



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MEHMET RAUF'UN ESERLERİNDE GÜZEL
SANATLAR**

Yüksek Lisans Tezi

Cenan ARIKAN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İZMİR

2019

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MEHMET RAUF'UN ESERLERİNDE GÜZEL
SANATLAR**

Yüksek Lisans Tezi

Cenan ARIKAN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Şerife ÇAĞIN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum *Mehmet Rauf'un Eserlerinde Güzel Sanatlar* adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Cenan ARIKAN





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Cenan ARKAN
Numarası : 92150000160
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Tez Başlığı (Türkçe) : Mehmet Rauf'un Eserlerinde Gözel Sanatlar
Tez Başlığı (İngilizce) : Fine Arts in Mehmet Rauf's Works
Tez Savunma Tarihi : 26.07.2019

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Serife GAGİN
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Fazıl Gökçek
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Özlem NEMUTLU
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza : [Signature]

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

[Signature]

[Signature]

[Signature]

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Mehmet Rauf, Servet-i Fünun dönemi Türk edebiyatının en kuvvetli temsilcilerinden biridir. Edebiyatımızda daha çok Eylül romanı ile tanınan Mehmet Rauf'un roman, hikâye, tiyatro ve mensur şiir alanındaki diğer eserleri de inceleme ve araştırmaya değer pek çok unsuru bünyesinde barındırmaktadır.

Mehmet Rauf ve eserlerini çeşitli açılardan ele alan pek çok makale, inceleme yazısı, kitap ve tez çalışmaları mevcuttur. Bu çalışmalardan kimileri Mehmet Rauf'un hayatına ve Servet-i Fünun edebiyatı içerisindeki sanatçı kişiliğine ayna tutarken kimileri eserlerini gerek tematik gerekse yapısal bakımdan ele almalarıyla edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Çalışmamızın konusunu oluşturan, Mehmet Rauf'un eserlerini güzel sanatlar bağlamında incelemek, çoğu araştırmacı tarafından bugüne kadar sadece musiki merkez alınarak yapılmıştır. Bu bağlamda, Ayşe Melda Üner'in Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarında musikiyi tematik olarak incelediği *Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması* isimli çalışmasını, Erdoğan Coşkun'un *Mehmet Rauf'un Romanlarında Musiki/ Musiki Sohbetleri/ Tabiat ve Hayvan Sesleri* başlıklı makalelerini ve Zeynep Kerman'ın *Eylül* romanında musikiyi ayrıntılı bir şekilde tahlil ettiği *Eylül Romanında Musiki* adlı yazısını örnek gösterebiliriz. Mehmet Rauf'un eserlerinde musikinin incelenişi açısından önemli birer vesika hükmünde olan bu çalışmalarda, musiki sadece roman çerçevesinde ele alınmış, hikâye, tiyatro, mensur şiir gibi diğer türlere ait eserler dışarıda bırakılmıştır. Yine Mehmet Rauf'un eserlerinde en çok yer verdiği sanat olan musiki haricinde resim, dans, mimarî, sinema gibi diğer sanat dalları da günümüze kadar ayrıntılı ve derli toplu olarak araştırılıp incelenmemiştir. Bizim çalışmamız ise Mehmet Rauf'un fıkırî ve edebî eserlerini bütüncül şekilde ve sadece musikiye değil, diğer sanat dallarına da yer vererek ele almayı hedeflemektedir.

Servet-i Fünun döneminde, Batılılaşma olgusunun tezahürlerinden biri olan güzel sanatlara ilgi giderek artmış ve dönemin eserlerinde de güzel sanatlar çeşitli görünümleriyle işlenmiştir. Tanzimat dönemi eserlerinde genellikle Batılı yaşantıyı göstermek ve eğitim işleviyle öne çıkarılan güzel sanatlar, Servet-i Fünun döneminde

estetik fonksiyonuyla ele alınmıştır. Servet-i Fünun yazarlarından Mehmet Rauf da musiki başta olmak üzere eserlerinde güzel sanatların çeşitli dallarına titizlikle eğilmiş ve eserlerini güzel sanatlar aracılığıyla hem tema hem de yapı itibarıyla zenginleştirmiştir. Çalışmamızın amacı da Mehmet Rauf'un güzel sanatlara bakışını ve edebî eserlerinde bu sanatları nasıl ve ne ölçüde kullandığını gerek tematik gerekse yapısal olarak incelemektir.

Çalışmamızın giriş bölümünde Mehmet Rauf'un güzel sanatları nasıl işlediğini daha iyi anlamak adına Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde kaleme alınan edebî eserlerdeki güzel sanatlar anlayışı üstünde durduktan sonra, birinci bölümde Mehmet Rauf'un güzel sanatlarla etkileşimine ve çeşitli sanat dalları konusundaki fikirlerine yer verdik. Mehmet Rauf'un edebî eserlerinde güzel sanatları kapsayan ikinci bölümde ise hikâye, roman, tiyatro ve mensur şiir alanlarında yazdığı bütün yapıtları güzel sanatlar bağlamında ele alarak sanat dallarını nicelik bakımından çoktan aza doğru, nitelik itibarıyla ise işlevlerine göre sınıflandırarak incelemeye çalıştık. Sonuç bölümünde de bütün bu bilgiler ışığında, Mehmet Rauf'un güzel sanatlara yaklaşımı ve eserlerinde musiki başta olmak üzere resim, dans, mimârî, heykel ve sinema sanatlarını nasıl kullandığıyla ilgili bir değerlendirmeye gittik.

Çalışmamızda metinlerin eski yazılı olmasından kaynaklı imla hatalarından, sanat eserleriyle sanatçı adlarının Türkçe okunuşlarıyla yazılmasından ve Mehmet Rauf'un, atıfta bulunduğu yapıtı orijinal ismi yerine kendinde çağrıştırdığı duygularla başlıklandırmasından doğan sıkıntılardan ötürü kimi sanat yapıtlarına ulaşamadık.

Eski yazılı metinlerin künyelerine ulaşma konusunda Rahim Tarım'ın *Mehmed Rauf: Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma* ve Mehmet Törenek'in *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf* adlı çalışmaları, Mehmet Rauf hakkında geniş bir bibliyografyaya sahip olmaları açısından çalışmamızda yol gösterici olmuştur. Metinlerin tedariki hususunda ise çoğunlukla İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Hakkı Tarık Us Koleksiyonu ve Ege Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'nden yararlanılmıştır.

ÖZET

Türk toplumunda Tanzimat'ın ilanıyla birlikte görülmeye başlayan Batılılaşma faaliyetleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında sosyal ve kültürel hayatı tümüyle etkisi altına almıştır. Bu dönemde eğitim kurumlarından kılık-kıyafete, sofrâ düzeninden insan ilişkilerine kadar günlük hayatın pek çok alanında kendini gösteren Avrupaî hayat tarzı; musiki, dans ve mimarî gibi mevcut sanat dallarına da yeni bir yön vermiştir. Batı'ya ait resim, heykel ve sinema sanatları ise İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde Türk halkıyla ilk kez buluşmuştur. Böyle bir kültür-sanat ortamında yetişen Servet-i Fünûn yazar ve şairleri de gerek aldıkları eğitim ve terbiyenin gerekse örnek aldıkları Batı edebiyatının etkisiyle güzel sanatlara ilgi duymuşlardır.

Servet-i Fünûn edebî topluluğunun önemli yazarlarından Mehmet Rauf (1875-1931) da yaşadığı dönemde güzel sanatlarla ilgili hem ülkemizdeki hem de Batı'daki gelişmeleri yakından takip etmiş, Türk halkında sanata rağbeti artırmak hususunda çeşitli dergi ve gazete yazıları kaleme almıştır. Süreli yayın faaliyetlerinin yanı sıra Mehmet Rauf'un güzel sanatlara duyduğu sevgi, edebî eserlerinde de açıkça görülmektedir.

Bu çalışmada Mehmet Rauf'un hayatında başta musiki olmak üzere önemli bir yer teşkil eden güzel sanatların, eserlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir. İki ana bölümden oluşan çalışmanın giriş bölümünde “estetik” kavramının tanımı, Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi Türk edebiyatında güzel sanatlara bakış konularında genel bilgi verilmiştir. Birinci bölümde, Mehmet Rauf'un günlük hayatında güzel sanatlara ilgisi ve süreli yayınlarda musiki, resim, sinema, dans, mimarî hakkında görüşlerini dile getirdiği yazıları üstünde durulmuş; ikinci bölümde ise edebî eserlerinde konu ve yapıyı geliştirirken bu sanat dallarından hangi işlevlerde yararlandığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn, güzel sanatlar, musiki, dans, resim, mimarî, sinema.

ABSTRACT

Westernization efforts, which started to be seen in Turkish society with the declaration of Tanzimat Edict, completely affected social and cultural life in the second half of the 19th century. During this period, the European lifestyle, which manifested itself in many areas of daily life from educational institutions to dressing style, from table manners to human relations, gave a new direction to art branches such as music, dance and architecture. Turkish people met Western arts of painting, sculpture and cinema for the first time in many big cities including Istanbul. Servet-i Fünûn's authors and poets, who grew up in such an environment of culture and art, showed interest in fine arts with the influence of both education and training, and Western literature that they use as a model.

Mehmet Rauf (1875-1931), one of the prominent authors of the Servet-i Fünûn literary community, followed closely the developments both in our country and in the West and wrote for various periodicals and newspapers to increase the demand for art in Turkish people. Apart from his periodical activities, Mehmet Rauf's love of fine arts can be clearly seen in his literary works. This study examines how fine arts, which constitute an important place in Mehmet Rauf's life, are reflected in all his works.

In the introduction part of the study, which consists of two main sections, general information is given about the concept “aesthetics”, attitude to fine arts during Turkish literature of Tanzimat and Servet-i Fünûn periods. The first part elaborates on Mehmet Rauf's interest in fine arts in his daily life, and the periodical articles in which he expresses his ideas about music, painting, cinema, dance and architecture. The second part attempts at determining in which functions Mehmet Rauf benefits from these branches of art while developing theme and structure in his literary works.

Key Words: Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn, fine arts, music, dance, painting, architecture, cinema.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEHMET RAUF'TA “GÜZEL SANATLAR” ALGISI

1.1. Hayatında Güzel Sanatların Yeri	10
1.2. Güzel Sanatlar Hakkındaki Dergi ve Gazete Yazıları	22
1.2.1. Sanata Dair Genel Yazılar	22
1.2.2. Musiki	26
1.2.3. Resim	44
1.2.4. Sinema	64
1.2.5. Dans	79
1.2.6. Mimarî	84

İKİNCİ BÖLÜM

MEHMET RAUF'UN ESERLERİNDE GÜZEL SANATLAR

2.1. Musiki	92
2.1.1. Musiki ve Aşk	93
2.1.2. Musikiyi Meslek Edinmiş Kişiler	144

2.1.3. Kişilerin Beden ve Karakter Yapıları Üzerinde Musikinın Etkisi	146
2.1.3.1. Kadınlar ve Musiki	147
2.1.3.2. Erkekler ve Musiki	223
2.1.4. Musiki Eğitimi.....	310
2.1.5. Batılı Yaşantı İçerisinde Musiki	312
2.2. Dans	313
2.2.1. Dans ve Aşk.....	313
2.2.2. Kişilerin Beden ve Karakter Yapıları Üzerinde Dansın Etkisi	319
2.2.2.1. Kadınlar ve Dans.....	320
2.2.2.2. Erkekler ve Dans.....	329
2.2.3. Dans Eğitimi	341
2.2.4. Batılı Yaşantı İçerisinde Dans	342
2.3. Resim	343
2.3.1. Resim Sanatı ve Aşk	344
2.3.2. Resim Sanatını Meslek Edinmiş Kişiler.....	347
2.3.3. Kişilerin Beden ve Karakter Yapıları Üzerinde Resim Sanatının Etkisi.....	348
2.3.3.1. Kadınlar ve Resim Sanatı.....	348
2.3.3.2. Erkekler ve Resim Sanatı.....	352
2.3.4. Resim Eğitimi.....	366
2.3.5. Batılı Yaşantı İçerisinde Resim Sanatı.....	367
2.4. Heykel ve Mimari	369
2.5. Sinema	371
2.5.1. Sinema ve Aşk	371
2.5.2. Batılı Yaşantı İçerisinde Sinema.....	372
SONUÇ.....	373
KAYNAKÇA	378
EKLER	394
TEŞEKKÜR.....	402
ÖZGEÇMİŞ	403

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: The Weber Pianola Piano - Aeolian Company Advertisement, New York, Autumn 1904.....	16
Şekil 2: Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i>	48
Şekil 3: Leonardo da Vinci, <i>La Belle Ferronnière</i>	50
Şekil 4: Simon Jacques Rochard, <i>The Fair Widow (Güzel Dul Kadın)</i>	51
Şekil 5: Charles Joshua Chaplin, <i>The Age Of Gold (Asr-ı Zerrin)</i>	52
Şekil 6: Charles Joshua Chaplin, <i>Jeune Fille au Chat (Kedi ile Genç Kız)</i>	53
Şekil 7: Mehmet Rauf, “Mizah Ressamı Forain”, <i>Gelincik</i> , Sayı: 5, 23 Temmuz 1340 [1924].....	59
Şekil 8: <i>The Man Who Came Back “Geri Gelen Adam”</i> (1924) filminin afişi.....	71
Şekil 9: <i>Those Who Dance “Rakkaseler”</i> (1924) filminin afişlerinden biri.....	72
Şekil 10: <i>The Thief of Bagdad “Bağdat Hırsızı”</i> (1924) filminin afişlerinden biri.....	78
Şekil 11: Nota dolabı.....	87
Şekil 12: Necip- Suat Aşkındaki Duygu İniş Çıkışlarının Batı Müziği Hız Terimlerine Göre Grafiği.....	113
Şekil 13: <i>Serenata Andaluza</i> ile Hasan’ın Duyguları Arasındaki İlişki.....	307
Şekil 14: Şevket’le Müjgân’ın Hisleri ve Dansları Arasındaki İlişki.....	314
Şekil 15: “Pera Palas’ta” Hikâyesindeki Yemek Atmosferi.....	357
Şekil 16: Pierre Ribera, <i>Carmen</i>	359
Şekil 17: Marcus Stone, <i>In Love, (Aşk İçinde)</i>	361
Şekil 18: Afred Kowalski, <i>The Lone Wolf (Kış Gecesi)</i>	361
Şekil 19: Lionello Balestrieri, <i>Beethoven’s Kreutzer Sonata, (Beethoven)</i>	362
Şekil 20: Hubert-Denis Etcheverry, <i>Le Vertige (Sırr-ı Gece)</i>	363

KISALTMALAR

<i>Alm.</i>	: Almanca
<i>Bkz.</i>	: Bakınız
<i>Çev.</i>	: Çeviren
<i>Der.</i>	: Derleyen
<i>Fr.</i>	: Fransızca
<i>İng.</i>	: İngilizce
<i>İta.</i>	: İtalyanca
<i>No:</i>	: Numara
<i>s.</i>	: Sayfa
<i>ss.</i>	: Sayfa aralığı
<i>p.</i>	: Page
<i>pp.</i>	: Pages
<i>Tü.</i>	: Türkçe

GİRİŞ

18. yüzyılın ortalarında ilk kez Alman filozof Baumgarten tarafından “duyum”, duyuşsal algı” anlamındaki Yunanca “aisthesis” kelimesinden türetilen “estetik” terimi, başlangıçta felsefenin alt dalı olarak “duyuşsal algı kuramı” anlamında kullanılmış, asrın sonlarında ise “güzellik felsefesi” veya “sanat felsefesi”ni temsil eden bağımsız bir disiplin haline gelmiştir.¹

Günümüzde “güzel fikrini” ve “sanatın doğasını, amacını” araştırmak; “güzel sanatlardan her biri için ileri sürülmüş olan teoriler”le sanat dalları arasındaki “benzerlik ve ayrımları” tespit etmek; sanatın türlü toplumlardaki tarihî gelişimini ortaya koymak hususunda sırasıyla “genel estetik”, “özel estetik” ve “sanat tarihi” olmak üzere estetik üç türde incelenmektedir.²

Estetik bilimi içerisinde bütün güzel sanatların kendine özgü ve birbirinden ayrılan üstün nitelikleri olsa da edebiyat, bunlar arasında ayrı bir yere sahiptir. Nitekim güzel sanatlar içerisinde “eserini seyircisi ile doğrudan doğruya temas ettirebilen tek sanat”³ olan ve tüm malzemesini “dil”le kuran edebiyat, “sözün zenginliğinden faydalanarak diğer bütün güzel sanatları kendi bünyesinde topla”yabilecek kadar güçlü, geniş bir alandır. Öyle ki edebiyat, sahip olduğu “yorum gücü”yle bir mimarın, ressamın veya müzisyenin elinden çıkan sanat yapıtına sanatçının verdiği anlamların haricinde yeni manalar katarak onu zenginleştirebilir, hatta ona yeni bir ruh da verebilir. Bu bağlamda, sanatkâr ve sanat eseri arasında edebiyatın köprü vazifesi üstlendiğini ve sanat yapıtının görünmeyen yüzü için de bir vasıta olduğunu söyleyebiliriz.⁴

Güzel sanatlar, asırlardır gerek Batı gerekse Türk edebiyatının yakından ilgilendiği bir konu olmuştur. Türk toplumunda 18. ve 19. yüzyıllar, Avrupa’yla ilişkiler konusunda ilk sağlam adımların atıldığı, askerî, siyasî, sosyal ve kültürel her alanda Batılılaşma çalışmalarının yürütüldüğü dönemlerdir. Toplumun her müessesesinde

¹ Moissej Kagan, “Estetiğin Tanımı”, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, ss. 3-4.

² Cemil Sena, “Estetiğin Tanımı ve Türleri”, **Estetik: Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, ss. 9-10.

³ Orhan Okay, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1990, s. 19.

⁴ Okay, ss. 22-23.

görülen bu değişim, edebiyat ve güzel sanatlarda da modernleşmeye yol açar. Nitekim Tanzimat döneminde kaleme alınan edebî eserlerde güzel sanatlardaki bu gelişim ve değişimi açıkça gözlemlemek mümkündür. Mustafa Karabulut, bu hususa şöyle işaret eder:

*Tanzimat dönemi romanlarında güzel sanatlar ve edebiyata dair önemli hususlar yer alır. Özellikle, müzik, resim ve tiyatro birçok romanda yer alır. Bu dönemde, çocuklarına müzik dersleri vermek için birçok aile yabancı öğretmen tutar. Hemen her evde bir enstrüman, özellikle piyano bulmak mümkündür. Kahramanların birçoğu müzikle ilgilenir ve başta piyano olmak üzere çeşitli aletler çalar. Tanzimat döneminin modası olarak alafranga müzik karşımıza çıkar. Resim konusunda durum biraz farklıdır. Şöyle ki, Osmanlı kültüründe bu sanat gelişmediği için daha çok yabancı kahramanların yer aldığı romanlarda resimle karşılaşırız. Ayrıca, alafranga hayata özenen ailelerde resimle ilgilenen kahramanlar görülür. (...)*⁵

Bu doğrultuda Tanzimat dönemine ait edebî eserler incelendiğinde, yazarların güzel sanatları çoğunlukla Batılı hayat tarzını temsil eden unsurlardan biri olarak işledikleri görülür.

Şerife Çağın “Ahmet Mithat ve Güzel Sanatlar” adlı yazısında, Tanzimat’ın birinci nesil yazarlarından Ahmet Mithat Efendi’nin birçok konuda olduğu gibi güzel sanatlar hakkında da okuyucusunu bilinçlendirmek amacıyla sayısız yazı, hikâye ve roman kaleme almasına dikkat çeker. Onun “Esaret”, “Bahtiyarlık” adlı hikâyelerinde, *Felatun Bey’le Rakım Efendi*, *Karnaval*, *Çingene* gibi romanlarında Batı musikisi ve piyano, alafranga yaşantı unsuru olmanın yanında kişilerin eğitiminde de önemli bir vasıta. *Taaffüf* romanında yine “okuru bilgilendirme” hususunda resim ve heykel sanatlarına geniş yer verdiği, *Karnaval* ve *Jön Türk* romanlarında ise alafranga balolar ve dans konularında malumatta bulunduğu görülmektedir.⁶

Tanzimat’ın ikinci nesil yazarları da Batılı yaşantının ve eğitimin bir göstergesi olarak eserlerinde güzel sanatlara büyük bir yer ayırmışlardır. Nabizade Nazım’ın *Zehra*, Fatma Aliye Hanım’ın *Muhâdarât* adlı romanlarında kadınlar musiki eğitimi alırlar. Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* romanında “sınırlı bir şekilde”

⁵ Mustafa Karabulut, “Tanzimat Dönemi Türk Romanında Güzel Sanatlar ve Edebiyat”, **Milli Eğitim**, Sayı: 183, 2009, s. 107.

⁶ Ahmet Mithat’ın süreli yayınlarda güzel sanatlarla ilgili kaleme aldığı yazıları ve söz konusu eserlerde bu konunun ele alınışı konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz. Şerife Çağın, “Ahmet Mithat ve Güzel Sanatlar”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Sayı: 16, 2016, (Ahmet Mithat), ss. 47-60.

işlense de eserin kahramanı Bihruz Bey musiki konusunda bilgilidir.⁷ Yine dönemin önemli yazarlarından Sami Paşazâde Sezai, esaret ve hürriyet temlerini işlediği *Sergüzeşt* adlı romanında Celal Bey'i Paris'te resim tahsili almış biri olarak çizer. Sami Paşazade Sezai, kendinden önceki Tanzimat yazarlarından farklı olarak romanında resim sanatını vakanın gelişiminde de etkili bir unsur olarak kullanmıştır. Nitekim resim eğitimiyle dikkat çeken Celal Bey, Paris'ten İstanbul'a döndüğünde konakta Dilber isimli cariyenin resimlerini yapmaya başlar ve ikisi arasında bu vesileyle bir aşk gelişir.⁸ Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında da Zehra ve Suphi resimle meşguldürler. "Aynı romanda Sırrıcemal'in yatak odasının duvarları, kalın yaldız çerçeveli yağlıboya resimlerle" süslüdür.⁹

Hatice Bilen Buğra, *Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi* başlıklı çalışmasında Tanzimat döneminde kaleme alınan edebî eserlerde resim sanatının tema haricinde üsluba da tesir etmesine dikkat çeker. Bu dönemde Batılı roman, hikâye ve şiirle sürekli temas halinde olan sanatçılar, gerek okudukları eserlerin gerekse Avrupa'ya ait resim sanatıyla tanışmanın etkisiyle kendi yapıtlarında da tablo gibi canlı tasvirler yapmaya başlamışlardır. Bu bağlamda Namık Kemal'in, *İntibah*'la *Cezmi* romanlarında "dış âleme" adeta Batılı bir yazar ve ressam tavrıyla yaklaşmaya çalıştığını görürüz.¹⁰ Yine *Sergüzeşt* romanında Sami Paşazade Sezai resme ilgisini sadece vakaya yansıtmakla kalmamış, eserinin üslubunu da çarpıcı realist tasvirlerle örmüştür.¹¹

Cahit Kavcar da *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı* isimli çalışmasında, Tanzimat devri yazarlarının Osmanlı toplumunda Batılılaşmayla birlikte değişikliğe uğrayan her unsur gibi mimarî konusundaki yenilikleri de takip etmeleri ve eserlerinde işlemeleri hususuna değinmiştir. *Sergüzeşt*'te Celal Bey'in İstanbul'daki

⁷ Karabulut, s. 97.

⁸ Karabulut, s. 99.

⁹ Cahit Kavcar, **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 16.

¹⁰ Hatice Bilen Buğra, "Tanzimat ve Servet-i Fünun Edebiyatında Resmin Yeri", **Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2000, (Resim-Edebiyat İlişkisi), ss. 57-58.

¹¹ Hatice Bilen Buğra, Sami Paşazade Sezai'nin "dünyaya bir ressam gözüyle bakan ve pitoresk duygusuna sahip ilk yazarımız" olduğunu söyleyerek *Sergüzeşt* romanının baştan sona "hayatı ve dünyayı pasif, seyirci bir gözle seyreden bir ressamın bakışıyla" yazıldığına dikkat çeker. Bkz. Buğra, *Resim-Edebiyat İlişkisi*, s. 58.

konağının “Avrupa evleri biçiminde bölümlere ayrı”ıp “döşen”diğine, duvarların “renkli kâğıtlarla kaplan”mış ve “Napolyon tablosu ile süslen”miş olduğuna işaret eder. Aynı şekilde “yeni ev düzeni, mobilya ve dekorasyon eşyaları”na *Karnaval*, *Demir Bey*, *Taaffüf* romanları aracılığıyla Ahmet Mithat’ın da önem verdiğini vurgular.¹²

Tanzimat döneminde Ahmet Mithat başta olmak üzere çoğu yazar güzel sanatları, “fayda” unsurunu göz önünde tutarak bir Batılı yaşantı ve eğitim aracı olarak ele alırken Servet-i Fünûn şair ve yazarları, güzel sanatlara tümüyle “estetik” bir bakışla yaklaşırlar. Öyle ki bu dönemde Servet-i Fünûn edebî topluluğu için ana prensiplerden biri olan güzel sanatlar, eserlerde hem konuya hem de yapıya hizmet eden, hatta bazen eserlerin tüm hacmine yayılan önemli bir unsur görünümündedir.

Servet-i Fünûn yazar ve şairlerinin eserlerinde musiki, resim, dans, mimarî gibi sanat dalları konusuna geçmeden önce topluluğun oluşumuna katkı sağlayan Recaizade Mahmut Ekrem’den özellikle bahsetmek gerekir. Hatice Bilen Buğra, Tanzimat’ın ikinci dönem sanatçıları arasında yer alan Recaizade Ekrem’in gerek şiir ve romana getirdiği yenilikler gerekse “estetik” ve “güzel sanatlar” hakkındaki teorik görüşleriyle Servet-i Fünûn edebî topluluğunu etkilemiş bir isim olduğunu belirtmektedir. Tabiattaki en küçük ayrıntıda dahi “güzellik” aradığını ifade eden Recaizade Ekrem, edebî eserde “estetik değer”i temel ölçüt alması ve güzel sanatlara da bu tutumla yaklaşması bakımından dönemindeki diğer Tanzimat şair ve yazarlarından keskin bir şekilde ayrılmıştır.¹³ Bugün daha çok edebî eserleri ve edebiyat konusundaki teorik fikirleriyle öne çıkan yazar, aynı zamanda bir ressam ve müzisyendir.¹⁴ Yine o, “sanayi-i nefise” adı altında topladığı güzel sanatların her biri arasında ilişki kurarak şiir, musiki, resim, mimarî gibi sanat dallarını birbirine yaklaştırmış ve gerek bu düşüncesi gerekse “Şiir, resim gibidir” görüşüyle¹⁵ Servet-i Fünûn edebiyatının da temelini atmıştır.

Recaizade Ekrem, edebî eserlerin süreli yayınlarda resimli tefrika edilmesi hususunda da ilk adımı atmış sanatçılardandır. Nitekim 1896 yılında Servet-i Fünûn mecmuasında tefrika ettiği *Araba Sevdası* adlı romanı resimlidir. “Ekrem’in, Servet-i

¹² Kaycar, s. 16.

¹³ Buğra, Resim-Edebiyat İlişkisi, s. 60.

¹⁴ Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, (Der. Nur Özmel Akın), 2. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul, 2014, (KY), ss. 512-517.

¹⁵ Hüseyin Tuncer, *Tanzimat Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1992, s. 144.

Fünûn'un edebî bir mecmua olarak çıkmasında (1895) ve bu dergide fotoğraf ve resmin önemli bir yer tutmasında da payı vardır.”¹⁶

Batı'nın ve Recaizade Mahmut Ekrem'in edebî anlayışının etkisiyle *Servet-i Fünûn* isimli dergi etrafında bir araya gelen şair ve yazarlar, yaşadıkları dönemde “estetik”le “güzellik” kavramları üzerinde sıkça durmuşlardır. Öyle ki bu dönemde “estetik”, “sanat” veya “güzel sanatlar” konusunda dergi ve gazetelerde Tanzimat’a oranla daha çok yazı kaleme alınır. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit* adlı çalışmasında *Servet-i Fünûn* topluluğunun “estetik” ve “sanat” konusundaki ortak algısını şöyle özetler:

Servet-i Fünuncuların ele aldıkları konulardan biri de estetik ve sanat meselesidir. Onlara göre güzelliğin ilmi olan estetiğin konusu, sanat ve sanat eseridir. Buna göre estetik de “âsâr-ı nefisenin felsefesi” demektir. Güzellik, “hâriçte vücudu” olmayan, bizim ruhumuzda meydana gelen mücerret bir varlıktır. Estetiğin gayesi sanat güzelliklerine erişmektir. Bütün “âsâr-ı nefîse”nin konusu, “güzellik dediğimiz şeyi” “ zapt ve tasvir”den ibarettir. Güzellik kavramı da “zaman”a bağlı olarak değişmektedir. Sanat bir yaratmadır ve tabiatı kopya etmek demek olan “taklit”le, sanatkârın şahsiyeti demek olan “deha”nın birleşmelerinden meydana gelir. Sanata ruhun ihtiyacı vardır. Taklit, sanatta “terakkî”yi sağlayan, “heyet-i içtimaiyye”nin aslını teşkil eden önemli bir unsurdur. “Taklitsiz terakkî olmaz” ve “ her şey taklitle başlar”. Fakat “yaratma” için taklit yetmez, sanatkâr kendi dehasını da esere katmalıdır. Esasen sanatın gayesi tam bir taklit değil, bir “tabiat-ı esasiye”yi, “hakikattekinden daha vazih” bir şekilde göstermektir. Bu da deha ile mümkün olur. Ayrıca sanatın çevre ile sıkı bir yakınlığı vardır. Her devrin sosyal şartları, o devrin sanat eserini meydana getiren ve cinsini tayin eden önemli bir unsurdur.”¹⁷

II. Abdülhamit'in baskıcı yönetiminin hâkim olduğu bir dönemde yaşayan *Servet-i Fünûn* şair ve yazarları, gerek Batılı kurumlarda eğitim görmelerinin gerekse alafranga yetişme tarzları ve ince ruhlu, hassas mizaçlarının tesiriyle edebî eserlerde ferdî konulara yönelmişler, bütün bu etkenler aynı zamanda onların sanat anlayışlarını da şekillendirmiştir.¹⁸

Güzel sanatların bütün şubelerine ilgi duyan *Servet-i Fünuncular*, bununla birlikte edebî eserlerinde Batı musikisine ayrı bir yer ayırırlar. Mehmet Kaplan, “Cenab

¹⁶ Buğra, *Resim-Edebiyat İlişkisi*, s. 61.

¹⁷ Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, 3. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, ss. 214-215. *Servet-i Fünuncuların* “estetik” ve “sanat” konusundaki tenkidî yazılarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. Ercilasun, ss. 93-105.

¹⁸ Zeynep Kerman, “*Servet-i Fünun Edebiyatı*”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, (YTE İncelemeleri), ss. 162-164.

Şehabeddin'in Şiirlerinde Ses ve Musiki" başlıklı yazısında Cenab'ın şiirlerindeki müzikal yapıyı incelemenin yanında diğer topluluk üyelerinin musikiye yaklaşımlarına da değinir:

Yaşadıkları devir ve aldıkları terbiye icabı, dinî, siyasî ve içtimâî duygulardan çok estetik bir hayat görüşüne sahip olan Servet-i Fünuncular, bütün güzel sanatlarla beraber musikiyi de başlıca zevk ve saadet kaynaklarından biri yapmışlardır. Sanat onlar için hayatın yerini tutan, hayattan daha güzel ve ulvî bir varlıktır. Bundan dolayı bu neslin eserleri hem estetik düşünce hem de estetik meziyetleri bakımından daha önceki nesillerinkinden çok üstündür.(...) ¹⁹

"Servet-i Fünuncular arasında estetik, güzellik, sanat konularında en çok duran, belli bir sistem dâhilinde görüş ortaya koyan şairlerin başında", "güzelliğin gayesi"ni "mehâsin-i sanat"a ulaşmak olarak gören Cenab Şehabeddin gelmektedir. Nitekim "onun bu konularda ortaya koyduğu fikirler hem kendi uygulamalarıyla hem de nesil arkadaşlarınca desteklenmiş ve devrinde bir estetik felsefesinin oluşmasına yardımcı olmuştur."²⁰ Tıpkı topluluğun diğer üyeleri gibi "batıda moda olan pozitivist felsefenin tesiriyle gelişen ve realizmin şiirdeki görünüşü diye tarif edilen parnas akımının resim gibi şiir anlayışıyla sembolizmin müzik gibi şiir anlayışını birleştirmeye çalış"an²¹ Cenab Şehabeddin, musiki ve resmi iç içe harmanladığı şiirler kaleme alır. Onun *Temaşa-yı Leyal* ve *Elhan-ı Şita* isimli şiirleri, "tabiatı idrak ve anlatma hususunda göz ve kulağa vermiş olduğu ehemmiyeti göster"mesi açısından başlı başına önemli iki eserdir.²² Yazdığı şiirler aracılığıyla "hayatın ıztıraplarını süslü bir tablo veya zevkle dinlenen bir musiki haline getir"en Cenab'la²³ birlikte Servet-i Fünûn şiirinin diğer temsilcisi Tevfik Fikret de "tablo-musiki"²⁴ tarzında yazdığı şiirleriyle adından söz ettirmiştir. Tıpkı Cenab gibi sese ve musikiye duyarlı olan Fikret için şiirlerinde "mısra musikisi" büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda *Rûbab-ı Şikeste* adlı kitabında yer alan "Ey Yâr-ı Nagamkâr" başlıklı şiirinde "onun hem musikiye karşı ne kadar hassas,

¹⁹ Mehmet Kaplan, "Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinde Ses ve Musiki", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 1-2, 1956, (Ses ve Musiki), s. 48.

