösterme/dramatizasyon/sahneleme anlatım tarzı, iki şekilde gerçekleşmektedir. Monolog, diyalog ve bilinçakışı bir tür göstermedir, ancak çalışmada bunlar müstakil birer anlatım tarzı olarak ele alındığı için burada bahis mevzuu edilmeyecektir. İkincisi ve bu başlığın konusu olan türü ise kahramanların

[657] Ü. Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, s. 27.

psikolojilerine bağlı olarak fizyolojik ve biyolojik değişimleri ile tavır ve davranışlarındaki değişikliklerin nakledilmesidir. Romancı, kahramanın iç dünyasında meydana gelen, ama okurun göremediği psikolojik olayları ve duygu değişimlerini bu anlatım tarzını kullanarak verebilmektedir. Özellikle vücudun belli noktalarında meydana gelen titreme, kızarma, sararma, kanın yüze ve beyne hücum etmesi gibi irade dışı değişimler fizyolojik ve biyolojik kökenlidir. Romancılar, kahramanların en çok bu noktadaki değişimlerine yer vermiştir. Bir de kahraman, yaşadığı içsel olaya veya psikolojisini etkileyen dış olaylara bağlı olarak yerinden kalkmakta, ağlamakta, yürümekte, koşmakta ve doğrulmakta, yani birtakım hareketler yapmaktadır. Tüm bunlar, okurla kahramanı baş başa bırakmakta, anlatıcının hâkimiyetini sınırlandırarak kahramanın psikolojik durumunu doğrudan sunmaktadır.

Tanzimat dönemi romancılarının psikolojik olguları aktarma konusundaki yetersizlikleri, psikolojiyi vücutta meydana gelen değişikliklerden ibaret görmelerine sebep olmuştur. Bunu da genellikle beylik ifadelerle ve geleneğin imkânlarıyla yapmışlardır. Yüz, göz ve vücudun farklı yerlerinde meydana gelen, herkesin görebileceği değişiklikleri hemen hemen bütün ruhî durumlar için kullanan Tanzimat romancıları, kahramanları bireysel özellikleriyle algılamamış, vücutta meydana gelen değişimlerin herkeste aynı biçimde gerçekleşeceğini düşünmüşlerdir. Ancak, Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanıyla bu anlamda bir ilerleme kaydetmiştir. Servet-i Fünûn'la gösterme/dramatizasyon anlatım tarzı, artık mümkün olduğunca bireyselleştirilip kahramanın fizyolojik ve biyolojik durumu doğrultusunda değer görmüştür. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyat ile Fecr-i Âti'de, Hüseyin Rahmi'nin *Mutallâka* romanı hariç, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzı ustalıkla kullanılmıştır. Halide Edip de romanlarında bu anlatım tarzına önem vermiştir. Millî Edebiyat döneminde sosyal konuları anlatan Refik Halit ile Yakup Kadri, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına Reşat Nuri ve Peyami Safa kadar iyi kullanamamıştır.

Şemsettin Sami, psikolojinin romancılarımız tarafından henüz bilinmediği yıllarda yazdığı romanı *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta insan psikolojisini genellikle gösterme/dramatizasyon anlatım tarzıyla sergilemiş, kahramanların fizyolojik, biyolojik ve hâle bağlı değişimlerini naklederek psikolojik dünyaları hakkında bilgiler sunmuştur. İnsandaki psikolojik değişimi sadece bedenî değişimlerden ibaret gören bir gelenekten gelen Şemsettin Sami, yeni insanın iç dünyasına ancak bu minvalde temas edebilmiştir. Bu yüzden gösterme/dramatizasyon anlatım tarzı onun birey gerçekliğini, tek boyutlu da

olsa vermesine imkân tanımıştır. Rif'at Bey'den aldığı mektuptan sonra yaşadığı sevince bağlı olarak Saliha Hanım'ın fizyolojisinde birtakım değişimler söz konusu olmuştur. Bu değişimlerin ana sebebi, aldığı mektubun iç dünyasında oluşturduğu kıpırdanmalardır:

"*İşte, ben bir hayırlı haber beklerken, bu mektubu okuduğumda aklım zâil oldu. Vücûdum titremeye, gözyaşlarım çeşme gibi akmaya başlar. Nihâyet kendimde olmadığım halde, mektubu okudum. Bitirdiğim gibi mektup elimden düştü. Vücûduma fena halde bir titremek geldi. (...) Nihâyet, kalemi aldım; elim, vücûdum titreyerek, gözyaşlarım aka aka Rif'at Bey'e son defa olarak bi iki söz yazamaya başladım.*" (s. 32).

Romancı, kahramanlarının psikolojik durumlarını olaylar karşısında sergiledikleri tavırlara ve hareketlere bağlı olarak da sezdirmeye çalışmıştır. Ragıbe'nin gerçekte Tal'at olduğu ortaya çıkınca Fitnat, heyecan ve mutluluğuna gizleyemeyerek yerinde olduğu gibi kalmış, geri çekilmiş ve gözleri bir noktaya kilitlenmiştir:

"*Tal'at böyle diyerek başından yemenisini, uydurma saçını ve göğsünden meme yerini tutmak üzere koymuş olduğu pamuk parçalarını çıkarır, atar. Başında tabiî olan erkek saçı kalır. Fitnat bu vakayı gördüğü ve bu sözleri işittiği gibi birdenbire yerinden kalkarak iki adım geriye çekilir. Ellerini kilitler, gözlerini ayaklarına diker. Bir beş dakika kadar hiç hareket etmeksizin böyle durur. Sonra olduğu yerde kendini minderin üzerine atar. Başını önüne eğmiş ve gözleri dizlerine dikmiş, bîlâ-hareket duruyor*." (s. 96).

Namık Kemal, *İntibah* isimli romanında, Şemsettin Sami gibi psikolojik durumları tespit etmek için gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını çok sık kullanmış, kahramanları psikolojik durumlarına bağlı olarak fizyolojik ve biyolojik değişimleri içerisinde göstermiş, onların hal ve tavırlarındaki farklılıkları da sergilemiştir. Böylece kahramanların iç dünyaları hakkında izlenim oluşturmaya çalışmıştır. Bu noktada Göçgün'ün tespitiyle söylemek gerekirse gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını Namık Kemal, klasik şiir retoriğine başvurarak sunmuştur.[658] Ali Bey'le tanıştıktan sonra Mehpeyker'in bedeninde aşk ve cinsellik dürtüsüne bağlı olarak birtakım fizyolojik değişimler söz konusu olmuştur:

"*Mükâleme bu dereceye varınca Mehpeyker bütün bütün tarzını tebdîl ederek çehresindeki terâvet-i ferâh yerine karaltıya mâil bir hafif reng-i meyûsiyet peyda oldu. Ağzında nazlı nazlı tebessümler, etrafındaki fıkırdak fıkırdak şiveler arasında bir mekânet, bir durgunluk karıştı.*" (s. 38).

Romancı, kahramanlarının hal ve tavırlarını aktarmak suretiyle de gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına başvurmuştur. Ali Bey, Mehpeyker'in kendisini

[658] Önder Göçgün, *Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara 2009, s. 59.

aldattığını düşünerek içinde bulunduğu duygu durumuna dayalı olarak ona türlü hakaretler etmiş ve evi terk etmiştir:

"*Etrafa attığı vahşi vahşi nigâhlarla o mastaba-i sefâhâte ebedî bir veda etti, sokağa uğradı*." (s. 99).

Ahlakçı bir bakış açısına sahip olan Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında, kahramanların psikolojik durumlarını sergilemek gibi bir amaçla hareket etmediği için fizyolojik ve biyolojik değişimleri kısa değinilerle geçiştirmiştir. Meselâ Arife'nin Şefik'le konuşurken yaşadığı fizyolojik değişimi oldukça basit düzeyde, esasa dokunmadan ve meddah tarzı içerisinde vermiştir:

"*Oo!... Hanımda ne evvelki nabız kaldı ne evvelki renk ve evvelki hâl! Hatta hepsine zamime olmak üzere bir de helecan-ı kalb aldı ki göğsü gümbür gümbür gümlemeğe başladı*." (s. 68).

Ahmet Mithat Efendi, aslen tiyatroya özgü olan bu anlatım tarzını, tiyatrodaki gibi parantez içerisindeki açıklamalarla kullanmıştır:

"*Şefik- (Çehresinin tagayyürâtı mehtabın ziyâ-yı hazîni mukabilinde pek fark olunamıyorduysa da gâyet meyusâne ve müsterhimâne olduğu ihtizasından anlaşılacak bir sesle) Fakat darılmakta hakkım yok muydu efendim? Eğer sen de hâlâ evvelki Raziye isen yüreğindeki merhamet ve adaletin vereceği hükme razıyım*." (s. 8).

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanında kahramanların psikolojik durumlarını aktarırken onların yaşadığı fizyolojik ve biyolojik değişimlerinden ziyade hal ve hareketlerindeki değişimleri vermiştir. Psikolojik olgulara bağlı olarak gerçekleşen fizyolojik değişimleri verdiği nadir örneklerden birinde Zehra Hanım, oğlunun Dilber'le birlikte olduğunu tahmin ederek sinirlenmiştir ve duygu durumunu çatılmış kaşlarıyla, dudaklarının titremesiyle aktarmıştır:

"*Zehra Hanım uzandığı kanepede elini başına koyarak bir azm-i kaviyi gösteren çatılmış kaşlarıyla tebliğ edeceği karar-ı katinin dehşetinden -hazan rüzgârına tesadüf etmiş gül yaprakları gibi- dudakları titriyordu*." (s. 68).

Romancı, özellikle Dilber'in psikolojisine bağlı olarak gerçekleştirdiği eylemleri oldukça gerçekçi bir biçimde vermiştir. Aşağıdaki örnekte Dilber'in satılmaya götürülürken yaşadığı ayrılık duygusunu çok başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Dilber, diğer esirelerin boynuna sarılmış, onlarla öpüşmüş ve küçücük ruhunda hissettiği ızdıraba bağlı olarak gözyaşı dökmüştür:

"*Çocuk kendi sinnindekilere mahsus bir tavırla hemen yerinden kalktı. Koşarak beraber geldiği kızlardan birinin boynuna sarıldı. Birbiriyle öpüşüp ayrıldıkları zaman çocuğun gözünde küçücük ruhunun ıztırabına delâlet eden bir damla yaş gözüktü; sonra birden bire hayatın bâr-ı ıztırabını hissetmeye başlayan adamlar gibi mini mini*

kaşlarını çatarak, ciddi, müessir, mütefekkir bir çehreyle esircinin o cesim ellerinden tutarak evden çıktılar." (s. 7).

Fatma Aliye Hanım, *Muhâdarât* isimli romanında insan psikolojisini gösterme anlatım tarzıyla nakletmeye çalıştığı satırlarda kahramanların içinde bulunduğu psikolojiyi daha çok eylemlerle yansıtmış, bedenî/fizyolojik değişimleri bir cümlelik anlatımlarla geçiştirmiştir. Örneğin aşk teklifi yapan Süha'nın, Fâzıla'dan aldığı olumsuz yanıt üzerine yaşadığı hayal kırıklığını renk unsurunu kullanarak tek cümlelik bir açıklamayla geçiştirmiştir:

"*Süha'nın yüzü mosmor oldu.*" (s. 134).

Babasından Mukaddem'le evliliği konusunda aldığı olumsuz yanıttan sonra Fâzıla'nın bedeninde değişimler olmuştur:

"*Fâzıla'nın bir müddet eli ayağı titremeğe başladı*." (s. 144).

Romancı, psikolojinin hal ve tavırlara yansıyan taraflarını gösterme konusunda daha başarılı olmuştur. Calibe'nin yasak aşkı Süha'yla yaptığı tartışmadan sonraki tavrı buna iyi bir örnektir:

"*Calibe muntazır olmadığı bu hâle pek ziyade hiddetlenerek tehdidkârâne bir surette ayağa kalktı. Hiddetten gözleri hal-i tabiîsinden daha ziyade açık bulunup burnunun kanatları kalkıp inmekte ve dudakları titremekteydi*." (s. 69).

Zehra isimli romanında insan psikolojisini "kıskançlık" ve "aşk" bağlamında anlatmayı amaçlayan Nabizade Nazım, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını başarılı bir şekilde kullanmış, kahramanlarının iç ve dış hayatı arasındaki etkileşimi bu anlatım tarzının imkânlarıyla göstermiştir. Gerçekçiliğe ilişkin önemli uygulamalar yapan romancı, kahramanların psikolojilerini kendisinden önceki romancılarda olduğu gibi beylik sözlerle ve bir cümleyle değil, özgün benzetmelerle ve farklı bakış açılarıyla sunmuştur. Suphi, Zehra'yı seyrederken Şevket tarafından görüldüğünde korku psikolojisiyle birtakım bedenî değişimler yaşamıştır:

"*Suphi gülerek döndü. Şevket'in enzâr-ı müstakarresi gözlerine tesadüf edince put gibi dondu kaldı. Bir ölüm teri şakaklarını ıslatmaya başladı. Bir cinâyet üzerinde baskına uğramış gibi dili tutulmuş, damarlarından kanı çekilmiş, adeta kalbi durmuştu. Karşısında duran efendisini fırıl fırıl döne döne eb'âd-ı nâmütehaniyeye doğru küçülerek gidiyor gibi görmekte idi.*" (s. 12).

Romancı, Zehra'nın Suphi'yle evlenmeden önce kıskançlık duygusuyla onu nasıl sahiplendiğini hal ve eylemlerindeki değişimlerle göstermeye çalışmış, Türk edebiyatında psikolojik bir durum olan halüsinasyonu ilk deneyen romancı olmuştur. Paranoid bir kişi olan Zehra, bir "*rakib-i hayalî*" tasavvur ederek onunla savaşmıştır:

"*Henüz ismini bilmediği bu delikanlıya sahip olmak hevesine kadar hayalâtına yol vermiş, onun bazı ef'âlinden kıskançlığı tepmekte ve bu infiâl ile vücûd-ı mevhûmu daha şiddetli sıkmakta idi. Hırçınlığı bir dereceye gelmişti ki kemâl-i tehevvürle yerinden sıçrayıp karşısında duran rakib-i hayalîyi elleriyle boğmaya davranmıştı. Bu hareket havâssını yerine getirince me'yûsâne kanepenin üzerine düşüyordu. Kim bilir ne zamandan beri bir fırsat gözlemekte olan gözyaşları akmaya başladı. Epeyce bir müddet ağladı*." (s. 20).

Nabizade Nazım'dan sonra Tanzimat romanında gerçekçiliği önemseyen bir diğer isim olan Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* isimli eserinde Bihruz Bey'i çok yönlü olarak göstermek istediği için onun eylemlerini psikolojisiyle ilişkili olarak sergilemiş, yaşadığı fizyolojik ve biyolojik değişimlere yer vermiştir. Bihruz Bey Periveş Hanım'a yazdığı mektubun cevabını beklerken aşk duygusuna dürtüsüyle birtakım fizyolojik ve biyolojik değişimler yaşamıştır:

"*Bir aralık gene yerinden fırladı, kapıya doğru gitti. Devr-i dâim zincirini teşkil eden arabaların mürûruna içeriden meyûsane bakıyordu. Birden bire serâpâ-yı vücûdu bir ihtilaca tutuldu. Çehresi iptida kızardı, sonra sarardı, daha sonra yemyeşil oldu. Bulunduğu noktadan sol tarafa şitap etmek istedi. Orası geçit vermez dererede ormancık idi. Ormancığın azıcık yukarısına gitti. Orası bahçenin kenarında müntehi bir düzlük ise de bir iki madama, birkaç erkek, birkaç da çocuktan mürekkep bir aile sandallarıyla bir halka teşkil ederek orada oturuyordu*." (s. 88).

Batı'ya yönelimin epistemolojik bir mesele halini aldığı Servet-i Fünûn döneminin romancıları, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzından yararlanarak psikolojik hadiseleri gerçekçi bir bakış açısıyla aktarmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında kahramanların psikolojik durumlarını bu anlatım tarzını kullanarak sunmuş, onların psikolojik durumlarına bağlı olarak yaşadıkları fizyolojik değişimlerle gerçekleştirdikleri eylemleri sergilemiştir. Yaşanan psikolojik durumun özelliğine göre farklı ve yeni ifadelerle kullanmış, insan psikolojisinin sadece ruhî bir mesele olmadığını, bedenî değişimlerin de ruhî durumlarla yakından ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Ahmet Cemil, Lâmia'nın evleneceğini öğrendiğinde, bu ummadığı haber karşısında birtakım fizyolojik ve biyolojik değişimler yaşamıştır:

"*Kulaklarında bir şey tıkandı, Hüseyin Nazmi'nin sesini bir uğultu içinde duydu. Gözleri bulandı, durduğu yerde vücudu sallanıyor zannetti.*" (s. 361).

Ahmet Cemil, şiirlerinin okunduğu gece çok mutlu olmuş, hem şiirlerini sunmuş hem de Lâmia'nın kendisini seyrettiğini fark etmiştir. Bu duruma bağlı olarak güdülenmiş ve rüyasında genç kızla cinsel ilişki kurduğunu görmüştür. Romancı, genç adamın cinsel duygularını benzetme ve mecazlarla yansıtmıştır:

"*Yatağına sokuldu, uyumaya çalıştı, fakat şimdi müthiş bir hummaya tutulmuş gibi şakakları yanıyor, dimağı başının içinde eriyormuş gibi dağılıyordu. Bir aralık*

dalıyordu, belki bir müddet uyudu: şimdi sanki o ateşle yanan şakaklarının, o içinde bir taş çöken başının üzerine bir şey dökülüyor, bir siyah tufan boşanıyordu. Sonra bu dalganın içinde bir çehre belirdi. Bir aşk cinnetiyle tutuşmuş bir ağız uzanıyor, dudaklarını arıyor, uzun ve yakan bir bûse ile dudaklarını çekiyor, massediyordu. Silkinerek uyandı…" (s. 267).

Halit Ziya Uşaklıgil, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını *Aşk-ı Memnu* isimli romanında *Mai ve Siyah*'a göre daha başarılı bir şekilde kullanmıştır. Kahramanların ruh durumlarını yansıtırken sadece bedenî değişimleri veya tavır değişikliklerini vermemiş, bunları bütüncül olarak yansıtmıştır. Bu noktada gerçekçi bir perspektif sergileyen romancı, insan psikolojisini etkileyen bir olayın sadece bedenî değişikliklere sebep olmadığını, eylemleri de yönlendirdiğini bilmektedir. Örneğin Bihter ve annesi evlilik meselesini konuşurken her ikisinde de meydana gelen gerginliği bu anlayışla yansıtmıştır:

"*Bihter'in sesine gittikçe asabî bir ihtizaz geliyordu. Boğaz'ın sakin sularını yararak Karadeniz'e doğru yol alan cesim bir yük vapurunun velvelesi Bihter'in son sözlerini boğmuştu. Firdevs Hanım şimdi büsbütün doğrulmuştu. Anne kız karanlıkta, yekdiğerini boğmak isteyen iki düşman gibi yüz yüze, nefes nefese, gözleriyle birbirini araştırarak duruyordu.*" (s. 56).

Adnan Bey'le konuşan Bihter'in yaşadıklarını psikolojisine de başvurarak anlatan romancı, göstermeyi müstakil bir anlatım tarzı olmaktan çıkarmış, başka anlatım tarzlarıyla bütünlük içerisinde vermiştir:

"*Bihter cevap vermiyordu, yüzüne bir kan tabakasının fışkırdığını hissederek kayıtsız görünememekten korkuyordu. Kalbinde küçük bir şüphe de doğmuş idi, tebessüm ederek söylenen bu sözler müthiş bir fırtına saklayan mahir bir istintak da olabilirdi*." (s. 370).

Mehmet Rauf *Eylül* isimli romanında, Halit Ziya gibi gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını kahramanların iç dünyalarıyla bedenleri ve eylemleri arasındaki ilişkiyi sergilemek için ustalıkla kullanmıştır. Durumlara ağırlık veren romancı, bu anlatım tarzının imkânlarını kullanarak kahramanlarını iradî ve gayr-i iradî davranışlarını başarılı bir şekilde sergilemiştir. Eldiveni Necib'in aldığı ortaya çıkınca Suad şaşırmış, korkmuş ve ne yapacağını bilememiş, bu da onun fizyolojisine yansımıştır:

"*Ve bu, Suad için o kadar şedîd, nâgehani bir sadme oldu ki uğuldayan başında gözlerini karartan bir nabazân-ı ateş, ayakta olsaydı düşürecek kadar vücûdunda bir zaaf hissetti. Otururken bile dayanmak ihtiyacını duydu*." (s. 134).

Suad, Hacer'le birlikteyken Süreyya ile Necib'i bir arada gördüğünde heyecanlanarak bedeninde meydana gelen irade dışı değişikliklere mani olamamıştır:

"*Suad ne var gibi baktı, öteki başını çevirmeyip cama yapıştırarak cevap verdi: "Necib'le Süreyya!" ve birden helecan ile sararan Suad'a manalı bir nazarla bir saniye bakıp sonra cama yapışarak (…)*" (s. 226).

Eylül'de gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını kahramanların psikolojileriyle uyum içinde kullanan Mehmet Rauf, günlük tarzını kullanarak yazdığı *Genç Kız Kalbi* isimli romanında, anlatıcı konumundaki Pervin'e, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını sınırlı bir biçimde kullandırmıştır. Pervin, psikolojisiyle ilişkili olarak yaşadığı bedenî ve eylemsel değişimlere fazlaca değinmemiştir. Nadir değinilerinden birinde Behic Bey'in savunduğu fikirlere kendisinin de katıldığını fizyolojik değişimlerini vererek ortaya koymaya çalışmıştır:

"*Memnuniyetle haykırmak istiyorum. Hep kendi fikirlerimin, böyle amcamın huzurunda bu kadar serbest ve mükemmel bir tarzda söylenmesi beni mest ediyordu. Son sözleri söylediği esnada ayakta, piyanonun yakınında idi; nazarı piyanonun üzerindeki notalara initaf etti; o anda yüreğim yerinden sökülüyormuş gibi bir heyecanla sarsıldım*." (s. 130).

Diğer Servet-i Fünûn romancısı Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayâl İçinde* isimli romanında gösterme/dramatizasyon anlatım tarzıyla psikolojik olguların anlatımını Halit Ziya ve Mehmet Rauf kadar iyi yapamamıştır. Başkahraman Nezih'in hayal ve gerçek arasında yaşadığı ikilemleri daha çok fizyolojik ve biyolojik değişim düzeyinde göstermiş, eyleme dönük ifadeleri tercih etmemiştir. Aşağıdaki örnekte kızlarla karşılaşma umudunu kaybeden Nezih'in yaşadıklarını somutlaştırmaya çalışmıştır:

"*Ziya, bu farkı kolayca gösterebilecek bir çare bulduğuna seviniyormuş gibi gülerek Nezih'in yüzüne baktı. Fakat Nezih yakıcı bir nedâmet ile kendi kendisine levm ediyordu. Dayısı ona beraber gitmeyi teklîf etmemiş miydi? Demek gitseydi… İşte boyuna kaçırdığı fırsatın acısı onun göğsünü daraltıyor, boğuk bir nefes aldırtıyordu. Nezih yalnız bu nedâmet ile muzdarip değildi. Şimdi kıskançlık da onu kahrediyordu*." (s. 143).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın güçlü temsilcisi Hüseyin Rahmi Gürpınar, ***İffet*** isimli romanında kahramanların ruhî durumlarını, daha çok fizyolojk ve biyolojik değişimleri sergileyerek vermeyi tercih etmiş ve bunda da oldukça başarılı olmuştur. Özellikle bir romancı olan çerçeve anlatıcı Hüseyin, hem kendisini hem de muhatap olduğu kişileri ruh-beden bütünlüğü içerisinde vermek amacıyla gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına sıklıkla başvurmuştur. Annesi muayene edilirken oldukça üzgün olan İffet'in durumunu dramatize eden çerçeve anlatıcı, genç kızın yaşadığı korkuları başarılı bir biçimde yansıtmıştır:

"*Validesinin muayenesi esnasında İffet de kemal-i tehâlükle gözlerini doktora dikmiş bulunduğundan netice-i muayenede bir vahâmet keşfolunduğuna benim gibi o da*

intikal etti. Solgun yanakları pembeleşmeye, uçuk dudakları gülgûn-nişan olarak hafif hafif ihtizaza başladı. Bâd-ı sarsar mukaddimesine tutulmuş bahar gülleri gibi boynu bir tarafa büküldü." (s. 27).

Hüseyin Rahmi *Mutallâka* isimli romanında gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına neredeyse hiç başvurmamıştır. Nadir örneklerden birinde Mail Bey'in annesi, gelininin adını duyunca olumsuz bir psikolojiyle birtakım fizyolojik değişiklikler yaşamıştır:

"*Validem seni gelin sıfatıyla tekrar bu haneye getirmek değil, yanında ismini bile andırmıyor. (...) Geçen gün fikrini yoklamak, gönlünü etmek için biraz senden bahsetmek istedim. Yüzü morardı, her tarafında raşeler peyda oldu*." (s. 213).

Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın temsilcilerinden biri olan Saffet Nezihi, *Zavallı Necdet* isimli romanında gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına fazlasıyla başvurmuştur. Ben-anlatıcılar, hem kendilerinin hem de muhataplarının psikolojilerine bağlı olarak yaşadıkları fizyolojik ve biyolojik değişimlerle eylemlerini bütünlüklü bir şekilde yansıtmışlardır. Meliha'yla yaşadığı cinsel ilişkinin sabahında eniştesinin odasına gelmesiyle ne yapacağını şaşıran Necdet, o gittikten sonra yaşadığı tedirginlik psikolojisini anlatmıştır:

"*Enişte Bey gitti. Kalbimin eridiğini duyar gibi oluyordum. Sanıyordum ki ciğerlerimden deverân etmekte olan kan, mâyi değil, ateştir. O çok ateşli, o çok yakıcı madde kalbimi o derece yakıyordu ki… Fakat bir müddet sonra vücûdum buz kesilmişti. Ayaklarım titriyordu. Karyolanın ayak ucuna yavaşça oturdum. Oraya adeta yıkıldım. Biraz sonra yavaş yavaş kalktım. Akşam oturmakta olduğum koltuğa kadar ilerledim. Felce uğramış bir vücut gibi oraya düştüm. Kordelayı titreyen ellerimle koynumdan çıkardım. Bir müddet hayretle baktım sonra avuçlarımın içinde onu hısla buruşturdum*." (s. 104).

Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanında anlatıcı konumundaki Fikret, psikolojik durumunu bedeniyle ilişkileri içerisinde vermiş, fizyolojik, biyolojik ve harekete bağlı değişiklikleri bir arada sunarak iç dünyasını somutlaştırmıştır. Babası, yaşlı bir koca adayı bulduğunu söylediğinde Fikret, psikolojik durumunu dramatizasyon tekniğini kullanarak somutlaştırmıştır:

"*Bu anda beynim bir sâika-i felaketle sarsılmıştı. Gayr-i ihtiyârî bir hareketle başım ellerimin arasına düştü. Şu çaresizlik içinde bütün aşkımın merâretiyle, mahkûm-ı ıztırab olan şu hayatın bütün hüsrân-ı melâliyle isyan etmek istiyordum, heyhat! Karşımda duran babam idi. Saadeti servetle satın almak fikr-i cahilânesine mağlûb olan şu zavallı adamdan istiâne-i merhametin pek vâhi bir ümid olduğunu kemâl-i teessüfle görüyordum. Artık göğsümü yırtan hıçkırıklar içinde gözyaşlarım kalbime damlıyordu*." (s. 34).

Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman, kadın cinselliği konusundaki gözlemlerini yansıttığı *Siyah Gözler* isimli romanında, özellikle cinselliğin oluşturduğu psikolojiye

bağlı fizyolojik ve eylemsel değişimleri büyük bir ustalıkla yansıtmıştır. Genç erkek ve dul kadının yaşadığı cinsel ilişkiyi onların bedenlerine yansıyan taraflarıyla aktaran romancı, çiftin iç dünyasına ışık tutmuştur. Dul kadınla genç erkek arasında yaşanan ilk teması anlattığı satırlarda fizyolojik değişimler somut olarak görülmektedir:

"*Dizlerin hafif temaslarıyla birinden diğerine lâtif seyyâleler geçerek, onları bir ra'şe-i ihtiras içinde yakıyor, kavuruyor, henüz tamamıyla birbirlerinin olamamış bu meshûf ve âteşîn kalplerde asabı tutuşturan şerâreler hâsıl oluyordu*." (s. 40).

Dul kadın, genç erkek çayıra gelmeyince heyecanından yerinde duramamış, oturduğu yerden kalkmıştır:

"*Şimdi kalbinde, tahammüllerini kesr eden bir heyecan vardı. Oturduğu yerde duramıyor, nefesi darlaşıyordu. Kalktı, biraz dolaşmak istedi. Arada sırada dönüp arkasına bakıyor, kalabalığın arasında, ona benzeyen birisini görmeye çalışıyordu*." (s. 56).

İnsan psikolojisini "aşk" ve "yasak aşk" bağlamında yansıtmaya çalışan Halide Edip Adıvar, *Handan* ve *Son Eseri* isimli romanlarında gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını başarıyla kullanmıştır. *Handan*'da kahramanların psikolojilerine bağlı olarak gerçekleşen fizyolojik değişimlerle eylemlere yer vermiştir. Ayrıca ben-anlatıcılar, sadece kendilerinde meydana gelen değişimlere yer vermemiş, aynı zamanda muhataplarını iç-dış bütünlüğü içerisinde sergilemişlerdir. Refik Cemal, Handan'la Notre Dame kilisesinde karşılaştıklarında onun heyecanını konuşmasına yansıyan tarafıyla sergilemiştir:

"*Şimdi gözlerini görmüyordum ama sesinin doluluğundan, boğazında kelimelerin takılmasından herhalde müteheyyiç olduğunu, belki de ağladığını zannediyordum*." (s. 33).

Refik Cemal, Handan'larla karşılaştığı günün gecesinde Hüsnü Paşa'nın Handan'la ilişkisini dramatizasyon anlatım tarzını kullanarak tahlil etmiş, Hüsnü Paşa'nın Handan'ı için sadece vücudundan ibaret bir varlık olarak gördüğünü onun tavırlarına bağlı olarak anlatmıştır:

"*Tabiî çiçeklerle ve ziyalarla, bu güzel yeğenle otel odalarının soğukluğundan ve yabancılığından kurtulan bu odada karşı karşıya oturduk. Onun ayakları üst üste, elinde sigara. Dalgın ve memnun gibi. Hüsnü Paşa ilk beş-altı cümleden sonra sustu. Gözlerinde gündüz renkli matmazellere bakan ziya ile Handan'a bakıyordu. Bu fena bir nazar Neriman, bu nazarı hiç sevmedim. Alelade, karısına lakayt görünen bu adamın gözündeki bu muhteris ziyayı hiç, hiç sevmedim*." (s. 36).

Halide Edip Adıvar, *Son Eseri* isimli romanında dramatik anlatımlara tasvirlerden fazla yer vermiş, kahramanlarının psikolojilerini istemli ve istemdışı hareketleriyle yansıtmıştır. Dramatizasyonu bu denli etkili kullanılıyor olması, kişilerin

gerçekçi biçimde belirmesini sağlamıştır. Anlatıcı konumundaki Feridun Hikmet, romancı olmasının verdiği kabiliyetle insanların hal ve hareketlerini psikolojik durumlarıyla ilişkili olarak anlatmıştır. Feridun Hikmet, Kamuran'a resmini çizdirmeye gittiğinde onun tavırlarındaki değişimin psikolojisiyle ilgili olduğunu fark etmiştir:

"*Hafifçe kızarmasa beni işitmediğine hükmedeceğim. Elleri cebinde, ayakları ayrık, başı bir tarafa eğilmiş, gözleri beni delip geçiyor. Fakat aradığı bir şeyi bulamamış ve hiddetlenmiş gibi dişleriyle üst dudağının bir tarafını ısırdı, sonra elini cebine soktu, bir sigara tabakası çıkardı, bana uzattı*." (s. 60).

Feridun Hikmet, sadece başkalarıyla ilgili gözlemler yapmamış, kendisinde meydana gelen fizyolojik değişimleri de anlatmıştır. Kamuran'ı evin kapısında gördüğünde heyecandan kalbi normalden farklı atmıştır:

"*Gölgelikte çok koyulaşan gözlerini görür görmez itiraf ederim ki, yüreğim çarptı*." (s. 50).

Almanya'da Kamuran'la karşılaşmadan önce çok sevinçlidir ve bu durum fizyolojisine yansımıştır:

"*Dizlerim titriyor. Acaba garson kalbimin atışını görüyor mu, diyorum. Çünkü ceketimin içinden bir el itiyor gibi kalbimin inip kalktığını hissediyorum*." (s. 136).

Halide Edip'in aksine, kahramanının psikolojik durumunu yansıtma amacında olmayan Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimi romanında gösterme/dramatizasyon ögelerine çok az yer vermiştir. İsmet, Darülmuallimât'tan aldığı diplomayı Fikri Paşa'ya göstermek isterken hem kendisinin hem de Paşa'nın hal ve tavırlarını sıkılma psikolojisiyle vermiştir:

"*Hiç aklımdan çıkmaz, Darülmuallimat'ı bitirdiğim seneydi; şehadetnamemi konağa götürdüm; hanımefendi beni Paşa'nın yanına çıkardı, saathanesinde okumakla meşguldü. Ben hemen eteğine vardım; geri çekilip ta kapının yanında durdum. Hiç lakırdı söylemedi, yüzüme de bakmıyordu… Derin derin, kederli kederli düşünüyordu; zavallı adamı fena halde sıkmıştım; bunu düşündükçe ben kızarıyorum, terliyorum*." (s. 49).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, sosyal bir tez üzerinden yazdığı *Kiralık Konak* isimli romanında gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını kahramanların bedenî değişimlerini anlatmaktan çok hal ve hareketlerinde meydana gelen değişimleri göstermek için kullanmıştır. Pazartesi günü verdiği partide Faik Bey kendisiyle ilgilenmeyince Seniha'nın canı sıkılmış ve tuhaf hareketler yapmaya başlamıştır:

"*(…) Ve madamın baş ucunda duran Macit Bey bu sözü üzerine alınarak gülmeye başladı. Seniha, gittikçe artan bir asabiyetle şiir okuyanlara doğru gitti ve afacan, şımarık bir çocuk tavrıyla Hakkı Celis'in uzun perçemli saçlarından yakalayıp*

yukarı doğru çekti. Biçare genç sapsarı kesildi ve ağzında yarım kalmış bir mısra ile gülmeye başladı." (s. 37).

Refik Halit ve Yakup Kadri'nin aksine gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını etkin bir şekilde kullanan Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu* isimli romanında anlatıcı konumundaki Feride'ye hem kendisinin hem de diğer kahramanların bedenî değişimlerini anlattırmıştır. Aşağıdaki örnekte Kamran'ın "*mesut dulla*" ilişkisinin bittiğini ve yatılı okula kendisini ziyaret etmek için uğradığını öğrenen Feride psikolojisini hareketleriyle yansıtmıştır:

"Bu *sefer bari mesut olsa zavallı." duasını bu sefer de ben, üçüncü defa olarak tekrar ettim ve köpeği kucağıma kaparak dışarı fırladım. Fakat artık havuza gitmiyor, çitlerin, bağ kütüklerinin üstünden atlayarak koşuyor, bahçenin etafını dört dönüyordum*." (s. 61).

Feride, Munise'yi evlat edinmek için muhtarın yanına gittiğinde oldukça heyecanlıdır, bu durum onun fizyolojisine yansımıştır:

"*Ben, akşamki vakayı anlattım. Sözümün sonuna gelirken yüreğim çarpıyor, gözlerim kararıyordu. Dünyada en olmayacak bir şey için yalvarır gibi ellerimi kavuşturdum*." (s. 207).

Millî Edebiyat döneminde insan psikolojisi üzerinde en çok duran romancı Peyami Safa'dır. Gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını oldukça önemsemiş, kahramanlarını istemli ve istemdışı hareketleriyle gerçekçi bir biçimde yansıtmıştır. *Sözde Kızlar* isimli ilk romanında kahramanların fizyolojik değişimleriyle hareketlerine yansıyan değişiklikleri sergilemek için gösterme anlatım tarzını çok yönlü ve bir bütün olarak kullanmıştır. Mebrure'nin köşke geldiği ilk gün yaşadığı şaşkınlık, hal ve tavırlarına yansımıştır. Yatması için verilen oda onun iç dünyasında birtakım duygular uyandırmıştır ki bunu hal ve hareketlerinden görmek mümkündür:

"*Mebrure yalnız kalınca başını eğdi, küçük avuçlarının içinde gizledi, kolları titreyerek, omuzları çırpınarak, saçlarından dizlerine kadar sarsılarak ağlamaya başladı, kendi kendisine birkaç defa, yüksek sesle: "Ne kadar bedbahtım…" diyerek soyundu, karyolaya girdi, hemen derin bir uykuya daldı*." (s. 12).

Romancı, Belma'nın/Hatice'nin ölüm anında içinde bulunduğu psikolojiyi gerçekçi gözlemlerle dramatize etmiştir:

"*Ve yüzünü birdenbire şişirip söndüren kızıl bir kan hücumundan sonra tıkayıcı hıçkırıklarla ağlamaya başladı. Göğsünden yırtılan kalın bir muşamba sesine benzeyen boğuk ve çatlak bir ince ses geliyordu. Alt çenesi sallanıyor, dişleri birbirine vuruyordu*." (s. 178).

Yazar, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzını *Şimşek*'te, *Sözde Kızlar* isimli romanına göre oldukça başarılı ve çok yönlü olarak kullanmış, kahramanların psikolojik

durumlarının fizyolojilerine, hal ve tavırlarına ne surette yansıdığını göstermiştir. Romancı, bu anlatım tarzını sadece jest ve mimiklerde meydana gelen değişimleri anlatmak üzere kullanmamış, Halit Ziya gibi bedeni bütünüyle göstermiştir. Müfid'in, Behire'yle eşi Pervin hakkında yaptığı konuşmadan sonraki psikolojik durumu fizyolojisine yansımıştır. Müfid'in yaşadığı değişimler aldatılma duygusuna dayanmaktadır:

"*Uzviyeti de rahat değildi. Göğsünün içinde gizli ve tehlikeli bir şeyler olduğunu hissediyordu. Kalbi intizamsız çarpıyor ve her nefes alışında içine hafif baygınlık çöküyor; başı ağır, midesi rahat değil. Ağzında fena kokulu gazlar ve geğirmeler dolaşıyor. Bacakları kuvvetten kesilmiş*." (s. 124).

Romancı, kahramanların hal ve tavırlarıyla psikolojilerini verme konusunda da oldukça başarılıdır. Teyzesinin evindeyken Pervin'in gelmesiyle ona bigâne davranmaya çalışan Müfid'in durumunu çarpıcı biçimde anlatmıştır:

"*Müfid, bu beyaz elbiseli kadının Pervin olduğunu birden bire anlayamamış gibi şaşırarak yerinden kalktı, meçhul bir cazibeye yenildi, ileriye doğru üç dört adım attı ve kendini tutarak durdu. Pervin'in yalnız omuzlarından aşağısını, beyaz elbisesini, beyaz çoraplarını ve beyaz iskarpinlerini görüyor, başına bakamıyordu. Bir koku duydu, onun kokusu ve sersemledi.*

Kendini toparlayınca Pervin'e yan döndü, odanın kenarına doğru birkaç adım yürüdü, karyolasına biraz dayandı, bir ayağını ötekinin üstüne koyarak bacaklarını çaprazladı, kollarını gererek ellerini karnı üstünde kavuşturdu, başını öne eğdi ve yere bakarak artık hiç kımıldamadı.

Pervin ondan gözlerini ayırmıyordu. Kocasının bu hareketinden sonra kadın, ayaklarının ucuna bir uçurum açılmış gibi yürümekten korktu. Adım atmak için sarf etmeye mecbur olduğu cehdin güçlüğünü düşünmek, bütün vücudunu birden bire öyle yormuştu ki dizlerinde bir kırgınlık duydu ve hemen oturmak istedi.

Bir sandalyeye doğru iki adım atı, fakat oraya kadar gidemediği için kolunu uzatarak sandalyeyi kendine çekti, oturdu ve pencereden dışarı bakarak sustu.

Sonra üstünde ağır bir yük varmış gibi aşırı zahmetle kocasına doğru çevirdi, ona bakmadan camid eşyadan birine hitap eder gibi tavrının çirkinliğiyle de ayrıca muazzeb olarak birkaç kelime söyledi:

-Sana gelmeye… mecbur oldum." (s. 180).

3.2.3. Tasvir

Roman türünün en önemli anlatım tarzlarından biri olan tasvir, "*insan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi, adeta görünür hâle getirilmesi, okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesi*"[659] veya "*romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları sanatın sağladığı imkânlardan*

[659] İ. Çetişli, *Metin Tahlilleri/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 100.

yararlanılarak görünür"[660] kılınmasıdır. Soyut ve dilsel planda gerçekleşen tasvirler, roman atmosferini oluşturmaktadır ve her romancı, tasvir anlatım tarzını kullanarak belirli ölçülerde bu atmosferi yaratmaya çalışmaktadır. Romancı, romanı görselleştirerek anlatılan olayla ilgili okurun zihninde intiba uyandırmak için mekânı, çevreyi, nesneyi, eşyayı ve insanı tasvir etmektedir. Tasvir, amaç ve araç olmak üzere iki şekilde kullanılmaktadır.[661] Eğer romancı, hüner göstermek istiyorsa amaç olarak kullandığı tasviri yapı unsurları ve muhtevanın önüne geçirmektedir. Oysa tasvir araç olarak kullanıldığında romandaki diğer tüm yapı unsurları ve muhteva birincil konuma yükselmekte, tasvir bunlara farklı yönlerden hizmet etmektedir. Tasvir anlatım tarzı araçsallaştığında kahramanın algısı merkezdedir ve anlatıcı aradan çekilerek kahramanın gördüklerini nakletmeye çalışmaktadır. Kahramanın iç dünyası, olay ve durumlar karşısındaki duygu durumu araçsallaşan tasvirlerle görselleşmektedir. Şüphesiz bu da romana beşerîlik katmaktadır. Zira psikolojik olguların bireysel bir atmosferle ve kahramanın gözüyle anlatılması daha uygundur. Romancı, eğer kahramanın iç dünyasını sergilemek istiyorsa onun perspektifini hâkim kılmalı, mekân, nesne, eşya ve kişileri kahramanın psikolojisiyle ilişkileri içerisinde tasvir etmelidir. Çünkü insanoğlu, gerçek hayatta kendisini etkileyen tüm unsurları psikolojik durumuna, yaş ve cinsiyetine göre algılamakta, bazen beğendiği ve kendisiyle mutlu olduğu bir nesne veya mekândan başka bir gün hoşlanmamaktadır.

Türk romanının ilk dönemlerinde romancılar, tasviri amaç olarak algılamış ve hüner sergilemek üzere tasvir yapmışlardır.[662] Özellikle Namık Kemal, yaptığı uzun soluklu ve romantik tasvirlerde hüner göstermek istemiştir. İleriki dönemden itibaren, özellikle *Sergüzeşt, Zehra* ve *Araba Sevdası*'yla birlikte kahramanın perspektifi tasvire egemen olmaya başlamış, daha sonraları da romancılarımız, tasvirlerde kahramanlarını ihmal etmemişlerdir. Servet-i Fünûn'un realist romancılarıyla araçsallaşmaya başlayan tasvir, temayı verebilmenin en iyi yolu olarak tercih edilmiş ve gerektiğinde kullanılmıştır. Mekân, nesne, eşya ve insan tasviri bu dönemden itibaren insan psikolojisiyle doğrudan ilişkili olarak yapılmış ve romancı, önemsiz olduğu düşünülen bir nesneyi veya mekânı onu algılayanla ilişkisi içerisinde vermiştir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ıyla başlayan ve *Aşk-ı Memnu, Eylül* ve *Hayal İçinde*'yle devam eden süreç bunun açık bir göstergesidir. Servet-i Fünûn'un tasvir adına açtığı yol, Servet-i Fünûn

[660] M. Tekin, *Roman Sanatı-Romanın Unsurları 1*, s. 200.
[661] *A.g.e.*, s. 211.
[662] M. Tekin, *Roman Sanatı-Romanın Unsurları 1*, s. 211.

dışındaki edebiyatta, Fecr-i Âti'de ve Millî Edebiyat'ta da aynı başarıyla süregitmiş, romancılar kullandıkları anlatıcılarla kahramanların psikolojilerini aktarmaya çalışmıştır. Elbette bu süreçte Hüseyin Rahmi gibi romantik tasvirler yapanlar olduğu gibi Refik Halit gibi tasviri insan psikolojisiyle hiçbir biçimde ilişkilendirmeyenler de bulunmaktadır.

Şemsettin Sami, Türk roman tarihinin ilk ürünü olan *Taaşşuk-ı Tal'ât ve Fitnat*'ta tasvir anlatım tarzını çok yönlü bir biçimde kullanmamış, daha çok anlatıcı merkezli tasvirler yapmakla yetinmiştir. Kahramanların bakış açılarını merkeze almadığı için psikolojik olguları tasvir yoluyla vermemiştir. Örneğin daha romanın başında yaptığı mekân tasvirinde Saliha Hanım'ı bireyselliğiyle yakalamış, fakat nesne ve eşyaların tasvirinden yola çıkarak onun iç dünyasına girememiş, yalnızca "*mahzûn ve mükedder*" olduğunu söylemekle yetinmiştir:

"*Aksaray'da ufacık bir oda. Tantanalı değil, lakin pek temiz döşenmiş bir odada, yüzünde bir hüsn ü ânın harabeleri nümâyân, elli-ellibeş yaşlarında bir kadın, minder üstünde oturup bir şey dikiyordu. Gözü dikişte, eli iğnede, lâkin zihni başka yerde olup bir şey düşünüyor; düşüncükçe mahzûn ve mükedder olur gibi görünüyordu*." (s. 3).

Bir başka noktada romancı, kahramanın psikolojik durumuyla çevre şartlarını birleştirmeyi denemiş, Fitnat'ın Ragıbe'nin arkasından bakarkenki halini çevreyle uyumlu bir biçimde sergilemeye çalışmıştır:

"*İşte Fitnat Hanım, Ragıbe Hanım'ı gözüyle teşyi' etmek için pencereye çıkmıştı. Fakat Ragıbe Hanım, çoktan Fitnat'ın gözünden saklanıp gitmiş ve Fitnat Hanım ise gözlerini sokağa dikip ve başını koluna dayatıp zikr ettiğimiz hulyâlara dalmıştı. Küre-i şemsin yarısı gurûb etmiş ve yarısı, daha gözüküyordu. O kuvvetsiz ziyâsı, o kırmızıya mâil rengi Fitnat Hanım'ın oturmuş olduğu penceyere aks ediyordu. Tabiatın bu sûret-i acibesiyle Fitnat Hanım'ın öyle dalgın dalgın oturuşunun ne kadar hazin, ne kadar latif bir manzara irâe ettiği tarif ve tasvir olunmak muhaldir*." (s. 72).

Namık Kemal, *İntibah*'ta Şemsettin Sami'nin tasvir hususunda açtığı yolu biraz daha genişletmiş ve tasvirlerinde "*romantik üslûbun özelliklerinden*"[663] yararlanmıştır. Başkahraman Ali Bey'in psikolojisindeki olguların farkında olan romancı, psikolojik derinliği olmayan tasvirlerinde çevre-insan ilişkisini bir ölçüde yakalamıştır. Romanın başındaki uzun ve "*izlenimci*"[664] Çamlıca tasviri divan edebiyatı retoriğini yansıtsa da romancının Ali Bey'in cinselliğe uyanışıyla ilkbaharın gelmesi arasındaki ilişkiyi tasvire dayalı olarak fark ettiğini göstermektedir:

[663] C. Kavcar, "Namık Kemal'in Üslûp Anlayışı", s. 56.
[664] A. Ö. Evin, *Türk Romanının Gelişimi ve Kökenleri*, s. 220.

"*Sahraları safasından harekete mecâli kalmamış derya, deryaları şevkinden ihtiraza gelmiş sahra kıyas edersen güller göründükçe zannolunur ki birçok nevreste-nihal-i cemal ağyar nazarından kaçarak ağaç gölgelerine, yaprak aralarına saklanmış; ara sıra rüzgârı muvafık buldukça hicab-ı ihtifalarından çıkarlar, birbiriyle dudak dudağa gelirler. Rüzgâr muhalefete başlayınca gene inzivaya çekilirler, birbirlerine mütehassirane arz-ı iştiyak ile hafif hafif gülüşürler*." (s. 2).

Romancı, tasvirlerinde bazı noktalarda Ali Bey'in algı ve gözlemlerini yer vermiştir. Ali Bey'in Mehpeyker'i gördüğü anı anlattığı satırlarda beylik ifadeler kullanmış olsa da onun bakış açısını ve aşk duygusunu hissedişini tasvirle yansıtmaya çalışmıştır:

"*Ali Bey ahlakındaki olan hicâb ile gönlündeki şevk ve incizâbın şiddet-i tesirâtı içinde -ki mıknatıs arasına düşmüş bir cüz'-i madeni gibi- sükûtu ıstırabı calib ve ıstırabı sükûtuna galib bir hal-i müterreddidâne ile nihâyet derecelerde icbâr-ı nefs ederek gözlerinin üst kapağını biraz yukarı kaldırmaya muktedir olunca karşısında ne görsün: Üstâd elinden çıkma sanemlerden mütenasip yapılı, siyaha mail samurî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevçli koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı, (şiddet-i şehâveti gösterir surette) ateşî kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi mahzuruna dikkatle bakar bir afet duruyor*." (s. 26-27).

İnsan psikolojisini yansıtmayı amaçlamayan Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*'te tasvir anlatım tarzıyla kahramanların psikolojilerini anlatmayı tercih etmemiştir. Tahkiyeyi öyküyü anlatmak için tek araç olarak görmüş, bu manada tasvirleri birkaç cümleyle geçiştirmiştir. Bir yerde Şefik'in bakış açısını kendi bakış açısıyla birleştirmeye çalışmıştır:

"*Kalktı. Ata bindi. Arife Hanım'ın yanına vardı.*

Hanımın bugünkü hâli dört gün evvelki hâlinden dört kat daha âlâ idi. Çehresine, dudaklarına renk gelmiş yüzündeki tebessüm daha ziyade artmış, hâl ve şanına bir şetaret ve hatta onun biraz daha fevki olmak üzere biraz da işvebazlık munzam olmuş. Hele o güne mahsus olmak üzere bir giyinmiş, kendisine bir de çeki düzen vermiş ki tarife sığmaz." (s. 89).

Namık Kemal'in amaç olarak gördüğü romantik ve yüzeysel tasvirlerin tersine Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*'te mekân ve nesnelerle kahramanların psikolojileri arasında birebir bağlantılar kurmuş, hem anlatıcının hem de kahramanların bakış açısıyla tasvirler yapmıştır. Göçgün'e göre, *Sergüzeşt*'in yazarı dekoratif tasvirler yapmamış, realist roman tekniğine bağlı kalarak olayların geçtiği çevreyi olduğu gibi tanıtmak, kahramanların ruh hallerini gerçekçi bir çizgide ve daha canlı olarak anlatabilmek amacıyla fonksiyonel tasvirler yapmıştır.[665] Aşağıdaki metnin ilk paragrafında Dilber'in bakış açısı tasvirin mahiyetini belirlemiştir. Dilber, içinde

[665] Ö. Göçgün, *Belgelerle Yeni Türk Edebiyatı*, s. 179.

bulunduğu durum gereği esirciyi olumsuz duygularla görmektedir. İkinci paragrafta anlatıcı, kendisini merkeze koyarak kahramanın yoksunluğunu yansıtmaya çalışmıştır:

"*Sandalın içindeyken o büyük yuvarlak gözleriyle Çerkes'e bakarak ve birer küçük yelpaze kadar büyük olan ellerini sallayarak esirleri pazarlık ediyordu. Pazarlık yolunda gitmeyince kırk beş yaş ile elli arasında olduğunu gösteren ve siyahtan ziyade kirli bir renge mâil olan kır sakalıyla esmer çehresinde bir iki kaba buruşukluğu şâyan-ı nefret bir suret kesbederdi.*

Halâyıkların ikisi on altı on yedişer yaşında Kafkasya'nın iki parlak mahsul-i hüsnü idi. Üçüncüsü tahminen sekiz dokuz yaşında bir küçük esir idi ki saçlarıyla kaşlarının arası biraz yakınca, ağzı gâyet küçük, yuvarlak olan omuzlarına nisbetle beli incecik, hele o siyah gözlerde pertev-i zekâ bir letâfet-i nâmütenâhi gösterirdi. Bir dest-i üstadâne ile hutût-ı mütenâsibesi çekilmiş, fakat rengi verilmemiş bir tasvirdi. Zira küçücük dudakları pek renksiz, bakılmamaktan saçları seyrek, sefalet ve meşakk-ı seferin tesiriyle rengi uçuk, gözlerinin etrafı ince bir siyah daire ile çevrilmiş, nazarında kafesin içine konulmuş bir kuşun ara sıra semaya bakışını andırır surette hafî bir hüzün ve teessür meşhûd idi. Bu küçük kızın üzerinde dar ve serâpâ ilikli bir Çerkes paltosu, başında bir küçük eski kalpağı vardı." (s. 6).