²⁰ Hasan Akay, "Cenab Şahabeddin'in Güzellik Felsefesi", **Türkiyat Mecmuası**, Cilt: 20, İstanbul, 1997, s. 15.

²¹ Kerman, YTE İncelemeleri, s. 164.

²² Kaplan, Ses ve Musiki, s. 45. Ayrıca Bkz. Mehmet Kaplan, "Cenap Şehabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt: 5, 1953, (Pitoresk), ss. 15-31.

²³ Kaplan, Ses ve Musiki, s. 45.

²⁴ Kaplan, Ses ve Musiki, s. 60.

hem mısralarında kelimeleri bir ahenk unsuru olarak kullanmakta ne kadar mahir olduğu açıkça görül”mektedir.²⁵ Yaşadığı dönemde şiirin yanı sıra resim sanatıyla da ilgilenen Tevfik Fikret, aynı zamanda başarılı bir ressamdır:

*Resim, onu hem dış âlemi bir ressam gözü ile temaşaya sevk ediyor, hem de ona gerçeğe uygunluk ve ölçü duygusu veriyordu. Divan edebiyatı, gerçek dışı bir hayal âlemi yaratmıştı. Onda, her şeyi ölçüsüz derecede değiştiren mübalağa sanatı mühim bir rol oynuyordu. Bu ölçsüzlük Tanzimat’tan sonra da devam etmişti, mesela Hamid dahi, yeni tarzda bir mübalağaya gitmişti. Resmin terbiyesini alan Fikret, yavaş yavaş hayallerini resim sanatının prensiplerine, gerçeğe, ölçü ve perspektife uydurmaya çalışıyordu.*²⁶

Recaizade Mahmut Ekrem’in “Şiir, resim gibidir” görüşünü parnasyenlerden öğrendiği “pitoresk” algısıyla geliştiren Fikret, Batı’daki tablo altına şiir yazma modasına kapılarak *Servet-i Fünûn* dergisinde bu tarzda sayısız şiir kaleme alır.²⁷ Yine Fikret’in bu dergide kendi resimlerinin yanı sıra Halil Paşa²⁸ gibi devrin tanınmış ressamlarının tablolarını paylaşması, çağındaki ressamları da gözlemlediğini ve onların eserlerinden haberdar olduğunu ortaya koymaktadır.²⁹

Servet-i Fünûn roman ve hikâyelerinde de güzel sanatların musiki, resim, dans, mimarî, heykel şeklinde çeşitlendiğini görürüz. Safveti Ziya’nın *Salon Köşelerinde* adlı romanı, alafranga balo salonları, çay partileri ve danslar hakkında detaylı bilgi veren, dönemin Batılı yaşantısından kesitler sunan bir eserdir.

Topluluğun nesir sahasındaki en güçlü temsilcisi olan Halit Ziya Uşaklıgil ise “edebiyatı; resim, müzik, dans, tiyatro gibi güzel sanatların diğer alanlarıyla zenginleştirmiş, bazı eserlerinde sanatı, sanatçı kişilikleri, yaratma sürecini, sanatın

²⁵ Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser**, 13. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, (Tevfik Fikret), s. 197.

²⁶ Kaplan, Tevfik Fikret, s. 80.

²⁷ Tevfik Fikret’in tablo altına yazdığı şiirler ve resimleri hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. Kübra Demir, **Tevfik Fikret’in Resmindeki Şiir, Şiirlerindeki Resim**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013. Ayrıca Türk edebiyatında yazılmış tablo altı şiirlerle ilgili Bkz. Metin Kayahan Özgül, **Resmin Gölgesi Şiire Düştü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

²⁸ Halil Paşa (1860-1939): Çağdaş ressam Hoca Ali Rıza’yla (1858-1930) birlikte “yeni”ye bağlı oluşuyla kendinden önceki kuşaktan ayrılan Halil Paşa, 1914 yılından sonra Türk resminde hâkim olmaya başlayan izlenimciliğin müjdecilerindendir. Bkz. Seyfi Başkan, **On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/ Contemporary Turkish Painters**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991, ss. 1, 13.

²⁹ Demir, s. 17.

hayatla olan ilişkisini ele almıştır.”³⁰ Bu sanatların yanı sıra Halit Ziya’nın eserlerinde mekân tasvirlerinin de estetik bir şekilde yapıldığı, bu bağlamda onun mimarî adı altında dekorasyona ve “güzel eşya”ya ayrıca önem verdiği görülür.³¹ Gündelik yaşamında kimi zaman piyanosunda kimi zamansa gramofonunda Verdi, Beethoven, Bizet, Mozart gibi bestekârların klasik opera eserlerini dinlemekten keyif alan Halit Ziya, İstanbul’a gelen Batılı ve Türk operet kumpanyalarını da ilgiyle takip eder. Batı musikisi hakkındaki tecrübe ve donanımlarını da çoğu zaman yarattığı kişiler aracılığıyla eserlerine yansıtır. *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu* adlı romanları bu anlamda en bilinen yapıtlarıdır. Çok yönlü sanatçı kişiliğinden ötürü Halit Ziya’nın resim ve dans konularında da kendini geliştirdiği aşikârdır. Nitekim gerek anılarında gerekse edebî eserlerinde yeri geldikçe dönemin “polka, mazurka, vals” gibi Batılı dansları hakkında bilgiler verir. Aynı şekilde resim de onun eserlerinde konu ve üslubu birlikte şekillendiren güçlü bir sanattır. Bazen de eserlerinde birden fazla sanatın bir arada işlendiğine şahit oluruz. “Yırtık Mendil”, “Son Levha”, “Sanat Hayatından”, “Ruznameden Müfrez”, “Mösyö Kanguru”, “Bravo Maestro” başlıklı hikâyelerinde “dans, resim, opera, müzik, gösteri” gibi sanatlara yer vermesi, Halit Ziya’nın güzel sanatlara duyduğu sevgiyi açıkça ifade etmektedir.³²

Halit Ziya’nın gerek fikrî yazıları gerekse edebî eserleri, aynı zamanda Türk edebiyatında güzel sanatlar ve edebiyat ilişkisinin Tanzimat’tan itibaren hangi değişikliklere uğrayarak geliştiğini göstermesi açısından da önemlidir. Öyle ki Ahmet Mithat, okuyucusunu bilgilendirmek ve güzel sanatlar konusunda eğitime teşvik etmek amacıyla sanat dallarına çoğu zaman “ansiklopedist bir tavırla” yaklaşmış; fakat Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazım’la beraber Tanzimat’ın ikinci döneminden Servet-i Fünûn’a kadar güzel sanatlarda giderek “estetik” bakış ön planda olmaya başlamıştır.³³

³⁰ Şerife Çağın, “Halit Ziya’nın Beslendiği Güzel Sanatlar”, **Yeni Türk Edebiyatı Dergisi**, Dergâh Yayınları, Sayı: 12, 2016, (Halit Ziya- Güzel Sanatlar), s. 23.

³¹ Çağın, Halit Ziya- Güzel Sanatlar, s. 24.

³² Metinde Halit Ziya’nın güzel sanatlara ilgisi ve eserlerinde yer verdiği sanat dalları hakkındaki bilgiler hususunda Şerife Çağın’ın adı geçen makalesinden yararlanılmıştır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Çağın, Halit Ziya- Güzel Sanatlar, ss. 23-37.

³³ Çağın, Ahmet Mithat, ss. 59-60.

Servet-i Fünûn edebî topluluğu içerisinde güzel sanatların bazı kollarına en az Halit Ziya kadar önem veren, eserlerinde gerek tematik gerekse yapısal açıdan bu sanatlardan faydalanan Mehmet Rauf, kuşkusuz edebiyat ve güzel sanatlar bağlamında incelenmeye değer bir yazardır. Nitekim hem günlük hayatında hem de edebî eserlerinde güzel sanatlarla yakından ilgilenmiş, sanatı her zaman desteklemiş ve okurunu da sanata, sanatçıya değer vermesi hususunda sürekli teşvik etmiştir.

Bu çalışmada, Servet-i Fünûn edebî topluluğu içinde yer almasından hareketle, dönemin güzel sanatlar anlayışını da göz önünde bulundurarak Mehmet Rauf'un hayatında, süreli yayın faaliyetlerinde ve edebî eserlerinde güzel sanatlara yaklaşımının tespit edilmesi amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEHMET RAUF'TA “GÜZEL SANATLAR” ALGISI

1.1. Hayatında Güzel Sanatların Yeri

“Her güzel şey kalbimde başka bir yara açarak geçer.”

Mehmet Rauf

12 Ağustos 1875'te İstanbul'un Balat ilçesinde dünyaya gelen Mehmet Rauf, vefat ettiği 23 Aralık 1931 tarihine kadarki ömrü süresince edebiyata ve güzel sanatlara ilgisini hiçbir vakit kaybetmemiş bir yazarımızdır. Onun edebiyata ve güzel sanatlara yaklaşımı konusunda Halit Ziya'nın *Kırk Yıl* ile *Sanata Dair* adlı eserleri başta olmak üzere, Mehmet Rauf'un kendi anılarında, Servet-i Fünûn topluluğunun diğer üyelerinin hatıralarında ve o dönemde yaşamış sanatçıların biyografik mahiyetteki yazılarında belge niteliğinde kıymetli bilgilere ulaşırız.

Çocukken babasıyla birlikte İstanbul'da izlemeye gittiği bir oyun vesilesiyle tiyatrolara ilgi duymaya başladığını ifade eden Mehmet Rauf'un,³⁴ tahsil hayatı boyunca edebiyat sevgisi daha da çoğalır. Askerî Rüştiye'deyken Fransızca, Bahriye Mektebi'nde okurken ise İngilizce öğrenmeye başlayan sanatçı, hayatı boyunca izinden gideceği Batı edebiyatıyla da ilk kez bu yıllarda tanışır.³⁵

Batılı tarzda eğitim veren kurumlarda okumasının yanı sıra mizacı da onun edebiyat ve diğer sanatlara yaklaşımında etkili faktörlerden biridir. Nitekim bu hususa Halit Ziya, *Kırk Yıl*'da şöyle yer verir:

³⁴ Mehmet Rauf, **Edebî Hatıralar**, (Der. Mehmet Törenek), 2. Baskı, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008, (Hatıralar), ss. 8-9.

³⁵ Rahim Tarım, Mehmet Rauf'un Soğukçeşme Askerî Rüşdiyesi'nde tahsil görürken Fransızca öğrendiğine ve Fransızca roman ve hikâyeleri de bu sırada okumaya başladığına işaret etmiştir. Bkz. Rahim Tarım, **Mehmed Rauf: Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, (Mehmed Rauf: Hayatı ve Hikâyeleri), s. 30. Halit Ziya Uşaklıgil de Mehmet Rauf'la ilgili hatıralarında, onun Fransızca'yı nasıl öğrendiğini bilememekle birlikte sürekli okuma yaparak kendini bu alanda geliştirdiğini ve Bahriye Mektebi'nde aldığı İngilizce dersinin de katkısıyla kitap tercümeleri yaptığını söyler. Bkz. Uşaklıgil, KY, s. 540.

O, bir denizci olmak için değil, bir edebiyatçı olmak için titriyordu. Mevcudiyetinin içine hangi tesadüf rüzgârı getirip de böyle bir kurt koymuştu ve bu kurt, gıdasını nerelerden, nasıl bir usareden alarak nihayet kanatlarında türlü zengin renklerle bir kelebek olabilmisti. Bunu hiçbir zaman tamamiyle anlayamadım. Kanının ona kadar gelen mecralarını, geçmişlerinin esrar ile dolu hilkatlerinde araştırabilecek vesait olsaydı belki tevarüs muammalarının arasından bir netice çıkarmak mümkün olurdu.³⁶

Mehmet Rauf'un ince ruhlu fitratı, edebî kişiliğinin oluşmasında etkili olduğu gibi aşk anlayışı ve diğer sanatlara bakışına da tesir etmiştir. Aşka ve kadınlara büyük bir zaafi olan sanatçı, hayatı boyunca sevmek ve sevilme ihtiyacını hisseder. Onda aşk anlayışı ve hassas mizacıyla uyumlu olarak güzelliklere ve süse karşı bir düşkünlük söz konusudur. Halit Ziya, *Sanata Dair*'de Mehmet Rauf'un hayatı ve sanatçı kişiliğinden bahsederken onun yaşamındaki iptilalara da yer vermiştir:

Onun hayatta dört iptilası vardı: aşk, ziynet, edebiyat, musiki. En genç yaşından başlayarak sevdi: Aşk onun ezeli ve nihai bir ruh mayası idi, yanılmaksızın denilebilir ki onunla yaşadı ve onunla öldü. (...) onun aşkları bütün mevcudiyetinden öyle fişkırlarak sızardı ki bunların teferruatına vâkıf olmaksızın tezahürlerini sezmekten hâli kalmazdım, öyle ki aşklarının büyük çizgilerini tersim etmek bence her vakit mümkün olabilirdi. Ziynet iptilası, onun ince ruhundan gelen heveslerin muhassalası idi ve bunu tatmin edebilmek, hatta mümkün merteye bir refah içinde ömür sürmek imkânını bulmak için tek çare olan para kazanmak mecburiyeti altında onu kıvrandıran, hırpalayan didinmesi vardı.³⁷

Hüseyin Cahit Yalçın da Mehmet Rauf'un "muttasıl yanar tutuşur" mizacına ve güzel sanatlara, zarafete, şık giyinmeye olan tutkusuna hatıralarında özellikle işaret eder:

(...) Rauf'ta esas olan yanmaktı. Kimin için? Bunun ne ehemmiyeti var? O, sevmek için yaratılmış bir sel gibi akıyordu. Aktı, aktı ve kendisini de sürükledi götürdü...

Rauf yalnız kadın şeklinde tecelli eden güzelliği sevmekle iktifa etmezdi. Pek sevdiği: "Her güzel şey kalbimde bir yara açarak geçer" sözü onun hakkında pek doğru olarak kullanılabilirdi. Güzelliğin bütün tecellilerine kalbi açıktı. Musikiye, resme büyük bir meftuniyeti vardı. Çocukluğunda bir musiki tahsili alamadığı için bu eksikliği bir türlü dolduramıyordu. Fakat bu, onu bir piyanola³⁸ tedarik etmekten menedememişti.

Güzel ve zarif giyinirdi. Kısa boylu, tıknazdı ve pek kanlı, renkli bir yüzü vardı. Gözlüklerin altından parlayan miyop gözlerindeki zekâ ile bu ateş ve hayat

³⁶ Uşaklıgil, KY, ss. 538-539.

³⁷ Halid Ziya Uşaklıgil, "Mehmet Rauf", *Sanata Dair*, (Der. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı), Özgür Yayınları, İstanbul, 2014, (SD), s. 668.

³⁸ (İta.) pianola: Piyanola. 1897'de New York'ta E. S. Votey tarafından icat edilmiş, hava ile işleyen bir alettir. Piyanoya ilave olunarak sürat, güç ve derece gibi unsurların kontrolüne yaramaktadır. Bkz. Vural Sözer, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul, 1964, s. 333.

*fişkiran varlık canlı bir ateş hissini verirdi. Her zaman temiz ve ütülenmiş beyaz üniformasıyla derhal göze çarpardı. Rauf, bütün bunları iki ayda bir çıkan küçük bir mülâzim aylığı ile yapardı. Bir de Servet-i Fünun'dan arada sırada aldığı birkaç mecrediye...*³⁹

Halit Ziya ve Hüseyin Cahit'in de hatıralarında söz ettikleri gibi aşka, şık giyinmeye, güzelliklere ve sanata düşkün olan Mehmet Rauf, bütün sanat dallarına alaka göstermekle birlikte yaşamında musikiye ayrı bir yer ayırmıştır. Öyle ki musiki, onun mizacından, sanat anlayışı ve hayat tarzından ayrı değerlendirilmemesi gereken önemli bir husustur. Edebî hayata Ahmet Mithat'ın romanlarının etkisinde kaleme aldığı macera romanlarıyla başlayan; fakat Batı edebiyatına temas ettikten ve Servet-i Fünûn topluluğuna dâhil olduktan sonra ilgisini tümüyle realist tarzdaki Batılı eserlere yönelten Mehmet Rauf,⁴⁰ musiki zevkinde de benzer bir değişim geçirmiştir. Nitekim çocukluğu ve ilk gençliği Osmanlı toplumunda asırlardır varlığını sürdüren klasik Türk musikisi geleneği içinde geçtiği için önceleri bu türe ait musiki parçalarını ilgiyle dinlerken Halit Ziya'yla tanıştıktan sonra hayatında büyük bir dönüm noktası yaşar. İzmir'deyken kendisine “Düşmüş” adlı hikâyesini gönderen Mehmet Rauf'la samimi bir dostluk kurduklarını ifade eden Halit Ziya,⁴¹ İstanbul'a geldikten sonra Mehmet Rauf'la sık sık görüştüklerinden ve edebî toplantıların yanı sıra beraber musikiyle ilgili etkinliklere de katıldıklarından bahseder. Onun bu hususta *Kırk Yıl* ve *Sanata Dair* eserlerinde verdiği bilgiler, Mehmet Rauf'un musiki algısının zaman içinde nasıl değiştiğini göstermesi açısından son derece önemlidir. Tıpkı Hüseyin Cahit'in de hatıralarında bahsettiği gibi, *Sanata Dair*'de Mehmet Rauf'un musiki konusunda herhangi bir eğitiminin olmadığını belirten Halit Ziya, Batı musikisinden önce klasik Türk musikisine yaklaşımına şöyle yer verir:

Onun, musiki zemininde ne ilmî ve nazari bilgisi vardı ne de vukufu ufunda bir genişlik... Garp musikisiyle istinasından evvel Türk musikisinden beş on şarkı öğrenmiş olmaktan ibaret kalan malumatı daha ileri gidemezdi. Onun küçük ve ince, inlercesine cılız bir sesi vardı fakat bunu öyle derin bir duygu ile kullanırdı ki ara sıra dostları kendisini söyletmek isterlerdi. O zaman ısrarlar devam edince mukavemeti kırılarak, utancından kıpkırmızı kesilerek, sesi kendi kendisinden sıkılıyormuşçasına daha örtülü, daha saklı ve belki bunun için daha

³⁹ Hüseyin Cahit Yalçın, “Fikret ve Rauf”, **Edebî Hatıralar**, Akşam Kitaphanesi, İstanbul, 1935, ss. 151-152.

⁴⁰ Mehmet Rauf, “Bizde Roman”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 445, 9 Eylül 1315 [21 Eylül 1899].

⁴¹ Uşaklıgil, KY, s. 480.

duygulu bir eda alarak yavaş yavaş mırıldanırcasına okurdu. Sevdği şarkıların arasında bir tanesini tahattur ediyorum ki

“Âşık oldum sana ey gonca dehen”⁴²

şarkısı idi. Bu, onun o sırada kalbini istila eden aşk hangisi idiyse ona tercüman olurdu, galiba ki bunu söylerken dinleyenleri unuttur ve yalnız kendi elemlerini dinleyerek bütün mevcudiyeti ihtizaza gelirdi.⁴³

Bu pasaj, Mehmet Rauf’un klasik Türk musikisine ilgisini göstermenin yanında musiki zevkini de ortaya koymaktadır. Nitekim hayatı boyunca “bir aşk buhranından çık[ıp] yeni bir aşk buhranına gir[en]” ve aşk yaralarını her seferinde bir başka aşka sığınarak tamir etmeye çalışan⁴⁴ Mehmet Rauf, döneminde ses getiren klasik Türk musikisi şarkıları içerisinde de duygularını yansıtanlara yönelmiştir. Bu bağlamda Halit Ziya, onun çok sevdiği ve “küçük, cılız sesi”yle söylediği parçalardan birinin de Hacı Arif Bey’in “Aşk ateşi sinemde gene şule-feşandır”⁴⁵ şarkısı olduğunu söyler.⁴⁶

Mehmet Rauf’un hayatında klasik Türk musikisinden ve diğer tüm güzel sanatlardan daha fazla değer verip sevdiği sanat ise Batı musikisidir. Öyle ki doğduğundan itibaren klasik Türk musikisiyle iç içe yaşayan; ancak -Halit Ziya’nın deyimiyle- “beş on şarkı öğrenmiş olmaktan ibaret”⁴⁷ bir klasik Türk musikisi kültüründe takılı kalan Mehmet Rauf, yıllar sonra temas ettiği Batı musikisinin anlaşılması en güç klasik eserlerini dahi yorumlayabilecek düzeye gelmiştir. Nitekim Halit Ziya’nın vasıtasıyla tanıştığı Batı musikisi, onun tümüyle hayatının merkezi konumundadır. Hatıralarında Mehmet Rauf’un Batı musikisine yönelişinin bütün aşamalarını anlatan Halit Ziya, Batı musikisiyle ilişkisinin ilk olarak kendisi aracılığıyla başladığını ifade eder:

(...) Beyoğlu’ndan geçiyorduk, Odeon Tiyatrosu’nun kapısında bir ilan beni cezbedti. Şehre yeni gelmiş bir İtalyan opera kumpanyası o akşam Verdi’nin bir eserini, İzmir’de birkaç kere görüp bayıldığım Un Ballo in Maschera isimdeki güzel operasını verecekti. Mehmet Rauf’a sordum:

- Operadan haz eder misin?

⁴² Büyük Türk bestekârı ve tanbur virtüözü Tanbûrî Hâfız Ali Efendi’nin (1836-1890) “suzinak” makamında ve “ağır aksak” usulünde bestelediği şarkı. Bkz. Yılmaz Öztuna, **Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi**, Cilt: 1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, (Türk Musikisi 1), ss. 46, 48.

⁴³ Uşaklıgil, SD, ss. 669-670.

⁴⁴ Uşaklıgil, SD, s. 672.

⁴⁵ Türk şarkı bestekârı Hacı Ârif Bey’in (1831-1885) bestelediği, “nihavend” makamında ve “devr-i hindi” usulündeki şarkı. Bkz. Öztuna, Türk Musikisi I, ss. 96, 106.

⁴⁶ Uşaklıgil, SD, s. 679.

⁴⁷ Uşaklıgil, SD, s. 669.

Ber mutat kıpkırmızı oldu. Ömründe bir defa opera görmediğini söylemek büyük bir ayıbı itiraf etmek gibiydi:

- Öyle ise, dedim; bu akşam için biletlerimizi şimdiden alalım. (...)

Bu akşam burada yan yana oturduk. Hiç fena olmayan bu kumpanya meşhur İtalyan bestekârının ikinci tarzında en güzel operası olan bu eseri baştanbaşa takdire şayan bir muvaffakiyetle icra ediyordu. Hele bir aralık baş muganniye –ki pekiyi bir soprano idi- meşhur Cavatine’i söylerken adeta mestane bir gaşy içinde idim, teessürüme onu da teşrik etmek üzere yavaşça döndüm ve hayretle gördüm ki Mehmet Rauf mışıl mışıl uyuyor.

İleride görülecek ki bu gece bu nefis musiki eserine karşı uyuyan bu adam, sonraları adeta marizane bir meftuniyetle bir mëlomane – dar-ül-elhan mübtelası- oldu ve Garp musikisinin içinde boğulmak istercesine senelerce yüzdü.⁴⁸

Halit Ziya’yla birlikte gittiği ilk operada uyuyan ve Batı musikisine bu derece ilgisiz olan Mehmet Rauf’un kısa zaman içinde bir “meloman”a dönüşmesi oldukça şaşırtıcıdır. Halit Ziya, *Sanata Dair*’de de Mehmet Rauf’un Batı musikisine duyduğu sevgide kendisinin payı olduğunu dile getirerek onun sevdiği operalar ve Batı musiki zevki konusunda bilgi verir:

Garp musikisiyle ülfeti benimle başladı: Daha mektepte iken Sarıyer’de bana gelişleri olurdu. Daha sonra ben ilk önce Cihangir’e, nihayet Nişantaşı’na geçince, orada da haftada on beş günde bir bana misafir olurdu ve beraberce kışın Odeon’da, yazları Tepebaşı’nda yahut Concordia’da nasıl bir opera yahut operet kumpanyası bulunursa onu dinlemeye giderdik.

(...) Pek iyi hatırımda kalmış ki onu en ziyade heyecana getiren, Bizet’nin Carmen’i, Mascagni’nin Cavalleria Rusticana’sı, Leoncavallo’nun Pagliacci’si ve Puccini’nin La Boheme’i olmuştu. Baştan başa bir aşk feryadı olan bu eserler onun aşklarına da tercüman oluyordu elbette.

O, mutlaka müessir ve feci şeylerden müteessir olurdu da şuh ve şakrak eserlerden haz etmezdi diye bir netice çıkarmak doğru olmaz. Tepebaşı’nda bir yaz bir Fransız operet kumpanyası vardı. Bunda onunla birlikte iki operet görmüştük: Audran’dan Miss Helyett, ve Planquette’ten Les Cloches de Corneville... Bunlardan etrafını rahatsız etmekten sakınarak gülmekten kırıldı, hele bu ikincisinde en hoşuna giden tuhaf bir mecliste kasıklarını tutuyordu. (...)⁴⁹

“Teessür kabiliyeti marizane denebilecek bir şiddette”⁵⁰ olan Mehmet Rauf’un Batı musikisine temas etme arzusunun bir zaman sonra sadece operalara gitmekle sınırlı kalmadığını görürüz. Nitekim o, artık her istediğinde ünlü bestekârlara ait klasik opera ve Batı musiki parçalarını dinlemek istemiş, bu doğrultuda da evine bir enstrüman almanın hayalini kurmuştur. Bu hayali ise ansızın, onun hiç ummadığı bir şekilde

⁴⁸ Uşaklıgil, KY, ss. 565-566.

⁴⁹ Uşaklıgil, SD, s. 670.

⁵⁰ Uşaklıgil, KY, s. 542.

gerçek olur. Batılı süreli yayınlarda gördüğü yenilikleri sık sık kendi yazılarında okuyucusuyla paylaşan Mehmet Rauf, bir gün bu gazetelerdeki resimli ilanlardan hareketle “Sun Light” marka sabundan söz eder. Bunun üzerine sabun firması Mehmet Rauf’a teşekkürde bulunarak istediği herhangi bir şeyi ona hediye edebileceklerini söyler. Mehmet Rauf da “Aeolian”⁵¹ marka piyano isteğinde bulunur. Halit Ziya, Mehmet Rauf’tan dinlediği bu olaya *Kırk Yıl*’da şöyle yer verir:

İşte bu cevap geldikten sonradır ki Mehmet Rauf’un garp musikisine karşı başlayan meftuniyeti bir filiyet iktisap etmiş oldu. Kim bilir nerelerde gördüğü ilanlardan öğrenmişti ki “Aeolian” namında kendi kendisine çalar bir alet vardır ve bununla alete mahsus nota tedarik edilince arzu edilen parçayı dinlemek mümkündür.

*Küçük bahriye zabitanın para çantasını dolduracak bir şeye intizarı daha makul olurdu denebilir amma bu hükmü vermek için onun hayatta her ihtiyaçtan ziyade ruha ait zevklere aç olduğunu düşünmemek icap ederdi.*⁵²

Mehmet Rauf’un muhtemelen Batılı gazetelerdeki ilanlardan öğrendiği bu “Aeolian” marka musiki aleti, başlangıçta büyüklüğü ve özellikleriyle onda hayranlık uyandırır da o, asıl istediği aletin piyanola olduğunu anlar. Halit Ziya’nın aynı yazısının devamında işaret ettiği şu diyalog, Mehmet Rauf’un musikiye duyduğu tutku ve ilgiyi göstermesi yönüyle dikkate değerdir:

Nihayet bir gün geldi, “Ne yapıyorsun? Senin alet nasıl işliyor?” diye sordum, o beni atlatarak müphem dört kelime ile geçiştirdi, gene uzun bir müddet sonra bana hikâyenin arkasını söyledi:

- Beni muahaze edeceksiniz, diye başladı. Bu alet beni tamamıyla memnun etmiyordu, musiki ya hakkıyla ifade edilmelidir yahut hiç... Binaenaleyh bir kere bu işe girişikten sonra kendi kendine çalan aletlerin en iyisini, en mükemmeli almak lazım geleceğine hüküm verdim; uzun tetkikattan sonra anladım ki bu alet “pianola”dır, derhal tertibat aldım...

Mehmet Rauf’un bu neviden tertibatta maharet-i mahsusası vardı.

*- O aleti sattım ve pek iyi sattım, taksitle bir pianola aldım, o da geldi, buna bir de piyano lazımdı, onu da gene taksitle tedarik ettim; bu iki esas işleyebilmek için deliklerle işleyen nota üstüvanelerinden, ki bunlar oldukça pahalıdır, getirtmeliydi ki bütün bu istihzarattan bir semere alınabilsin. Onlar da epeyce geldi...*⁵³

⁵¹ Aeolian: New York’taki bir piyano şirketi. 1903 yılında Weber Piyano Şirketi’ni satın alan Aeolian, daha sonra Pianola Şirketi’yle de iş birliği yapmıştır. 1909’dan itibaren Pianola Şirketi’ndeki teknik ilerlemeler neticesinde nota geçişi sayısının seksen sekize ulaştığı ve icra etmenin kolaylığı açısından piyanoya ayaklar ilave edildiği görülür. Piyanodaki bu gelişmeler, 1911 yılındaki Aeolian’ın reklam ilanlarında da mevcuttur. Bkz. “History of the Pianola- Player Pianos”, **The Pianola Institute**, http://www.pianola.org/history/history_playerpianos.cfm, (21.04.2018).

⁵² Uşaklıgil, KY, s. 780.

⁵³ Uşaklıgil, KY, ss. 781-782.



Şekil 1: The Weber Pianola Piano - Aeolian Company Advertisement, New York, Autumn 1904.⁵⁴

Mehmet Rauf'un Batı musikisine olan tiryakilik derecesindeki tutkusu, aç kalma ve borçlanma pahasına da olsa evine bir piyano ile piyanola almasına kadar gitmiştir. Nitekim Halit Ziya'ya bahsettiği gibi, beğenmediği "Aeolian" marka piyano yerine neredeyse bütün malını satarak bir piyano ve piyanola alır:

Bu suretle başlayan garp musikisine sevgi günden güne büyüyerek onu türlü çılgınlıklara sevk etti, ne yaptı yaptı bir piyano ile bir piyanola tedarik etti, sonra bunun için takım takım rulolar getirtti, ilk önce Tarabya'da, sonra Büyükkada'da bunları çalarak, aşklarının buhranlarına musikinin alevlerini boşaltarak yangınlar içinde yuvarlandı. Bütün bu iş onun para kuvvetini hadden ziyade aşan masraflara sebep oluyordu, pek dar kazancının tahammülü dairesinden taşarak bu para işi onu borçlara soktu; bunun içinden nasıl çıktı, ne yaptı, onu ne kendi anlatırdı ne biz keşfedebildik.⁵⁵

Batı musikisi uğruna yaptığı harcamalar gibi yaşadığı aşkları da Halit Ziya'yla açıkça paylaşamayan Mehmet Rauf, bir aşktan diğer aşka sürüklenirken buhranlarını "piyanolasında hep Chopin'in bestelerini⁵⁶ ve diğer bestekârların aşkı konu alan klasik opera eserlerini dinleyerek gidermeye çalışmıştır.

Piyanolada sürekli olarak klasik opera parçalarını ve getirttiği takım takım ruloları çalması, Mehmet Rauf'un Batı musikisi konusundaki donanımıyla estetik

⁵⁴ "History of the Pianola- Player Pianos", **The Pionola Institute**, http://www.pianola.org/history/history_playerpianos.cfm, (21.04.2018).

⁵⁵ Uşaklıgil, SD, ss. 670-671.

⁵⁶ Uşaklıgil, SD, ss. 672, 677.

zevkini giderek yükseltir. Öyle ki Halit Ziya ve diğer Servet-i Fünûncular, onun edebiyattan ziyade musikiyle meşgul olduklarını görürler:

Bundan sonra Mehmet Rauf'un musahabesinde edebiyattan, son okunan eserlerden, son yazılan şeylerden, hususuyla dedikodulardan ziyade yer tutan musiki bahisleri oldu. Onun getirdiği parçalar günden güne adet itibarıyla arttığı gibi ehemmiyet itibarıyla da yükseliyordu. Evvela romanslardan, liedlerden, Strauss'un, Waldteufel'in valslerinden başlayarak opera parçalarına geçerken birdenbire merakının istikameti klasik üstatlara çıkmaya başlıyor. Bach'tan, Mozart'tan, Beethoven'dan, Schumann'dan dem vuruyor, hele Chopin için çıldırıyordu. (...)⁵⁷

Halit Ziya, Mehmet Rauf'un Batı musikisine yaklaşımının bütün aşamalarına detaylı bir şekilde ışık tuttuğu bu kıymetli bilgilerden sonra, ondaki bu bitmek bilmeyen tutkunun geldiği son noktaya da işaret etmekten geri kalmamıştır:

(...) O, körükleri ısıtırken öyle bir vecd ve istiğrak içindeydi ki kendi mevcudiyetiyle beraber bütün dünyayı unutmuş görünüyordu.

Bu bedbaht adamın musiki iptilası diğer iptilasının kendisine musibet üstüne musibet getirmeye başladığı tarihlere kadar devam etti. Bu diğer iptila sevmek, hayatı, beşeriyeti, sanatı, bütün dünyayı, dünyada ne varsa onların hepsini, fakat hepsinden ziyade kadını sevmek, daha doğrusu sevmek iptilasını sevmek, onda bütün havassını kaplayan, idrakini selp eden, hali ve istikbali silen, hayatıyetinde yegâne muharrik olan bir cinnetti.⁵⁸

Yakup Kadri de Mehmet Rauf'un sanatçı kişiliğine ve Batı musikisi iptilasına hatıralarında yer veren isimlerden biridir. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde Mehmet Rauf'la ilgili şu bilgileri verir:

(...) Çünkü Mehmet Rauf, Edebiyat-ı Cedideciler içinde Batı kültürüne ve Batı adetlerine en çok yaklaşmış olanlardan biriydi. Fransızca'dan gayri İngilizce'yi de bilmesi (Mehmet Rauf, Bahriye Mektebi'nden yetişmiştir) ona, bu kültürün ışığını öbürleri gibi yalnız bir değil, iki pencereden almak imkânını vermişti. Bundan başka Mehmet Rauf, soluğunu Batı müziğinden alan bir melomandı. Nitekim Halit Ziya Rigoletto operasından esindiği "Mösyö Kanguru" adlı bir uzun hikâyesini – hatırimda kaldığına göre– "Bu eserimi hayranı olduğum deha-yı sanatına ithaf ediyorum" sözleriyle ona adamıştır.⁵⁹

Diğer sanat dallarına yaklaşımı hususunda kaynaklarda musikiyle temasında olduğu gibi Mehmet Rauf'la ilgili kesin bilgilere ulaşılamamakla birlikte yetiştiği

⁵⁷ Uşaklıgil, KY, ss. 782-783.

⁵⁸ Uşaklıgil, KY, s. 783.

⁵⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Mehmet Rauf", **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, (Der. Atilla Özkırımlı), 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 19.

muhit, yaşam tarzı, aldığı eğitim ve mizacından hareketle bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

Tıpkı musiki gibi, resme ilgi duymasında da çevresel faktörlerden ziyade sanata düşkün mizacı Mehmet Rauf'ta etkili olmuştur. Nitekim “güzelliğin bütün tecellilerine kalbi açık” olan sanatçının, musikiyle birlikte “resme [de] büyük bir meftuniyeti vardı[r].”⁶⁰

Aldığı eğitim ve içinde bulunduğu ortam da onun resme duyduğu ilgiyi pekiştiren önemli etmenlerdendir. Batı'yla ilişkilerin arttığı ve yeniliklerin her alanda uygulamaya geçirildiği bir dönemde yetişen Mehmet Rauf, Bahriye Mektebi'nde öğrenim görürken aldığı perspektif eğitimi aracılığıyla kuşkusuz resim sanatı konusunda kendini geliştirmiştir. Nitekim Bahriye Mektebi –eski isimleriyle Hendesehâne-i Bahrî (1776), Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayun (1795)⁶¹ – “perspektifin de temeli olan matematik ve geometriye dayalı” coğrafya ve haritacılık derslerinin okutulduğu, modern bir askerî okuldur.⁶² Dolayısıyla burada İngilizce dersinin yanı sıra matematik, coğrafya, haritacılık gibi pozitif bilimler alanında da eğitim alan Mehmet Rauf'un, o dönemde Osmanlı için yeni bir bilgi olan “perspektif” vesilesiyle Batılı resim sanatı zevkini geliştirdiğini düşünebiliriz. Yine, Batılı tarzda resim yapan ilk Türk sanatçıların –Bahriye Mektebi gibi– askerî okullarda okuyan öğrenciler olması da Mehmet Rauf'un resim sanatı zevkini şekillendiren bir husus olmalıdır:

*Batılılaşma hareketinin en etkili aşaması olan askerî eğitimin Batılı bir yapıya dönüştürülmesi, Batı tarzı resim sanatını ortaya çıkarmıştır. III. Selim döneminde, 1793 yılında açılan askerî mühendislik okullarında (Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun ve Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayun) Fransız askerî okulların eğitimi uygulanmıştır. Batı tarzı resim yapan ilk Türk sanatçıları, askerî okul öğrencileridir. Bu okullarda, daha çok askerî amaçlarla verilen resim derslerinde, perspektif kuralları ve ışık-gölge gibi tekniklerle, nesneleri iki boyutlu yüzeylerde üç boyut yanılsamasıyla birlikte göstermek öğretilmiştir.*⁶³

⁶⁰ Yalçın, s. 151.

⁶¹ Emin Yakıtıl, “Bahriye Mektebi”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 4, İstanbul, 1991, ss. 509-510.

⁶² Alphan Akgül, “Osmanlı- Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı”, **IV. Uluslararası Osmanlı İstanbul Sempozyumu**, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul, 20-22.05.2016, s. 504.

⁶³ Aytül Papila, “Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 120.

Öğrenim gördüğü Bahriye Mektebi'nde tanıştığı modern resim tekniklerinin yanında İstanbul'da sık sık Türk ve Batılı ressamaların tablolarından oluşan resim sergilerinin düzenlenmesi, Mehmet Rauf'un resim ufkunu genişleten bir diğer faktördür. Bu bağlamda Avrupa'ya resim tahsili için gönderilen öğrencilerin yurda döndüklerinde Mühendishane ve Harbiye mekteplerinde açtıkları sergileri, 1901-1903 yılları arasında düzenlenen "İstanbul Salon Sergileri"ni, Galatasaray Lisesi'nin resim atölyesindeki sergileri örnek gösterebiliriz.⁶⁴ Böyle bir kültür ve sanat ortamında yetişen Mehmet Rauf, kuşkusuz bu sergilerden haberdardır.

Mehmet Rauf'un Batıdan alınan yeni bir tür olan resim sanatıyla münasebeti, edebî hayatıyla birlikte iyice artış göstermiştir. Çocukluğundan beri edebiyata meraklı olan sanatçı, okuduğu Batılı romanlar vasıtasıyla realist tabiat ve kişi tasvirleriyle karşılaşır. Servet-i Fünun edebî topluluğuna katıldıktan sonra tümüyle Batı edebiyatına yönelen yazarın kendi eserlerinde de gerçekçi mekân, eşya, tabiat ve kişi tasvirlerini görmek mümkündür. Batı musikisinde olduğu gibi onun tasvir kabiliyetini, dolayısıyla resme bakışını şekillendiren en önemli isimlerden biri de Halit Ziya'dır. Nitekim anılarında Halit Ziya'ya geniş yer veren Mehmet Rauf, üstadı olarak gördüğü sanatçının eserlerindeki üslup ve tasvirlerin kendi üstünde bıraktığı etkilerden de söz etmiştir.⁶⁵ Servet-i Fünun topluluğu üyelerinden Tevfik Fikret ise onun Batılı resme temas etmesinde doğrudan katkısı olan bir sanatçıdır. Tıpkı diğer topluluk üyeleri gibi Mehmet Rauf da Tevfik Fikret'i ziyaret ettiği zamanlarda onun evindeki duvarları süsleyen resim tablolarını görmüş ve onunla karşılıklı sohbetlerinde resim konusundaki görüşlerini almış olmalıdır.⁶⁶ Yine o dönemde bütün Servet-i Fünûn sanatçıları etkisi altına alan parnasizm akımı ve resim altına şiir yazma modası da kuşkusuz Mehmet Rauf'un resme bakışını şekillendirmiştir.

⁶⁴ O dönemde İstanbul'da açılan sergiler ve Türk ressamlar konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz. Serap Ünal, "Sergiler", **Yeni Türk Edebiyatında Resim Sanatı**, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1994, ss. 161-174. Ayrıca Bkz. Hatice Bilen Buğra, "Minyatür'den Pentür'e Gerçekçilik", **1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007, (Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik), ss. 70-108; Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği, **60. Yıl Resim Sergisi (İstanbul 1916-1976)**, Baha Matbaası, İstanbul, 1976.

⁶⁵ Rauf, Hatıralar, ss. 12-15.

⁶⁶ Hüseyin Cahit Yalçın, "Fikret ve Rauf" adlı yazısında Tevfik Fikret'in "Servet-i Fünûn hareketinin ruhu" olduğuna ve "evinin eşyasında, en küçük teferruatta bile" güzelliğe duyduğu iptilânın açıkça görüldüğüne işaret etmiştir. Bkz. Yalçın, ss. 144-149.

Mehmet Rauf, İstanbul'daki sosyo-kültürel hayat içerisinde dansla ilgili gelişmelere de temas etmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, “Batı toplumlarının bir eğlence ögesi olan ve kadınlarla erkeklerin toplu halde bir arada bulundukları; eğlence, sosyal dayanışma, yardım gibi farklı amaçlarla düzenlenen balolarla ilk kez” tanışan Osmanlı toplumu,⁶⁷ her alanda olduğu gibi dans konusunda da büyük bir değişim geçirmiştir. Nitekim gerek Cumhuriyet döneminde yaygınlaşan, genellikle otellerde düzenlenen balo davetlerinde gerekse Batılı tarzdaki müzikli restoran, kafe, gazino, bar gibi mekânlarda “vals”, “fox-trot”⁶⁸, “one-step”⁶⁹, “boston”⁷⁰, “shimmy”⁷¹ gibi alafranga danslarla karşılaşan yerli halk, kısa süre içinde bu danslara adapte olur. Öyle ki 20. yüzyılda “Batılılaşmanın bir gereği” olarak kadın-erkek herkeste adeta “salgın” haline gelen dansla ilgili *Türk Hayatı*, *Resimli Gazete*, *Resimli Ay*, *Sevimli Ay* ve *Aylık Mecmua* gibi süreli yayınlarda sayfalarca malumata yer verildiği görülür.⁷² Bu bağlamda yaşadığı çağ ve muhitteki Batılı yeniliklere vâkıf olan Mehmet Rauf, hem bu süreli yayınlar hem de katıldığı davet ve ortamlar vasıtasıyla ülkesindeki dansla ilgili köklü değişiklikleri de yakından gözlemlemiş olmalıdır.

Günlük yaşantısında sürekli karşılaştığı yeni tarzdaki mimarî yapılarla ev döşemeleri de ziynete, güzel eşyaya düşkün olan Mehmet Rauf'un güzel sanatlar algısı ve estetik zevkini şekillendiren hususlardandır:

(...) Batı etkisi, 19. yüzyılda, beraberinde biçim çeşitliliğini de getirmiştir. Nizam-ı Cedit döneminde başlayan köklü Batılılaşma hareketi, Tanzimat'a kadar süren külliyelerden oluşmuş şehir anlayışının değiştirilmesine sebep olurken, mimarîde daha önceki dönemlerden farklı bir yapım programı ve tipolojiye gidilmesini sağlamıştır. Bu dönemde, yeni yapı türlerinin ortaya çıkması ile sivil mimarî sürekli önem kazanmış ve dinî yapıların önüne geçmiştir. Bu yöndeki etkinliğin en büyük bölümünü saray yapıları ve askerî yapılar oluşturmuş, bunun sonucunda

⁶⁷ Doğan Duman, “Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet Dönemi'ne: Batı Kültürünün Bir Yansıması Olarak Balolar”, *Turkish Studies*, Volume: 11/1, 2016, p. 39.

⁶⁸ (İng.) fox-trot: “Tilki yürüyüşü” anlamındaki fokstrot, iki zamanlı, kökeni anglo-sakson olan bir dandır. Bkz. Sözer, s. 142.

⁶⁹ (İng.) one-step: *Tü. Van step*. Kelime anlamı “bir adım” olan, Amerika'da doğan dans. Müziği iki zamanlıdır, her zamana karşılık olarak bir adım atılır. Bkz. **Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi**, (Der. Safa Kılıçlıoğlu, Nezihe Araz ve Hakkı Devrim), Cilt: 15, Sabah Yayınları, İstanbul, 1992, (Meydan Larousse), s. 134.

⁷⁰ Boston: Üç zamanlı ağır vals. Boston bir dans türü olmaktan çok, vals, hatta polka veya mazurka gibi başka dansların değişik biçimde oynanmasıdır. Bkz. Meydan Larousse, Cilt: 3, s. 328.

⁷¹ (İng.) shimmy: Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden ilk yıllarda dünyaya yayılan bir Amerikan dansı. Bkz. Meydan Larousse, Cilt: 17, s. 570.

⁷² Zafer Toprak, “Rakstan Dansa Erken Cumhuriyet ve Charleston Gençliği”, **Toplumsal Tarih**, Sayı: 283, 2017, s. 65.

saray yapıları, yüzyılın mimarî alandaki yeni anlayışını yansıtabilen yapılar halinde inşa edilmeye başlamıştır. (...)

Osmanlı mimarîsi, askerî ihtiyaçlar doğrultusunda inşa edilen kışlalar ve toplumun kullanımına, ticarî ilişkilerin sağlanmasına hizmet eden meydanlar, dükkânlar, konutlar, pasajlar, işhanları, mağazalar, bürolar, eğlence sektörünün ihtiyaçları doğrultusunda oteller, pansiyonlar ve lokantalar gibi son dönem Klasik Osmanlı mimarî tiplerinden işlev ve biçimleniş açısından farklılık gösteren yapılarla sürmüş, bu yapılara, şimdiye kadar hiç düşünülmemiş yangın ve saat kuleleri, fabrikalar, hastahaneler ve tiyatrolar benzeri yeni bina türleri eklenmiştir.⁷³

II. Meşrutiyet sonrası İstanbul'daki sosyo-kültürel hayata sinemanın dâhil olmasıyla ise Mehmet Rauf'un ilgi alanının daha da genişlediğini görürüz. Meşrutiyetin ilanıyla birlikte pek çok yasağın ortadan kalktığı bir özgürlük ortamında gelişen ve artış gösteren sinema faaliyetleri İstanbul, İzmir gibi Batılı yenilikleri kolayca özümseyebilen büyük şehirlerin yanında taşralardaki halkta dahi merak uyandırır.⁷⁴ O dönemde sinemaya gösterilen ilgi sayesinde gerek yabancı gerekse yerli film şirketleri arasında rekabet ortamı oluşmuş, sinema salonlarının sayısı artmış, süreli yayınlarda sinemayla ilgili haberlere yer verilmeye başlanmıştır.⁷⁵ Ülkesindeki Batılı yenilikleri İstanbul gibi kültür ve sanatla iç içe bir şehirde yakından gözlemlene imkânı bulan Mehmet Rauf, şüphesiz ki sinemayla da birebir temas halinde olmuştur. Nitekim onun sinemayla etkileşimini anlatan biyografik bir kaynak olmasa da süreli yayın faaliyetlerinde sinemanın kendi üstündeki tesirini açıkça görmek mümkündür.

Sinemanın yanında resim, dans ve mimarîye yaklaşımı konusunda da biyografik kaynaklardan ziyade süreli yayınlara, Mehmet Rauf'la ilgili en fazla bilgiye ulaşabileceğimiz kaynaklardır. Öyle ki Mehmet Rauf, çağının tanık olduğu bütün gelişmelerini dönemindeki dergi ve gazetelerde kaleme aldığı pek çok yazısında dile getirmiş, güzel sanatlara da hususi olarak eğilmiş ve bunlar hakkındaki düşüncelerini süreli yayın faaliyetleri aracılığıyla ifade etme imkânı bulmuştur. Bu bağlamda dergi ve gazete yazıları, Mehmet Rauf'un güzel sanatlarla etkileşimi hususunda daha fazla malzeme veren, daha doğru bilgiye ulaşabileceğimiz kaynaklardır.

⁷³ Buğra, Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik, s. 103.

⁷⁴ Ali Özuyar, **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, De ki Yayınları, Ankara, 2008, s. 12.

⁷⁵ Özuyar, ss. 13-15.

1.2. Güzel Sanatlar Hakkındaki Dergi ve Gazete Yazıları

Tanzimat döneminde halkı bilinçlendirmek ve Batılı yeniliklerden haberdar etmek için ana vasıta olarak kullanılan dergi-gazete faaliyetleri, Servet-i Fünûncular tarafından da devam ettirilmiştir. Batılı tarzdaki edebî anlayışlarını dile getirme gayesi ile bir araya geldikleri *Servet-i Fünûn* isimli dergi, aynı zamanda toplumun bütün alanlarındaki yenilikleri halka duyurmayı ve Batı'daki gelişmeler konusunda halkı aydınlatmayı esas alan önemli bir mecmuadır. *Servet-i Fünûn* gibi, dönemin diğer yayın organlarında da aktif rol alan Servet-i Fünûncular, edebî eserlerde işledikleri ferdî konuların tersine sürekli yayın faaliyetlerinde genellikle toplumu bilinçlendirmeye yönelik, faydacı bir tutum sergilemişlerdir.

Yaşadıkları dönemde Avrupa basınına yakından takip eden Servet-i Fünûn yazarlarının, gazete ve mecmualarda üstünde durdukları en önemli konulardan biri, edebî eserlerde de büyük ölçüde beslendikleri güzel sanatlardır.

Dönemindeki diğer sanatçılar gibi Mehmet Rauf da güzel sanatlarla ilgili fikirlerini, yazın hayatı boyunca kaleme aldığı gazete ve dergi yazılarında yeri geldikçe ortaya koymuştur. Nitekim *Servet-i Fünûn* dergisi başta olmak üzere, dönemin pek çok sürekli yayınında musiki, resim, dans, sinema ve mimari gibi sanat dalları hakkında yazılar yazmış; gerek Avrupa'daki gerekse ülkemizdeki sanat faaliyetlerini okuyucusuyla paylaşarak bu sanatlarla ilgili düşüncelerini ve bunların kendinde uyandırdığı hisleri dile getirmiştir.

Özellikle 1913-1914 yılları, Mehmet Rauf'un güzel sanatlarla ilgili yazı faaliyetlerinin yoğunlukta olduğu en verimli senelerdir. Bu yıllar arasında Mehmet Rauf, edebiyatın yanı sıra musiki, resim, dans ve sinema gibi sanat dalları hakkında pek çok yazı kaleme almıştır.

1.2.1. Sanata Dair Genel Yazılar

Mehmet Rauf musiki, resim, sinema, dans gibi sanat dalları hakkında ayrı ayrı yazılar kaleme aldığı gibi genel anlamda sanat hakkındaki düşüncelerini belirttiği yazılar da yazmıştır. 1909 yılında *Musavver Muhit*'te yayımlanan “**Halkta Sanat ve**

Edebiyata Rağbet⁷⁶ başlıklı yazısı bunlardan biridir. Bu yazı, Mehmet Rauf'un sanata ve edebiyata duyduğu sevgiyi göstermesi açısından önemlidir. Mehmet Rauf burada sanat ve edebiyata gösterilen ilgi açısından Türk halkı ile Avrupa toplumunu karşılaştırmıştır. Yazısının başında sanat ve edebiyatın gelişiminin halkın rağbetiyle olacağına, aynı şekilde halkın gelişimi için de sanat ve edebiyatın gerekliliğine işaret eder:

Sanat ve edebiyattaki mükemmeliyet mi halkın rağbetini peyda ve tevlit eder, yoksa halkın rağbeti mi sanat ve edebiyatın terakki ve tekemmülünü intaç eder? Zannederim ki bâdî-i emirde, halli müşkil ve müşevveş görünen meselelerden biri de budur.

Filhakika âsâr-ı sanat mevcut olmadıkça halkın rağbeti gayr-ı mevcut olmak zaruri bulunduğu düşünülecek olursa, peyda-yı rağbet eden şeyin âsar-ı sanatın mevcudiyeti ve tekemmül ve terakkisi olduğu zannolunursa da teşvik ve tergibden mahrum kalan sa'y-ı sanatın da ne kadar daim olacağı şayan-ı mülâhaza ahvâldendir. Hatta bizim bile hâyîde bir darb-ı meselimiz değil midir ki müşterisiz metâin zayi olduğunu ihtar eder. Ve bu sebeple halkın rağbetinden mahrum kalmış olan eserler ne kadar mükemmeliyete karîn olsa yine payidar olamayıp mahv ve zevale mahkûm değil midir?

Sanat-edebiyat ile toplumun karşılıklı ilişki içinde olduğunu beyan ettiği bu satırların devamında, iyi sanat eserlerinin ortaya koyulabilmesi için maddi kazanca ihtiyaç duyulduğunu, bunun da yine halkın ilgisi vasıtasıyla gerçekleşebileceğini söyler:

Zira yaşamak için yalnız insanlar değil, âsâr-ı sanat dahi paraya muhtaçtır; onun da tagaddisi için paraya ihtiyaç vardır ve onun tagaddisine dahi ne kadar çok para sarf olunursa sıhhat ve mükemmeliyeti de o rütbe bâlâ-ter olmak muhakkaktır... Parayı tedarik ise, yalnız rağbetle mümkün olduğundan, demek rağbetsiz hiç hiçbir eserin devam ve istikrarı kabil olamaz... Devam ve istikrar için muhtaç-ı rağbet olan bu eserlerin terakki ve tekemmülünün rağbetin tezayüdüne müftekır olduğu ise bedîhîdir.

Mehmet Rauf, sanat eserlerinin gelişimi ve devamlılığıyla halkın sanata gösterdiği alaka arasındaki ilişkiyi daha iyi ifade etmek için toplumumuzdaki talep yetersizliğinden ötürü gazetelerin maddi zararlarla neşredildiğini belirtir. Türk toplumunun siyasete, edebiyata ve sanata yeterince rağbet etmemesi sebebiyle ilerleme kaydedemediğinden yakınır. Avrupa'da ise milletlerin terakki ve gelişiminin sanata, edebiyata verilen değer sayesinde olduğunu vurgular. Bu düşüncesini ispatlamak için de yazısının sonraki kısmında Batı'daki süreli yayınların neşriyatıyla kazançlarına,

⁷⁶ Mehmet Rauf, "Halkta Sanat ve Edebiyata Rağbet", **Musavver Muhit**, Sayı: 18, 26 Şubat 1324 [11 Mart 1909].

yazarların gelirlerine ve Avrupa’da en kötü gazetenin bile bizim süreli yayınlarımızdan fazla para kazandığına dikkat çeker. Bu bağlamda halk tarafından takdir gören ve iyi para kazanan bir sanatçı, eserini yaratırken de daha hevesli olmaktadır:

Çünkü bugün, memalik-i garbiyede sanatkârların herkesten gördükleri takdir ve perestiş o derecededir ki kendinde istidat ve öyle harîs-i câh ve şöhret olan bir adam için bunun emsalinden büyük bir teşvik-i ateşin olamaz... Mesela, bugün Paris’te edebiyatta muvaffak olmuş, kesb-i iştihar etmiş bir muharririn, âleminden gördüğü tahsinlerden ve sürdüğü ömrün şahaneliğinden başka, kazandığı servet-i cesime bizim için bais-i hayret olacak bir mertebededir.

Aynı yazıda, Avrupa’da sanatın ve sanatçının desteklenmesinden hareketle meşhur tiyatro yazarlarını, sahne oyuncularını, opera sanatçıları ve müzisyenleri de örnek gösterir. Mehmet Rauf son olarak, Batı’nın sanat ve edebiyat sayesinde kaydettiği ilerlemeye işaret ederek sanata, sanatçıya verdikleri kıymetten ötürü Avrupalılara duyduğu hayranlığı dile getirmiştir. Ona göre, bir toplumun gelişmişlik düzeyini en iyi gösteren unsurlar, sanat ve edebiyattır.

1914’te yayımladığı “**Fütürizm**”⁷⁷ başlıklı yazısında da fütürizm akımından hareketle toplumumuzu her alanda eskiye bağlı oluşu ve yeniliklere rağbet etmemesi sebebiyle eleştirmiştir. Fütürizmin İtalya’da doğuşu ve daha sonra tüm Avrupa’ya yayılması; edebiyat, musiki, resim alanlarındaki gelişimi üstünde durduğu yazısında bu sanat akımına asıl bizim toplumumuzun ihtiyacı olduğunu ifade eder:

Bakılırsa fütürizm nazariyatının her milletten ziyade bize revâc-yâb olması pek muvafıktır; zira bizden başka hiçbir millet yoktur ki akaid-i bâtilaya, eskiliğe bizim kadar her türlü terakkiyata lakayt ve bigane, her türlü feyz-i teceddütte gayr-ı kâdir olacak kadar merbut ve zincirlenmiş olsun.

Bugün ki, son harbin felaket ve fecâyî’nden sonra, her cihette ârizî bir nebahat hüveydadır. Bugün ahlak ve harekâtımızda asırların bize telkih ettiği ebâtıl ve hurâfâtın mahsulü olan bu atâlet ve rehaveti mahvedip yerine istikbale, yeniliğe, gayret ve faaliyet güneşine doğru şitâb için ne kadar feci bir ihtiyaç içindeyiz.

Korkarım ki etrafımızda şöyle böyle gördüğümüz ve bizde her hareket gibi yalnız zâhirî ve esassız olan bu nebahat-ı mürur zamanla, bir çare-yi acile tedarik edip kanlarımıza ateşin serumlar zerk edip bünye-yi içtimaiyemizi ihya etmeye vakit bulamadan, sönüp zail olmasın. O vakit, çünkü artık bizi bekleyen katiyen mahv ve inkıraz mutlaktır!

⁷⁷ Mehmet Rauf, “Fütürizm”, **Peyâm (Edebî İlave)**, Sayı: 17, 10 Şubat 1329 [23 Şubat 1914].

Sanata ve edebiyata verilen değeri bakımından Avrupa'yla Türk toplumunu karşılaştırdığı bir diğeri yazısı, “**Memleketimizde Sanat Niçin Yaşayamıyor?**”⁷⁸ başlığını taşır. Mehmet Rauf, bu yazısında tiyatro sanatı örneğinden yola çıkarak toplumumuzu Batı'yla kıyas etmiş, sanat ve sanatçıya ülkemizde önem verilmemesini eleştirmiştir. Yurdumuzda edebiyat ve sanatın cansızlığıyla ilgili son zamanlarda yazılar kaleme alındığına işaret ederek bu cansızlığın sebebini “Benim fikrimce bunun yegâne sebebi hayatımızdır. Sanatı sanatkâr halk ve ilâd eder, fakat sanatkârı yapan ve yaşatan ancak muhittir. Bizim muhitimiz sanatkârı tevlit ve ihya değil, itlaf ve ifna etmektedir” sözleriyle açıklar.

Yazısında muhitin sanatın gelişimi üzerindeki etkisini Avrupa'da ve ülkemizde sanata yaklaşım üzerinden şöyle ortaya koyar:

Sanat memleketlerinde sanatkârlar muhitin ihtiyacıyla, teşvik ve şâbâsıyla garîzî olarak zuhur ederler, burada bin i'râz ve esbâbla yüz binde bir ihtimal ile tulu eden istidatlar muhitin tazyikinden körleşir, akamete mahkûm olur kalır. (...)

Bizde sanat bir heves mahsulü, bir özenme neticesi, bir yama, bir lehmdir. Başka memleketlerde, yukarıda söylediğim gibi, hayatından ihtiyacından hâsıl olur ve bu ihtiyaçla gıdalanarak hayat bulur, inkişaf eder... Burada dört beş, haydi nihayet nihayet sekiz on genç her nasılsa vehbî bir merak ile bir sanata meftun oluyorlar ve bunu bizde tahsil ve tevlide hasr-ı hayat ediyorlar. Fakat bu, umumiyetin lakaydisi arasında ancak 'münferit bir arz' olarak kalıyor. Muhit bu meraka, bu hevese alakasız ve külliye yabancı olduğu için bütün tezahürata lakayt kalıyor ve tabiidir ki bu müşterisiz meta ziyâ'a mahkûm oluyor.

Toplumumuzda sanat gibi, sanatçıların da takdir görmediklerini vurguladığı bu satırların devamında gençlerin böyle bir ortamda sanat yerine başka mesleklere yöneldiklerini ifade eder. Yazısını da “Böyle kör ve nankör bir muhitte nasıl istersiniz ki bir sanat ve edebiyat doğsun ve yaşasın?” sitemiyle bitirir.

Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, yaşadığı dönemde hem dünyadaki hem de ülkemizdeki sanatla ilgili gelişmeleri yakından takip etmiş, gazete ve dergi yazılarında da bunları okuyucusuyla paylaşarak halkta sanata rağbeti arttırmak istemiştir. Öyle ki sanat ve edebiyata gösterdiği duyarlılıkla toplumumuzu da geliştirmek istemiş, bu doğrultuda ülkemizi Batı ülkeleriyle karşılaştırarak eksik yönlerimizi de sert bir dille eleştirmekten çekinmemiştir.

⁷⁸ Mehmet Rauf, “Memleketimizde Sanat Niçin Yaşayamıyor?”, **Cumhuriyet**, Sayı: 623, 31 Kanun-ı Sani 1341 [1926].

1.2.2. Musiki

Mehmet Rauf'un gazete ve dergi yazıları içerisinde musiki, özellikle üstünde durduğu sanat dallarından biridir. Yazıları bu doğrultuda incelendiğinde, klasik Türk musikisine yer vermeyip sadece Batı musikisini ele aldığını görürüz. Halit Ziya vesilesiyle tanıştığı ve kısa süre içinde hayatının merkezine yerleştirecek kadar iptila duyduğu Batı musiki, hakkında hem ansiklopedik bilgi verdiği hem de duygu ve düşüncelerini ortaya koyduğu bir sanattır.

Musiki ile ilgili yazılarına yer vermeden önce Mehmet Rauf'un çıkardığı *Mahasin*⁷⁹ ve *Süs*⁸⁰ mecmualarından ayrıca bahsetmek gerekir. Bu mecmularda imzalı ve imzasız olarak gerek klasik Türk musiki gerekse Batı musiki konusunda birçok yazı paylaşılmıştır. Bizzat Mehmet Rauf tarafından kaleme alınmasa da dergilerin müdürlüğünü ve başyazarlığını üstlenmesi sebebiyle bunlara işaret etmek yerinde olacaktır. Nitekim *Mahasin* ve *Süs* mecmuaları tarandığında, Türk ve yabancı bestekârlara ait biyografi yazılarıyla musiki bestelerine yer verildiği görülür. Ayrıca İstanbul'a gelen Türk ve yabancı operet kumpanyalarıyla ilgili haberlerle, tiyatrolarda oynayan opera ve operetler de okurlarla paylaşılmıştır. Şüphesiz ki bu dergiler o dönemdeki pek çok yenilik gibi, musikiyle ilgili gelişmeleri de takip ederek halkta musikiye duyulan rağbeti arttırmayı hedeflemektedir. Örneğin; *Mahasin* dergisinin onuncu sayısında abone okuyuculara verilecek hediyelerden birinin gramfon olduğunun belirtilmesi, halka musiki sevgisini aşılama yönüne yönelik önemli bir detaydır.⁸¹ Musiki gibi, diğer sanat dalları hakkındaki yazılara da yer veren bu mecmualar, her şeyden önce Mehmet Rauf'un güzel sanatlara duyduğu sevgiyi göstermeleri açısından değerli birer kaynaktır. Mehmet Rauf bu dergilerden sorumlu olduğu için kuşkusuz yayımlanan yazıları gözden geçirmiş, bu vesileyle dönemindeki klasik Türk musiki ve Batı musikisiyle gelişmeleri de yakından takip etmiştir.

⁷⁹ *Mahasin*: Eylül 1324 [1908] ile Teşrin-i Sâni [Kasım] 1325 [1909] tarihleri arasında 12 sayı yayımlanan, müdür ve başmuharrirliğini Mehmet Rauf'un yürüttüğü aylık mecmua. Bkz. Tarım, Mehmed Rauf: Hayatı ve Hikâyeleri, ss. 83-84.

⁸⁰ *Süs*: 16 Haziran 1339 [1923] ile 26 Temmuz 1340 [1924] tarihleri arasında 55 sayı yayımlanan, başyazarlığını ve 14. sayıdan itibaren de müdürlüğünü Mehmet Rauf'un üstlendiği haftalık mecmua. Bkz. Mehmet Törenek, **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 53.

⁸¹ **Mahasin**, Sayı: 10, Eylül 1325.

Mehmet Rauf'un musikiye duyduğu ilgi, kendi yazılarında da açıkça görülmektedir. Bu bağlamda 1897'de *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımladığı “**Carmen ve Sylla Lanzi**”⁸² başlıklı yazı, onun Batı musikisi genelinde operaya olan sevgisini göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim burada *Carmen*⁸³ operasının konusu ve kendi üstünde bıraktığı etkiler üstünde durur. Opera, kaynağını Prosper Merimee'nin 1845 tarihli *Carmen* romanından almasına rağmen Mehmet Rauf'u romanından çok daha fazla etkilemiştir.⁸⁴ Ona göre Prosper Merimee'nin diğer eserlerinde olan duygu ve his eksikliği, *Carmen*'de de söz konusudur. Öyle ki yazısının başında, “Prosper Merimee'yi hiçbir zaman hararet ve heyecan-ı kalple okuyama”dığını belirterek onun “en aşıkâne olan eseri” *Carmen*'de bile aşktan ziyade Bohemya ve İspanyol çingenelerinin dilleri, adetleri üstünde durulduğundan yakınır. *Carmen*'deki duygu eksikliğinin ise romandan uyarlanan opera ile ortadan kaldırıldığını ve eserin bu opera sayesinde mükemmele ulaştığını şu satırlarla dile getirir:

(...) *Fakat nedir bu hikâyeden yapılan operadaki his ve hararet. Bu “Alevi” [Halévy]⁸⁵ ile “Meyak” [Meilhac]⁸⁶ nasıl adamlardır ki bu hikâyede bir aşk, pür ateş bir aşk bulmuşlar, bunu o kadar güzel yazmışlardır? Karmen [Carmen] sade bir fâcia itibarıyla mükemmel bir levha-yı aşk ve ihtirastır. Zaten Alevi'nin hikâyeleri kudretini ispat eder, Meyak'la beraber yazdıkları kırk kadar mudhike, opera, operet ise tiyatro mevcut olan her yerde herkesin ezberindedir.*

Bu satırlar *Carmen* operasının Mehmet Rauf üstündeki etkisini gösterirken onun, libretto yazarları Ludovic Halévy ile Henri Meilhac'tan da haberdar olduğunu ve bu sanatçıların *Carmen* dışındaki eserlerini de dinlediğini göstermektedir.

⁸² Mehmet Rauf, “Carmen ve Sylla Lanzi”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 349, 6 Teşrin-i Sâni 1313 [18 Kasım 1897].

⁸³ *Carmen*: Georges Bizet'nin 4 perdelik operası. İlk olarak 3 Mart 1875 tarihinde Paris'te oynanmıştır. Operanın librettosu Henri Meilhac ve Ludovic Halévy tarafından, Fransız romancı Prosper Merimee'nin (1803-1870) eserinden esinlenilerek yazılmıştır. Bkz. Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi II**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1975, (Opera Tarihi II), s. 343.