Fatma Aliye, *Muhâdarât*'ta insan psikolojisini ve kahramanların bakış açısını dikkate almamış, yaptığı realist tasvirleri kahramanların psikolojik durumlarına uygun olarak bireyselleştirememiştir. Toplumcu ve ahlakçı bir bakış açısına sahip olmasının, meddah ve hâkim anlatıcıyı kullanmasının bunda payı olduğunu söylemek lâzımdır. Romancı, bir noktada başkahraman Fâzıla'nın Şebib hakkındaki gözlemlerini esas alarak tasvir yapmaya çalışmıştır:

"*Fâzıla, tamamıyla kendini topladığı vakit Şebib'e eylediği teşekkürü, o zamana kadar ona bakmadığı bir nazarla bakarak ifâ eyliyordu. Fâzıla artık hür ve serbestti. Gayrı üzerinde bir zevc hakkı bulunmadığından, Şebib'e istediği gibi bakabilmekte kendisini muhtar buluyordu. Fâzıla, bir diğerinin nikâhlısı olduğu halde dikkatle erkeklere bakabilmek salâhiyetini kendinde görememiş olduğundan, o zamana kadar Şebib'e dikkatle bakmamıştı. Şebib, çok güzel ve yakışıklı bir gençti. Alnının, kaşlarının üstündeki cihetiyle saçlarına yakın olan cihetinin yumrulup o iki cihetin ortasının biraz çökük gibi kalan şekli fevkalâde olan akl ü zekâvetini ibrâz eylemekte, o güzel alnın ortasında iki kaşların arasında yukarı doğru giden amûdî iki hat fetânet ve vakârını izhâr eylemekteydi. Çatmağı mutad edinmiş olduğu güzel biçimli kaşları simasına şan ve halâvet vermekte gözlerinde nûr-ı zekâvet parlamaktaydı. Uzun boyu ve geniş omuzları şan ve halâvetini tezyîd eylemekte, omuzlara nisbet ince beli endâmının letâfetini arttırmaktaydı*." (s. 333).

Nabizade Nazım, psikolojik karakteri ağır basan *Zehra* isimli romanına Göksu deresi, Beykoz, Büyükdere, Sultaniye çayırları, Sarıyer suları ve Kefeliköy gibi semtlerin ilkbahar aylarındaki hallerini gerçekçi bir şekilde tasvir ederek başlamış, tasvirini "*bezm-i carî erbâbından*" birisinin kasidesiyle sürdürerek Suphi ve Zehra'nın balkondaki saadetlerini tasvir tonu ağır basan bir anlatımla nakletmiştir. Bu tasvir, *İntibah*'ın başındaki tasvirden daha gerçekçidir ve somut doğa olaylarını teşhis etmeye

yöneliktir. Ancak romancı, gerçekçi tasvirler yapmadaki başarısını insan psikolojisini merkeze alan tasvirler yaparak sürdürememiştir. Aşağıdaki örnekte Zehra'yı Suphi'nin gözlemleriyle sunmuştur:

"*Bahçede gördüğü vücut bir gül fidanının sararmış yapraklarını koparmakla meşgul bulunuyor idi: Saçlarını külfetsizce bir deste-i perişan halinde toplamış, arkasına doğru atıvermiş. Kavuniçi renkli satenden bir hafif entari giymiş; entarinin kolları dirseklerini pek de tecavüz etmiyor, beyaz kolları meydanda; içindeki gömleğin göğsü açılmış, beyaz sinesi nîm görünmekte. Dar entari, sinesini istiaptan izhâr-ı acz edecek derecedeydi.*" (s. 11).

Suphi, Urani ile yaşamaya başladıktan sonraki gün dışarı çıktığında arkasında bıraktığı her şeyi unutarak o anın mutluluğunu yaşamaya başlamıştır. Romancı da buna uygun olarak Kâğıthane vadisini, Maslak tepelerini ve Büyükdere Caddesi'ni Suphi'nin içinde bulunduğu mutluluk duygusuna göre tasvir etmiştir:

"*İki gün evvel İstanbul semâsını ihata etmiş olan dolgun bulutlar, Kâğıthane vadisini bir âlâ sulamış, çayırlar bu âb-ı hayat ile canlanıp renklenmiş idi. Baştan başa bir kaliçe-i zümürrüdîn haline gelmiş olan şu latîf vadi içinde Kâğıthane Koyu, safâsından kabına sığamamış gibi güya karşı tepelere doğru tırmanmakta idi. Hele parkın çıplak ormanı iktisab-ı taravete can atar gibi görünmekte idi. Karşı tepeler üzerinde Kâğıthane yaylası alabildiğine uzanıp gitmekte, sağ tarafta Maslak tepeleri ve Büyükdere Caddesi'nin sıra ağaçları sanki vadinin şu taravetini temâşaya şitâb gösteriyor zannolunmakta idi.*" (s. 73).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* isimli romanıyla gerçekçi tasvirler konusunda önemli bir ilerleme kaydetmiştir. Özellikle romanın başındaki tasvirle Çamlıca'yı *İntibah*'ın aksine somut temlerle anlatmıştır.[666] Araçsallaştırdığı tasvirlerde insan psikolojisini oldukça önemsemiş, çevre ve mekânı başkahraman Bihruz Bey'in ruh durumuna göre yansıtmıştır. Bihruz Bey, "*Kalamış cihetinde nasb-ı enzâr ederek mahzûn mahzûn*" düşünürken romancı, çevreyi onun ruh durumuna uygun olarak tasvir etmiştir:

"*Latif poyrazın iânesiyle denizde biri biri ardınca yuvarlanan ufak ufak dalgaların sahile karip ve müteferrik kayalara gelip çarpmasından husûle gelen hafif ve samiânevaz çağıltı cesim meşe ve dişbudak ağaçlarının ihtizâz-ı ağsan ve evrakından peydah olan vahşetengiz uğultu ve hışıltı ile birleşince bir aheng-i garip vücûda getiriyor; bu aheng-i garip ise hab-âlûde hisleri uyandırmak, gizli dertleri aşikâr etmek, mahrûm-ı didâr kalmış gözleri ağlatmak, mağlûb-ı sevda olmuş yürekleri inletmek için talip ve heveskâr arıyordu*." (s. 131).

Romancı, güzel bir rüya görüp mutlu bir şekilde uyanan Bihruz Bey'in psikolojisini tasvirle yansıtmıştır:

---

[666] A. Ö. Evin, *Türk Romanının Gelişimi ve Kökenleri*, s. 220.

"*Bihruz Bey ertesi sabah saat ikiye doğru gözlerini tatlı uykudan açtığı zaman odanın içerisini ziya içinde görünce bir heyecan-ı fevkalâde-i sürûr ile yatağından fırladı, pencerelerin perdelerini kaldırdı, bir pencere açtı, dışarıya doğru bir baktı. Nazarına maruz olan manzara-i letâfet geceki halin zıdd-ı tamı idi. Geceleyin tehevvürler, şiddetler içinde ağlayıp feryâd eden dilber-i nâzenin-i tabiat etrafında henüz kurumamış olan gözyaşlarından dolayı mahcûbiyetini ketmedemediği halde latif latif tebessüm ediyordu. Birkaç saat evvel afâkı kâmilen ihâta eden kara bulutlardan çehre-i handan-ı semada bir leke bile yoktu. Ağaçlar, çimenler, dağlar, taşlar yıkanmış, toprakların tozları basılıp yerler -Çamlıca ve civarı kırlarına mahsus- sarılığı almış idi*." (s. 80).

Servet-i Fünûn romancıları, Tanzimat'ın sonuna doğru Nabizade Nazım ve Recaizade Mahmut Ekrem ile başlayan gerçekçi tasvir girişimlerini daha ileri bir noktaya götürmüştür. Merkeze insan psikolojisini koydukları için mekân, nesne, eşya ve insanları kahramanın bakış açısına göre vermişlerdir. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*'da tasvir anlatım tarzını çok başarılı ve gerçekçi bir şekilde kullanmış, insan hayatı için belirleyici olan mekân, nesne ve eşyalar ile ikinci dereceden varlıkları da anlatarak tasvire psikolojik bir nitelik katmıştır. Tanpınar'ın tespitiyle Halit Ziya'yla eşya, artık romanda kahramanları her bakımdan etkileyen bir unsur halini almıştır.[667] Romancı, genel tabiat tasvirleri yerine, özel tasvirler yaparak varlıkları böldüğü gibi insan gözlerinin detayı yakalama kabiliyetini de ortaya koymuştur. *Mai ve Siyah*'ın başında detaylı ve insanî boyutlarını atlamadan gerçekleştirdiği yemek masası tasvirinde insanların yemekle ve masanın üzerindeki nesnelerle ilişkisini çok yönlü bir şekilde vermesi, Türk romanı için önemli bir aşamadır. Böylece yemek masası, alelade bir eşya olmaktan çıkmış, kahramanların boşvermişlik ve keyif arasındaki ruhî durumlarını yansıtmıştır:

"*Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sürüyordu; kahvenin gelmesine kadar unutularak bırakılıvermiş elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür'alar görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarından yer yer çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında bir bulut teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın oynak ziyası altında gâh küçülüp gâh büyüyor… Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram… Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler… Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak… Sofrayı baştan başa örten bir kargaşalık, sanki yedi kuvvetli çenenin hücûmundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofra*." (s. 14).

Halit Ziya, tasviri sadece nesne, mekân ve algılanabilen somut unsurların anlatımı için kullanmamış, dış dünyayı tasvir ederken kahramanın o anki algı ve zihin

[667] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 278.

durumlarını da dikkate almıştır. Kırmızı rengi kullanarak erotik bir atmosfer oluşturmuş,[668] kırmızıyla yaptığı imgeler yoluyla Ahmet Cemil'in iç dünyasında Lâmia'nın ne tür bir karşılık bulduğunu göstermiştir:

"*Büyük lambanın kırmızı kalpağından yakut renginde bir ziya intişar ederek bütün bu odayı alevden bir renge boyamıştı. Bu kırmızı ziya odanın ortasında masanın etrafında ateşten bir hâle teşkil ettikten sonra yavaş yavaş hafifleşerek bütün duvarlardan, eşyadan, perdelerden kayarak burada bir pembe gül uyandırıyor; sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lâmia'nın sırtını, omuzlarını, başından arkasına dökülen kıvırcık saçların dalgalarını münevver bir ihtizaz içinde sarıyor, mumların sarımtırak ziyasıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra sönüyordu.*" (s. 142).

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*'taki tutumunu *Aşk-ı Memnu*'da da sürdürmüş, tasvir anlatım tarzını çok yönlü olarak kullanarak nesne ve eşyaları hem somut yanları hem de kahramanlarla kurduğu türlü ilişkilerle sunmuştur. Neredeyse mekân, nesne ve eşya tasvirlerinin tümünde insan psikolojisine dair izler bulmak mümkündür. Romancı, yaptığı tasvirlerde kahramanın önemsediği nesne ve eşyaları doğal varlıklarından soyutlayıp yeni bir imajla vermiş, mekân, nesne, eşya ile kahraman arasında kurduğu ilişkide bir unsurdan diğerine yayılan enerjiyle ruhî bir portrenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bihter'in tasvir edildiği bölüm buna iyi bir örnektir:

"*Ötede kandilin titrek ziyası odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerine şişelerin irileşen, nispet haricinde şişen gölgeleri odanın döşemesine dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hulyanın arasına cibinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûnunda bir uyku nefesi uçmaya başlıyordu. Yalnız - ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi- yataktan, cibinliğin arasından küçük, beyaz, tombul bir ayak sarkıyor; asabî bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir davet manasıyla güya bu emel yatağına takım takım huylalar çağırıyor.*" (s. 59).

Halit Ziya kahramanının gözünden tasvirler de yaparak kinaye mesafesini olabildiğince daraltmış, böylece anlatımda beşerîği yakalamıştır. Aşağıdaki örnekte, Nihal'in bakış açısını kullanmıştır:

"*Nihal etrafına bakındı. Evvela pencereleri gördü. Gâyet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasında sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak*

[668] Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yay., İstanbul 2012, s. 336.

dökülen atlas ve tül karışık cibinlik; karşıda iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutularak açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabiî cesamette bir resmi…" (s. 132).

Mehmet Rauf *Eylül* isimli psikolojik romanında, Halit Ziya gibi neredeyse tüm tasvirleri kahramanları merkeze koyarak yapmış, insan psikolojisini tasvirler yoluyla yansıtmıştır. Özellikle Suad ve Necib'in ruh durumlarıyla mekân, nesne ve eşyalar arasında yakın münasebetler kurmuş, onların iç hayat karmaşaları, psikolojik problemleri ve kişilik sorunlarını bu münasebetlerle vermeye çalışmıştır. Aşağıdaki örnekte Suad'ın içinde bulunduğu "*sükûn ve kasveti*" görmek mümkündür:

"*Hava, yine o harâret ve rengin üzerine şimdi gayr-ı mahsûs bir tül çekilmiş gibi ketûm bir gölgeye, harâret hafif bir revnaka, ancak hissolunan bir ılık nefhaya munkalib olmuş, ziyâ sâde bir in'ikâs halinde intişâr ediyor, denizin lâcivert gözleri sanki bulanarak sinesinden nebeân eden o keskin bahar râyihasıyla Beykoz koyuna doğru sokuldukça kararıyordu*." (s. 170).

Necib, Süreyya ve Suad'ın evini ilk kez ziyaret ettiğinde çok mutlu olmuştur. Romancı, Necib'in bakışlarının yöneldiği denizi mutluluk duygularıyla ve kahramanın gözlemleriyle tasvir etmiştir:

"*Balkonun kenarına kadar ilerlemişti. Hafif bir nevâziş-i rüzgâr ile dalgacıklar püsküren geniş sath-ı âb güneşin altında baygın, mütenevvir, bîtap serilmiş, müzâb bir vadi-i sîmîn gibi tele'lü' ediyor, sevâhilin üstünde imtidâd-ı nazarı sürükleyip ufuklarda yoran tepelerin her biri başka gölgeler, dumanlar altında, havasının ateşten titrediği hissedilen eflatun, kurşunî, sarı hutût-ı cibâl en nihâyet vâsi' bir denizin ziyalar içinde ufka dökülen hayalî adaları gibi müphem, nermîn bir ateş-i beyaz üzerinde lerzende esdâd-ı ehvâl tevâlî ediyordu*." (s. 40).

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* isimli romanında anlatıcı konumundaki Pervin, çevresini ve insanları içinde bulunduğu ruh durumuna göre tasvir etmiş ve dünya görüşünü tasvirlerine yansıtmıştır. Mütecessis ve romantik bir kişilik özelliğine sahip olan genç kız, çevresindeki mekân, eşya ve insanların özelliklerini bütüncül olarak görmeye çalışarak tasvirlerine yansıtmıştır. Aşağıdaki tasvirde Pervin, vapur İstanbul'a yaklaşırken romantik ve dikkatli bir gözlem yapmıştır:

"*Sağda bu mayıs sabahının sisleri arasında Adalar, hab-âlûd bir rehâvet içinde gunûde idiler; sonra onların arkasından ince bir sahil uzanarak Fenerbahçe ve Moda, Kadıköy ile İstanbul'a mülâki oluyordu; ben Adalar'a, Fenerbahçe'ye bakarak bütün buralarda yaşanılan hayatın letâfetini mübalağa ile tasavvur ediyordum*." (s. 83).

Vapurdan inip de İstanbul'un rıhtımının İzmir'in kordonuna, insanların İzmir muhitindekilere benzemediğini görünce tasvirleri de olumludan olumsuza kaymıştır:

"*Filhakika Galata ne ise Beyoğlu, Boğaziçi, hele İstanbul ondan başka bir şey değil… Meselâ Beyoğlu, iki tarafa uzayan dar, pis sokaklarla yayılmış yegâne bir caddeden ibaretti ki en geniş yeri on beş metreden fazla değil… Hele o Boğaziçi… Enkaz yalılarıyla nazarı tırmalayan serâpâ bir tevâli-i harâbât… Rumeli sahilinde yeni birkaç binaya mukabil Anadolu sahili harab âbâd köyleriyle asırlık uykusunda ezilmiş gibi bî-hareket, bî-hayat… Hatta o kadar müşkülpesend görünen amca beyimin oturduğu bu köy, bu İstinye… Dört beş yalıdan başka oturulacak bir evi yok… Bütün balıkçı kulübeleri, serapa harâb âbâd…*" (s. 84).

Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* isimli romanında tasvir anlatım tarzını çok yönlü bir biçimde kullanmış, gerçekçi tasvirlerin yanında başkahraman Nezih'in ruh durumunu yansıtan tasvirler de yapmıştır. Anlatıcı, Nezih'in kızları gördüğü anı onun bakış açısıyla vermiştir:

"*Mükellef giyinmemişlerdi. Üçünün de arkasında krem renkli birer basma fistan vardı. Fakat yan tarafa eğildikleri hasır şapkalarından süzülen ziyâ-yı şems ile yaldızlanan çehrelerinden; ince, o kadar kopacak zannolunan bellerinin fevkinde bir tenemmüv-i nazar-giriz ile dalgalanan nâzik vücûdlarından öyle bir servet-i hüsn ü ân tesâud etmekte idi ki kâğıt yelpazeleri şuh bir ahenk ile sallayan küçük ellerdeki eldivenlerin, kısaca eteklerden dışarı çıkan mini mini, afacan ayaklardaki sarı iskarpinlerin eskice olması hiç de nazar-ı dikkate ilişmiyordu*." (s. 28).

Servet-i Fünûn dışında yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* isimli romanında tasvir anlatım tarzını kahramanların iç dünyalarını yansıtmak için kullanmıştır. Özellikle romancılık yaptığı anlaşılan çerçeve anlatıcı Hüseyin, romantik kişiliğinin de etkisiyle mekân ve nesneleri hem kendi varlıklarıyla hem de idealize ederek yansıtmıştır. Daha romana başlarken bu tutumunun izlerini görmek mümkündür:

"*1300 senesi eylülü evsatına doğru bir perşeme idi ki saat yedi buçuk raddelerinde bardaklardan boşanır gibi şiddetli sağanaklar ile başlayan bir yağmur, tufandan nişan veren selleri velvele-i kıyameti andıran hevl-engiz şimşek gümbürtüleriyle damları, sokakları su içinde bırakıp her tarafa sarstıktan iki saat sonra mübeddel-i sükûnet olmuştu. Yağmurun dinmesini müteakiben semadaki bulutlar merkezlerine doğru koyu sincabî ve muhitlerine doğru kar gibi beyaz cesim kitlelere bil-inkısam kesafetlerini yavaş yavaş kaybedip bin türlü azametli şekiller alarak etraf-ı cevve doğru uçuştuklarından laciverdî-i sema oraya buraya kâinata arz-ı ibtisama başladı*." (s. 9).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, tasvir hususunda *İffet*'te ulaştığı düzeyi *Mutallâka*'da kaydememiştir. Tasvir anlatım tarzına fazlaca yer vermediği *Mutallâka*'da kahraman-anlatıcılar, kendi gözlemleriyle ve psikolojik durumları doğrultusunda tasvirler yapmamıştır. Anlatımlar arasında yer yer bir veya birkaç cümlelik tasvirler bulunmaktadır, ama bunlar, psikolojik derinlikten yoksundur. Anlatıcı konumundaki Akile Hanım'ın aşağıdaki tasviri romanda bulunabilecek müstakil tasvirlerden biridir:

"*Altı aylık müddet-i iftirakın hatırımda zayıf düşürdüğü hutût-ı simanızdan bazılarını fotoğrafınızda buluyorum… Ah, işte tıpkı yanağı böyleydi, çenesinin ortasında ufacık bir hatt-ı amudî vardı. Alt dudağı biraz ziyade kıvrıktı, diye hep o eşkâli amik bir nazar-ı tahassürle tetkike koyuluyorum*." (s. 204).

Servet-i Fünûn dışında yazan Saffet Nezihi de *Zavallı Necdet* isimli romanında tasvir anlatım tarzından geniş ölçüde yararlanmıştır. Romancı, Necdet'in ruh durumunu mekân, nesne ve eşya tasvirlerine yansıtmış, tasvir yoluyla kahramanının yaşadığı psikolojik problemlere ışık tutmuştur. Daha romanın başında çerçeve anlatıcı, Necdet'in hikâyesini dinlemeye başlamış, hikâyenin gerilimiyle karşısındaki adamı olumsuz ifadelerle tasvir etmiştir:

"*Beş on saniyelik bir sessizlikten, derin bir sessizlikten sonra hikâyesinin neresinden başlanılmak lâzım geleceğini tayin etmiş olmalı ki gözlerinde bir parlaklık eseri görür gibi oldum. Karşımızda bir şişman zat oturuyordu. Büyük karnı vücûdundan yarım metre ileriye fırlamıştı. Dizlerimize dokunmamak için kendimizi biraz köşeye çektik. Koşmuş, yorulmuş olmalı ki geniş geniş nefesler aldığı sırada yeleğinin cebinden çıkardığı büyücek bir altın kutudan bir iki tutam enfiye çekti. Birkaç kere zevkle, lezzetle hapşırdı. Bu gamsız, kasavetsiz, hissiz, evet, evet hissiz zat; karşısında kimse bulunmuyormuş gibi lâkayit duruyordu, o büyük vücûdunu, o koca karnını güzelce yerleştirecek, -velev ki iki şahsın rahatsızlığını mucip olsun- istirahat edecek yer arıyordu*." (s. 8).

İç/asıl anlatıcı Necdet de ruh durumunu tasvirler yoluyla ortaya koymaya çalışmış, eşi görev için yurtdışına gittiğinden yalıya gelen Meliha'ya duyduğu aşk hislerini yaptığı tasvirle sergilemiştir:

"*Meliha'yı iskeleden alıp getiren araba öğlene yakın köşkün önünde durdu. Hepimiz karşılamaya koştuk. Siyah hareli bir çarşaf giymişti. O güzel vücut, o latif endam ne kadar cazibeli görünüyordu. Arabadan inişinde bir kuş atlayışı vardı. Öyle gönül kapıcı bir tavırla, bir eda ile inmişti ki…*" (s. 86).

Güzide Sabri Aygün de Saffet Nezihi gibi tasvir anlatım tarzından geniş ölçüde yararlanmıştır. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde anlatıcı konumundaki Fikret, psikolojisini yansıtmak ve dış olayların kendisinde uyandırdığı tesirleri ortaya koymak için tasvirler yapmıştır. Fikret, eşi Sâid'in çiftliğini çok beğenmekte ve burayı bir "*uzletgâh*" olarak görmektedir. Çünkü bu mekânda yalnızlığını samimi bir şekilde hissetmekte, şehir hayatının verdiği sıkıcılıktan uzak kalmakta ve Nejad'dan ayrı kalışının ızdırabını yaşamaktadır. "*Evrak-ı metrukesinin*" on mayıs tarihli, ilk metninin giriş cümlelerinde mekânın/çevrenin kendisinde uyandırdığı sevgi duygusunu tasvirle anlatmıştır:

"*Şafak vakti uyandım; penceremin önündeki leylak dalı üzerinde gizlenen bir yaramaz sakanın ötüşü ne kadar ruhnevâz idi! Seherin elvân-ı dilfiribi semâyı ihâtaya başlıyorken, bütün etraf ümid kadar tatlı, sevda kadar hazin bir levha-i letâfet irâe*

ediyordu. Güneşin envâr-ı ibtisâmı yavaş yavaş ovalara kadar yayılıyor, her yerde bir hayat-ı neşedâr uyandırıyordu." (s. 24).

Fikret'in tasvirleri her zaman olumlu değildir. Eşi ısrar ettiği halde o, İstanbul'a gitmek istememekte, Nejad'ın veya kendisinin yanlış bir davranışıyla işlerin daha da çetrefilleşmesinden korkmakta ve çevreyi bu duygularla algılamaktadır:

"*Her taraf ridâ-yı hazine bürünmüştü. Heybeli'nin üzerine doğru mavi bir tül gibi hafîf bir sis iniyordu. İleride, beyaz bir kotra, emvâc-ı derya üzerinde çırpınıyor, bazen köpüklü dalgalar arasına gömülüyor, anûd bir tehâlüke koşmak, kaçmak için rüzgârlarla mücadele ediyor, bazen yükseliyor, yükseliyor ve sath-ı âb üzerinde beyaz bir martıyı andırıyordu*." (s. 110).

Servet-i Fünûn etkisini üzerinde taşıyan Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman, *Siyah Gözler*'de tasvir anlatım tarzını romanın başkahramanı dul kadının iç dünyasıyla çevre arasındaki ilişkiyi sergilemek için kullanmış ve her şeyi dul kadının perspektifinden görmeye çalışmıştır. Aşağıdaki tasvirde dul kadının genç adamla ilgili tereddütlerini çözmesinin verdiği rahatlığı görmek mümkündür:

"*Hayır, bunu da yapmayacak; ona mağlup olmamak için, icap ederse, her şeyi feda edecekti. Buna karar verdikten sonra kalktı; pencerenin yanına geldi…*

Karşıda deniz, lacivert eteklerini sürükleyerek akıp gidiyor; evin çatısından uğultulu bir rüzgâr geçiyordu. Ağaçlar sallanıyor; yapraklar uçuşuyor; Yûşa'nın üzerinde siyah bir bulut, ufukları kesif bir dumanla ihata ediyordu…" (s. 30).

Dul kadın, çayırlığa gittiğinde genç erkeği görememiş ve artık kendisiyle ilgilenmeyeceğini düşünerek üzülmüştür. Eve geldikten sonra yatak odasına çıktığında dul kadının kırgınlığı tasvire yansımıştır:

"*Başını pencerenin kenarına dayadı; endişeli nazarlarla akşamların esmer sislerinde kaybolarak ufuklara daldı. Zihni durgun, hiçbir şeyi düşünmüyor gibiydi. Gözünün önünde sema, gittikçe alçalıyor; âteşîn bir daire içinde, tedrîcen eriyen menâzir, dağlar, ağaçlar, evler, siyah bir volkanın sönmüş lavları şeklinde birer birer denize yuvarlanıyor; denizle sema birleşerek, gecelerin zalâm-ı esrarında kayboluyor; bu zübân menâzir içinde bütün çizgiler tedrîcen silinerek, ebedî siyah bir boşluğun korkunç derinlikleri açılıyor; uzakta dubanın kırmızı gözü, Boğaz'ın kurşunî sularında eriyen zulmetleri tecessüs ediyor gibiydi*." (s. 22).

Halide Edip Adıvar, *Handan* ve *Son Eseri* isimli romanlarında tasvir anlatım tarzını başarılı bir şekilde kullanamamıştır. Mektup ve günlüklerle yazdığı bu romanlarında kahramanlara iç dünyalarını tasvirle anlatma imkânı tanımamıştır. *Handan*'ın anlatıcıları Handan ve Refik Cemal, nadiren yaptıkları tasvirlerde iç dünyalarını kısmen yansıtmıştır. Refik Cemal, Handan'ı Londra'da dekolte kıyafetlerle ve eski hüznünden arınmış bir şekilde gördüğünde onun psikolojik durumunu yansıtan bir tasvir yapmıştır:

"*Handan Londra'ya geldi geleli ilk defa olarak o akşam için dekolte giymişti. Zannımca biraz fazla açık, fakat zengin bir dekolte, zengin saçları çıplak ensesi üstünde incili bir tarakta perişan toplanmış, şakaklarına inen ipek dalgalı saçlarıyla, ziya ile yanan gözleri ve mütebessim dudakları ile ne kadar zamandır koyu ve sakit bir gölgeye benzeyen kadın tamamen değişmişti*." (s. 97).

Refik Cemal, Hüsnü Paşa ile Handan'ın kendisiyle ilgili tartışmasının üzerine Handan'la köye giderken ormanı genç kadının hüzünlü atmosferine göre tasvir etmiştir:

"*Bir de bu nihâyetsiz sakit orman, bu yumuşak ve loş ziya, bu ratıp kurşunî gök, hepsi onun bu akşamki hüznüyle imtizaç eden birer ahenk, birer sahne idiler*." (s. 106).

Halide Edip Adıvar, *Son Eseri*'nde de *Handan*'dan farklı bir tutuma sahip değildir. Anlatıcı konumundaki Feridun Hikmet ve Kamuran, çevre ve mekân tasvirlerine pek fazla müracaat etmemiştir. Feridun Hikmet, insan tasvirlerinde bunun dışına çıkmış, psikolojisini anlatımlarına yansıtmıştır. Eşi Mediha'yı yaşlılığı, kardeşi İbrahim'den ayrılmasına sebep oluşu ve gitgide çirkinleşmesinden dolayı olumsuz; âşık olduğu "*bakire*" Kamuran'ı gençlik ve güzelliğiyle olumlu bir biçimde tasvir etmiştir. Aşağıdaki örnekte Mediha'nın Feridun Hikmet tarafından nasıl algılandığı görmek mümkündür:

"*Galiba sahiden ihtiyarlıyor. Sarı saçları hayli beyazlandı, esasen soluktu, şimdi daha cansız. Şakaklarına, ensesine öyle dümdüz ve darmadağınık bir dökülüşü var ki fena halde sinirime dokunuyor. Neden kalkar kalkmaz taramıyor?*" (s. 22).

Oysa Kamuran'ı söz konusu ettiğinde aşk ve beğeni duyguları devreye girdiği için kullandığı sıfatlar da değişmiştir:

"*Başında gene uzun, beyaz bir tül sarılı, uçları arkaya atılı. Yüzü güneşte altın gibi yanmış. Gözleri yuvarlak, büyük, uzun kirpikleri arkasından insana serbest serbest bakıyor. Belki bunlarda biraz da hüzün var, belki kirpiklerinin tesiri. Kaşlarının rengi kirpiklerinden daha açık, düz ve gür iki hat. Saçları gözlerinden daha koyu bir kestane rengi, çepçevre başına sarılmış. Şakaklarında, dudaklarının üstünde hafif ipek tüyler bir çiçek yaprağına benziyor. Dudakları kırmızı, dolgun, burnu küçük ve biraz yana doğru çarpık*." (s. 41).

Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında anlatıcı konumundaki İsmet, sosyal çürümeyi anlatmak için eski ve yeni hayatından tanıdığı ve tanımadığı pek çok insanın portresini çizmiştir. Portrelerini çizdiği kişilerin tasvir anlatım tarzının imkânlarını kullanarak vermeye çalışmıştır. Daha çok zenginlik, alafrangalık ve sonradan görmelik gibi temalar üzerine yoğunlaşan İsmet, portrelerini çizdiği kişilerin iç dünyaları üzerinde durmamıştır.

Millî Edebiyat'ın güçlü kalemi Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*'ta kahramanların psikolojilerini, onların gözünden yaptığı tasvirlerle yansıtmış,

psikolojileriyle mekân, nesne ve eşya arasındaki ilişkileri sergilemiştir. Aşağıdaki örnekte konağı sadece şeklî yanlarıyla vermemiş, ona insana has özellikler yükleyerek psikolojik bir atmosfer oluşturmuştur:

"*Konak, Naim Efendi'yle beraber, her gün biraz daha yıkılıp gidiyordu. Vakıa sağı solu yangın viraneleriyle çevrilmiş olan bu evin haricî manzarası pek mağmûm bir şeydi, fakat asıl içine girildikten sonradır ki insanın kalbine korku ile karışık derin bir kasvet çöküyordu. Zili bozulan sokak kapısı ağır bir tokmakla vuruluyor ve birçok gıcırtılarla mustarip bir hayvan gibi sarsıla sarsıla açılıyordu. İçeriye atılan ilk adımda göze tesadüf eden manzara kırık dökük, yırtık pırtık birtakım eşya yığınları, buruna çarpan koku bir nevi toz ve küf kokusuydu; kımıldamaktan ve söz etmekten bıkmış, yarı derviş, yarı meczup kıyafetli bir uşak arkasından ve bu eşya yığınları arasından iç avluya geçip de harem dairesine varıldı mı, insanı istila eden hüzün daha ziyade artıyordu; burası tıpkı yer altında bir mahzen gibiydi, sanki senelerden beri hiçbir tarafından ne hava ne ziya almıştı; bununla beraber, divanhaneler ve dehlizler çepeçevre geniş, perdesiz ve pervazları sökülmüş pencerelerle muhattı ve bu pencerelerin camlarından birçoğu kırıktı; bu kırık camları örten örümcek ağlarının arkasında kış, yaz rutubetten, adeta bozulmuş birtakım su yolları gibi sızan yüksek bahçe duvarlarının esmer şekilleri görünüyordu; her basamağı bir ayrı ses çıkaran merdivenlerden çıkıp da eskiden, büyük otellerdeki "hol"ler tarzında, Psalti'ye döşetilmiş büyük sofaya varılır varılmaz en hafif bir ses bile boş bir kubbenin altında gibi aksisedalar çıkarıyordu*." (s. 210).

Romancı, kahramanın gözünden yaptığı tasvirlerde de psikolojik olguları ihmal etmemiş, kahramanın iç dünyalarında olup bitenleri tasvirler yoluyla görselleştirmiştir. Büyükada'da geniş sofrada Hakkı Celis, kendisini yabancı hissetmektedir:

"*Esasen Hakkı Celis'in arzu ettiği şey, bu sofradan bir an evvel uzaklaşmak, kaçmaktı; hemen ayağa kalktı. Karşıdan sağdan soldan deniz görünüyordu; tenha, durgun ve cilalı bir deniz… O kadar tenha ki, Hakkı Celis kendini gurbette sandı, o kadar durgun ki, ruhuna bir ölüm korkusu girdi ve suların bu uzak pırıltısından gözlerine nâhoş bir kamaşma geldi*." (s. 69).

Reşat Nuri Güntekin *Çalıkuşu*'nda, tıpkı Halide Edip gibi, tasvir anlatım tarzını çok yönlü ve psikolojik durumları ortaya koyabilecek biçimde kullanmamıştır. Feride, anlatıcı olduğu ilk dört bölümde tasvirleri realist gözlemler şeklinde yapmıştır. Nadir örneklerin birinde evlenen öğrencisini tasvir ederken onun psikolojisini sezdirmiştir:

"*Çoban Mehmet'le evlenecek Zehra, insanın rüyasına girse korkutacak kadar acayip bir mahlûk, bir nevi delidir. Kına renginde çalı gibi sert, karmakarışık saçları, balmumu gibi renksiz yüzünde yine o renkte çilleri, daracık alnıyla bir hizada korkunç gözleri vardır*." (s. 199).

İnsan psikolojisini romancılığın tüm imkânlarını kullanarak anlatmaya çalışan Peyami Safa, *Sözde Kızlar* ve *Şimşek*'te tasvir anlatım tarzını çok yönlü olarak kullanmış, gerek anlatıcının gerek kahramanın bakış açısını kullanarak tasvirler yapmıştır. Türk romancılığının Tanzimat'la oluşturmaya başladığı birikimleri

romanlarına yansıtmıştır. *Sözde Kızlar*'da, "*kabul gününde*" Mebrure'nin Güzide'ye köşkün tehlikelerini anlatacağı konuşma öncesinde romancı, bu psikolojik atmosfere uygun bir tasvir yapmıştır. Tehlikeler, tasvirde kullanılan renklerle, etrafın sessizliğiyle ve gecenin korkunç, renksiz ve ürkütücü oluşuyla ortaya konmuştur:

"*Mebrure ile Güzide, bahçenin solundaki kameriyede oturmuşlardı. Hiç konuşmuyorlar, gökyüzüne birer ehram gibi sivrilen çam ağaçlarının taş kadar hareketsiz, katı, simsiyah gölgelerine bakıyorlardı. Bu iki kız için kalabalık meclisten birdenbire sükûnete geçiş, bahçenin bu ıssızlığı, gecenin bu renksizliği korkunç, düşündürücü bir şeydi. İkisi de yaşadıkları anın felsefî manasına yükselmek istiyorlardı*." (s. 51).

Kahramanın bakış açısıyla gerçekleşen tasvirlerde onların bilinç düzeylerini görmek mümkündür. Romancı, Mebrure'nin bakış açısını, Nadir'le Fahri'nin evini ve odasını tasvir ederken ortaya koymuştur:

"*Parmağıyla iki katlı bir bina gösterdi: Bu viran taş evin kirli beyaz rengi otuz kırk seneden beri tabiatla mücadelesini bütün yorgunluklarını haykırıyor, pencere kenarlarının parça parça dökülmüş sıvalar, yakın bir inkırazın kara haberini veriyordu. Mebrure, eve uzun müddet bakmadı, hemen içeriye girdiler.*

Bir kat çıktılar. Tahta merdivenler, kuvvetli adımlara razı olmadıklarını boğuk, gıcırtılı bir sesle ilan ediyorlar, bazen diplere doğru çukurlaşarak kopmaya ve sökülmeye hazır tahtalardan son bir gayretle ayrılmaya muvaffak oluyorlardı. Birinci katın görünüşü acıklı: Duvalar badanasızlığın ve kireç döküntülerinin azap verici manzarasını örtmek isteyen renkli gazeteler ve mukavvalarla kaplanmış, yamalı bir bohçaya benziyor. Tavan kambur, basık, kapkara ve yer yer çatlak. Ortalığı genzi yakan, teneffüsü ağırlaştıran, mideye bulantı veren keskin bir yağ ve soğan kokusu sinmiş, bir mahzen loşluğunu hatırlatan yarı karanlıklar içinde, Nadir odayı gösterdi." (s. 120).

Peyami Safa, *Şimşek*'te tasvir anlatım tarzından geniş bir biçimde yararlanmış, kahramanların zihnine girerek onların çevre, mekân ve nesneleri nasıl algıladıklarını ortaya koymuştur. Tasvirlerde kullandığı sıfatlar, soyut kelimeler, bilinçaltını sergileyen ifadeler, onların hislerini ve psikolojilerini sergilemeye yöneliktir. Romancı, kendi uhdesinde gerçekleştirdiği tasvirlerde de bireylerin psikolojilerini ihmal etmeyerek mekân ve çevre ile insan psikolojisi arasındaki ilişkiyi yansıtmıştır. Müfid, bir mektup bırakarak teyzesinin yazlık evine taşındığında rahatlamış ve kendine gelmiştir. Evin bulunduğu yer sükûn içindedir. Aşağıdaki tasvire, Müfid'in içinde bulunduğu rahatlık yansımıştır:

"*Bir tepeye giden yol üstünde her tarafı tellerle çevrili büyük bir bahçe içinde, pencereleri sarmaşıklarla örtülü, odaları yeşil ışıklarla dolu, ferah, geniş, sessiz ev. İnce rüzgâr ürperişleri ve tatlı yaprak sesleri, çiçek, sıcakta usâreleri tebahhur ederek havaya dağılan ot, ıhlamur kokuları. Denizde, ufukta, havada, ağaçlar ve yapraklar arasında renkli ışıklar. Doğarken ve batarken güneş. Saf hava. Derin sükût ki bir sigara*

külü düştüğü vakit sesi duyulur. Öğle güneşinde kiremitleri parlayan seyrek, dağınık, tek-tük evlerin arasından kıvrıla kıvrıla tepeye giden sarı yollar. Bu kimsesiz yerden geçen bir iki yolcunun kızarık, terli, yanık yüzlerine serin gölgeler bırakan ve bahçe duvarlarından sarkan büyük, yaşlı, dalgaları birbirine dolanarak gökyüzünü kaptamış ağaçlar. Uzakta bostanların yeşil aralıklarından gümüşlü parıltısı geçen deniz. Rüyalı geceler. Sarhoşluk sızıntısı veren mehtap. Gözleri ürperten yıldızlar." (s. 154).

Romancı, kahramanların gözlemleriyle de tasvirler yapmıştır. Pervin, yasak aşk yaşadığı Sacid'den hoşlanmaktadır. Kimi zaman ikilemler yaşasa da onun verdiği cinsel hazlardan bir türlü uzaklaşamamakta, sürekli olarak eşi Müfid'le onu karşılaştırmaktadır. Aşağıdaki tasvirde Pervin açısından Sacid'le Müfid arasındaki fark ortaya çıkmaktadır:

"*Sacid başını biraz önüne eğdi. Ve cevap vermedi. Pervin yan gözle ona bakıyor, "Bu güzel bir erkek mi?" diye düşünüyordu: Uzun boy, geniş omuzlar, küçük baş. Sert, siyah, parlak saçlar. Düz, kısa, basık alın. İnce, uzun, kuru çizgileri keskin, beyaz bir yüz. Kanatları yapışık, büyük, ucu sivri burun. Köşeli ve geri çekik etsiz ve sert bir çene. Her şeye dikkat eden, parlak, nafiz, keskin bakışlı, canlı, siyah gözler. Küçük, tabiî halinde mütebessim ve müstehzi bir ağız, bıyıkları kesik… Bu güzel bir erkek mi? Pervin sonra Müfid'i gözünün önüne getirdi. Daha kısa boylu, omuzları düşük, saçları yumuşak ve donuk, alnı geniş ve yuvarlak, yüzü soluk buğday renkli, gözleri yorgun, tatlı, derin bakışlı… Hangisi daha güzel? Sacid bir İngiliz fabrikatörüne, Müfid bir Hindli prense benziyor*." (s. 40).

Müfid, hasta yatağında Pervin'le Sacid'in cinsel ilişki yaşadığını fark ettiğinde Pervin, eskiden hiç görmediği kadar olumsuz bir çehreyle karşısına çıkmıştır. Pervin'in içinde bulunduğu durum, Müfid'in algısını etkilemiştir:

"*Dişlerini gıcırdattı. Pervin'e öyle dikkatle bakıyordu ki yüzünün, en ince tahavvüllerini gözden kaçırmamak, rüzgârın ürperttiği bir su üstündeki en hafif dalganlanışları olan enstantane bir fotoğraf mükemmeliyetiyle zaptetmek istiyordu. Pervin, bu gece dünyanın en çirkin mahlûklarından biriydi, Müfid onda bu suratı hiç görmemişti: Kart bir yüz, alın, gözlerin altı, yanaklar ve çene kenarları buruşukluklarla dolu. Gözlerinin altından başlayan dik iki çizgi yüzü aşağı çekiyor, yanakları sarkıtıyor ve ağzı dişsiz bir kocakarı çenesi gibi daraltıyor, gözlerinin iğrenç bakışları var. Cürmünü hisseden, korkan ve kendini kurtarmak için daha yeni şenâetler irtikâp etmeye hazırlanan, yeni bir seyyie arayan ve bunu bulamadığına kızan bir ruhun mütecessis, korkak, dessas, kızgın, kötü bakışı*." (s. 266).

3.2.4. Diyalog

Romanı günlük hayata en çok yaklaştıran anlatım tarzı olan diyalog, kahramanların belli hususlarda karşılıklı ve sesli konuşmalarıdır. Romandaki yeknesaklığı kırmanın en iyi yolu olan diyalog, kahramanların birbirlerini anlamalarını, düşünce ve fikirlerini anlatmalarını ve herhangi bir sorun hakkında müzakerelerde bulunmalarını sağlamaktadır. Romancının sesinin en çok kısıldığı ve gösterme anlatım

tarzının imkânlarının da kullanıldığı diyaloglarda kahramanlar, kendilerini hiçbir aracıya ihtiyaç duymadan sunmakta, psikolojik durumlarını, sosyal ve kültürel seviyelerini yansıtmaktadırlar.

Danışan ile hekim arasındaki diyalog/ilişki, "psikolojik danışma" adıyla anılmaktadır. Buna göre danışan/analizan, danışmanına/analistine akıl ve ruh sağlığı, yaşadığı çatışmalarla, kişilik bölünmesiyle, normal olmadığını düşündüğü davranışları, duygusal heyecan ve dengesizlikleriyle ilgili olarak başvurmaktadır. Danışman/analist ve danışan/analizan arasındaki ilişki, bir diyalog ortamında sözel bir biçimde başlamakta, gelişmekte ve sürmektedir. Bu noktada psikolojik danışmanın kişinin kendi yetersizliklerini tanıması ve keşfetmesi, "*bilişsel ve duygusal dengesizliklerine ilişkin farkındalık ve iç görü*" [669] oluşturmasını sağlamaktadır. Danışan/analizan ile danışman/analist arasındaki ilişki, en azından danışan/analizan için bir farkındalığın oluşmasını sağlamakta, onu kendi kendisiyle yüzleştirmekte ve özellikle geçmişini değerlendirmesini sağlayarak sağlıklı bir kişilik yapısına ulaşmasını hedeflemektedir. Bu ilişkilerde "aktarım" ve "karşı-aktarım" adı verilen psikolojik bir olay da gerçekleşmektedir. Terapi sırasında "*kişinin geçmiş deneyimlerindeki kişilere yönelik bilinçdışı duygularını terapiste yönlendirmesine*" aktarım [670], "*analistin danışana yönelik duygusal tepkilerine*" de karşı-aktarım denmektedir. [671] Zira hem danışan/analizan hem de danışman/analist diyalog ortamında geliştirdikleri ilişkide ister istemez birtakım duygu transferleri yaşamaktadır. Hatırlama temeline dayanan bu faaliyette "katharsis/arınma" önemli bir sonuç olarak belirmektedir. Diyalog kuran kişilerin iç dünyalarını rahatlatmalarına, kendilerini bunaltan düşüncelerden kurtulmalarına ve yeni bir "ben" etrafında kendilerini mutlu etmelerine arınma denmektedir. Bella Habip'in deyimiyle, hatırlama geriye doğru yapılan bir harekettir. Nitekim danışman/analist, konuştuğu kişinin, yani danışanın/analizanın geçmişinin bir parçası/figürü olmakta ve arzu edilen bir geleceği barındırmaktadır.[672]

Birbirlerini simgeleştirerek başka şeylerin/kimselerin yerine koyan bu ikilinin gerçekleştirdiği eylem, roman kişilerinin diyaloglarıyla yakından ilişkilidir. Kahramanlar, samimi bir ortamda birbirlerini dinlerken duygu transferi yapmakta ve birbirlerini anlamak için olabildiğince gayret sarf etmektedirler. Gelişen içten ilişki,

---

[669] Gürsen Topses; Nergüz Bulut Serin, *Psikolojik Danışma ve Kişilik Kuramları*, Nobel Yay., Ankara 2012, s. 14.
[670] Güncel Masaroğlu; Muhammet Koçakgöl, *Psikoloji Sözlüğü*, Nobel Yay., Ankara 2011, s. 7.
[671] *A.g.e.*, s. 96.
[672] Bella Habip, *Psikanalizin İçinden*, YKY, İstanbul 2012, s. 224.

güven duygusun da etkisiyle psikolojik olguların aktarılmasını, yansıtılmasını ve üzerinde konuşulmasını sağlamaktadır. Böylece kahramanlar duygusal veya düşünsel bir boşalım yaşayarak (katharsis/arınma) psikolojik tedavi süreçlerindekine benzer bir rahatlama içerisine girmektedirler.

Türk romanının ilk dönemlerinde, psikolojik olguların anlatımı için diyalog anlatım tarzına pek fazla başvurmayan romancılarımız, Tanzimat'ın ikinci döneminden itibaren bu anlatım tarzına yönelmeye başlamışlardır. Tanzimat'ın ahlakçı bakış açısı, kahramanların mahrem olarak addedilebilecek yanlarının sergilenmesine, hele hele kahramanın kendisi tarafından sunulmasına müsaade etmiyordu. Ancak bu durumu Servet-i Fünûn romancıları aşmaya çalışmış, kahramanlara iç dünyalarını aktarabilme imkânı tanımışlardır. Fakat kişilik özellikleri rahatça konuşmalarına izin vermeyen bireyler, meselâ *Eylül*'deki Suad, *Hayal İçinde*'deki Nezih, diyalog anlatım tarzıyla psikolojik durumlarını aktaramamışlardır. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın romancıları, iç dünyalarını sergileme açısından kahramanlarını oldukça özgür bırakmıştır. Hüseyin Rahmi'nin *İffet* ve *Mutallâka*'sında, Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet*'inde başkahramanlar psikolojilerini diyalogla çok rahat bir biçimde açıklamışlardır. Fecr-i Âti yazarı Cemil Süleyman *Siyah Gözler*'de tüm dinî ve sosyal engelleri aşarak kahramanı dul kadına en mahrem duygularını ifade etme olanağı tanımıştır. Henüz Millî Edebiyat anlayışıyla yazmayan Halide Edip ile Millî Edebiyat döneminin yazarı Peyami Safa diyalog anlatım tarzını kullanarak kahramanlarını iç hayatlarıyla sergilemiş, ancak Refik Halit ve Reşat Nuri'de kahramanlar romanın temasından ve birtakım engellerden dolayı kendilerini ifade edememişlerdir.

Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta Batı'dan edebiyatımıza ilk gelen türün kurallarına göre kahramanlarına uzun diyaloglar yaptırarak [673] onları kültür seviyelerine uygun bir konuşma diliyle sergilemiş, ama psikolojilerini ifade etmelerine izin vermemiştir. Zira Tanzimat romanının kahramanları, kültürel, dinî ve psikolojik faktörlerin etkisiyle psikolojilerini anlatamamaktadırlar. Mektepte ağlarken Saliha Hanım'la Rif'at Bey'in arasında geçen aşağıdaki konuşma aşk duygusunun varlığını sezdirmektedir:

"*-Ah canım Saliha'm, ne ağlıyorsun! Ne oldu!... Ah... Sus. Gözlerini sil… İşte beni de ağlatıyorsun. Yalnızdın da korktun mu yoksa, niçin ağlıyorsun?...*

-Nasıl ağlamayayım… Ah… Ben… Seni… Seviyorum. Bilmem…

[673] A Ali İhsan Kolcu, *Tanzimat Edebiyatı-II Hikâye ve Roman*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2011, s. 84.

-Sen… Beni sever misin, sevmez misin?... Hatta dün pederime de seni sevdiğimi söyledim de… Benimle güldüler… O neyse, fakat bir şey hatırıma geldi: Yarın öbür gün beni mektepten alacaklar. Yaşmak, ferâce, bilmem ne giydirecekler. O vakit nasıl görüşeceğiz, nasıl yapacağız?..." (s. 19).

Namık Kemal de *İntibah*'ta Şemsettin Sami gibi, psikolojik olguları ortaya koymak için diyalog anlatım tarzını etkin bir biçimde kullanmamıştır. Bunun arkasında hem Türk romanının içinde bulunduğu düzey hem Namık Kemal'in anlatım uhdesini elinde tutma isteği hem de başkahraman Ali Bey'in antisosyal/psikopatik kişiliğe sahiptir ve bu kişilik özelliğini taşıyan insanlar duygularını dile getirme yeteneğine sahip değildir.[674] Ali Bey, bazı diyaloglarda iç dünyasına yüzeysel olarak temas etmiş, fakat kişilik özelliklerinden dolayı bunları derinleştirememiştir. Annesiyle tartıştıktan sonra Mehpeyker'in evine gitmiş, gece boyunca onu beklemiş ve öfkesini kısa cümlelerle ifade etmiştir:

"*-Nerede idin? sözünü tekrar ettikten ve kız tarafından hâifane bir tarz-ı tahayyürle:*

-Öyle hiddet etme ki biraz aklım başıma gelsin de uğradığım belayı hikâye edeyim, cevabını aldıktan sonra etvarı dehşetlenerek, sadası gittikçe şiddet bularak:

-Başına gelen belayı mı nakledeceksin? Hala yalanlarına inanırlar sanıyorsun, öyle mi? Şimdiye kadar eğlencemi bozmamak için sahte sahte tavırlarını bilmezlendiğime bakıp da beni gerçekten budala zannediyorsun değil mi? Artık usanç geldi, al ücretini de biraz da var yeni peydah ettiğin dostlarını eğlendir! dedi ve sür'atle koynundan çıkardığı dört yüz altınlık evrak-ı nakdiyeyi başına atarak kapıya doğru şitâb eyledi.