⁸⁴ *Carmen*, özellikle batı musikisine tutkun olan Halit Ziya ile Mehmet Rauf'un, yaşadıkları dönemde İstanbul'a gelen çeşitli operet kumpanyalarından severek ve bıkmadan dinledikleri operalardan biridir. Her iki sanatçıya da eserlerinde konu seçiminden kişi yaratmaya kadar büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Mehmet Rauf'un *Pençe* oyunu ile “Bir İhtiyaç” adlı hikâyesinde, Halit Ziya'nın da “Sanat Hayatından” başlıklı hikâyesinde operanın etkilerini açıkça görmek mümkündür.

⁸⁵ Ludovic Halévy (1834-1908): Ünlü Fransız opera bestecisi Jacques Fromental Elie Halévy'nin erkek kardeşi Léon Halévy'nin oğlu olan opera ve operet libretto yazarı. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 343.

⁸⁶ Henri Meilhac (1831-1897): Fransız sahne yazarı ve karikatür ressamı. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 343.

Yazısının devamında, *Carmen* operasının metnindeki başarıyı takdir etmekle birlikte operanın asıl ustalığını Fransız besteci Bizet'nin⁸⁷ “şuh ve latif musikisi” ile kazandığını ve rollerini iyi oynayan, güzel sesli bir primadonna ile tenordan dinlenildiğinde ise insana “sahnenin karşısında unutulmaz mestî saniyeler” yaşatacağını ifade etmiştir.

Mehmet Rauf'u defalarca dinlediği *Carmen*'in musikisi ve konusu kadar aşk, öfke, kıskançlık, intikam gibi insanî duyguların eserde büyük bir gerçeklikle işlenmesi de oldukça etkilemiştir:

Bu saniyeleri ben birçok kereler geçirdim; bütün ruhumla, bütün kalp ve ruhumla Karmen'in [Carmen] ve Don Joze'nin [Jose] aşk ve hayatlarını yaşadım; bütün his ve zevkimle Bize'nin [Bizet] musiki-yi çâlâk ve asabisini mas ettim. Vakıa ben o bahtiyârlardan olamadım ki mesela bunu Opera Komik'te [Opéra-comique] en mümtâz bir primadonna ile görmüşlerdir; fakat herkesten teşne bir ruh-ı raşedâr, hepsinden müştâk bir şevk ve aşk ile, hepsi kadar, belki hepsinden ziyade mest ve mahzûz oldum.

Çünkü bu oyunda bütün aşk-ı beşer, aşk-ı muhteris-i beşer, gazap ve işkence ile, hırs ve hiyânetle, ateşlerle, kıskançlıklarla geçen aşk-ı beşer gösterilmiştir; o kadar gösterilmiştir ki bence bu onun bir timsâlidir.

Sonu facia ile biten, *Carmen* isimli ateşli bir çingene ve Don Jose adındaki bir delikanlı arasındaki ihtiraslı aşkı işleyen eserde *Carmen*'in mizacı da Mehmet Rauf'u özellikle etkileyen hususlardandır. Öyle ki *Carmen*'in kendi üstünde bıraktığı bu etki, eserlerine de aynı oranla yansımıştır. Nitekim eserlerine baktığımızda “ideal” kadınların yanında, öldürücü bir cazibeye sahip olan, âşığına eziyet etmekten hoşlanan, ihtiraslı ve ateşli, adeta *Carmen*'in timsali diyebileceğimiz “ölümcül” kadınlar da gözümüze çarpar.⁸⁸ Diyebiliriz ki *Carmen* operası, hayatındaki üç iptila olan “aşk, kadın ve musiki”yi bir arada kapsamasıyla Mehmet Rauf'un yaşamında önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir.

⁸⁷ Alexandre César Léopold Bizet (1838-1875): Georges Bizet adıyla tanınmış olan ünlü Fransız besteci. Altar, Opera Tarihi II, s. 341.

⁸⁸ Berna Moran, cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan romanlarımızdaki kadın kahramanları “ölümcül kadın tipi” olarak nitelemiştir. Bunun tersine, aşkın idealize edildiği romanlarda sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden kadınları ise “kurban tipi” olarak sınıflandırır. Bkz. Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul, 2011, (Türk Romanı 1), ss. 39-40.

Bu satırların devamında Mehmet Rauf eserin özeti mahiyetinde *Carmen* operasının konusu üstünde durduktan sonra,⁸⁹ İstanbul'a gelen ve dinlemeye gittiği Franzini Kumpanyası'ndaki⁹⁰ bir primadonnadan bahseder. Sylla Lanzi⁹¹ ismindeki bu kadın, *Carmen* rolünü canlandırmadaki başarısı ve sesiyle Mehmet Rauf'u fazlasıyla etkilemiştir:

İşte Françini [Franzini] kumpanyasının Silla Lançi'si [Sylla Lanzi], bu primadonna, Karmen'i [Carmen] bir artist itibarıyla o kadar güzel oynuyor ki insana bazı meclislerde bir raşe hakikat veriyor. Hele son perdenin son meclisinde, Joze'nin [Jose] ısrarlarına mukâbelelerinde, bunlardan kurtulmak için tahkirlerinde, yüzünü yere atarken ve hatta bir sesle haykırışında, Joze bıçak çektiği zaman haşyetle haykırıp ırkilişinde, nihayet kamadan kurtulmak için oraya buraya sallarken gösterdiği tavırlarda, en sonra bıçağı yer yemez arka üstü yere serilişinde öyle bir muvaffakiyet-i edâ var ki ancak görülürse anlaşılır. Diğer oyunculara gelince hepsi vazifelerini icrada maharet gösteriyorlar; hele kumpanyanın o güzel Kavalieriya Rustikana'yı [Cavalleria Rusticana] oynamakta gösterdiği muvaffakiyet gerçekten takdir olunacak bir şey.

Bu satırlar, Mehmet Rauf'un aynı kumpanyanın oynadığı İtalyan besteci Mascagni'nin⁹² *Cavalleria Rusticana* operasını da büyük bir heyecanla dinlediğini göstermektedir. Ona göre Sylla Lanzi, *Cavalleria Rusticana*'yı da ustalıkla oynamıştır ve İstanbul'a gelen primadonnalar içerisinde en iyilerindendir. Her iki operayı musiki ve konu bakımından karşılaştırması ise Mehmet Rauf'un musikiyi tahlil edebilen, iyi bir opera dinleyicisi olduğunu ortaya koymaktadır:

⁸⁹ Metnin buraya kadarki kısmı, Mehmet Rauf'un *Son Emel* hikâye kitabındaki "Carmen" başlıklı tercüme hikâyesi ile aynıdır. Bkz. Mehmet Rauf, "Carmen", **Son Emel**, Kanaat Matbaası, 1329, ss. 119-132.

⁹⁰ Franzini Kumpanyası: İtalyan operet topluluğu. 1894'te İstanbul'a gelen topluluk, Dikran Çuhacıyan'ın (1837-1898) *Zemire* operasını oynamıştır. Bkz. Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1976, s. 245. Metin And, *İtalyan Filolojisi* dergisinde yer alan "Türkiye'de İtalya Sahnesi" başlıklı yazısında topluluğun Odoardo Franzini'nin yönetiminde olduğunu ve 1897 yılında da İstanbul'da çeşitli operalar oynadığını ifade etmiştir. Bkz. Metin And, "Türkiye'de İtalya Sahnesi", **İtalyan Filolojisi**, Yıl: 2, Sayı: 1-2, Ankara, 1970, s. 139.

⁹¹ Mehmet Rauf'un, Franzini topluluğunda olduğunu ve *Carmen* ve *Cavalleria Rusticana* operalarında oynadığını dile getirdiği bu primadonna hakkında biyografik hiçbir kaynağa ulaşılamamakla birlikte, Osmanlı'daki süreli yayınlardan biri olan ve Fransızca yayımlanan *Le Moniteur Oriental* gazetesinin 1897 yılına ait nüshalarında isminin geçtiğini görürüz. Örneğin; her sayısında "Theatres Et Concerts" başlığı altında İstanbul'da oynayan opera ve tiyatroların duyurusunu yapan gazetenin çeşitli nüshalarında Sylla Lanzi, M. Odoardo Franzini topluluğu ile birlikte de anılmıştır. Bkz. **Le Moniteur Oriental**, 11 Octobre 1897. Mehmet Rauf'un bu yazıyı 1897'de kaleme alması, tespitimizin doğruluğunu ortaya koymaktadır.

⁹² Pietro Mascagni (1863-1945): Sanatı, melodi gücü açısından geleneksel İtalyan operasına bağlı olarak eser oluşturmuş, operalarında orkestranın rolü oldukça gelişmiş olan İtalyan besteci. Meşhur "Cavalleria Rusticana" operası ile tanınmıştır. Bkz. Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi III**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, (Opera Tarihi III), ss. 11-12.

Eğer musikiden bahse bir salahiyetim olsaydı Karmen'in [Carmen] esası için yaptığım tarîfâtı Kavaleriya'nın [Cavalleria] musikisi için de yapmak isterdim. Birinin musiki itibarıyla haiz olduğu ulviyete öbürü ancak zeminiyle yetişebilir; esas aynı esas: Artık seilmeyen bir kalbin şikâyatı; fakat Karmen'de hareketlerle, sözlerle anlatılan yeis-i âşikâne Kavaleriya'nın nağmeleriyle ihsas ediliyor; o kadar ihsas ediliyor ki insan bir gaşy melâli içinde müstağrak kalıyor; Lançi [Lanzi], Karmen'de oyuncu itibarıyla gösterdiği muvaffakiyeti burada muganniye itibarıyla pek güzel gösteriyor; Kavaleriya'da oyuncu ne derecede ise Karmen'de de muganniye o derecededir; her halde Silla Lançi şehrimize gelen primadonnaların en iyilerindendir itikadındayım.

1908'de Mahasin dergisinde yayımladığı “Faust, Cavatine”⁹³ başlıklı yazı ise Mehmet Rauf'un musiki ile kendi ruhu arasında kurduğu ilişkiyi göstermektedir. Mehmet Rauf hacimce oldukça kısa olan bu yazıyı, İngiliz şair John Keats'in mektuplarını okurken gramofonda çalan Faust⁹⁴ operasına ait “Cavatine”⁹⁵ parçasını dinlediği sırada yaşadığı duygu yoğunluğunun etkisiyle kaleme almıştır:

Elimde yirmi beş yaşında müteverrimen ve yegâne sevdiği kadının birçok zehr-âlûd sefaletlerinden sonra mahrumen uzak bir memlekette vefat etmiş olan ömrümde bildiğim feci hayatların en fecii İngiliz şair-i ulvisi Kits'in [Keats] mektupları, yanı başımda bir keman refakatiyle Faust'un “Ey pâk ve muazzez ikametgâh!”⁹⁶ lahn-ı elemnâkını inleyen bir gramofon vardı; keman o kadar derin ve tedavisiz bir elemle, o kadar acı bir sûzişle sese refakat ediyordu.

Mehmet Rauf, Keats'in yazdığı aşk mektuplarını musikin hüzünlü nağmeleri eşliğinde okurken özellikle son mektup onu ağlatacak kadar etkiler. Öyle ki verem hastalığına yakalanan ve ölüm döşğinde olan Keats'in, sevgilisine aşkını ifade ettiği bu mektuptan bahsederken gözyaşlarına hâkim olamayıp ağlar ve kendi ruhuyla Keats'in duyguları arasında bağlantı kurar: “(...) bu zavallı mevcudun çektiği elemeler aylardan beri beni de harap ve zebun eden derin, derin bir eleme o kadar benziyordu ki, bilâ-ihhtiyâr gözlerimden yaşlar seyelâna başladı.”

⁹³ Mehmet Rauf, “Faust, Cavatine”, **Mahasin**, Sayı: 4, Kanûn-ı Evvel 1324 [Aralık 1908].

⁹⁴ *Marguerite (Faust)*: Fransız opera bestecisi Charles Gounod'nun (1818-1893) bestelediği, beş perdelik opera eseri. Goethe'nin (1749-1832) *Faust* isimli trajedisinden esinlenilerek bestelenmiştir. Librettosu Jules Barbier (1825-1901) ve Michel Carré'nin (1819-1872) ortak katkılarıyla hazırlanan operanın ilk oyunu 19 Mart 1859'da Paris'teki Théâtre Lirique'de yapılmıştır. Bkz. Altar, *Opera Tarihi II*, s. 330.

⁹⁵ (Fr.) cavatine, (İta.) cavatina: Operada tek ses için yazılmış kısa şarkılar. Aryadan daha kısa, daha kesin ifadelerdir. Bkz. Sözer, s. 74.

⁹⁶ Orijinali (Fr.) “Salut! Demeure chaste et pure” olan, Faust operasının üçüncü perdesindeki “cavatine” türündeki şarkı. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Henry W. Simon, “Fair Home of Heaven's Fairest Angel (Salut! demeure)”, **A Treasury of Grand Opera**, Simon and Schuster, New York, 1965, pp. 220-225.

Bu satırlar, sanatçı kişiliği yanında aşk adamı da olan Mehmet Rauf'un o dönemde bir aşk acısı yaşamakta olduğunu ve Keats'in duygularıyla empati kurduğunu akla getirmektedir. Aynı anda gramofonda çalan *Faust* operasına ait "Cavatine" parçası ve küçük kızı Nihal'in "Ben seni seviyorum, niçin ağlıyorsun babacığım?" sözlerini söylemesi, onun hislerini daha çok perçinlemiş, böyle bir duygu yoğunluğu içerisinde de içini döktüğü bu yazı ortaya çıkmıştır.

Opera ve musiki parçaları kadar Mehmet Rauf'un ilgisini çeken bir başka konu, ünlü bestekârların yaşamlarıdır. Bu bestekârlar içerisinde Schumann⁹⁷ ile Chopin⁹⁸ gerek fikrî yazılarında gerekse edebî eserlerinde başlı başına yer verdiği iki önemli bestekârdır. Onun pek çok eserinde musikiyle uğraşan kişiler, piyanoda Schumann ile Chopin'in bestelerini çalmaktan ve tahlil etmekten büyük bir zevk duyarlar. Eserlerdeki bu kişiler, aynı zamanda bestekârların hayatları ve aşkları hakkında yakınlarıyla musiki sohbetlerinde bulunmayı da sevmektedirler.⁹⁹ 1913-1914 yılları arasındaki gazete ve dergi faaliyetlerine baktığımızda Mehmet Rauf'un Schumann'la Chopin'in sanat hayatlarını ve aşklarını ele alan ansiklopedik mahiyette yazılar kaleme aldığını görürüz.

1913 yılında *Tanin* gazetesinde yayımladığı "**Schumann'ın Aşkı: Clara**"¹⁰⁰ başlıklı yazısında, ünlü bestekâr Robert Schumann'ın yaşamını, sanatını ve Clara'ya¹⁰¹ duyduğu aşkı tıpkı bir biyografi yazarı titizliğiyle ele almıştır. Yazının başında çocukluğundan itibaren Schumann'ın musikiye yeteneği olduğundan bahsettikten sonra, musiki eğitimi için anne ve babasının teşvikiyle Friedrich Wieck'ten¹⁰² dersler almasından bahseder. Devamında ise Schumann'ın mektuplarından hareketle, musiki merkezinde Wieck'in kızı Clara ile Schumann arasındaki aşk üstünde durmuştur.

⁹⁷ Robert Alexander Schumann (1810-1856): Alman besteci. Romantik müziğin ustası olarak kabul edilmiştir. Bkz. Sözer, ss. 377-378.

⁹⁸ Frédéric François Chopin (1810-1849): Polonyalı besteci ve piyanist. Üstün virtüozitesi kadar zarif, hassas besteleriyle şöhret yapmıştır. Opera, senfoni yahut sonat gibi güçlü, enerjik eserler vermiştir. Chopin, piyanoya ayrı bir karakter kazandırmış, bambaşka bir üslubun yaratıcısı olmuştur. Bkz. Sözer, ss. 79-80.

⁹⁹ Bkz. Erdoğan Coşkun, "Mehmet Rauf'un Romanlarında Musiki Sohbetleri", **Hisar**, Cilt: 14, Sayı: 130, 1974, (Musiki Sohbetleri), ss. 23-24.

¹⁰⁰ Mehmet Rauf, "Schumann'ın Aşkı: Clara", **Tanin**, Sayı: 1770, 15 Teşrîn-i Sâni 1329 [28 Kasım 1913].

¹⁰¹ Clara Schumann (1819-1896): Alman müzisyen ve besteci.

¹⁰² Friedrich Wieck (1785-1873): Schumann'ın Leipzig'de tanıdığı ve piyano dersleri aldığı müzik öğretmeni. Bkz. Sözer, s. 377.

Bu yazı Mehmet Rauf'un, eserlerindeki kişiler arasında bir aşk yaratırken Schumann gibi ünlü bestekârların aşklarından ilham alıp musikiye başvurması açısından da dikkate değerdir. Nitekim onun birçok eserinde musiki, kadın ve erkek karakterler arasındaki aşkı başlatan, geliştiren ve dile getiren bir unsurdur.¹⁰³ Yazısında da Schumann ve Clara arasında gelişen aşkta musikinin etkisi üstünde özellikle durur. Musiki eğitimi için Schumann'ın Friedrich Wieck'in evine gittiği ve piyano dersleri aldığı zamanlarda ara sıra karşılaştığı Clara da küçük yaşına rağmen çok iyi piyano çalmaktadır. Mehmet Rauf, onun bu kabiliyetinin Schumann üstündeki etkisini “Şuman [Schumann] kabul olunduğu hanede Klara'yı [Clara] tanıdı ve onun kudret ve maharetine hayran oldu. İşte Şuman ile Klara arasında bilâhare kökleşen zincirin ilk halkası bu sırada bağlanmıştı” sözleriyle ifade eder. Bu aşamadan sonra Schumann, bütün şarkılarını Clara için “neşâid-i aşk” olmak üzere bestelemiştir.

Mehmet Rauf'a göre Schumann ve Clara'nın ortak zevkleri olan musiki, evliliklerinde mutluluklarını daimi kılan kuvvetli bir bağdır ve Schumann'ın sanat hayatındaki en verimli yılları da Clara'yla yaşadığı aşka tekabül etmektedir. Dolayısıyla musiki ve aşk, birbirini karşılıklı olarak besleyen unsurlardır:

Şuman [Schumann] icâd-ı musiki hususunda nasıl birinci sınıftan bir dâhi ise, Klara [Clara] da icrâ-yı musiki hususunda öyle birinci sınıf bir dâhiydi. Bu iki dâhinin birbiriyle izdivacı dünyada kâbil-i tasavvur olanların en mesuduydu. Ve bu izdivaç, ruhları piyanoforte¹⁰⁴ musikisini en necip tezahüratında terakki ve inkişâf ettirmek arzusuyla mâla-mâl iki mevcudu birbirine rabt ederek büyük semereler verdi.

İşte bu saadetin şevk ve neşesi ile Şuman'ın [Schumann] ilk sinîn-i izdivacı, bütün hayatının en faal ve müsmir seneleri oldu. Bilhassa neşideye ehemmiyet vererek cümlesi de son derece latif ve müessir olan meşhur cihan liderlerinin yüzden fazlasını bu zamanda tertip etti ki, bunlarda Şuman melodist ve armotist olmak üzere en yüksek mertebeye suud etmiştir.

Mehmet Rauf yazısında, Schumann'ın en verimli yıllarından bahsetmekle kalmayıp hayatının son döneminde yaşadığı buhranlara, akıl hastanesine yatırılma sürecine ve ölümüne de yer vermiştir. İlerleyen yıllarda evlilikleri sonlanmış olsa da Clara, Schumann'ın son anına kadar hep yanında bulunmuş, onu hiç yalnız

¹⁰³ Mehmet Rauf'un eserlerinde musikinın aşk üzerindeki etkisine, çalışmamızın “Musiki ve Aşk” başlıklı bölümünde ayrıntılı olarak yer verildiği için burada sadece işaret etmekle yetindik. Bkz. “Musiki ve Aşk”, ss. 92-143.

¹⁰⁴ (İta.) pianoforte: Müzikte “yavaştan kuvvetliye doğru” anlamına gelmektedir. Tersî fortépiano yani “kuvvetli, sonra birden yavaş”tır. Bkz. Sözer, s. 142.

bırakmamıştır. Mehmet Rauf, Schumann ve Clara arasındaki güçlü bağı bu bakımdan da takdir ederek yazısını sonlandırır.

Schumann'ın aşkı ve musiki arasındaki etkileşim, benzer olarak Chopin'in hayatında da karşımıza çıkmaktadır. Yaşamı boyunca aşk ve musikiye tutkun olan Mehmet Rauf, Schumann gibi Chopin'in de hem musikisi hem de hayatına ilgi duymuştur. Öyle ki "Chopin'in Aşkı" adı altında dört yazı dizisi kaleme almıştır. 1913-1914 yılları arasında yine *Tanin* gazetesinde ve "Schumann'ın Aşkı: Clara" başlıklı yazısının ardından yayımladığı, birbirinin devamı niteliğindeki bu yazı dizisinde Chopin'in doğumundan ölümüne kadarki yaşamı, musiki kariyeri ve aşkları hakkında detaylı bilgi verdiğini görürüz.

Serinin ilki olan "**Chopin'in Aşkı 1: İlk Seveda**"da¹⁰⁵ Mehmet Rauf, Chopin'in George Sand'den¹⁰⁶ önceki sevdiği kadınlardan Leopoldine Blahetka'ya,¹⁰⁷ özellikle de Constance Gladkowska'ya¹⁰⁸ duyduğu aşkı ele almıştır. "Schumann'ın Aşkı: Clara"da, Schumann ve Clara arasındaki aşka ağırlık verirken bu yazısında daha çok Chopin'in musiki yeteneği, mizacı ve kariyeri üstünde durur. Yazının başında Chopin'in de tıpkı Schumann gibi, musikiye kabiliyetinin çocuk yaşta başladığını ve anne-babasının teşvikiyle musiki dersleri almaya yöneldiğini anlatır. Aldığı piyano ve keman dersleriyle Chopin'in yeteneğinin giderek artmasından ve Varşova'da bütün salonlarda piyano çalarak şöhret kazanmasından bahsettikten sonra, onun şahsiyeti ile giyim zevkine de dikkat çekmiştir. "Daha dokuz yaşında iken, musiki meftunları arasında ikinci Mozart" olarak görülen Chopin, musiki konusunda sağladığı şöhreti kadar, zarif eşya ve şık elbiseye olan merakıyla da ün salmıştır: "(...) Şopen'in [Chopin] küçükten beri zarif, şık eşya ve elbiseye merak ve iptilası vardı; fakat bu onlarla herkese görünüp mağrur olmaktan ziyade, tabii ki odasında güzel çiçeklere malik olmak zevki gibi, latif, zarif eşya ve elbiseye malik zevki içindi."

¹⁰⁵ Mehmet Rauf, "Chopin'in Aşkı 1: İlk Seveda", **Tanin**, Sayı: 1784, 29 Teşrin-i Sâni 1329 [12 Aralık 1913].

¹⁰⁶ George Sand (1804-1876): Fransız kadın yazar. İdealist bir romancı olarak tanımlanan George Sand, romanın tahlilî bir metni olmasının yanında şiirselliğini de ister. Bkz. Emel Kefeli, **Batı Edebiyatında Akımlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 76.

¹⁰⁷ Leopoldine Blahetka (1809-1885): Avusturyalı piyanist ve besteci.

¹⁰⁸ Constance Gladkowska (1810-1889): Polonyalı soprano ses sanatçısı.

Mehmet Rauf, Chopin'in giyim zevkinin yanı sıra mizacına da değinir. Evde annesi dışında üç kız kardeşiyle bir arada yaşamasından ötürü Chopin, kibar, naif ve yumuşak huylu yetişmiştir. Bu sebeple zarafetten ve kibarlıktan uzak, "kaba, adi adamlar"ı hiç sevmez. Mehmet Rauf da şık giyinmeyi seven, zarif eşyaya ilgisi olan, hassas, kibar ve yumuşak başlı bir kişiliğe sahiptir.¹⁰⁹ Belli ki Chopin'in musikisi ve aşkları kadar, mizacı ve zevkleri de kendisini etkilemiştir.

Yazısının devamında, Chopin'in musiki kariyeri üstünde ayrıntılı olarak durur. Soylu kişilerin salonlarında piyano çalan ve şöhretini iyice arttıran Chopin, "emprovizasyon"¹¹⁰ konusunda da oldukça yeteneklidir:

(...) *Piyanoyu ise, hayali bir nota üzerinden çalıyormuş gibi, ekseriya emprovizasyon ile çaldığından, piyanoda iken gözlerini tavana atfetmeyi âdet etmişti, bir gün Granduk [Grand Duke]¹¹¹ ona dedi ki:*

- Niçin daima yukarı bakıyorsun çocuk? Notaları orada yukarıda mı görüyorsun?

Şopen [Chopin] orada yukarıda neler görmüyor idi?

Bu taltiflerin, himayelerin Şopen üzerinde şu tesiri oldu ki, hayal-perver genç dâhi için hayatı latif ve şayan-ı arzu bir hale getirdiler.

Piyano çalmadaki mahareti dışında iyi bir besteci de olan Chopin'in şöhretini zirveye taşıyan şey ise Viyana'ya gitmesi ve burada verdiği konserler olmuştur. Ancak Mehmet Rauf onun yaşadığı bu saadetin fazla sürmediğini, nitekim Viyana'da tanıştığı Leopoldine Blahetka isimli genç kıza duyduğu aşktan ötürü Varşova'ya döndükten sonra sefaletle sürüklendiğini söyler ve devamında Chopin'in aşka karşı zaafını şöyle anlatır:

Bu, Şopen'in [Chopin] ilk aşkıydı. O vakit kendisi henüz on dokuz yaşında bulunuyor idi.

Şopen'in aşklarında kalbini muvakkaten teslim ettiğini, hatta aynı gecede severek sevdiğinden fariğ olduğunu iddia edenler vardır. Fakat onun gibi hassas, derin bir ruh-ı sanatkârın, hüsne ve aşka karşı lakayt olduğu kabul olunamaz; bhusus ki; kendisinin bütün seven insanlar için ebediyen bir refik-i teselli ve teellüm olacak kadar müessir birer neşide-yi aşk ve elem olan noktürnleri¹¹² var iken...

¹⁰⁹ Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Cahit Yalçın, Mehmet Rauf'un ince ruhlu mizacına, ziynet merakına ve özenli, şık giyimine anılarında yer vermişlerdir. Bkz. Uşaklıgil, SD, s. 668; Yalçın, s.152.

¹¹⁰ (Fr.) Improvisation: Emprovizasyon. İrticalen çalış. Hazırlıksız olarak, çalarken bestelemek. Çalgıya hâkimiyet, üstün bir virtüozite ve bestecilikte derin bilgi isteyen bir tarzıdır. Bkz. Sözer, s. 189.

¹¹¹ Grand Duke Konstantin Pavlovich (1779-1831): Eski Rusya imparatoru.

¹¹² (Fr.) noktürne, (Tü.) noktrün: Gece müziği. 18. Yüzyılda ses ve daha çok nefesli, bazen de yaylı çalgılar için yazılan hülyalı, hazin parçalar. Önceleri tesirini arttırmak düşüncesiyle geceleri icra olunuyorken bu adet sonraları terk edilmiştir. 19. Yüzyılda ilk defa John Field tarafından romantik ve

Mehmet Rauf yazısında, aşk anlayışı bakımından kendisine benzeyen Chopin'in daha sonra Constance Gladkowska adında bir kadına âşık oluşu üzerinde de durur. Varşova'ya döndükten sonra tanıdığı, Varşova Dârü'l-Musikisi'nde "teganni dersi alan" bu genç kız onu bestelerine esin kaynağı olacak kadar çok etkilemiştir:

Şopen [Chopin] ömründe ilk defa olarak bedia-yı hayâliyesine tesadüf ettiği kanaatiyle kızı sevmeye başladı. Fakat ona tesadüf edeli altı ay geçtiği halde gece gündüz tahayyül ettiği kız ile tek bir kelime bile teati etmemişti. O esnada bestelediği eserlerden ikisini onu tahayyül ederek tertip etmişti. (...)

O, aşkını yalnız mektuplara yazıyor, musikiye koyuyor, yani yazıyor ve besteliyor fakat lisanıyla ifade edemiyordu. Şüphesiz onun için musiki iddia-yı aşktı.

Bu satırlar Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında ve diğer pek çok eserinde karşımıza çıkan, kadın ve erkek arasında söze dökülemeyen aşkın musiki aracılığıyla dile getirilmesini akla getirmektedir. Nitekim Mehmet Rauf, eserlerinde kişiler arasındaki aşkı yaratırken Schumann gibi Chopin'in de aşklarından ilham almıştır. Yazısını, Chopin'in Constance'ye duygularını ifade edemeyip yaşadığı aşk acısından kurtulmak için başka ülkelere gittiğini belirterek sonlandırır.

"Chopin'in Aşk 2: İkinci Kadın"¹¹³ başlıklı yazıda yine Chopin'in mektuplarından hareketle, sanatçının ikinci büyük aşkı Maria Wodzinski'ye yer verir. Ancak Mehmet Rauf, bu yazıda Chopin'in Maria'ya olan aşkıdan ziyade Paris hayatı üstünde durur. Constance Gladkowska'ya duyduğu ümitsiz aşkın etkisiyle Varşova'yı terk edip Viyana'ya giden Chopin, burada eski şöhretini bulamamış ve oradan Paris'e gitmiştir. Paris, sanatın her alanında yetiştirdiği ünlü sanatçıları ve özgür ortamıyla Chopin'in hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Mehmet Rauf, Chopin'in karşılaştığı sanat ortamında musikin gelişimi ve Paris'in önemli müzisyenlerine de özellikle işaret eder:

Şopen [Chopin] için en mühim olan âlem-i musikiye gelince, o zaman 1830 senesinde Roma mükâfatını kazanıp İtalya'ya gitmiş olan Berioz [Berlioz]¹¹⁴ henüz

hülyalı piyano parçalarına isim olarak kullanılmış, Chopin en güzel örneklerini vermiştir. Bkz. Sözer, s. 299.

¹¹³ Mehmet Rauf, "Chopin'in Aşk 2: İkinci Kadın", **Tanin**, Sayı: 1791, 6 Kanun-ı Evvel 1329 [19 Aralık 1913].

¹¹⁴ Louis Hector Berlioz (1803-1869): Fransız besteci. Dramatik senfonisi *Romeo ve Juliette* dâhil olmak üzere birçok büyük eser vermiştir. Bkz. Sözer, s. 49.

pek genç ise de, Şerubini [Cherubini]¹¹⁵ konservatuar müdürü olduğu gibi, Lenesur [Le Sueur]¹¹⁶ ve Reiha [Reicha]¹¹⁷ da orada muallim idiler. Herold [Hérolde]¹¹⁸ meşhur 'Zamya' [Zampa]¹¹⁹ operasıyla en büyük muvaffakiyeti ihraz etmişti. 'La Dam Blanş' [La Dame Blanche]¹²⁰ bestekârı Moeldiyo [Boieldieu] ve Pater [Paer]¹²¹ yeni muvaffakiyetler peşinde çalışıyorlar idi. Oper [Auber]¹²², Rosini [Rossini]¹²³, Meyerber [Meyerbeer]¹²⁴, zamanının opera ilahları gibi hükümrân idiler. Emsalsiz List [Liszt]¹²⁵ ise, o vakte kadar piyano çalmakla bütün Avrupa'yı müstağrak-ı veleh-hayret bıraktıktan sonra, şimdi besteler tertibine başlamıştı. Alet cihetinden kemancı Bayo [Baillot]¹²⁶, çellocu Franşom [Franchomme]¹²⁷, piyanist Kalkbrenner [Kalkbrenner]¹²⁸ âlem-i sanatta hükümrân oldukları gibi âlem-i tegannide de Malibran¹²⁹, Garçia [García]¹³⁰, Pasta¹³¹, Rubini¹³², Lablaş [Lablache]¹³³, Şeröder-Dövriant [Schröder-Devrient]¹³⁴ gibi sitareler parlamakta idi.

Bu satırlar, Mehmet Rauf'un Chopin kadar Chopin'in yaşadığı dönemdeki musikiyle ilgili gelişmeleri de yakından takip ettiğini ortaya koymaktadır. Yine Chopin'i içinde bulunduğu çevre ile birlikte değerlendirmesi, onun iyi bir biyografi yazarındaki vasıfları taşıyabildiğini göstermektedir. Nitekim Chopin'in sanatçı kişiliğini

¹¹⁵ Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini (1760-1842): İtalyan besteci. 1788'de Paris'e yerleşmiş ve bu şehrin seçkin müzisyenleri arasına katılmıştır. 1789'dan 1792'ye kadar İtalyan Operası'nın şefliğini yapmış, 1795'te Paris Konservatuarı kurulduktan sonra müfettiş tayin edilmiştir. Avrupa'da geniş ilgi uyandıran operalar besteledi de eserleri günümüze ulaşamamıştır. Bkz. Sözer, s. 79.

¹¹⁶ Jean-François Le Sueur (1760-1837): Fransız besteci. Kendi kendini yetiştirmiş bir müzisyendir. Fransız romantizminin temelini teşkil eden Le Sueur, ünlü bestekârlar Berlioz ve Gounod'yu yetiştirmiştir. Bkz. Sözer, s. 245.

¹¹⁷ Anton Reicha (1770-1836): Fransız besteci.

¹¹⁸ Louis Joseph Ferdinand Hérolde (1791-1833): Fransız besteci. Opera'da koro ve şan şefi olarak çalışmış, sayıca az fakat değerli eserler vermiştir. Bkz. Sözer, s. 177.

¹¹⁹ Zampa: Bestesi Ferdinand Hérolde'a (1791-1833) ait, üç perdelik opera eseri.