Heves-i şehvânîsine esir olan Hanımefendi ise bu tahkîr-i takat-güdâzın hazmından dahi çekinmeyerek ve ifrat-ı teessüründen kapının önüne yığılarak:

-Allah aşkına beş dakika beni dinle de cürmüm var ise öldür, sözleriyle eteğine sarılmak istediyse de Ali Bey ayağıyla göğsünden kaparak kapıda hâsıl edebildiği daracık güzer-gâhtan bahçeye atıldı." (s. 99).

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek*'te diyalog anlatım tarzını fazlasıyla tercih etmiş, özellikle romanın kadın kahramanları Raziye ve Arife'nin aşk duygusu etrafındaki beylik ifadelerini aktarmıştır. Ancak romanın genelinde diyaloglar yoluyla kahramanların psikolojilerini sergilememiştir. Aşağıdaki örnekte Şefik ile Raziye, cumbanın altındaki ilk görüşmelerinde hasret duygusunu yansıtmıştır:

"*Raziye- Şefikim! Senin nazarında mayûb olarak yaşamaktansa, mahbûb olarak ölmeyi tercih ederim. Ben sana hâlâ yüreğimi açıp içimi gösteriyorum. İşte ikrar ediyorum ki "Olunuz" ve "Olsunlar" cevabını verdiğim gün sana karşı bir büyük cinâyet işlediğimi derhatır etmedim. Bu cinâyetimi ne kadar büyük görür ve onun*

[674] Nancy McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, (Çev.: Erkan Kalem), İstanbul Bilgi Ünv. Yay., İstanbul 2013, s. 187. Ali Bey'in kendisini ifade edememesinde kişilik özelliklerinin yanında yetişme tarzı ve yaşı da önemli bir etkendir. Aldığı eğitim ve içinde bulunduğu toplum onun kendisini açık bir biçimde ifade etmesine engeldir.

cezasını da ne kadar şiddetli olsa tertip edersen o kadar bahtiyar olacağım diyorum. Zira hâlâ beni ne kadar sevdiğin bununla anlaşılacaktır.

Şefik- Demek oluyor ki sen dahi beni hâlâ sevdiğin için bana bu fedakârlığı gösteriyorsun.

Raziye- Elhamdülillah! Söyletmek istediğimi söyletebildim. Ey artık cidden bahtiyarım Şefikim! Ölmeyeceğim! Artık ölmeyip ebediyen yaşayacağım! Bahtiyar olarak yaşayacağım! Hayır! Bir fena yüreği intikam demiriyle delip içindeki sebatsızlık kanını yerlere serptirmeyeceğim. Bende bu derecelere kadar tahkire şayan yürek olmadığını Şefikim anladı. Yahut anlayacak. Şefik! Şefik! Evvelki sözümü tekrar ederim. Senin nazarında müttehim olarak yaşamağa, müntakim olarak ölmeği tercih ederdim. Müttehim olarak yaşarsam, kendimi senin aşkından men ve müdafaa etmiş olacağım. Bense hâlâ istiyorum, ömrümün sonuna kadar da isteyeceğim ki sana söyleyim. Fakat müntakim olarak ma'dûm olursam, sana söyletmekte olduğum halde kurban edilmiş olurum. Çünkü sen beni sevmeyecek olursan intikama da layık görmezsin, değil mi? İnsan sevdiğinden intikam alır kendisi sevip de ona söylemiyorum zannettiği hainden intikam alır. Sanki muhabbete, sadakate, vefaya teşne olan ol âşık, hain maşukasından isâle eylediği birkaç yudum kanla teskîn-i harâret edecekmiş itikadıyla intikam alır. Değil mi, Şefikim?

Şefik- Ah Raziyeciğim!

Raziye- Raziyeciğim ha! Evet Raziyeciğim!

Şefik- Raziyeciğim! Görüyorum inanıyorum ki şu anda beni evvelkiden ziyade seviyorsun. Hem de mebhas-i aşk ve sadakatte kâmilen bir surette seviyorsun…

Raziye- Söyle Şefikim söyle! Benim sana söyletmek istediğim sözleri sen söyle! Bu sözleri sana ben söylemeliydim gibi zannolunursa da isterim ki sen söyleyesin! Söyle ki bahtiyar olayım! Te'kîden söyle, tekraren söyle ki bahtiyarlığımdan daha ziyade emin olayım!" (s. 10-11).

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*'te başkahraman Dilber'in iç dünyasını sergilemek için diyalog anlatım tarzından yararlanmamıştır. Bunun en önemli sebebi, Dilber'in yaşının küçüklüğü, Türkçeyi sonradan öğrenmesi ve esire olmasıdır. Daha çok kısa konuşmalar yapan Dilber, psikolojisini diyalogdan ziyade dramatizasyonla sergilemiştir. Ancak Celal Bey, ait olduğu sınıf, eğitim düzeyi ve yaşının büyüklüğüyle kendisini daha kolay ifade etmiştir. Özellikle Dilber'den ayrılıp akıl hastası olduğunda iç dünyasında yaşadığı karmaşaları net bir biçimde ortaya koymuştur. Dilber, Mustafa Efendi'nin konağından kaçtıktan sonra yaşlı bir kadın tarafından bulunmuş ve kendisine sorulan sorulara kısa cevaplar vermekle yetinmiştir. Verdiği cevaplar, psikolojik durumunu derinlemesine göstermese de içinde bulunduğu durumun zorluğunu fark ettirmektedir:

"*Çocuk yatağın içinde kalkıp da arkasını yastığa dayadığı ve yanına koydukları bebeği kucağına aldığı zaman ihtiyar kadın konuşmaya başladı:*

-Yavrucuğum, sen kimin kızısın?

-Ben halâyığım.

İhtiyar kadın biraz düşündükten sonra o nerm ve lerzan olan elleriyle Dilber'in saçlarını okşayarak:

-Kimin halâyığısın? diye sordu.

-Hanımın…

-Hangi hanımın?..

-Atiye Hanım'ın validesinin…

İhtiyar kadın bir asırlık başını eline dayayarak biraz daha düşündükten sonra:

-Sen dün gece öyle geç vakit niçin sokağa çıkmıştın, kızım?

Dilber cevap vermedi.

-Öyle gece yarılarında çıkan hayalleri düşünmeden, yaramaz çocuklara gözüken umacılardan korkmadan buralara nasıl geldin, yavrucuğum?

Dilber yine cevap vermedi.

-Dün gece yatakta anneciğini sayıklıyordun. Validen kimdir? Şimdi nerede? Söyle evladım.

-Bilmem, dedi.

İhtiyar kadın gözlerinin yaşını sildi.

-Dur sana torunumu göndereyim de beraber oynayın, diyerek kapıdan çıktı. Bir iki dakika sonra odanın kapısından bir çocuk zuhûr ederek yüz yüze baktıktan sonra çocuk yatağa doğru koşarak birbirinin boynuna sarıldılar. Dilber bu çocuğun mektep arkadaşı Lâtife Hanım olduğunu tâ yatağın yanına yaklaşmayınca anlamamıştı.

-Dilber sana ne oldu?

-Hiç, ben kaçtım.

-Niçin kaçtın?

-Beni çok dövüyorlar, çok hizmet ettiriyorlar. Sonra her dakika "Pis Çerkes, pis halâyık" diyorlar. Oyun oynasam yasak. Üşüdüğüm zaman mangalın kenarına otursam Taravet maşa ile elimi yakıyor. Bak koluma, dedi." (s. 19-20).

Kahramanların psikolojileriyle ilgilenmeyen ve toplumsallığı ön plana çıkartan Fatma Aliye, *Muhâdarât* isimli romanında diyalog anlatım tarzını kahramanların psikolojik durumlarını aktarmak için kullanmamıştır. Zira roman yazmanın ahlakî bir bakış açısı gerektirdiğini düşünen romancı, bireyin iç dünyasının başkaları tarafından bilinmesine hoş bakmamaktadır ve bunun için mahrem olabilecek hususları aktarmamıştır. Din ve geleneği oldukça önemseyen başkahraman Fâzıla, iç dünyasını diyaloglarla aktarma yoluna gitmemiştir. Fâzıla tüm tavır, hareket ve diyaloglarında toplumsal kuralları karşısına almamaya özen göstermiştir. Beyrut'ta Mukaddem'le karşılaştığında ona hasret duyduğunu ifade edememiş, nikâhı henüz düşmediğini için genç adamdan uzak durmuştur:

"*-Artık beni bırakmayacaksın değil mi? Artık sen herkes indinde ölmüş olduğun için kimse seni aramayacak ve kimse bizi birbirimizden ayırmayacak değil mi? Vakıâ daha nasıl olup da burada bulunduğunu nakletmedinse de neme lâzım? Sen hayattasın ya! Bana lâzım olan odur. Cariye isen bedelini şimdi veririm! İstersen iki katını veririz. Vakıâ sana bütün varım bedel olamaz. Lakin sana vermiş oldukları akçayı tediye ve iade ederiz! Gidelim Fâzıla! Gidelim! Nereye istersen, neresini münasib görürsen gidelim! İstersen uzak mahalde bir çiftlik alalım. Yahut bir köşk iştira edelim! İstersen şuradan çöllere ilerleyip Arabâna katılalım!... Bana sen kâfisin. Şehirlerin zînet ve âlâyişinde gözüm yok. Yalnız sen benim yanımda bulun. Ben başka bir şey istemem!*

Fâzıla – Zavallı Mukaddem! Benim henüz o adamın taht-ı nikâhında olduğumu unutuyor musun?

Mukaddem – Nemize lâzım? Sen herkes için nâ-mevcûdsun ya!
-Fakat bu gaybûbet o nikâhı feshetmedi!...
-Senin hayatta olduğunu bilmiyor ki menkûha olup olmadığını arayacak!" (s. 258).

Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında kahramanların psikolojik durumlarını yansıtmak için diyalog anlatım tarzına pek başvurmamıştır. Anlatım uhdesinden vazgeçmeyen romancı, diyalog anlatım tarzını kullanarak kahramanların kendisini ifade etmesine müsaade etmemiş, onların iç dünyalarını tahkiye ve tahlil anlatım tarzlarıyla sunmayı tercih etmiştir. Uzun olmayan aşağıdaki örnekte Suphi ile Zehra, evlenmeden önceki ızdıraplarını kısa bir konuşmayla sergilemiş ve psikolojik durumlarını dar bir çerçevede aktarmışlardır:

"*Nihâyet derecede helecânı ima eder bir seda ile hafifçecik dedi ki:*
-Senin için ne ıztıraplar çektim.
Zehra da içini yiyip bitirmekte olan sırrı daha ziyade ketme tahammül edemeyerek meftûnâne nigâh ile dedi ki:
-Ne ıztıraplar çektim senin için!" (s. 23).

Nadir diyalogların birinde Zehra, Sırrıcemal'i yanına çağırarak onun hakkında neler hissettiğini ortaya koymuştur:

"*Bu levha hemen bir dakika kadar imtidat etti. Nihâyette Zehra'nın sabır ve tahammülü kalmayarak karşısında duran Sırrıcemal'in vaz' ve sükûtunu da bir tahkîr addederek kemâl-i tehevvürle dedi ki:*
- Karşımda zebânî gibi ne duruyorsun. Haydi, yıkıl git!
Sırrıcemal, derûnî bir ah etti, fakat gitmedi, durdu.
Zehra buna daha ziyade kızdı. Kızın üzerine doğru yürüyerek bağırdı ki:
- Daha duruyor musun?
(...)
Sırrıcemal, gözlerini sildikten sonra ayağa kalktı. Titrek bir sesle dedi ki:
-Hanımcığım ıztırap veriyorum... Ben bu evden gidersem hanımcığım rahat olacaksa razıyım, beni çıkarın.
Zehra sanki gönlünün aks-i sedasını işitmiş kadar memnun oldu. Fakat bir cariye önünde işin burasını itiraf etmeyi kibrine yedirememeyip dedi ki:
-Deli sen de!... Sen bana ne yaptın ki... Hatırıma anam gelmişti de... Haydi, haydi işine git. Hem bir daha ben çağırmayınca sen gelme..." (s. 33-34).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in gülünç diyaloglarına yer vermiştir. Sevdiği kadınla pek fazla karşılaşamayan Bihruz Bey'e iç dünyasını doğrudan sergileme fırsatı vermemiştir. Genç adam diyaloglarından çok monologlarıyla görülmektedir. Romanın sonunda öldüğünü zannettiği Periveş Hanım'la karşılaştığında yeterince konuşamayan, kısa cümlelerle psikolojisini yüzeysel olarak sezdiren Bihruz Bey gülünç bir tablo çizmektedir:

"*-Ah! Pardon efendim!... mil pardon!...*

-Niçin? Ne var pardon diyecek?...

-Ah! Nasıl söyleyeyim? Dilim varmıyor… Lakin mecburiyet… Ah! İki aydır ne kadar sufrans içinde olduğumu bilseniz bana merhamet edersiniz.

-Ne istiyorsunuz? Adamlar geliyor, çabuk söyleyiniz.

-Ah! Nasıl söyleyeyim? Hemşirenizin… Of! Söyleyemiyorum… Ah! Mezarını nerede ise bana söylemenizi rica ederim, af edersiniz, lakin emin olunuz ki hemşireniz… Ah! Bir anj gibi şast olarak gitmiştir.

-Ne söylüyorsunuz anlamıyorum ki…

-Ah! O zavallı meleği görmüş, sevmiş idim… Benim bahtsızlığım… Aman affediniz!

-Ne istiyorsunuz diyorum size?

-Hemşirenizin mezarını öğrenmek isterim.

-Benim hemşiremin mezarını?

-Evet! Pardon, kusurumu affedin… ne yapayım, zat-ı seniyenizi temin ederim ki…" (s. 222-223).

Birey olgusunun ön plana çıktığı Servet-i Fünûn romanında diyalog anlatım tarzı, klasik anlatıcı profilinin etkisiyle çok fazla kullanılmamıştır. Şüphesiz, diyaloglarda birey gerçekliğinin yansıtılması adına Tanzimat romanına göre büyük bir başarı ve ilerleme söz konusudur, ancak anlatmayı seven romancılarımız, tahkiye, tahlil, tasvir ve gösterme anlatım tarzlarını daha fazla kullanmışlardır. Yani Türk bireyi, kendisini doğrudan ifade etme noktasında henüz istenen düzeye ulaşamamış, hele hele psikolojik olgularını muhataplarına anlatma açısından pek çok problem yaşamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında kahramanların psikolojilerini sergilemek için diyalog anlatım tarzını fazlaca tercih etmemiş, kendi uhdesinde tuttuğu anlatımlarda psikolojik incelemeleri tahlil ve tahkiye anlatım tarzının imkânlarını kullanarak yapmıştır. Romancı, tüm diyaloglarda araya girerek uzun açıklamalar yapmış, kahramanları serbest bırakmamış ve onların anlatabileceği hususları kendisi nakletmiştir. Yazarın tavrının dışında Ahmet Cemil'in melankolik kişilik özelliği de duygularını yeterince iyi ifade edememesinin sebeplerindendir. Depresif kişiler, "*içe atma savunma*" mekânizmasına sıklıkla başvurmakta, duygularını sesli konuşmalarla ifade edememektedirler.[675] Ahmet Cemil, kardeşi vefat ettikten sonra içinde bulunduğu psikolojik durumu, Ali Şekip'le kurduğu diyalogla sergilemiştir:

"*O sabah Ahmet Cemil, Ali Şekip'in dükkânına girdiği zaman perişan saçlarından, bozulmuş çehresinden, bozuk yakasından eski arkadaşı ürktü. Henüz o bir şey söylemeden: "Ne oluyorsun?" dedi.*

Ahmet Cemil acı bir hande ile cevap verdi:

-Ne olduğumu bilmiyorum, fakat iyi bir şey olmuyorum…

[675] N. McWilliams, *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, s. 282.

Pantalonunun cebinden buruşuk bir gazete parçası çıkardı, Ali Şekip'in küçük yazıhanesinin üstüne koyarak açtı:

-Dükkânını iki saat bırakarak beni Emniyet Sandığı'na götürür müsün? dedi.

Şimdi Ali Şekip donmuştu; cevap vermiyor, bir şu yazıhanenin üstünde melûl serilen küpelerle yüzüğe, bir de bu sarı meyûs simaya bakarak duruyordu.

Ahmet Cemil artık hiçbir şey saklayabilecek bir halde değildi. Ali Şekip'in teessürünü anladı, dedi ki:

-Bunlar annemin küpeleriyle yüzüğü! Bir vakitler babam evi tamir için borçlandığı zaman bunları bir türlü terhin etmek istememiş idi. İşte bugün kızını ölümden kurtarmak için oraya gidiyor, ah! Bilsen, Şekip!.. Kardeşimi ben öldürüyorum, zannediyorum…

Ali Şekip ne söyleyeceğinde müteredditidi: "Her şeyi ifrat edersin!" dedi, Ahmet Cemil taşmaya vesile arıyordu, bu söz kifâyet etti:

-İfrat mı? Kardeşim ölüyor diyorum, onu ben öldürdüm diyorum, sen bana hala ifrattan bahsediyorsun… Siz, hepiniz, ne soğukkanlı adamlarsınız! Karşınızda çıldırmış birisini görüyorsunuz da tam bir sükûnla: "İfrat ediyorsun." diyorsunuz. Ah! Bilsen, bütün hulyalarımdan sonra bugün şunları Emniyet Sandığı'na götürmek için mecbur eden sebeplerin acılığını hissetsen… Yok, hissediyorsun, değil mi Şekip? Bana acıyorsun değil mi? Bak, ağlamamak için kendini tutuyorsun." (s. 333-334).

Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* isimli romanında kahramanların psikolojik durumlarını ortaya koymak için diyalog anlatım tarzını işlevsel bir biçimde kullanmıştır. *Mai ve Siyah*'ta psikolojisini ifade etme açısından henüz dezavantajları olan birey, *Aşk-ı Memnu*'da kendisini ifade edebilmiştir. Nihal ve Behlül, Ada'da evlenme meselesini konuştukları sırada Nihal'in çocuksu iç dünyası ve Behlül'ün bilgiç ve şımarık tarafı net bir biçimde belirmiştir:

"*-Nihal, dedi, beni bir parça seviyor musun?*

Nihal, ufak, kesik bir kahkaha ile güldü.

-İşte! Anlaşılan bunu söylemek için gelmiş olacağız. Lakin bu o kadar sade bir şey ki bundan bahsetmek için buraya gelmeye hiç hacet yoktu.

Nihal böyle başlayan muhavereyi bir latife zemininden çıkarmamak istiyor gibiydi; büyük bir cebir ile dudaklarında bir tebessümle söylüyordu. Behlül pek samimi, hatta biraz münfail cevap verdi:

-Seni temin ederim ki Nihal, dedi, bu gece, şu dakikada, bu meseleye dair en küçük bir latifenin beni pek ziyade kıracak bir ehemmiyeti olabilir. İşte, sen de, evet sen de hiç latifeye meyyal değilsin. Bana cevap vermemek için zorla gülmek istiyorsun, zorla… İnkâr etme! Bu anlaşılıyor. Şu halde neden söylememeli? Evet, neden Nihal? Muhakkak, beni bir parça, pek çok değil, fakat bana kifâyet edecek kadar seviyorsun. Bunu söyleyivermek o kadar sade bir şey iken…

Nihal hep o tebessümüyle cevap vermek istedi:

-Lakin yanılıyorsunuz; ben sizi pek çok seviyorum. Hususuyla artık kavgalarımız bittikten sonra!.. Şimdi sizinle bir dosttan daha fazla, sadece birer kardeş değil miyiz?

Behlül acı bir tebessümle baktı, bu tebessümde öyle derin bir serzeniş vardı ki Nihal'in dudaklarından o latife etmek isteyen tebessümü birden silinerek:

-Behlül, dedi, bana söyler misiniz? Ne için benimle teehhül etmek istiyorsunuz? İtiraf ediniz ki bu bir latifeden başka bir şey değildi. Siz her şeye ihtimal verebilirdiniz;

buna, bu latifeye, mini mini Nihal'le, haniya şu Japonya yelpazelerinin resimlerine benzeyen kızla bir teehhüle ihtimal veremezdiniz. Öyle tesadüf etti ki sizin önünüze sandalyesine esir, boş saatlerine eğlence arayan bir kadınla, genç karısıyla rahat kalabilmek için fırsat bekleyen bir baba çıktı. Bunların elinin altında ilk zuhur edecek talibe verilmeye mahkûm bir kız vardı: En evvel, en yakın olduğunuz için siz hâtıra geldiniz. Siz de biraz hayatınızdan yorulmuş, bezmiş idiniz, ufak bir tahavvül arıyordunuz. Önünüze bu latife yuvarlanınca elinizi uzattınız. Kendi kendinize: İşte iyi bir oyuncak, dediniz; bir müddet eğlenmek için pek iyi bir çare! Sonra kırılınca, bozulunca atmak bir şey değil…

Nihal yine ufak bir tebessümle Behlül'e baktı, sonra latif bir hareketle, kırık oyuncağını atan bir çocuk vaziyetiyle ilave etti:

-Artık öyle zannediyorum ki bu oyuncağı atmak lâzım geliyor.

Behlül, sakit dinlemişti. Telaşsız, hafif ve sakin bir cereyan ile söyleyen Nihal bitirince cevap verdi:

-Lakin işte ben asıl onu atmak istemiyorum, anlıyor musun? Evet, mini mini Nihal, evet Japonya resimlerine benzeyen kız, mademki öyle söylüyorsun öyle olsun. Sen bir oyuncaksın, hayatımdan artık yapılan, eğlenilen şeylerden bezildikten sonra tesadüf olunmuş bir oyuncak; fakat kırılıp atılacak bir şey değil, pek kıymetli, hayata tek irtibat bağı olarak alıkonulacak, her zaman için, işitiyor musun, en yumuşak, en nazik çiçekler arasında saklanacak bir oyuncak!.. Bilsen Nihal, sana böyle söylerken kendime ne kadar şaşıyorum! Hep değişmiş, başkalaşmış bir Behlül! Çünkü sen beni değiştirdin; evet, evet, büsbütün… Senin çocukluğundan, safvetinden bana bir şey sirâyet etmiş oldu; sanki hayatımın birkaç senesi, bütün o boş emellerle dolmuş sahifeleri birden yırtılıverdi. Senin karşına çocuklaşmış, hatta ne için itiraf etmeyeyim, temizlenmiş olarak çıktım. Bana o mini mini elini uzatıverirsen ben kurtulmuş bir adam olacağım. Mesut, artık başka emeller arkasından koşmaya lüzum görmeyecek, kendisine mukadder saadete vasıl olduktan sonra orada, bahtiyarlığının içinde yaşayacak bir adam… İtiraf et ki, Nihal, senin de böyle bir ele, böyle bir sıyânet ve refâkat eline ihtiyacın var." (s. 452).

Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanında kahramanların psikolojik durumlarını aktarmak üzere diyalog anlatım tarzını çok fazla tercih etmemiş, bunun yerine monolog ve tahlil anlatım tarzını kullanmıştır. Kahramanların iç ve dış hayatına hâkim olan anlatıcı, anlatım uhdesini kahramanlara vermemektedir. Anlatıcının tavrının dışında Suad'ın psikolojik durumunu aktaramamasının başka sebepleri vardır. "*Sözle o kadar münasebeti olmayanlara mahsus derûnîliği*" olan Suad, içedönük bir kadındır. Ayrıca evlidir ve hissettiği duyguları medenî durumu gereğince ifade edememektedir. Fakat Necib, duygularını Suad'a göre daha rahat aktarabilmektedir. Aşağıdaki örnekte Necib, aşk hislerini Suad'a göre daha rahat ifade etmektedir:

"*Suad boğuk bir inilti işiterek başını çevirdi ve Necib'i oraya, koltuğa dayanmış, mendilini ısırıyor gördü. Gayr-i ihtiyarî:*

-Ne oluyorsunuz?

diye iki adım atmış bulundu; fakat tevakkuf etti. Evvelâ onu yine birden tifonun ilk geldiği gün gibi ağzı burnu kan içinde yere kapanacak zannetmişti. Fakat tavrından ân-ı mühlikin vürûdunu hissedince sapsarı, pür-helecan kaldı. Bütün geçen günlerde bu

ânın, bu itiraf ânının bir saniye gelip çatacağını düşünüp korkmaktan gelen bir telâş ile bayılıyordu.

Necib uzun, ağır bir sükûttan sonra:

-Hiç, hiçbir şey…

diye mendilini indirdi.

Sonra birden başını çevirip her şeyi göze almış bir zulmet-i nazarla:

-Ölüyorum, işte o!

dedi ve sonra bütün bu ateşini bu sözlerle anlatamamış gibi:

-Ah ne kadar ölüyorum, ne kadar muzdaribim bilseniz! diye inledi.

Suad boğuluyor gibi ellerini kaldırdı; Allah aşkına makamında bakarak eliyle susmasını rica etti. Necib, tehevvür ve tuğyanının esiri, artık elinde değilmiş gibi devam etti. Şimdi sesinde derin bir esef titriyordu:

-Hayır, hayır, artık zaten her şey bitti! Zaten neye yarar, niçin susayım? Her şey bitti, her şey… Her şey…

Suad kulaklarında uğultularla, boş gözler, mütekallis dudaklarla duruyordu. Geri çekilmek istedi, fakat Necib'in eli bir rica ile kalkmıştı:

-Ah beni tahkîr etmeyiniz! diye yalvardı; sizi öyle değil, bilmeyerek sevdim, nasıl olduğunu bilmeyerek, bir kardeş gibi bir nine gibi sevdim… Ve buraya gelince…

Tekrar acı bir sesle:

-Yok ediniz, beni tahkir ediniz ve ona muhtacım! diye inledi." (s. 154-155).

Mehmet Rauf, günlük türünü kullanarak yazdığı *Genç Kız Kalbi* isimli romanında diyaloglaradan çok monolog anlatım tarzının imkânlarını kullanmıştır. Anlatıcı konumundaki Pervin, çevresindeki insanlarla gerçekleştirdiği diyalogları aktarmış, ancak bu diyaloglarda psikolojik durumunu net bir dille sergilememiştir. Aşağıdaki diyalogda bunu görmek mümkündür. Genç kız, Mehmed Behic Bey'le onun kitabı hakkında konuşurken kısa cümlelerle ve arada yaptığı tahlillerle psikolojisini yansıtmıştır:

"*Tekrar meraretle tebessüm ederek: "Ne söylüyorsunuz, ben genç iken, yani, layıkıyla istifade edeceğim bir sinde bu mükâfattan mahrum olduktan sonra… İhtiyarken yahut öldükten sonra ismim kâmilen unutulsun, buna razıyım…"*

Ben, bu fikre itiraz ettim: "Düşününüz ki edebiyatımız bu eserlerle zengin olacak… Sonra bugün ne kadar az olursa olsunlar, bizim gibi meftunlarınızı da unutmayınız…"

"İşte yalnız bu var… dedi, bilseniz kitabımı sizin takdir etmeniz bana nasıl bir şevk verdi… Bahusus sizin gibi her hissiyle, her fikriyle, her haliyle pek müstesna olan bir ruh tarafından takdir görmek beni ne kadar mesut etti. Bilhassa sizden bunu hiçbir vakit zannetmezdim, bu kadar saadete hiç ihtimal vermezdim…"

Bahsin tekrar tehlikeli noktaya takarrübünü görerek titriyordum. Böyle olmakla beraber, titreye titreye cebr-i nefs ederek sordum:

"Niçin? Benim diğerlerinden ne farkım var?"

"Ne farkınız mı var? dedi. Siz semaları tezyin eden nâmütenahi yıldızlar arasında, şaşasıyla bila ihtiyar cezb-i ruh eden büyük seyyâreler gibi nadir tesadüf olunur bir şeysiniz… Siz, değil tesadüfü, yalnız uzaktan, hatta hayal olarak rüyeti bile bütün bir hayatı tenvîre kâfi bir Zühre-i hüsn olduğunuz halde, eserim hakkında iltifatınız beni nasıl bahtiyar etmez… Ve sizi görüp tanıyıp da meftûn olmamak nasıl mümkün olur!"

Ben, bu sözlerin lahn-ı nevâzişiyle eriyor gibi titriyordum, o ise mutlaka bir kere nasılsa cesaret etip başladığı bu ifadede sûziş ve hararetle devam etmekten başka bir şey yapamayarak:

"Yalnız bilsem ki bu lutf ve teveccühünüz sade eserim hakkında değildi, bilsem ki, o eserin sahibi hakkında bu zerre kadar olsun mevcuddu, bunu bilsem, ah bunu bilsem…"

(...) Yalnız nurdan, yalnız râyihadan mürekkeb bir âlem-i esirede yaşamaya başlıyordum… Daha doğrusu, zannettim ki ölüyorum… (...) Onun nefsine cildimde hissettiğim bir gaşy-ı münevver içinde eridim ve onun için: "Demek kabul ediyorsunuz, beni reddetmiyorsunuz… Öyle mi, öyle mi?" sözüne son nefes-i ihtizar içinde gibi. "Evet, evet, hem saadetle hem saadetle…" diye inledim…" (s. 154).

Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* isimli romanında diyalogla kahramanların, özellikle başkahraman Nezih'in psikolojik durumlarını aktarmayı tercih etmemiştir. Nezih'in ketûm ve içedönük bir kişi olması bunun en önemli sebebidir. Diyalogların azlığının bir diğer sebebi ise romancının hâkimiyetini devretmek istememesidir. Aşağıdaki diyalogta, Nezih'in aşk duygusuna verdiği değeri görmek mümkündür:

"*Akşam üzeri saat on bir buçukta tekrar gazinoya geldikleri zaman Nezih, Fransız operet kumpanyasının o gece için yapıştırmış olduğu büyük ilanlardan birini okumakla meşgûl Ziya'ya:*

İstersen, diyordu, kızlar Jenyo Oteli'nde oturuyorlar, oraya kadar gidip bir başvuralım da yine geliriz.

Ziya muvâfakat etmedi. Tombul, beyaz bir kız göstererek:

Of, dedi. Buradan ayrılmayalım Allah aşkına! Otele gidip de ne yapacağız?

Nezih buna itirâz etti:

Sen böyle yakalık değiştirir gibi sevdiklerini de iki günde bir değiştirecek misin? Bir parça sebât lâzım, hele muhabbette. Fakat sahîhen latîf şey. Geçen sefer bunu buralarda hiç görmedimdi. Bir otelde misâfir olmalı." (s. 98).

Servet-i Fünûn dışında yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar da Tanzimat ve Servet-i Fünûn romancıları gibi, kahramanların psikolojik durumlarını diyalog anlatım tarzını kullanarak sergilememiştir. Ben-anlatıcıyla yazdığı *İffet*'te daha çok tahlil, monolog ve gösterme anlatım tarzını kullanmıştır. Latif, Hüseyin koynunda sakladığı hâtıra ve mektupları almak isteyince duygularını romantik bir hassasiyetle ifade etmiştir:

"*Senin canının içinde ne var?"*

Biraz düşündükten sonra dedi ki:

"Benim canım var mı ki onun içinde bir şey olsun! O İffet'le beraber çıkıp gitmedi mi?"

"Gitti ama içinde bir şey vardı."

"Ha! İçinde İffet vardı. O kaçtı… Yerine kâğıtlarını bıraktı."

"Ya! Biliyorum. Kâğıtlarını bıraktı. Çıkarsana, şunları bakalım."

Birdenbire pür-hiddet kesilerek:

"Amma da teklif ha! Hiç canını kendi eliyle çıkarabilir mi?"

"Çıkaramaz. Sen yerini söyle ben çıkarayım."

"Sen Azrail misin? Ben seni arıyordum." Deyip sağ eliyle sol memesinin üstünü gösterdi. Göğsünü bana doğru gerip bîlâ-hareket öyle durarak yine dedi ki:

"Canım çıkarsa ben İffet'i görecek miyim?"

"Göreceksin ya… Doğru onun yanına gideceksin."

"Öyleyse çabuk al…"

(…)

"Ben İffet'i göremiyorum. Beni aldattın! O ateşi getir, yine kalbimin üstüne koy…"

"Yazık değil mi sana? O ateş bu kadar zamandır seni yakıp duruyor. Artık onu başka bir tarafa atalım da sen rahat et…"

"Hayır, olmaz onu yerine koymalı… Aşkım döküldü. Gönlüm boşaldı. Bütün azâ-yı sadriyem dışarı çıktı. İçim bomboş kaldı, zannediyorum." deyip üzerime hücûm etti." (s. 90).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, kısa mektuplarla yazdığı *Mutallâka* isimli romanında türün doğasına uygun bir şekilde diyaloglara fazlaca yer vermemiş, karı-koca ayrılığını daha çok anlatıcıların sözleri bağlamında ve monolog ortamında nakletmiştir. Psikolojik olguların nadir olarak ortaya çıktığı diyalogların birinde Akile Hanım'ın kaynanasına evliliğinin yıkılmasına seyirci kalması karşısında neler hissettiği sezilmektedir:

"*Sanki beni çocukla korkutacak! Evladını başına çal… Benim oğlumda çocuk çooook.. Şunun çocuğunu bulun, getirin.*

İnşallah bu sefer bir kısır karıya düşersiniz. Allah sana Bedri'den başka torun yüzü göstermez!

Allah oğluma ömürler versin. Görmediğimiz torun yüzü olsun.

Hanım, bu kadar böbürlenme. Ev bark yıkımına sevinmek iyi değildir." (s. 200).

Akile Hanım ile oğlu Bedri arasında geçen diyalogda, Bedri'nin çocukça masumiyeti ile anne ve babasının ayrılışının iç dünyasına yansıyan taraflarını görmek mümkündür:

"*Anneciğim!*

Ne var yavrum?

Biz babamın evine niçin gitmiyoruz? O buraya niye gelmiyor? Yoksa o şimdi senin kocan değil mi?

Senin beybaban benim daima kocamdır yavrucuğum.

Ya anne, hani ben geçen günü haminnemin elini öpmeye öteki evimize gitmedim miydi?

Gittindi güzelim.

İşte o zaman haminnem bana "Biz senin ananı bu evden kovduk. O artık senin beybabanın karısı değil." dedi.

Sonra sen ne dedin yavrum?

Annem beybabamın karısı olmazsa ben yine beybabamın oğlu olmaz mıyım, dedim.

Haminnen ne cevap verdi?

Olmazsın zahir! Biz buraya sana bir cicianne getireceğiz. Bizim yanımıza gelirsen işte o zaman beybabanın oğlu olursun. Senin annen kaka. Biz cicisini bulacağız, dedi. Ben de, "Benim annem cicidir, sensin kaka! Ha sen bunaksın." dedim.

Sonra haminnem bağırdı. "Bakınız, büyük anasına neler söylüyor! Anandan mı öğrendin o fena sözleri? Geliniz, şu yılan yavrusunu karşımdan alınız!" dedi.

Oğlum, terbiyesizlik etmişsin. Hiç adam büyük anasına öyle fena lakırdı söyler mi?

Ya biz oradayken sen öyle söylemez miydin? Beybabam da öyle derdi, Gülfem de öyle derdi.

Sonra ne yaptınız?

Sonra beni Gülfem aldı. Beybabamın yanına götürdü. Beybabam bana para verdi. Yemiş aldırdı. Beni kucağına aldı. Öptü. Öptü. Öptü. Çok çok öptü. Anne… Anne, beybabam beni öperken o da tıpkı senin gibi ağlıyordu." (s. 206).

Servet-i Fünûn dışında yazan Saffet Nezihi, *Zavallı Necdet* isimli romanında bilhassa Necdet ve Meliha'nın iç dünyalarına belirginlik kazandırmak için diyalogları etkin bir biçimde kullanmıştır. Bunda Meliha ve Necdet duygularını oldukça rahat bir şekilde aktarabiliyor olmasının büyük payı bulunmaktadır. Çocuk düşüren Meliha ile Necdet, aşağıdaki örnekte psikolojik durumlarını oldukça rahat bir şekilde aktarabilmişlerdir:

"*Meliha koltuk sandalyesinden birdenbire kalkarak iki elini omuzlarıma dayamıştı. Bakışları mahzundu. Derdine çare arayanlara mahsus bir hali vardı. Omuzlarımı pek yavaş bir surette sarsarak tatlı bir sesle dedi ki:*

-İşitiyor musun, Necdet, seni sevdim, sevmeye alışmamış bir kalbin bütün hırsıyla, bütün hevesiyle sevdim.

Meliha, şimdiye kadar "seni" diye bana hitap etmemişti. Demek ki aramızdaki resmi kayıtları kırmak, laubali bulunmak istiyordu.

-Rica ederim, dedim. Kendinize geliniz. Artık bu muhavereye nihâyet verelim. Birinin içeri girmek ihtimali var. Sizi bu halde görürlerse…

-Görürlerse ne ehemmiyeti var? Ben kahramanca bir aşk istemiyor muydum? İşte onun neticeleri hâsıl olur. Bu iş de biter vesselam…

-Müsaade buyurunuz da bendeniz çekileyim. Ne kadar ıstırap çekmekte olduğumu bilseniz bana merhamet edersiniz.

-Yok, itiraflarımı tamamıyla dinleyeceksiniz, bunun için ben de sizin merhametinizi rica ederim. Evet, sizi sevmekte olduğumu anladıktan sonra benden çekinmeğe başladınız. O derecede ki kendimi çok güç zaptedebiliyordum. Lüzumsuz bir münasebetsizlik çıkarmaktan korkuyordum. Nihâyet… Nihâyet sizin sinir hastalığının tedavisi için hemen çıkmayı kabul etmiş olduğuma beni nadim ettiniz. Ben size her ne suretle olursa olsun yakın bulunmak istiyordum. Bunun neticesinden korkmuyordum. Bunda da hata ettiğimi sonradan anladım. Size olan muhabbetim o sıralarda daha ziyade artmıştı. Bir sabah hissiyâtımın galeyanı esnasında bir buhrana kapılarak çocukçasına bir harekette bulundum. Ben o dakikada kendimden geçmiştim. Ertesi gün oda kapısını kapalı buldum. Bir sene evvel sizin muhabbetinizi reddettiğim gibi siz de benim aşkımı hakarete layık gördünüz. Beni reddettiniz. Ertesi günü de Midilli'ye gittiniz. Bu harekete tahammül edebilmek benim için mümkün değildi. Aşkınızı kalbimden tırnaklarımla çıkarıp atabileceğimi, sizi unutabileceğimi sanıyordum. Bunda da aldandığımı biraz sonra hissettim. Sizi unutamıyordum, muhabbetinizi kalbimden atamıyordum. Sonraları, bu hareketinizi mazur gördüm. Hatta bunu samimiyetinize, ahlakınızdaki ulviyete atfederek sizi daha ziyade perestişe şayan bulmaya başladım. Yalnız… Yalnız siz samimi, hissî bir muhabbetle kalmak istiyordunuz. Ben buna razı

değildim. Muhabbetin her türlü manasıyla sizi sevmek istiyordum. Yarabbi! Neler söylüyorum. Necdet, Necdet sen beni çıldırttın!" (s. 60-61).

Güzide Sabri Aygün, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde diyaloglar önemli bir yer tutmaktadır. Romancı, diyaloglar yoluyla kahramanların yaşadığı mutsuzluğu yansıtmıştır. Fikret, kendisinden uzak durmak istediği Nejad'la yaptığı on bir nisan tarihli konuşmada iç dünyasında vicdan mekânizmasının ne denli önemli olduğunu göstermiştir. Buna karşılık Nejad da sevdiği kadının aşkının iç dünyasındaki yerini ortaya koymuştur:

"*Niyazkâr bir tavır ile:*

"Allah aşkınıza biz de gidelim." dedim.

Nazarlarında tarif edemeyeceğim bir mana-yı istirham vardı. Ağlayan bir sedâ-yı lerzedâr ile:

"Fikret, artık merhamet et. Yarım saatlik bir mülâkatı benden diriğ etme. Mevkîinin nezâketini teslim ediyorum. Fakat şimdi korkacak, çekinecek bir şey yok. Gel şu leylakların sâye-i muattarına ilticâ edelim."

"Benim için," dedim, "vicdanımın sedâ-yı hâkimânesinden gayrı çekinecek bir kuvvet yoktur. Ben ona karşı bir mücrim sıfatıyla yaşadıktan sonra o bîçâre adamı, o masum zevci iğfâl etmek pek kolaydır değil mi?"

"Fikret, Fikret bana bunlardan bahsetmeyiniz, aşkımız sizi bir mücrim sıfatıyla yaşatacak kadar kirli değildir."

"Evet doğru! Fakat bâdemâ yekdiğerimizi bir dost, bir akraba gibi tanısak vicdanımız bu ufak şâibeden dahi ârî bulunsa."

"Ne söylüyorsunuz? Teklifinizin iktidar-ı beşer haricinde olduğunu düşünmüyor musunuz? Bu sizin için bu kadar kolay mı? Soruyorum size?" (s. 79).

Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman, kadın psikolojisini ön plana çıkardığı *Siyah Gözler*'de, genç erkekle konuşurken başkahraman dul kadının çekincelerini, tereddütlerini ve yaşadıkları/yaşayacakları karşısında düşeceği olumsuz durumları net bir biçimde nakletmiştir. İlk karşılaşmalarında dul kadın ile genç erkek arasındaki şu konuşma, onların bilinçlerini sergilemektedir:

"*Bugün sizde bir vaad almayınca bir yere bırakmam…"* dedi. *"Rica ederim, artık bana merhamet ediniz; gençliğime acıyınız… görüyorsunuz ki sizi çıldırasıya seviyorum.. ne yapayım, bu elimde değil.. hissiyâtımı idare edemiyorum.. bir söz, tek bir söz kifâyet eder.. nasıl, vaad ediyorsunuz, siz de beni sevdiğinizi itiraf ediyorsunuz değil mi?.. Oh, buna eminim.. fakat belli etmemek, bütün güzel kadınlar gibi istiğnalarınızla beni helâk etmek, kendinize yalvartmak istiyorsunuz.. işte size yalvarıyorum.. bir esir gibi, bir köle gibi yalvarıyorum.. rica ederim, beni reddetmeyiniz; aşkımı istihfaf etmeyiniz.. Biliyorum, siz de beni seviyorsunuz.. inkâr etmeyiniz; söyleyiniz.. bunu, sizin ağzınızdan işitmek isterim.."*

O heyecanından boğuluyor; bütün bu, başının üzerine yağan bârân-ı elfâz arasında, teessüründe söyleyecek bir şey bulamıyordu. Delikanlı devam ediyordu:

"Niçin sükût ediyorsunuz?.. Rica ederim, söyleyiniz.. bakınız, etraftan bizi görmeleri ihtimali var.. ne olur? Tek bir kelime.. tereddüt etmeyiniz; itiraf ediniz.."

Gittikçe ziyadeleşmiş bir heyecanla, nihâyet tahammül edemedi:

"Rica ederim, beni bırakınız.. bu yaptığınız şeyin, namuslu bir kadına karşı bir hakaret olduğunu düşününüz.." diyebildi." (s. 24).

Halide Edip Adıvar'ın *Handan* isimli romanında kahramanlar, psikolojik durumlarını diyalog anlatım tarzıyla ifade edebilmişlerdir. Özellikle Refik Cemal, iç dünyasını anlatma konusunda diğer kahramanlardan bir adım öne çıkmıştır. Genç adam, eşi Neriman'la Nazım meselesi yüzünden yaptığı tartışmada içindeki kıskançlığı çok net bir dille sergilemiştir:

"*Niçin ağlıyorsun, dedim ve zannederim sesimde halimden ziyade bir hiddet ve tecessüs vardı. Fakat Neriman farkına varamadı. Zaten bendeki tahavvüllerin hiç farkına varmaz. Düşündüm ki benim cahil annem ve komşunun adi kızları kocalarının ruhlarıyla daha meşguldürler.*

-Zavallı Nazım'ı hatırladım, dedi.

-Nazım senin nen oluyor da hatırlayıp ağlıyorsun?

O vakit, Neriman'ın yüzünde ilk defa olarak inkisâr-ı hayale, hayrete delalet eden düşüklükle beni süzdüğünü gördüm.

-Nem mi? Nem mi oluyor? Selim Bey amcamızın yeğeni ve Handan'ın hocası.

-Handan'ın hocası, her şüpheli şey Handan'a ait.

-Refik, diye haykırdı. Sana ne oldu rica ederim? Eski bir dost, hem de o kadar feci bir surette ölen bir dost için ağlamak tabiî değil mi? Belki Nazım'ın nasıl öldüğünü bilmiyorsun?

-Biliyorum, Nazım arkadaşımdı.

O zaman daha hayretkâr, biraz (belki benim tahayyülümden öyle) sıkılmış gibi sükût etti.

-Neriman, dedim, sen şimdiye kadar hiç yalan söylemedin. Rica ederim söyle. Nazım bu familya içinde bir kız sevmedi mi?

Neriman pek açık surette bozulan bir çehre ile sükûnetinde devam etti.

-Neriman, genç bir kızın evlenmeden hiçbir aşk geçirmeyeceğini bekleyecek kadar safdil olmak bir budalalık olacağını ben de hissediyorum. Söyle rica ederim, yalnız, ne derece kadar seviştiniz? Söyle!

Bu defa Neriman, pürfeveran:

-Beni sevdiğini nereden biliyorsun, dedi.

Bu bana büyük bir ümit verdi.

-O halde Handan, dedim.

Bu defa sakit ve hadit:

-Azıcık fazla soruyorsun, bir şey söylemeyeceğim." (s. 30).

Halide Edip Adıvar, günlük, mektup ve haber yazılarından oluşan *Son Eseri* isimli romanında etkin olarak kullanmadığı diyaloglarda psikolojik olguları nadiren sergilemiştir. Kahramanların şahsiyet özellikleri bunda oldukça etkilidir. Kendisini yazarak ifade eden Feridun Hikmet ve mağrur eşi Meliha arasındaki diyalogların sayısı azdır. Feridun Hikmet, gerek Asım gerekse eşi Meliha'dan dolayı Kamuran'a karşı da yeterince açık davranamamaktadır. Tüm bunlardan dolayı kahramanlar psikolojik durumlarını konuşarak ifade edememişlerdir. Feridun, yaşlı olduğunu ve aşk istidadını

kaybettiğini düşünerek başlarda Kamuran'la ilgilenmemiştir. Halasının kızı Münire'yle Kamuran üzerine konuşurken aşka geç kaldığını belirtmiştir:

"*-Sen farz ettiğimden ziyade kendini beğenmiş bir adamsın, Feridun.*

-Sen de mutlak beni her gördüğüm, her eserlerimi metheden kadına âşık olur zannediyorsun.

Biraz alındı galiba. Hayli ters cevap verdi.

-Merak etme, böyle bir kuruntum yok.

-Münire, darıldın mı?

-Niçin darılayım? Yalnız kendini artık kimseye âşık olmaz zannetmene kızıyorum.

-Beni tanımıyorsun, Münire. Kalbim, üstünü yabanî ot bürümüş bir tarla gibi. Onları ayıklamadan artık yeni bir şey çıkmaz.

-Bu yabanî ot teşbihini biraz fazla yapıyorsun.

-Kusura bakma.

-Neden susuyorsun?

-Ne söyleyeyim? Teşbih biraz çocukça, ama doğru. Senin de anlamış olman lâzım. Bu belki her evli adamın hayatı… Belki sade benim… Her heyecan kalbimde etrafını sarmaşık bürümüş, ot basmış bir filiz gibi çarçabuk soluyor. İçimi böyle kuruttuğu için de çok…" (s. 39).

Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında diyalog anlatım tarzını kahramanların iç dünyasını sergilemek için kullanmamış, kahraman-anlatıcıyla yazdığı eserde monolog anlatım tarzı daha fazla kullanılmıştır. Başkahraman İsmet, anlatıcı olduğu romanda diyaloglarında iç dünyasına değinmemiştir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli romanında diyalog anlatım tarzını kahramanların iç dünyalarını derinlemesine ve genel bir bakış açısıyla aktaracak biçimde kullanmamıştır. Kahramanlar, diyalog yoluyla psikolojilerini yansıtmak yerine, kanaatlerini ve fikirlerini aktarmayı tercih etmişken bazı diyaloglarda kahramanlar, psikolojik durumlarını bir iki cümleyle sergilemiştir. Örneğin Hakkı Celis, Büyükada'da Seniha'ya duygularını itiraf etmiştir:

"*Abla, bana çocuk, dediniz. Fakat ben, sizi bir büyük adam gibi seviyorum*." (s. 65).

Hakkı Celis'in bu itirafı üzerine Seniha ve gruptaki diğer kişiler, esprilerle karşılık vermiştir. Seniha, Faik Bey'in sefil ve perişan durumunu görmüş, ondan vazgeçmiş olsa da genç adam, Seniha'nın karşısına birkaç defa çıkmış ve iç dünyasını aktarmıştır. Ancak Seniha bunlara karşılık vermediği için diyalog derinleşememiştir:

"*Ne oldu? Niçin? Hayatında artık fazla mıyım? Yemin ederim, bundan sonra istediğin gibi olacağım, kaç zamandır, nasıl yaşadığımı bilmiyorum. Her gün yeni bir zulüm icat ediyorsun! Söyle, bu cezaya müstahak olmak için ne yaptım?*" (s. 108).

Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu* isimli romanında kahramanların psikolojik durumlarını ortaya koyma adına diyalog anlatım tarzına pek fazla başvurmamıştır. Bunun sebebi, ilk olarak romanı hâtıra türüyle ve ben-anlatıcıyla kaleme almasıdır, ikincisi ise başkahraman Feride'nin mağrûr ve ketûm oluşudur. İlk dört bölümün anlatıcısı olan Feride, gerçekleştirdiği diyaloglarda psikolojisini bütünüyle aktarmamıştır. Aşağıdaki örnekte ağlama sebebi Kamran'ın evlilik teklifi olmasına rağmen bunu teyzesine söylememiştir:

"*-Bir yerin acıyor mu, kızım? diyordu.*
-Hayır, teyze, dedim.
-Öyleyse niçin ağlıyorsun? Gözlerindeki yaşlar ne?
-Ben mi ağlıyorum, teyze?
Başımı teyzemin göğsüne soktum:
-Düşmeden evvel ağlamış olacağım, teyze dedim." (s. 86).

Romancı, anlatıcıyı değiştirdiği beşinci bölümde Kamran ile eniştesinin diyaloglarına yer vermiş, kahramanın iç dünyasıyla ilgili birtakım izlenimler sunmuştur:

"*Aziz Bey, dişleri arasından mırıldandı:*
-Yaman sevda, yaman aşk!...
-Söyledim ya, enişte. İnanmıyorsunuz. Zaten kimse inanmıyor. Müjgan, senelerden beri bana dargın. Feride sözünü ağzıma aldırmıyor; kaşlarını çatarak: "Yok Kamran, ondan bahsetmeye hakkın yok!" diyor. Annem öyle, teyzem öyle, herkes öyle. Burada Feride'den bahsedebileceğim yalnız Nermin var. Nermin, bugün on yedi yaşında. Feride buraya geldiği vakit yedi yaşındaydı, hayal meyal aklında kalmış. Feride'yi: "Beni salıncakta sallayan kırmızı entarili ablam." diye hatırlıyor. Öyle günlerim oluyor ki, Neriman'a entarili ablasından bahsettirmek için lisanımın bütün kuvvetini sarf ediyorum.
-Ne tuhaf insansın Kamran? Peki, ya öteki?
-O bir hastaydı, benim yüzümden ölmesi mümkündü. Feride'den ümidi kestikten sonra ona karşı olsun bir insanlık ve merhamet vazifesi ifa etmek istedim, o kadar.
-Anlaşılır dava değil. Sen karışık ruhlu bir adamsın Kamran.
-Burası doğru enişte. Ne istediğimi, ne yaptığımı hiçbir zaman kendim de bilmedim. Emin olduğum yalnız bir şey var, Feride'ye karşı zaafım. Bir çocuğun öyle halleri, öyle hâtıraları var ki, unutmak mümkün değil. Öyle sanıyorum ki, bunları ölürken hatırlarsam ağlayarak öleceğim. Size bir delil daha söyleyeyim enişte. Tebdil-i havaya ihtiyacın var dedikleri zaman ilk aklıma gelen yer Tekirdağ oldu. Beni buraya sizin davetleriniz mi getirdi zannediyorsunuz? Köy, düğün eğlenceleri için mi bir aydır burada durduğumu sanıyorsunu? Darılmayınız. Ben burada, ilk gençliğimin birkaç kırık hâtırasını aramaya geldim, o kadar." (s. 387).