¹²⁰ La Dame Blanche: Fransız besteci François-Adrien Boieldieu'nun (1775-1834) üç perdelik opera eseri.

¹²¹ Ferdinando Paer (1771-1839): İtalyan besteci. Genç yaşta bestelediği operalarıyla isim yapmıştır. Sözer, s. 320.

¹²² Daniel François Esprit Auber (1782-1871): Komik operanın dâhisi olarak kabul edilir. Bkz. Sözer, s. 29.

¹²³ Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868): Koro eserleri, çeşitli vokal müzikler, askerî marşlar ve asıl şöhretini operalarıyla yapmıştır. Bkz. Sözer, s. 359.

¹²⁴ Giacomo Meyerbeer (1791-1864): Yahudi asıllı Alman piyanist ve besteci. Alman, İtalyan ve Fransız müzik formlarını bünyesinde toplayan eserleriyle tanınmış bir bestecidir. Bkz. Sözer, s. 276.

¹²⁵ Franz Liszt (1811-1886): Macar besteci, piyanist. Piyano virtüözü olarak başlayan şöhreti bestecilikle gelişmiş ve yayılmış, yetiştiricilikle son bulmuştur. Bkz. Sözer, s. 248.

¹²⁶ Pierre Baillot (1771-1842): Fransız kemancı ve besteci.

¹²⁷ Auguste Franchomme (1808-1884): Fransız viyolonselci ve besteci.

¹²⁸ Friedrich Kalkbrenner (1785-1849): Piyanist ve besteci.

¹²⁹ Maria Malibran (1808-1836): İspanyol, mezzo-soprano şarkıcı.

¹³⁰ Manuel García (1775-1832): İspanyol, tenor opera şarkıcısı.

¹³¹ Giuditta Negri Pasta (1797-1865): İtalyan, soprano opera şarkıcısı.

¹³² Giovanni Battista Rubini (1794-1854): İtalyan, tenor şarkıcı.

¹³³ Luigi Lablache (1794-1858): İtalyan, bas sesli opera şarkıcısı.

¹³⁴ Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860): Alman, soprano şarkıcı.

daha iyi aktarmak adına, yazısının bu bölümüne kadar Chopin'in Paris'te bulunduğu yıllardaki siyasi ve sosyal hayatın bir manzarasını çizmiş; edebiyat, resim, musiki gibi alanlardaki gelişmeler ve Paris'in meşhur sanatçıları hakkında da okuyucuyu bilgilendirmek istemiştir.

Devamında ise sanatın tüm dallarında verimliliğin hâkim olduğu böyle bir Paris ortamında kendini bulan Chopin'in, musiki yeteneğini görebilmek ve kendini geliştirmek adına Kalkbrenner'den ders almasından bahseder. Chopin'in musiki yeteneğiyle ilgili çevresinde farklı yorumlarda bulunulmuştur. Kalkbrenner, sanatta mükemmele ulaşması için Chopin'in üç sene ders alması gerektiğini savunurken diğer hocaları ve dostları onun zaten olağanüstü bir musiki kabiliyetine sahip olduğunu düşünürler. Mehmet Rauf, Chopin'in kendi kabiliyetinden emin olmak için Paris'te bir konser verdiğini ve bu konserle üstatların gözünde kazandığı itibarı şöyle ifade eder:

Bu husus fikirlerle duçar-ı tereddüt olan Şopen [Chopin] katiyen emin olmak için bir konser vermeye karar verdi. Konser vakta nakden bir hezimet olduysa da, sanatkârane muvaffakiyeti şüphesizdir. Şopen her vakit olduğu gibi kendi eserlerini çaldı. Tenkidât kâmilten muvafık idi. Mesela, meşhur List [Liszt] yazdığı bendde 'tekrar tekrar teceddüt eden son derece şevk ve şitâb alkışlar'dan bahsediyordu. Konserde hazır bulunan meşhur bestekâr Mendelson [Mendelssohn],¹³⁵ Kalıkrene'ın [Kalkbrenner] nasıl olup da Şopen'i üç sene tahsile mecbur tuttuğunu anlamayarak şiddetle alkışlamıştı. Hatta musiki müverrihlerinden meşhur Metis [Mathias]¹³⁶ bile alkışta herkese iştirak etmişti. Şopen'in musikisi ona: "Başka bir yerde bulunmayacak cinsten mebzul yeni fikirlerle mâl-a-mâl" göründü ve piyano çalışını ise "zarif, süheyl ve latif" buldu.

Chopin'in musiki konusundaki yeteneğinin yanı sıra Paris'teki sefalet hayatına da yer veren Mehmet Rauf, yazısını Chopin ile Maria Wodzinski arasındaki aşktan bahisle sonlandırır.

Chopin hakkında yazdığı üçüncü yazısı ise Chopin ile George Sand arasındaki büyük aşkı işlemektedir. **"Chopin'in Aşkı 3: George Sand"**¹³⁷ başlıklı bu yazıda, diğerlerinden farklı olarak Chopin'in aşk hayatına daha geniş yer verdiğini görürüz.

¹³⁵ Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847): Alman besteci. 19. yüzyılın en ünlü bestecilerinden biri olan Mendelssohn, kısa hayatına rağmen büyük başarılar elde etmiştir. *Bir Yaz Gecesi Rüyası* uvertürünün bestesi ona aittir. Bkz. Azize Erten, "Felix Mendelssohn-Bartholdy", **Büyük Kompozitörler: Batı Müziğinin Kırk Bestecisi**, (Der. Azize Erten, Osman Fuat Özkılıç ve Canset Unan), Varlık Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1969, ss. 78-83.

¹³⁶ Georges Mathias (1826-1910): Fransız besteci ve sanat tarihçisi.

¹³⁷ Mehmet Rauf, "Chopin'in Aşkı 3: George Sand", **Tanin**, Sayı: 1799, 14 Kanun-ı Evvel 1329 [27 Aralık 1913].

Mehmet Rauf başlangıçta Chopin ile George Sand'ın tanışması üstünde durur. Chopin, George'nin varlığından ilk defa Marquis de Custine'in¹³⁸ Avrupa'nın en seçkin ve kibar asilzâdelerini davet ettiği, “mahfil-i musiki” olarak görülen evine piyano çalmaya gittiğinde haberdar olmuştur. Kendisini bir gölge gibi takip eden “menekşe kokulu” bu gizemli kadın, Custine'nin salonunda musiki icra ettiği başka bir gün tekrar karşısına çıkar. Aralarındaki aşkı başlatan, kuşkusuz yine musiki olmuştur. Mehmet Rauf, musikinin Chopin ile George Sand'ın aşkları üstündeki etkisine şu satırlarla dikkat çeker:

Saatler geçip de med'uvvînin ekserisi çekildiği vakit, Şopen [Chopin] vâki' olan davet üzerine: Piyanoya geçti. Ve âdeti vechle emprovizasyon yapmaya başladı. Bitirip de başını kaldırdığı vakit siyah elbiseli bir kadının piyanoya eğilmiş ve kendine ruhunu okumak istiyor gibi ateşin ve muhteris gözlerle bakmakta olduğunu gördü. Şopen bu müzahhar nazarın altında kızardığını hissetti, kadın da hafifçe tebessüm etti. Şopen piyanodan kalkıp da bir kenara çekildiği vakit, bir ipek elbise hışıltısı işitti ve tekrar menekşe kokusu duydu.

Musikinin Chopin ile George Sand arasındaki aşkın ilk tohumunu atmasına değindikten sonra, onları birbirine tanıştıranın da meşhur besteci Liszt olduğunu ifade eder. Dolayısıyla musiki, Chopin ve George Sand'ın aşklarında da bir anahtar mahiyetindedir.

Yazının devamında bu aşkın gelişimi ve bitişi üstünde Mehmet Rauf'un detaylı olarak durduğunu görürüz. George Sand ve Chopin hem fizikî açıdan hem de huyca farklı yaradılıştaki olsalar da birbirlerini güçlü bir aşkla sevip evlenmişler ve yıllarca birlikte yaşamışlardır. Ancak yaşadıkları köşkteki olanaksızlıklar, Chopin'in artan hastalığı gibi sebepler yüzünden birbiriyle anlaşılamaz ve ayrılırlar.

Mehmet Rauf serinin son yazısı olan **“Chopin'in Aşkı 4: Son Günler”**¹³⁹ ise başlıktan da anlaşıldığı üzere, Chopin'in hayatının son günlerini ele almıştır. Chopin'in ölüm döşegindeki son günlerinde dostlarının onu hiç yalnız bırakmadığını, ölümünden sonra cenazesinde sevenlerinden gördüğü yoğun ilgiyi ayrıntılı anlattığı bu yazıda, Chopin'in sanatının yüceliğini de yeri geldikçe vurgulamıştır.

¹³⁸ Marquis de Custine (1790-1857): Fransız aristokrat ve yazar.

¹³⁹ Mehmet Rauf, “Chopin'in Aşkı 4: Son Günler”, **Tanin**, Sayı: 1805, 20 Kanun-ı Evvel 1329 [2 Ocak 1914].

Chopin’i ziyaret eden dostlarından çoğunun musiki camiasından olması sebebiyle, Mehmet Rauf yazısında pek çok müzisyenin ismini zikreder. Hastalığının ağırlaştığı günlerde ailesi haricinde onu yalnız bırakmayan bu isimlerden bazıları, Paris’teyken piyano dersleri verdiği öğrencileridir:

Bereket versin ki son günlerinde yabancılardan elinde kalmadı; hemşiresi kocası ve kızıyla Lehistan’dan geldi, son anına kadar kardeşinin yanından ayrılmadı. Dostu ve en mümtaz bir şakirdi olan Kutman [Gutmann]¹⁴⁰ da daimi surette orada hazır bulundu. En hararetli hayrankârlarından olan Kontes Delfin Potota [Delfina Potocka] hastalığından haberdar olunca Nis’ten [Nice] alelacele Paris’e koştı geldi.

Şopen [Chopin] onun geldiğini görünce, teganni etmesini rica etti. Piyano odanın kapısına kadar sürüldü, Kontes sesinde hıçkırıklar, yüzünde akan yaşlarla bir dua parçası teganniye başladı. Şopen dua bittiği vakit: ‘Yarabbim, ne güzel, ne güzel... Tekrar! Tekrar!’ diye rica etti. Kontes her ne kadar heyecandan harap ise de, muhibbinin ricasına muvafakat edecek kadar cesaret-i necibe gösterdi, tekrar piyanoya oturdu ve başka bir dua daha teganni etti. Şopen birdenbire fenalaştığından herkes korkmaya başlamıştı ve ani bir hamle ile bütün hazırûn diz çöktüler, kimse bir söz söylemiyordu, bu mukaddes sükût, yalnız dünyevi ve matem-âgîn bir akompanyan¹⁴¹ olan hıçkırıkların fevkinde semadan dökülen bir neşide imiş gibi temevvüç eden muganniye’nin sedasıyla ihlal olunuyordu.

Mehmet Rauf bu pasajda Chopin’in son anlarında bile musikiye duyduğu ihtiyacı, sevgiyi anlatmak istemiştir. Yine, Chopin’in fenalaşma anında sevdiklerinin oluşan hüzünlü hallerini ve hıçkırıklarını musiki terimleriyle tasvir etmesi ise ayrıca önemlidir.

Son anına kadar büyük aşkı George Sand ve piyano öğrencilerinden Prenses Marcelina Czartoryska’nın da yalnız bırakmadığı Chopin, ölüm döşeğinde bile kız kardeşi ile kendi eserleri hakkında konuşur: “Bu esnada hemşiresiyle eserlerine dair mübahase etti. Ve adî eserlerinin cümlesinin yakılmasını rica etti: ‘Halka ve kendime karşı yalnız iyi şeyleri tab’ ettirmek bir vazifedir. Buna bütün hayatımda riayet ettim. Bundan sonra da riayet edilmesini isterim.”

Mehmet Rauf musikiye bu kadar düşkün olan Chopin’in cenaze uğurlamasının da Luigi Lablache tarafından seslendirilen, Mozart’ın “Requiem”¹⁴² isimli dua

¹⁴⁰ Wilhelm Adolf Gutman (1819-1882): Alman piyanist ve besteci.

¹⁴¹ (Fr.) accompagnement: Tü. akompanyıman. Müzikte eşlik etme, bir sese veya melodiye ahenkle katılma. Bkz. **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, (Der. Pars Tuğlacı), Cilt: 1, 8. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1985, (Sözlük 1), s. 53.

¹⁴² Requiem: Mozart’ın (1756-1791) son başyapıtıdır. Mozart 1791’de Kont Franz von Walsegg tarafından kendine ısmarlanan bu yapıtı tamamlayamadan ölünce, eseri öğrencisi Franz Xaver Süssmayr

parçasıyla olduğunu dile getirdikten sonra Chopin'in huyları, zevkleri, fizikî özellikleri ve sanatçı kişiliği üzerinde durmuştur. Yazısını da Chopin'in mütevazılığı ve sanatının yüceliğini takdir eden şu satırlarla sonlandırır:

Musiki âleminde en takdir ettiği üstâdlar, Bah [Bach]¹⁴³ sonra ise Mozar [Mozart]¹⁴⁴ idi.

Ölüm yatağında hazır bulunanlara hitaben: 'Beni düşünerek bir şey çalarsanız ben oradan onları işiteceğim.' demişti. Hazırından çellocu Franşom [Franchomme]: 'Evet, üstat, sizin çello ve piyano için yazdığınız sonatı¹⁴⁵ çalarız.' diye cevap verince: 'Hayır hayır, benim değil, hakikaten iyi bir musiki çalınız... Mesela, Mozar'ı...' diye mukabele etmişti.

Kendisi gibi derin bir surette sâhib-i dehâ olan bir üstadın, son anında bile, başka bir dehâyı kendinin fevkinde tutması, bizim için büyük bir ders-i ibreti hâvidir zannediyorum.

Mehmet Rauf'un bizzat musiki üzerine kaleme aldığı bu yazıları dışında, dolaylı olarak musikiden bahsettiği veya bir iki cümleyle musikiye işaret ettiği yazıları da mevcuttur. Halit Ziya'nın *Solgun Demet*¹⁴⁶ adlı eserindeki hikâyelerini değerlendirdiği, 1901'de kaleme aldığı "**Solgun Demet**"¹⁴⁷ başlıklı yazısı, bunlardandır. Mehmet Rauf, yazısında Halit Ziya'nın "Mösyö Kanguru" hikâyesinden özellikle etkilendiğini dile getirir ve bu hikâyenin kendisi için önemini ifade etmek için de *Palyaço*¹⁴⁸ operası ile benzerlik kurar:

Tekrar Kanguru'yu bertaraf ediyorum; o hayat-ı tabiiyenin hududuyla hapsedilmekten mustarip olan –ah Halid Ziya'nın kalemi olmalı idi ki burada onu tarif edebileyim- cevval ve alev-nâk bir hayalin, bir ateş-i hayalin feveranı olduğu gibi Pa[l]yaço operası üzerine yapılmış muhteşem ve parlak bir fantazy¹⁴⁹ da denilebilir. Onun hakkında söylenecek yegâne söz, kemâl-i ciddiyetle mütalaasını tavsiye etmektir.

tamamlamıştır. Bkz. Francesco Salvi, **Mozart ve Çağı**, (Çev. Egemen Berköz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s. 56.

¹⁴³ Johann Sebastian Bach (1685-1750): Alman besteci. Sayılamayacak kadar çok eser bırakmıştır. Org, onun elinde değer kazanmıştır. Bkz. Sözer, ss. 32-33.

¹⁴⁴ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Avusturyalı besteci. 18. yüzyıldaki müzik anlayışı, armoniyi işleyişindeki üstün zekâ, nihayet enstrümantal ve orkestral eserleriyle yüzyıllar sonrasına hitap eden bir bestecidir. Bkz. Sözer, s. 282.

¹⁴⁵ (Fr.) sonate, (İta.) sonata, (Tü.) sonat: 16. yüzyılın sonlarında yalnız sazlar için yazılan (canzone) şarkıların gelişmesiyle doğmuş bir müzik tarzıdır. Genel olarak tek çalgı için yazılır ve senfonideki gibi dört kısımdan meydana gelir. Bkz. Sözer, s. 392.

¹⁴⁶ Halid Ziya Uşaklıgil, **Solgun Demet**, Dersaadet: Âlem Matbaası, Haziran 1317 [1901].

¹⁴⁷ Mehmet Rauf, "Solgun Demet", **Servet-i Fünûn**, Sayı: 540, 5 Temmuz 1317 [18 Temmuz 1901].

¹⁴⁸ Orijinal ismiyle *I Pagliacci* olarak bilinen, İtalyan besteci Ruggiero Leoncavallo'ya (1858-1919) ait, bir prolog ve iki perdeden oluşan opera eseri. Bkz. Altar, *Opera Tarihi III*, ss. 21-32.

¹⁴⁹ Fantazy, Fantezi: Şekil ve anlam bakımından serbest eserler. 16. yüzyıldan sonra birçok besteci bu tarzda eserler yazmıştır. Bkz. Sözer, s. 128.

1908’de *Mahasın* mecmuasında yayımlanan “**Büyük Bir Kadın**”¹⁵⁰ başlıklı yazıda ise musikiye, İngiltere Kraliçesi Alexandra’nın hayatı merkezinde yer vermiştir. Yazısının başında kadınlara örnek teşkil etmesi bakımından bu yazıyı kaleme aldığını belirten Mehmet Rauf, Kraliçe Alexandra’nın sadece büyük bir kraliçe olmayıp aynı zamanda birçok erdeme sahip “büyük bir kadın” olduğunu söyler. Devamında kraliçenin şefkatli, yardımsever ve merhametli kişiliğine örnek olması açısından halka ve çocuklarına gösterdiği duyarlılıklar üstünde durduktan sonra, takdir edilecek bir yönünün de musikiye duyduğu ilgi olduğunu vurgular: “Bundan başka mükemmel bir de müzisyen [n] olduğundan, Vagner [Wagner],¹⁵¹ Şopen [Chopin], Şuber [Schubert]¹⁵² gibi bestekârların eserlerine son derece meftundur.”

Mehmet Rauf 1909 yılında yayımladığı “**Halkta Sanat ve Edebiyata Rağbet**”¹⁵³ yazısında da dönemin ünlü opera sanatçılarıyla müzisyenlerine atıfta bulunmuştur. Sanatla toplum arasındaki ilişkiyi konu aldığı yazıda, Avrupa’da sanata ve sanatçılara gösterilen değeri takdir ederek sanatkârların kazandıkları yüklü paralara dikkat çekmiştir. Yazısında tiyatro yazarlarının eserlerden aldıkları paraları örnek verdikten sonra tiyatro oyuncularıyla opera şarkıcıları ve müzisyenlerin gelirlerine de şöyle değinir:

Hâlbuki yalnız yazan sanatkârlara nazaran oynayan sanatkârların ne dehşetli paralar aldığını düşünecek ve görececek olursak hayret etmemek kabil değildir; çünkü ancak en meşhuru ayda beş yüz lira alan muharrirlerin yanında, turnelerinde gecede iki yüz elli lira alan Sara Bernar [Sarah Bernhardt],¹⁵⁴ yüz elli lira alan Koklen [Coquelin]¹⁵⁵ ve Mone Sulli [Mounet-Sully],¹⁵⁶ yüz lira alan Madam Rejan [Réjane]¹⁵⁷ ve daha yükselecek olursak, on oyunu için dört bin lira almış olan Madam Melba,¹⁵⁸ beş dakika sürmüş olan üç şarkı için beş bin lira frank aldığından dakikada elli lira kazandığı meşhur olan Madam Patti¹⁵⁹ ve her oynadığı gece altı yüz lira alan meşhur tenor Karuzo [Caruso]¹⁶⁰ ve beher gece yüz

¹⁵⁰ Mehmet Rauf, “Büyük Bir Kadın”, **Mahasın**, Sayı: 1, 1 Eylül 1324 [14 Eylül 1908].

¹⁵¹ Wilhelm Richard Wagner (1813-1883): Alman besteci.

¹⁵² Franz Peter Schubert (1797-1828): Avusturyalı besteci.

¹⁵³ Mehmet Rauf, “Halkta Sanat ve Edebiyata Rağbet”, **Musavver Muhit**, Sayı: 18, 26 Şubat 1324 [11 Mart 1909].

¹⁵⁴ Sarah Bernhardt (1844-1923): Fransız tiyatro oyuncusu.

¹⁵⁵ Benoît-Constant Coquelin (1841-1909): Fransız aktör.

¹⁵⁶ Jean Mounet-Sully (1841-1916): Fransız aktör.

¹⁵⁷ Gabrielle Réjane (1856-1920): Fransız tiyatro oyuncusu.

¹⁵⁸ Nellie Melba (1861-1931): Avustralyalı soprano opera sanatçısı.

¹⁵⁹ Adelina Patti (1843-1919): Opera sanatçısı.

¹⁶⁰ Enrico Caruso (1873-1921): İtalyan tenor opera solisti.

elli lira alan kemanî-i şehir Kubelik¹⁶¹ ile gecede beş yüz lira kazanan piyanist Paderevski [Paderewski]¹⁶² düşünülecek ve bu havâlık rağbet ve teşvik göz önüne getirilecek olursa, evet gerek sanat ve edebiyatın mükemmeliyeti halkın rağbetini yahut halkın rağbeti sanat ve edebiyatın tekmilini müceb olsun bu sanatkârlara da, bu sanatkârları takdir ile mükâfatını bahşetmesini bilen, evet sa'y ve gayreti ve ceht ve ikdamıyla bütün bu paraları kazanıp sonra da bu kadar kadirşinasâne, sanatperestâne, sanat ve edebiyatı ihya edercesine bezl ve sarf eden büyük halka da hayran olmamak kabil değildir. (...)

1914 yılına ait, *Peyâm* gazetesinin edebi ilavesinde “Hâdisât-ı İçtimaiye” başlığı altında yer alan ve fütürizm akımından bahsettiği “**Fütürizm**”¹⁶³ başlıklı yazısında ise musikiye bir yerde işaret ettiğini görürüz. Fütürizmin İtalya’da doğuşu, akımın kurucuları, yayın organları ve edebiyat alanındaki temsilcilerinden detaylı olarak bahsettiği yazıda diğer sanat dallarında da bu akımın gelişimi ve temsilcileri üstünde durmuş; musiki alanında Balilla Pratella¹⁶⁴ isimli bestekârın fütürist musikinin beyannâmesini neşrettiğini belirtmiştir.

Mehmet Rauf, okuduğu yabancı gazetelerdeki Batılı yaşantı ve yeni gelişmelerle ilgili haberlerden de okuyucusunu haberdar etmek isteyen bir yazardır. Nitekim 1914 yılında “Garpta Hayat” ana başlığı altında *Tanin* gazetesinde neşrettiği “Renkli Saçlar”¹⁶⁵ ve “Bir Kadın İntikamı-Opera Balosu”¹⁶⁶ başlıklı yazılarında musikiye Avrupa’daki günlük yaşantıdan bahisle yer vermiştir.

Paris’te kadınlar için yeni bir moda olan renkli saç peruklarını anlattığı “**Renkli Saçlar**”da, bu saçların başta hiç ilgi uyandırmayıp sonrasında moda olmasını Fransız gazetelerinde okuduğu operaya giden yeşil saçlı bir kadın haberinden yola çıkarak aktarır.

“**Bir Kadın İntikamı-Opera Balosu**” ise yine okuduğu yabancı gazetelerden hareketle aktardığı iki haberi içermektedir. Mehmet Rauf ilk olarak bir kadınla erkeğin boşanma davalarıyla ilgili haberden bahsettikten sonra, Paris’te son düzenlenen maskeli ve oyunlu opera balosunun uyandırdığı büyük ilgi üstünde durur. Verdiği örnekler

¹⁶¹ Jan Kubelik (1880-1940): Çek viyolonist ve besteci. Genç yaşta keman üstatları arasına karışmış ve virtüozitesini kısa zamanda geliştirerek çağın Paganini’si adıyla şöhret yapmıştır. Bkz. Sözer, s. 232.

¹⁶² Ignaz Jan Paderewski (1860-1941): Polonyalı besteci ve piyanist. Bkz. Sözer, s. 319.

¹⁶³ Mehmet Rauf, “Fütürizm”, *Peyâm (Edebî İlave)*, Sayı: 17, 10 Şubat 1329 [23 Şubat 1914].

¹⁶⁴ Francesco Balilla Pratella (1880-1955): İtalyan besteci.

¹⁶⁵ Mehmet Rauf, “Renkli Saçlar”, *Tanin*, Sayı: 1881, 7 Mart 1330 [20 Mart 1914].

¹⁶⁶ Mehmet Rauf, “Bir Kadın İntikamı-Opera Balosu”, *Tanin*, Sayı: 1895, 21 Mart 1330 [3 Nisan 1914].

üstünden, geçmişte opera balolarının her defasında düzenlenip sonrasında iptal edildiğini ve on iki yıl aradan sonra yeniden bir opera balosu düzenlenmesinin ise insanlarda coşku ve heyecan yaratmasını dile getirir. Seçkin kişilerin katıldığı ve maske takmanın zorunlu olduğu baloda, daha fazla ilgi uyandırmak için kadın ve erkeklerin katıldıkları bir oyunun da icat edildiğini, bu sayede Paris'teki opera balolarına yeniden rağbet edildiğini okuyucusuyla paylaşır.

Mehmet Rauf'un Napoli'deki gözlemlerinden oluşan¹⁶⁷ “Napoli Tahassüsâtı” başlığı altındaki sekiz yazı dizisinden üçüncüsü olan “**Napoli’de Caddeler ve Dükkânlar**”da¹⁶⁸ da musiki günlük hayatın tasviri içinde, küçük bir yerde karşımıza çıkmaktadır. Napoli halkının yaşantısıyla ilgili olarak kahveci, şekerlemeci, fırın gibi dükkânlar ve şehrin caddeleri hakkında ayrıntılı tafsilat verdiği bu yazıda Mehmet Rauf, Napoli’nin musikisi konusundaki düşüncelerini şöyle belirtir:

Yatağınızdan kalktınız. Evinizin civarına vesaitinizin derecesine göre, ya bir komşunun yüksek sesle söylediği kançonetana-polesane [canzonetta-polesane]¹⁶⁹ yahut bir laterna¹⁷⁰ mutlak işitilecektir. Buranın laternaları piyano şeklinde ve iki tekerlekli bir araba üstünde müteharrik olup her sokakta, her köşede bir tanesini görürsünüz. Çalarlar, çalarlar, sonra, evlerden, dükkânlardan ve geçenlerden parsa toplarlar. Çaldıkları havalar, Napoli’nin avam şarkılarıdır. O kadar zamandır, bir opera parçası çaldıklarını duymadım; hatta operalarından avamın haberi bile yok. Onlar için var mı kançoneta, yok mu kançonetana...

Mehmet Rauf, Napoli hakkındaki yazı serisinde Napoli’nin doğası ve iklimini büyüleyici bulup beğendiğini ifade ederken şehir yaşantısını binaların büyüklüğü, sokakların pis, kalabalık ve gürültülü olması gibi sebeplerden ötürü sevmediğini her fırsatta dile getirmiştir. Onun Napoli’deki yaşantı üzerine takındığı bu eleştirel tavrı, “Napoli’de Caddeler ve Dükkânlar” yazısına ait, musikiyle ilgili yukarıdaki cümlelerinde de açıkça görülmektedir. Bu cümleler aynı zamanda Mehmet Rauf’un yüksek musiki kültürü ve beğenisini de göstermektedir.

¹⁶⁷ Mehmet Rauf, 1921 yılında *Vakit* gazetesinin muhabiri olarak Napoli’ye gitmiş ve burada kaldığı altı aya yakın süre zarfındaki gözlemlerini de “Napoli Tahassüsâtı” başlığı altında seri yazılar şeklinde *Vakit* gazetesinde yayımlamıştır. Bkz. Törenek, s. 52.

¹⁶⁸ Mehmet Rauf, “Napoli’de Caddeler ve Dükkânlar”, *Vakit*, Sayı: 1431, 4 Kanun-ı Evvel 1337 [1921].

¹⁶⁹ (*İta.*) canzonetta: *İta.* “canzone”dan (“küçük lirik şiir”) türeyen “canzonetta”, “canzone”un daha küçültülmüş şeklidir. Günümüzde bu terim ara sıra çalgılar için şarkı biçiminde yazılan ezgileri ifade etmektedir. Bkz. Meydan Larousse, Cilt: 10, s. 475; (*İta.*) polesane: Bir çeşit İtalyan dans müziği.

¹⁷⁰ Laterna: Elle çevrilerek çalınan sokak piyanosu. Bir silindir üzerinde belirli mesafelere göre ayarlanmış, sabit madeni çıkıntıların, silindir dönerken ses dalciklerine dokunmasıyla yeknesak melodiler elde edilir. Bkz. Sözer, s. 240.

Mehmet Rauf musiki kulağı ve bilgisini zaman zaman kişilerle ilgili gözlemlerine de yansıtmıştır. Aynı yazıdaki sokak satıcılarını anlattığı kısımda, tarak satan bir seyyar satıcının müşterileri ikna etmek için yaptığı konuşmanın tonunu İtalyanca müzik terimleriyle şöyle betimler:

Bir fayton. İçinde ayakta bir adam, elinde muhtelif şekl ve kıt'ada üç tarak tutuyor. Etrafını ihata eden ve çoğala çoğala adeta mühimce bir kalabalık teşkil eden halka hitap ederek kuvvetle, fakat asla duçar-ı zaaf olmayan, yorulmayan, gevşeyip kesp-i zaaf edeceğine İtalyanca bir müzika tabiriyle kreşendo kreşendo¹⁷¹ nihayet forte forte¹⁷² devam eden bir kuvvetle söyleyen geveze, çâl-çene bir adam var (...)

Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, Batı musikisine duyduğu ilgi ve sevgiyi fikrî yazılarında da sık sık dile getirmiş, bu bağlamda yazılarında musiki bazen ana konu bazen de dolaylı olarak değindiği ya da işaret ettiği bir unsur olmuştur.

1.2.3. Resim

Mehmet Rauf'un, gazete ve dergi yazılarında üstünde durduğu sanat dallarından biri de resimdir. Musiki gibi resim de onun yazılarında halkı Batı'daki gelişmelerden haberdar ettiği ve düşüncelerini paylaştığı bir sanat türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Rauf, Batı dünyasındaki resim sanatıyla yakından ilgilenerek hem yaşadığı çağın hem de geçmiş dönemlerin ressamlarını takip etmiştir. Özellikle portre ressamları onu çok etkilemiştir. Yaşamındaki üç iptilasından ikisi olan "kadın" ve "aşk", onun resim sanatı zevkinde de etkili olmuştur. Nitekim fikrî yazılarına ve edebî eserlerine bakıldığında kadın portrelerinden oluşan tablolara yer verdiği görülür.

Mehmet Rauf'un süreli yayınlardaki resim konulu yazılarından bahsetmeden önce, kadınlara yönelik çıkardığı mecmualar olan *Mahasin*, *Süs* ve *Gelincik*'e¹⁷³ işaret etmemiz gerekir. Döneminde resimli olarak basılan bu dergilerin kapakları ve içindeki sayfalar renkli resimlerle süslüdür. Mehmet Rauf, yaşadığı dönemde karikatür sanatından da etkilenmiştir. Müdürü ve başmuharriri olduğu bu mecmualarda ünlü

¹⁷¹ (*İta.*) crescendo: Seslerin gittikçe kuvvetlenmesini ifade eden terim. Bkz. Sözer, s. 85.

¹⁷² (*İta.*) Forte: Kuvvetli. Nota ve partisonlarda kuvvetli çalınacak yerler (*f.*) kısaltmasıyla işaretlenir. Bkz. s. 142.

¹⁷³ *Gelincik*: 8 Haziran 1340 [1924] ile 5 Ağustos 1340 [1924] tarihleri arasında 9 sayı olarak yayımlanan, imtiyaz sahipliğini ve başyazarlığını Mehmet Rauf'un yürüttüğü mecmua. Bkz. Törenek, s. 54.

ressamlara ait tablolar olduğu gibi karikatürler de yer almaktadır. Bu bağlamda *Gelincik* mecmuası, baştan sona karikatür resimleriyle doludur. Dergilerin sayfalarını süsleyen bu resim ve karikatürlerin bazıları ressamlarının ismi belirtilerek okuyucularla paylaşılmışken çoğu -özellikle de karikatürler- isimsiz şekildedir. Karikatürlerde isimleri belirtilen sanatçılardan bazıları, Mehmet Rauf'un kendi yazılarında da atıfta bulunduğu Batılı ressamlardır.

Mehmet Rauf'un yazılarında Batılı ressam ve karikatüristler karşımıza çıkarken *Mahasin*, *Süs* ve *Gelincik* dergilerinde Türk sanatçılar ve onların resimlerine de geniş yer verildiğı görülür. Özellikle *Süs* mecmuası, bu bakımdan önemlidir. Bu mecmuada çoğu isimsiz olarak yayımlanan, dönemin Türk ressamlarının İstanbul'daki resim sergilerinin duyurusunun yapıldığı ve bu sergilerdeki resimlerin değerlendirildiğı yazılar mevcuttur. Bu doğrultuda derginin 9. ve 51. sayılarının baştan sona bu resim sergilerine özel olması, Türk resamlara ve resim sanatına verilen değeri açıkça ortaya koymaktadır.¹⁷⁴ Bahsedilen her iki sayıda da hem sergiye katılan ressamların adlarıyla fotoğraflarına hem de biyografilerine yer verilmiş, sergilenen tabloların fotoğrafları da paylaşarak bu resimlerin “sanat değeri” hakkında yorumlarda bulunulmuştur. Ayrıca yine *Süs* dergisinin 50. sayısında, önceki sayılarda duyurusu yapılan “İstanbul İrfan Ordusu” isimli karikatür albümünün çıktığı haberi de verilmiştir.¹⁷⁵ Bütün bunlar özellikle kadın okuyucuları bilinçlendirmek ve sanata teşvik etmek, onlarda estetik bir zevk uyandırmak açısından resim sanatına büyük bir titizlik gösterildiğini ortaya koymaktadır. *Mahasin* dergisinin 2. sayısında da yine resim sanatına rağbeti arttırmak amacıyla, Fransız kadın ressam Francine Chardon'un (1861-1928) *Hâb-ı Masum* (Orijinal adı: *Sommeil*) adlı tablosunun fotograür baskısının abonelere hediye edileceğı ifade edilmiştir. Başka bir duyuruda ise İtalyan ressam Élısa Koch (1833-1914),¹⁷⁶

¹⁷⁴ Bkz. *Süs*, Sayı: 9, 11 Ağustos 1339; Sayı: 51, 31 Mayıs 1340. 9. sayıda “Resim Sergisinde” başlığı altında Galatasaray Sultanisi'nde açılan resim sergisi üstünde durulmuş, 51. sayı ise “Yeni Resim Cemiyeti Sergisi” başlığı ile, eski Donanma Cemiyeti binasında Yeni Resim Cemiyeti'ndeki ressamlar tarafından düzenlenen resim sergisine ayrılmıştır.