Peyami Safa, *Sözde Kızlar*'da kahramanların psikolojik dünyalarını diyalog anlatım tarzını kullanarak vermemiştir. Kahramanların psikolojik durumlarını ifade ettiği nadir örneklerden birinde ölüm döşeğindeki Belma/Hatice, Mebrure'yle konuşurken geçmişinin muhasebesini yaparak içinde bulunduğu durumun psikolojisine

ne türlü tesirler yaptığını büyük bir açıklıkla ve romancının mesaj verme gayretinin ürünü olarak ortaya koymuştur:

"*Mebrure son fasıladan istifade ederek hemen cevap verdi:*

-Haber pek doğru değil. Böyle bir bahis oldu. Fakat ben kat'î muvafakat cevabı vermedim, onlar kendi kendilerine gelin güvey oldular.

-İyi… iyi… Her neyse… Bugün değilse yarın… onların seni de aldatacaklarını biliyorum, itiraz etme, biliyorum, muhakkak…

(…)

Ağlamaya çalışıyordu. Fakat gözlerinin dibi kızarmış, parlak bir çizgiyle ıslanmış küçük bir damla, kirpiklerinin ucundan sızarak yanakların buruşuklarına dağılmıştı. Dudaklarını ısırıyor, küçük dilini gıcıklayan hıçkırık parçalarını zaptetmek için yutkunuyor, hafif hafif öksürüyordu.

-Her şey bitti. Düşündüğüm yalnız sensin. İlk tanıştığımız günlerde ben kıskanç ve fenaydım. Hatta… sana kinim de vardı. Hatta… bütün erkeklere senin aleyhinde bulundum. Hatta… herkesin içinde birden ayağa kalkarak senin yüzüne haykırmak, "ahmak" diye de bağırmak istiyordum. Bilmem, hatırında mı? Bir oyun oynamıştık da ben senin için "Mumya" demiştim. Hâlbuki sen bana "Zarif kız" yazdırdın. O inceliğin bile beni kızdırdı. Beni kıskanmadığına çok öfkeleniyordum. O zamanlar pek asabiydim, ah, bilmezsin, bilmezsin, sonradan öyle bir uyanış uyandım ki, öyle bir uyanış uyandım ki…

Yatağından büsbütün sivrilerek Mebrure'nin elini yakaladı, sıktı, akları şişen gözlerini açarak daha yüksek sesle, daha müteheyyiç, daha sıcak anlattı:

-Öyle bir uyanış uyandım ki, ah, Mebrure, bu tavanı basık odamda geçirdiğim geceleri, karyolamı sarsarak, göğsümü yırtarak ağladığım geceleri bütün genç kızlar bilseler; ah Mebrure, benim felaketime habersiz koşan binlerce Müslüman kızına bu karanlık odadan haykırabilsem, kısık ve öksürüklü sesimi duyurabilsem; ah, Mebrure, ne diyeyim? Burada, şu karşıki evlerde, başka semtlerde, hatta uzak yerlerde, denizaşırı memleketlerde, İstanbul'da ve dışarıda yaşayan bazı genç kızlara: "Heyy yollarını şaşıranlar… Vazifelerini unutanlar… Ne yapıyorsunuz? Nereye gidiyorsunuz? Bir adım ilerinizde sizi bekleyen çukurları ve kuyuları görmeden nereye? Nereye?" diye, avazım çıktığı kadar uzun bir çığlık koparabilsem… Ahh, ahh, tahayyül edemezsin, ne büyük ne derin bir teselli nefesi alacağım, hatta bu, son nefes bile olsa." (s. 172).

Peyami Safa, *Şimşek* isimli romanında, diyaloglar yoluyla kahramanların iç dünyalarını büyük bir ustalıkla sergilemiştir. İçedönük ve depresif/melankolik bir kişi olan Müfid, gerçekleri eşi Pervin'le konuşamamış ve ona kaçamak yanıtlar vermişken arkadaşı Ali'yle daha rahat diyalog kurabilmiştir. İç dünyasını diyaloglarla sergileyemediği durumlarda romancı, genç adamı monologlarıyla konuşturmuştur. Oysa Pervin, iç dünyasını sesli konuşmalarla aktarma konusunda daha avantajlıdır ve sorunları net bir dille eşiyle konuşmaya çalışmaktadır. Romanın başlarında Pervin'le gerçekleştirdiği şu diyalog, Müfid'in anlatamadığı şüphelere sahip olduğunu ortaya koymaktadır:

"*(…) Müfid gözlerini bir defa kırpınca Pervin kendine geldi ve elini kocasının alnına koyarak sorabildi:*

-Dinlendin, iyisin değil mi?

Teneffüs etmek için bu suali bekliyormuş gibi, Müfid içini birden bire boşaltan kuvvetli bir teneffüsten sonra:

-Çok fenayım, dedi.

-Ateşim yok ama…

Fakat gözleriyle fenalığın vücûdunda olmadığını hissettirdi. Pervin anlatı. Ve tereddütle sordu:

-Niçin?

-Sen onu bilirsin.

Kadın bir an şunu düşündü: "Acaba Müfid, Sacid'le beni gördü mü?" Odadaki vaziyeti hatırlamaya çalıştı: Lambayı yakmak için yürümüştü, ışık birden bire vurduğu için kamaşan gözlerini yummuştu, sonra açtı, Sacid'in koltuğa oturmuş olduğunu gördü. O sırada Müfid içeriye girmişti. Acaba daha evvel kapının önünde miydi? İçeriye bakıyor muyum? Ayak sesleri… Ayak seslerini hatırlamak lâzım. Fakat bunlar pek müphem. Ayak sesleri… Sofada bir tahta gıcırtısı işitir gibi oluyor. Bu da o kadar keskin değil… Hayır, hatırlamıyor.

(…)

Müfid, Pervin'in omuzlarını tutarak başını kendine doğru çekti:

-Ne düşündün şimdi? Neden ben sana: "Sen onu bilirsin!" dedikten sonra düşünceye daldın?

Pervin şaşırdı:

-Hiç! "Sen onu bilirsin!" dedin de… Düşündüm.

-Ne düşündün?

Kadın kendini topladı:

-Bildiğim şey nedir diye düşündüm.

Müfid başını Pervin'e biraz daha yaklaştırarak sordu:

-Nedir?

-Bilmiyorum ki. Bildiğimi sen iddia ediyorsun, bir şey bilmiyorum.

(…)

Kadın, kocasının söylemek isteyip de söyleyemediği şeyi anlamak için sordu:

-Son günlerde niçin böylesin? Nen var?

Müfid kısık bir sesle cevap verdi:

-Şüphe ediyorum.

(…)

Müfid utandı. Evvelki cümlesine hemen bir kelime ilave etti:

-Ondan şüphe ediyorum.

(…)

-Ondan şüphe ediyorum, anlıyor musun, ondan… Sana emin olduğumu söylemeye bile lüzum görmem… Fakat reddedileceğime emin olsam bile onun sana dokunmasını istemiyorum. Hayır… Dur… İtiraz mı edeceksin?... Dur… Ben onu bilirim, ben onu bilirim, sus… Hayatımız beraber geçmişti: Kendi de zaten gizlemez ki.. Ahlakla münasebeti olmayan bir adamdır. Her şeyi yapar, her şeyi… Muktedir olabildiği şeyi yapar ve izini katiyen belli etmez." (s. 11-13).

Müfid, eşine şüphelendiği hususları açık bir şekilde söyleyemezken arkadaşı Ali'ye şüphelerini çok rahat bir şekilde anlatabilmektedir:

"*Arkadaşı onu teşvik etti:*

-Söyle! Başka bir adama ihtiyacı olmayan adam yoktur.

Müfid mırıldandı:

-Ne söyleyeyim? Sana anlatmak lâzım gelince kederimi birden bire çok bayağı buldum. On dakika evvel salonda, dudaklarımı dişlerimle yiyerek için için kıvranırken zannediyorum ki benim ıstırabım yalnız bana mahsus bir şeydir, dünyada eşi yoktur ve hiç kimse benim çektiğimi çekmemişti. Bu bir gaflet. Herkes ıstırabının nevini kendi şahsına münhasır sanır. Fakat bu gaflet şimdi bende kalmadı, kederim o kadar bayağı ve umumi ki sana üç dört kelime ile anlatabilirim: Pervin'in beni aldattığını zannediyorum.

(...)

Yine Müfid söze başladı:

-Bu müthiş bir şey. Ali, anlıyorsun değil mi? Bu korkunç bir şey. Benden evvel milyonlarca erkeğin duydukları bu azaba insanlığın nasıl katlanabildiğine şaşıyorum. Aldanmak mı, razı olmak mı lâzım? Söyle Ali, bana bütün insanlığa söyler gibi söyle! Şüphe ediyorum. Bu iki kelimeyi telaffuz etmek bile ne korkunç! Şüphe… ediyorum! Pervin onlardandır, onların arasında büyümüştür, onların ahlakî telakkileriyle zekâsı terbiye almıştır, onlarla beraber yaşamıştır; onlar ki Ali, bilirsin canım, onlar ki berbat kadınlardı. Ah… O Behire ile, o Melike ile, o Melahat'la, Pervin'in yan yana durmalarına tahammül edemiyorum. Bir söz, bir bakış, bir ima, beni çıldırtıyor. Zannediyorum ki etrafımda bulunan herkes, hatta sen bile benim bilmediğim bir şeyi biliyorsunuz ve bu korkunç sırrı hem ara sıra bana hissettirmekten zevk alıyor hem de ebediyen benden gizlemek istiyorsunuz. Deminki soğuk izdivaç münakaşası ne idi, o Suat neler söylüyordu? Ne gayr-i tabiî, garip, manalı, müstehzî gülüyordu? (s. 61-62).

3.2.5. İç Monolog ve İç Diyalog

İnsanların iç ve dış olmak üzere iki tür konuşması vardır. Herkes tarafından duyulabilen sesli konuşmalara diyalog denmekteyken kimse tarafından duyulamayan iç konuşmalar, "iç monolog" ve "iç diyalog" olarak adlandırılmaktadır. Modern romancılık, gerçekçilik endişesiyle ve psikolojik olgulara yer vermek amacıyla iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzlarına etkin bir biçimde başvurmuştur. İç monolog kahramanların işitilemeyen, uzun ve tekil konuşmalarıdır. Kahraman, hiçbir dolayıma başvurmadan sadece konuşmaktadır, herhangi bir cevap bekleme endişesi olmadığı için (tıpkı trajedyalardaki tiratlarda olduğu gibi) bilinç ve bilinçaltı olgularını sergileyerek bir bakıma arınmaktadır. İç diyalog ise bu konuşmaların soru-sorup cevap düzeyinde, varsayılan benlikle ve diyalog ortamında gerçekleşmesidir. Kahraman, ikinci bir "ben" oluşturarak onunla konuşmaktadır. "Varsayılan ben/benlik" adıyla karşılanabilecek olan bu varlıkla tıpkı sesli konuşmalardaki gibi diyalog kurmakta, ona birtakım sorular sorup cevaplar vermektedir. Bu anlatım tarzlarıyla kahramanın iç hayatı etkin bir biçimde sergilenerek okurun gözünde canlanmaktadır. Kahramanın kendisini olduğu gibi aktardığı iç monolog ve iç diyalogların kullanıldığı romanlarda anlatıcı da geriye çekilmektedir. Kahraman olay ve durumları kendi gözlemleriyle aktarmakta ve aracısız

bir şekilde okuyucuya sezdirmektedir.[676] İnsanların/kahramanların bu tip konuşmalar yapmalarının en önemli amacı, iç hayatlarını bir başkasıyla paylaşamayacak durumda olmalarıdır. Romancı da "bilinç konuşması" olan iç monolog ve iç diyalogları vererek okuru kahramanın iç dünyasına çekmek istemektedir. Psikolojik tedavi sürecinde iç monolog ve iç diyaloglara etkin bir biçimde başvurulmaktadır. Terapik faaliyetin sağlıklı bir zeminde gerçekleşmesi, danışanın/analizanın iç konuşmalarını yakalamaya ve bunları anlamlandırmaya bağlıdır. Çünkü bu tip cümleler, bireysel sorunları ve bireyin sorun hakkında neler hissettiğini açık ve net bir şekilde göstermektedir.

Türk romanında psikolojik olguları anlatmak üzere iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzı, fonksiyonel bir şekilde kullanılmamıştır. Özellikle ilk dönem romancıları, birkaç örneğin dışında üçüncü kişi anlatıcılı romanlarında bu anlatım tarzının imkânlarına başvurmamıştır. Nabizade Nazım *Zehra*'da, Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası*'nda, Mehmet Rauf *Eylül*'de yer yer kahramanların iç konuşmalarına müracaat etmiştir. Özellikle bir tür monolog olan mektup, hâtıra ve günlük anlatım tarzları, Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatta ve Millî Edebiyat'ta kullanılmış, kahraman anlatıcılar iç olgularını bu anlatım türlerin imkânlarıyla ve iç konuşma düzeyinde aktarmıştır. Hüseyin Rahmi *İffet* ve *Mutallaka*'da, Saffet Nezihi *Zavallı Necdet*'te, Güzide Sabri Aygün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi'*nde, Halide Edip *Handan* ve *Son Eseri'*nde, Reşat Nuri *Çalıkuşu'*nda günlük, hâtıra ve mektup anlatım tarzlarını iç konuşma suretinde kullanmıştır. Millî edebiyatta ayrıcalıklı bir yere sahip olan Peyami Safa *Sözde Kızlar* ve özellikle *Şimşek* isimli romanlarında iç monolog ve iç diyalogları romandaki pek çok kahraman için etkin bir şekilde ve psikolojik amaçlarla kullanmıştır.

Tanzimat yazarlarından Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzını oldukça basit bir düzeyde kullanarak vakalara yeni boyutlar katmıştır.[677] Psikolojik bir roman olan *Zehra*'da romancı aşk, kıskançlık ve intikam duyguları etrafında kahramanların iç dünyalarına girmiş ve onların varsaydıkları benleriyle yaptıkları konuşmaları aktarmıştır. Zehra, eski eşinden intikam almak için planlar yaptığı halde onu sevdiğinin bilincindedir ve bunu iç konuşmalarıyla kendisine itiraf etmektedir. Koyu yazılan son üç cümlede romancı, kendi gramerinden saparak Zehra'nın grameriyle konuşmaya başlamış, onun iç olgularını birinci elden vermiştir:

---

[676] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 105.
[677] H. Uç, *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, s. 106.

"*Zehra, Suphi'yi de düşman addetmekte idi. Düşman, fakat hâlâ sevimli düşman. O düşman hâlâ bugün mütareke teklifinde bulunacak olsa ona teslîm-i silâha hazır idi. Parçalanası kalp! Kör olası kalp!... Hâlâ onu, o nankörü, o hercaî-meşrebi seviyorsun*." (s. 61).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*'nda başkahraman Bihruz Bey'i daha çok iç monolog ve iç diyaloglarıyla konuşturmuştur. Bir sessiz konuşma romanı mahiyeti kazanan eserde başkahraman, iç konuşmalarıyla sergilenen psikolojik hayatıyla sahih bir şekilde belirmiştir. Moran'a göre Bihruz Bey'in iç konuşmaları kafa yapısını ve zihniyet dünyasını net bir şekilde sergilemektedir.[678] Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın landosunu gördüğünde kendisini göstermek ve biraz da görgüsüzlük yapmak istemektedir. Romancı, bu anda onun zihninden geçenleri iç monolog anlatım tarzıyla sunmuştur:

"*Bihruz Bey arabasını biraz geri almak bahanesiyle hayvanlarını hareket ettirdi. Bundan maksadı landonun içindekilere: "Ben buradayım!" demekti. Bu hareketin de hükmü olamadı. Lando geldiği gibi geçti gitti.*

Ne bayağı kadın!... Yazık ekipaja! O da bir şey değil a… zati modası geçmiş!... Hayvanlar dersen kaç paralık şeyler?... Öyle ordiner insanlar kendileri gibi insanlara meyleder. Se natürel, lâkin domaj vualâ ün bote mal plase! Si se –tün bote par egzampl!" (s. 25).

Bihruz Bey, kendisiyle konuşmayı seven bir gençtir ve sadece iç monologlar yapmamaktadır. Bazen kendi sözlerine karşılık verip iç monologu iç diyaloga dönüştürmektedir. Periveş Hanım'ı görme umuduyla yaşadığı mutluluğu kendisiyle konuşma yoluyla izhar etmiştir:

"*Bihruz Bey bu âsar-ı ibtihac-ı tabiatı yarım saat temaşa etti. Güneşe baktıkça öpeceği geliyordu. Çünkü kaç günlerdir hasretkeşi bulunduğu mâh-ı didâr-ı dilâramını bu güneşin sayesinde görebileceğini takdir ediyordu.*

Ne kadar güzel! Ne kadar parlak… güzel natür! Bugün o da aynı benim sevgilim gibi blond! Demek ki yarın kendisini göreceğim… evet, yarın mutlak gelir. Ârizemi takdim ederim. O da elbet hüsn-i kabul der, eğer bizim zevzek gene bir entrig yapmazsa… bakalım talih ne gösterir." (s. 81).

Mehmet Rauf *Eylül* isimli romanında kahramanların psikolojilerini sergilemek üzere iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzlarını fazlaca tercih etmemiştir. Bunun nadir iç konuşmalarından birinde Necib, Suad'ın "*levs*" bilip bilmediğini kendi kendine tartışmaktadır:

"*Ona bakarak bu gözlerin, bu dudakların böyle mülevves hıyânetlerin kadını olmadığını düşünmek, Suad'ın bütün o kadar zamandır hayran olduğu melekliğini*

[678] B. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 80. Bihruz Bey, iç konuşmalarından anladığımız kadarıyla kafası karşışık biridir. Okuduğu metinler bağlamında yaşadığı toplumla arasında koplukluk olan Bihruz Bey'in bu durumunu anlatıcı iç monolog ve iç diyaloglarla çok net bir şekilde aksettirmektedir.

tasavvur etmek istiyor, "Nasıl olur, başkaları için peki, fakat onun için kâbil değil…" demeye uğraşıyordu. Onun her günkü hayatını göz önüne getirerek bu hayatta öyle ihtimaller mevcut olmadığını tekrar ediyordu. Fakat o sualler, o hain sualler tekrar kulaklarına, tekrar ruhuna sokuluyor, tevâlî ediyordu. "Kadın değil mi?" diyordu. Onları ne zaman insan kâfi derecede anlamış, tanımış olurdu? Öyle olmasına ne mâni vardı? Zahirî bir sebep, bir işaret yoksa bile herkes bilmez miydi ki kadınlarda böyle şeyleri gizleyebilmek için ne hain kabiliyetler, suhuletler ne muvaffakiyetler vardır… Sebep? Lâkin kadınlara hıyânet için sebep sormak kadar budalalık olur mu? Bu onlar için bir ihtiyaç; aldatmak, hıyânet etmek, bu bir vazife-i tabiîye-i hayâtîye gibi değil midir? Ah, onlar böyle levslerle aldattıklarına, kendilerine, büyük, temiz ruhlarına aldananlara acaba nasıl bir nazarla bakarlar, yarabbim?" (s. 91-92).

Mehmet Rauf, günlük türünü kullandığı *Genç Kız Kalbi* isimli romanında türün imkânları uyarınca iç monolog ve iç diyaloglara sıklıkla başvurmuştur. Etrafında dertleşecek başka kimsesi olmadığı için kendi kendisiyle dertleşen Pervin, İstanbul'daki amcasındayken yaşadığı bütün psikolojik olayları iç monolog ve diyaloglarla aktararak varsaydığı beniyle konuşmuştur. Bir bakıma hem anlatıcı işlevini üstlenmiş hem de romanın nesnesi olarak zihninden alıntılar yapmıştır. İstanbul'a geldiğinde uğradığı hayal kırıklığını soru-cevap biçiminde ortaya koymuştur:

"*Şehrin nasılsa tabiat tarafından nail olduğu az çok ziynete bedel hayatında halkının istidatsızlığından hiçbir renk-i câlib mevcûd değil; bu halkın eline düştüğü asırlardan beri daha az zengin köşelerin başka milletlerin elinde kesbettiği revnaktan külliyen mahrûm kalmış olan bu bed-baht şehirde benim hayalimin ziynetlerine muvafık bir hayat nasıl mevcûd olabilir?...*

İşte bir aydır bu halkın içinde, bu şehrin her tarafını gezmek şartıyla söylüyorum: İstanbul'da hayat yok… Diyebilirim ki oradaki halk yaşamıyor; gaflet ve meskenet içinde uyuşmuş yalnız tenebbüt ediyor. İşin mudhik ciheti eğer İstanbul halkı hayattan ve eğlenceden mahrûm olduklarını bilseler, şikâyet etseler insan tahammül eder; hâlbuki orada herkeste yaşıyoruz ve eğleniyoruz fikri mevcûd ki işte beni ağlatacak kadar güldüren de budur!" (s. 85).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, birinci kişi anlatıcıyla kaleme aldığı *İffet* isimli romanında bu anlatıcının bir gereği olarak iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzını kullanmış, psikolojik olguları bu anlatım tarzının imkânları içerisinde sergilemiştir. Özellikle bazı noktalarda birinci kişi anlatıcı olmaktan çıkmış, birtakım soru cümleleriyle bilincini net bir biçimde sergilemiştir. İffet'in öldüğünü düşünen Hüseyin, "*sedâ-yı hafî*" şeklinde şu sesi duymuştur:

"*O göklerde tâir gördüğün İffet'in ruhudur. Cesedi işte şu servilerin karaltıları altında yatıyor!*" (s. 68).

*"Sedâ-yı hafî"*nin ardından kendisiyle konuşmaya başlamıştır:

"*Titredim. İkide bir de bu muvahhiş fikir bana nereden geliyor? İffet'in üzerine böyle şeyi niçin yoruyorum, diye kendi kendime kızdım… Neye ölsün! Hayat kendi letafeti intişara vasıta etmek için yetiştirdiği öyle bir vücûdu toprağa sokar mı? Hayat,*

hüsnünden ayrılmak ister mi? Fakat nerelerde o melek kız? Zavallı hasta bir kadın… Bîçâre masum Sabri… Bedbaht Latif… Hangi inzivagâh-ı sefâlete çekildiler? İstanbul… Ey koca şehr-i şehîr! Şu dört makhûr-ı talihi nerende saklıyorsun? Amik, muzlik kuyularında mı? Harap, garibâne mezarlarında mı? Yoksa yegâne mevâ olan virane kulübelerinde mi? Yüz binlerce nüfusa mesken olan lâbüt hanelerinde bu mazlumlar için bir odacık bulunamadı mı? Gümrükler, hanlar, mağazalar, dükkânlar olmayan bunca ithalât zehâirinden bu dört açın nafakası neden istisna ediliyor? Nasıl taayyüş ediyorlar? Yoksa akvât-ı yevmiyelerini benî nevilerinin merhametlerinden istiâne için gizlice dilenme, merdân-ı nâmerdâne avuç açmaya mı çıktılar? Yok… İffet dünyaya o azamet-i halkîye ile gelen kız, dört günlük ihtiyâc-ı hayat için ağyara avuç açmaz… Lakin meskensiz… Giyeceksiz… Ekmeksiz… Nasıl yaşanır? Dört kiremitle örtülen şu damlar ne kadar fecâyî-i insânîyeyi, ne kadar esrar-ı elîmeyi nazarlardan setrediyor?" (s. 68).

Saffet Nezihi, *Zavallı Necdet* isimli çerçeve hikâye tekniğiyle yazdığı romanında iki kahraman anlatıcı kullanmıştır. Sadece iç anlatıcı Necdet, psikolojisini sergilemek için iç konuşmalarına başvurmuştur. Özellikle hâtıralarını anlattığı uzun mektubunda içten bir üslûpla kullanarak kendisiyle konuşmuştur. İç/asıl hikâyenin anlatıcısı olan Necdet de vefat ettikten sonra arkadaşı çerçeve anlatıcıya bıraktığı mektubunda, çok başarılı iç konuşmalar yapmış, Meliha'yla yaşadığı ilişkide karşılaştığı sorunların iç dünyasını ne surette etkilediğini açık bir biçimde anlatmıştır. Meliha'dan uzaklaşmak için Tarabya'da bir otele yerleşen genç adam, Meliha'ya benzeyen yabancı bir kadınla karşılaşarak onu düşünmüştür:

"*İrlandalı zengin bir İngiliz seyyahının kızı olduğunu tahkîk ettiğim sarı saçlı, mavi gözlü bir mis denize girip de yüzmeğe başladığı zaman gözlerimle, dürbünümle kendisini takip ederdim. Niçin? Sonraları dikkat ettim ki bu kızın saçlarıyla gözleri Meliha'ya benziyordu.*" (s. 78).

Güzide Sabri Aygün'ın *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli günlük/hâtıra yazı türünün imkânlarıyla kaleme aldığı romanı, baştan sonra iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzlarına örneklik etmektedir. Başkahraman Fikret, "*evrak-ı metruke*"lerinde iç dünyasını derinden etkileyen vuslatla bitmeyen aşkını ve eşini sevememesi karşısında duyduğu ızdırabı kendisiyle söyleşmekte, bir bakıma konuşma ihtiyacını gidermektedir. Eşi Sâîd hediye ettiği gerdanlıkla sevgisini izhar etmiş olsa da aynı hisler Fikret'te bulunmamaktadır. Genç kadın, iç konuşmasıyla bu duygularını sergilemiştir:

"*Bu iri inci ile karışık pırlanta bir gerdanlık idi. Ah! Zavallı adam şu parlak maden parçalarının tezyîn edeceği mahallin altında nasıl hûn-âlûd bir ceriha bulunduğunu bilseydi!*" (s. 35).

Eşi Sâîd, İstanbul'a gitmeyi teklif edince Fikret, şu soruları zihninden geçirmiştir:

"*Ah! Tekrar oraya gitmek, onun teneffüs ettiği havayı teneffüs etmek, ona yakın olmak, bu mümkün mü? (...) Ya Rabbim ben daha o günden itibaren onu aldatıyordum! Zira hakkan ve vicdânen diğer birini sevmeye artık mezûn değildim, işte bu cesaret bana pek girân gelmişti*." (s. 37).

Halide Edip Adıvar'ın *Handan* isimli mektup-romanında kahramanların birbirlerine yazdığı pek çok mektup bulunmaktadır ve bu mektupların her biri kendi içinde bir iç konuşma örneğidir. Ancak bunların içerisinde en önemlisi Refik Cemal'e ait olanlarıdır. Genç adam, mektuplarında iç dünyasını, diğer kahramanlara göre tüm açıklığıyla sergilemiştir. Eşi Neriman'la nişanlıyken onların bahçesinde yaşadıklarını iç konuşma biçiminde aktarmıştır:

"*Oynamadığımı anlayınca azıcık inkisâr-ı hayâle benzer bir şeyle elindeki topu, raketi bıraktı. Gittik bir ağacın altına oturduk. Bilmem her İngiliz deliliğini yapmadığımı duydukça bu çocuğun yüzünde bu gölge uçacak mı? Mamafih, bu gölge çabuk geçti. Yerini emniyet ve saadet ve buna haber vermek istediği bir şeyin sevinciyle yanan gözler...*" (s. 13).

Handan, Hüsnü Paşa'ya evlilikleriyle ilgili kararını sorduğu mektubunda iç diyaloga yer vermiştir:

"*Kararın nedir, beni istiyor musun, istemiyor musun? Çünkü artık bu müphem ve sefil hayata mütehammil değilim. İstemezsen ne olacağım? Bilemiyorum. Fakat artık kendimce pek mühim sebeplerden dolayı mutlak Londra'dan çıkıp gitmem lâzımdır*." (s. 138).

Halide Edip Adıvar'ın günlük ve mektuplarla kurguladığı *Son Eseri* isimli romanında kahraman anlatıcılar iç konuşmalarıyla psikolojilerini aktarmışlardır. Özellikle Feridun Hikmet'e ait olan mektup ve günlüklerde gerçek bir iç monolog ve iç diyalog ortamı oluşmuştur. Bir romancı olan Feridun Hikmet içedönük, yalnızlığı seven, eşiyle mutlu olmayan bir erkektir ve bütün bunlar iç dünyasında gerilim ve sıkıntı oluşturmaktadır. Bu noktada monolog anlatım tarzını kullandığı günlük ve mektupları, ona kendisiyle söyleşme imkânı vermiştir. Varsaydığı benine soru yönelten Feridun Hikmet, bir bakıma psikolojik bir boşalım yaşamaktadır. Niçin yazdığını tartıştığı 1 Haziran ve 2 Temmuz tarihli günlük metinlerindeki aşağıdaki bölümler dikkat çekicidir:

"*Eskilerden üstün olmasa da onlar derecesinde mutlak bir roman yazmak istiyorum. Niçin? Şöhret için mi, para için mi?*

Şöhret? Bu kısa süren bir zevk. Para? O bir gaye değil, fakat sarf etmeyi sevdiğim bir şey. Onun için biraz kıymeti var." (s. 15).

"*Hiç şüphe yok ki, bu kız yepyeni bir âlem... Hiç şüphe yok ki, resim bahanesiyle onun karşısında geçen saat bana gençliğimin bir parçasını, heyecan kabiliyetimi iade etti. Sevecek miyim? Henüz bilmiyorum. Fakat mesudum*." (s. 61).

Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanını ben-anlatıcıyla yazmış ve romanın tümünde iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzlarını kullanmıştır. Ancak anlatıcı konumundaki İsmet, bu anlatım tarzını genel itibarıyla iç dünyasını aktarmak için değil, II. Meşrutiyet öncesi hayattan bazı kesitleri sunmak için kullanmıştır. Psikolojik mahiyet arz eden nadir bir örnek olan aşağıdaki metinde İsmet, Kani'yle yaşadığı cinselliği anlatmıştır:

"*Beni kalçalarımdan çapkınca iterek içeriye soktu. Yüreği hevesle, arzu ile dolduran o rayihanın hala tesiri altındaydık; ikindi sıcağı, boş ev, alışkanlık; bunlar da birleşerek ikimizi artık başka bir şey düşünmeye bırakmıyordu. Nereye girdik? Nasıl bir odadaydık? Bakmaya vaktim olmadı. Yalnız pancurları çekilmiş, perdeleri inik gizli ve kapanık bir yerde olduğumuzu fark edebildim; birbirimizin üstüne, düşman gibi atıldık*." (s. 30).

Reşat Nuri Güntekin, büyük ölçüde hâtıra türünü kullanarak yazdığı *Çalıkuşu* isimli romanında dertleşecek kimsesi olmayan Feride'nin hayat serüvenini, içine attığı sıkıntıları ve başkalarına anlatmaktan çekindiği olayları iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzlarının imkânlarıyla vermiştir. Varsaydığı beniyle soru-cevap biçiminde konuşan Feride, samimi bir tavır içerisinde olmuş, ancak Kamran'la yaşadığı ayrılığın iç dünyasında oluşturduğu sıkıntılara nadiren değinmiştir. Duygusallaştığı anlarda iç konuşmalara yer vermiştir:

"*Ben, bir genç kız için daha büyük bahtsızlıklar da biliyorum. Sevdiği bir nişalının ölümünü gören genç kızlar zannettiğin kadar acınacak insanlar değillerdir. Bir büyük tesellileri vardır onların…*" (s. 246).

Peyami Safa, ilk romanı *Sözde Kızlar*'da kahramanların psikolojik durumlarını anlatmak üzere iç monolog anlatım tarzını birkaç cümleyle geçiştirirken iç diyalog anlatım tarzını hiç kullanmamıştır. Babasını aramaya Muhacirîn bürosuna giden Mebrure'nin kendisine sorduğu soruları iç monolog anlatım tarzıyla görmek mümkündür:

"*Mebrure iç kapıdan taşlığa girdiği zaman sokakta duranlar gibi, birbirinin varlığına ehemmiyet vermeyen dağınık ve kayıtsız bir halk arasında bulundu. İdarenin memuru, odacısı, kapıcısı yok mu? Varsa hangileri? Biraz karışık derdini kime soracak, anlatabilecekti?*" (s. 24).

Peyami Safa, *Sözde Kızlar* romanında, kahramanların psikolojilerini sergilemek için pek fazla yönelmediği iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzını, *Şimşek* isimli romanında büyük bir yetkinlikle kullanmıştır. Kahramanlarını adeta dış sesleriyle değil, iç sesleriyle konuşturmuş, onların zihinlerine girerek yasak aşk olgusu karşısındaki psikolojik durumlarını vermiş, böylece bireysel bir atmosfer yakalayarak okuru

kahramanla baş başa bırakmıştır. Kahramanlarını derinliğine gösterme çabasında olan romancı, özellikle başkahraman Müfid'i iç monolog ve iç diyalog anlatım tarzının yardımıyla diğer kahramanlardan daha kompleks bir iç hayatla çizmiştir.[679] Müfid, hasta yatağındayken yanında bulunan eşi ve Sacid'in kendisini bırakıp dışarı çıkmasını istememiş, en azından eşi Pervin'in yanında bulunmasını arzu etmiştir. Zira Pervin, onun psikolojik hayatı için bir canlılık işaretidir. Romancı, bu psikolojik durumu iç monologla vermiştir:

"*Sonra büyük bir öfkeye tutuldu. Niçin onu bırakıp gittiler? Niçin kaçtılar? Bir, üç veya beş gece daha bu zahmete katlanmıyorlar? Bu bile onlara ağır mı geliyor? Hem demediler mi ki "Biz buradayız, korkma." Vaad etmediler mi? Niçin sözlerini tutmuyorlar? Ah, doğru: Bu dünya sözlerini tutmayanlarındır. Can çekişeni bile aldatıyorlar ve böyle sağ kalıyorlar. Ah, ne yapmalı? Ne yapabilir? Hiç***.*" (s. 252).

3.2.6. Bilinç Akışı/Şuur Akımı

Modern romanın önemli anlatım tarzlarından biri olan bilinç akışı, bir çeşit bilinçaltı konuşmasıdır ve bilinç konuşması olan iç monolog ve iç diyaloga bazı bakımlardan benzemektedir. En önemli farkı gramer kaidelerine bağlı olmadan yapılmasıdır. Psikolojik olguların hiçbir dolayıma uğramadan, kahraman merkezinde sunulduğu bilinç akışı, serbest ve çağrışımsal konuşmadır. Lawrence Bowling'in tabiriyle "*zihnin dile tercüme etmediği saf duyumlar ve imgeler* olan *duyum izlenimlerinde*" [680] kahraman doğrudan görülebilmekte, anlatıcı tümüyle ortadan kalkmaktadır. Psikanalizin romana armağanı olan bilinç akışı konuşması yapan kahraman, zaman ve mekân algısından uzak bir biçimde dış dünyanın iç dünyasına yaptığı etkileri şiirsel ve ritmik bir tonda aktarmaktadır. Bilinç akışının devreye girdiği noktalarda yaşananlar, duygular, izlenimler, bir düş atmosferi halinde anlatıma düşmekte, anlatım böylece derinleşerek ruhî bir karaktere sahip olmaktadır.[681] Bilinç akışına başvuran romancı, olayı kesmekte, kahramanın olayla ilgili izlenimlerini aktarmaktadır. Psikanalizin gelişmesiyle danışan/analizan-danışman/analist ilişkisini farklı bir konuma çekmek için kullanılan bu yöntem, "serbest çağrışım" ilkesine dayanmaktadır. Masaroğlulları'nın tanımına göre bilinçakışı, psikanalizde danışan kişinin, analizanın aklına gelen mantıksız, ilgisiz, önemsiz, utandırıcı veya saçma herhangi bir şeyi sansürsüz olarak anlatmasıdır.[682] Danışman/analist, kendisine çeşitli

[679] Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 80.
[680] Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem-Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Çev.: Özgür Yaren), Ankara 2009, s. 174.
[681] Necip Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yay., Ankara 2011, s. 59.
[682] G. Masaroğlulları; M. Koçakgöl, *Psikoloji Sözlüğü*, s. 151.

problemlerden dolayı başvuran danışanını/analizanını söylediklerini değerlendirmek suretiyle birtakım önerilerde bulunmakta, terapinin seyrini belirlemektedir. Romancılar da bu tekniği kullanarak kahramanın iç dünyasını mümkün olan en sahih biçimde ortaya koymaya çalışmışlardır. Türk romanının incelediğimiz döneminde yeni yeni ortaya çıkan bu teknik romancılarımız tarafından henüz tanınmamakta ve kullanılmamaktadır. Ele alınan dönem içerisinde bilinç akışı anlatım tarzına Recaizade Mahmut Ekrem ve Hüseyin Cahit Yalçın dışındakiler rağbet etmemişlerdir.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*'nda Türk romanında ilk kez olmak üzere bilinç akışı anlatım tarzına yer vererek Bihruz Bey'in kafa karışıklığını açık bir biçimde göstermiştir.[683] Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın öldüğü yalanına inanınca ona duygularını anlatan bir şiir bulmak için hocasından ricacı olmuş, o da Lamartine'nin *Greziyella*'sını önermiştir. Bihruz, kitabı kendi kendine okumaya çalışırken romancı, onun mantikî bağdan yoksun bilinçaltı konuşmalarını aktarmıştır:

"*Birinci rögre… acayip! Rögre… jö regret … tü regret… il regre… teessüf ederim, teessüf edersin, teessüf eder. Demek ki ilk yahut birinci teessüf… Güzel, çok güzel! Benim için ne kadar uygun… Sonor, sonor… ses çıkaran deniz kenarında ki oraya Sorrant denizi mavi dalgalarını… portakal ağacının altında açar… Vardır… ne vardır? İnce yolun kurgünde (der kurb-ı Çamlıca-i sagir gibi) kokulu çit duvarının altında vardır. Ne vardır? Bir adet ufak ve dar, yani ensiz ve yabancının dalgın ayaklarına endiferan, yani ilişiksiz bir taş vardır.*

Oh! Ne kadar güzel!... Ben bu latif poeziyi nasıl olmuş da görmemişim. Çok şey… Ah! Dur bakalım alt tarafı nedir? Müsyü Piyer de gecikti." (s. 166).

Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* isimli romanında, bir yerde bilinç akışı anlatım tarzını denemiş, kısa birkaç cümleyi ard arda sıralamak suretiyle başkahraman Nezih'in iç dünyasına romantik aşk duygusu etrafında ışık tutmaya çalışmıştır:

"*O zaman ufak bir muhâkeme, bir itizâr başlardı: İmtihanda kendisine sıra geç geliyordu. Sabahleyin pek erken kalkınca, gündüz saat sekize kadar… Bu on saat zarfında, evet, saatte otuz sayfadan… O! Vakit artıyor, hatta bir daha tekrara bile müsâid… Hem zaten sabahtan beri çalışıyor. Kaç günden beri de zihni yorulmuş… Hıfzıssıhha tenezzühü, istirahâti tavsiye etmiyor mu?*" (s. 42).

3.2.7. Mektup

Bir haberleşme aracı ve öğretici düzyazı türü olan mektup, tarafların tecrübelerini, problemlerini, olay ve durumlar karşısındaki tutumlarını, edebî, bilimsel ve felsefî konulardaki fikirlerini aktarmalarını sağlayan metinlerdir. Roman türünde

[683] B. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 80.

mektup, yardımcı bir anlatım tarzı ve müstakil bir tür olmak üzere iki şekilde kullanılmaktadır. İlkinde romancı, olay anlatımlarında zaman zaman mektuplara başvurmakta, yeri geldikçe tahkiyeli anlatımların arasında mektupları entrik unsur olarak yerleştirmektedir. Örneğin bir intihar vakası, başkasına gönderilecek bir haber veya romancının doğrudan anlatmak istemeyip de kahramanın sesiyle vermek istediği hususları klasik yapıya eklenen mektuplar aracılığıyla sunmaktadır. Dereli'nin Flauret'ten naklettiği kadarıyla mektupların kullanıldığı ikinci tür romanlar, mektup-roman adıyla anılmaktadır. "Monofonik", "biofonik" ve "polifonik" olmak üzere üç tür mektup-roman bulunmaktadır. Monofonik mektup-romanda öykü, en önemli kaynak olan anlatıcı aracılığıyla nakledilmektedir. O, dilerse anlatıcı olarak kendi mektuplarına yer vermekte, muhatapların mektuplarını doğrudan alıntılamayarak kendi anlatımları içerisinde onların yanıtlarını da sunmaktadır. Bifonik mektup-romanlar, iki kişinin mektuplaşmasıyla oluşmaktadır. Bu tür mektup-romanlarda iki anlatıcı ve iki alıcı-verici vardır. Muhataplar, sırlarını, ortak anı ve tecrübelerini paylaştıkları için aralarında geçmişe dayanan bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır. Polifonik mektup-romanlarda, ikiden fazla anlatıcı bulunmaktadır ve bunlardan ikisi asıl kahramanlardır. Diğerleri, tali durumdadır ki bunların mektuplarına ya yeni bir bakış açısı sunmak ya da boşlukları doldurmak için yer verilmektedir. Çoklu anlatıcıyla yazılan bu tür romanlarda farklı kişilerin görüşlerine, yorum ve önerilerine yer verilmekte, çelişki ve zıtlıklar bir arada sunulmaktadır.[684]

Mektup anlatım tarzının iki türünün de birbirine benzeyen özellikleri vardır. Anlatıcı konumunda bulunan mektup yazarı, okurla hiçbir aracıya ihtiyaç duymaksızın karşı karşıya gelmektedir. Mektup anlatım tarzının kullanıldığı romanlarda anlatıcı, kendi hâkimiyetini kısıtlayarak kahramanın iç ve dış hayatını anlatmasına müsaade etmektedir. Kendisini oldukça rahat ve samimi bir biçimde aktaran kahramanın yazdığı mektubun muhatabı ya gerçek biridir ya da varsaydığı benidir. Mektup yazarı, özellikle yaşadığı iç sıkıntıları anı anına aktarmakta, hislerini irdelemektedir. İç monolog anlatım tarzının farklı bir tezahürü olan mektuplar, Kefeli'ye göre, ruhun tasvir ve tahlilidir.[685] Kahraman, kendisini en iyi tanıyan kişi olduğu için okura kendisiyle iligili daha sağlıklı psikolojik bilgiler vermektedir. Okurun gözden kaçırabileceği, anlamlandıramayacağı

---

[684] Phoebe Overall Fleurat, *Female Pedagogues and Feminine Palimpsests: A Study of the Eighteenth Century French Epistolary Novel by Women*, PhD Thesis, The Catholic University of America 1999, 74.'ten akt. Bihter Dereli, M*ektup-Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide Edip Adıvar ve Şükûfe Nihal Başar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Ünv. 2010, s. 2-12.

[685] Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yay., İstanbul 2002, s. 33.

bir ayrıntı, kahramanın iç dünyası hakkında pek çok ipucu verebilmektedir. Kahramanın iç dünyasını mektuplarla anlatması, romana beşerî bir yön katmakta, okurun gerçek insanla karşı karşıya kaldığını anlamasına vesile olmaktadır. Ayrıca mektuplar, kahramanların/bireylerin bilinç ve bilinçaltı süreçleri sergilemelerine vesile oldukları için bir çeşit terapi veya arınma aracı olarak kullanılmaktadır.

Türk romancıları, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar mektup anlatım tarzını fonksiyonel bir şekilde kullanmışlardır. Mektupları, meydana gelen olayların anlaşılmasını sağlamak ve bu olayları çözümlemek için kullanan Tanzimat romancıları, kahramanlarının iç hayatlarını bu anlatım tarzının imkânlarıyla sunmuşlardır. Meselâ Şemsettin Sami, Ahmet Mithat Efendi ve Fatma Aliye diğer anlatım tarzlarıyla psikolojik olguları anlatmayı fazlaca tercih etmezken mektubu kahramanların iç dünyalarının sergilenmesinde kullanmıştır. Servet-i Fünûn romancılarının pek tercih etmediği mektup anlatım tarzını Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın güçlü temsilcisi Hüseyin Rahmi de kullanmıştır. *İffet*'te araç olan mektup türünü, *Mutallâka*'da roman yazma tekniği olarak kullanmış ve Tanzimat'la başlayan süreçte önemli mesafeler katetmiştir. Servet-i Fünûn dışındaki romancılar ile Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman, psikolojik olguları ifade eden mektuplara yer vermemiştir. Meşrutiyet döneminde bireyci edebiyat anlayışına sahip olan Halide Edip *Handan* ve *Son Eseri* isimli romanlarında mektubu bir romancılık tekniği olarak kullanmış ve kahramanların psikolojik durumlarını sadece mektuplarla anlatmıştır.

Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli romanında dönemin iletişim imkânları gereği mektup anlatım tarzına sıkça başvurmuştur. Saliha Hanım ve Rif'at Bey ile Tal'at ve Fitnat arasındaki mektupları aktaran romancı, bir de Fitnat'ın annesinin "*nüsha*" içerisine yazdığı mektup türündeki bir nota yer vermiştir. Kahramanlar, mektuplarda istemedikleri kişilerle evlenmek zorunda bırakılmaları karşısında çektikleri ızdırapları anlatmış ve süreç istedikleri gibi ilerlemezse intihar edebileceklerini bildirmiştir. Tal'at'a yazdığı aşağıdaki mektupta Fitnat, içinde bulunduğu ümitsizliği sergilemiştir:

"*Tal'at'ım!...*

Ah! Tal'at diyeceğim. Çünkü bu isimle alıştım artık. Şimdi bana "Tal'at" ismi "Ragıbe" isminden daha tatlı, daha munis görünür…Tal'at'ım!... Bu mektup… Ah bu mektup, o geçenlerde aldığın mektubun zıddıdır!... O mektup size ne ümitler getirdi! Bu mektup ise sizi meyûs edecek!... Ah, ah!... Tal'at'ım! Size verdiğim ümitlerin aslı çıkmadı! O ümitler kazib imiş! Beni aldattılar. Beni aldatarak ecelin pençesine teslim ettiler!... "Sayfiyyeye gidiyoruz!" diyerek beni, nikah kıymış oldukları herifin evine

getirdiler!... Eve girmezden evvel işi anladım. Anladım ama ne yapabilirdim?... Ağladım, sızladım, hatta bayıldım bile… Az kaldı ölüyordum!... (…) Bu dünyanın işleri böyle gelir geçer… Tal'at'ım ben böyle yaşayamam… Gece gündüz bir düziye ağlıyorum. (…) Öleceğim, ama bir daha seni görmeden canım çıkmaz!... Ah! Bir daha seni görsem! Beş dakika olsun beraber dursak! Sonra, ayrıldığımız gibi ölsem!...Ah! Dünya hiç gözümde yoktur. Dünyada her ne varsa menfûrumdur." (s. 125-126).

Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında mektupla anlatıma sık sık başvurmuş, bu iletişim aracını kahramanların birbirleriyle haberleşmesi için kullanmış ve mektuplarda psikolojik olgulara yer vermemiştir. Şefik, Raziye ve Arife ile mektuplaşmış, bu mektuplardan özellikle Raziye ve Arife'ninkilerde kadın hisleri romantik bir şekilde ön plana çıkmıştır. Şefik, Arife'nin kendisiyle aşk yaşama niyetini anlayınca onu muayeneye gitmemiş, bunun üzerine Arife de Şefik'e neler hissettiğini uzun bir mektupla aktarmıştır:

"*Şefikim!... Eyvah! Acaba size Şefikim diye hitap etmeğe hakkım var mıdır? Ah o hakka mâlik olsaydım âlemde kendimi gerçekten bahtiyar bilirdim. Hayfâ ki yed-i kudret beni böyle bahtiyar olsun diye halk etmemiştir. Bu tecellideki hikmet eğer âleme beni ders-i ibret olarak göstermek ise benden başkasını bulamadığı için talihe de itiraz edeceğim gelirse de o halde dahi o felâket-dîde yine benim gibi bir insan olacak değil miydi? O da benim gibi sızlanacak değil miydi? Demek oluyor ki felek bizi böyle sızlandırmakla kâmyâb oluyor. (…) Şefikim, ben yine hastalandım. Hem de asıl şimdi hastalandım. Acınacak derecede hastayım. Siz bana ilaç değil, dert verdiniz. Beni bu derde giriftâr eyledikten sonra vereceğiniz ilaç vaadiniz mucibince sık sık gelip görmekti.*

Nasıl Şefikim? Bugün veyahut yarın bir lahzacık bana kendinizi gösterebilir misiniz? Sokağımdan geçerken görsem yine razıyım. Baki her kusurumun affını rica ederim efendim.

Hasta Arife" (s. 96).

Fatma Aliye, *Muhâdarât* isimli romanında Fâzıla ile Şefik, Mukaddem ile Fâzıla ve Mukaddem ile bir yakını arasındaki mektuplaşmalara yer vermiştir. Ancak bunların içerisinde Fâzıla'nın intihar etmeden önce yazdığı mektup, psikolojik olguları ortaya koyabilecek nitelikte iken diğerleri haber verme maksatlı kaleme alınmıştır:

"*Suret-i Mektub*

Kardeşim! Şefikciğim!

Bu mektubu eline aldığın zaman, metânet ve gayreti de ele almalısın! Zira bunun sana öğreteceği şeyler de acıklı şeylerdir.

Beni intihara mecbur eden esbâbı sana nakl ile zaten yaralanacak olan yüreciğini daha beter sızlatmak istemem. Fakat seni bırakıp gittiğimden dolayı bana vefasızlık isnâd eylemekliğini de hiç istemediğim için buna mecburiyetimi biraz olsun sana anlatmak isterim.

Nasıl büyüdüğümüzü, neler çekiğimizi sen de bildiğin için onlardan burada bahse lüzum yoktu. Fakat çektiğim ezâlardan canıma kıymak mertebelere geldiğim halde, seni mükedder etmemek için kederimi senden saklamış olduğumu, sana şimdi bildiriyorum. Ben canından bıkmıştım. Lakin seni himaye ve muhafaza için o canı

muhafazaya lüzum görmüştüm. Bana hiç güler yüz göstermeyen tâliimle uyuşup geçinmek istediğim halde, yine ona yaranamadım. Beni en sonunda tahammülfersâ bir mevkie kadar sürükleyip götürdü. Artık benim için terk-i can etmekten başka çare kalmadı.

Kardeşim! Zevcim beni hanesinden tard etti!... Pederim hanesine kabul etmedi!... Ondan sonra yapılacak bir şey kalırsa o da eldeki birkaç parça mücevherâtla eşyayı satıp bir odalı bir haneye sığınmak ve sermaye bittiği halde işleyip çalışmak veyahut bir yere gidip hizmetçilik etmekti. Bunların hiçbiri benim yapacağım iş değildi. (...) Ah Şefik!... Seni o kadar severim ki! Sana öyle haysiyetsiz bir hemşireyi layık görmedim! Kadr ve haysiyetimi muhafaza ederek ölmek istedim! İşte şimdi ölmeğe karar verdiğim dakikada, kıyacağım canımla, terk eyleyeceğim seni mukayese eyliyorum da seni terk etmek, bana canımı terk etmekten acı geliyor!... Eğer bu acı olmasa, bana can acısı bir şey gelmeyecek ve terk eylediğim dünyada sen bulunmasan gözüm hiç onda kalmayacak!...

(...) Allahaısmarladık kardeşim! Gidiyorum!...

Hemşireniz Fâzıla" (s. 210).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* isimli romanında mektup anlatım tarzını kullanmış, başkahraman Bihruz Bey'in Periveş Hanım'a yazdığı iki aşk mektubuyla Bender firmasının Bihruz Bey'e borçlarını ödemesi gerektiğini ve arabayı alıkoyduklarını haber verdikleri iki mektuba yer vermiştir. Bu mektuplardan, Bihruz Bey'in muhatabı Periveş Hanım tarafından okunmayan mektuplar psikolojik içerikli iken diğerleri haber maksatlıdır. Bihruz Bey, aşk hisleriyle yazdığı ilk mektubunda Jean Jaque Rousse'nun "*muhaberât-ı âşıkâneyi havî meşhur*" *Nouvelle Héloise*'inden, *Scretarie des Amants* adlı eserden ile Vasıf'ın bir şarkısından alıntılar yapmış ve tercümeye has bir dil kullanmıştır. Metinsel bir hayat yaşayan ve duygularını dar kelime hazinesiyle tam olarak anlatamayan Bihruz Bey'in yazdığı mektubun bir kısmı aşağıdadır:

"*Küçük hanımefendi!*

Muterifim. Çâkeriniz daima hayal ederdim ki sevda ki, bana ekseri karşı konulmaz eşkâl altında ve bir çokluk ile müsellah reprezante olunmuş idi, gerçekten muhataralı değildir. İlla o zaif o romanî canlar için ki, kuvvetli etüdlerle meşgul olamazlar ve şiddetli ve sıhhî jimnastiklere kendilerini veremezler de her yerde işsiz güçsüz, tatsız tuzsuz, rahat yükü altında eğilir akıl taşırlar. Bu sizi görerek letafetleriniz içinde natür'ün en sevimli işlerinden birisini admire ederek kendimi kandırdım ki, benim fikirlerim mütecasirane olduğu kadar sehivli de imiş! Çünkü hep çâkerinizin mağrûr safsatalarım karşı konulması muhal bir letafetten, bir cazibeden beni müdafaa edemedi. Sevdaya sabûrâne karşı koymuş idim. Sevda kendi kuvvet ve kudretini dilfirip bir şey üzerinde kamaşmış gözlerime karşı kâmilen arz-ı izhar ederek beni cezalandırıyor! (...)