¹⁷⁵ Bkz. *Süs*, Sayı: 50, 24 Mayıs 1340. Nüşhada “Bütün İstanbul mekteplerinin heyet-i idare ve ta'limiyyelerinin karikatürlerinden mürekkep olan bu albüm çıkmıştır.” duyurusu ile “İstanbul irfan Ordusu” adlı karikatür eserinin haberi paylaşılmıştır. Duyuruda özellikle mektep hayatıyla ilgili olanların bu kitabı zevkle okuyacakları belirtilerek albümün renkli kapaklı olduğu, sayfa sayısı ve fiyatı da okuyucuya sunulmuştur.

¹⁷⁶ Élısa Koch'a (1833-1914) ait “Terâne-i Bahar” adlı tablodan *Mahasin* dergisinin 2. sayısında bahsedilmekle birlikte, resmin fotoğrafına 1. sayıda yer verilmiştir (Bkz. Ek B).

İngiliz ressam George Frederick Watts (1817-1904) ve Fransız ressam William-Adolphe Bouguereau'ya (1825-1905) ait üç tablonun kopyalarının, satın almak isteyen okuyuculara belli bir ücret karşılığında gazete idarehanesi tarafından verileceği belirtilmiştir.¹⁷⁷ Dergide, zikredilen bu tabloların resimleri de paylaşılmıştır (Bkz. Ek A, Ek B, Ek C, Ek D).

Mehmet Rauf'un çıkardığı bu dergilerde yer alan ressamlarla sanat eserlerinden bazıları, kendi kaleme aldığı yazılarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda resim sanatına duyduğu merak ve sevgi, resim konulu yazılarında açıkça görülmektedir. Onun 1914 yılına ait "Mona Lisa'nın Tebessümü" ve "Meşhur Bir Tebessümün Mahiyeti" başlıklı yazıları, resim sanatına olan ilgisiyle ünlü ressamlar ve eserleri konusundaki geniş bilgisini göstermeleri açısından önemlidir. *Mona Lisa* tablosunu konu alan birbirinin devamı niteliğindeki bu iki yazı, Mehmet Rauf'un estetik zevk ve sanat anlayışını içermeleri bakımından da üstünde ayrıca durulması gereken metinlerdir. Öyle ki bu yazılarında, *Mona Lisa* ile ilgili alışıl gelmiş övgü niteliğindeki görüşlere karşı çıkarak tabloya eleştirel bir gözle yaklaşmış ve bir sanat eleştirmeni üslubu takınarak tablo hakkındaki fikirlerini ortaya koymuştur.

Tanin gazetesinde yayımladığı "**Mona Lisa'nın Tebessümü**"nde¹⁷⁸ *Mona Lisa* tablosu hakkındaki düşüncelerini belirtmeden önce tabloya verilen önem üstünde durur. Çalınan *Mona Lisa* tablosunun iki yıl sonra bulunup yeniden Paris Louvre Müzesi'ne getirilmesi haberi¹⁷⁹ dünya çapında, özellikle de Avrupa'da büyük ses getirmiştir. Yaşadığı dönemde Batı'daki gelişmeleri yakından takip eden Mehmet Rauf, yazısının başında *Mona Lisa* tablosu Paris'e getirilirken alınan güvenlik önlemlerine dikkat çeker. Çalınan meşhur *Jokond*'un¹⁸⁰ İtalya'da bulunduktan sonra binbir tedbirle Paris'e getirilerek önce Sanayi-i Nefise Mektebi'nde¹⁸¹ sergilendiğini ardından Louvre Müzesi'ne nakledildiğini söyler.

¹⁷⁷ Bkz. "Küçük Hemşire, Ümit ve Terâne-i Bahar Levhaları", **Mahasın**, Sayı: 2, Teşrin-i Evvel 1324.

¹⁷⁸ Mehmet Rauf, "Mona Lisa'nın Tebessümü", **Tanin**, Sayı: 1818, 3 Kânun-ı Sâni 1329 [16 Ocak 1914].

¹⁷⁹ 1911 yılında *Mona Lisa* tablosunun Louvre Müzesi'nden çalınıp İtalya'ya götürülmesi haberi oldukça ses getirmiş, iki yıl sonra bulunup 30 Aralık 1913'te yeniden Paris'e getirilmesi ise ününü dünya çapında duyulacak kadar arttırmıştır. Bkz. Elizabeth Lunday, "Leonardo Da Vinci", **Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları**, (Çev. Sevin Okyay), Domingo Yayınevi, 4. Basım, İstanbul, 2012, s. 27.

¹⁸⁰ *Jokond*: *Mona Lisa* tablosunun (İta.) *La Gioconda*, (Fr.) *La Jaconde* olarak da bilinen diğer ismi.

¹⁸¹ Mehmet Rauf burada orijinal ismi "L'Ecole Des Beaux-Arts" olan, Paris Güzel Sanatlar Okulu'nu kastetmiştir. 19. yüzyılda Paris'in en önemli akademisi olan Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'Ecole Des

Fransız gazetelerinde okuduğu haberler vesilesiyle kaleme aldığı yazının devamında ise *Mona Lisa*'nın Paris'te büyük bir sevinçle karşılandığından ve Fransızlar için bu tablonun öneminden bahseder. Mehmet Rauf'a göre bu tablo, "Leonardo da Vinci gibi büyük ve eski bir ressamın eser-i sanatı" olması ve orijinalinin bu zamana kadar muhafaza edilmesi bakımından "milyonlar değerinde bir eser-i sanat, eski bir levha-yı kıymet"tir. Tekrar bulunup Paris'e getirilen bu değerli tablonun Fransızlar başta olmak üzere tüm dünyada geniş yankı uyandırmasını da bu sebeple haklı bulur. Ancak şöhretini, resmedilen kadının tebessümünden almasını eleştirir:

(...) Fakat levhayı kadının hüsnünden, Mona Liza'nın [Mona Lisa] esrarengiz ve müzahhar tebessümünden dolayı kıymetdâr bulup taziz etmeye gelince, hayır, bin kere yüz bin kere hayır...

Burada şu satırla sipariş üzerine Mona Liza'nın meftunu olan birçok mensup dostlarımı çok mütehayyir edeceğimden ne kadar emin isem, Jokond'da nisvî bir güzellik, tebessümünde bir letafet bulamayarak bu vaveylayı takdir ile şaşırmış kalmış olan birçok masum kâri'leri pek çok memnun edeceğime o kadar eminim.

Evet, Mona Liza, hakkında yazılmış, işitilmiş medhlerden fekk-i ruh ederek kendi gözlerimle tetkik edilmek üzere, kaşsız çekik gözlü hamur çehresiyle adeta renksiz, manasız bir kadından başka bir şey değil.

Beaux-Arts", Osmanlı'nın ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne de örnek teşkil etmiştir. Bkz. Derya Uzun Aydın, "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'Ecole Des Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 6, 2014, ss. 74-81.



Şekil 2: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*.¹⁸²

Gündelik yaşamında aşk ve kadınlara karşı oldukça duyarlı olan Mehmet Rauf, yazısında *Mona Lisa* portresinden hareketle ideal kadın güzelliği hakkında kendi anlayışını da dile getirir. Ona göre “*Mona Lisa*’nın tebessümünü sihirî ve esrarengiz bulup bir numune-yi hüsn olmak üzere perestîş edenler”, başkasının gözü ile bakıp onun kalbiyle seven, “kendi zevkleri olmayan” kişilerdir. O ise bir insanın başkalarının fikirleri ve beğenileriyle değil, kendi zevkleri ve hisleriyle hareket etmesi gerektiğini savunmaktadır. Kendi zevki ve beğenileri olmayan, “snop”¹⁸³ diye nitelendirdiği bu Batı özentisi kişilerden farklı olarak Mehmet Rauf, Batı memleketlerinde yaşamamasına rağmen resme duyduğu meraktan ötürü pek çok ressam ve onlara ait sanat eserlerinden haberdar olduğunu söyler. Kendi zevk ve beğenisini ifade etmek için de yazısında *Mona Lisa* tablosunu başka ressamalara ait kadın portreleriyle karşılaştırır. Leonardo da

¹⁸² Allison Lee Palmer, **Leonardo da Vinci: A Reference Guide to His Life and Work**, Rowman & Littlefield, United States of America, 2019, p. 104.

¹⁸³ Snop: Seçkin görünmek için bazı çevrelerdeki düşünceleri benimseyen, hayranlık duyan ve onlar gibi davranmaya özenen kimse. Bkz. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, **Türkçe Sözlük**, (Der. Şükrü Haluk Akalın ve diğerleri), 10. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2009, (TDK Türkçe Sözlük), s. 1782.

Vinci'nin *La Belle Ferronnière* tablosunu bile *Mona Lisa*'dan kat kat üstün gördüğünü belirten Mehmet Rauf, yazısında ilk olarak eski Fransız ressamların tablolarıyla *Mona Lisa*'yı güzellik ölçütleri bakımından kıyas eder.

Levhalara güzel çehrelere gelince, benim burada bu kadar uzakta saika-yı merak ile öğrenebildiğim kadar bunların o kadar nefisleri vardır ki, Mona Liza [Mona Lisa] yanlarında pek sönük kalır.

Mesela, hepsinden evvel, yine da Vinci'nin "La Bel Ferronyer" [La Belle Ferronnière] namındaki (Pron Kleman [Braun Clément]¹⁸⁴ kataloğunda 11600 numero ile mukayyed)¹⁸⁵ kadın resmi Mona Liza'dan bin kere daha cazip çehrelî, daha asil nevşîn bakışlı, daha latif tavırlıdır.

Sonra yine eski ressamlardan Grone'nin [Granet],¹⁸⁶ Vije Le Brun'un [Vigée Le Brun'un]¹⁸⁷ levhalarındaki kadın başları arasın[d]a ne manalıları, ne cazibelileri vardır ki, Jokond ile kabil-i kıyas değildir.

¹⁸⁴ Braun, Clément & Cie: Fransız fotoğrafçı Adolphe Braun'un (1812-1877) yayımladığı, meşhur ressamların tablolarına ait fotografların kayıtlı olduğu katalog. Ressamların alfabetik sıralamayla yer aldığı bu katalog, ressamlarla eserleri konusunda zengin muhtevaya sahip olması ve resim tablolarını müzelerdeki kayıtlı numaralarıyla sıralaması açısından vesika niteliğinde, önemli bir kaynaktır. Braun, Clément & Cie yayınevi ve o döneme ait güzel sanatlar konusunda çıkan yayınlar hakkında ayrıntılı bilgi için Bkz. "A Noted Family of Fine Art Publishers", **The Lotus Magazine**, Volume: 4, No: 1, 1912, pp. 1-8.

¹⁸⁵ Mehmet Rauf'un parantez içinde belirttiği 11600 numarayla kayıtlı "La Belle Ferronnière" tablosu için Bkz. Maison Ad. Braun & Cie, "Portrait présumé de Lucrezia Crivelli", **Catalogue Général des Reproductions Inalterables au Charbon D'apres Les Originaux Peintures Fres Ques et Dessins**, Braun, Clément & Cie, Paris, 1896, s. 701. Kataloğa internetten erişim için: Bkz. http://www.user.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Braun_1896_1_1.pdf

¹⁸⁶ François Marius Granet (1775-1849): Fransız ressam.

¹⁸⁷ Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842): Fransız portre ressamı.



Şekil 3: Leonardo da Vinci, *La Belle Ferronnière*.¹⁸⁸

Leonardo da Vinci'nin *La Belle Ferroniere* tablosunu bile *Mona Lisa*'dan üstün bulduğunu belirttiği bu satırların devamında, eski ve yeni İngiliz portre ressamlarının resimleriyle de *Mona Lisa*'yı karşılaştırır:

Eski İngiliz ressamlarından, Reynolds'un,¹⁸⁹ Lavrans'ın [Lawrence],¹⁹⁰ Teromney'in [Romney],¹⁹¹ Gensburu'nun [Gainsborough]¹⁹² yaptıkları asil kadın resimleri arasında Mona Liza [Mona Lisa] arz-ı ruy edemez. Hele yeni İngiliz ressamları arasında Riland [Ryland]¹⁹³, Roçard [Rochard]¹⁹⁴, Volker'in (?)¹⁹⁵

¹⁸⁸ Christina Geddo, **Leonardo Da Vinci: The Extraordinary Discovery Of The Last Portrait**, Société Genevoise D'études Italiennes, Geneva, 2012, p. 34.

¹⁸⁹ Joshua Reynolds (1723-1792): 18. yüzyıl'da yaşamış İngiliz ressam. Resimlerinde maddesel dünyayı yansıtmada gösterdiği özen ile figürlerine verdiği kibar, alçakgönüllü görünüm bir arada işlenir. Bkz. "İngiltere'de Barok", **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel Yayınlar, Cilt: 3, 1981, s. 570.

¹⁹⁰ Sir Thomas Lawrence (1769-1830): İngiliz ressam. Portre ressamı olarak ün yapmıştır. Bkz. Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 272.

¹⁹¹ George Romney (1734-1802): İngiliz ressam. Reynolds ve Gainsborough ile birlikte 18. yüzyılın ikinci yarısının en gözde portre ressamlarından. Bkz. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayın, Cilt: 3, İstanbul 1997, (ESA), s. 1577.

¹⁹² Thomas Gainsborough (1727-1788): İngiliz ressam. 17. yüzyıl Hollanda manzara resminden, Van Dyck, Murillo, Rubens'ten etkilenmiştir. Portreler de yapmasına karşılık kendisi bir manzara ressamı olduğunu ileri sürmüştür. Bkz. Tansuğ, s. 269.

¹⁹³ Henry Ryland (1856-1924): İngiliz ressam.

¹⁹⁴ Simon Jacques Rochard (1788- 1872): 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa, İngiltere ve Brüksel'de ün salan minyatür portre ressamı. Bkz. Freeman Marius O'Donoghue, "Rochard, Simon Jacques",

çehreleri... Bilhassa hakikaten esrarengiz, hakikaten cazip ve müesahhar çehresiyle en haşin ruhları bile celp ve tehziz edebilecek kadar müessir olan Roçard'ın “Güzel Dul Kadın” levhası... Hele Volker'in “Hebe (?)”, “İngiliz Gell (?)”, “Silvia (?)” namındaki levhaları hüsn-ü nisvânın en mutena numunelerini irae ederler.



Şekil 4: Simon Jacques Rochard, *The Fair Widow* (Güzel Dul Kadın).¹⁹⁶

Eski dönemlerde yaşamış ressamalar ile çağının ressamlarını yakından takip eden Mehmet Rauf'u İngiliz ressamalar kadar Fransız ressamlar da fazlasıyla etkilemiştir. Bu bağlamda yazısında Fransız ressamlar ve tablolarından verdiği örneklerle *Mona Lisa*'yı estetik açıdan zayıf bulduğunu ifade eder:

Fransız ressamlarına gelince, mesela, Şaplen'in [Chaplin],¹⁹⁷ Bogro'nun [Bouguereau],¹⁹⁸ Gardner'in,¹⁹⁹ Pallavoan'ın [Ballavoine],²⁰⁰ Senyak'ın

Dictionary of National Biography, (Edited by Sidney Lee), Volume: 49, Smith, Elder & Co, London 1897, p. 66.

¹⁹⁵ Mehmet Rauf'un metinde Türkçe okunuşuyla adının “Volker” olduğunu söylediği bu ressam ve eserlerine tüm araştırmalarımıza rağmen ulaşamadık.

¹⁹⁶ “Die Messe Witwe (The Fair Widow)”, **Meisterdrucke: Kunstreproduktionen- Fine Art Prints**, <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Simon-Jacques-Rochard/309463/Die-Messe-Witwe.html>, (16.08.2018).

¹⁹⁷ Charles Joshua Chaplin (1825-1891): Fransız ressam.

[Seignac]²⁰¹ çehreleri... Hele Şaplen'in "Asr-ı Zerrin" levhasındaki o bir hülya-yı zerrine müstağrak, o bir rüya-yı bîkr ve garâm içinde hâbide-yi şî'r ve nûr genç kız çehresi... Sonra, yine Şaplen'in Lüksemburg Müzesi'ndeki "Kedi ile Genç Kız" levhasındaki tebessüm ne kadar cazip, ne kadar esrarengizdir ki, Jokond ile mukayesesi cinayet olur.

Hatta Pio'nun [Piot]²⁰² "Graçioza (?)", "Cio dö neçça (?)", "Ezhâr-ı Bahar"²⁰³ resimleri bile, Mona Lisa'dan bin kere daha sihirkâr, daha caziptir.



Şekil 5: Charles Joshua Chaplin, *The Age Of Gold (Asr-ı Zerrin)*.²⁰⁴

¹⁹⁸ William Adolphe Bouguereau (1825-1905): Fransız akademik ressam.

¹⁹⁹ Elizabeth Jane Gardner (1837-1922): Amerikalı ressam.

²⁰⁰ Jules-Frédéric Ballavoine (1842-1901): Fransız ressam.

²⁰¹ Guillaume Seignac (1870-1924): Fransız akademik ressam.

²⁰² Etienne Adolphe Piot (1825-1910): Fransız ressam.

²⁰³ Piot'nun resimlerini araştırmamız neticesinde, metinde Türkçe okunuşları "Graçioza" ve "Cio dö neçça" olabilecek bir tabloya rastlayamadık. Mehmet Rauf'un Türkçe'ye "Ezhâr-ı Bahar" olarak çevirdiği tablo ise Piot'nun birçok tablosuna uyabilecek bir adlandırmadır. Nitekim ressamın tablolarına bakıldığında, çiçek buketleriyle tasvir edilen fazla sayıda kadın portresinin olduğu görülmektedir. Bu sebeple metinde Mehmet Rauf'un onun hangi tablosuna atıfta bulunduğu açıklık kazanamamıştır.

²⁰⁴ "Charles Joshua Chaplin - The Age of Gold 1880s Photogravure by Goupil & Co Large Nude Female Print Appletons", **Etsy**, <https://www.etsy.com/au/listing/291068071/charles-joshua-chaplin-the-age-of-gold>, (16.08.2018).



Şekil 6: Charles Joshua Chaplin, *Jeune Fille au Chat* (Kedi ile Genç Kız).²⁰⁵

Bu satırlar, Mehmet Rauf'un ressamlar konusundaki geniş bilgisini göstermenin yanında tabloları yorumlama yeteneğini de ortaya koymaktadır. Nitekim Charles Joshua Chaplin'in adı geçen portrelerini bir sanat eleştirmeni gibi yorumlayarak *Mona Lisa*'dan daha çok beğendiğini ifade eder.

Mehmet Rauf yazısında, *Mona Lisa*'daki güzellik ölçütlerinin, yaşadığı dönemin güzellik anlayışının gerisinde kaldığına da dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, atıfta bulunduğu yeni ressamlardan hareketle yaşadığı çağın kadınlarına ve güzellik ölçütlerine değinerek *Mona Lisa* ile eski çağlarda yaşayan kadınlar arasında benzerlik kurar:

Sonra, son Fransız ve İngiliz ressamlarının bütün asabiyyet-i mütemaraziyyesi, ve hüçâl-ı masrû'îyeyle tasvir ettikleri ince, soluk çehreleri... Mesela, Boldini'nin,²⁰⁶ Helleu'nun [Helleu],²⁰⁷ Amerikalı Cibson'un [Gibson]²⁰⁸ hasta şiiiriyetleri ile tamam zamanımızın kadını olan nefis çehreleri...

²⁰⁵ “Charles Joshua Chaplin- Jeune Fille au Chat (1889)” **Images D’art**, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/charles-chaplin_jeune-fille-au-chat_1889, (16.08.2018).

²⁰⁶ Giovanni Boldini (1842-1931): İtalyan portre ressamı.

²⁰⁷ Paul César Helleu (1859-1927): Fransız ressam.

²⁰⁸ Charles Dana Gibson (1867-1944): Amerikalı grafik ressamı.

Bunların bugünkü lerzan-ı tahassüs, rencide-yi ihtiras ruhlarını en gayr-i mahsus gamzelerine kadar tasvirde büyük muvaffakiyetler gösterdikleri mehzul ve mariz çehreler... Son zamanlarda Avrupa'nın ilahi denilecek kadar bedia-zâd çiçek bahçesinde yetişmiş en mutarra ezhâr-ı hüsn ve aşkı olan bir Parisli kadın ile zarafetçe, rikkatçe, şuhî ve asabiyetçe eski devirlerin nispeten basit ve renksiz kadınları arasında ne fark varsa, bu resimlerle Jokond arasında da o kadar büyük bir fark var.

Ona göre yaşadığı çağın hastalıklı ve soluk benizli “nefis” kadınlarının dışında kalan *Mona Lisa*, gerek güzelliği gerekse meşhur tebessümü yönünden gereksiz derecede abartılmıştır. Mehmet Rauf, *Mona Lisa*’ya duyulan bu hayranlığı o dönemdeki “snobizm” tesirine bağlayarak yazısını sonlandırır.

Peyâm gazetesinin edebî ekinde yayımladığı “**Meşhur Bir Tebessümün Mahiyeti**”²⁰⁹ başlıklı yazısında da *Mona Lisa* tablosunu dünya çapında şöhrete taşıyan “tebessüm” unsuru üstünde durmuştur. Bu bahsin öncesinde ise Fransız gazetesi *Le Figaro*’da okuduğu *Mona Lisa* hakkında sanatçıların görüşlerini içeren bir yazıdan yola çıkarak tabloya abartılı övgüde bulunanları sert bir dille eleştirir. *Mona Lisa* tablosunun çalındıktan sonra bulunup Paris’e getirilmesi, tablonun yeniden gündeme gelmesini sağlamış ve hakkındaki görüşleri de tekrar akla getirmiştir. Mehmet Rauf, bu bağlamda *Le Figaro*’da yayımlanan yazıya şöyle işaret eder:

Son maceradan sonra, tabii yeniden birçok mürekkep sarf olundu. Figaro gazetesi bu münasebetle meşhur Fransız muharrirlerinin bu pek meşhur levha hakkındaki tahassüsatlarını yeniden neşretti.

Teavfil Gotye [Théophile Gautier]²¹⁰ ile Arsen Husey [Arsène Houssaye],²¹¹ kendilerini bir incizap-ı mestane ile kâmilten meth ve sitayişe hasrettikleri halde Hekim Ten [Hippolyte Taine]²¹² bir münekkit olmak haysiyetiyle eserdeki cazibenin neden ibaret olduğunu anlayarak teşrihe çalışıyor.

Yazısının devamında, Fransız edebiyatında ses getirmiş bu isimlerin *Mona Lisa* tablosu hakkındaki sözlerinden alıntılar yaparak onların görüşlerini fazlasıyla abartılı bulduğunu dile getirir. Théophile Gautier’in “ser-âpâ bir zemzeme-yi perestiş ve incizap” olarak gördüğü övgüleri ve Arsene Houssaye’nin “daha ifrat ve mübalağaya

²⁰⁹ Mehmet Rauf, “Meşhur Bir Tebessümün Mahiyeti”, **Peyâm (Edebî İlave)**, Sayı: 13, 27 Kânun-ı Sâni 1329 [9 Şubat 1914].

²¹⁰ Théophile Gautier (1811-1872): Fransız şair. Parnasizm akımının temsilcisidir. *Sanat* adlı şiiri, parnas akımının esaslarını teşkil etmektedir. Bkz. Kefeli, s.123.

²¹¹ Arsène Houssaye (1815-1896): Fransız şair ve romancı.

²¹² Hippolyte Taine (1828-1893): Fransız eleştirmen ve tarihçi.

boğulan” sözlerinden sonra, Hippolyte Taine’in tablo ile ilgili düşüncelerinin “daha makulâne” olduğunu söyler:

Taine, levhadaki mutlak surette yegâne tabiatı teşrih için çalışıyor ve onun cazibesinin neden mütevellit olduğunu arıyor; mesela evvela, pek az adalesi vardır; ne varsa hutut-ı vechiyededir ve bunlar son derece bariz ve naziktirler, öyle ki bütün bu hutut ile çehre konuşmaya ve düşünmeye başlar.

Aynı sebepten dolayı renk pek parlak değildir; vücudun sıhhat ve afiyetine delalet eden penbe ile kırmızı renkler hiç görülmez; adalenin çokluğu hayat-ı hayvaniyeyi, yemeyi içmeyi hatıra getirdiği gibi, çehrenin kırmızılığı da aynı şeyleri ihtar eder.

Hippolyte Taine’in tabloya determinist bir şekilde, daha gerçekçi yaklaşması Mehmet Rauf’u etkilemekle birlikte *Mona Lisa* hakkındaki görüşlerine asıl olarak katıldığı kişi Fransız ressam Louis Anquetin’dir.²¹³ Yazısında *Mona Lisa* tablosunun tasvir ve tahlilinden ziyade herkesçe meşhur edilen tebessümünün sırrı üzerinde durmak istediğini belirttikten sonra ismini vermediği, sadece “meşhur bir Fransız ressam” olarak andığı Louis Anquetin’in sözlerinden alıntılarla bu “tebessümün mahiyeti”ni aydınlatmaya çalışır:

Bu ressam Komædia [Comædia] gazetesinde yazdığı makalede diyor ki: “Yegâne bir eser-i nefis olabilmek için Jokond’un evvela Vinci’nin eser-i nefisi olması, binaenaleyh, tamam, ressamın fikrini kâmilan ifade eder bir eser olması lazımdır. Hâlbuki Jokond’un ne kaşı ne de kirpiği vardır! Bunların olmamasını nasıl izah etmeli? Vinci’yi bir ihmal ile mi yoksa ihtiyari bir ehemmiyet vermeyişle mi itham etmeli? Kaşsız kirpiksiz güzel çehre olamaz, hatta kadınlar daima bunlara büyük bir ehemmiyet vermişler, icabına göre tezyid etmişler ve uzatmışlardır.

Mehmet Rauf, *Comædia* gazetesinde okuduğu bu yazıdan²¹⁴ epey etkilenmiş olmalıdır. Nitekim *Mona Lisa* tablosundaki tebessümün “bir zandan, bir vehimden ibaret olduğunu iddia eden” bu Fransız ressamın görüşlerine yazısında önemli bir yer ayırır. Tıpkı Mehmet Rauf gibi, Louis Anquetin de *Comædia* gazetesindeki yazısında *Mona Lisa* tablosu hakkında gösterişli övgülerde bulunanları eleştirmiş ve herkesçe

²¹³ Louis Anquetin (1861-1932): Fransız ressam.

²¹⁴ Mehmet Rauf bahsettiği bu yazının *Comædia* gazetesinde olduğunu söylemiş; ancak gazetenin hangi sayısına veya tarihine ait olduğunu belirtmemiştir. Aynı şekilde yazarını da açıkça söylemeyerek sadece meşhur bir Fransız ressam tarafından kaleme alındığını ifade etmiştir. Araştırmalarımız sonucunda Mehmet Rauf’un zikrettiği bu yazının *Comædia* gazetesinin 4 Ocak 1914 tarihli nüshasının ilk sayfasındaki “La Jaconde” olduğu, üstündeki “Par Anquetin” (Tü. “Anquetin Tarafından”) başlığından da yazarının Fransız ressam Louis Anquetin olduğu tespit edilmiştir (Bkz. Ek E).

gizemli olarak nitelendirilen tablodaki tebessümün ise kaş ve kirpiklerden yoksun olan çehreden ileri geldiğini iddia etmiştir:

Heykeltıraşlar bile bunları hakikaten nakr etmeksizin kaş hatlarını meydana çıkarıp alnın hududunu tayin etmeye ehemmiyet verirler, bu hat olmasa, çehre-yi insanî tabiatını kaybeder.

Jokond'un tebessümünün muamması hakkında edipler, laf tüccarları istedikleri gibi ötmüşler, söylenmişlerdir. Acaba bu sırrın kamilen tebessüm eden ağız ile yüzün iyi kesilmiş kirpik ve kaş kadifesinin lazım ve zaruri gölgesinden mahrum kalmış kapaklı nâ-tamam gözler arasındaki adem-i tevafuktan neşet ettiğini keşfedebildiler mi?

Jokond'u Leonardo da Vinci'nin şanlı isminden dolayı saf-ı mutlaka isad ettiler, sonra muhayyilelerinin bütün hokkabazlıklarını kendiliklerinden ilave ederek, kendi icatlarının hakikatine inanmaya mecbur oldular. Bu da isbat eder ki resim sanatı, icat eden sanatkar için nasıl lazım ise, bakan için de hususi bir hassaya malik olmaya lüzum gösterir.

Bu satırların devamında Mehmet Rauf, yine ismini zikretmediği bu ressamın fikirlerinden alıntılarla *Mona Lisa* tablosunun orijinal halinin kaş ve kirpikli olduğunu ifade eder. Anquetin'e göre tablodaki boyalar “zamanla ve âsâr-ı nefiseyi tathîr eden canî eller” yüzünden silinmiştir. Mehmet Rauf da onun bu görüşünü haklı bulmaktadır:

Bu gazete nüshasında Jokond'un kirpikli bir resmini koyuyor ki bu resim o tebessümden mahrumdur.

Demek ki, binlerce hüsn meftunu budalanın bin türlü maânî-yi şiir ve hülya izafe ederek senelerden beri bayıldıkları o meşhur tebessüm, Mona Lisa'nın kaşlarını kirpiklerini bir fırça darbesiyle tırpanlayan bir vernik işinden mütevellit bir hata-yı sanat imiş!

Louis Anquetin'in bu sözlerini aktarmasından anlaşılmaktadır ki Mehmet Rauf'a göre de *Mona Lisa*'nın meşhur tebessümünün sırrı, tablodaki kadın portresinde bulunmayan kaş ve kirpiklerdir. Nitekim tıpkı Louis Anquetin gibi o da duyguları yüze yansıtan unsurların kaş ve kirpikler olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla ona göre de *Mona Lisa*'nın yüz ifadesini belirsiz ve tebessümünü gizemli yapan, tasvir edilen çehredeki kirpik ve kaşların eksikliğidir.

Mehmet Rauf'u kadın portreleri kadar etkileyen bir başka resim dalının karikatür sanatı olduğunu yukarıda belirtmiştik. Bu bağlamda 1924 yılında *Gelincik* dergisinin 5. sayısında yayımladığı “**Mizah Ressamı Forain**”,²¹⁵ onun karikatür sanatı ile ilgili görüşlerini ihtiva eden bir yazıdır. Mehmet Rauf burada, Fransız ressam-karikatürist

²¹⁵ Mehmet Rauf, “Mizah Ressamı Forain”, *Gelincik*, Sayı: 5, 23 Temmuz 1340 [1924].

Jean Louis Forain'in²¹⁶ sanatı ve hayatı üzerinde durur. Yazının başında "birkaç çizgisiyle, iki üç satırıyla asrının en tedavisiz kangrenlerini teşhir eden, muasırlarının bütün maskaralıklarını zalimâne kamçılayan mizah ressamlarının en ileri gelenlerinden" olarak nitelediği Forain, sanatı ile olduğu kadar zorluklarla geçen hayatı ve başarılarıyla da Mehmet Rauf'u etkilemiş bir sanatçıdır.²¹⁷ Mehmet Rauf, Forain'in Fransa'da büyük bir şeref olarak görülen "Légion d'honneur" nişanını kazandığından, karikatürlerinden dolayı Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine layık görüldüğünden ve "Akademide mizah ressamının ne işi var?" şeklinde gelen itirazlara rağmen Fransa'ya yaptığı önemli hizmetlerden ötürü enstitüye seçildiğinden bahsettikten sonra onu hicvederek böbürleneni sert bir dille şöyle eleştirir:

Bizim yerli malı mutasalliflerin burada burunlarını kaldırıp: "Resimleriyle zamanının kusurlarını teşhir etmek vatana hizmet midir?" diyeceklerini biliyor ve dediklerini işitiyorum. Ve cevaben haykırıyorum ki:

Evet, hem hizmet hem de herhangi vatanperverâne hizmet kadar mukaddes bir hizmettir. Sanat cephesinde ruhu rikkat ve asaletle tezhip ettiği ve ahlak cephesinde fikirleri kamçılayarak mevcudiyet-i milliyeyi sarstığı için, hizmettir. Fikre nur veren sanat, aynı zamanda ruhu da tenvir ettiğinden, hatta ahlaka mugayir görünse bile bi-zâtihi, bi-nefsihî yine ahlakidir. Ve işte bu sebepten müdahalesi mukaddestir.

Foren'in [Forain] sanatı dört beş kırık çizgiden ibaret bulanık resimlerinde, gölgelerine nakisalarına varıncaya kadar bariz bir şahsiyet irae eden karikatürlerinde olduğu kadar altına ilave ettiği, kısa cinaslı müthiş lakırdılarında tecelli eder.