Âşık-ı bîçâreniz M.B." (s. 60).

Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* isimli romanında mektup anlatım tarzını kullanmış, Alis'e/İzmaro'ya bir türlü açılamayan Nezih'in mektubunu alıntılamıştır.

Ancak mahçup, utangaç ve romantik delikanlı, sevdiği kıza veremediği mektuplarda iç dünyasını yüzeysel bir biçimde sergilemiştir:

"*Ey melek-i iffet,*

Evvela, size yazmak cüretinde bulunduğum için affınızı taleb ederim. Size kalbimi açacak, Tepebaşı Bahçesi'ndeki ilk tesâdüfümüzden beri hissettiğim tahassüsâtı takdîm edeceğim. O tesâdüfü belki derhâtır edersiniz. Ne zayıf ümîd! O gün ne kadar câzibeli, ne kadar mütebessim idiniz.

(...)

Sevgilim, sizden yazmaya müsâadeden başka bir şey istemem. Beni yalnız yazmak müteselli edebilir. Eğer cevap verirseniz bir kalb-i cerîhadârı kurtarırsınız. Bu mektupta birçok garîb cümleler, birçok hatalar bulacaksınız. Bu garâbeti Fransızcadaki vukûf-ı cüzîme bağışlayınız. Ah hissiyâtımı hakkıyla ifadeye muktedir olabilseydim, yemin ederim ki müteessir olurdunuz.

(...)

Sizi seven: Nezih" (s. 132).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* isimli romanında üç adet mektuba yer vermiştir. Mektupların ilki Nermi Bey'den İffet'e, ikincisi İffet'ten Fettan Raziye'ye, üçüncüsü ise İffet'ten öldüğünü zannettiği nişanlısı Latif'e hitaben kaleme alınmıştır. Bu mektuplardan üçüncüsü psikolojik bir içeriğe sahiptir. İffet, Nermi Bey'in metresi olmayı düşündüğü için pişmandır ve bu kararından sonra aynada Latif'in hayaliyle karşılaşarak hastalanmış ve ölüm döşeğinde aşağıdaki mektubu kaleme almıştır. Bu yüzden duygularını oldukça samimi bir biçimde dile getirmiştir:

"*Ey enîs-i rûhum Latif!*

Lâne-i âramım neresidir? Bu mücrim-i aşkının feryâd-ı nedâmetini istimadan masûniyet için mi bî-nâm ü nişan oldun? Berhayat mı yoksa farig-i enduh-ı dünya mısın? Kurb-ı Mevla mısın? Eğer makâm-ı refetin o eyvan-ı bekâyı bulduysa benim gibi günahkâr bakîlerin enîn-i istimdâdı sana kadar bilmem nasıl vasıl olur? Bütün ismet-i nalânımı yakan bu humret-i nedâmetle senden istirhâm-ı affa bile kendimde yüz göremiyorum. Günah olur ki günahkârın istimana cüreti kalmaz. Fakat af, rahm ve safh ile cezasını teşdit, mücrimi o suretle tahkir ve tahvif eder.

(...)

Ziyaret-i kabrime gel... Gunûm-ı hayatımdan vücût bulmuş gibi ser-i mezarımda nigehbanlık eden servinin sâye-i sükûneti altında garibâne yatan İffet'ine bir Fatiha ihda et... Medfenim bî-seng kalacaktır. Dünyada pâmâl-i enva-i hakaret olan bu zavallının ahrette de çiğnendiğini istemezsen üzerime çimenden bir sedir yap. Remadımdan renk ve hayat alacak o pûşîde-i sebzinde mezarımdan inkişaf edecek âmâlimi gör...

Tahassürle ihtizaz eden dudaklarım, cebîn-i pâkından buseçîn-i veda olamadan solup türâb olacak. Hazan-ı kabrimde görünecek ilk çiçekten sen bu bûseyi diriğ etme... Elveda Latif..." (s. 142-143).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mutallâka* isimli mektup-romanında Akile Hanım ile Mail Bey'in toplam beş mektubuna yer vermiştir. Akile Hanım, ayrıldıktan altı ay sonra eşine mektup yazarak ayrılık sürecini ve kaynanasıyla yaşadıklarını anlatmış, bunun

üzerine eski eşi Mail Bey, aynı içtenlikle yanıt vermiş ve bu sayede çift, başlarından geçen olayları, özellikle de Mail Bey'in annesinin evliliklerinin bitmesine sebep oluşunu enine boyuna tartışmaya fırsat bulmuşlardır. Mektuplara kahramanların yaşadığı özlem duyguları, pişmanlıklar ve kavuşma hayallerini yansımıştır. Akile Hanım'ın yazdığı ilk mektup, hasret psikolojisini yansıtmaktadır:

"*Fî 25 Kanunuevvel 13..*

Beyim,

Birbirimizden iftirak edeli tamam bugün altı ay oluyor. Bu ayrılık eyyamında çektiğim ıstırapları kalemle tasvir lâzım gelse bedbahtî içinde bir ömr-i kâmil geçirenlerin hali benim bu altı ay zarfında düçâr olduğum eza ve cefa yanında adeta bir saadet gibi kalır. Hele iki ay var ki gece uykuları gözlerime büsbütün haram oldu. Aylar geçtikçe sûziş-i derûnum sükûnet yerine bütün bütün şiddet buluyor. Bir zamanlar, "Ah meleğim, güzelim" diye perestiş eylediğin "Akile"ni şimdi görsen belki bir canlı cenaze zanneder de korkarsın. Belki de biraz merhamet edersin.

Beyim, emin ol ki sensiz yaşayamayacağım. Bu ateş-i iftirak beni öldürecek. Söyle! Ölürsem bana acırsın değil mi? Ah… Acıyacağını bilsem, benim için bir damla gözyaşı dökeceğinden emin olsam öldüğüme gam yemem. Lakin heyhat! Hiç ummuyorum. Pek taş yürekliymişsin. Cenab-ı Halik ekseriya en katı yürekleri, en nermin, en güzel vücutlara veriyor.

(…)

Cariyen Akile" (s. 197).

Saffet Nezihi, *Zavallı Necdet* isimli romanında mektup anlatım tarzını Necdet'in psikolojik durumunu sergilemek için kullanmıştır. Uzun soluklu mektup, bir süre sonra mektup türünün özelliklerinden sıyrılarak kahraman-anlatıcıyla yazılmış bir iç/asıl hikâyeye dönüşmüştür. Necdet, bu mektubunda psikolojik durumunu, Meliha'yla yaşadığı sıkıntılı ve gerilimli yasak ilişkiyi tüm detaylarına kadar aktarmıştır:

"*Kardeşim! Hatırına geliyor mu, bilmem. Sen seyahatinden dönüp de Bebek'e beni görmeğe geldiğin zaman şehitliğe doğru beraber bir gezinti yapmıştık. Orada sana bir mezar göstermiştim. Bu hususta benden izahât istemekte olduğunu nazarlarından anlamıştım. O vakit başlangıcını bildiğin hikâyenin pek acıklı olan sonlarını da sana, yalnız sana söylemek hevesi kalbimde şiddetle mevcuttu. (…) Şu satırları yazarken tüylerimin yine ürpermekte olduğunu duyuyorum. Bilmediğim, tanımadığım bir ses, gâipten gelen bir ses bana: "Hayatının o siyah sahifelerini tasvir eden kâğıdı yırt at, cinâyetine kimse vakıf olmasın, sonra sana lânet ederler." diyor. Hayır, yırtmayacağım, bu izahâtı ben sana borçlu idim.(…) Vedalaşıp gitmeğe hazırlandığım vakit bir garip bakışı, sonra da pek sitemli bir el sıkışı vardı ki… Bu bakışlar, bu el sıkışlar bana neler, ah neler hatırlatıyordu. Mamafih ben onları anlamamayı tercih ediyorum. Zavallı İbrahim Şemsi o günlerde ne kadar müteessir, ne kadar meyûs bulunuyordu. Karısının rahatsızlığı onu fevkalâde ıstırap içinde bırakmıştı. Karısına karşı samimi, metin bir sevdaya malik olan İbrahim Şemsi yalnız kaldığımız bir gün adeta bir çocuk gibi ağlamıştı. O, bu çocuk düşürme meselesinde karısının dikkatsizliğinden şikâyet ediyordu. Eğer hakikate vakıf olsa!*" (s. 57).

Güzide Sabri Aygün, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanında mektup anlatım tarzını birkaç kere kullanmış, üç kişinin mektubundan başkahraman Fikret'in mektubunun metnini alıntılarken diğerlerini tam metin olarak almamıştır. Fikret, teyzesinin kızı Suat'a yazdığı mektupla iç dünyasını sergilemiş, babasının onu evlendirmek istemesi karşısında yaşadığı ızdırapları anlatmıştır:

"*Kardeşim,*

Sana bu mektubu yazdığım hükm-i idâmını bekleyen mazlûmlar gibi ben de bana verecekleri son kararın tebliğini bekliyorum. Üvey validem beni başından defetmek için vücûdumu derin bir girdâba atıyor. Zaten zehirlenmiş ömrüme bir de işkence ilâve ediyor. Dört beş gün sonra benden büyük bir adamın zevcesi oluyorum. Ne olduğundan ve ne de olacağımdan bî-haber denecek kadar kuvve-i idrakiyyeden mahrûmum.

Bu ölmüş vücûdu sürüklüyorlar. Bir şey duymuyorum, hayattan tecerrüd etmiş gibiyim; emr-i pedere mutâvaatten gayrı çare kalmadı, kemâl-i tahassürle yanaklarından, ellerinden öperim kardeşim." (s. 22).

Cemil Süleyman, *Siyah Gözler* isimli romanında mektup anlatım tarzını genç erkeğin duygularını verebilmek için birkaç defa kullanmıştır. Genç erkeğin gönderdiği üç mektubun metnini tümüyle vermeyerek kendi cümleleri içerisinde bu mektuplardan alıntılar yapmıştır. Dul kadını heyecanlandıran ve bütün savunma gücünü ortadan kaldırarak genç erkeğe teslim olmasına yol açan duygusal mektup, anlatıcının yorum ve tespitlerini içermektedir. Bu mektupta genç erkek, dul kadını elde etmek ve onu cinsel bir obje haline getirmek için duygu sömürüsü yaparak dil dökmüştür:

"Kalpsiz" diyordu. "Oh evet, beni mazur görünüz; size ancak bu kelimeyle hitap edebildiğim için beni affediniz… bakınız, gaddar demiyorum… çünkü hissetseydiniz, eminim ki sizin için çarpan bir kalbi çiğneyip geçmezdiniz… hâlbuki siz çiğnediniz… demek kalbiniz yoktu; hissetmiyordunuz; karşınızdakini kahrederken kahrolmaktaki elemleri, ıztırapları duymuyordunuz… fakat ben…

Bunu tekrar etmek; size burada elemlerimden, ıztıraplarımdan bahsetmek istemem… çünkü siz kalpsizsiniz; onları hissedemezsiniz… fakat mademki sevmeyecektiniz, beni niçin teshîr ettiniz; kalbimle niçin oynadınız?.. Ve sonra bana: "Ben sizi sevmiyorum…" derken, bunun seven bir kalp için ne müthiş bir darbe olduğunu hiç düşünmediniz, değil mi?.." (s. 36).

Halide Edip Adıvar'ın *Handan* isimli eseri bir mektup-romandır ve romanda bütün kahramanlar, birbirleriyle mektuplaşmışlardır. Mektup, sadece bir anlatım ve aktarım tarzı olmaktan çıkmış, edebî uzamı teşkil eden asıl öge olmuştur. Handan'ın ayrı ayrı zamanlarda Nazım, Hüsnü Paşa ve Refik Cemal'le yaşadığı aşk ilişkisine ışık tutan mektuplar, farklı insanlar tarafından kaleme alınmıştır. Romanda, Refik Cemal'den Server'e 22, Server'den Refik Cemal'e 10, Refik Cemal'de Neriman'a 3, Neriman'dan Refik Cemal'e 5, Handan'dan Neriman'a 4, Nazım'dan Handan'a 1, Handan'dan Hüsnü Paşa'ya 10, Hüsnü Paşa'dan Handan'a 2, Cemal Bey'den Refik

Cemal'e 1, Refik Cemal'den Cemal Bey'e 5, Doktor Şe.'den Refik Cemal'e 2 tane olmak üzere toplam 65 mektup bulunmaktadır. Bu mektuplardan Refik Cemal, Handan ve Hüsnü Paşa'nınkilerde psikolojik bir muhteva bulmak mümkündür. Aşağıdaki mektup, Refik Cemal'in Server'e, Sicilya'dan 10 Temmuz 1322/23 Temmuz 1906 tarihinde yazdığı ve Handan'la ilişkisinin seviyesini ve psikolojik mahiyetini anlattığı metindir:

"*Sicilya, 10 Temmuz 1322*

Senden ses seda yok, Server. İstanbul'da mısın ki Paris'e yazdığım mektubu almadın? İstanbul'da bile olsan bana bir kelime yazarsın diye ümit ediyordum. Hâlbuki o da yok. Benim hayatım, Handan'la hayatım -çünkü artık başka hayat bilmiyorum- en buhranlı bir dakikasında. Artık aşkımızı son devre-i itilasına kadar götürdük, bir adım daha yükselemez. Çünkü mavi gökle baş başa ve mavi gökte yanan güneşle beraberiz. Şimdi oradan yuvarlanacak mıyız? Orada kalacak mıyız? Bilemiyorum, fakat eminim ki mutlak bir şey olacak.

(...)

Sister Janette sandalyesinde horluyordu. Şimşekler geldikçe Handan'ın büyük gözlerinde oynayan nurlara, alevlere bir biçare pervane gibi tutulan ben kendimden geçiyor,

-Handan, söyle Handan, beni nasıl sevdin? Söyle beni nasıl sevdin, diye feryat ediyordum.

Cevap vermedi, ikinci bir lem'ada dudaklarının bana geldiğini gördüm. İlk bûse-i aşkımızı o zulmetler ve şimşekler içinde, İtalya'nın ateşli, ihtiraslı gözleri karşısında aldık. Ruhum bu garip ve mes'ut işkence bu bûse ile artık tamamen Handan'ın gözleri, saçları, elleri içinde mühürledi. Gece sabaha kadar Cemal Bey'den "Handan'ı hastaneye götürünüz." diye gelecek bir mektubun hayaliyle güreştim. Şimdi ruhum rüzgâr yerine ateşler estiren bir kasırga ile kavruluyor, Server.

(...)

Refik Cemal" (s. 186).

Halide Edip Adıvar, *Son Eseri* isimli günlük, mektup ve gazete yazılarıyla oluşturduğu romanında, Feridun-Kamuran, Kamuran-Feridun ve Asım-Kamuran arasındaki mektuplaşmalara yer vermiştir. Feridun ile Kamuran'ın psikolojik ihtiyaçlarla yazdığı mektuplar, yasak aşk etrafında birtakım yanlış anlaşılmaları izale etmiştir. Her iki kahraman da uzun mektuplarında hayat hikâyelerini, aile ortamlarını ve bugüne kadar birbirlerine karşı neler hissettiklerini anlatmışlardır. Aşağıdaki örnekte Feridun iç dünyasından bahsederek Kamuran'a karşı neler hissettiğini anlatmıştır:

"*2 Mart 1908*

Kamuran Hanım,

Üç aya yakındır nazarınızda kaba ve vahşi bir adam olduğumu hissediyorum, azap çekiyorum. Bununla beraber size yazıp neden bu kabalığı yaptığımı anlatmaya ve affınızı dilemeye cesaret edemedim. Çünkü mazeret diye göstereceğim şeyin size daha büyük bir kabahat gibi görünmesinden korktum. Fakat artık tahammül edemeyecek hâle

geldim. Ve size yazıyorum. Uzun bir sükûttan sonra size yazmaya beni sevkeden hisleri evvela izah edeyim.

(...)

Yalnız beni yeniden halkettiğiniz için size karşı minnetimin, düşkünlüğümün derecesini düşünüyorum. Ve tam bir insan olarak yaşayabilmek için size o kadar muhtacım ki, sırf sizin yanınızda olabilmek için köpek bile olmaya razı olacak kadar kendimden geçiyorum. Zaman oluyor ki, elinize bir kardeş gibi sarılmak, zaman oluyor ki göğsünüze bir ana göğsüne sığınır gibi sığınmak istiyorum. Fakat hislerim -eyvah ki- daima bu manevi sahada kalmıyor. Kalsa belki o kadar azap çekmem. Güzelliğinizi, kadınlığınızı, gençliğinizi de içimi parça parça eden bir hasretle özlüyorum. (...)" (s. 82).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli romanında mektup anlatım tarzına haberleşme maksadıyla birkaç kere başvurmuştur. Seniha'nın Faik Bey'le yaşadıklarını anlatan imzasız ve metni verilmeyen mektupların dışında, Seniha'nın Avrupa'ya gittikten sonra ailesine yazdığı mektuplar bulunmaktadır. Bu mektupların ilkinde Seniha, niçin Avrupa'ya kaçtığını psikolojisine bakan yüzüyle anlatmıştır:

"*Baba, bir çocukluk ve delilik yaptım, fakat kendi hesabıma hiç pişman değilim; sizi endişeye düşürmüş olmaktan başka bir elem hissetmiyorum. Kaç senedir beni Avrupa'ya götürmek vaadiyle avuttunuz, oyaladınız. Düşündüm ki hayatımın sonuna kadar böyle boş vaatlerle avunup oyalanacağım ve ömrümün yegâne gayesine vasıl olmadan öleceğim. Sizin yapmadığınızı ben kendi kendime yaptım; zira bu arzu içimde kalmış olsaydı beni mutlaka zehirleyecekti. (...) Bu yaptığım işten hissenize düşen keder, emin olunuz ki, kendi hatanızın cezasıdır, tabiî onu yalnız siz çekeceksiniz. Her şey sırayla… Aranızda acıdığım bir kimse varsa o da büyükbabamdır; zira o hepinizden daha az günahkârdır; aramızda senelerin yığını ve bir sürü yanlış fikirlerin, batıl akidelerin, manasız ananelelerin perdeleri vardı; bu yığının arkasından benim ruhumu görebilmesi ve bana karşı ona göre hareket etmesi kabil değildi; ben onun için halledilmez bir muammaydım. O beni yalnız sevmesini bildi; hepinizden ziyade sevmesini bildi. Hiç şüphesiz son hareketim onun için öldürücü değilse bile pek fena, pek ağır bir darbe olacaktır. Rica ederim, kendisine dikkat ediniz*." (s. 145-146).

Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu* isimli romanında mektup anlatım tarzına yer vermiş, ancak kullandığı sekiz mektuptan sadece Feride'ye ait olanında psikolojik olguları sergilemiştir. Kamran'a, Kamran'ın Avrupa'da birlikte olduğu kadına ve Hayrullah Bey'e ait olan mektuplara kahramanların iç hayatları yansımamış, dahası romancı bu mektupların bazılarını da tam metin olarak vermemiştir. Kamran'ın Avrupa'daki sevgilisine yazdığı mektupta harcıâlem aşk sözleri bulunmaktadır, fakat bu sözlerin Kamran'ın iç dünyasını yansıtmadığı sonradan meydana gelen olaylarla anlaşılmıştır. Feride aldatma vakasının ardından ayrılırken yazdığı mektupta sadece Kamran'a veda etmiş, köşkten ayrılmasına ve yeni bir hayata başlamasına sebep olan hislerini sergilememiştir. Ancak teyzesine yazdığı aşağıdaki mektupta aldatma vakasına

girmeksizin gururlu, dirâyetli ve vakûr kişiliğini sergilemiş, iç dünyası hakkında izlenimler sunmuştur:

"*Seninle açık konuşacağım, teyze. Kamran, bana hiçbir zaman bir şey söylemedi. O, benim için hiçbir zaman kendini beğenmiş, şımarık, manasız, ruhsuz, karaktersiz bir konak çocuğundan başka bir şey olmadı. Zayıf, mini mini, çerden çöpten bir insan. Daha sayayım mı?*

Ben, onu hiçbir zaman ne beğendim ne istedim ne de başka türlü bir his duydum. "Böyledir de niçin onunla evlenmeye razı oldun?" diyeceksin. Çalıkuşu'nun kafasızlığı malum. Bir delilik yaptık. Fakat bereket versin ki, kendimi vaktinde topladım. Oğlunuz için böyle düşünen bir kızın saadetli eviniz için nasıl bir felaket olacağını anlamanız lâzım gelir. İşte bugün, içinizden ayrılmak ve aradaki bütün bağları kesmek suretiyle bu felaketin önünü aldım. Senelerden beri gördüğüm iyiliklerin birazını ödedim.

Bu lakırdıları işittikten sonra, artık benim adımı ağzınıza almak küçüklüğünden kendinizi sakınacağınızı umarım. Yine bilmelisiniz ki bu ağza alınmaz lakırdıları utanmadan, çekinmeden bile size yazan nankör ve terbiyesiz kızla karşı karşıya gelecek olursanız bir çamaşırcı kadın kavgası yapmaya da kadirdir.

Bunun için en yisi, artık birbirimizin adını anmamak olacaktır. Farz edin ki Çalıkuşu da, anası gibi bir köşede ölüp gitti. İsterseniz bir iki damla gözyaşı dökün; ona karışmam. Fakat sakın uzaktan bir yardıma filan kalkayım demeyin; hakaretle reddederim.

Ben, yirmi yaşında, postunu sudan kurtarmış bir insanım, canım nasıl isterse öyle yaşarım." (s. 127-128).

Peyami Safa, *Sözde Kızlar* ve *Şimşek*'te mektup anlatım tarzını kullanmış, ancak sadece *Sözde Kızlar*'daki bir mektupta insan psikolojisine yer vermiştir. Fahri'ye, Mebrure'nin babasına ve intihar etmeden önce Belma'ya/Hatice'ya ait mektuplara yer vermiştir. Ancak bunların içinde yalnızca Fahri'nin mektubu psikolojik olguları yansıtmaktadır. Romancı, kendi cümleleri arasında verdiği bu mektupla Fahri'nin aşk karşısındaki hislerini aktarmıştır:

"*Cebinden Fahri'nin mektubunu çıkardı:*

Coşkun kelimeler.

Satırlara sık sık görünen: "Ah… Mebrure Hanım"lar, talihe, gurbete, yalnızlığa karşı birçok hararetli sitemler, bazen küçük isyanlar, bazen dervişçe bir tevekkül… Meselâ, zavallı genç diyor ki: "Koyunuz, bu da böyle olsun Mebrure Hanım… Ben yine sizin o aziz o ince, o içli ve candan arkadaşlığınızdan birkaç gün daha mahrum kalayım. Odamın, siyah su damlaları sızan küflü duvarları içinde büzüleyim, kırık lambadan dökülen yarı karanlık içinde, hep o günkü müstesna ve necip ve samimi ve ilahi gezintiyi tahlil ederek hararetli alnımı kansız ve soğuk avuçlarıma kapayayım, zarar yok Mebrure Hanım, koyunuz, bırakınız, bu da böyle olsun Mebrure Hanım… Yalnızlığın ona alışanlara verdiği teselli, ispirtonun, düşkünlerine verdiği teselliden çok daha kuvvetli ve derindir. Ben bunu bilirim, ben kimsesizliğin hudutsuz açık denizlerinde avare yüzmesini bilirim, ben umman dalgalarının başımın üstünde kudurarak haykırdıkları geceler sabahlara kadar nefesim kesik, göğsüm tıkalı, gözlerim kapalı durmasını bilirim. Mebrure Hanım, bir küçük cevap yazarsanız, bu en hudutsuz açık denizde, bana kıyılardan görünen bir kurtarıcı ışık ümidi ve tesellisi verir,

yazmazsanız ben yine ruhumun gecelerinde yalnız kalır ve karanlıklarına çekilir ve düşünür, düşünür ve susarım Mebrure Hanım…" (s. 148).

3.2.8. Günlük ve Hâtıra

Öğretici ve ben-anlatıcılı bir tür olan günlük ve hâtıralar, yazanın kendisini dolayımsız bir şekilde sunduğu edebî metinlerdendir. Günlük ve hâtıralar romanlarda iki şekilde kullanılmaktadır. İlkinde romancı, bazı noktalarda ve gerek duydukça günlük ve hâtıralara başvururken ikincisinde eseri tümüyle günlük veya hâtıra ile kurgulamaktadır. Her iki türde de monolog vazifesi gören günlük ve hâtıralar, kahramanın iç dünyasını diğer anlatım tarzlarına göre daha net bir şekilde sergilemektedir. Zira yazar ve anlatıcının aynı kişi olması, kahramanın kendisini birinci elden anlatması, doğal olarak psikolojik olguların sahih olarak sunulabilmesi adına önem arz etmektedir. Zaten kahramanın günlük veya hâtıra yazma amacı, tümüyle psikolojiktir. Varsaydığı beniyle iletişim kurmak isteyen kahraman, muhtemelen bir başkasına anlatamadığı mahrem nitelikli bir konuyu yazıya dökmektedir. Psikolojisini en iyi bilen kişi olarak yaptığı tahliller de diğer anlatım tarzlarına göre daha sahihtir.

Hüseyin Rahmi'nin *İffet* romanı, incelenen romanlar içerisinde günlük ve hâtıra türünün kullanıldığı ilk eserdir. Hüseyin Rahmi, bu romanda İffet'in psikolojik durumunu hâtıra anlatım tarzının imkânlarıyla başarılı bir şekilde sunmuştur. Ancak *İffet*'ten sonra yazılmasına rağmen *Genç Kız Kalbi*'nden, Mehmet Rauf'un mensubu bulunduğu edebî anlayış dikkate alınırsa daha önce bahsedilecektir. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatın diğer ismi Güzide Sabri Aygün de *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde hâtıra ile başkahraman Fikret'in psikolojik durumunu başarılı bir şekilde vermiştir. Halide Edip *Handan* ve *Son Eseri* isimli romanlarında günlük ve hâtıra anlatım tarzını kahramanların psikolojilerini sergilerken tercih etmişken Reşat Nuri, *Çalıkuşu* isimli romanlarında bu anlatım tarzını daha çok olay anlatımı için kullanmış, gururlu ve ketum bir kız olan Feride'nin iç dünyasını anlatmasına izin vermemiştir.

Mehmet Rauf'un günlüklerden müteşekkil *Genç Kız Kalbi* isimli romanında anlatıcı konumundaki Pervin, İstanbul'a gittikten sonra etrafında meydana gelen olayları günlükleri aracılığıyla anlatmıştır. Sübjektif bir tavırla yazdığı günlüklerinde bıkkın ve "*müşkülpesent*" bir insan portresi çizen Pervin, eleştirel ve önyargılı bir tavır geliştirmiş, psikolojisinden çok fikirlerine yer vermiştir:

"*Bu evin hayatı hiç insan hayatına benzemiyor… Bir kere hiçbirisi diğerini sevmiyor, hiçbirinin diğeri hakkında hüsn-i zannı, hüsn-i teveccühü, hüsn-i niyeti yok;*

hepsi birbirine düşman… Bu hayatın içinde yaşadığım müddet İzmir'deki aile hayatımızı, ondaki samimiyet ve ulviyeti takdis etmekten hali kalmıyorum. Hepimiz birbirimizi nasıl sever, nasıl taziz ederiz. Meselâ her birimiz ayrı ayrı diğerinin en küçük bir arzusunu yerine getirmek için büyük fedâkarlıklara nasıl memnuniyetle razı oluruz? Hâlbuki burası bir mareke-i cidal… Nasıl tahammül ediyorlar bu daimi azaba, didişmeye nasıl muktedir oluyorlar?" (s. 104).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* isimli romanında iç/asıl hikâyenin önemli bir kısmını başkahraman İffet'in hâtıra metniyle sunmuştur. Dramatik bir hayata sahip olan genç kız, çocukluğundan itibaren başından geçenleri ana hatlarıyla anlatmış ve önemli gördüğü olayların iç dünyasıyla ilişkisine değinmiştir. Latif'le çocukluğu birlikte geçen ama okula başladıkları için ayrılmak zorunda kalan İffet, ayrılık duygusunun psikolojisine yansıyan taraflarını anlattığı bölüm aşağıdadır:

"*Beni pansiyona gönderdikleri tarihte Latif'i de Mekteb-i Sultânî'ye verdiler. Benim için ilk elem-i tahassür işte o zaman başladı. Artık Latif'i haftada bir defadan ziyade göremez olmuştum. O bir haftalık müddet-i müfârekât bana bir sene kadar uzun görünüyordu. Her gün, her saat Latif'i düşünür, geceleri rüyalarımda hep onunla meşgul olurdum. Bütün hayalât-ı masûmânem hep ona münhasırdı. Hafta başı… Latif'i göreceğim o dakika-i meserret takarrüp ettikçe helecânım artardı.*

(…)

İlk sözlerimiz de nazarlarımız gibi pek mahcûbâne olurdu. Bir küçük kızdım, fakat hissiyâta ait bazı şeyleri büyük bir kadın gibi düşünürdüm. Latif benden uzakta bulundukça dersleriyle kesret-i iştigâle, mektep refikleriyle sıkı ülfet ve muhabbete dalıp zihninde beni düşünmeye yer kalmayacak, benim hâtıram yavaş yavaş silinecek diye türlü müziç fikirlere düşüp meyûs olurdum. Birinci saatinde Latif'te gördüğüm şiddet-i teessürden mütevellit o ağırlığı o mahcûbiyeti nefsine, güzelliğine ehemmiyet vermesinden münbais bir gurur, beni unutmuş olmasından ileri gelme bir muamele-i baride suretinde telakki eyler, mahzûn olurdum. Bana buz gibi donukluk gelir, ben de kendisine karşı pek ağır davranır, ciddi bulunmaya uğraşırdım. Beni hakikaten gönlünden çıkarıp çıkarmamış olduğunu anlamak için münasebet düşdükçe lakırdıyı o vadiye sevk eder, bu şüphe ve sû-i zanlarımın isabet veya adem-i isabetini müeyyit bir emareye destres olabilmek fikr-i mütecessisânesiyle Latif'in en ufak harekâtına varıncaya kadar her bir tavır ve haline inceden inceye dikkat ederdim. Mert çocuk benim zihnimdeki bu kadınca düşüncelerden, şeytânetlerden bîhaber bulunduğu halde hemen her hareketiyle butlan-ı zünûnumu ispat ederdi de yine bana bir türlü kanaat-i kâmile gelemezdi." (s. 106).

Güzide Sabri Aygün, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'ni günlük/hâtıra yazı türünün imkânlarını kullanarak yazmış, başka kimsesi olmadığı için kendisiyle dertleşen Fikret'in çektiği acıların iç dünyasına yansımalarını samimi bir dille anlatmıştır. Aşağıya alınan metinde çocuğu olan Fikret'in mutluluk psikolojisini görmek mümkündür:

"*8 Şubat*

Vekâyi-i hayatımın merâre-engiz safahâtını ihtiva eden şu deftere on aydır bir satır bile yazmadığım halde bu gün oraya kaydedilecek hayatımda yeni bir inkılâb var. Artık valide oldum. Zulmât-ı hayatımda bir nûr-ı nev-emel tulû etti. Afâk-ı istikbalimde bir huzme-i ümid müncelî oldu.

Artık kızımı sevmek, onu büyütmek için yaşamak istiyorum; her türlü âlâma tahammül edecek kadar kendimde kuvvet hissediyorum; onun mini mini hizmetleri beni meşgul ediyor, eğlendiriyor, o kadar eğlendiriyor ki…

Meğer şefkât-ı mâderâne, saf ve masum bir aşk kadar tatlı imiş. Onunla bir odaya kapanıyorum. Kendimi dünyadan uzaklaşmış bir âlem-i diğerde zannediyorum. Zevcim çocukla meşgul olmamdan dolayı şikâyet ediyor. Bunun için gizli bir iğbirâr bile gösteriyor; anlıyorum, o beni mini mini "Nedret"ciğimden kıskanıyor, bütün bütün kendine hasretmek, kalbimi, ruhumu zabt eylemek istiyor. Bütün bir genç gibi aşk bekliyor. Zavallı adam! Hürmet ve hukuka riâyet vazifem! Lâkin muhabbet… Maneviyâta karşı cebrin ne zayıf bir tesiri olduğunu bilmiş olsaydı, ihtimal o da şu beyhûde iz'acâttan vazgeçer, Nedret'i bütün bütün benim agûşuma terk ederek benimle meşgul olmaktan ferâgat eylerdi." (s. 50-51).

Halide Edip Adıvar, *Handan* isimli mektup-romanındaki iki bölümü günlük ve hâtıra anlatım tarzını kullanarak yazmıştır. Handan, hastalandığı için getirildiği İtalya'nın Sicilya kentinde, "*Handan'ın Tahassüsleri*" ve "*Handan'ın Tahassüsleri'den*" başlıklarıyla yazdığı metinlerin ilkinde orada yaşadıklarını, yaptıkları gezintilerle birlikte Refik Cemal'den hoşlanmaya başladığını ve hatırlayabildiği kadarıyla ilk aşkı Nazım'ı anlatmıştır. İkinci metinde ise Refik Cemal'i nasıl sevdiğinden bahsederek sırasıyla Neriman'la, ailesiyle, babasıyla, kardeşleriyle, Hüsnü'yle, günah ve pişmanlıklarıyla yüzleşmiştir. Aşağıdaki metinde kuzeni Neriman'a karşı neler hissettiğini anlatmıştır:

"*Neriman'ın yanındasın, görüyorum. Onu seviyorsun. Aynı nazar, aynı temas. Çekil Refik Cemal, çekil Neriman; tahammül edemiyorum. Anlıyor musun? Sizin kalbinizi ve kendiminkini dişlerimle parça parça yiyeceğim. Anlıyor musun? Yiyeceğim ve kanlarınız dudaklarımdan akarken ruhum sükûnet bulacak. Çekil, çekil.*

Hayır, Neriman seni sevmiyorum, senin öldüğünü istiyorum. Sen onu benden alıyorsun, seni ve herkesi onu kaybetmemek için ezerim. Bu çocuk, bu yeşil gözlü çocuk artık yanımdan çekilsin babacığım. Onu niçin getirdiniz? O niçin kalbimi bile küçük elleri, kalın parmakları ile açıp giriyor, her şeyimi alıyor, bebeklerimi kırıyor, şekerlerimi yiyor. (…)" (s. 208).

Halide Edip Adıvar'ın günlük, mektup ve gazete yazılarından müteşekkil ***Son Eseri*** isimli romanında günlükler diğer türlere göre daha ağırlıktadır ve bu günlüklerin tamamı da Feridun Hikmet'e aittir. Bir romancı olan Feridun Hikmet içten bir dille eşi Mediha ile ilişkisindeki durağanlıktan, ne tür iç sıkıntıları yaşadığından bahsetmiş, olayların psikolojik yönlerini anlatmıştır. Kamuran'dan bahsettiği aşağıdaki örnekte Feridun Hikmet'in hislerini görmek mümkündür:

"*2 Temmuz*

Kamuran'ın bir şeyini en çok seviyorum. Hiç Münire gibi değil. Yani edebiyat konuşmuyor, tahlil yapmıyor, hayatın en tabiî şeyine çapraşık manalar vermiyor. Hatta kaç gündür konuştuk diyeceğimiz laf bile olmuyor. Kamuran bu hususta okumuş kadınlar arasında bir istisna. Bahçesine girdiğimden on dakika sonra çalışmaya başlıyor, ben rahat oturuyorum. Bu yeşil yer bana çok sükûn verdi. Başımı dinlendirdi. Her köşesini tanıyorum, her ağaç eski bir ahbap gibi, hatta tavukları bile ayrı ayrı tanıyorum. Bu benim senelerden beri duymadığım bir şey.

Resim meydana çıkıyor, fakat onunla meşgul değilim. İster iyi olsun ister fena olsun, yalnız mümkün olduğu kadar uzun sürsün. Şimdi hissediyorum ki Kamuran'dan ayrılırken ona içim minnetle dolu olacak. Çünkü bu kız ilk defa muhitime karşı isyan, her şeye itirazdan, bilhassa mazimle fazla meşgul olmaktan kurtardı." (s. 63).

Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu* isimli romanının ilk dört bölümünü hâtıra anlatım tarzını kullanarak yazmıştır. Hâtıraların yazarı ve anlatıcısı konumundaki Feride, küçüklüğünden itibaren başından geçen olayları yazmış, zaman zaman duygularından, aşkıyla gururu arasında yaşadığı çatışmalardan bahsetmiş, ancak muhtevayı psikolojik olgular bağlamında kurmamıştır. Çetişli'ye göre çevresinde kimse olmadığı için kendisiyle dertleşmek isteyen genç kızın hâtıralarındaki duygusal ton, romana belli ölçüde psikolojik derinlik katmıştır.[686] Feride, hâtıra defterinin son sayfasında Kamran'ı hatırlamış, onunla hâtıraları yoluyla dertleştiğini, ancak evlendiketen sonra bunun mümkün olmayacağını hissederek acı yaşamıştır:

"*Karınca ayağı gibi mini mini yazılarla dolan mektep defterimin son sayfalarına geldim. Ne hazin tesadüf! Sergüzeştimle beraber defter de bitiyor. Yeni bir deftere yeni hayatımı yazmaya başlamak mümkün değil, artık söyleyecek neyim kalıyor ki? Hem yarın başkasının karısı olduktan sonra buna ne hakkım ne cesaretim olacak. Öbür sabah başkasının odasında uyanacak genç kadının, hayatı bir parça nağme, birkaç damla gözyaşından ibaret olan Çalıkuşu ile ne alakası kalacak?*

Çalıkuşu bugün defterinin gözyaşlarından kirlenmiş sayfalarına dökülen sonbahar yaprakları içinde müebbeden ölüyor.

Bu son ayrılık saatinde niçin hakikati saklamalı? Bu okumayacağın defteri ben senin için yazdım Kamran. Evet, ne söyledim ne yazdımsa hep senin içindi. Yanlış, çok yanlış bir iş tuttuğumu bugün artık itiraf edeceğim. Ben, her şeye rağmen seninle mesut olabilirdim. Evet, her şeye rağmen seviliyordum, sevildiğimi de bilmiyor değildim; fakat bu bana kâfi gelmedi, istedim ki çok, pek çok sevileyim, kendi sevdiğim kadar değilse bile -çünkü buna imkân yok- ona yakın sevileyim. Bu kadar sevilmeye benim hakkım var mıydı? Zannetmem Kamran. Ben, küçük, cahil bir kızdım. Sevmenin, kendini sevdirmenin de bir yolu var, değil mi Kamran? Hâlbuki ben bunları hiç, hiç bilmiyordum. Senin Sarı Çiçeğin -taş atmak için söylemiyorum Kamran, inan bana, mademki seni mesut etti, ben hayalimde onunla barışıyorum- kim bilir ne kadar cazibeli bir kadındı? Kim bilir sana ne güzel şeyler söylüyor ne güzel mektuplar yazabiliyordu? Ben, belki senin çocuklarına, çocuklarımıza iyi bir anne olacaktım. O kadar.

Kamran, ben seni sevmesini, senden ayrıldıktan sonra öğrendim. Hatta yaptığım tecrübelerle, başkalarını sevmekle sanma sakın. Gönlümün içindeki derin, hazin, ümitsiz hayalini sevmekle.

[686] İ. Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, s. 230.

Zeyniler mezarlığının karanlığında, rüzgârın sonbahara kadar haykırıp ağladığı uzun gecelerde, Çeçen arabalarının ince sesli yanık çıngıraklarının titrediği bu ovalarda, Söğütlük bahçelerinin ılık iğde kokularıyla dolu yollarında, ben hep seninle yüz yüze, senin hayalinin kollarında yaşadım. Yarın, karısı olacağım biçare adam, beni zambak gibi masum bir kız zannediyor, ne yanlış!

Sevdanın hiçbirinin, bu dul kadın ruh ve vücudunu benim kadar hırpaladığını, yıprattığını zannetmiyorum.

Kamran, biz asıl bugün birbirimizden ayrılıyoruz. Ben, asıl bugün dul kalıyorum… Bütün olan geçen şeylere rağmen sen yine bir parça benimdin; ben bütün ruhumla senin…" (s. 383-384).

3.3.Üslûp

"Stil, biçem, şîve, tarz, tarz-ı ifade, mişvâr-ı mahsûs-ı beyân, anlatım özgeliği, özanlatı, eda, tarz-ı mahsûs, tarz, deyiş, anlatım tutumu"[687] gibi karşılıkları bulunan üslûp terimi, "*yazarın dil içinde yapabileceği bir çeşit seçim*",[688] "*kelimelerin edebî eserde, şekil ve muhteva ile ilgisini de kurarak ve orijinal bir söyleyişe uzanarak kullanılmasından doğan kendine haslık*",[689] "*belli bir görüş, duyuş ve birikime sahip olan sanatçının hayatı boyunca edindiği tecrübe ve tavırlarla seçtiği konuyu, biçim ve içeriğin belirlediği vasıta ve yöntemleri kullanarak kendisine has bir biçimde ördüğü kelimelerle anlatmasından doğan bir edebî değer unsuru ve ölçüsü*",[690] "*sanatkârın, ferdî bir duyuş tarzı ve kompozisyona sahip muhtevayı, kelimeden cümleye kadar uzanan dil unsurları aracılığıyla ve belli bir yapı bütünlüğü içinde, ferdî ve orijinal bir biçimde ifade etmesi*"[691] "*işleme ve hareket (fonksiyon) halinde bulunan şuur ve umumiyetle ruh muhtevalarının ifade şekli*"[692] ve "*her şahsın efkâr ve mülâhazâtını ta'bîrdeki tarz-ı mahsusdur*"[693] şeklinde tanımlanmaktadır. Tüm bu tanımlardan yola çıkarak üslûpla ilgili birtakım ortak noktalardan söz edebiliriz. Evvela üslûp, edebiyatın tanımı gereği dille ilgilidir ve dil malzemesinin işlenmesi üslûbu vermektedir. İkincisi üslûp, dilin bireysel kullanımıdır ve yazarın/şairin dille ilişkisini çok yönlü bir biçimde belirlemektedir. Üçüncüsü ise üslûp, muhtevaya ilişkindir ve anlatılan konu/tema, verilmek istenen mesaj ile sunulmak istenen anafikir, üslûbun oluşmasını sağlamaktadır.

---

[687] N. Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 291.
[688] Richard M. Ohmann, "Mensur Üslûp Tahlillerine Giriş", *Roman Teorisi*, (Ed.: Philip Stevick), (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Ünv. Yay., Ankara 1988, s. 211.
[689] M. Önal, *En Uzun Asrın Hikayesi Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım*, s. 199.
[690] Ahmet Çoban, *Edebiyatta Üslûp Üzerine*, Akçağ Yay., Ankara 2004, s. 16.
[691] İ. Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, s. 88.
[692] Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999, s. 157.
[693] Recaizade Mahmud Ekrem, *Ta'lîm-i Edebiyat*, (Haz.: Murat Kacıroğlu), Asitan Yay., Sivas 2011, s. 68.

Aktaş, dilbilimin cümlelerle, üslûp özelliklerini inceleyen üslûpbilimin (stilistik) ise metinle ilgilendiğini söylemektedir.[694] Dilbilimin parçacı yaklaşımına karşı üslûpbilimin bütüncül yaklaşımı, metnin sadece dil unsurundan oluşmadığının göstermektedir. Zira metin, muhteva, dil ve yapısıyla bir bütündür. Muhteva, dil ve yapıyı bireysel ve özgün bir şekilde ifade etmek de üslûpla ilişkili bir olgudur. Çünkü üslûp, ne sadece metnin kelime kadrosunda ne de cümlede tezahür etmektedir. "*Üslûp, eser veya metnin en dışından en içine, kelimeden cümleye, muhtevadan yapıya, imlâdan metne kadar uzanan bütünün terkibinde*" hayat bulmaktadır.[695] O halde üslûp, romancının muhtevayı dille ilişkilendirme kudretinde yatmaktadır ki, bu noktada sanatkârın dile hâkimiyeti, dili kullanma becerisi ön plana çıkmaktadır. Romancı, dil edinimi sürecinde çeşitli kaynaklardan beslenmektedir. Okuduğu kitapların niteliği, yaşadığı yöre, ailesinden ve toplumdan aldığı etkiler, ideolojik ve dinî tutumu onun dile yaklaşımını belirlemektedir. Ayrıca yaşadığı dönem, bağlı olduğu edebî akım/ekol ve yazdığı tür de dilini biçimlendirmektedir. Tüm bunların etkisi altındaki romancı, geliştirdiği kendine has duyuşla, duygu ve düşüncelerini belli formlarla ifade ederek dili şahsîleştirmektedir.[696]

Üslûp araştırmalarının tasvirî ve tekevvünî olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Türk dili araştırmalarında çokça başvurulan tasvirî inceleme yönteminde dilin şekli ön plana çıkmaktadır. Edebî tür, çevresel koşullar, söz sanatları, gerçek anlam-yan anlam ilişkileri, sözcüklerin sessel değerleri, sanatçının gayesi ve niyeti, söz dizimi, norm ve sapma gibi hususlar doğrudan dili tasvir etmektedir. Oysa tekevvünî/oluşumsal üslûp incelemesi, dilin kullanımıyla yazarın iç dünyasını bir bütün olarak görerek psikanalize yardımcı olmaktadır.[697] Metindeki dil kullanımının şüphesiz sadece formel bir tarafı yoktur. Dil, yazarın toplumsal süreçler içerisinde öğrendiği, şahsiyet özellikleri ve etkilendiği kaynaklarla ilişkili biçimde kullandığı bir malzemedir. Bu noktada üslûbun psikolojik yanı belirlenirken tasvirî üslûp incelemesiyle tekevvünî üslûp incelemesini bir arada düşünmek ve değerlendirmek gerekmektedir. "*Zira dikkat*

[694] Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 13.
[695] İ. Çetişli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, s. 88.
[696] Bu noktada Recaizade Mahmut Ekrem'in Buffon'un "*Le style, c'est I'homme m'ême.*" sözünü, "*Üslûb-ı beyan, ayniyle insan.*" şeklinde çevirmiştir. Cenab Şahabettin ise aynı cümleyi "*Edâ-yı lisan, timsâl-i insandır.*" tercümesiyle aktarmıştır. Bkz. Hasan Akay, *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerine Stilistik Bir Araştırma*, Kitabevi Yay., İstanbul 1998, s. 27.
[697] Ş. Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, s. 53.

olunsa her şahsın üslûb-ı beyânı mizâcın, ahlakın, etvârın, evzâ'ın mir'ât-ı in'itâfıdır."[698]

Romancının dili kullanma tarzı, niyetiyle yakından ilişkilidir. Bu noktada psikolojik olguları anlatma niyetine sahip bir romancı, hususî bir üslûp geliştirmelidir. Psikolojik olguların muhtevayla ilişkili olduğunu düşünürsek üslûbun da bu doğrultuda şekillendiğini anlayabiliriz. Psikolojik olguları sunmak isteyen romancı, seçtiği kelimelerden, kurduğu cümlelere kadar bu niyetini yansıtmaktadır. Özellikle kahramanın iç-dış ilişkisinin kompleks bir yapı arz ettiği düşünülürse üslûbun psikolojiyle ilişkisinin de sorunlu bir alan olduğu ortaya çıkar. Psikolojik olguların sunulduğu romanlarda üslûbun şekillenmesinde iki husus ön plana çıkmaktadır. Bireylerin içinde bulundukları psikolojiyle kendilerini nasıl ifade ettikleri ile psikolojinin/psikanalizin aynı psikolojik durumlara hangi surette yaklaştığı üslûbun psikolojiyle ilişkisini vermektedir. Bu da karşımıza anlatıcıyı çıkarmaktadır. Romancı, etkilendiği kaynaklar çerçevesinde seçtiği anlatıcı ile üslûbunu belirlemekte, psikolojik bir olayı anlatıcının tutumuna, yani bakış açısına göre sunmaktadır.

Birey, yaşadığı psikolojik durumları farklı tarzlarda sunabilmektedir. Romancı, yaptığı gözlemlerin sonucuna göre bir kahramanı soyut ve somut taraflarıyla ve özellikleriyle ifade edebilmektedir. Dıştan içe veya içten dışa yönelerek, metaforlar kullanarak, biyografik ögelerden yararlanarak, psikolojiye/psikanalize ait terimlerden istifade ederek ve karşıtlıklardan yararlanarak dili şekillendirmekte ve psikolojik durumları nakledilebilmektedir. Ayrıca romancının dille ilişkisi ve bağlı olduğu edebî ekol/akım bağlamında yukarıdaki tarzlardan birini seçerek psikolojik olguları anlatabilmektedir.

Türk romanının ilk dönemlerinde romancılarımız daha çok dıştan içe yönelmiş, psikolojik olguları takdim ederken tasvirî bir yol izlemiştir. Somut olaylardan hareket eden Tanzimat romancılarının insan psikolojisini bilmemesi ve yeterince gözlem yapmaması bunda etkili olmuştur. Özellikle dramatik ögeleri bol miktarda kullanan, bilinç ve bilinçaltı süreçlerini ifade edecek araçlardan yoksun olan romancılarımız, insan bedenindeki değişimleri anlatmak suretiyle psikolojik olguları ifade etmişlerdir. Ancak *Sergüzeşt*'le başlayan süreçte durum değişmiş, Samipaşazade Sezai sosyal bir olguyu anlatırken biyografisinden de yararlanarak kahramanla empati kurmuştur. *Zehra*'nın yazarı Nabizade Nazım, okumalarını eserine yansıtmış, bilinç ve bilinçaltı

[698] R. M. Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyat*, s. 69.

süreçlerini çeşitli anlatım tarzlarının imkânlarıyla sunmuştur. Özellikle Recaizade Mahmut Ekrem'in bol monologlu romanı *Araba Sevdası*'nda üslûbun içsel olguları anlatabilecek bir düzeye eriştiğini görmek mümkündür. Romancımız, Türk ve dünya edebiyatında bilinçakışı tekniğini kullanarak içten dışa yönelen bir üslûp belirlemeye başlamıştır. Servet-i Fünûn'la birlikte üslûbun psikolojik olguları tam ve yeterince ifade edecek bir kudrete eriştiğini çok rahatlıkla söyleyebiliriz. İçten dışa ve dıştan içe yönelerek insan psikolojisinin soyut ve somut taraflarını nakleden romancılarımız mekân, nesne ve eşya unsurlarını kullanmış, metaforlardan olabildiğince istifade etmiş ve biyografik ögelerden yararlanmışlardır. Sonraki dönemde Hüseyin Rahmi, Halide Edip, Safvet Nezihi, Güzide Sabri ve Reşat Nuri gibi romancılarımız samimi ve yalın üslûplarını kahraman-anlatıcıyla sağlamış, psikolojik olguları birinci elden görmemizi sağlamışlardır. Peyami Safa, özellikle *Şimşek* isimli romanında ferdi tekil olarak ve iç dünyasıyla görmüş, psikoloji kaynaklarından da yararlanarak çok yönlü araştırmalar yapmıştır.

Şemsettin Sami, *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat* isimli romanında, üçüncü kişi ve meddah anlatıcıya bağlı olarak üslûbunu şekillendirmiş, öyküyü belli bir mesafeden görmeye çalışmıştır. Modern anlatı tekniklerini yeni yeni öğrendiğimiz bu evrede romancı, anlatı geleneğimizden kopmamış, kahramanların iç dünyalarını anlatırken oldukça basit ve herkes tarafından görülebilecek olgulardan hareket ederek dramatik ögelerinden yararlanmıştır. Zira psikolojik durumun sadece fizyolojik ve biyolojik değişimlerden ibaret olduğunu düşünen romancının kahramanlarını anlatırken eyleme dönük sözcüklerden yararlanması ve vücutta meydana gelen değişimleri sunması oldukça doğaldır. Bu noktada basit düzeyde gözlemler yaptığı, bu gözlemlerini de yansıttığı görülebilmektedir:

"*İşte bizim Tal'at, bunca müddetten beri sayıkladığı mahbûbesinin yanında oturmuş! Eli, Fitnat'ın o pamuk gibi ellerinde kapanmış! Fitnat'ın o güzel sesi Tal'at'ın kulağında aksediyor! Fakat Tal'at'ın o vakit ne hâl kesb ettiğini tarif etmek, doğrusu imkânın haricinde. Yanaklarında her bir saniyede yüz renk peyda olur. Bir kıpkırmızı olur. Aniden sapsarı olur. Bembeyaz olur. Yine kırmızı lekeler peyda eder… Vücûdu ve hususiyle Fitnat Hanım'ın elindeki eli bir düziye titrer… Fitnan Hanım'ın nazikâne sözlerine karşılık bulamaz… Söylediği nakıs karşılıkları dahi sesi titreyerek, kızararak, sarararak ancak söyleyebilir. Fitnat'ın yüzüne bakmaya cesaret edemez.*" (s. 64).

"*Ali Bey, bir taraftan gördüğü rüyânın ve diğer taraftan tabiatın gösterdiği bu güzel manzaranın te'siriyle pencerenin yanında oturmuş, başını duvara dayatmış, gözlerini karşısında -bahçede- rastgelen bir şeye dikmiş, hiç kımıldanmaz. Ara sıra iki gözünden birer damla yaş akar, yanaklarından iner, yastığa düşer. Yine eli gözlerini yanaklarını silmek için hareket etmeye üşenir. Vicdanı, tabiatın bu hazin suretiyle*

birleşerek zavallıyı muaheze eder, ta'zib eder. Kabahat kendisinde olduğunu ve karısının hiçbir kabahati olmadığını anlar. O kadar sevdiği karısından ayrıldığına ve onun dahi o kadar hakaretle gönlünü kırıdığına müteessif olur, pişman olur. Kendi kendine lanet okur. Kendi kendine, der:

-Ah! Ayağına düşsem. Affını rica etsem. Halt ettiğimi söylesem. Affetmezse, evvelki muhabbetimiz dönmezse kendimi telef etmek istediğimi bildirsem!... Oh! Elbette affeder. Benim kusuruma bakmaz. Yine gelir… Ah!... Onun gönlü!... O nazik gönül çabuk müteessir olur. Benim bu halde durmama kail olmaz. Ah!... Bilse benim bu halde bulunduğumu, benim böyle ağladığımı!..." (s. 81).

Şemsettin Sami, Tal'at'tan bahsettiği ilk metin ile Fitnat'ın babası Ali Bey'den bahsettiği ikinci metinde aşkın psikolojik bir olgu olduğunu, insanın iç dünyasını farklı suretlerde etkilediğini bilmektedir, ama bunların ifadesini basit bir yöntem ve üslûpla gerçekleştirmiştir. Tasvir, gösterme ve tahlil/iç çözümleme anlatım tarzlarından yararlanan ve içsel olayları dışa/vücuda yansıyan şekilleriyle sergileyen romancı, sadece gördüklerini anlatmaktadır. Bu yüzden üslûbunu da daha çok satıhta kalan hususların anlatımı üzerine kurmuş ve eyleme dönük ifadeler kullanmıştır. Meselâ Tal'at'ın yüzünün Fitnat'la yakınlaştığında sararması, kızarması, beyazlaşması ve vücudunun titremesi, aşk duygusunun tesiriyle gerçekleşmiştir ve romancı, elinde başka bir araç olmadığı ve geleneğin ancak bu kadarına müsaade ettiği için psikolojik olguları dışa yansıyan taraflarıyla sergilemiştir. Aynı biçimde Ali Bey'in gördüğü rüyanın tesiriyle gözyaşlarının akması, damlaması, uzakları seyretmesi pişmanlık duyması aşk duygusunun bir tezahürüdür ve romancı bunu tasvirî bir üslûpla sergilemiştir. Ayrıca Ali Bey'in iç konuşmasını, konuşma üslûbuna bağlı olarak alıntılayarak psikolojisini yansıtmaya çalışmıştır. Tüm bunları yaparken de "*İşte bizim Tal'at*" ifadesiyle de romanın içinde olduğunu, her şeye hâkim bulunduğunu ve psikolojik durumların anlatımının ancak kendisiyle mümkün olacağını ortaya koymuştur.

Namık Kemal *İntibah*'ta, Şemsettin Sami'nin genelenekten tevarüs ettiği üslûp özelliklerini bir miktar geliştirmiş, ama o da psikolojik olguları anlatabilecek yeni bir üslûp kuramamıştır. Yalnızca edebî bir ifade tarzı seçerek Şemsettin Sami'nin günlük dile yaklaşan ifade tarzını aşmış, ancak üslûbunu tümüyle bağımsızlaştıramamıştır. Üçüncü kişi anlatıcıyı kullanan romancı, kimi zaman sübjektif bir bakış açısıyla olaylara yaklaşmış, romantik bir üslûp oluşturmuştur. Bu manada tasvir, gösterme/dramatizasyon ve kimi noktalarda tahlil/iç çözümleme anlatım tarzı öne çıkmıştır. Romancı farkında olduğu psikolojik olguları, basit bir düzeyde, Kavcar'a göre bazen edebî bir dille bazen de konuşma dilinin üslûbuyla nakletmiştir.[699] Ama

[699] C. Kavcar, "Namık Kemal'in Üslûp Anlayışı", s. 56.

gelenekten kopamayan romancı, meddah anlatıcının üslûbuyla kendi varlığını roman boyunca hissettirmekten uzak durmamış, psikolojinin anlatımını bazen bu üslûbun imkânları doğrultusunda gerçekleştirmiştir:

"*Akşamdan sonra her illet tabiî tezâyüd eder. Sevda ise devâsı gâyet müşkül illet olarak Ali Bey'in sevdası meyûsiyet beliyesiyle bir kat daha kuvvet bulmuş ve ye'si de daha yeni başlamış olmak cihetiyle en ziyade tesirini gösterecek bir zaman tesadüf etmiş idi. İşte bu iki kuvve-i galibeye bir de tenhâlığın vahşeti munzam olunca çocuğun tabiî vücûduna bir ağırlık, kanına bir durgunluk, kalbine bir kasvet, nefesine bir darlık, kendini toplamak için ettiği ikdâmâta bir imkânsızlık çöktü. Güya ki zulmet-âbâd-ı âlemin her tarafını kâbuslar kaplayarak muttasıl üzerine hücûm eder dururlardı. Mehpeyker'in hayali ise melek kıyafetine girmiş bir şeytan gibi vicdanına tasalluttan bir zaman hâli kalmadı.*

Bîçâre Çamlıca'daki sükûnetinin iadesini o yolda birkaç senelik ömrünü fedâ edebilecek kadar hâhişle arzu ederdi. Heyhât!...

Kendini teskîn etmek şöyle dursun temennâ-yı sükûnet gailesi dahi kalbinin heyecanına bir kat daha şiddet vermekten başka bir tesîr hâsıl edemedi. Hissiyâtını teşrîhiyle uğraşa uğraşa tamamiyle yakîn hâsıl eyledi ki yüreğindeki cerihâ-i muhabbet öyle fikrini tahvîl azminde ısrar ile tedavi kabul edemeyecek derecelerde derin açılmış! Mehpeyker'in muhabbete değil, bir nigâh-ı şefkate bile lâyık olmadığı indinde tahakkuk etmiş iken gene her hâlini affedecek ve yoluna canını ve belki namusunu feda etmekten çekinmeyecek kadar seviyor!... Dünyada kendi hâline muvafık gelebilecek ne kadar vahşi tasavvurlar ne kadar kara hülyâlar var ise hepsine imâle-i efkâr etmekten kendini alamadı." (s. 56-57).

Ali Bey'in Mehpeyker'in iffetsiz bir kadın olduğunu öğrendiği anda yaşadığı karmaşayı anlatan yukarıdaki paragraflarda açık bir anlatıcı hâkimiyeti görülmektedir. Namık Kemal, romantizmin üslûp özelliğinden yararlanarak Ali Bey'in zihninden geçenleri melek-şeytan düalitesiyle vermiş, olayların merkezine onun psikolojisini yerleştirerek Mehpeyker'i yargılamış ve Ali Bey merkezli sübjektif bir tavır geliştirmiştir. "*Bîçâre Çamlıca'daki sükûnetinin iadesini o yolda birkaç senelik ömrünü fedâ edebilecek kadar hâhişle arzu ederdi. Heyhât!...*" ifadesiyle meddah tavrını seçmiş, psikolojik bir dürtü olan aşk arzusunu anlatırken "*Heyhât*" ünlemini kullanarak kendi varlığını sezdirmiş ve anlattıklarını bireyselleştirememiştir. Ali Bey'in vücudunun ağırlaştığını, kanının durgunlaştığını, kalbine kasvet çöktüğünü, nefesinin daraldığını belirterek psikolojik olguları gösterme anlatım tarzının imkânlarıyla aktarmıştır. Ayrıca kullandığı dille günlük dilden uzaklaşmış, psikolojik olguları anlattığının bilinciyle üslûbuna bir külfet katmıştır.

Tanzimat romanında meddah üslûbunu en çok kullanan Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında Şefik ve Raziye arasındaki "*marazî aşk*" öyküsünü üçüncü kişi ve meddah anlatıcıyla aktarmıştır. Romanın muhtevası, her ne

kadar psikolojik uygulamalara müsait olsa da yazar, bilinen üslûbunun dışına çıkmayarak kahramanların iç dünyalarına dair pek fazla söz söylememiş, söylemesi gerektiğinde de birtakım yüzeysel ifadelerle konuyu geçiştirmiştir. Psikolojik olgulardan bahsederken gösterme ve tasvir anlatım tarzlarını tercih eden Ahmet Mithat Efendi, dıştan içe yönelmiştir. Ayrıca anlatımlarında kendisini hissettirmiş, kimi zaman okurla diyalog kurarak konu hakkındaki müktesebatını aktarmıştır. Konuşma üslûbunun egemen olduğu eserde romancı, insan psikolojisini nakletmek üzere yeni bir dil geliştirememiştir:

"*Hasta hanım, Şefik'e bu yekdiğerini takip eden güya gizli ve fakat şiddetli ahlardan başka bir zamana kadar verecek cevap bulamamıştı. Lâkin eşi'a-i enzâr-ı dikkat ve ehemmiyeti hanımın çehresine mıhlamış olan Şefik, âdeta hanımdan hiçbir gûne izahat almaya ihtiyaç kalmayacak surette keşfiyâta muvaffak olmaktaydı. Of! Cenabıhak, şu insanın çehresini ne hayret-fermâ-yı ukûl olacak bir istidatta yaratmış! Hangi bir hiss-i derûn olur ki çehrede alâmeti görülmez? Kalpte kımıldanan bir damla kan ya çehreden inip orada kımıldanmıştır yahut çehreye çıkmak için galeyan eylemiştir. O bir damla çehreden kalbe indiği zaman rengini beraber götürür. Kalpten de çehreye çıktığı zaman rengini beraber getirir. Bu tagayyür-i elvânın her derece-i tenâkuz ve tezayüdünden ne kadar manalar anlaşılır! Çehreye âdeta bir "kalb-nümâ!" yahut bir "mîzânü'l kalb" demelidir. Hem de bu mîzânın âletleri yalnız o bir damla kandan da ibaret değildi. Sinirleri nazar-ı ehemmiyetten uzak mı tutacağız, sinirleri ki her ipliği elyâf-ı mütehassiseden bir tel olmak üzere her uzvu kalbe raptetmiş olduğu gibi bilhassa mîzânü'l-kalb olan çehreyi kalbe rapt ile asâb-ı mezkûre vücudun sair taraflarından daha kesretli daha kuvvetli bulunurlar. El, ayak gülmez. El ayak dehşet tavırları göstermez. Fakat kalpte edna bir sevinç olsa tebesüm-i münbasitânenin en naziği olmak üzere gözlerin en ince cihetlerini güldürmek için ol anda kalpten telgraf vurulur. Kezalik yürekte en adî bir yeisçik olsa yine bu telgraf en evvel gözlerin ferini değiştirmek emrini verir. Çehre, kalbin herkese açık sayfasıdır. Fakat okuyabilmek için Şefik'teki gibi bir dikkat ister!!*

Şefik, hastanın kalbinden geçenleri hep yüzünde görürdü. Sanki çehrenin derisi bir hayal perdesiydi de perde içinde olan ahval tamamıyla zahire vuruyor gibi bir bedâhetle her şeyi görürdü. Görülen şeyin hülâsası, hanımdan görülen tesîr-i aşkın öyle alelıtlak bir muhabbet-i mecnûnâneden ibaret olmadığını hükme medar oldu. Hanımın rengi kaçıp sinirlerin çekilmesiyle şeklini değiştiren dudakları ve güya alıp verdiği nefesi girip çıkabilecek kadar geniş olmadığı için tevsîine zaruret mes etmiş zannolunabilecek mertebede birden deliklerinin açılması ve sanki yüreğinde yanan ateşlerin alevleri harice fırlamak için iki baca makamında kaim olmuş diye hükmedilen gözlerdeki ateş, o hasta hanımda sadece bir aşk-ı mahz değil, belki azim bir hiddet, men'i nakabil bir gazap olduğunu ima değil ilan eylerdi. Kadıncağız, o kadar da asabiyyü'l mizâc ve o kadar da zaaf-ı asâba duçardı ki bu kadar sademâta karşı bir türlü metanete muktedir olamayarak hemen bayılıp gidecek zannolunurdu. Hatta hanımın bazı daha şiddetli sademata mukabil serilip bayıldığı dahi çok olurdu ya!" (s. 69-70).

Şefik'in Arife'yi muayene etmeye gittiği andaki duygularını anlatan romancı, çok açık bir biçimde meddah üslûbunu metne egemen kılmış, psikolojik olguları bu

minvalde anlatmaya çalışmıştır. İlk iki cümlede Şefik'le Arife'nin yaşadıklarından bahseden ve Şefik'in iç dünyasına girecekmiş gibi görünen romancı, konuyu dağıtarak bu meselenin psikolojik boyutu hakkında bildiklerini okurla konuştuğunu varsayarak anlatmaya başlamıştır. "*Of! Cenabıhak, şu insanın çehresini ne hayret-fermâ-yı ukûl olacak bir istidatta yaratmış! Hangi bir hiss-i derûn olur ki çehrede alâmeti görülmez?*" cümleleri insan psikolojisinin fizyolojiye ve biyolojiye yansıyan taraflarını anlatmak için konuşma üslûbuyla yazmış ve ardından bildiklerini aktarmaya başlamıştır. Psikolojik bir olguyu basit düzeyde anlatmaya çalışan romancı, aynı zamanda konuyu da dağıtmış, anlattıklarıyla Şefik ve Arife arasında doğrudan bağlar kurmamıştır. "*Fakat okuyabilmek için Şefik'teki gibi bir dikkat ister!*" cümlesiyle de konuya tekrar girmiş, diğer paragrafta Şefik'in gözüyle Arife'yi tahlil etmeye başlamıştır. Arife'nin duygularını yüzünün rengiyle, burnunun şekliyle, gözleri ve aldığı nefesle açıklamaya çalışmış, psikolojik olguları fizyolojik ve biyolojik değişmelerle izah etmiştir.

Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* isimli romanında biyografisiyle ilişkili olarak başkahraman Dilber'le kurduğu psikolojik yakınlığı romanına yansıtmış, olayları onun perspektifinden görerek değerlendirmiştir. Dilber'in karşılaştığı olaylar karşısında verdiği tepkileri ifade ederken olumsuz bir kişiye veya olaya atıf yaparak oluşturduğu karşıtlıkla romantik bir atmosfer oluşturmuştur. Köle ve çocuk olduğu için kendisini ifade edemeyen Dilber'in tavır ve davranışlarından yola çıkarak psikolojisini yansıtmayı tercih eden romancı, gösterme ve tasvir anlatım tarzlarını kullanarak dıştan içe yönelmiştir. Bazı noktalarda kahramanların iç konuşmalarını alıntılayarak anlatımı bireyselleştirmiş, konuşma üslûbuna yaklaşmıştır. Meddah anlatıcıyı da kullanan romancı, psikolojik incelemeler yaparken varlığını her seviyede hissettirmiş; Dilber'e acıdığını, esircilere ve Dilber'e zulmedenlerden nefret ettiğini açık bir biçimde ortaya koymuştur:

"*Böyle sofralarda taam nihâyete takarrüp edince tabiî olarak gelen bir neşeyle edilen mükâlemeler ara sıra kahkaha sadâları, o gece rahatsız olan Tesliye Hanım'ın bulunduğu oda kapısının eşiğinde bir hüzn-i garibâne ile küçük hanımını bekleyen Dilber'e aksettikçe bir meyl-i maâlinin, bir muhabbet-i mahfînin tesirâtıyla kendisine amik surette dokunuyordu. Mağrûr-ı asalet ve servet ve mest-i neşe-i saadet olan bu genç hanımlarla beylerin emniyet-i istikbal ile şâşaa-i ikbalden husûl bulan bu kahkaha sadalarının uzaktan uzağa aksi tekrar ettikçe kapı eşiklerinde bu kadar âli, bu kadar mukbil bir beyin derd-i muhabbetiyle bî-karar olduğunu düşünerek esir olanlarda kalp ve ruhun mevcûdiyetini bir ceza-yı zâlimâne addiyle mahzun mahzun ağlıyordu.*" (57).

"*Hemen süratle evden çıkarak vapur iskelesine doğruldu. Hissiyât-ı şedîde-i muhabbetle galeyan-engiz bir hâlde bulunan bu tecrübesiz genç zihinlere hiçbir şüphe ve tereddüt ârız olmamıştı. Vapur iskeleden hareket etti. Celal Bey'e o gün her şey ziya*

içinde, hayat içinde görünüyordu. Mâşukasının cemaline saatlerce arz-ı hayret eden gözlerine, Marmara'nın müntehasındaki ufuklar açılarak uzaktan uzağa vaad-i ebediyet ediyordu. Köprüden diğer bir vapura bindiği zaman ilk defa görüyormuş gibi, Boğaziçi kendisine şahane bir manzara arz ederek hiçbir vakit dikkat etmediği zî-halecan sinelerini buluyor ve iki yâr-ı muhabbetkârı sükûnet ve letâfetiyle bahtiyar edecek kâşâneler keşfeyliyordu. Sema, sevdiğini kendisine her cihetle gösterecek kadar şeffaf, hava mâşukasının giysû-yı hayat-efzasının yüzüne dokunduğunu andıracak kadar latifti. Heyhat! En ziyade itilâ eden efkâr-ı beşerin, bilcümle dehanın, mahşerlerin, kıyametlerin teslimiyet-i tamme ile karşısında titrediği serâir kadar bir taraftan dehşetli bir hakikat hazırlıyordu. Bîçâre genç, bilmiyordu ki mâşukasını kalb-i beşere vukûfu olmayanların dest-i hunharânelerine teslim etmişti." (s. 65-66).

Romancı, Dilber'in hürriyet ve aşk arzusunu anlattığı ilk paragrafta psikolojik incelemeyi bir karşıtlık üzerine kurmuş, evin kızları ve erkeklerinin şen şakrak tavırlarıyla Dilber'in kölelik ve aşk psikolojisini karşılaştırarak vermiştir. Köle olmaktan kaynaklanan bir ezilmişlikle Dilber'in tepkilerini gözyaşlarıyla, yani gösterme anlatım tarzının imkânlarıyla veren romancı, iç hayat olaylarını şekle yansıyan hususlarla anlatmıştır. Gece amcasında kalan Celal Bey'in Dilber'e kavuşmak için hızla evine giderken yaşadığı mutluluk psikolojisini, dramatizasyon anlatım tarzının imkânlarıyla ve genç adamın bakış açısıyla tasvirler yapmak suretiyle anlatan romancı, meddah anlatıcıyı kullanarak Dilber'in başından geçenleri bir zıtlık içerisinde haber vermiş, psikolojik incelemeyi yapanın bizatihi kendisi olduğunu göstermiştir. "*Heyhat!*" ifadesinin ardından gelen cümleler, özellikle "*Bilmiyordu ki*" ifadesiyle başlayan cümle, önceki cümlelerdeki güzel atmosferi bilinçli olarak bozmuştur.

Fatma Aliye Hanım, *Muhâdarât* isimli romanında olay ve durumları üçüncü kişi ve meddah anlatıcıyla aktarmış, başkahraman Fâzıla'yla aynı bakış açısına sahip olduğunu kinaye mesafesini daraltarak göstermiştir. Fâzıla'nın psikolojisini anlatmayı amaçlamayan romancı, aşk temasını ahlakî bir perspektifle görmüş, kahramanların psikolojik durumlarından bahsetmek durumunda kaldığı anlarda dıştan içe yönelmiş, tahlil girişimlerinde bulunmuştur:

"*Fâzıla elleri ve dizleri titremekte olduğu halde odada geziniyordu. Bir müddet böyle sükût ile gezindikten sonra cebindeki anahtarını alıp çekmecesini açtı. Bir resim çıkardı. Bu resim Fâzıla'ya nişan takıldıktan sonra Mukaddem'in çıkarttığı resmiydi ki o zaman Münevver Hanım bundan birkaç tane Calibe'ye getirmiş ve Calibe de birini Sâî Efendi'ye birini de Fâzıla'ya vermişti. Sühâ ile Nâbi de birer tanesini almışlardı. Fâzıla bir müddet resme baktıktan sonra titreyen elleriyle onu yırtmağa başladı. Her parçalayışta kendisine ra'şe geliyordu. Sonra onun parçalarını sobaya döktü. Kendisi de sobanın karşısında oturup onların yanmasına bakıyordu. Resmin parçaları yandıkça onlar ile beraber Fâzıla'nın yüreği yanmaktaydı. Sanki o resim Fâzıla'nın yüreği imiş de Fâzıla onu parçalamış ve şimdi yanan da onun parçalarıymış gibi Fâzıla bir acı hissediyordu. Kemal-i hayretle kendisini seyreylemekte olan institutrice'i de Fâzıla'nın*

yüzünde müşahede olunan âsâr-ı ıztırabdan kızın nasıl yüreği yanmakta olduğunu anlıyordu. Kâğıt parçalanır yanıp kül oldukta Fâzıla öyle şiddetli bir "Of" salıverdi ki karşısında bulunan institutrice bu "Of"un şiddetinden titredi." (s. 149).

Üvey annesi Calibe'nin, nişanlısı Mukaddem'e attığı iftiradan sonra ayrılmak zorunda kalan Fâzıla'nın içinde bulunduğu durumu anlattığı yukarıdaki paragrafta romancı, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına başvurmuştur. Romancı, Fâzıla'nın yüzündeki sararmayı, elinin ve dizinin titremesini, odada gezinmesini, nişanlısının resmini yakmasını anlatarak eyleme, tavır ve hareketlere yansıyan hususları vererek içe yönelmeye çalışmıştır. "*Kendisi de sobanın karşısında oturup onların yanmasına bakıyordu. Resmin parçaları yandıkça onlar ile beraber Fâzıla'nın yüreği yanmaktaydı. Sanki o resim Fâzıla'nın yüreği imiş de Fâzıla onu parçalamış ve şimdi yanan da onun parçalarıymış gibi Fâzıla bir acı hissediyordu.*" gibi cümlelerde de meydana gelen maddî olayları gerçekliğinden soyutlamış, genç kızın aşk acısını ifade etmek için kullanmıştır.

Nabizade Nazım, *Zehra* isimli romanında üçüncü kişi anlatıcıyı kullanmış, olay ve durumlar karşısında belli bir mesafede durmuş, zaman zaman bazı kahramanlara acıdığını belli etmiştir. Bu manada mümkün olduğu kadar objektif davranarak gerçekçi bir üslûp oluşturmaya, kahramanları kendi içlerinde ve psikolojik durumlarına göre değerlendirmeye çalışmıştır. Kıskançlık ve aşk gibi psikolojik hayatı ilgilendiren duyguları/temaları daha çok içebakış yöntemiyle ve tahlil anlatım tarzının imkânlarıyla sergileyen romancı, vücuttaki fizyolojik ve biyolojik değişimleri de vererek sûretten sîrete yönelmeye çalışmıştır. Psikolojik olguları gözleme dayalı bir anlatım biçimiyle sergileyen Nabizade Nazım, bağlanmış olduğu edebiyat anlayışı olan realizme/natüralizmin ilkelerine uygun bir tavır geliştirmiştir. Bu noktada benzetmelerden yararlanarak iç olayları izah etmeye gayret etmiştir. Elbette eserini yazarken sadece gözlem yapmadığını, aynı zamanda psikoloji üzerine bazı okumalarda bulunduğunu da verdiği bilgilerden ve kullandığı kelimelerden anlamak mümkündür:

"*Kadıncağız o tarafa yürüdü. Evvelemirde bu tesadüften hiçbir sû-i tefe'ül hatırına gelmemişti. Fakat hayvanın yanına kadar gelip de oralarda Suphi'yi göremeyince zihninde bir nokta-i iştibâh hâsıl oldu. Bu nokta sâde bir meraktan ibaret idi. Bir de etrafa bir göz gezdirip de şöyle bir bağ içinde birkaç ağaçtan mürekkep siper arkasında birisi erkek diğer kadın iki kişi müsâdif-i nazarı olunca tepeden tırnağa kadar bir tehevvür-i mücessem kesildi. Bir hayli zamandan beri sükûnet bulmuş zannolunan kıskançlığı müvellidü'l-humûzaya temas etmiş fosfor tozu gibi birdenbire kemal-i sürat ve şiddetle parlayıverdi. O tehevvür ile ne yaptığını bilmeyerek kendisini bağın içine attı; "Nankör kocasını" îka-yı kabahat dakikasında basmaya şitâb gösterdi. Kendilerini enzâr-ı tecessüsten setretmiş olmak zu'muyla hasbıhâl-i dûr-a-dûra*

koyulmuş olan bu iki tenha-cûyân-ı muhabbet bağ içindeki yaprak hışırtılarını, ayak patırtılarını duyup da neye uğradıklarını anlamazdan evvel Zehra kendilerine yetişmiş oldu: "Sizi gidi alçaklar!" itâbını henüz kemal-i şiddetle telaffuz etmişti ki olduğu yerde put gibi dondu, elleri havada kaldı.

Zavallı kadın, hissiyâtında yanılmıştı. Karşısındaki kocası değil, hiç tanımadığı bir delikanlı idi. Aklını başına aldığı zaman hicabından kıpkırmızı oldu. Bir kelime bile tefevvühünden âciz idi. Karşısındakiler evvelce hayli ürkmüşler ise de kadının bozgunluğundan hadisenin bir hatadan, bir kıskançlıktan ibaret olduğunu anlayarak sükûnet bulmuşlar. Bîçare kadın tersine persine döndü. Harekât-ı kasriye ile olduğu yerde mütehayyirâne mıhlanıp kalmış olan Nazikter'e kavuştu. Kendisini köşke attı. Yüreği çarpıyor, vücûdu titriyor idi. Vâkıa hissiyâtında yanıldığını anlamış idiyse de ilk tehevvür, asabını pek ziyade sarsmış idi. Birkaç günler adeta şiddetlice bir sıtma içinde yatakladı." (s. 26-27).

Romancı, Zehra'nın kıskançlığını anlatırken psikolojik olayları aşamalı olarak geliştirmiştir. Bir gezi esnasında genç kadın, gördüğü atı eşininkine benzetmiş, şüphe/merak duyarak harekete geçmiş ve gördüğü manzara karşısında "*tehevvür-i mücessem*" kesilmiştir. Ardından gerçekle karşılaşıp şüphelerinin yersiz olduğunu anlamıştır. Romancı, tüm bu olayları sırayla ve doğal ahengiyle anlatırken Zehra'nın kıskançlık psikolojisini gösterme anlatım tarzıyla vermiş, onun gördüğü manzara karşısında olduğu yerde kalmasını, bağın içine yürümesini, söylediği sözleri, yanıldığını anlayıca put gibi donmasını, ellerinin havada kalmasını ve "*hicabından kıpkırmızı*" olmasını yaşadığı duygusal gerilimi aktarırken kullanmıştır. Ayrıca Zehra'nın iç dünyasını içebakış yöntemini kullanarak tahlil etmiştir. Fakat dikkat çekici bir başka nokta da kıskançlık psikolojisi somutlaştırmak için başvurduğu benzetmedir. Buna göre Nabizade Nazım, gerçekçi portreyi tamamlamak için Zehra'nın uzun süredir sükûnet bulan kıskançlığının artmasını, oksijene (müvellidü'l-humuz) temas eden fosfor tozunun birdenbire parlamasıyla izah ederek psikolojik olayı hem somutlaştırmış hem de bilimsel bir mahiyete büründürmüştür.

Nabizade Nazım'ın psikolojik olguları gerçekçi bir üslûpla ifade etme konusundaki girişimleri, Recaizade Mahmut Ekrem'le daha olgun bir noktaya ulaşmıştır. Recaizade Mahmut Ekrem, üçüncü kişiyle yazdığı *Araba Sevdası*'nda kahramanına mesafeli davranmış ve objektif bir üslûp kurmaya çalışmıştır. Romancı, Bihruz Bey'i anlatırken içebakış yöntemini kullanarak tahlillere/iç çözümlemelere ağırlık vermiş, birtakım iç konuşmaları alıntılayarak onun zihniyet dünyasını kendi üslûbuyla ve samimi bir biçimde sergilemiştir. İç olaylara ağırlık veren ve bunların dışa etkisini sergilemeye çalışan romancı, vücut hareketleriyle kahramanın psikolojisini yansıtmış, bundan dolayı da dramatizasyon anlatım tarzını sık sık tercih etmiştir. Ayrıca

tabiat olaylarını Bihruz Bey'in bakış açısına göre tasvir etmiş, bu noktalarda kinaye mesafesini daraltmıştır. Fransız kültürüne özenen ve Fransızlar gibi yaşayan Bihruz Bey'in psikolojisinden bahsederken Fransızca kelimeler/cümleler kullanan romancı, üslûbunu Bihruz Bey'in dilini taklit ederek oluşturmuştur:

"*Bey penceresini kapadı. Yağmurun kesilmesini saatlerce bekledi. Yağmur dembedem şiddetini artırıyor, fırtına kıyametler koparıyor, şimşekler çakıyor, etrafa sâikalar düşüyordu. Bu halde saat altıya geldi. Bey hepsi birbirinden müz'iç endişelerden zihnini kurtarıp da hareme gitmeyi hatırına getiremiyordu. Mişel Ağa iki üç defa salona girmiş ise de vaktin geciktiğinden dolayı observasyon etmeye cesaret edememiş idi. Hâlbuki beyefendinin saat altılara kadar -hususiyle böyle yürekleri heyecana giriftâr eden bir fırtına gecesi- içeriye girmemesi valide hanımefendiye, dadı kalfaya başka başka meraklar vermiş idi. (…) Filhakika dadı kalfa çekildiği gibi Bihruz Bey de yerinden kalktı, doğruca yatak odasına gitti, soyundu, mumlarını söndürdü, yatağına girdi. Fırtınanın, yağmurun dilhıraş âvazesini işitmemek için kulaklarından birisini yastığa yapıştırdı. Diğerinin üzerine yorganı çekti ise de gürültüyü işitmemek kabil değil idi. Hâlbuki Bihruz Bey'in akşamdan beri tutturduğu hırçınlık sebebiyle takattan düşen tıfl-ı aşkbâz-ı hayalisini uyutmak için tabiatın bu feryad-ı ıztırabı korkunç ve fakat müessir bir ninni hükmünü icra ediyordu. İşte gûş-ı medhûşu bu ninniyi dinlediği kadar dide-i satir dahi veyyözün fanusu üzerinde nümayan Zühre-i bürehnepeykeri temaşa ede ede Bihruz Beyefendi âlem-i yakazanın dağdağa-i ruhfersasından tamamiyle âzade olan âlem-i hâb-ı nûşine müntekil olduktan sonra muzallâl ve muattar hiyâbanlardan geçerek mahut nüzhetgâh-ı hayalîden daha mükemmel bir parka dâhil oldu*." (s. 79-80).

Bihruz Bey, Periveş'ten istediği gibi bir yanıt alamadığı için oldukça endişelidir ve romancı, onun endişesini tabiat olaylarıyla somutlaştırmak istemiştir. Romancı tasvir anlatım tarzını imkânlarını kullanarak dış hayatı Bihruz Bey'in "*endişeli tefekkürâtı*" bağlamında sunmuş, bu sayede gerçekçi bir üslûp oluşturmaya çalışmış ve çevre ile mekâna onun gözleriyle bakarak kinaye mesafesini daraltmıştır. Dramatizasyon ögeleri de bu noktada önem arz etmiş, genç adamın psikolojik dünyası onun birtakım eylemler içerisine girmesini sağlamıştır. Yerinde duramayan Bihruz Bey, beklemiş, yerinden kalkmış, soyunmuş, mumları söndürmüş, yatağına girmiş ve kafasını yastığa gömmüştür. Romancı, Bihruz Bey'in bovarist kişiliğiyle ilişkili olarak tasvirini daha masalsı ve romantik bir atmosferde yapmıştır: "*Fırtınanın, yağmurun dilhıraş âvazesini işitmemek için kulaklarından birisini yastığa yapıştırdı. Diğerinin üzerine yorganı çekti ise de gürültüyü işitmemek kabil değil idi*." Romancı, genç adamın bovarist kişiliğini vurgulamak için dışarıdan gelen seslerin bir "ninni" olduğunu belirtmiştir. Aşk endişesi psikolojisini yoran ve başta korktuğu tabiat olaylarını sonradan ninni olarak algılayan genç adam, rüyaya dalmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanında kinaye mesafesini mümkün olduğunca daraltarak başkahraman Ahmet Cemil gibi hissetmiş, düşünmüş ve konuşmuştur. Romancı ile başkahraman arasındaki bakış açısı mesafesinin daralmış olması, ister istemez romanın üslûbuna tesir etmiştir. Dilin, muhtevaya uygun bir biçimde bireyselleşmesi olarak açıklayabileceğimiz üslûp, *Mai ve Siyah*'ta yazar ile kahramanın psikolojik dünyasını ifade edebilecek bir mahiyette karşımıza çıkmıştır. Başkahraman Ahmet Cemil, bir şairdir ve duygularını ifade ederken şiir lisanında uzaklaşmamaktadır. Ahmet Cemil'i kurgulayan Halit Ziya da mensur şiirler yazan, nesir lisanını mümkün olduğu kadar şiire yaklaştıran bir sanatkârdır. Bu bağlamda romanın muhtevası olan hayal-gerçek düalitesi, bedbinlik ve aşk gibi psikolojik hayatla sıkı irtibatlara sahip olan duygular, imkânsızlık ve yetersizlik gibi iç ve dış hayatı tüm boyutlarıyla belirleyen kavramlar üzerinden işlenmiştir. Doğal olarak imkânsızlık ve yetersizlik duygusunu hissetmek sıradan ve herkesin konuştuğu bir duyuş ve üslûpla değil, sanatkârane/şairâne bir duyuş ve üslûpla işlenmek durumundadır. Bu noktada hem Ahmet Cemil hem de romancı, psikolojik dünyalarını sanatkârane/şairâne üslûp özelliklerinin imkânlarını kullanarak ifade etmişlerdir. *Mai ve Siyah*'ta karşımıza çıktığı kadarıyla şiirsel bir üslûbun kurulabilmesi için sembol ve imgelere, buna bağlı olarak birtakım karşıtlıklar ile duyulara hitap eden sözcüklere ihtiyaç bulunmaktadır. Daha romanın başında Ahmet Cemil, duygularını yansıtmak için ne türlü bir lisana muhtaç olduğunu anlatırken sanatkârane üslûptan oldukça fazla yararlanmıştır:

"*Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki… Neye teşbih edeyim, bilmem?.. Mütekellim bir ruh kadar beliğ olsun, bütün kederlerimize, neşelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevvürlere tercüman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun mahzûn renklerine dalsın düşünsün, bir lisan ki ruhumuzla beraber bir matemin yeisiyle ağlasın. Bir lisan ki asabımızın heyecanına refakat ederek çırpınsın… Haniya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir… Haniya fecirden evvel âfaka hafîf bir renk imtizacıyla dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersim olunamaz, tayin edilemez akisler uçar; nazarlara buseler serper… Haniya bazı gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış kadar ölçülemez, nerede biteceği vukûf kabil olamaz derinlikleri vardır, hissiyâtı yutar… İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonra müteverrim bir kızın yatağı kenarına düşsün ağlasın, bir çocuğun beşiğine eğilsin gülsün, bir gencin ümitle parlayan nazarına saklansın. Bir lisan… Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamıyla bir insan olsun*." (s. 23).

Ahmet Cemil, duygusal ve içedönük bir insandır, hayata dair pek çok şey hissetmektedir ve bunları söyleyebilecek bir dil arayışı içerisindedir. Bu metin, Ahmet

Cemil'in psikolojik dünyasında fazlasıyla yer eden bu imkânsızlığı ve yetersizliği şiir diline has bir üslûpla ortaya koymaktadır. Görüldüğü gibi, hem duygularını ifade etmeye hem de yeni bir şiir dili kurmaya matuf bir arayış içerisindedir, ama ne yapacağını, nereden başlayacağını bilmemekte, bir karmaşanın içerisinde duygularını ifade etmektedir. Bu karmaşayı, daha konuşmasının başında "*Neye teşbih edeyim, bilmem?*" soru cümlesiyle oldukça açık bir biçimde ifade etmiş ve konuşmasını aynı duygularla "*Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz (...)*" sözüyle bitirerek bedbinliğini belirtmiştir. Ahmet Cemil, kendisini anlatma telaşını aşmak için şiir diline has benzetmelerden yararlanmış, sembolik ifadelerle ve imgelerle duygularını yansıtmıştır. "*mütekellim bir ruh, gurubun mahzûn renkleri, matemin yeisi, kaide altına alınamaz nağmeler, tersim olunamaz, tayin edilemez akisler*" gibi söz grupları şair adayının hislerini yansıtmaktadır. Son olarak tüm hislerini, şiir dilinin vazgeçilmez ifade şekillerinden olan görme ve işitme duyusuyla ifade etmiştir. Matemin yeisiyle ağlamasını, çırpınmasını, nağmelerle ruhu titretmesini, buseler serpmesini, saklanmasını istediği lisan, görme ve işitme duyusuna sahip bir insan olmuştur. Kaplan'ın deyişiyle Ahmet Cemil'in çıkış noktası ruh ve insandır.[700]

Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcıyla kurgulamış, realizmi hâkim kılmak isteyerek kahramanlarla arasında belli bir mesafe bırakmış ve onları değerlendirirken iç dünyalarına nüfûz etmiştir. Kahramanların duygularını ifade ederken hem içten dışa hem de dıştan içe doğru yönelmiştir. Çevresel ve mekânsal unsurlarla kahramanlar arasındaki sınırı ortadan kaldırdığı ve kahramanların iç dünyalarını somut varlıkların maddesini aşan bir mahiyetle aktardığı için kimi zaman metafiziğe kaymış, psikolojik unsurları müteal bir dilin sunduğu üslûpla ifade etmiştir. Realist üslûbun tasvir ve tariflerde somut varlıklarla soyut durumları anlatma amacı, duyuları, özellikle görme, koklama ve işitme duyularını ön plana çıkarmaktadır. Romancı, bu duyuların yardımıyla maddeye sahip varlıkları, kendiliklerinden soyutlayarak onlara kahramanla ilişki içerisinde yeni fonksiyonlar yüklediği görülebilmektedir. Bu yüzden de dili metaforik bir işlevle kullanarak hem şiir dilinin imkanlarından yararlanmış hem de iç ve dış hayat arasındaki ilişkiyi tesis etmiştir:

"*Behlül devam edemedi. Önünde, dudaklarının kenarında duran bu yarı açık enseden sıcak bir şehvet râyihası onun yüzünü yakıyor, gözlerine bir perde çekiyor, bu yaz gününün ağır havası içinde onu bunaltıyordu. Peyker'in başında ince bir tül vardı ki yalnız saçlarını sararak arkasından bütün ensesinin beyazlıklarını açık bırakıyordu.*

[700] M. Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, s. 439.

Behlül şimdi o kadar yakın idi ki bu beyaz cildin hararetini içiyor, bundan mest olarak çıldırıyordu. Peyker'in saçlarından bir tel genç adamın terli alnına dokunuyor, bir saniye yapışıyor, Behlül'ü titretiyordu. Bu tel saç, genç kadınla onun arasına sanki bir busenin visalinden bir nebze koyuyor gibiydi. Behlül oradan ayrılmıyor, bu bir tel saçı arıyor, ona sürünmek ve bununla Peyker'den bir şeye tasarruf heyecanını duymak istiyordu. Artık kendisinde zapt olunamayacak bir heves vardı. İki elleriyle Peyker'in omuzlarından tutmak ve şimdi dudaklarını yakan bir buse ihtiyacını işte şurada, şu ensenin bellisiz küçük kumral tüllerle, gölgelenmiş bir dalgacığa benzeyen noktasında tatmin etmek istiyordu. Boğazında bir kuruluk vardı ki artık sözlerine kavuruyordu, Feridun'u tamamıyla unutmuş idi." (s. 174).

Göksu gezisindeyken Behlül ve Peyker arasındaki cinsel yakınlaşmayı anlatan bu metin, tümüyle realist bir gözlemin ürünüdür ve romancı, gördüklerini belli bir mesafeden bakarak anlatmış, somut varlıklardan yola çıkarak cinsel duyguları tasvir ve tahlil etmiştir. Metnin başında işitme ve koklama duyusuna hitap eden ayrıntılar "*sıcak bir şehvet*" duygusunu oldukça net bir şekilde açıklamaktadır. Romancı, iki insanı gerçek halleriyle, hiçbir mübalağa unsuru katmadan tasvir etmiş, onların yakınlıklarından, vücutlarından çıkan kokulardan, jest ve mimiklerinden yola çıkarak iç dünyalarına ulaşmaya çalışmıştır. Görsellik bu noktada realist bir tablonun olmazsa olmazı durumundadır. Örneğin Peyker'in bir tel saçının sadece saç olmadığı, kendisini de aşan bir mahiyete sahip olduğu ortadadır. "*Behlül oradan ayrılmıyor, bu bir tel saçı arıyor, ona sürünmek ve bununla Peyker'den bir şeye tasarruf heyecanını duymak istiyordu.*" Romancı, Behlül'in cinsel olarak sahip olmak istediği kadının vücudunun bir unsurundan yola çıkarak ve bu unsuru kendi fonksiyonunun dışına çıkartarak cinsel bir mahiyette karşımıza çıkarmıştır. Yani saç teli kendi varlığını aşarak metafizik bir içerime sahip olmuş, tüm vücudu temsil etmiştir. Romancı, böylece dışsal unsurlardan içe, Behlül'ün psikolojik dünyasına yönelmiş ve bunu ifade etmiştir. *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi şairane üslûp özelliklerinden yararlanmayı ihmal etmeyerek duyular arası aktarım yapmış, şehvet duygusunu şiirsel bir üslûpla yansıtmıştır. "*Behlül şimdi o kadar yakın idi ki bu beyaz cildin hararetini içiyor, bundan mest olarak çıldırıyordu*." Görme, dokunma ve tatma duyularının iç içe geçtiği bu cümlede cinsellik, "*harareti içmek*" söz gurubuyla net bir biçimde ifadesini bulmuştur. Dokunma duyusuyla ilişkili bir sözcük olan "*hararet*"in tatma duyusuyla ilişkili bir başka sözcük olan "*içmek*" fiiliyle bir araya gelmesi ve cümlenin tümünde görme duyusunun hâkim oluşu iyi bir aktarım örneği olduğu kadar cinsellik psikolojisinin ifadesi adına da önem arz etmektedir.

Mehmet Rauf, *Eylül* isimli romanını üçüncü kişi anlatıcıyla yazmış ve kahramanları bu anlatıcının üslûbuyla nakletmiştir. Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'da

dıştan içe yönelen realizmi, Mehmet Rauf'ta da zaman zaman dıştan içe yönelse bile, genellikle iç planda kalarak psikolojik realizm mahiyetini almıştır. Sürekli olarak tahlil/iç çözümleme yapan romancı, kahramanların psikolojisiyle meşgul olmuş, bu yüzden duyulara hitap eden sözcüklere sıkça başvurmamış, hislerden, düşüncelerden bahsetmiş ve bilinç konuşmalarına yer vermiştir. Sanat ve edebiyatla ilgilinenlere has bir dil ve üslûp geliştirdiği için çoğu zaman şairâne cümleler kurmuş, benzetme ve metaforlardan (eldiven, sandal vs.) yararlanarak birtakım varlıkları kendi fonksiyonlarından soyutlamış, onları yasak aşk temasını ifade eden bir imgesellikle kullanmıştır. Özellikle Necib'in iç dünyasındaki sıkıntıları ifade ederken zıtlıklardan yararlanan, karmaşık psikolojik olayları bu düzlemde vermeye çalışan romancı, yasak aşk duygusuna yabancı olmadığını ve bu temayı yakından gözlemlemiş olduğunu ortaya koymuştur. *Mai ve Siyah'*ta hayal ve gerçek arasındaki zıtlık, *Eylül'*de aşk ve arkadaşlık, namus ve namussuzluk arasında yaşanmıştır:

"*Necib tamam tahayyül ettiği saâdete nail olmuştu. Suad'ın sükûn ve mekâneti onu temin etmişti, şüphe etmemiş fikriyle müsterih oldu; fakat kâbil değil şüpheyi mahvedemiyordu. Bu onu çok mesut eden bir faraziye olduğu için "Biliyor, fakat öyle görünüyor." demekten, bu müphemiyet, bu şüphe içinde yaşamaktan mest oluyordu. Ve bu nazarla baka baka bazen emin olacağı geliyordu. Mazi ile mukayese edince Suad'da şimdi bir reng-i ihtirâz, bir tayin edilmez fazla-i ciddiyet, bir telâşa benzeyen endişe görüyor, gözlerinin pek çabuk titreyip yerlere düştüğünü, söz söylerken kendine bakınca sesinin titreyip emniyetini muvazenesini, metânetini kaybettiğini hisseder gibi oluyor ve bu onu mesut ediyordu. Bu bir nevi muâşaka gibi oluyordu, hiçbir zaman ne kâmilen emniyet ne kâmilen şüphe olamayan ve asıl cazibesini bu adem-i tayin teşkil eden bir muâşaka; zılâl ve elvânın nîm hükümran olmasıyla tezâhür eden bir muâşaka; emsalsiz, can-feza, masum bir muâşaka oldu.*" (s. 139).

Hastalığı iyileşen Necib, nekâhat dönemini Suad'larda geçirmektedir ve eldiven olayından sonra Suad'a hissettiği aşkın fark edilip edilmediği hususunda şüpheler yaşamaktadır, ama bir taraftan da Suad'la birlikte olmanın verdiği sevinç duygusuyla mutludur. Şüphe ve sevinç gibi birbirine zıt denilebilecek duyguları, tahlilî bir bakış açısıyla ve bilinç durumlarını yansıtan bir üslûpla sergileyen romancı, Necib'in iç dünyasında kalmış, herhangi bir somut varlıkla ilişki kurarak duyguları anlatma yoluna gitmemiştir. Necib, bir taraftan sevilmeyi isterken diğer taraftan da akıbetinden korkmakta, bu yüzden ruh durumu karmaşıklaşmaktadır. Romancı, "*şüphe ile yaşamaktan mest olmak, emniyet ve şüphe, şu an ile mazi, zılâl ve elvan*" arasındaki karşıtlıklara yer vererek Necib'in karmaşık ruh durumunu anlatma yoluna gitmiştir. Necib'in gözünden Suad'ı tasvir ettiği için sadece görme duyusuna yer vermiş, onunla Suad'ı aynı bakış açısıyla görmeye çalışmıştır. Aslında bu noktada Suad'ın hal ve

hareketlerini, Necib'in bakış açısıyla tahlil ve tasvir etmektedir. Ayrıca "*muâşaka*" kelimesini tekrar ederek şiirsellik oluşturmaya çalışan romancı, bu konuda Halit Ziya'ya yaklaşamamıştır.

Mehmet Rauf, *Eylül*'deki psikolojik gerçekçi bakış açısından sonra, Millî Edebiyat yıllarında daha romantik bir eserle karşımıza çıkmıştır: *Genç Kız Kalbi*. Günlüklerle yazdığı bu eserde kullandığı kahraman anlatıcı, kinaye mesafesinin çok fazla daralmasını sağlayarak samimi bir üslûp oluşturmuştur. Hem anlatıcı hem de başkahraman olan Pervin, olay ve durumları değerlendirirken bakış açısını mümkün olduğunca öznelleştirmiştir. Bovarist genç kız, kitaplardan okuduğu hayatın gerçek olduğunu düşündüğü için psikolojik dünyasını ifade ederken romantik bir üslûp kullanmıştır. Çevresindeki her şeyi kendi merkezinden gördüğü için sübjektif bir algıya sahiptir ve tüm yargılarını bu üslûpla vermektedir. Okuduğu kitaplarla oluşturduğu iç hayatı, zihin dünyası onun için diğer her şeyden önemlidir, tüm hayatı bu psikolojiyle görmekte ve ifade etmektedir:

"*Ruhumun iştiyakı galeyan ettikçe aldanmak korkusu, yanılmak tehlikesiyle kendime cebr ederdim. Sonra da nasıl anlatayım bilmem ki… Bence aşk için daima daha pek erken gibi bir fikir mevcut idi; mademki sevdiğim adamla mutlak teehhül etmek istiyordum, teehhül sinnine gelinceye kadar beklemek lâzım gelmez mi idi? İşte bu muhtelif sebeblerle, bu cebr ve intizar içinde bütün şebabım masumane geçti; şimdi, artık şimdi ki ibtizar elimde değil, şimdi de kendime layık bir kimse bulamamak elemiyle sızlıyorum, ben de sevmek, sevilmek, sevdiğimin nevâzişiyle, onun hitabıyla titremek istiyorum… Kalbimin bütün şiir ve iştiyakıyla semalarda pervaz etmek, yıldızlar arasında cevelanlar yapmak, kimseyi titretmemiş heyecanlarla lerzan, hiçbir vücûdu gaşy etmemiş zevklerle bîhuş olmak istiyorum… Öyle zevkler, öyle saadetler ki yalnız benim için tezehhür etmiş olsun, öyle aşklar ki genç kızlığımın bütün zerrin hülyalarıyla pür-nûr-ı garam olsun… Öyle aşklar ki… aşklar mı? Hayır, aşk, bir tek aşk… Bir tek vücûd için bir tek aşk ki kalbimin bütün ezhâr makramesiyle müzeyyen ve murassa olsun… Bütün mevcûdiyetim, senelerden beri galeyen eden kalbimin bütün garamı, bekâret-i ezelisiyle onun, yalnız onun olacaktır… Yalnız onun ebediyen… Fakat kim ve nerede? Acaba yaşıyor mu? Yaşıyorsa bu tesadüf, bu celil, ilahi tesadüf bir gün mümkün olacak mı?*" (s. 117-118).

Pervin, romantik ve Bovarist kişiliğiyle aşk ihtiyacı hissetmekte, bunu da sadece kendi duygularını önemseyerek ifade etmektedir. Romantizmin temelindeki bireysellik, Pervin'in ifade biçimini belirlemiş, genç kız psikolojik dünyasına ait olan aşk duygusunu seveceği erkeğin duygularını, özelliklerini düşünmeden, masalsı bir atmosfer içerisinde hayal etmiştir. Meselâ "*Kalbimin bütün şiir ve iştiyakıyla semalarda pervaz etmek, yıldızlar arasında cevelanlar yapmak, kimseyi titretmemiş heyecanlarla lerzan, hiçbir vücûdu gaşy etmemiş zevklerle bîhuş olmak istiyorum…"* cümlesi, onun

aşk duygusunu oldukça "*celil*" bir duygu olarak gördüğünün kanıtıdır. Genç kız, romantiklere has bir biçimde aşkı "*şiir*" gibi, yani kitaplardaki gibi yaşamak istemektedir ki zaten ilerleyen safhalarda bir şair olan Mehmed Behic Bey'e hem fikirlerinden hem de şiirlerinden dolayı âşık olacaktır. "*Öyle zevkler, öyle saadetler ki yalnız benim için tezehhür etmiş olsun, öyle aşklar ki genç kızlığımın bütün zerrin hülyalarıyla pür-nûr-ı garam olsun…*" cümlesi de duygularını ifade ederken şiirsel ve samimi bir üslûp oluşturduğu, aşkı kendi yüceliği içerisinde algıladığı için bu yüceliğe uygun bir tarzda ifade ettiğini göstermektedir.

Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* isimli romanında başkahramanı Nezih'in hayal ile gerçek arasındaki çırpınışlarını üçüncü kişinin anlatımıyla ve kinaye mesafesini mümkün olduğunca daraltarak vermiştir. Bu manada Servet-i Fünûn şairi olan Nezih'in iç dünyasıyla onu kurgulayan Hüseyin Cahit'in iç dünyası arasında birebir bağıntılar vardır.[701] Romancı, gerçeklerden sürekli olarak kaçan Nezih'in psikolojik hayatını, hayal dünyasındaki şekilleri göstererek ifade etmiştir. Bu yüzden de genç adam, karşılaştığı ve etkilendiği her şeyi, özellikle de Alis/İzmaro'yu imgeleştirmiştir. Genç adamın psikolojik dünyasında önemli yere sahip olan aşk ve bedbinlik temasının psikolojik yönlerini sergilerken hayal-gerçek düalitesinden yararlanmış, Nezih'i ilgilendiren varlıkları, yine onun zihin dünyasına başvurarak ifade etmiştir. İçten dışa yönelen romancı, Nezih'in psikolojisinde yeri olan unsurlardan yola çıkarak çevreyi ve mekânı şekillendirmiş, genç adamın algı dünyasını merkeze koymuştur. Bu noktada Servet-i Fünûn estetiğiyle yaklaşarak dili şiirsel bir biçimde kullanmış ve özellikle görme duyusundan yararlanmıştır:

"*Hayali, komşunun ufku kaplayan kara kiremitli damından aşar, hiç bilmediği Maltepe'ye kadar uçardı. Orada akasya ağaçlarıyla sâyedâr olmak üzere tahayyül ettiği uzun bir hıyâbân altında koşarak, gülerek tenezzüh eden kızları görür; birbirlerini kovalarken, sonra yorularak çimenler üzerine kendilerini atarlarken onlara refâkat eder; sık sık teneffüslerle kabaran tâze sînelerinin heyecânını, bûy-ı müskirini duyardı. Fakat o sarışın güzel Alis, niçin vakit vakit, önündeki bahr-i lâciverdînin tâ uzaklarına nazarını atfederek düşünüyordu? Orada, arz ile semânın ihtilât-ı mübheminde, hafızasında mahkûk bir hayâli görmek mi istiyordu? Bu hayal kimindi, Nezih'in mi? Oh, bu ne ümîd olunmaz saâdetti!.. Sonra Nezih, acı bir ihtimâli mülâhaza ile bu saâdetler veren hulyâdan ferâgat ederdi. İhtimâl ki kızlar şimdi sadece köşklerinde otururak yine bahçedeki gibi, fakat bu defa her tahattur ettikleri erkekle, kadınla eğleniyorlardı. İhtimâl ki bunların içinde mahcûb hâli, meftûn nazarları ile Nezih de dâhildi? Bu*

[701] Muhteva bölümünde açıkladığımız gibi, Hüseyin Cahit Nezih'le bir bakıma kendisini anlatmıştır. Bunun için bkz. Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, (Haz.: Rauf Mutluay), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s. 54.

tahayyüller Nezih'i saat yarıma kadar işgâl ederdi. Gelip yemeğe çağırmasalar daha devam edeceği muhakkaktı." (s. 54).

Nezih'in sürekli olarak hayal kurmaktadır ve psikolojik dünyası gerçeklerden ziyade hayaller üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu metinde de görüleceği gibi, Nezih, sevdiği kız Alis'i/İzmaro'yu hayal etmiş, romancı da bu psikolojik durumu içten dışa yönelen bir tecessüsle aktarmıştır. Romancı, Nezih'in hayal dünyasına girmiş ve hayal dünyasını algı merkezi haline getirerek çevreyi ve mekânı ne surette şekillendirdiğini ortaya koymuştur. Nezih, Maltepe'de oynayan kızları hayal etmiş ve Alis'i bir imge haline getirmiştir. Alis, gerçekte o anda o eylemi yapmamaktadır, ama Nezih, onun kendisini düşündüğünü ve hayal ettiğini zannetmekte, bu yüzden de gerçeği, olduğu gibi algılamamaktadır. Romancı, bu psikolojik durumu onun zihninden hareketle anlatmaya çalışmaktadır. Nezih, gerçekte duyularını kullanmamakta, sadece zihnî bir faaliyetle çevreyi ve mekânı algılamaktadır, ama romancı, görme ve işitme duyusunu somut işlevinde kullanmamış, Nezih'in hayal dünyasını merkeze koyarak soyut bir işlevle karşımıza çıkarmıştır. Nezih, Alis'i/İzmaro'yu hayal ettikten sonra gerçeğe dönmüş ve kızların şu anda evlerinde olduğunu, kendisini hayal etmediğini düşünmüştür. Yani hayal dünyası gerçeklerden bir adım öndedir ve gerçekleri şekillendirmesini sağlamaktadır. Romancı da bunu anlatabilmek için Nezih'in zihnine girip çıkarak onun psikolojik dünyasını aydınlatmaya çalışmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, kahraman-anlatıcıya naklettirdiği *İffet* isimli romanını samimi bir üslûpla kaleme almıştır. İki anlatıcının bulunduğu romanda çereve anlatıcı Hüseyin, olayların kendisi üzerindeki psikolojik tesirlerini romantik bir üslûpla aktarırken iç/asıl anlatıcı İffet, daha realist bir üslûp tercih etmiştir. Mukaddime'de aktardığı gibi romancı, "*realizme bir zemin tehyie etmek için hiç olmazsa romantikliği okşa*"mış, çerçeve anlatıcı Hüseyin ile iç/asıl anlatıcı İffet arasında romantizm realizm karşıtlığı kurmuş ve bu karşıtlığı da psikolojik olayların anlatımına yansıtmıştır. Duygularını önemseyen ve hayata romantik bir perpektiften bakan çerçeve anlatıcı Hüseyin, sanatçı kişiliğinin etkisiyle etrafında olup biten her hususu, tanık olduğu çevre ve mekânı "ben" açısından görmüştür. Bunun zorunlu bir sonucu olarak da psikolojik dünyasını dış dünyaya yansıtmış, dış dünyada meydana gelen olayları kendi psikolojisiyle ilişkileri içerisinde anlatmıştır. Romantik akıma bağlı olan Hüseyin, iç dünyasından bahsederken idealist tasvirler yapmış, gösterme ve tahlil anlatım tarzlarından yararlanmış, kimi zaman da insan psikolojisini bilimsel denilebilecek açıklamalarla tahlil etmiştir. Bunda bağlandığı akımın dışında sanatçı kişiliğinin de

etkisi vardır ve Hüseyin tüm bunları yaparken sadece kendi duygularını önemsemektedir. Buna karşı iç/asıl anlatıcı İffet, fakir ve dezavantajlı sınıftan gelmesinden dolayı hayatı daha objektif algılamış, psikolojisini gerçekçi bir perspektifle yansıtmıştır. İffet, bu üslûbuyla yer yer natüralizme yaklaşmıştır:

"*İffet nazarımda eskisinden bin kat teali etti. Nazarım bu kızı maddiyat fevkinde bir cism-i nazik, lâhutî bir melek gibi görmeye başladı. O derecedeki gözlerimin önünde o firişte cemal yükseldi, yükseldi. Bulutlara karıştı. Nazarımda cismaniyetten bir hayal suretine intikal eden o peri-i bâlâ-pervaz ile beraber itila ediyordu. Şimdiye kadar ne rüyada ne âlem-i hayal-i şairânede görememiş olduğum şu ehakk-ı efkâr bu kızı temaşa sayesinde bana münceli oluyor zannettim. Havâ-yı saidin nisbet-i suûdla münbasit olması kaidesince dimağım kesafetini kaybediyor, mefkûrem şeffaf haline giriyor, âlem bâlâ-ı hayalin nurdan münevver, esîrden hafif sisleri beynime doluyor, hâsılı zihnim kalemin tarif edemeyeceği mahiyette uluviyete temas ediyor gibi bir vecde düştüm… Heyhat! Bu kızın hilkatındeki meyl-i itila merakıma dokundu. Kendisini bu raz-ı deniye pek bigâne gördüm. Mahzun oldum… Bu tasavvurâtla çehremin ne hal kesp ettiğini bilemiyorum.*" (s. 45-46).

"*Raziye'nin gelmesi için yazdığım tezkerede muayyen olan gün vürûd etti. Giyinip süslenmek için kırık aynanın karşısına geçip de mirat-ı ismetin şikeste bir köşesinde içinde pûyân olmaya hazırlandığım âlem-i rezâilin cerihalarını seyreder gibi gözüm gözüme isabet edince yüzlerce yıllardan mürekkep bir elektirik bataryasıyla vücûdum temasa gelmiş kadar bir sâika-i lerze her tarafımı şiddetle sardı. Gözlerim karardı. Ben aynayı kaybettim. Ayna beni… O anda Latif boylu boyunca karşıma dikeldi. Gözünü hûn-ı yeis bürümüştü. Çeşman-ı teessüründen yaş yerine kan akıyordu. Görüyordum. Hazin fakat iğrenç bir şeye bakar gibi bir nazarla beni tepeden tırnağa süzdü.*" (s. 138).

Çerçeve anlatıcı Hüseyin'e ait olan ilk metinde, sevgi ve merhamet duygusu romantik bir üslûpla ve idealizasyon edilerek yansıtılmıştır. İffet'i "*lâhutî bir melek*" gibi görmesi, bulutlara yükselmesi, ona karşı hissettiği duyguların anlatımı için kullanılmış mecazlardır. Hüseyin, İffet'in içinde bulunduğu durumu anlatmak yerine onun fakirlik ve acziyetinden yola çıkarak adeta bir şair gibi kendisini merkeze koyarak psikolojisini anlatmıştır. Romancı, psikolojik durumun anlatımının bu denli romantik olmasını istemediği için psikolojik bir olay olan Hüseyin'in dimağının kesafetini kaybetmesini bilimsel bir açıklamayla, yükselen havanın yoğunlaşmasıyla açıklamıştır. İkinci metinde metres olmaya karar veren İffet, duygularını daha basit ve herkesin anlayabileceği dille aktarmıştır. Aynanın karşısına geçen ve kendisiyle karşılaşan İffet, yapacağı eylemin kötülüğünü anlatmak için vücudunun elektirik bataryasıyla temas etmiş gibi titrediği söyleyerek psikolojisini somutlaştırmıştır. Halüsinasyon görerek aynada nişanlısı Latif'le karşılaşmış, psikolojisini onun bakışlarıyla anlatmaya çalışmıştır. Bunları yaparken çerçeve anlatıcı Hüseyin'in "*melek*" mecazını kullanırken

gerçekleştirdiği idealizasyonla değil, psikoloji biliminde yeri olan halüsinasyonla anlatmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar *Mutallâka* isimli romanında iki adet ben-anlatıcı kullanmıştır. Ben-anlatıcılı romanların aksine *Mutallâka*'da Akile Hanım ve Mail Bey, psikolojik incelemeler yaptıkları noktalarda mümkün olduğunca samimi bir atmosfer oluşturmuş, olay ve durumları objektif ve sübjektif bakış açısıyla değerlendirmiştir. Kahramanlar, psikolojilerinden bahsettiği noktalarda romantik bir perspektif seçmiş, ayrılmalarına sebep olan hususları ise daha objektif bir değerlendirmeye tabi tutmuşlardır. Ayrılıktan dolayı çektikleri azabı, kendi duygularını merkeze koyarak, kimi zaman konuşma üslûbuyla ve çoğunlukla da tekellüflü bir üslûpla aktarmışlar, duygularını anlatırken birtakım karşılaştımalar yapmaktan geri durmamışlardır:

"*Şeb-i yelda-yı ahzan içinde firaş-ı ıstırabıma uzandığım zamanlar piş-i nazarımdan teşahhus eden hayal-i dilfiribinize karşı döktüğüm gözyaşları, sizin bana olan muhabbet-i maziyeniz gibi nisyan-abad havaya tebahhur etmeyeydi mutlak bu katrelerden bir umman-ı yeis husûle gelirdi. Bu giryelerime hande-i bî-kaydîyle mukabele edecek kadar hiss-i vefadan bigâne değilsiniz zannederim. Bir peri-i emel gibi her akşam döşeğimin etrafında tair olan hayal-i ruhnevazınıza sarılmak için kollarımı açıp hezar savlet-i beyhudede bulunuyorum. Aguşumu sizden hali, gönlümü ateşle mâlî bunca yine ağlıyorum, yalvarıyorum, yakarıyorum. Feryat ediyorum. Hiç hakikatin istirhamı, hayalin gûş-ı teessürüne girer mi?*

Nihâyet baygın düşüyorum. Bir nevm, bir helecana dalıyorum. Hep rüyalarım da size münhasır kalıyor. Dün hakikat olan bir şeyin bugün hayale tahavvülünde meğer ne müessir bir acılık varmış!." (s. 203-204).

"*Cenab-ı hak o güzel gözleri sana ağlamak için değil, belki vech-i dilaşubuna initaf eden nazarları ağlatmak için vermiştir. O gözlerden ayrılan bir zevcin artık dünyada gözü kalır mı? Girye, yalnız benat-ı Havva'ya mahsus bir atiye-i hilkat değildir. Hal-i teessürde erkekler de ağlar. Hele benim bazen düştüğüm nazariye-i hüzün-perverâneye kalırsa dünyada her şey-i mahlûk giryebazdır. Ben ara sıra o kâinatı öyle görüyorum.*" (s. 209).

Akile Hanım'a ait ilk iki paragraf ile Mail Bey'e ait üçüncü paragrafta da romantik bir üslûp göze çarpmaktadır. Severken ayrılmış olmanın hüznü ve mektup anlatım tarzı, ister istemez çifti duygusallaştırmış, sorunun psikolojik yönünü "ben"lerini merkeze alarak değerlendirmesini sağlamıştır. "Ben"i merkeze almak, beraberinde idealizasyonu getirmiş, mektuplarında birbirlerinin kendileri için ne denli önemli olduğunu anlatmaya çalışmışlardır. Gerek Akile Hanım gerekse Mail Bey, duygularının şiddetini anlatmak için daha tekellüflü bir üslûp seçmiş, uzun cümlelerle ve ağır bir dille içinde bulundukları ruh durumunu muhataplarına sezdirmek istemiştir.

Güzide Sabri Aygün'ün *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* isimli romanında kullandığı kahraman-anlatıcı kinaye mesafesini daraltmış, olay ve durumlara hem anlatıcı hem de kahraman olarak bakarak samimi bir atmosfer oluşturmuştur. Bu manada üslûbu da olabildiğince bireyselleşmiştir. Ancak kimi noktalarda dilini ağırlaştırarak konuşma tarzının dışına çıkmış, psikolojisinden bahsettiği için daha yüksek bir üslûp benimsemiştir. Monolog anlatım tarzını kullanarak iç hayatını anlatmaya çalışan başkahraman Fikret, yaşadığı ızdıraplı hayatın üzerinde oluşturuğu etkiye bağlı olarak içinde bulunduğu psikolojiyi romantik bir üslûpla anlatmıştır. Hâtıra anlatım tarzını da kullandığı için çevresinde meydana gelen tüm olayları ben merkezinde görmüş, iç hayatından yola çıkarak tüm hayatı anlamlandırmaya çalışmıştır. Özellikle psikolojik durumuna göre tasvirler yaparak objeleri kendi gerçekliği içerisinde algılamamış, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına başvurarak psikolojik durumunu vücuduna yansıyan taraflarıyla anlatmak istemiştir. Bu yüzden psikolojik durumunun anlatımında kimi zaman dıştan içe kimi zaman da içten dışa yönelmiştir:

"*Ben bu dakikada hissimi okşayan, kalbimi parçalayan bir sevdâ kadar dilsûz, bir enîn gibi sönük olan bu sedâ-yı âhengdârın zemzeme-i aşkına vakf-ı semâ etmiştim. Gecelerin reng-i siyahından daha muzlim gördüğüm levha-yı hayat, şimdi sihir bulutlarından münakis bir pembelik içinde en dilfirîb tebessümlerle gülüyordu. Galiba burada bir subh-ı infilâk başlıyor, burada tulû' edecek bir nûr-ı saadetin tulûat-ı mukaddemesi rû-nümâ oluyordu. Lâkin birden bire gözlerim kararmaya, kulaklarım uğuldamaya başlamıştı. Ruh-nevâz, şiir-âlûd bir rüya-yı garâmdan, emel-şiken bir acı ve hakikate ric'at ediyorum. Pîş-i nazarımda o levha-i ruh-perver silinmişti, her tarafım siyah bir duman, kesîf bir zulmet içinde kalmıştı. Çeşm-i mükedderimin önünde sanki yıkılmış, söndürülmüş bir beyt-i saadetin bakiye-i harâbisi vardı; o zaman tüylerimi ürperten bir çaresizlik, bir felâket karşısında zebûn ve hâsir, ağlayan aşkımın bütün merâretini hissederek çırpındım, inledim!*" (s. 27).

Fikret, evli ve iki çocuklu olan Doktor Nejad'ın evlenme teklifi karşısında yaşadığı tereddütü yüksek ve romantik bir üslûpla aktarmış, içinde bulunduğu psikolojik durumun şiddetini göstermeye çalışmıştır. İmkânsızlık yaşayan ve aşkı idealize eden her genç kız gibi o da masalsı bir atmosfer oluşturmuş, bunun için de "*sihir, vakf-ı sema, subh-ı infilak, run-nevaz, kesif bir zulmet*" gibi sözcükleri kullanmıştır. Annesini kaybetmiş olması, babasının tayin sebebiyle İstanbul'dan uzaklaşması ve âşık olduğu kişinin evli ve çocuklu olduğunu öğrenmesi, onun psikolojik olayları romantik bir hassasiyetle değerlendirmesine sebep olmuştur. Bedbinlik psikolojisi tüm bunların sonucudur ve iç dünyasını bu psikolojiyle yansıtmıştır. Fikret, içinde bulunduğu psikolojiyle yakından ilişkili olarak çevresini olumsuz bir tasvirle sunmuş, içten dışa yönel bir üslûpla bedbinliğini anlatmak istemiştir. "*Pîş-i nazarımda o levha-i ruh-perver*

silinmişti, her tarafım siyah bir duman, kesîf bir zulmet içinde kalmıştı. Çeşm-i mükedderimin önünde sanki yıkılmış, söndürülmüş bir beyt-i saadetin bakiye-i harâbisi vardı." cümleleri bu durumu ortaya koymaktadır. Fikret çırpındığını, inlediğini ve ağladığını söyleyerek psikolojisini gösterme anlatım tarzının imkânlarıyla sunmuştur.

Cemil Süleyman, *Siyah Gözler* isimli romanında başkahraman dul kadının psikolojisini incelerken üçüncü kişi anlatıcının imkânlarını kullanmış, yer yer dul kadının iç dünyasına girerek onun psikolojisini realist bir bakış açısıyla yansıtmaya çalışmıştır. Dul kadının aşk ve cinsellikten kaynaklanan psikolojik ihtiyaçlarını vehim, hayal ve fantezilerini anlatarak naklederken gösterme ve tahlil anlatım tarzının imkânlarından yararlanmıştır. İçten dışa ve dıştan içe yönelmiş, dul kadının algısını hâkim kılmış ve zaman zaman zıtlıklardan yararlanarak psikolojik belirlemeler yapmaya çalışmıştır. Romanın başlığı olan *Siyah Gözler* ifadesini leitmotif olarak kullanmış, bu kelime gurubuna dul kadının genç erkeği karşılamak için verdiği anlamı yüklemiştir:

"*Bir aralık gözleri uzakta Yûşâ'ya çıkan beyaz yola ilişti; sonra yavaş yavaş kayarak koruları tecessüs etti. Şimdi orada, işte şu ağaçların agûş-ı hadâretinde onu bekleyen bir aşk, elîm bir metrûkiyet içinde geçen gençliğinin tatmin edilmemiş heyecanlarını ona bir lahza-i sevdâ için bütün hararetleriyle iade edecek âteşîn bir sine vardı. Eğer şimdi istese gidip ona: "Mademki öyle istiyorsun, haydi…" diyebilir; onun genç ve kavî kolları arasında, mahrûmiyetlerinin bütün acılarını uyutabilirdi. Bu dakikada onun, kim bilir nasıl âteşîn bir helecan içinde beklediğini düşündü; sonra genç ve güzel bir delikanlının agûşunda yaşanacak dakikaların lezzet-i hülyasıyla başını kolunun üzerine dayayarak uzun bir an istiğrak geçirdi. Vücûdu baştan ayağa titriyor; dudaklarını arayan ince, harîs dişlerin hiss-i ezâsıyla kalbinde lâtif bir sızı duyuyordu. Gözlerini kapadı. Şimdi o hayal, daha ziyade yaklaşmış, onu kolları arasında sıkıyor; hırpalanmaktaki hazz-ı neşveyi sanki katre katre içmek isteyecek, ruhunun bu ihtiyac-ı a'sab-sûziyle her dakika kendisini ona bir parça daha teslim ederek yavaş yavaş kendinden geçiyor ve artık yekdiğerinin olan bu iki vücut arasında tamir edilecek bir şey kalmıyordu…*" (s. 18).

Romancı, genç kadının balkonda Yuşa tepesini seyrederken yaşadıklarını bir gözlemci titizliğiyle aktarmıştır. Seyrettiği manzaradan etkilenen ve psikolojik ihtiyaçlarını hatırlayan dul kadını dıştan içe yönelerek anlatan romancı, dul kadının bilinçaltına inmiş ve fantezilerine yer vermiştir. Somuttan (ağaçlardan) soyuta (bilinç durumlarına) yönelen romancı, dul kadının bilinç konuşmalarını alıntılayarak tahlil/iç çözümleme anlatım tarzına başvurmuştur. Dul kadının Yuşa tepesine bakmasını, gözlerini ruhî ihtiyaçlarıyla kapamasını, vücudunun titremesini, dişlerinin hareketini vererek psikolojik durumları vücuda yansıyan yanlarıyla aktarmıştır.

Saffet Nezihi'nin *Zavallı Necdet* isimli romanında iç/asıl anlatıcı Necdet, melankolik kişiliğinin etkisiyle romantik bir üslûp benimsemiş ve iç dünyasını kinaye mesafesini mümkün olduğunca daraltarak çözümlemiştir. Necdet, konuşma diliyle yazdığı mektubunda psikolojisini samimi bir şekilde aktarmış, iç tahliller yaparak "ben" etrafında neler olup bittiğini sergilemek istemiştir. Psikolojisini anlatırken bedeninde meydana gelen değişimlere de yer veren Necdet, kendisine sorular sorarak yanıtlamış ve monolog ortamı oluşturmuştur:

"*Konsolun gözünü açtım. Küçük lavanta kutusunu çıkardım. İçinden beyaz kordelaya sarılmış kuru gülü elime aldım ve nefsimin bütün hırsıyla bunların üzerine ebedî bir veda bûsesi kondurdum. Hayatımın son dakikasında aldığım zevk işte bundan ibaret kaldı. Bunları tekrar yerine koydum. Kenarını kırmızı mumla mühürledim. Bunların senin elinden başkasına geçmesini, kimsenin görmesini istemiyordum. Bu işlerimi bitirdikten sonra küçük masanın üzerine koydum. Biraz sonra artık vicdan azabından kurtulacağıma şüphe etmem: Artık o zaman öyle zannederim; Meliha da çılgınlıklarına nedamet eyleyecek, kocasının kucağına atılacak ve sevdiğim o vücutlar mes'ut olacaklar. Onların bu saadetlerinden ruhumun duyacağı zevk ile böyle karanlık, ıstıraplı hayatın safası arasında bir mukayese yapmak kabil midir? Yalnız, evet, yalnız bir şeye hasret olarak gidiyorum. Çocuğumun yüzünü bir kerecik olsun görseydim… Budala, sefil neler söylüyorsun? Cinâyetinin eserini görmek seni daha ziyade mustarip etmeyecek mi? Hıyanetini her dakika yüzüne çarpmayacak mı? Öyle… Fakat hissediyorum ki o zaman buna, nefsimi fedaya cesaret edemeyeceğim. Çocuğumun bir gülüşü bana her şeyi unutturacak. Her türlü zilleti kabul ettirecek. Oh; bedbaht! Bunları ifşa etmek… Böyle âdi hislere malik olduğunu itiraf eylemek, bu da bir cürüm, cinâyet; fakat ne yapayım hakikat…*" (s. 150).

İntihar etmeden önceki anlarını anlattığı yukarıdaki satırlarda Necdet, daha çok gösterme anlatım tarzının imkânlarından yararlanarak romantik bir atmosfer oluşturmuş, hayatının bu son dakikalarında mektubunu yazdığı kutuya veda busesi koymuş ve onu zevkle mühürlemiştir. Soru ve yanıtlarıyla kendisiyle konuşmuş ve yaşamak zorunda kaldığı yasak aşktan duyduğu pişmanlığı aktarmıştır. Kendisiyle hesaplaşmaktan korkmayan Necdet, üslûbunu şahsîleştirmiştir. "*Oh; bedbaht! Bunları ifşa etmek…"* gibi ifadeler üslûbunun ne denli şahsîleştiğini göstermektedir.

Halide Edip Adıvar, *Handan* isimli romanını mektup anlatım tarzıyla yazdığı için ben-anlatıcı kullanmış ve bu yüzden kinaye mesafesini oldukça daraltmıştır. Mektupların sahibi olan anlatıcı konumundaki şahıslar ve özellikle de Refik Cemal, olayları ve durumları kendi perspektiflerinden değerlendirmiştir. Kahramanlar, psikolojilerini etkileyen olayları gerçeklikten koparak romantik bir üslûpla anlatmıştır. Ayrıca mektup türünün kullanılması üslûba bir samimiyet ve bireysellik katmıştır. Bunda yalnızlık ve heyecan gibi duyguların etkisi de vardır. Mektubun bir monolog

olduğunu gözden kaçırmamak şartıyla anlatıcıların, özellikle de Refik Cemal'in içebakış yöntemini benimsediğini ve bu yüzden de duygularını tahlil cihetine gittiğini söyleyebiliriz. Ayrıca şahıs tasvirleri yoluyla muhtaplarının/Handan'ın iç dünyasını kavramaya çalışan Refik Cemal, karşısındakinin iç dünyasına girmeye çalışmaktadır:

"*Kapısını vurdum, yavaşça "Giriniz" dedi. Kapıyı ittim. Yatağın karşısında küçük bir masaya kolunu dayamış, arkası kapıya dönük oturuyordu. Dar, uzun etekli lacivert fistanının içinde genç ve zarif vücudu biraz öne mütemayil, parlak saçlarıyla başı elinin üstünde mütefekkir ve muntazır bir tavrı vardır. Birden onun havada istiap ettiği yerin bir aynı ruhumda mevcut olduğunu hissettim ve bir iki sene evvel çirkin addettiğim bu kadının ruhuma açtığı, ruhuma verdiği münferit, güzide güzelliğin nasıl nafiz nasıl mühlik bir zehir olduğunu ve bu insanın varlığına bir kere damladıktan sonra bütün zerrâtın onu nasıl çekip massettiğini düşündüm. Bir iki saniye ona, ince vücudu üstünde duran sevgili başına baktım. Ve o zaman anladım ki Server, artık kendi ruhuma karşı riya ile bu merbûtiyetin cinsini örtmeye çalışmak beyhude bir şeydi. Korkak bir şeydi. Anladım ki onu ümitsiz ve şifasız bir surette seviyorum. Bu, o kadar yavaş yavaş benliğimi istila eden bir şey olmuştu ki dimağıma, kalbime ve ruhuma, bütün mevcûdiyetime ağır, fakat kati bir kudretle yerleşmiş, yayılmıştı. Şimdi artık bütün mevcûdiyetimde ondan arî bir nokta, bir cüzi fert bile yoktu ki şurası da boş diyebileydim. Bu bana nihâyetsiz bir hüzün, aynı zamanda nihâyetsiz bir zevk veriyor. Bu ebedî mahrumiyette, bu kimsenin bilemeyeceği arzularda, ilelebet isaf edilmeyecek feryatlarda müstesna bir hayat ezgisi var. Sonra, onun sakin, müşfik, dost nazarları ilk gördüğüm günden beri daima bana o tatlı şefkati, bulutsuz ruhun bütün emniyet ve muhabbeti ile bakan nazarları karşısında birden bire bütün varlığımı tatmin eden bir sükûnet bulurdum. Eğer Handan yanı başımda, böyle bu kadar yakın, aynı zamanda bu kadar uzak olarak kalsa hayatımda başka bir gaye aramayacaktım.*" (s. 147-148).

Refik Cemal, arkadaşı Server'e yazdığı ve Handan'a âşık olduğunu anladığını itiraf ettiği mektubunu monolog atmosferinde yalın ve samimi bir üslûpla yazmıştır. Psikolojisini olduğu gibi aktaran genç adam, sanat peşinde değildir. Tek amacı Handan'dan ne kadar etkilendiğini arkadaşına aktarmaktır. Giriş cümleleri bu durumu örneklemektedir. Ama bundan da önemlisi, duygularını anlatmadan önce duygularının değişmesini sağlayan kadını tasvir etmiş ve bu tasvire hâkim olan merhametle iç dünyasını anlatmaya başlamıştır. Bu noktada empati çabası içinde olduğunu da söylemek mümkündür. Tasvirdeki gerçekçi ton, bir anda değişmiş ve aşk duygusu Refik Cemal'in romantik bir havaya bürünmesine sebep olmuştur. "*Birden onun havada istiap ettiği yerin bir aynı ruhumda mevcut olduğunu hissettim ve bir-iki sene evvel çirkin addettiği bu kadının ruhuma açtığı, ruhuma verdiği münferit, güzide güzelliğin nasıl nafiz nasıl mühlik bir zehir olduğunu ve bu insanın varlığına bir kere damladıktan sonra bütün zerrâtın onu nasıl çekip massettiğini düşündüm.*" Özellikle bu satırlar, genç adamın hissettiği aşkın onu gerçekten kopardığını ve idealizasyona açık bir üslûp

benimsediğini göstermektedir. Bu cümlelerin ardından psikolojik durumuna yönelmiş ve iç dünyasını tahlil etmeye başlamıştır.

Halide Edip Adıvar'ın günlük ve mektup türünü kullanarak yazdığı *Son Eseri* isimli romanında anlatıcı konumundaki kahramanlar, olay ve durumları bakış açılarına göre değerlendirmiş, *Handan*'da olduğu gibi samimi bir üslûp oluşturmuştur. Romanda günlük ve mektup anlatım tarzının kullanılıyor olması, psikolojik olguların anlatımında monolog anlatım tarzının kullanılmasını gerektirmiş, buna bağlı olarak da konuşma üslûbu egemen olmuştur. Kahramanlar, psikolojik dünyalarını içebakış yöntemiyle sergilemiş, tahlil/iç çözümleme anlatım tarzını kullanarak o anda neler hissettiklerini anlatma imkânını bulmuşlardır. Feridun Hikmet, bu noktada bir romancı titizliğiyle hem kendisinin hem de muhataplarının iç dünyalarını tahlil etmiş, zaman ve şahıs karşılaştırmaları yapmıştır. Tahlillerinde konuyu derinleştirerek bilgi vermeyi de ihmal etmemiştir. Ayrıca iç dünyasını gerçekleştirdiği tasvirler yoluyla somutlaştırmış, iç-dış ilişkisini nesnelerin yardımıyla anlatmıştır:

"*Arkasını dinlemiyorum. Kamuran'ın mahut mektubundaki fıkra gözümün önünde. Neden hiç evlenmemek için yemin ettiler? Neden bir genç kızın bu yemini etmesine müsaade etti? İnsanların en iyilerinin hareketlerinin sebebini araştırırsanız hep altında kocaman harfle yazılmış BEN ve TAHAKKÜM sırıtıyor. Ya ben neyim? Burasını düşünecek değilim, çaresiz görünen ve içimi parça parça eden bu vaziyette benim için tatlı bir şey var. Asım denilen bu mükemmel adama kendimi gösteriyorum. İnsan, en çok fenalık ettiği adamdan nefret ediyor. En çok kendi küçüklüğünün zaafının canlı bir vesikası olan adamı ezmek, ortadan kaldırmak istiyor. Başımızdaki ayrılık ifade eden korkunç gümbürtü benden ziyade onun başında patlayacak. Ben gideceğim, fakat Kamuran'ın kalbi benim… O hüsran içinde, azap içinde inleyecek…*" (s. 167).

"*Trenin hareketine beş dakika var. Kamuran biletimi ve cüzdanımı cebime yerleştirdi. Yanıma oturdu, ince kolları vücuduma sarıldı. Bir şeyler fısıldadı. Ne söylediğini bilmiyorum. Fakat ses hep o, başımı dayadığım göğsü insanların felaket dakikalarında sığındığı vefa ve merhamet köşesi. Beni bırakınca can çekişen yaralı bir köpek gibi inledim. Ellerimi yakaladı, dudakları yanaklarıma bir tüy yumuşaklığı ile dokundu.*" (s. 181).

Asım'ın isteğiyle Kamuran'dan ayrılmak durumunda kalan Feridun Hikmet, yaşadığı duyguları konuşma atmosferi içerisinde aktarmış, samimi ve yalın bir üslûp oluşturmuştur. Tahlilci bir insan olan Feridun Hikmet, duygularını tartışmış, iç hayatını soru-cevap yöntemiyle sergilemeye çalışmıştır. Bu, şüphesiz bir psikolojik tahlildir ve bunu yaparken genel üslûndan uzaklaşmamış, bu durum hakkında yorumlar yapmıştır. "*İnsanların en iyilerinin hareketlerinin sebebini araştırırsanız hep altında kocaman harfle yazılmış BEN ve TAHAKKÜM sırıtıyor.*" cümlesi içinde bulunduğu durumu açıklar nitelikte bir yorumdur ve genç adam, romanın anlatıcı olduğu kısımlarında

psikolojisini bu tip yorumlarla vermiştir. Ayrıca yorumlarını yaparken karşıtlıklar oluşturmuş, psikolojisini bu karşıtlıklarla temellendirmeye çalışmıştır. Kızının vefat ettiğini öğrendiği ikinci paragrafta romancı kudretiyle Kamuran'ı gözlemlemiş, yaptığı tasvirde onun merhamet duygusunu yansıtmıştır. Bunu yaparken de benzetmelerden yararlanmıştır: "*Beni bırakınca can çekişen yaralı bir köpek gibi inledim*."

Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli romanında kahraman anlatıcı İsmet, psikolojisini tahlil etmemiş, ancak bazı noktalarda cinselliğe dayalı olarak duygularını aktarmıştır. Bu anlarda kinaye mesafesini daraltmış, ama başkalarını daha geniş bir perspektiften değerlendirmiştir. İsmet, cinsel duygularından birkaç kere bahsetmiş, bunun dışında daha çok insan portreleri vererek sosyal bir problem olan harp zenginliği ve yanlış Batılışma üzerinde durmuştur. Dili göndergesel işlevde kullandığı için nesre has bir üslûp geliştirmiş, psikolojisinden bahsettiği yerlerde gösterme/dramatizasyon anlatım tarzından yararlanmıştır:

"*Evvela sinirlerimizin üzerinde toplanıp katılaşmış olan şu fırtınayı geçirmek, rahatlatmak lâzımdır. Ancak ondan sonra yumuşayıp durulur, iki arkadaş gibi konuşabilirdik. Zaten ne zaman yan yana gelsek senelerden beri bu hep böyle olurdu; vücût vücûda buluşmadan, fikirlerimiz işlemiyor, sohbet edilemiyordu. Musafaha eder gibi biz, daima bununla başlıyorduk. (...) Şişli'nin henüz arsa, taş ocağı, tarla halinde duran yarı boş bir sokağındaki yepyeni binaya girer girmez, daha merdivende iken Kâni kolunu belimden geçirdi, beni kendisine çekti. İkindi uyuşukluğu altında apartman daha içine taşınılmamış kadar boş, tenha görünüyordu. Çabuk çabuk, sabırsızca mermerlere tırmanıyorduk; boşluk, durgunluk içinde ayaklarımız sakin bir denizi hırpalayan uskur gibi derinden, telaşçı, hışıldatıcı bir ses çıkarıyordu.*" (s. 28).

Yukarıdaki metinde de görüldüğü gibi İsmet, kaba bir şekilde ve konuşma üslûbuyla cinsel birleşme öncesinde yaşadığı psikolojik hazırlık sürecini anlatmıştır. Duygularını eyleme dönük ifadelerle aktaran genç kadın, tasvir ve gösterme anlatım tarzından yararlanmıştır. Cinsel duyguların şiddetinin arttığını "*çabuk çabuk, sabırsızca, telaşçı, hışıldatıcı*" gibi kelimelerle vurgulamıştır. Ben-anlatıcı olması ve kinaye mesafesini mümkün olduğunca daraltması, yaşananların doğrudan sunması samimi bir atmosfer oluşturmuştur.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* isimli üçüncü kişiyle yazdığı eserinde kahramanların psikolojisine fazlasıyla değinmemiştir. Kahramanların iç dünyalarını anlatmak istediği kısımlarda gerçekçiliğin üslûbunu kullanan, psikolojik durumları tablolar halinde yansıtan romancı, gösterme/dramatizasyon anlatım tarzına başvurmuş ve dıştan içe yönelmiştir. Benzetmeleri, kahramanların hal ve hareketlerini tarif etme, somutlaştırma adına başvurduğu hususlardandır. Ayrıca mekân, çevre ve

şahıs tasvirleri yoluyla kahramanların iç dünyasına girmiş, psikolojik tahliller yapmıştır. Özellikle Naim Efendi'yle mekânlara arasındaki ilişkiyi psikolojik bağlamda vermiş, mekânları, insan psikolojisinin anlatımında kullanmıştır:

"*Seniha alacakaranlıkla dolan salonda bir müddet yalnız kaldı, alacakaranlıkta, bu genç kız, bembeyaz görünüyordu. Pencerenin önünde koltuğun içine atılmış bir demet zambak gibiydi. Düzgün ve narin endamı şeklini kaybetmiş, bu ılık yaz akşamında sanki eriyordu. Ruhunda da böyle bir eriyiş vardı. Derin bir iç sıkıntısı bu alacakaranlık gibi asabını sarmıştı. Niçin öbürleriyle beraber çıkıp gitmemişti? Bütün gece bu koca evin içinde yapayalnız ne yapacaktı? Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona bir mezar gibi görünüyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu. Ta on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca, "Nereye kaçmalı?" sözü dilinde daimi nakarattı. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Eşya, arzusuna göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtişamdan arî idi, büyük babası, annesi, hatta bazen babası ona, lisanlarını anlamadığı, hareketlerinden ürktüğü başka cinsten birtakım mahlûkat gibi geliyordu*." (s. 39).

Romanın başındaki partiden sonra Seniha'nın yaşadığı ruh durumuna yer veren romancı, oldukça gerçekçi bir portre çizmiş, üslûbunu da bu anlayışa göre belirlemiştir. Seniha'yı alacakaranlıkla dolan salonda yalnız bırakmış, onun beyazlığını, zambak gibi koltuğun üzerine bırakılmasını, psikolojik atmosferi tamamlamak için özellikle belirtmiştir. Bu tasvir, yalnızlığı ve imkânsızlığı anlatmaktadır. Dıştan içe yönelen romancı, genç kızın vücudunun biçimini anlattıktan sonra iç dünyasındaki eriyişi vermeye başladığı andan itibaren iç çözümelemeler yapmıştır. Çözümlemeleri benzetmelerle sağlayan ve mekân-insan psikolojisi ilişkisini vererek kahramanın iç dünyasına ulaşmaya çalışan romancı, realist üslûbun gereğini yapmıştır. Çevreyi, mekânı ve insanları kahramanın gözleriyle görmeye çalışmış, böylece psikolojik durumu şahsileştirmiştir.

Reşat Nuri Güntekin, kahraman-anlatıcıyla yazdığı *Çalıkuşu* isimli romanında samimi bir üslûp oluşturmuştur. Pek fazla psikolojik araştırma yapmayan romancı, ruhî olguları anlatmak istediğinde gerçekçilikten ödün vermemiş, tasvir ve gösterme ögelerini kullanmıştır. Feride, çevre ve mekândan yola çıkarak duygularını somutlaştırmış, yani dıştan içe yönelen bir üslûp oluşturmuştur. Konuşma üslûbuyla yazdığı hâtıralarında monolog havası hâkimdir ve psikolojisini değerlendirirken zaman zaman iç çözümlemeler yapmış, kendisine sorular sormuş ve bu sorulara yanıtlar vermiştir. Feride, sadece kendi psikolojisini değerlendirmemiş, muhtaplarının iç dünyasını onların vücuduna yansıyan değişikliklerle tasvir ve dramatize etmeye çalışmıştır:

"*Saatler geçtikçe yollara mahzun bir ıssızlık çöküyordu. Bu Çeçen arabalarının ince, yanık sesli çıngırakları var. İcat edenler ne iyi düşünmüşler. Yamaçlarda, derelerde uyandırdıkları, uzak akisler insana adeta bir teselli gibi geliyor. Hele bir kayalığın içinden geçerken öyle sandım ki uzaklarda, şu yanmış gibi görünen kara taş yığınının öte tarafında görünmez bir yol var, ince sesli bir kadın, hıçkıra hıçkıra ağlayarak bu yolun içinde arkamızdan koşuyor.*" (s. 170).

"*Bu köyün evleri, sokakları, mezarları gibi çocuklarında da siyah bir neşesizlik var. Renksiz dudakları gülmenin ne olduğunu bilmiyor, durgun gözleri ağır bir melal içinde ölümü düşünüyor gibi. Ben bile yavaş yavaş onlara benzemeye başlamıyor muyum? Eskiden ölümü ben başka türlü düşünürdüm. İnsan elli sene, altmış sene, hülasa istediği kadar yorgunluktan bitap düşünceye kadar gezer, koşar, eğlenir. Sonra, gözleri tatlı bir uyku ihtiyacıyla mahmurlaşmaya başlar. O vakit bembeyaz, temiz bir yatağa uzanır. Yeni başlayan uykuların hafif sarhoşluğu içinde gülümseye gülümeseye sönüp gider. Güneşe karşı parlayan beyez mermerler üstünde kucak kucak çiçekler… O mermerlerdeki küçük yalaklardan su içmeye gelmiş birkaç kuş… İşte ölüm denince benim gözümde böyle sevimli ve hemen hemen neşeli bir hayal uyanırdı. Şimdi, onun acı lezzetini, ödağacı ve servi kokuları içinde dilimle tadıyor, ciğerlerimle kokluyor gibiydim!*" (s. 187).

Feride, duygularını/psikolojisini tasvir anlatım tarzıyla anlatmış, dış olaylardan iç olaylara yönelmiştir. Hayata iyimser gözlüklerle bakan Feride, ayakları üzerinde durarak başkalarına muhtaç olmama duygusunu ve Zeyniler köyüne giderken rastladığı manzaraları olumlu bir ruh durumuyla aktarmış, mekânın tasviriyle ruh durumunu sezdirmeye çalışmıştır. Aynı tavrını ikinci paragrafta da sürdürmüş, Zeyniler köyünün insanlarını çevre mekânlarla anlatmıştır. Geneli anlatan Feride, sözü kendisine getirmiş ve kendisini tahlil etmeye başlamıştır. Zeyniler köyü sakinlerinin durumu ona ölümün iç dünyasında oluşturduğu yankıları düşündürmüştür. Tahlilini köy sakinleri ile kendisi, köyün renksiz mekânları ile hayalinde mekânlar arasındaki karşılaştırmalar üzerine bina etmiş, böylece ruh durumunu somutlaştırmıştır. Ayrıca tüm bunları konuşma üslûyla yapmış, realist tablolarla zenginleştirmiştir.

Peyami Safa, üçüncü kişiyle anlattığı *Sözde Kızlar* isimli romanında olay ve durumları başkahraman Mebrure'yle aynı bakış açısıyla görerek değerlendirmiştir. Ancak psikolojik olguları anlattığı kısımlarda olabildiğince objektif olan romancı, insanı tüm çıplaklığıyla yansıtmak istemiştir. Mekân ve çevre ile kahramanlar arasındaki psikolojik ilişkiyi önemsemiş, yaptığı tasvirlerle bu ilişkiyi yansıtmaya çalışmıştır. Ayrıca kahramanların psikolojilerini verme yolu olarak onların tavır ve davranışları ile hareketlerine yer vermiştir. Kahramanların iç dünyalarını anlamaya ve anlatmaya çalışan romancı, içebakış yöntemini benimsemiş ve onları iç-dış ilişkisi içerisinde çeşitli benzetmelerle, zıtlıklarla ve karşılaştırmalarla çözümlemiştir.

Psikolojik olgularla yakından ilgilenen ve bu konuda bazı okumalar yaptığı belli olan romancı, üslûbunu tamamlamak üzere psikolojiye ait terimlerinden yararlanmıştır:

"*Zihninde yığılan şeylerin hiçbirini durduramıyor, hiçbir fikri iyice takip edemiyordu. Bir aralık o evde ne yapacağını düşündü, günün birinde ev halkından istiskal, belki de tahkir görmek ihtimalini hatırladı. Sonra, Behiç'in uzun ve biçimli gölgesi, manalı tavırları, son günlerdeki hareketleri gözünün önüne geldi. Behiç'in mizacındaki değişikliği, kumara, kadına ve sefahate karşı ani nefretini muhakeme etmek istedi. Fakat hiçbir şeye karar veremiyordu. Bazen bütün ihtimalleri unutarak Behiç'e mağlup oluvereceğini, namustan ibaret servetini kaybedeceğini hatırına getiriyor, tüyleri ürperiyordu. Bir aralık babasını düşündü, korkunç şeyler tahayyül etti, ansızın ölmünü göz önüne getirdi, dişlerini sıkarak birkaç defa gözlerini yumup açtı, dehşetten titredi.*

Biraz piyano… İki adım attı, ondan da vazgeçti, tekrar babasını, Muhacirîn'i, müdürün vaadini düşündü.

Sinirleri gittikçe gevşiyodu. İradesini kötürüm eden, bu kararsızlığın azabıyla mücadeleden yoruldu. Koltuklardan birine kendini bırakmak istedi, fakat yine piyano çalmak arzusuna mağlup olamayarak geriye döndü, piyano iskemlesine oturdu. Tuşlara biraz baktı, ne çalacağını tayin etmek istedi." (s. 109).

Peyami Safa, iç hayat olaylarını oldukça önemsemektedir. Bu bağlamda psikolojik durumları anlatmayı öncelemekte, iç-dış ilişkisini sergilerken genellikle iç hayatın anlatımıyla işe başlamaktadır. Yukarıdaki paragrafta da romancı, Mebrure'nin İstanbul'daki akrabalarının yanında neler hissettiğini, hangi psikolojiye sahip olduğunu iç hayat olaylarını anlatarak başlamıştır. Genç kızın zihninden geçen hususları veren romancı, onun gözleriyle Behiç'i tasvir etmiş ve dışa ait bir perspektif geliştirmiştir. Zira zihin karışıklığının yegâne sebebi Behiç'tir. Ardından tekrar içine dönen ve namusunu kaybetmekten korkan Mebrure'nin durumunu dramatizasyon anlatım tarzının imkânlarıyla vermiştir. Genç kız, namusunu kaybetme korkusuyla titremiş, dişini sıkmış ve gözlerini yummuştur. Oldukça gerçekçi bir anlatımla verilen bu hususlar, romancının insan gerçeğini yakalama peşinde olduğunu göstermektedir. Bunun için genç kızın eylemlerine yer vermiş onu tahlil etmiştir.

Peyami Safa, *Şimşek* isimli romanında üçüncü kişi anlatıcıyı hâkim konumda tutmuş ve her şeyi bilme vasfını daha çok psikolojik olayları sergilemek için kullanmıştır. Romancının amacı, kahramanların psikolojisini doğal bir biçimde nakletmektir. Bu yüzden kimi noktalarda kahramanların çevre ve mekânla ilişkisini anlatarak iç-dış ilişkisini sağlamış, kahramanların bakış açısını egemen kılarak varlıkları kendi gerçekliğinden soyutlamıştır. Kahramanların tavır ve davranışlarını yalın bir biçimde değil de psikolojik olguların eşliğinde anlatmış, fiillere sahicilik katmıştır. İçe yönelmiş, insan zihninin ve psikolojisinin işleyişini ortaya koymaya çalışmış ve iç

konuşmaları birtakım yorumlar eşliğinde vermiştir. Yorumlarını bilimsel bir temele dayandırıp zaman zaman isim vermeden çeşitli psikolojik kuramlarına atıf yaptığı için üslûbuna sahihleştirmiştir. Örneğin roman kahramanını kullanarak "histeri" vakalarının niteliğinden bahsetmiş, Freud'un yaşam-ölüm düalitesine ve Jung'un arketipler teorisine roman formu içerisinde atıflar yapmıştır. Karşılaştırma ve benzetme, psikolojik olguların anlatımı için karşımıza çıkan bir başka formdur. Sessizlik, yanlış anlaşılma ve diyalogsuzluk romanın en önemli anlatım tarzlarıdır. Romancı, özellikle Müfid'in monologlarına yer vererek sessizleşmesini anlamlı bir çerçeveye yerleştirmiştir. Monolog cümlelerini veren romancı, kısa, soru işaretli ve üç noktalı cümlelerle belirsizlik oluşturmak istemiştir:

"*Gece erken yattı ve geç uyandı. Yanı başında, kocasının büyük kararından haberi olmadan yatan, sık sık uyanarak, sıkıntılı, rahatsız uyuyan Pervin'in sıcaklığı ve kokusu Müfid'i her vakitkinden fazla teheyyüc ediyordu. Muvakkat olduğu pek iyi bilinen güzelliklere karşı dolan müfrit incizabla Pervin'i kucaklamak ihtiyacı Müfid'i çok sıktı. Hasretle mücadeleye o geceden başlamış oluyordu. Pervin'in verdiği arzuların kuvvetini anlamaya çalıştı. Fakat bunlar, alay alay temayül orduları halinde hücum ediyor, Müfid'in bütün tahmin kabiliyetini dağıtarak muhayyilesini kışkırtıyorlar ve başına büyük bir iştiyakın âteşin kanını dolduruyorlardı.*

Müfid, bu sıcaklık ve bu korku içinde diğer hasselerinin bütün faaliyetlerini kaybederek tam bir gaşy halinde kalıyordu. Vücudu şiddetli bir temas ihtiyacıyla kıvrılıyor, teneffüsü titriyor ve derinleşiyor, burun kanatları şişiyor, gözleri yanıyor ve bütün uzviyetinde zaptedilmez bir hassasiyet uyandırıyordu. Müfid, ayrıldıktan sonra da bu delirtici ihtiyacın devam etmesi ihtimalini hatırlayarak büyük bir haşyet içinde kaldı. Sıcaklığın ve kokunun tesirlerinden azâde kalırsa ihtiyacının ne derece ineceğini anlamak için yataktan kalktı, bitişik odaya gitti ve pencerenin önünde oturdu.

Eti bu sıcaklığı ve burnu bu kokuyu unutuncaya kadar oturdu. Fakat dikkat etti ki zevcesinden uzaklaştıkça onun vücudunun tesirleri kendisinin yalnız havassı üzerinden çekiliyor, ruhunda uyanan bir yığın zevk hâtırası, belki hakikatten daha canlı intibalarla mukavemetini sarsıyordu." (s. 149).

Psikoloji kuramlarına vakıf olan romancı, Müfid'i ölüm yatağında cinsel güdülerle canlandırmış ve üslûbunu tümüyle bu olayı anlatmak üzere kurmuştur. Koku gibi dışsal bir etkinin insanda oluşturduğu cinsel duyguyu "*teheyyüc etmek*" fiiliyle vererek yaşananları anlamlandırmaya çalışmıştır. Adım adım ve belli bir düzene göre ilerlemiş, bu düzeni de dıştan içe yönelerek gerçekleştirmiştir. Müfid'in psikolojik dünyasına girdikten sonra tahliller yapmaya başlamış ve genç adamın çelişkilerini zıtlıklarla anlatmıştır. Gurur ve arzu arasındaki zıtlık, iç dünya olgularının anlatımında romancının başvurduğu önemli bir düalite olmuştur. "*teheyyüc etmek, kışkırtmak, iştiyakın âteşin kanını doldurmak, sıcaklık, gaşy hali, şiddetli bir temas ihtiyacı*" gibi kelime grupları üslûbun mümkün olduğunca kişiselleşmesini sağlamıştır. Ayrıca

"*titremek, derinleşmek, burun kanatlaırnın şişmesi, gözleri yanmak, yatağından kalkıp diğer odaya gitmek*" gösterme anlatım tarzıyla bedene yansıyan fiillerdir ve belli bir psikolojik durumu anlatmaktadır.