Mehmet Rauf bu satırlarla sanatını takdir ettiği Forain'in, hem resimleriyle hem de resimlerine eklediği yazılarla yaşadığı çağın bütün çirkinliklerine ve rezaletlerine ayna tuttuğunu vurgular. Ayrıca Forain'in hayatına değinerek karikatürlerinde işlediği konular ve hayatı arasındaki bağlantıya da dikkat çekmiştir. Forain, geçimini sağlamak için Paris'te uzun süre sefalet içinde yaşamış ve kendi sefil yaşantısını başkalarının rezillikleriyle karşılaştırarak hem kendi hem de onlar hakkında "merhametsiz muhakemeler"de bulunmuştur. Mehmet Rauf, onun hayatla ilgili bu acı tecrübelerinin sanatına nasıl yön verdiğini şöyle belirtir:

(...) Hakikat içinde seyahat, hassas ve zeki bir sanatkâr için pek müthiş bir elemidir. Çünkü his ve zekâsıyla gördüğü şeyler onu insanlardan iğrendirir, bu

²¹⁶ Jean-Louis Forain (1852-1931): Fransız ressam ve karikatürist.

²¹⁷ Karikatürist ressam Forain'in Mehmet Rauf üzerindeki etkisi, Mehmet Rauf'un "Harabeler" romanında da açıkça görülmektedir. Hazım silik olarak işlense de karikatürlerinde çağının kötülüklerini ve insanların rezilliklerini acımasızca eleştirmesi açısından Jean-Louis Forain'in bir timsali gibidir.

istikrahi ifade için bir silah lazımdır. Foren'in [Forain] tek bir silahı vardır; fakat keskin, müfteris, zehirli bir silah: Hande-yi tehzil! Bazıları insanları ahlaka celp ve davet için: 'İyi insanlar böyle yapar, fena insanlar böyle yapar...' yollu mukayeselerde bulunurlar, Foren ise insanların yalnız iğrenç hallerini burunlarının önüne koyar ve onları aksırttıktan sonra gülmeye mecbur eder.

Foren'in her resmi derin bir mudhike veyahut korkunç bir faciadır. Bunlarda öyle çizgiler, öyle satırlar vardır ki insanın ruhuna kadar işler ve bir daha silinmemek üzere vicdanını tırmalar.

Yazısında Forain'in sanatının insana tesir eden gücünü daha iyi ifade edebilmek için Mehmet Rauf'un karikatürlerdeki diyaloglardan örnekler verip bunları yorumladığını da görürüz. Ona göre Forain'in karikatürlerindeki resim ve yazılar, içlerinde tahlil edilemeyecek kadar derin anlamlar barındırmaktadır ve Mehmet Rauf, Forain'in bu büyük yeteneğinin çağında kıymet görememesinden yakınarak yazısını şu sözlerle bitirir: "Bunlar iki satır, üç çizgide yüzlerce sahifelik romanlarla tahlil edilemeyecek vicdan, namus, kalp ve his facialarıdır. Ve işte mizah, asıl manasıyla, asıl mizah bunlardır. Fakat acaba bizim evliya-yı zaman, bunu da hoş görürler ve kabul ederler mi? İşte asıl mesele burada."

Mehmet Rauf, yazısının sonunda Forain'in aşağıdaki karikatür resmini de okurlarıyla paylaşmıştır.²¹⁸

²¹⁸ Aynı dergi nüshasının son kapağında da "Meşhur karikatürist Forain'in resimlerinden" başlığı altında Forain'in iki karikatürüne yer verilmiştir. Bu karikatürler için Bkz. **Gelincik**, Sayı: 5, 23 Temmuz 1340 [1924].



Şekil 7: Mehmet Rauf, “Mizah Ressamı Forain”, **Gelincik**, Sayı: 5, 23 Temmuz 1340 [1924].

Mehmet Rauf’un, hayatı ve sanatını konu aldığı bir diğer ressam, aynı zamanda ünlü bir şair olan Dante Gabriel Rossetti’dir.²¹⁹ Hayatının son yıllarında kaleme aldığı, 1927 yılında *Güneş* dergisinde yayımlanan “**Dante Gabriel Rossetti**”²²⁰ adlı yazısı “İngiliz şairleri” başlığı altında yer alsa da Mehmet Rauf bu yazısında, Rossetti’nin şairliğiyle birlikte ressamlığını da anlatmıştır. Aynı zamanda bu yazı, Mehmet Rauf’un sanat hareketlerini yakından takip ettiğini göstermesi bakımından da önemlidir. Nitekim yazısında pre-rafaelizm²²¹ akımı hakkında epey detay verdiğini görürüz:

Geçen asrın vasatına doğru İngiltere’de birkaç ressamın iştirakiyle tesis edilip yalnız İngiltere sanatı üzerinde değil, bütün dünya bediyyatına derin tesiriyle bilahare sanayi-yi tezyiniyeye de sirayet ederek bugünkü “modern art” denilen

²¹⁹ Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): İngiliz şair ve ressam. Ön-Raffaelloocular’ın kurucularındandır. Yapıtlarının konularını genellikle Dante’den, ortaçağ düşlerinden ve romantik öykülerinden almış, dinsel konulu resimler de yapmıştır. Ön-Raffaelloocular’ın kurucu üyesi olmasına karşın Rossetti, öteki sanatçıların koyduğu ilke ve amaçlara çok bağlı kalmamış; gerek konu gerek teknik açıdan daha bireysel bir tavırla çalışmış, ortaçağ dünyasına toplumsal bir kaygı duymaksızın yaklaşmıştır. Bkz. ESA, Cilt: 3, s. 1579.

²²⁰ Mehmet Rauf, “Dante Gabriel Rossetti”, *Güneş*, Sayı: 16, 15 Ağustos 1927.

²²¹ Pre-Raphaelite Brotherhood/ PRB (*Tü. Ön-Raffaelloocular*): 1848’de İngiltere’de Rossetti, Hunt, Millais’in öncülüğünde ve James Collinson (1825?-1881), Thomas Woolner (1825-1892), sanat eleştirmenleri William Michael Rossetti (1829-1919) ve George Stephens’in (1828-1907) katılımıyla kurulan “kardeşlik” niteliğindeki topluluk. Daha çok edebi ve tarihsel konulara ilgi duyan topluluk üyeleri, dönemin düş gücünden yoksun öyküsel resimlerinin akademik tutumuna karşı gözleme dayanan yeni bir anlatım geliştirerek özellikle doğadan çalışmışlardır. Ön-Raffaelloocular, İngiliz sanatında “Arts and crafts” ve “art nouveau” akımlarına esin kaynağı olmuştur. Bkz. ESA, Cilt: 3, ss. 1407-1408.

yüksek sanatın ilk tohumunu ihtiva eden pre-raphaelitizm mekteb-i sanatı müessisleri arasında Dante Gabriyele [Dante Gabriel] de birincilerdendi.

Devamında ise pre-rafaelizm hareketinin kurucuları, yayın organı ve etkili olduğu yıllar hakkında ansiklopedik bilgiler vermiştir. John Everett Millais²²², William Holman Hunt²²³ ve Dante Gabriel Rossetti'nin de aralarında bulunduğu topluluğun, *The Germ* ["Tohum"] isimli dergi aracılığıyla savundukları sanat fikirlerini yaymaya çalıştıklarını; fakat derginin uzun ömürlü olmadığını belirtir. Nitekim topluluk dağılmış; fakat sanatçılar eser vermeye devam etmişlerdir. Mehmet Rauf bu çözümlere rağmen pre-rafaelizm akımının önce İngiltere'ye, ardından da tüm dünyaya yayıldığını belirtir.

Yazısının bundan sonraki bölümünde Rossetti ile Elizabeth Siddal²²⁴ arasındaki aşk üstünde yoğunlaşır. Elizabeth Siddal, hem Rossetti'nin hem de diğer pre-rafaelist sanatçıların resimlerinde ilham kaynağı olan önemli bir kadındır.²²⁵ Mehmet Rauf, genç resamlara da tesir eden pre-rafaelizm hareketinde Elizabeth Siddal'ın yerini şu satırlarla ifade eder:

İşte pre-rafaelitlere mensup Valter Hovel Deverel [Walter Howell Deverell]²²⁶ ismindeki genç ressam 1850 senesinde bir gün annesiyle Londra'da bir şapkacı dükkânına gitmişti. Orada on altı on yedi yaşında bir genç kız gördü ve güzelliği kendini o kadar meshûr etti ki hemen validesine kızın resmini yaptırmak için kendisine müsaade edip etmeyeceğini sormasını rica etti. Şapkacı kız genç ressamın arzusuna memnuniyetle muvafakat ettiğinden bu vechle Mis Elizabeth Sidal [Miss Elizabeth Siddal] isminde olan bu kız bugün bu muvaffakiyetle İngiliz sanat âlemine duhul etmiş ve İngiliz edebiyatında yegâne bir mevki ve lâyemut bir şöhret almıştır.

Elizabeth Siddal, İngiliz resim sanatını etkilediği kadar İngiliz edebiyatını da şekillendirmiştir. Yazısında Rossetti'nin, ressam dostu Deverell'in atölyesine gittiği bir gün Elizabeth'i görüp ona âşık olduğundan bahseden Mehmet Rauf, o tarihlerin Rossetti ve diğer *pre-rafaelist* sanatçılar açısından en verimli zamanlar olduğuna işaret eder:

²²² John Everett Millais (1829-1896): İngiliz ressam. Ön-Raffaelloocular'ın kurucularından olan sanatçı, geliştirdiği üstün teknik yetenekle seçkinleşmiştir. Sanatçının en üretken ve başarılı dönemi, Kraliyet Akademisi'ne üye seçildiği 1864'e değin sürmüştür. Bkz. ESA, Cilt: 2, s. 1233.

²²³ William Holman Hunt (1827-1910): İngiliz ressam. Ön-Raffaelloocular'ın üç kurucusundan biri olan Hunt, yaşamı boyunca bu akımın ilkelerine bağlı kalmıştır. Bkz. ESA, Cilt: 2, s. 815.

²²⁴ Elizabeth Siddal (1829-1862): İngiliz şair ve sanatçı. Ön-Raffaelloocular sanatçılara modellik yapmıştır.

²²⁵ Bkz. ESA, Cilt: 3, s. 1579.

²²⁶ Walter Howell Deverell (1827-1854): Ön-Raffaelloocular'ın ilkelerini benimseyen sanatçılardan biridir. Bkz. ESA, Cilt: 3, s. 1408.

Çok geçmeden şöhret ve muvaffakiyet gelmiş mesela Mile [Millais], Royal Akademi'ye²²⁷ intihâb olunmuş, başkaları keza mühim mevkiler almışlar ve Rossetti sevdiği kadınla bir sanat ve şiir cihanına pervaz ederek kadının derin ilhamı tesiriyle bugün ikisinin de isimlerini kucaklamış olarak ebediyete aksettiren ibdâ'âta koyulmuşlardı.

Çünkü Mis Sidal [Miss Siddal], Rossetti'nin hayat-ı sanatında pek mühim bir ilham menba'ı oldu. Mesela ressam bütün yaptığı levhalarda en esaslı kadınlarda hep bu genç kızı tersim etti. Lâyemut İtalyan şairi Dante'ye dair yaptığı bütün levhalarda büyük şairin en lahuti bir aşkla sevdiği Beatrice'e [Beatrice] dair resimlerini kâmilten Mis Sidal modeliyle yapıyordu. Genç kızın yaşadığı müddetçe her ne resim yapmışsa kadın eşhasa hep emsalsiz bir muvaffakiyetle o modellik etmişti.

Mehmet Rauf bu cümleleriyle tıpkı Chopin ve Schumann hakkındaki yazılarında işaret ettiği gibi, Rossetti'nin sanatında da aşkın etkili olduğunu belirtir. Nitekim Rossetti'nin Elizabeth'e duyduğu aşk, onun hem resimlerini hem de şiirlerini şekillendirmiştir. Yazıda, Rossetti'nin resimleri ve yaşadığı aşk arasındaki bağıntıya John Ruskin'in şu sözleriyle de dikkat çekilmiştir:

Meşhur İngiliz bediiyatçısı Raskin [Ruskin] bu hususa dair Rosetti'ye yazıyor: "Zannederim İda (Genç ressam sevdiği Miss Siddal'i bu isimle çağırır) ²²⁸ kendisini model ittiğiniz zamanlar ne kadar güzel, ne kadar kusursuz ve ne kadar hararetle muvaffak olduğunuzu görerek mesut olmalıdır. Öyle ki resim yaparken kendisine yalnız bakmakla bütün kusurlar silinip kaleminiz yalnız güzellik halk ediyor."

Devamında Mehmet Rauf, Rossetti'nin Elizabeth'in sadece resimlerini yapmadığını, resim yapmayı ona da öğrettiğini ve aynı şekilde onu şiir yazmaya teşvik ettiğini söyler. Yine yazısında Rossetti'nin ressam ve şair dostlarıyla bir araya gelen Elizabeth'in, aynı zamanda pre-rafaelist hareketin temsilcilerinden biri olduğunu da paylaşır.

Yazının sonunda ise Rossetti'nin şairliğine yer verildiğini görürüz. Rossetti ile Elizabeth Siddal'in on sene süren aşk ve evliliklerinden sonra Elizabeth'in veremden ölümü "İngiltere resim âleminde pek derin ve pek esaslı izler yapmış", "şiirde bugün herkesin hürmetle yâd ettiği bir isim" olan Dante Gabriel Rossetti'ye de büyük bir acı vermiştir. Öyle ki sevgilisini "derin derin, mebzul mebzul seven", onun "güzelliğini ve aşkını teşhir ve ilan için şiirler yazıp levhalar yapan" Rossetti şiirlerini Elizabeth Siddal

²²⁷ The Royal Academy of Arts (Tü. Kraliyet Sanat Akademisi): Londra'da bulunan bağımsız ve özel sanat enstitüsü.

²²⁸ Metinde parantez içinde verilen bu açıklama, Mehmet Rauf'a aittir.

öldüğünde onun tabutuna gömer. Mehmet Rauf yıllar sonra dostlarının teşvikiyle Rossetti'nin bu şiir kitabının tekrar gün yüzüne çıkarılıp yayımlandığını, böylece onun resimleri gibi şiirlerinin de tüm dünyaya mal olduğunu dile getirir ve şiirlerinin anlam derinliğini methederek yazısını sonlandırır.

Yine 1908'de *Mahasin*'de yayımladığı, ev döşemesini konu alan **“Tezyinât-ı Beytiye”**²²⁹ başlıklı yazıda da ressam isimlerine yer verdiğini görürüz. İyi bir ev dekorasyonunun nasıl olması gerektiğini anlattığı yazısında, bahsettiği mimar ve tasarımcıların arasında, aynı zamanda ressam olan Georges de Feure'un ismi geçer. Mehmet Rauf, yazının sonunda Feure'un tasarladığı mobilyalarla dekore edilen bodvarın²³⁰ fotoğrafını okuyucusuyla paylaştıktan sonra Fransız ressam Paul Cesar Helleu'ye ve onun kadın portrelerine de işaret eder:

Bu odadaki eşyanın bütün ahşap kısmı yaldızlı olup, her şeyde bir şahsiyet-i hususiye var idi, sandalyeler ipekli işlemelerle, duvarlar ipekli kumaşlarla mestur, yerde oraya buraya ipekli seccadeler mevzu' olduğu gibi bir köşede bizzat bir dürre-yi sanat addolunmaya bi-hakkın sezâ bir paravana bulunmakta idi... O kadar ki, bu nefis ve zarif eşyanın içinde oturabilmek için Fransızlar, meşhur kadın ressamı Helleu'nun [Helleu] kelekler gibi nefis ve müstesna ipekten mevcutlarına ihtiyaç olduğunu tekrar etmişlerdi...

Yine 1908'de yayımladığı bir başka yazısı olan **“Sarah Bernhardt'a Dair”**²³¹ de o dönemin meşhur Fransız tiyatro oyuncusu Sarah Bernhardt'ın ressam yönüne bir iki cümleyle değindiğini görürüz. Yazısında Sarah Bernhardt'ın oyunculuk yeteneği ve yaşantısı üstünde duran Mehmet Rauf, oyunculuk dışında resim, heykeltıraşlık ve yazarlık yeteneğine de işaret ederek onun çok yönlü ve “şahsiyet-i sanatkârâne”ye sahip bir sanatçı olduğunu ifade eder:

(...) Düşünmelidir ki yalnız cihanın bir mümessilesi olmakla kalmayıp aktrislikte yegâne olduğu kadar muharrirlikte, ressamlıkta, heykeltıraşlıkta, şahsi ve ciddi bir sanatkâr olduğunu, yazdığı eserler ve teşhir etmiş olduğu heykeller ve tablolarla isbât etmiş olan bu kadın, sanatkârlığından sonra, metanet-i hayatiyesi nokta-i nazarından bir harikadır (...)

Bu satırlar Mehmet Rauf'un Sarah Bernhardt'ı tiyatroları haricinde resimleri ve diğer sanat eserleriyle de yakından takip ettiğini göstermektedir.

²²⁹ Mehmet Rauf, “Tezyinât-ı Beytiye”, **Mahasin**, Sayı: 3, Teşrin-i Sani 1324 [Kasım 1908].

²³⁰ (Fr.) boudoir: Tü. bodvar. Kadınların süslenme odası; gelin odası.

²³¹ Mehmet Rauf, “Sarah Bernhardt'a Dair”, **Resimli Kitâb**, Sayı: 4, Kanun-ı Evvel 1324 [Aralık 1908].

Chopin'in hayatı ve sanatıyla birlikte, yaşadığı aşkları anlattığı serinin ikincisi olan **“Chopin'in Aşkı 2: İkinci Kadın”** başlıklı yazıda da bazı ressam adları geçmektedir. Mehmet Rauf, Chopin'in sanatının gelişimini göstermek için Paris'teki sanat ortamından ayrıntılı olarak bahsetmiş, bu bağlamda sanatçının çağdaşı Fransız resamlara da yer vermiştir: “Resamlara gelince, Delacroix,²³² Ary Scheffer,²³³ Horace Vernet,²³⁴ Paul Delaroche²³⁵ gibi resim âleminde büyük eserler ibdâ' eden sanatkârlar mevcuttu.”

Mehmet Rauf **“Fütürizm”** başlıklı yazısında, fütürizm akımından hareketle resim sanatına da yer vermiştir. Fütürizmin bir sanat akımı olarak İtalya'da doğuşu, gelişimi ve dünyaya yayılışı üstünde durduğu yazıda, fütürist yazar ve şairlerden ayrıntılı olarak bahsettikten sonra musiki ve resim alanında fütürizmin ilerleyişi hakkında kısaca bilgi verdiğini görürüz. Başta ilgi uyandırmayan fütürizm, İtalya'da önce edebî sahada gelişim göstermiş, ardından ressamı da peşinden sürüklemiştir. Mehmet Rauf buna şöyle işaret eder:

İtalya'da o zaman mevcut olan edipler ve şairler tabii bu cereyana karşı ref'-i livâ-yı isyan ettiler; bundan başka ahali de evvela bu harekete lakayd göründü.

Fakat bütün bu mevânî'e rağmen, gençler arasında büyük, derin ve gürültülü bir tahavvül zahir olmaktan hâli değildi. Şairlerden Puççi [Buzzi],²³⁶ Govoni,²³⁷ Kadakioni [Cavacchioli],²³⁸ Palaçeski [Palazzeschi]²³⁹ ona iltihak ettiler. Ve bir sene sonra, 1910 senesinde, Poçioni [Boccioni],²⁴⁰ Kara [Carrà],²⁴¹ Russolo,²⁴² Bala [Balla]²⁴³ namındaki ressamlar da bu harekete muvafakat ettiler ve fütürizm usulüne göre ressamların beyannamesini de neşrettiler, böylece sergiler açıldı, nümayişler yapıldı.

²³² Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (1798-1863): Fransız ressam. Klasik bir resim anlayışını da özümsemiş olan sanatçı, renk ve biçim kullanımı, konulara yaklaşım biçimiyle Romantizm'in güçlü bir temsilcisidir. Bkz. ESA, Cilt: 1, s. 438.

²³³ Ary Scheffer (1795-1858): Fransız ressam.

²³⁴ Horace Vernet (1789-1863): Fransız ressam.

²³⁵ Paul Delaroche (1797-1856): Fransız ressam.

²³⁶ Paolo Buzzi (1874-1956): İtalyan şair.

²³⁷ Corrado Govoni (1884-1965): İtalyan şair.

²³⁸ Enrico Cavacchioli (1885-1954): İtalyan şair.

²³⁹ Aldo Palazzeschi (1885-1974): İtalyan şair.

²⁴⁰ Umberto Boccioni (1882-1916): İtalyan ressam ve heykeltci. “Gelecekçilik”in öncü ve kuramcılarından olmasının yanı sıra, bu akımın tek heykeltcisi ve en etkin temsilcisidir. Bkz. ESA, Cilt: 1, s. 265.

²⁴¹ Carlo D. Carrà (1881-1966): İtalyan ressam. “Gelecekçilik” akımının öncülerinden ve “metafizik resim” akımının kurucularındandır. Bkz. ESA, Cilt: 1, ss. 328-329.

²⁴² Luigi Russolo (1885-1947): İtalyan ressam. “Gelecekçilik” akımının en önemli temsilcilerindendir. Bkz. ESA, Cilt: 3, s. 1594.

²⁴³ Giacomo Balla (1871-1958): İtalyan ressam. “Gelecekçilik” akımının önemli temsilcilerindendir. Bkz. ESA, Cilt: 1, s. 188.

Aynı yazının devamında Mehmet Rauf, akımın giderek İtalya dışındaki Avrupa ülkelerine de yayıldığını ve buralarda fütürist ressamılar tarafından sergiler açıldığını belirtir. Bu bağlamda İtalya'nın Roma, Floransa gibi şehirlerinden sonra Paris ve Londra'da da resim sergilerinin açıldığını ve fütürizm akımının gerek bu sergilerle gerekse yapılan mitinglerle etki alanını daha fazla genişlettiğini söyler.

1.2.4. Sinema

20. yüzyılın başlarında sinemanın sanat olarak doğuşu ve Amerika ile Avrupa başta olmak üzere tüm dünyada bir endüstri halini alarak gelişmesi Osmanlı'yı da fazlasıyla etkilemiştir. Öyle ki bu dönemde İstanbul başta olmak üzere pek çok şehirde sinema salonları açılmış, gösterimdeki yabancı filmler yerli film üretimini de tetiklemiştir. Mehmet Rauf da çağının yeniliklerini gözlemleyen ve hayata geçiren bir aydın olarak, yaşadığı dönemde bu “yeni” sanat ile yakından ilgilenmiştir. Gerek okuduğu yabancı gazetelerde yer alan sinema haberlerini gerekse ülkemizdeki sinema salonları ve gösterimde olan filmlerle ilgili gelişmeleri takip etmiş, birçok gazete ve dergide sinema hakkında yazılar kaleme alarak kendi toplumunda da sinemaya ilgi ve merak uyandırmak istemiştir.

Sinema ile ilgili yazılarına yer vermeden önce, 1924 yılında çıkardığı *Sinema Yıldızı* isimli dergiden özellikle bahsetmemiz gerekir. Mehmet Rauf'un müdürlüğünü yaptığı, dört sayı olarak çıkan mecmuada²⁴⁴ sinema ile ilgili ulusal ve uluslararası pek çok haber ele alınmıştır. Yabancı aktörlerle aktrislerin biyografileri ve çeşitli konulardaki röportajları, gösterimde olan yerli ve yabancı filmler, sinema romanlarının tefrikaları, sinema çekimlerinde yapılan hileler ve dünyadaki mevcut sinema salonlarının istatistikleri²⁴⁵ gibi konular hakkındaki yazıları içeren dergi aynı zamanda İstanbul, İzmir ve Bursa'daki sinema hayatı üstünde de durmuştur. Fotoğraflı olarak basılan dergide nüshaların ilk ve son kapaklarında yabancı aktrislerin fotoğraflarına yer verilirken içerikte de filmlerden kesitler, aktör ve aktrislerin çeşitli fotoğrafları sayfaları

²⁴⁴ *Sinema Yıldızı*, Sayı: 1-4, 12 Haziran 1340-31 Temmuz 1340.

²⁴⁵ Bu istatistikler, *Sinema Yıldızı*'nı dönemin sinema konulu diğer süreli yayınlarından ayıran önemli bir unsurdur. Çoğunlukla yabancı basından alınan bu istatistikler, doğruluğu tartışılır olmakla birlikte, dönemin sinema dünyasını yansıtmaya bakımından dikkate değerdir. Bkz. Özuyar, s. 25.

süslemektedir. Ayrıca okuyucuların sinemaya ilgisini ölçmek ve arttırmak amacıyla anketlerle duyurular da yapılmıştır. Daha ilk sayısında, önceden basit bir eğlence olarak görülen sinemanın sonradan sanat dalına dönüşerek bir bilim hatta kuvvet haline gelmesinden bahseden dergide çoğu yazı imzasız olarak yayımlanmıştır.²⁴⁶ Bundan ötürü ne yazık ki dört sayıda da Mehmet Rauf tarafından kaleme alındığı açıkça ifade edilen herhangi bir yazı tespit edilememiştir. Fakat mecmuanın müdürlüğünü yapması, onun nüshalardaki yazıları gözden geçirdiğini ve sinemayla ilgili tüm havadislerden haberdar olduğunu anlamamız için yeterlidir. Nitekim Mehmet Rauf, sinema konusunda kaleme aldığı yazılarda *Sinema Yıldızı*'nda da yer alan bazı aktör ve aktrislerden bahsetmiştir.

Mehmet Rauf'un kadınlara yönelik çıkardığı *Süs* mecmuasında da sinema artistlerinin fotoğrafları ve sinemayla ilgili duyurular göze çarpmaktadır. İçinde yine Mehmet Rauf'un sinema hakkında bir yazısı olmasa da derginin başmuharrirliğini ve müdürlüğünü yürütmesi sebebiyle dergideki yazılara değinmek faydalı olacaktır. Derginin ilk sayılarında sinemaya rağbeti arttırmak amacıyla "Sinema Artistleri Müsabakası" başlığı altında dönemin meşhur yabancı film aktrislerinin fotoğrafları yan yana koyularak okuyuculardan bu aktrisleri hem güzellik hem de oyunculuk yetenekleri açısından değerlendirmeleri ve sonuçları idarehaneye göndermeleri istenmiştir. Yarışmayı kazanan talihlilere de yelpaze, mendil, pudra gibi eşyalar, büyük ikramiye olarak ise "beş lira kıymetinde nefis el çantası" hediye edileceği duyurulmuştur. Resimli basılan derginin sayılarında yerli ve yabancı filmlerle ilgili fotoğraflarla haberlere de yer verilmiş, nüshaların son sayfasında ise Beyoğlu'ndaki Elhamra Sineması'nda²⁴⁷ o hafta gösterime girecek olan filmlerin duyuruları yapılmıştır. Ayrıca 42. sayıda²⁴⁸

²⁴⁶ *Sinema Yıldızı* mecmuasındaki yazılar hakkında detaylı bilgi için Bkz. Ali Özuyar, **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, De ki Yayınları, Ankara, Eylül 2008; Zahide Nihan Doğan, **The Making Of A Cinema Culture Through Cinema Magazines In Early Republican Turkey (1923-1928): The Business, Stars, And Audience**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), The Graduate School Of İstanbul Şehir University, İstanbul, 2018. Bu çalışmalarda, Osmanlı'da sinema konusunda çıkan diğer süreli yayınlar konusunda da ayrıntılı bilgi verilmektedir.

²⁴⁷ Elhamra Sineması: İpekçilerin Beyoğlu İstiklâl Caddesi numara 258'deki Elhamra Hanı'nın altındaki pasajda açmış oldukları, dönemin önde gelen sinema salonlarından biri. Mimar Jean Barborini tarafından tasarlanan Elhamra Sineması, mimari yapısı, dekorasyonu ve teknik donanımıyla Avrupa'daki önemli sinema salonlarından farksız olarak inşa edilmiştir. Bkz. Özuyar, s. 83.

²⁴⁸ *Süs*, Sayı: 42, 29 Mart 1340 [1924], s. 4.

“Şehbal Sineması” başlığı altında İstanbul’daki eski Kuşdili Sineması binasının onarılıp yeniden inşa edilerek Şehbal Sineması’na dönüştüğü haberi²⁴⁹ yer almaktadır.

Mehmet Rauf sinema hakkında kaleme aldığı yazılarda ise sinemanın faydaları, sinemaya duyulan rağbet, oyuncuların yaşantısı ve kimi konulardaki röportajları üstünde durmuştur.

1914 yılında *Tanin* gazetesinde “Garpta Hayat” başlığı altında yayımladığı **“Sinemanın Faydaları”**²⁵⁰ adlı yazıda dünyada sinemaya rağbetin giderek artmasından yola çıkarak Almanya, İngiltere ve Fransa’da sinemadan siyasî, askerî, sosyal ve kültürel her alanda yararlanılmasından bahsetmiştir. Yazının başında sinemaya ilginin günden güne artmasına, hatta sinemanın gazete ve romanlardan üstünlüğüne şöyle dikkat çeker:

(...) her gün halkta sinemaya rağbet ve merak çoğalıyor, sinema herkes için artık bazı gazete mütalaası kadar mübrem ve zaruri bir ihtiyaç halini alıyor.

Bu da pek kabil-i izahtır. Çünkü bir gazetede ancak bizi ihata eden hayat hakkında muhtasar bir malumat alınmak mümkün olur; hâlbuki sinemalar bize uzak yakın bizzat vakaları gösteriyor, seyahatlerde yahut vesaike ait manzaralarda hazır bulunduruyorlar. Sonra, roman okumak, insanı nihayet can sıkıntısına duçar eder; hâlbuki sinemalar romanları bize canlı olarak bütün menâzırıyla, bütün avarızıyla arz ve irae ederek yaşıyorlar.

Daha sonra artık herkes okumaktan ve dinlemekten bıktı usandı, şimdi artık görmek istiyorlar; sinema ise gösteriyor ve ne mükemmeliyetle ne şaşa ne saltanatla gösterdiğini her gün görüp hayran kalıyoruz.

Sinemanın gazete ve romanların yerine geçtiğini ifade eden Mehmet Rauf, tiyatrodan daha fazla tercih edilmesine de işaret etmiştir. Sinemanın icadı ve bir endüstri haline gelip yaygınlaşması sinema salonlarının sayısını arttırmış, tiyatrolar ise azalan rağbet sebebiyle kapanmaya başlamıştır. Mehmet Rauf sadece Berlin şehrinde bile üç yüz elli sinema salonu olduğunu belirterek Almanya’da sinemaya gösterilen ilgiyi ifade eder. Bu bahisten yola çıkarak yazısında, Almanya’da gösterilen filmlerin içeriğine ve Almanların sinemadan hangi alanlarda faydalandığına da yer vermiştir. Almanların ahlak kurallarından ötürü buradaki filmlerin sansürlü olduğunu, cinayet sahnelerinin filmlerde hiç gösterilmediğini, çocukların da her filme giremediklerini, nitekim anne-

²⁴⁹ 1916 yılında açılan Kadıköy, Söğütöçeşme tarafında yer alan Kuşdili Sineması’nın adı daha sonra Şehbal olarak değişmiştir. Bkz. Neziha Erdoğan, **Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 208.

²⁵⁰ Mehmet Rauf, “Sinemanın Faydaları”, **Tanin**, Sayı: 1853, 7 Şubat 1329 [20 Şubat 1914].

babaları eşliğinde sinemaya gitseler dahi onlar için olumsuz etki oluşturacak film sahnelerinde dışarı çıkarıldıklarını söyler.

Mehmet Rauf yazısında Almanların sinema konusundaki itina ve tertiplerinin bununla sınırlı kalmadığına, sinemayı siyasî bir eğlence haline getirerek halkın millî ve tarihî duygularını harekete geçirme vasıtası olarak da kullandıklarına işaret eder. Örnek olarak, Almanya’da hükümetin teşvikiyle gösterime giren, 1813’teki Prusya-Fransa savaşını konu alan bir filmin seyirciler üstünde bıraktığı etkiden bahseder. Nitekim sinema boyunca seyirciler filmi pür dikkat seyretmişler, sanki filmin içindeymişçesine bazen intikam duygularıyla coşmuşlar bazen de büyük bir iç ferahlığı hissetmişlerdir. Mehmet Rauf bu örnekten hareketle sinemanın, gazete ve kitaplardan üstünlüğünü bir kez daha vurgular:

İşte sinemadan, her şeyden istifade etmesini isteyenler, böyle istifadeler ediyorlar. Zannederim, şimdiye kadar her gazetede, birçok kitaplarda okkalarla mürekkep sarf edilerek bahsedilen Rumeli mezalimi,²⁵¹ kârilerin hatırasında silik bir eser şeklinde belki kalmıştır. Hâlbuki bir tek sinema kurdelesini bu tesirden yüz kat fazla ve şedit bir surette milleti sarsıp ateş-i intikamı teyit eder.

Yazının devamında sinemanın faydalarının sayısız olduğunu belirterek askeriye ve eğitim alanlarındaki etkisine de yer vermiştir:

Sinemadan edilen ve edilecek istifadeler nâ-mahduttur. Bu cümleden olmak üzere, mekteplerde, kışlalarda askerlere ve talebeye bahşedilen istifade birinci derecede ehemmiyeti haizdir. Mekteplerde Coğrafya, Tarih, Kimya, Hikmet, Tarih-i Tabii, hatta Teşrih için sinemanın ne canlı bir meşher-i hayat olacağını düşünmek gayet kolaydır.

Almanya’nın halkta millî duyguları arttırmak amacıyla istifade ettiği sinemadan İngiltere askerî alanda yarar sağlamıştır. Mehmet Rauf bu konuda İngiltere’deki gönüllü askerlik sistemine değinerek İngiliz hükümetinin gençleri askerliğe teşvik etmek için askeriyedeki yaşantıyı konu alan filmler tertip ettiğini belirtir. Askere gitmek isteyen gençler bu filmleri izleyerek kışlada nasıl zaman geçireceklerini öğrenecekler ve asker olmaya daha da heves duyacaklardır.