SONUÇ

Başta felsefe olmak üzere, pek çok bilim ve sanat dalının temel konusu insandır. Diğer bilim dallarının parçacı yaklaşımına karşı psikoloji, insana bütüncül olarak yaklaşmış, onu iç ve dış hayatıyla; maddî ve manevî cephesiyle; bilinç ve bilinçaltı süreçleriyle bir bütün halinde inceleme konusu yapmıştır. Mikrokozmoz olan ve işleyiş biçimi itibarıyla küçük bir âlem olarak görülen insan, bir sistemdir ve bu sistem, belli kurallara göre işlemektedir. Psikoloji müstakil bir bilim dalı olmaya başladığı modern çağda insanı bilinç, bilinçaltı ve davranış süreçleriyle incelemiş, bu sistemi anlamaya çalışmıştır. Tüm çabalarının merkezine insanı koyan ve onu parçalamadan; yani bedenî ve ruhî yanlarıyla ele alan psikoloji, insanın içinde bulunduğu problemleri teşhis ederek ona yardımcı olmaya çalışmıştır.

Psikoloji gibi edebiyatın da baştan beri biricik konusu insandır. İnsanın yaratıldığı ilk günden beri dil ve edebiyat verimlerinin de ortaya çıkmaya başladığını söylemek mümkündür. Kendini ve içinde yaşadığı çevreyi merak eden insan, edebî verimlerinin tümünde "ben"ini anlatıp tahlil etmeye çalışmıştır. İnsanın kendine karşı geliştirdiği bu tecessüsün temelinde biricik olduğunu bilmesinin etkisi vardır. Kendisini tanımanın ve varlık problemini idrak etmenin dışında insan, mutlu olmak, haz duymak, yaşadıklarına önem vermek ve kendini gerçekleştirmek gibi pek çok sebeple ilişkili olarak edebiyata yönelmiştir. Yaşadığı felâketleri, savaşları, kıtlıkları, sınıf problemlerini anlatarak tatmin olan ve arınan insan için edebiyat adeta zaruri bir ihtiyaç olmuştur. Oldukça zengin bir iç âleme sahip olan, bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin farkına varan insanın kendini anlatmak istemesi doğal bir durumdur. Çünkü itibarî bir dünya olan edebiyat eseri, insana kendisini tanıtmış, hayatını zenginleştirmiş, ona mutlu olma yollarını öğrettiği gibi farklı alanlarla ilgili bilgiler de vermiştir. Bütün bunlar insanın kendisini gerçekleştirmesi, benliğini idrak etmesi, içgüdüleriyle yüzleşmesi ve bireyleşmesini sağlamıştır.

İnsanı tümel olarak anlatan ve bu yönüyle psikolojiyle yakın ilişkilere sahip olan en önemli edebî tür "roman"dır. Hayattan seçilmiş parçaları nakleden ve bu hayatın içerisinde etkin bir varlık olan insanı türün merkezine yerleştiren roman, diğer edebiyat türlerinde olduğu gibi tek bir "ben" üzerinde durmamakta, "öteki"ni de anlatmaktadır. Muhteva ve yapı unsurlarıyla ilişkili olarak gerçek hayatla sıkı irtibatlara sahip olduğu için romanı insan varlığının dışında düşünmek mümkün değildir. Roman, insanın var oluş sorunlarını, iç ve dış hayatının kompleks yapısını, çevresindeki varlık ve eşyalarla

ilişkisini naklederek insana bilinç katmakta, onu yeni bir "ben" etrafında inşa etmektedir. Bu çerçevede roman, bir bakıma geleneksel kalıplardan kurtardığı insanı modernleştirmekte, çağla ilişkilerini kuvvetlendirmektedir.

Roman, mahiyeti gereği hem Batı'da hem de Osmanlı-Türk toplumunda değişimi sağlayan edebî tür olmuş, insanın bireyleşmesine oldukça fazla katkıda bulunmuştur. Batı'da Hümanizm'le birlikte sanatsal ve kültürel hayatın merkezine yerleşen insan, medeniyetin ulaşacağı ideal ufuk olmuş; XVI. yüzyılda romanla birlikte kendini daha rahat şekilde ifade etmeye başlamıştır. Batı'dakine benzer bir süreç Osmanlı-Türk toplumunda da gerçekleşmiştir. Geleneksel ve dinî değerlerin egemen olduğu toplum, Batılılaşma'yla birlikte modern değerleri tanımıştır. "Mutlak" kavramını düşünce, toplum ve kültür hayatının merkezine koyan Osmanlı-Türk toplumu, modernleşmeyle birlikte dünyevî olanı keşfetmiştir. Evvela çevirilerle tanışılan roman ve tiyatro gibi edebî türler, insann bu manada değişimini hızlandırmış; Türk insanına, ait olduğu toplumla medenî toplumlar arasındaki farkı göstermiştir. Nitekim romanın Osmanlı toplumunda kabul görmesi yeni bir insan tipinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda toplumunun değerlerini eleştiren, otorite ve ahlâkla çatışan, hürriyet talebini dile getiren, aşk duygusunu hem cinsel hem de ruhî bakımdan yaşamak isteyen, okudukları ve inandıklarından dolayı kınanmak istemeyen insanın oluşmasını sağlayan temel araçlardan biri de romandır. Roman, Osmanlı-Türk insanına dünyada olduğunu fark ettirmiş; çevresi ve toplumuna karşı duyarlı olmasını sağlamıştır.

Romanın insan açısından en önemli katkılarından biri de psikolojisinin anlatı türlerine girmesidir. Geleneksel tahkiyede insan, tipler etrafında, bilinen, toplum tarafından verilen dışsal özellikleriyle anlatılmıştır. Hâlbuki romanla birlikte davranış formları belli olan ve okuru şaşırtmayan tiplerin yerini hayatın içerisinde beşerî kimliğiyle yer alan ve "ben" diyen insan almaya başlamıştır. Tahkiye geleneğiyle yetişen romancılar, yeni insanı da tipler çerçevesinde kategorize etmiştir, ama onları birtakım beşerî hususiyetlerle anlatmaları önemli bir dönüşümü de başlatmıştır.

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat'la başlayan Türk romanında psikolojik dünyasıyla kısmî olarak beliren birey, Türk yazarlarının tahkiye geleneğinden kopmaya başladıklarının açık bir kanıtıdır. Adı geçen romanla başlayan süreç, toplum içerisinde kendi varlığıyla bulunmak isteyen ve farklı sınıflara mensup kahramanların kurgulanmasını sağlamıştır. Tanzimat döneminde Türk romanına girmeye başlayan psikoloji, yazarların dünya görüşleriyle ilişkili olarak ahlâkçılıktan payını almıştır.

Kahramanlar her ne kadar yuvarlaklaşarak kendi benliklerini idrak etmeye başlasa da, romancıların didaktik tavırları psikolojik olguların henüz istenilen seviyede sergilenmesine müsaade etmemiştir. *İntibah*, *Sergüzeşt*, *Zehra* ve *Araba Sevdası*'nda birey kavramı insan psikolojisi bağlamında sergilenmiş olsa da yazarlar, ahlâk dersi vermekten çekinmemiştir. Mesela Namık Kemal *İntibah*'ta, Ali Bey'i iç ve dış hayatıyla çizmeye çalışırken bir yandan da "*Son pişmanlık fayda vermez*" teziyle kahramanın hatalarını ortaya koymaya çalışmıştır. Kahramanların psikolojilerini anlatma noktasında buna benzer problemler diğer Tanzimat romanlarında da bulunmaktadır. Ancak Tanzimat romanına eklenen ve psikolojik olguları tümüyle görmezden gelen Ahmet Mithat *Yeryüzünde Bir Melek*'te, Fatma Aliye *Muhadarât*'ta iç hayatı olmayan kahramanlar yaratmıştır. Servet-i Fünûn romanında "birey" kavramı geri dönülmez bir şekilde belirmiş, insan bilinç ve bilinçaltı durumlarıyla sergilenmiştir. Özellikle *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül*'de kahramanlar, geleneksel değerlerle aralarındaki mesafeyi ciddi bir biçimde açmışlardır. Tanzimat romanına eklemlenen Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatta insan psikolojisi net bir şekilde belirmese de Fecr-i Âti romancısı Cemil Süleyman *Siyah Gözler* isimli romanında bir kadının cinsellik, aşk ve kıskançlık merkezinde psikolojik hayatını gözler önüne sermiştir. Kahramanların psikolojik durumlarını, bireysel duyarlılığı dile getirdiği ilk dönemde oldukça önemseyen Halide Edip de *Handan* ve *Son Eseri*'nde kahramanlarını iç hayatlarıyla sergilemiştir. Millî Edebiyat dönemi yazarlarından Refik Halit ve Yakup Kadri sosyal meseleler üzerinde durmuşken Peyami Safa ve kısmen Reşat Nuri insan psikolojisine yaklaşmıştır. Peyami Safa'nın özellikle *Şimşek* isimli romanı bu noktada önem arz etmektedir.

Tema romanda, insan psikolojisini incelemede önemli bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilinen bir gerçektir ki her tema, yazarın insan psikolojisini ele alması için müsait bir ortam sağlamaz. "Sevgi", "aşk", "yasak aşk", "platonik aşk", "kıskançlık", "intihar", "melankoli" ve "bedbinlik" gibi temalar, insan psikolojisinin hiçbir engele takılmadan belirmesini sağlamaktadır. Türk yazarları, hiç de yabancısı olmadıkları bir tema olan aşkı sıklıkla işlemiş, insan psikolojisini bu tema etrafında sergilemeye çalışmıştır. Aşk, bireyin iç dünyasıyla davranışları arasındaki ilişkinin niteliğini, olayları değerlendiriş biçimini ve insanlarla münasebetini belirleyen kapsayıcı bir temadır. İnsan psikolojisinin net bir şekilde gözlemlenebildiği aşk duygusu, birkaç istisna dışında, incelediğimiz tüm romanlarda ana tema/duygu/değer olarak ön plana çıkmıştır. İlk romanımız *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'la birlikte romancılarımız, genel

itibarıyla aşkı merkeze almış, insan psikolojisine bu bağlamda yaklaşmışlardır. Tanzimat döneminde *İntibah* ve *Araba Sevdası*'nda ana tema olan ve başkahramanın davranışlarının anlam kazanmasını sağlayan aşk, esaret temasını işleyen *Sergüzeşt* ile kıskançlık temasını ele alan *Zehra*'da ikincil temalar olarak karşımıza çıkmıştır. Romancılarımız, psikolojik inceleme yapmak için bir biçimde aşktan yararlanmışlardır. Aynı tutum Servet-i Fünûn döneminde de sürmüş, örneğin Halit Ziya *Mai ve Siyah*'ta esas itibarıyla hayal-gerçek düalitesini anlatmaktayken romana psikolojik bir atmosfer katabilmek için aşktan yararlanmıştır. *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* gibi romanlarda yasak aşk, *Hayal İçinde* ve *Genç Kız Kalbi*'nde platonik aşk, aşkın bir çeşidi olarak kahramanların psikolojilerinin tahliline imkân tanımıştır. Aşk teması Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatta ve Fecr-i Âtî'de romanında insan psikolojisinin sergilenebilmesini sağlamıştır. Bu dönemlerde aşkın her türüne rastlamak mümkündür. *İffet*'te romantik, *Zavallı Necdet*'te yasak nitelikeriyle kahramanların iç dünyasını somutlaşmasını sağlayan aşk teması, *Mutâllaka*'da evlilik sorunlarıyla, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde vicdanla, *Siyah Gözler*'de tatmin arzusu ve kıskançlıkla birlikte ele alınmıştır. Millî Edebiyat döneminde de romancılar aşkı merkeze almıştır. İnsan psikolojisi, *Handan*, *Son Eseri*, *Şimşek* gibi romanlarda yasak nitelikleriyle yer alırken *Çalıkuşu*'nda gurur ve kaçışla birlikte verilmiş, *Kiralık Konak* ile *Sözde Kızlar*'da ideolojik olgularla ilişkili olarak sunulmuştur. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen süreçte aşkın türleri, insan psikolojisinin sergilenmesi için en önemli tema olarak karşımıza çıkmıştır. Diğer temalar, insan psikolojisini somutlaştırmak için nadiren müstakil olarak işlenmiş, genel itibarıyla romancılar aşk duygusunu başka duyguları anlamlandırmak için kullanmıştır.

Romanda şu veya bu temanın işleniyor olması tek başına anlamlı değildir. Bu temaya görünürlük kazandıran ve temayı adeta bir kalıba sokan husus yapı unsurlarıdır. Olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân muhtevayla ilişkili olarak psikolojik bir kıymet kazanmaktadır. Tanzimat romancılığında teknik unsurlar, olay örgüsü dışında insan psikolojisiyle ilişkili olarak kullanılmamıştır. Romancılar, temanın sağladığı duygu atmosferiyle kahramanlarının eylemlerinin sebeplerini psikolojik olgulara dayandırmışlar, ama bu noktada fazlaca derinleşmemişlerdir. Özellikle zaman ve mekân/nesne/eşyalar insan algısıyla ilişkili olarak vermemiştir. İç zaman kavramını, insan algısının mekân ve nesneleri biçimlendirmedeki rolünü bilmeyen romancılarımız birkaç tesadüfî uygulamanın dışına çıkamamışlardır. Ancak kahramanları farklı

karakteristik özellikleriyle olayları determine etmek için kullanmışlardır. *İntibah*'taki Ali Bey'in psikopatik, *Zehra*'daki Zehra'nın paranoid ve *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz Bey'in bovarist kişiliğini olay örgüsüyle net bir şekilde ilişkilendirmişlerdir. Ayrıca mekân algısı bu romanlarda psikolojik bir bakış açısıyla olmasa da bireysel bir algıyla sunulabilmiştir. Servet-i Fünûn romanı, yapı unsurlarının kullanımı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Romancılar, insan psikolojisini romanın tüm cepheleriyle yansıtmak için ellerinden geleni yapmış, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân/nesne/eşyayı büyük bir titizlikle kullanmışlardır. *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Eylül* ve *Hayal İçinde*'de insan psikolojisi ele alınan duygu bağlamında olay örgüsü, zaman ve mekân unsrularına yansımıştır. Popüler bir değere sahip olan Servet-i Fünûn dışındaki romanlar ile Fecr-i Âtî romanlarında teknik unsurlar insan psikolojisiyle ilişkisi bir yana doğaları itibarıyla de eksikliklere sahiptir. Millî Edebiyat dönemi romancıları, Servet-i Fünûn'la kaydedilen ilerlemeyi teknik unsurların kullanımı bağlamında daha ileri bir noktaya taşımışlardır. *İstanbul'un Bir Yüzü* dışında kalan tüm romanlarda teknik unsularla insan psikolojisi arasındaki ilişkiler net bir biçimde yansıtılmıştır. Özellikle *Kiralık Konak* sosyal psikolojik olguların mekân ve nesne algısındaki rolünü göstermesi açısından ilginç sonuçlar vermiştir.

İnsan psikolojisinin anlatımında yapı unsurları kadar anlatıcı-yazarın tavrı da önemdir. Anlatıcı-yazar, seçtiği bakış açısı ile temayı insan psikolojisiyle ilişkilendirmekte ve bu doğrultuda anlatım tarzlarını, dil ve üslûbu şekillendirmektedir. Anlatıcı-yazarın kullandığı bakış açısına göre belirlenen anlatım tarzları, dil ve üslûp psikolojik olguların takdimi ve okurda yankı bulması için oldukça önemlidir. Tanzimat döneminde bazı yazarlar insan psikolojisini anlatmayı amaçlarken bazıları sosyal planda kalmış, küçük dokunuşlar dışında insan psikolojisine girememişlerdir. *İntibah*'ta açık amacının insan tabiatını tahlil etmek ve yansıtmak olduğunu belirten Namık Kemal dışında *Zehra*'yla Nabizade Nazım, *Araba Sevdası*'yla Recaizade Mahmut Ekrem ve *Sergüzeşt*'le Samipaşazade Sezai insan psikolojisini anlatmayı amaçlamışlardır. Her ne kadar kullandıkları anlatım tarzları, dil ve üslûp buna müsait olmasa da insan bilincini göstermeye çalışmaları, psikolojik tahlillerle psikolojik olguları somutlaştırmaya çalışmaları ve zaman zaman dramatik anlatımlara başvurmaları takdire şayandır. Ancak diğer romancılarımız, insan psikolojisini anlatma niyetinde olmadıkları için perspektiflerini buna göre konumlandırmamış, dil ve üslûpta özensiz davranmış, daha çok tahkiye anlatım tarzını kullanmışlardır. Servet-i Fünûn romanı, anlatıcının insan

psikolojisini anlatma amacı, bu doğrultuda seçtiği bakış açısı, kullandığı anlatım tarzları, dil ve üslûp bakımından oldukça titiz uygulamalara sahne olmuştur. Bu çerçevede ele aldığımız *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Eylül* ve *Hayal İçinde*'de romancılar, evvela insanın bilinç süreçlerine nüfûz etmeyi amaçlamışlardır. Bu doğrultuda titiz bir dil kullanmış, kahramanı dıştan ve içten kavrayan bir üslûp seçmişlerdir. Ancak anlatım tarzlarında geleneksel alışkanlıklarından vazgeçmeyerek tahkiye, tahlil, dramatizasyon ve tasviri sıkça kullanmış; modern romancılıkta öne çıkmış olan iç monolog, iç diyalog, diyalog ve bilinçakışı tekniklerini tercih etmemişlerdir. Bu yüzden anlatım uhdesi anlatıcı-yazarda kalmış, kahraman kendisini doğrudan anlatamamıştır. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyat ile Fecr-i Âtî romancılarının amacı, insan psikolojisini belli açılardan vermektir. Bunu başarmak için iyi çalışılmış bir dil ve üslûp tercih etmemişlerdir. Bu dönemde birinci kişili anlatımlar öne çıktığı için Servet-i Fünûn'daki anlatıcı hâkimiyeti kırılmış, kahramanlar günlük, hâtıra ve mektuplarla psikolojilerini doğrudan aktarmışlardır. *İffet*, *Mutâllaka*, *Zavallı Necdet* ve *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde kullanılan kahraman anlatıcı, anlatımı özelleştirmiştir. Ancak dil, üslûp ve anlatım tarzlarının kullanılması hususunda aynı başarı gösterilememiştir. Servet-i Fünûn'da özel olarak çalışıldığı fark edilen dil ve üslûp bu dönemde yeterince iyi değildir. Kahraman anlatıcı daha çok tahkiye, tahlil, dramatizasyon ve diyaloglara başvurmuş, iç konuşmalarını mektup, hâtıra ve günlükleriyle sunmuştur. Meşrutiyet döneminde Halide Edip'in *Handan* ve *Son Eseri*'nin kahraman anlatıcıları ile Millî Edebiyat'ta Peyami Safa'nın *Şimşek*'inin üçüncü kişi anlatıcısı insan psikolojisi üzerinde durmuştur. *Handan* ve *Son Eseri*'nde dil, psikolojik olguları ifade etme açısından yeterince nitelikli değilken *Şimşek*, Türk romanının dil hususunda geldiği seviyenin ne kadar yüz ağartıcı olduğunu göstermektedir. Halide Edip birinci kişiye anlattırdığı romanlarında bir monolog ortamı oluştururken Peyami Safa bilinç konuşmalarına yer vererek okuru kahramanın psikolojisiyle sürekli olarak karşılaştırmıştır. Her iki romancı da insan psikolojisini anlatmak üzere tahkiye ve tahlilin dışında iç monolog, iç diyalog, bilinçakışı, dramatizasyon, mektup ve hâtıra anlatım tarzlarını kullanmışlardır. Refik Halit, *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde insan psikolojisini anlatmayı amaçlamadığı için teknik unsurları bu doğrultuda kullanmazken Reşat Nuri *Çalıkuşu*'nda, Yakup Kadri *Kiralık Konak*'ta doğrudan insan psikolojisini anlatmayı amaçlamamışlardır. *Çalıkuşu*'nun kahraman anlatıcısı, zaman zaman iç dünyasına değinmiş, anlatım uhdesini içebakış yöntemiyle kullanmamıştır.

Türk romanını Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen süreçte insan psikolojisini anlatma konusunda ciddi bir yetkinliğe ulaşmıştır. Tanzimat dönemindeki denemeler, psikoloji bakımından epsitemolojik bir birikime dayanmamış, daha çok tecrübî girişimler düzeyinde kalmıştır. Romancılar, belli bir çaba içerisinde bulunmuş olsa da bunu ciddi okumalarla desteklememiş; roman türünü, tahkiye geleneğiyle ilişkilendirmeyi tercih etmişlerdir. Oysa Servet-i Fünûn'la başlayan dönemde romancılarımızın Batı romanıyla kurduğu ilişkiler, onların insan psikolojisini kavramasını sağlamıştır. Temaların çeşitlendiği Servet-i Fünûn döneminde romancılar, insanı tümel olarak görerek iç ve dış bütünlüğüyle yansıtmaya çalışmışlartır. Servet-i Fünûn dışındaki edebiyatta ve Fecr-i Âtî döneminde bu birikimler yeterince kullanılamamıştır. Millî Edebiyat döneminde yayımlanan romanlar, romancılarımızın tüm bu tecrübeleri ne denli ustalıkla kullandığının kanıtıdır. Sosyal ve bireysel temaların işlendiği Millî Edebiyat'ta insan psikolojisi, birkaç örneğin dışında, merkezî bir yere sahip olmuştur. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'la başlayan ve *Şimşek*'le sona eren süreç, insan psikolojisinin Türk romanında ne denli önem kazandığını gözler önüne sermektedir.

İNCELEMEYE KONU OLAN ROMANLAR

1872 Şemsettin Sami (2011). *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Akçağ Yay., Ankara.

1876 Namık Kemal (2011). *İntibah*, Akçağ Yay., İstanbul.

1879 Ahmet Mithat Efendi (2000). *Yeryüzünde Bir Melek,* TDK Yay., Ankara.

1888 Samipaşazade Sezai (2011). *Sergüzeşt*, Akçağ Yay., Ankara.

1892 Fatma Aliye Hanım (1996). *Muhâdarât*, Enderun Kitabevi, İstanbul.

1896 Nabizade Nazım (2006). *Zehra*, Çağrı Yay., İstanbul.

1898 Recaizade Mahmut Ekrem (2010). *Araba Sevdası*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

1897 Halid Ziya Uşaklıgil (2011). *Mai ve Siyah*, Özgür Yay., İstanbul.

1898 Hüseyin Rahmi Gürpınar (2011). *İffet,* Everest Yay., İstanbul.

1899 Hüseyin Rahmi Gürpınar (2012). *Mutallâka*, Everest Yay., İstanbul.

1900 Halid Ziya Uşaklıgil (2006). *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yay., İstanbul.

1901 Hüseyin Cahit Yalçın (2012). *Hayal İçinde*, Orion Kitabevi, Ankara.

1901 Mehmed Rauf (2005). *Eylül*, Çağrı Yay., İstanbul.

1902 Safvet Nezihi (1961). *Zavallı Necdet,* İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

1905 Güzide Sabri Aygün (2010). *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, Antik Türk Klasikleri, İstanbul.

1911 Cemil Süleyman Alyanakoğlu (1997). *Siyah Gözler*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul

1912 Halide Edip Adıvar (2008). *Handan*, Can Yay., İstanbul.

1914 Mehmet Rauf (1997). *Genç Kız Kalbi*, Arma Yay., İstanbul.

1918 Refik Halit Karay (2009). *İstanbul'un Bir Yüzü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

1919 Halide Edip Adıvar (2008). *Son Eseri*, Can Yay., İstanbul.

1922 Reşat Nuri Güntekin (b.t.y.). *Çalıkuşu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

1922 Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1997). *Kiralık Konak*, İletişim Yay., İstanbul.

1923 Peyami Safa (1991). *Şimşek*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

1923 Peyami Safa (1993). *Sözde Kızlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

KAYNAKÇA

Adler, A. (2010). *Yaşamın Anlamı*, (Çev.: Hasan İlhan), Alter Yay., Ankara.

Adler, A. (2010). *İnsanı Tanıma Sanatı*, (Çev.: Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

Adler, A. (2011). *Yaşama Sanatı*, (Çev.: Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

Adler, A. (2011). *Psikolojik Aktivite*, (Çev.: Belkıs Çorakçı), Say Yay., İstanbul.

Adler, A. (2011). *Bireysel Psikoloji*, (Çev.: Ali Kıllıoğlu), Say Yay., İstanbul.

Ağaoğulları, M. A. (2011). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, (Ed.: Mehmet Ali Ağaoğulları) İletişim Yay., İstanbul.

Ağca, İ. (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Yapı ve Tema* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Ünv. SBE, Ankara.

Ahmet Mithat Efendi (1979). "Osmanlıcanın Islahı", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, İstanbul Ünv. Edb. Fak. Yay., İstanbul, s. 628-640.

Ahmet Mithat Efendi (2014). *Ahbâr-ı Âsâra Tamîm-i Enzâr*, (Haz.: Sabahattin Çağın), Dergâh Yay., İstanbul.

Akay, H. (1998). *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Akay, H. (1998). *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Akay, Hasan. (1998). *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerine Stilistik Bir Araştırma*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Aksan, D. (1999). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yay., Ankara.

Aksoy, S. E. (2004). *Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Ünv. ESBE, Ankara.

Aktaş, Ş. (1984). *Roman Sanatı*, Birlik Yay., Ankara.

Aktaş, Ş. (1993). "Namık Kemal ve İnsan", *Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara, s. 1-13.

Aktaş, Ş. (2007). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara.

Aktaş, Ş. (2013). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili-Teori ve Uygulama-*, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara.

Akyüz, K. (2010). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Algül, R. (2010). "Baba-Kız İlişkisi Neden Önemlidir?", *Romantik İlişkiler, Evlilik ve Ana Baba-Çocuk İlişkileri*, (Ed.: Tarık Solmuş), Nobel Yay., Ankara, s. 409-417.

Altunyay, K. (2012). "Zamanla Mekânın Diyaloğu: Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" Şiirinde Kronotop Olarak Bursa", *Bursa: Geçmiş Zamanın Nöbetçisi*, Osmangazi Bld. Yay. Bursa, s. 53-65.

Altunyay, K. (2012). "Amat Romanında Postmodern Üslûp", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 5, Kış 2012, s. 193-219.

Andı, M. F. (1996). *İnsan Toplum Edebiyat*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Aristoteles (2010). *Poetika,* (Çev.: Samih Rifat), Can Yay., İstanbul.

Arslanoğlu, A. A. (2002). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Ünv. ESBE, Ankara.

Ataman, V. (2011). *Aydınlanma*, Bordo-Siyah Yay., İstanbul.

Aytaç, G. (2002). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi,* Multilingual Yay., İstanbul.

Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi,* Say Yay., İstanbul.

Aytaç, S. (2004). *İnsanı Anlama Çabası*, Ezgi Kitabevi, Bursa.

Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*, YKY, İstanbul.

Ayvazoğlu, B. (1998). *Peyami Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*, (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yay., İstanbul.

Bachelard, G. (2010). *Sürenin Diyalektiği*, (Çev.: Emine Sarıkartal), İthaki Yay., İstanbul.

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Denemeler*, (Çev.: Olcay Kunal), YKY, İstanbul.

Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan Romana*, (Çev.: Cem Soydemir), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Balcı, Y. (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950),* KTB Yay., Ankara.

Başlı, Ş. (2010). *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine: İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı,* İletişim Yay., İstanbul.

Baymur, F. B. (2010). *Genel Psikoloji*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Bayrak, Ö. (2013). *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı*, Kesit Yay., İstanbul.

Bec, C.; François, L. (2007). *İtalyan Edebiyatı*, (Çev.: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara.

Bergson, H. (1947). *Yaratıcı Tekâmül*, MEB. Yay., İstanbul.

Bergson, H. (1989). *Zihin Kudreti*, (Çev.: Miraç Katırcıoğlu), MEB. Yay., İstanbul.

Berksoy, B. (2003). *Fecr-i Âti Yazarlarından Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Eserlerinin Feminist Eleştirel İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yeditepe Ünv., SBE, İstanbul.

Belge, M. (2012). *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim Yay., İstanbul.

Bilgegil, K. (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri-Belâgât*, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Blévis, M. (2010). *Kıskançlık-Sevginin Düştüğü Tuzak*, (Çev.: Işıl Aydın), Sel Yay., İstanbul.

Bolay, S. H. (2009). *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*, Nobel Yay., Ankara.

Bonamour, J. (2006). *Rus Edebiyatı*, (Çev.: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara.

Booth, W. C. (1988). 'Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi', *Roman Teorisi*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), (haz. Philip Stevick), Gazi Ünv. Bas., Ankara, s. 82-102.

Buğra, T. (1995). *Politika Dışı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Cebe, G. A. (2007). "Aşk Acısından Varoluşa: Nabizade Nazım'ın Zehra Romanı Üzerine Psikanalitik Bir Çözümleme", *Pasaj*, S. 4-5, İstanbul, s. 61-78.

Cebeci, O. (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yay., İstanbul.

Cevdet Kudret (2004). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-1 1859-1910*, Dünya Kitapları, İstanbul.

Canbaz, F. (2010). *Fatma Aliye-Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*, Timaş Yay., İstanbul.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem, Film ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Çev.: Özgür Yaren), De Ki Basım Yay., Ankara.

Çalak, Y. (2012). "Birey ve Bireyleşme: Psikolojik Bir Analiz", *Muhafazakâr Düşünce*, Y. 8, S. 32, Ankara, s. 199-219.

Çelik, R. (2001). *L. N. Tolstoy'un 'Anna Karenina' Romanı ile H. Z. Uşaklıgil'in 'Kırık Hayatlar' ve 'Aşk-ı Memnu' Romanlarından Evlilik Temasının Karşılaştırılması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Ünv. SBE, Ankara.

Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Bas., Ankara.

Çetin, N. (2006). *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Edebiyat Otağı Yay., Ankara.

Çetişli, İ. (1991). "Kıskançlığın Romanı Zehra", *Türklük Araştırmaları*, S. 6, s. 91-104.

Çetişli, İ. (2008). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yay., Ankara.

Çetişli, İ. (2010). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yay., Ankara.

Çetişli, İ. (2009). *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara.

Çetişli, İ. (vd) (2007). "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları",*II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yay., Ankara, s. 125-364.

Çetişli, İ. (2012). *Halit Ziya Uşaklıgil*, (y.e.y.), Denizli.

Çoban, A. (2004). *Edebiyatta Üslûp Üzerine*, Akçağ Yay., Ankara.

Çolak, Y. (2012). "Haklar ve Aidiyetler Arasında Birey", *Muhafazakâr Düşünce*, S. 32, Ankara, s. 21-47.

Çonoğlu, S. (2010). "Namık Kemal'in Romanlarında Kadın", *Doğumunun 170. YılındaUluslararası Namık Kemal Sempozyumu*, Namık Kemal Üniversitesi Yay., C. I, Tekirdağ 2010, s. 307-321.

Çüçen, A. K. (2010). *Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe*, Ezgi Kitabevi, Bursa.

Demir, Y. (2002). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yay., İstanbul.

Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi-Hikâyenin Mekânı-Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, Kesit Yay., İstanbul.

Dereli, B. (2010). *Mektup Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide Edip Adıvar ve Şükufe Nihal Başar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Ünv. SBE, İstanbul.

Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yay., İstanbul.

Devellioğlu, F. (1999). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.

Dilman, İ. (2011). *Sevgi-Biçimleri, Boyutları ve Paradoksları*, (Çev.: Ertürk Demirel), YKY, İstanbul.

Dumas, A. (1996). *Kamelyalı Kadınlar*, (Çev.: Nesrin Altınova), Oda Yayınları, İstanbul.

Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Duane, P. S;Syney E. S. (2007). *Modern Psikoloji Tarihi*, (Çev.: Yasemin Aslay), Kaknüs Yay., İstanbul.

Durant, W. (2010). *Felsefenin Öyküsü*, (Çev.: Ender Gürol), İz Yay., İstanbul.

Durgun, H. (2008). *Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Ünv. SBE, İzmir.

Durkheim, E. (2013). *İntihar*, (Çev.: Zühre İlkgelen), Pozitif Yay., İstanbul.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı*, (Çev.: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Ecevit, Y. (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul.

Eco, U. (2011). *Genç Bir Romancının İtirafları*, (Çev.: İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yay., İstanbul.

Eliot, T. S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), KTB. Yay., Ankara.

Elmas, N. (2011). *Romanın Kapıları: Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, Çizgi Kitabevi, Konya.

Emil, B. (1989). *Reşat Nuri Güntekin*, KTB Yay., Ankara.

Emil, B. (b.t.y.). Türk *Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler 2*, Akçağ Yay., Ankara.

Emre, İ. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*, Anı Yay., Ankara.

Emecen, F. (1999). "Kuruluştan Küçük Kaynarcaya", *Osmanlı Devleti Tarihi*, C. 1, (Ed.: Ekmeleddin İhsanoğlu), Feza Yay., İstanbul, s. 5-130.

Enginün, İ. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yay., İstanbul.

Esen, N. (2010). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yay., İstanbul,

Esen, N. (2014). *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İletişim Yay., İstanbul.

Ercilasun, B. (1994). *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, MEB Yay., İstanbul.

Erkıran, M. (2010). "Tutkuyu Anlamak", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul, s. 128-133.

Erol K. (2010). *Modern Türk Şiirinde Aşk, Ölüm ve İntihar*, Akçağ Yay., Ankara.

Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitaplığı Yay., İstanbul.

Fethi Naci (2012). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

Finn, R. B. (1984). *Türk Romanı: İlk Dönem (1872-1900),* Bilgi Yay., İstanbul.

Forster, E. M. (1982). *Roman Sanatı*, (Çev.: Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.

Freidman, N. (1988). "Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi", *Roman Teorisi*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), (Haz.: Philip Stevick), Gazi Ünv. Bas., Ankara, s. 102-131.

Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat,* (Çev.: Emre Kapkın vd.), Payel Yay., İstanbul.

Freud, S. (2009). *Yaşamım ve Psikanaliz*, (Çev.: Kamuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

Freud, S. (2011). *Psikanaliz Üzerine*, (Çev.: A. Avni Öneş), Say Yay., İstanbul.

Freud, S. (2011). *Kültürdeki Huzursuzluk,* (Çev.: Veysel Ataman), Say Yay., İstanbul.

Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, (Çev.: Ali Babaoğlu), Metis Yay., İstanbul.

Freud, S. (2011). *Yanılgılar ve Düşler*, (Çev.: Kâmuran Şipal), Say Yay., İstanbul.

Fromm, E. (1993). *Sevme Sanatı*, (Çev.: Işıtan Gündüz), Say Yay., İstanbul.

Fromm, E. (2008). *Psikanalizin Bunalımı*, (Çev.: K. Erzincan Kına), Say Yay., İstanbul.

Fromm, E. (2008). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, (Çev.: Yurdanur Salman vd.), Payel Yay., İstanbul.

Garrett, H. E. (1969). *Psikolojiye Giriş*, (Çev.: F. Ertem vd.), MEB Yay., İstanbul.

Gençtan, E. (2008). *Psikanaliz ve Sonrası*, Metis Yay., İstanbul.

Göçgün, Ö. (1993). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu,* KTB Yay., Ankara.

Göçgün, Ö. (2007). *Belgelerle Yeni Türk Edebiyatı Tarihi*, Nisan Kitabevi, Ankara.

Göçgün, Ö. (2009). *Namık Kemal*, AKM Bşk. Yay., Ankara.

Göka, Ş. (2001). *İnsan ve Mekân*, Pınar Yay., İstanbul.

Göka, E. (2010). "Bir Hastalık Olarak Aşk: Karşılıksız Aşk Sendromu", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul, s. 31-44.

Gökçek, F. (2012). *Küllerinden Doğan Anka-Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*, Dergâh Yay., İstanbul.

Göktürk, A. (2007). *Okuma Uğraşı*, YKY, İstanbul.

Gülendam, R. (2005). "Kıskançlık Temasını İşleyen Birkaç Roman Hakkında, *Süleyman Demirel Ünv. Fen-Edebiyat Fak. Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 300-332.

Günay, M. (2010). *Felsefe Tarihinde İnsan Sorunu,* Karahan Kitabevi, Adana.

Gündüz, O. (2013). *İkinci Meşrutiyet Romanı 1908-1918 Yapısal ve Tematik İnceleme*, Dergâh Yay., İstanbul.

Güney, S. (2009). *Sosyal Psikoloji*, Nobel Yay., Ankara.

Gürbilek, N. (2010). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yay., İstanbul.

Güven, G. (1970). *Samipaşazade Sezai ve Eserleri*, Hacettepe Ünv., Sosyal ve İdari Bilimler Fak., Ankara.

Habip, B. (2012). *Psikanalizin İçinden*, YKY, İstanbul.

Hadot, P. (2011). *İlkçağ Felsefesi Nedir?*, (Çev.: Muna Cedden), Dost Kitabevi, İstanbul.

Hall, C. S. (2010). *Freudyen Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Ersan Devrim), Kaknüs Yay., İstanbul.

Has-Er, M. (2000). *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, AKM Bşk. Yay., Ankara.

Huyugüzel, Ö. F. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler)*, MEB Yay., İstanbul.

Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*, (Çev.: Ender Gürol), Payel Yay., İstanbul.

Jung, C. G. (2008). *İnsan Ruhuna Yöneliş*, (Çev.: Engin Büyükinal), Say Yay., İstanbul.

Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip*, (Çev.: Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yay., İstanbul.

Jung, C. G. (2010). *Keşfedilmemiş Benlik*, (Çev.: Barış İlhan vd.), Barış İlhan Yay., İstanbul.

Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yay., İstanbul.

Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*, Paradigma Yay., İstanbul.

Kantarcıoğlu, S. (2008), *Yakınçağ Tarihimizde Roman (1908-1960)*, Paradigma Yay., İstanbul.

Kanter, B. (2010). "Eylül Romanında Estetize Edilmiş Kimlikler", Tübar, S. XXVIII, Güz, s. 231-243.

Kaplan, M. (1994). *Şiir Tahlilleri* 1, Dergâh Yay., İstanbul.

Kaplan, M. (1995). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, Dergâh Yay., İstanbul.

Kaplan, M. (1998). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yay., İstanbul.

Kaplan, M. (1999). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, Dergâh Yay., İstanbul.

Kaplan, M. (2011). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul.

Karaca, Ş. (2004). *Güzide Sabri Aygün Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Ünv. SBE, Kayseri.

Kavcar, C. (1993). "Namık Kemal'in Üslûp Anlayışı", *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, AKM Yay., Ankara, s. 47-59.

Kaya, N. (1999). *Neden İntihar Ediyorlar?*, Nesil Yay., İstanbul.

Kayıklık, H. (2011). *Din Psikolojisi Bireysel Dindarlık Üzerine*, Karahan Kitabevi, Adana.

Kefeli, E. (2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Kerman, Z. (1998). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yay., Ankara.

Kernberg, O. F. (2011). *Aşk İlişkileri-Normallik ve Patoloji*, (Çev.: Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Kıran, A.; Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri (Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler)*, Seçkin Yay., Ankara.

Klein, M. (2011), *Haset ve Şükran*, (Çev.: Orhan Koçak vd.), Metis Yay.,İstanbul.

Koçak, O. (1996). "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim ("Psikanalize Bakmak" Özel Sayısı)*, S. 70, s. 94-153.

Koçak, Ö. (2007). *Emile Zola'nın Thérése Raquin ve Mehmet Rauf'un Eylül Romanlarındaki Evlilik, Aldatma ve Pişmanlık Konularının Analitik Olarak Karşılaştırılması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Osmangazi Ünv. SBE

Kolcu, A. İ. (2011). *Tanzimat Edebiyatı-II Hikâye ve Roman*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.

Kolcu, A. İ. (2014). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.

Korkmaz, R. (2009). "Servet-i Fünûn Edebiyatı", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839 -2000*, (Ed.: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara, s. 131-179.

Kundera, M. (2009). *Roman Sanatı*, (Çev.: Aysel Bora), Can Yay., İstanbul.

Kutub, M. (1990). *İslâm'a Göre İnsan Psikolojisi*, Esma Yay., İstanbul.

Kütükçü, T. (2006). "Tanzimat romanı, Kadın/Aşk ve *Yeryüzünde Bir Melek*", *Merhaba Ey Muharrir Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (Haz.: Nüket Esen vd.), Boğaziçi Ünv. Yay., İstanbul, s. 163-183.

Levend, A. S. (1972). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, TDK Yay., Ankara.

Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı-Giriş*, (Çev.: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Lukacs, G. (2007). *Roman Kuramı*, (Çev.: Cem Soydemir), Metis Yay., İstanbul.

McWiliams, N. (2013). *Psikanalitik Tanı-Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*, (Çev.: Erkan Kalem), İstanbul Bilgi Ünv. Yay., İstanbul.

Mardin, Ş. (1997). *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*, İletişim Yay., İstanbul.

Masaroğlu, G.; Koçakgöl, M. (2011). *Psikoloji Sözlüğü*, Nobel Yay., Ankara.

Mehmet Rauf (2008). *Edebî Hatıralar*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Meriç, C. (1998). *Kırk Ambar*, C. 1, İletişim Yay., İstanbul.

Meriç, C. (2014). *Bu Ülke*, İletişim Yay., İstanbul.

Meriç, C. (2014). *Jurnal 1 (1955-1965)*, İletişim Yay., İstanbul.

Moran, B. (2003). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yay., İstanbul.

Morgan, C. T. (2011). *Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Sirel Karakaş vd.), Eğitim Kitabevi, Konya.

Nabizade Nazım (2011). "*Karabibik* Mukaddimesi", *Romanın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, (Haz.: Nazım Elmas), Çizgi Kitabevi, Konya, s. 195-197.

Namık Kemal (1993). "Mukaddime-i Celâl", *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, AKM Bşk.Yay., Ankara, s. 224-261.

Namık Kemal (2011). "*İntibah* Mukaddimesi", *Romanın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, (Haz.: Nazım Elmas), Çizgi Kitabevi, Konya, s. 180-192.

Ohmann, R. (1988). "Mensur Üslûp Tahlillerine Giriş", *Roman Teorisi*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), (Haz.: Philip Stevick), Gazi Ünv. Yay., Ankara, s. 203-218.

Ögel, K. (2010). "Tutkudan Bağımlılığa", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul, s. 17-22.

Önal, M. (1999). *En Uzun Asrın Hikâyesi Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım 1*, Akçağ Yay., Ankara.

Önal, M. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı-En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım -2*, Akçağ Yay., Ankara.

Önertoy, O. (1983). *Reşat Nuri Güntekin*, TDK Yay., Ankara.

Özakpınar, Y. (2011). *Psikoloji Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Özbalcı, M. (1997). *Mehmet Rauf'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, MEB Yay., İstanbul.

Özdemir, M. (2003). *Allah'ın Bilgisinin Ezeliliği ve İnsan Hürriyeti*, İz Yay., İstanbul.

Özgüven, İ. E. (2012). *Cinsellik ve Cinsel Yaşam*, Nobel Yay., Ankara.

Özkan, R. (2012). *Türk Romanında Aşk*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Öztürk, N. (2001). *Türk Edebiyatında İnsan*, AKM Bşk. Yay., Ankara.

Öztürk, Y. N. (1997). *Kur'ân ve Sünnete Göre Tasavvuf*, Yeni Boyut Yay., İstanbul.

Pamuk, O. (2013). *Yeni Hayat*, YKY, İstanbul.

Parla, J. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yay., İstanbul.

Parla, J. (2008). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yay., İstanbul.

Parla, J. (2009). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul.

Parlatır, İ. (1987). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, TTK Yay., Ankara.

Parlatır, İ. (2005). *Recaizade Mahmut Ekrem*, MEB Yay., İstanbul.

Peker, H. (2011). *Din Psikolojisi*, Çamlıca Yay., İstanbul.

Phillips, A. (2007). *Hep Vaat Hep Vaat: Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler*, (Çev.: Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul.

Pospelov, G. (2005). *Edebiyat Bilimi*, (Çev.: Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yay., İstanbul.

Raimond, J. (2005). *İngiliz Edebiyatı*, (Çev.: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi Yay., Ankara.

Recaizade Mahmud Ekrem (2011). *Ta'lîm-i Edebiyat*, (Haz.: Murat Kacıroğlu), Asitan Yay., Sivas 2011.

Recaizade Mahmud Ekrem (2011). "Erbâb-ı Mütâlâaya", *Romanın Kapıları-Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*, (Haz.: Nazım Elmas), Çizgi Kitabevi, Konya, s. 192-194.

Reik, T. (2006). *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 1. Kitap*, (Çev.: Ali Kılıçoğlu), Say Yay., İstanbul.

Reik, T. (2009). *Aşk ve Şehvet Üzerine-Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi 2. Kitap*, (Çev.: Ali Kılıçoğlu), Say Yay., İstanbul.

Safa, P. (1999). *Osmanlıca-Türkçe-Uydurmaca*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Safa, P. (1999). *Sanat-Edebiyat-Tenkit*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Saint-Pierre, Jaques Henri Bernardin de (1999). *Paul ve Virginie*, (Çev.: Ali Kami Akyüz), (Haz.: Egemen Berköz), Cumhuriyet Yay., İstanbul.

Sambur, B. (2005). *Bireyselleşme Yolu*, Elis Yay., Ankara.

Samipaşazade Sezai (2011). *Sergüzeşt*, "*Sergüzeşt* Mukaddimesi", (Haz.: Tacettin Şimşek), Akçağ Yay., Ankara,

Saussure, F. D. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev.: Berke Vardar), Multilingual Yay.

Sayar, K.; Dinç, M. (2008). *Psikolojiye Giriş*, Dem Yay., İstanbul.

Sayar, K. (2010). "Aşk ve Tutku: Bir Başka Hal", *Başka (Psikiyatri ve Düşünce Dergisi "Tutku" Özel Sayısı)*, S. 4, İstanbul, s. 44-56.

Sazyek, H. (2008). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yay., Ankara.

Solmuş, T. (2012). *Kadınlık ve Annelik Psikolojisi*, Nobel Yay., Ankara.

Stendhal (1997). *Kızıl ve Kara*, (Çev.: Tuncay Yılmaz), Cem Yay., İstanbul.

Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Ünv. Yay., Ankara.

Smith, E. E.; Nolen-Hoeksema (vd.). (2012). *Psikolojiye Giriş*, (Çev.: Ö. Öncül vd.), Arkadaş Yay., Ankara.

Sunat, H. (2009). *Spinoza ve Psikanaliz ve Hayat*, Yirmi Dört Yay., İstanbul.

Şenler, Y. (2009). *Türk Romanında Reformist Tipler*, Palet Yay., Konya.

Şengül, M. B. (2010). "Romanda Mekân Kavramı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Bahar, S. 3/11, s. 528-538.

Şentürk, H. (2010). *İslâmî Hayatın Psikolojik Temelleri*, İz Yay., İstanbul.

Şinasi (2004). *Müntahabât-ı Eş'ar*, (Haz.: Kemal Bek), Bordo Siyah Yay., İstanbul.

TDK Elektronik Sözlük, http://www.TDKgov.tr

Tanık, M. (2012). "Deniz ve Ayna", *Düşler, Düşlemler ve Masallar-Psikanalitik Bakışlar*, İstanbul Bilgi Ünv. Yay., İstanbul, s. 77-83.

Tanpınar, A. H. (1997). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul.

Tarlan, A. N. (1981). *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Tekin, M. (1991). *Fecr-i Âti Yazarlarından Cemil Süleyman (Alyanakoğlu)*, Kültür Ofset Bas., Antakya.

Tekin, M. (2010). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Tekin, M. (1999). *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Topaloğlu, Y. (2012). *Şemsettin Sami Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları İnceleme-Metin*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Topses, G.; Nergüz Bulut, S. (2012). *Psikolojik Danışma ve Kişilik Kuramları*, Nobel Yay., Ankara.

Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yay., Ankara.

Törenek, M. (1999). *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Tuğcu, E. (2013). *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, İletişim Yay., İstanbul.

Tunalı, İ. (1989). *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tuncer, H. (1994). *Arayışlar Devri Türk Edebiyatı 1: Tanzimat Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir.

Tuncer, M. (2011), *Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerindeki Halk Edebiyatı Unsurları Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Ünv. SBE, İstanbul.

Tural, S. K. (1993). *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yay., Ankara.

Turhan, M. (2010). *Kültür Değişmeleri: Sosyal Psikoloji Açısından Bir Tetkik*, Çamlıca Yay., İstanbul.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük http: // www.TDKgov.tr/index.php? option=com _gts& view=gts

Tüzer, V. (2010). "Cinsellik ve Bağlanma", *Romantik İlişkiler, Evlilik ve Ana-Baba Çocuk İlişkileri*, (Ed.: Tarık Solmuş), Nobel Yay., Ankara.

Tüzer İ. (2007). "Kimliklerin Çatıştığı Mekân: '*Kiralık Konak*' ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller", *Bilig*, S. 41, Bahar, s. 225-238.

Uç, H. (2007). *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Ulağlı, S. (2006). *İmgebilim 'Öteki'nin Bilimine Giriş*, Sinemis Yay., Ankara.

Uludağ, S. (1999). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yay., İstanbul.

Ulutaş, N. (2006). *Türk Romanında İntihar*, Uludağ Ünv. SBE, (Doktora Tezi), Bursa.

Uşaklıgil, H. Z. (2008). *Kırk Yıl*, (Haz.: Nur Özmel Akın), Özgür Yay., İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2012). *Hikâye*, (Haz.: Fazıl Gökçek), Özgür Yay., İstanbul.

Uşaklıgil, H. Z. (2014). *Sanata Dair*, (Haz.: Sacit Ayhan, Levent Ali Çanaklı), Özgür Yay., İstanbul.

Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev-Halit Ziya'nın Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, İletişim Yay., İstanbul.

Ünaydın, R. E. (2000). *Diyorlar Ki*, (Haz. Şemseddin Kutlu), KTB Yay., Ankara.

Vardar, B. (2005). *Fransız Edebiyatı*, Multilingual Yay., İstanbul.

Booth, W. C. (1988). "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi", *Roman Teorisi*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), (Haz.: Philips Stevick), Gazi Ünv. Yay., Ankara 1988, s. 84-104.

Wellek, R., Warren A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev.: Ahme Edip Uysal), KTB Yay., Ankara.

West, D. (2008). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, (Çev.: Ahmet Cevizci), Paradigma Yay., İstanbul.

Winnicott, D. W. (2010). *Oyun ve Gerçeklik*, (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul.

Yalçın, A. (2002). *Sosyal ve Siyasal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Akçağ Yay., Ankara.

Yalçın, S. K.; Şengül, M. (2007 Spring). "Dilin İletişim Sürecindeki Rolü ve İşlevleri", *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, Volume 2/2, s. 749-769.

Yalçın, H. C. (2010). *Edebiyat Anıları*, (Haz.: Rauf Mutluay), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

Yavuz, H. (2012, 10 Haziran). "Modernite 'Birey' mi Üretti, Yoksa 'Bencil İnsan' mı?", *Zaman Gazetesi*, s. 25.

Yavuz, H. (1996). *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Kitapları, İstanbul.

Yetiş, K. (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*, Kitabevi Yay., İstanbul.

Yuva, G. M. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, YKY, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

16. 04. 1977 tarihinde Sakarya'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimimi Isparta'da tamamladı. 1996 yılında Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde başladığı yüksek öğrenimini 2000 yılında tamamladı. Aynı yıl Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda başladığı Yüksek Lisans öğrenimini 2003 yılında "*Hilmi Yavuz'un Şiirlerine Dinî-Tasavvufî Edebiyat ve Geleneksel Edebiyat Açısından Bir Bakış*" isimli tezle tamamladı. 2010 yılında Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda başladığı doktora öğrenimini sürdürmektedir. 2000-2012 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde sırasıyla Kütahya, Yozgat ve Isparta illerinde Türkçe ve Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaptı. 2012 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Öğretim Görevlisi unvanıyla görev yapmaya başladı ve halen bu görevini sürdürmektedir. Evli ve bir çocuk babasıdır.