²⁵¹ Mehmet Rauf burada, Bulgarlar tarafından Müslümanlara uygulanan baskı ve zulümlerle ilgili tarihî hadiseye atıfta bulunmuştur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz. Sibel Orhan, **Balkan Savaşları’nda Türklere Yapılan Bulgar Mezalimi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay, 2008.

Mehmet Rauf, sinemanın her alanda sağladığı faydaları daha iyi anlatabilmek adına Fransızların sinemaya yaklaşımına da yer verir. Diğer ülkelerden farklı olarak Fransa, sinemadan sosyal hayatı kolaylaştırmak açısından yararlanmaktadır. Fransızların sinemanın oluşumuna ve bugünkü gelişimine büyük katkıları olduğunu söyleyen Mehmet Rauf, işitme veya konuşma engelli kişilerin kendilerini daha iyi ifade edebilmeleri için Fransa’da sinemadan sağlanan katkıyı şöyle dile getirir:

(...) onlar da sinemayı dilsiz ve sağırın söz söylemesine yardım olmak üzere kullandılar. Mesela, bir kelimeyi telaffuz için yapılan hareketlerin batâetle filmi alınıyor, bunlar dilsiz ve sağıra irae olunarak, onlardaki taklit kabiliyetinden bilistifade söz söylemelerine büyük bir suhuleti olduğu anlaşılıyor.

Fransızlar kadın-erkek ilişkilerinde de sinemadan faydalanmıştır. Mehmet Rauf onların “izdivaca vasıta olmak üzere” başvurdukları sinemadan sağladıkları yararı, yine verdiği örnekler üzerinden ortaya koymuştur. Bu bağlamda, evlenmek için o dönemde mevcut olan izdivaç idarehanelerinden bahisle Paris’te yeni bir izdivaç idarehanesinin açıldığı, bu kurumda diğerlerinden farklı olarak kadın-erkek arasında bir izdivaç meydana getirme amaçlı filmler üretildiği bilgisini okuyucuyla paylaşır. Evlenmek isteyen kadın ve erkekler bu kuruma müracaat ederek talip oldukları kadın/erkeğin ismini söylerler, idarehane de talip olunan bu kişiyi uzaktan gizlice gözlemleyip onun çeşitli görüntülerinden filmini çeker. Böylece evlenmeye talip olan kadın ve erkek, sevdiği kişinin filmini izleyerek onun doğal yaşantısı ile huyları hakkında bilgi sahibi olur ve buna göre izdivaca karar verir. Mehmet Rauf, Fransızların izdivaç konusunda sinemadan elde ettikleri bu yararın aslında bizde olması gerektiğini düşünmektedir. Çünkü ona göre, Fransa’da bir kadın ve erkek isterse yüz yüze görüşerek de evlenmeye karar verebilir. Ancak kendi yaşadığı toplumda bunun mümkün olmadığını ifade eder.

Mehmet Rauf’a göre, farklı toplumlardaki insanları birbirine tanıtmaya ve milletler arasında barışı sağlama bakımından da sinema faydalıdır:

Sinemanın fevâidinden bahsederken, en büyük hizmetinin milletleri birbirine tanıtarak sulh-i umumiyi temine çalışmış olduğu unutulmamalıdır. Bu hizmet ne kadar naçiz olursa olsun netice itibarıyla o kadar mukaddestir ki başka hiçbir istifadeyi mücib olmasa yalnız bu lütfundan dolayı sinema yine taziz edilmelidir.

Bugün her şeyle ve bilhassa her şeyden ziyade sinematograf sayesinde bu büyük ve güzel günün sabahında bulunuyoruz; parlak bir güneş tulu’ ediyor, gecenin zılâl-i yeis ve şüphesi dağılıp gidiyor, bu güzel ve acı sulh ve salâh

güneşinin şaşa ve nebâhati ile bütün cihanı garîk-i envâr etmesi ne kadar şayan temennidir!

Bu sözleriyle Mehmet Rauf'un sinemayı güneşe benzettiği anlaşılmaktadır. Nitekim sinema, aradaki mesafeleri kısaltarak toplumları birbirine yaklaştırmış ve milletlerin önyargılı düşüncelerini ortadan kaldırmıştır. Mehmet Rauf sinemayı sadece bu özelliğiyle, yani dünyayı birleştirme ve barışı sağlama gücüyle bile fazlasıyla “mukaddes” bir sanat olarak görür.

1925 senesinde *Cumhuriyet* gazetesinde yayımladığı “**Sinema Afeti**”²⁵² başlıklı yazıda da sinemaya duyulan rağbet ve sinemanın avantajları üstünde durmuştur. Sinema tıpkı bir “afet” gibi tüm dünyaya yayılmış, edebiyat ve tiyatroyu bile etkisi altına almıştır. Mehmet Rauf, İstanbul semtlerinde artan sinema salonlarının etkisiyle sinemanın edebiyatın önüne geçmesini şöyle ifade eder:

Edebiyata karşı umum tarafından gösterilen lakaytlığın başlıca sebepleri arasında sinemayı da idhâl etmek icap eder. Sinema, halktaki roman ve tiyatro merakını kahir bir inhisarla ve büyük bir şevk ve muvaffakiyetle zapt ve işgal ediyor, şehrin hemen her semtinde bir, iki ve hatta bazen daha fazla olarak açılan sinemalar her gece dolup dolup boşalıyor. Asabî, hayalî, kalbî türlü vakaların, en hayalisinden en fecî'ine kadar türlü badirelerin gird-bâdı arasında yoruluncaya kadar tatmin edilen halk evine avdet ettiği zaman kitap okumak için ne takat bulur, ne de heves!

Avrupa’da da benzer bir durum mevcuttur ve sinema, romanlar gibi tiyatlara da üstün gelmiştir. Daha I. Dünya Savaşı’ndan önce birçok tiyatro binası sinemanın ezici üstünlüğü sebebiyle kapanmaya başlamış, tiyatro kumpanyaları da tehlikeyle karşı karşıya kalmıştır. Mehmet Rauf, büyük sermayelerle geliştirilen sinema endüstrisinin, halkı tiyatlardan daha fazla eğlendirdiğini ve sinemanın küçük büyük demeden, her yaştan kesime hitap ettiğini belirtir.

Yazısında sinemadaki tür çeşitliliğine de dikkat çekerek, her duygu ve konuyu kapsayıcı gücüyle sinemanın tiyatroya üstün geldiğini söyler:

Öyle oyunlar var ki, bu dramların sihirkâr tesirini ziyadesiyle hâvidir. Sonra öyle mudhik kurdeleler ki, en komik oyunlardan fazlasıyla eğlendiricidir; bunların arasında ağır, felsefî facialar, büyük manzaralı, her türlü cazip aksam ve teferruatı hâvi seyahat ve sergüzeşt oyunlarını, hâsılı her kurdele, nihayetsiz bir zenginlikle halkı cezp ve teshir ve rapt ve bend ediyor.

²⁵² Mehmet Rauf, “Sinema Afeti”, *Cumhuriyet*, Sayı: 460, 20 Ağustos 1341 [1925].

Sinemanın üstün yönlerine karşı tiyatro sınırlı bir çeşitliliğe ve zayıf dekora sahiptir. Aynı şekilde sinema sadece iki saat gibi kısa bir sürede, okuması günlerce süren kalın bir romanın anlattığından çok daha fazlasını izleyiciye göstermektedir.

Roman ve tiyatronun sinemayla her bakımdan kıyas edilemeyeceğini ifade eden Mehmet Rauf, okumaya düşkünlüğüyle bilinen Avrupa’da bile sinemanın edebiyattan daha üstün olduğunu, dolayısıyla bizim gibi okumaya ilgisiz bir toplumda sinemanın hem tiyatroyu hem de edebiyatı “yutacağını” dile getirir.

Mehmet Rauf yazının devamında Amerika’nın tiyatro ve edebiyattaki bu tehlikeyi fark edip sinemaya karşı önlemler alması üstünde durmuştur. Amerikalılar okumaya olan ilgiyi canlı tutabilmek için romanlarda eski ve klasik konular yerine yeni konular bulmayı düşünmüşler, yazarları da farklı konular işlemeye yöneltmişlerdir. Bu bağlamda Mehmet Rauf, edebiyattaki bu değişimle romanların ve filmlerin birbiriyle rekabet içinde olduklarına işaret eder. Yeni konuları işleyen romanlarla hikâyelerin tefrikaları için gazete ve dergiler yazarlara yüklü miktarda para tahsis etmeye başlamış, aynı şekilde sinema yapımcıları da güzel ve farklı konulu bir film için bu eserlerden yararlanmak istemişlerdir. Dolayısıyla bu rekabette de gazete ve mecmualara üstün gelen sinemadan daha fazla gelir elde edilmektedir. Yine de sinema, edebiyat dünyasını canlandırarak edebiyatın ilerlemesine katkıda bulunmuş; gazete ve dergileri de harekete geçirerek yazarlar arasındaki yarışı arttırmış, hatta yazar mekteplerinin kurulmasına ve buralarda birçok öğrenci yetişmesine vesile olmuştur. Mehmet Rauf yazısında bütün bunlara değindikten sonra, roman ve sinema arasındaki etkileşime örnek olması açısından iki filminden bahseder:

Meçhul muharrirlerin yeni hikâyeleri için bu kadar para veren sinemacılar, memleketlerinde mevki ve şöhret sahibi muharrirlere acaba neler vermiyorlar?

Yalnız, geçen sene oynanmış “Geri Gelen Adam”²⁵³ ve “Rakkaseler”²⁵⁴ isimindeki iki film muharririne, birinciye seksen bin, ikinciye beş yüz bin lira

²⁵³ Orijinal ismi *The Man Who Came Back* olan, Amerikalı yazar John Fleming Wilson’un (1877-1922) *The Man Who Came Back* (1912) adlı kitabından uyarlanan, William Fox film şirketine ait 1924 yapımı Amerikan filmi. Yönetmeni Emmett J. Flynn (1892-1937) olan filmin başrollerinde George O’Brien (1899-1985) ve Dorothy Mackaill (1903-1990) oynamıştır. Bkz. “The Man Who Came Back (1924)”, **IMDb**, <https://www.imdb.com/title/tt0015110/>, (23.12.2017).

²⁵⁴ Orijinal ismi *Those Who Dance* olan, Amerikalı yazar George Kibbe Turner’ın (1867-1952) aynı isimli romanından uyarlanan, yapımcı Thomas H. Ince’e (1880-1924) ait 1924 yılında seyirciyle buluşan Amerikan filmi. Yönetmeni Lambert Hillyer (1893-1969) olan filmin oyuncularında Bessie Love

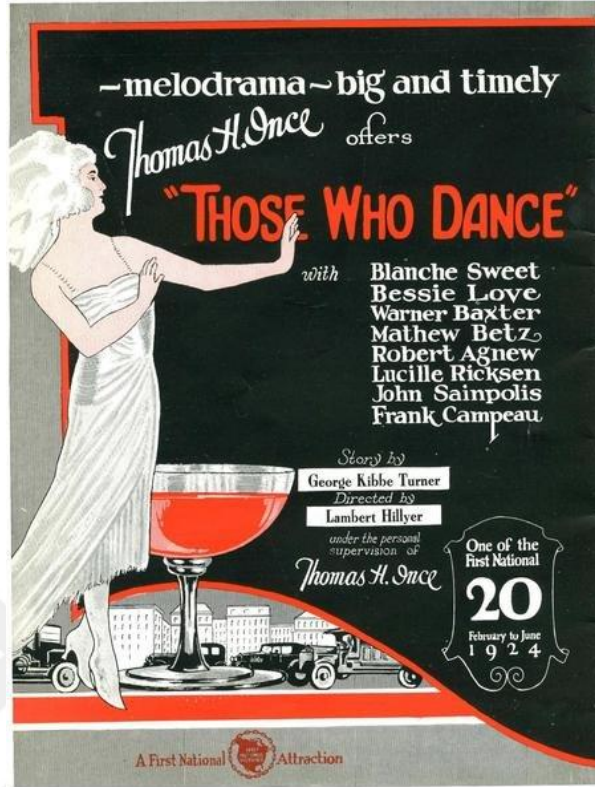
verdiklerini gazetede gördüm. Fakat bu paraları verirlerken muharrir, eserini sinemalarda oynatmadan gazetelere verdirmiyorlar ve muharrirler zaruri bu ağır şarta boyun büküyorlar ki edebiyat için büyük bir zarardır!



Şekil 8: *The Man Who Came Back* “Geri Gelen Adam” (1924) filminin afişi.²⁵⁵

(1898-1986), Blanche Sweet (1896-1986) ve Warner Baxter (1889-1951) gibi sinema yıldızları vardır. Bkz. “Those Who Dance (1924)”, **IMDb**, <https://www.imdb.com/title/tt0015403/>, (23.12. 2017).

²⁵⁵ “The Man Who Came Back”, **Gettyimages**, <https://www.gettyimages.fi/detail/news-photo/the-man-who-came-back-lobbycard-from-left-dorothy-mackaill-news-photo/1137310151?adppopup=true>, (23.12.2017).



Şekil 9: Those Who Dance “Rakkaseler” (1924) filminin afişlerinden biri.²⁵⁶

Mehmet Rauf filmlerin, konularını aldıkları kitaplara göre daha önceliğe sahip olduğunu belirttiği bu satırların devamında, yazarların da eserleri için gazete ve yayınevlerinden aldıkları yüksek paralara işaret ederek Amerikalıları edebiyatı yeniden canlandıran bu buluşlarından ötürü takdir eder. Avrupalıları ise bu gelişmelerden geri kalmaları sebebiyle eleştirir ve yazısını şu satırlarla sonlandırır:

Amerika’da edebiyat âleminde bu mücadeleler bütün bir dehşetle devam ederken ihtiyar Avrupa âtil ve lakayt, ne sinemacılarda bir hareket var ne mecmualarda bir himmet! Hâlâ eski hamam eski tas... Fakat pek yakın bir atide mecmuaların kapanıp tâbi’lerin iflas edeceği muhakkak görülmektedir.

Mehmet Rauf, İstanbul’un sinema hayatını da yakından takip etmiştir. Bu bağlamda 1925’te Cumhuriyet gazetesinde, “İstanbul’da Zevk ve Sanat” başlığı altında yayımladığı “Sinemalar Açıldı”²⁵⁷ başlıklı yazıda İstanbul’daki sinema salonları ve

²⁵⁶ “Those Who Dance (1924)”, IMDb,

<https://www.imdb.com/title/tt0015403/mediaviewer/rm4188672000>, (23.12.2017).

²⁵⁷ Mehmet Rauf, “Sinemalar Açıldı”, Cumhuriyet, Sayı: 503, 2 Teşrin-i Evvel 1341 [1925].

sinemaya gösterilen ilgi üstünde durur. Yazısının başında yazın bitmesiyle yazlık yerlere çöken hüznün ve ıssızlığın tersine şehirlerde canlılıkla neşenin hâkim olduğuna değindiği yazısında kış mevsiminde şehirlerdeki vazgeçilmez eğlencelerden birinin sinema olduğunu ifade eder. Kışın gelmesiyle birlikte sinema salonları da faaliyete geçmiş, halkın film izlemeye gösterdiği yoğun ilgi sinema müesseseleri arasındaki rekabeti arttırmış ve bu sayede yeni sinema salonları açılmıştır. Mehmet Rauf buna şöyle işaret eder:

Sinemalar açıldı. En evvel Elhamra ile Opera²⁵⁸ kapılarını açtılar. Bunları Majik,²⁵⁹ Alkazar,²⁶⁰ Asri Sinema²⁶¹ takip etti. Artık İstanbul duvarları renkleri şatafatlı, bin bir vaad, bin bir harika ile parlak ilanlarıyla süslenecek, gazetelerin sütunları sinema bahisleri, sinema muammalarıyla taşacak ve halk akın akın sinemalara hücum edecektir.

Bu sene Beyoğlu'nun birinci sınıf sinemalarına yeni bir müessese daha iltihak etti: Melek Sineması...²⁶² Bu sayede birinci sınıf sinemalar arasında rekabet daha hararet kesp ederek programlara daha itina sarf olunacağı için bunu sinema meraklılarının lehine kaydetmek icap eder. Rekabet ne kadar çoğalır ve şiddet peyda ederse, İstanbul halkı o kadar zengin ve mu'tenâ filmler görür. Her müessese, diğerlerine tevaffuk için büyük gayretler sarf eder.

İstanbul'da yeni açılan sinema salonları çoğaldıkça sinemalar arasındaki rekabet artmış, bu sayede yapımcılar daha nitelikli ve kaliteli filmler üretmeye başlamışlardır. Ancak Mehmet Rauf, sinema salonları açıldığında ilk gösterilen filmlerin “ikinci” ve üçüncü derece” filmlerden seçilmesini eleştirir:

Benim anlamadığım şey ilk oyunların hep manasız, ikinci ve üçüncü derecede filmlere hasrıdır. Bunu sinemaların kendileri de itiraf ediyorlar: İlk oyunlara herhangi bir sebeple itina etmemek bir kaide olmuş... Hâlbuki bu, pek yanlış bir fikirdir. Sinema faaliyeti henüz başlamadığı için programa itina etmemek, ciddi bir müessese için bir büyük kusurdur. Bir müessese, her programına, fakat bilhassa ilk programlarına büyük ehemmiyet vererek müşterileri celp etmek mecburiyetindedir.

Mesela bütün yaz sinemaya gitmemiş bir meraklı, “Sinema açıldı, güzel bir şey göreceğim!” diye koşuyor; manasız, renksiz bir filmle karşılaşılıyor... Tabiidir ki iştihası kırılır, neşesi bozulur ve bu ise sinema için bir ziyandır.

²⁵⁸ Opera Sineması (Grand Cine Opera): 1924 yılında Beyoğlu İstiklal Caddesi No: 173'te açılan sinema salonu. İstanbul'da ilk sesli film, 1929'da bu sinema salonunda gösterilmiştir. Bkz. Erdoğan, s. 226.

²⁵⁹ Majik Sineması (Cine Magic): 1920 yılında Taksim'de Siraselviler Caddesi'nde açılan, dönemin iddialı sinemalarından biridir. Bkz. Özuyar, s. 82.

²⁶⁰ Alkazar Sineması: 1924'te Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde açılan, 1.500 kişilik kapasiteye sahip sinema. Önceki ismi Elektra (Cine Salon Electra) Sineması'dır. Bkz. Erdoğan, s. 151.

²⁶¹ Asri Sineması: Eski adı Anfi Sineması olan, 1924'te açılan sinema salonu. Bkz. Erdoğan, s. 157.

²⁶² Melek Sineması: 1924 senesinde Beyoğlu Yeşilçam Sokak, No: 5'te açılan, sonrasında adı Emek Sineması'na dönüşen sinema salonu. Bkz. Erdoğan, s. 216.

Eğer ilk oyunlar müntahap ve parlak olursa, gidenlerin alakası çoğalır ve devam etmekte büyük bir zevk bulur. İşte bunun için, sinema müdüriyetlerinin bu usulü muhataralı ve zararlıdır. Merak ve alakayı hiçbir vechle soğutmamak lazımdır.

Bu satırların devamında, İstanbul’da bu kadar çok sinema salonu olmasına ve filmlere gösterilen yoğun ilgiye sevinmekle birlikte bu filmler arasında bir iki tane bile olsa “yerli” ve “milli” bir film görememekten dolayı yakındığını görürüz: “Ne kadar şayan-ı teessüftür ki bu kadar film arasında birkaç tane de yerli ve milli film görmek hala mümkün olmuyor. Kemal Film²⁶³ o kadar memduh ve şayan-ı tebrik ilk gayret ve faaliyetini tatil etti.”

Mehmet Rauf sinemanın sadece eğlence değil, aynı zamanda bir “propaganda” aracı olduğuna da dikkat çekmek istemiştir. Bu bağlamda “Sinemanın Faydaları”nda yer verdiği, sinemanın toplumları birbirine yaklaştırma ve milletler arasında barışı sağlama fonksiyonuna bu yazısında da işaret eder. Ürettiğimiz yerli filmler vasıtasıyla kendimizi Avrupa’ya tanıtabileceğimizi düşünür:

Sinema bizim için yalnız bir zevk ve eğlence vasıtası değil, daha ziyade en mükemmel bir propaganda silahıdır, kendimizi Avrupa’ya sinema ile tanıtacağımız kadar muvaffakiyetle başka hiçbir vasıta ile tanıtamayız.

Bir film bütün hayatımızı, olduğu, hatta olduğundan daha vuzuh vüsatla, Avrupa’nın gözünün önüne vaz’ ve teşhir eder.

Bilhassa, onların o kadar merak ve alâikini celp eden milli hayatımızın safhaları levha levha kendilerine arz ve izah edilince, hiç şüphe yoktur ki bizi daha iyi tanırlar, daha ziyade severler, sanatın sihirkâr halesiyle düşmanlarımıza bile calip ve cazip bir levha halinde görünürüz.

Mehmet Rauf son olarak, bizde sinema üretimine değer verilmemesinden dolayı duyduğu üzüntüyü şu sözlerle dile getirir: “Bugün ciddi bir sinema imalathanesi için konulacak sermaye en emin ticari teşebbüslere rekabet edecek kadar faydalı ve muvafık menfaattir, fakat bunu kime anlatabilirsiniz? Yağ, bal ticareti dururken sinema imali... Bu nasıl şeydir?”

Sinemayı konu aldığı yazılarında Mehmet Rauf’un dönemin ünlü film yıldızlarından da bahsettiğini görürüz. 1925 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde

²⁶³ Kemal Film: 1919 yılında Mehmet Kemalettin Seden ve Mehmet Şakir Seden kardeşler tarafından kurulan film şirketi. Bkz. Erdoğan, s. 204.

yayımladığı “Sinema Yıldızlarının Fikri: Aşk Nedir?”²⁶⁴ başlıklı yazısında aşka düşkün mizacına uygun olarak, Amerikalı kadın oyuncuların röportajlarından verdiği örneklerle onların aşk hakkındaki düşüncelerini ele almıştır. Görüşlerine kısa kısa yer verdiği bu aktrisler sırasıyla Gloria Swanson,²⁶⁵ Colleen Moore,²⁶⁶ Pola Negri,²⁶⁷ Betty Blythe,²⁶⁸ Alice Terry,²⁶⁹ Agnes Ayres²⁷⁰ ve Betty Compson’dur.²⁷¹

Cumhuriyet gazetesinde, “Sinema Yıldızlarının Fikri: Aşk Nedir?”den bir hafta sonra yayımladığı “Sinema Âleminde: ‘Yıldız’ların Şikâyeti”nde²⁷² ise sinema oyuncularının yoğun yaşantılarına yer vermiştir. Yazısında film yıldızlarının hayatlarından bahsetmeden önce, Amerikalıları sinemaya getirdikleri yeniliklerden dolayı takdir ederek Avrupalılardan üstün gördüğünü belirtir:

Amerikalıların yalnız kendilerinin kadar oldukları bir hamle-yi dehâ ile sinemaya verdikleri harika-engiz savlet-i terakki, her gün yeni bir tecelli-yi asliyyet ile ilerlemektedir.

Her neye temas ederlerse o anda kendilerine has olan ifrat-ı galeyan ile mucize derecesinde tecdit ve ihya eden bu faal ve pür ihtilaç insanlar yalnız sinema sahasında, bütün Avrupa’yı fersah fersah geri bırakmış, eski dünyada en dâhi sanatkârların tasavvur edemedikleri yenilikler, fevkaladelikler halk etmiş ve eserleri bütün Avrupa şehirlerini zapt ve işgal etmiştir. Bilmiyorum, Amerika’da Avrupa filmleri ara sıra gösteriliyor mu? Fakat Avrupa’nın hemen her şehrinin her sinemasında her programda bir Amerika filmi bulunduğu muhakkaktır.

Mehmet Rauf sadece sinemanın gelişimi açısından değil, oyuncular bakımından da Amerika ile Avrupa’yı kıyaslamıştır. Bu bağlamda dönemin ünlü Amerikalı çocuk

²⁶⁴ Mehmet Rauf, “Sinema Yıldızlarının Fikri: Aşk Nedir?”, **Cumhuriyet**, Sayı: 538, 7 Teşrin-i Sani 1341 [1925].

²⁶⁵ Gloria Swanson (1899-1983): Amerikalı aktris. *Man and Female* (1919), *Queen Kelly* (1928), *Sunset Bulvarı* (1950) gibi filmlerde oynamıştır. Bkz. Ronald Bergan, **Film**, (Çev. Artun Gebenlioğlu), 2. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2008, ss. 22, 25-26.

²⁶⁶ Colleen Moore (1900-1988): Gerçek adı Kathleen Morrison olan Amerikalı kadın oyuncu. Bkz. The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Colleen Moore”, **Encyclopaedia Britannica**, 15.08.2018, <https://www.britannica.com/biography/Colleen-Moore>, (15.09.2018).

²⁶⁷ Pola Negri (1897-1987): Polonyalı aktris. Kariyerine, 1920’de Ernst Lubitsch ile Hollywood’a gelmeden önce Almanya’da başlamış olan Negri, Hollywood’da “yıldız” özelliklerinin tümüne sahip ilk Avrupalı oyuncudur. Bkz. Bergan, s. 22.

²⁶⁸ Betty Blythe (1893-1972): Amerikalı aktris.

²⁶⁹ Alice Terry (1900-1987): Amerikalı aktris. Ünlü aktör Rudolph Valentino (1895-1926) ile beraber oynadıkları *The Four Horsemen of the Apocalypse* “*Maşerin Dört Atlısı*” (1921) filmiyle döneminde ses getirmiştir. Bkz. Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, Cilt: 1, 3. Baskı, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 104-105.

²⁷⁰ Agnes Ayres (1898-1940): Amerikalı aktris. Rudolph Valentino’yla birlikte başrol aldığı *The Sheik* “*Şeyh*” (1921) filminde Lady Mayo’yu canlandırmıştır. Bkz. Teksoy, s. 105.

²⁷¹ Betty Compson (1897-1974): Amerikalı kadın oyuncu.

²⁷² Mehmet Rauf, “Sinema Âleminde: ‘Yıldız’ların Şikâyeti”, **Cumhuriyet**, Sayı: 545, 14 Teşrin-i Sani 1341 [1925].

artisti Jackie Coogan'ı²⁷³ örnek göstererek, Amerikalı oyuncuların Avrupalı film artistlerinden daha yetenekli ve dünya çapında daha çok üne sahip olduklarına işaret eder:

Onların her şeyleri bir harikadır; Jackie Coogan'a gelinceye kadar Avrupa sinemalarında onun kadar mahir ve hoş küçük sanatkârlar görülmedi değil; fakat Amerikalı çocuğun yalnız memleketine inhisar etmeyip bütün cihana şayi olan şöhreti kendi kıymetinden ziyade mensup olduğu milletin harikapere ve yaratıcı olmasından mütevellit değil midir?

Amerikalılara nazaran, Avrupa'nın en hararetli temayülü, en ateşin sanat tezahüratı donuk ve câmid kalır; hatta en büyük olmak şartıyla hiçbir Avrupa sanatkârı, Amerika'nın en küçük bir artistinin gördüğü takdir ve perestîşi göremez.

Yazısının bundan sonraki kısmında ise Amerikalı sinema oyuncularının karşılaştıkları yoğun sevgi ve alaka üstünde durmuştur. Hayranları tarafından oyunculara aşırı ilgi duyulduğunu, sevenlerinin sanatçılara devamlı temas etmek ve oynadıkları filmler hakkında onlardan bilgi almak istediklerini ifade eder. Oyuncuların ne kadar yoğun olsalar da hayranlarının bu isteklerine çeşitli yollarla cevap verdiklerini okuyucuyla paylaşır:

Mesela Mary Pickford ile Douglas Fairbanks'in²⁷⁴ yalnız bu muhabere ile iştilal için azîm maaşlar alan kâtipleri vardır. Norma ve Constance Talmadge²⁷⁵ meşguliyetinin kısm-ı azamı mektupla ve fotoğraf talepleriyle meşgul olmak üzere hususi bir yazıhane tesis etmeye mecbur kalmışlardır. Rudolph Valentino'nun²⁷⁶ faal ve hezâr-fenn refikası, kocasına sinema meraklılarının gönderdikleri mektuplarla her gün meşgul olur...

Hayranlarından aldıkları mektupların hepsini okuyamamaları da sanatçıların, gördükleri bu ilgiden memnun olduklarını dile getiren Mehmet Rauf'a göre karşılaştıkları bu yoğun sevgi, şöhretlerini daha da arttırmaktadır. Yazısında film

²⁷³ Jackie Coogan (1914-1984): Amerikalı sinema oyuncusu. O dönemin en ünlü çocuk yıldızlarından olan Jackie Coogan, Charlie Chaplin'in (1889-1977) yönettiği *The Kid* (1921) filmindeki rolüyle adını şöhrete kavuşturmuştur. Bkz. "Jackie Coogan", **Sinema Yıldızı**, Sayı: 1, 12 Haziran 1340.

²⁷⁴ Mary Pickford (1892-1979) ve Douglas Fairbanks (1883-1939): Amerikalı sinema oyuncusu aktris ve aktör. Douglas Fairbanks ve Charlie Chaplin'le aynı dönemde adını duyurmaya başlayan Mary Pickford, *The Pool Little Rich Girl* (1917) ve *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1917) gibi filmlerde rol alarak büyük bir şöhrete ulaşmıştır. 15 Ocak 1919'da D.W. Griffith, Chaplin ve Fairbanks'le beraber United Artist'i kuran genç aktris, 1920 yılında kendi gibi kariyerinin en parlak zamanlarını yaşayan Douglas Fairbanks'le evlenmiştir. Bkz. Bergan, s. 19.

²⁷⁵ Norma Talmadge (1894-1957) ve Constance Talmadge (1898-1973): Amerikalı sinema oyuncusu kız kardeşler.

²⁷⁶ Rudolph Valentino (1895-1926): Amerikalı sessiz sinema oyuncusu. Dönemin en popüler Hollywood film aktörlerinden olan Valentino, George Melford'un yönettiği *The Sheik* "Şeyh" (1921) filminde oynadığı Şeyh Ahmet Ben Hassan rolündeki başarısıyla adını dünyaya duyurmuştur. Bkz. Teksoy, s. 105.

yapımcılarının da halk tarafından beğenilen ve ilgi gören sanatçılara rağbet ettiklerinden bahsettikten sonra, sinema yıldızlarının yoğun yaşantılarına örnek olması açısından, aktris Mary Pickford'un Amerika'da bir dergide yayımlanan röportajına yer verir:

Bahusus Avrupa'da ve hele Amerika'da mu'tenâ filmlerin ilk iraesinde, yıldızların sahnede arz-ı vücut etmesi bir kaide telakki edildiğinden, halk sinemaya girmeden kapının önünde birikip bunların zuhuruna muntazır dururlar ve yıldız görününce, artık ne galeyanlı tezahürat, ne kıyametli cûş ve hurûş görünmektedir.

Ahîren gelen bir Amerika mecmuasında Mary Pickford ile bir mülakat yapmış bir muharririn makalesi var, bu makale, hem halkın yıldızlara gösterdiği perestiş hem sanatkârların bu husustaki intibai hakkında pek mücmel malumat vermektedir ki buraya aynen tercüme etmek istedim (...)

Mehmet Rauf ismini söylemediği bu dergideki muharririn yazısından aktarmak istediği alıntılar vasıtasıyla yıldızların şöhretli yaşantılarındaki zorluklara ve yıpranmalara dikkat çekmek istemiştir. Muharririn Mary Pickford ile yaptığı röportajda Mary Pickford, eşi Douglas Fairbanks ile birlikte, filmlerinin gösterimlerinden ötürü sürekli farklı yerlere seyahat ettiklerini ve katıldıkları yoğun davetlerden ötürü dinlenemediklerini ifade etmiştir. Mehmet Rauf, yine muharririn yazısından hareketle röportaj sırasında bile Mary Pickford'un odasına girip çıkanlar olduğunu, hayranlarından fotoğraf talepleri geldiğini ve telefonların hiç susmadığını söyler. Röportaj sırasında Mary Pickford'a bu yoğun ilgiden memnun olup olmadığını soran muharrire genç aktris, bu sevgiden memnun olduğunu dile getirmekle beraber yakınıdır. Öyle ki ne kadar yıprandıklarını daha iyi ifade etmek için eşi Douglas Fairbanks'in *Bağdat Hırsızı*²⁷⁷ filminin Amerika'daki açılış törenine katıldıkları zaman yaşadıkları büyük izdihamı örnek verir. Nitekim törende kendilerini koruyan polislerle rağmen, kalabalığın ilgi ve coşkusundan ötürü Mary Pickford'un giydiği kürk parçalanmıştır.

Mehmet Rauf, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks'in *Bağdat Hırsızı* filminin Londra, Paris, Almanya gibi Avrupa şehirlerindeki açılış törenlerine de katıldıklarını aktarırken bu filmle ilgili kendi beğenisini de parantez içerisine aldığı şu açıklamayla ortaya koymuştur: "Bu 'Bağdat Hırsızı' Douglas Fairbanks'in harika-engiz filmleri arasında en muhayyir-ül-ukul olan pek meşhur bir filmidir ki, yakında Elhamra Sineması'nda arz ve irae olunacaktır."

²⁷⁷ *The Thief of Bagdad* (1924): Amerikalı yönetmen Raoul Walsh (1887-1980) tarafından çekilen 1924 yapımı sinema filmi. Douglas Fairbanks (1883-1939) ve Julianne Johnston (1900-1988) filmin başrol oyuncularındır. Bkz. Bergan, s. 24.



Şekil 10: *The Thief of Bagdad* “Bağdat Hırsızı” (1924) filminin afişlerinden biri.²⁷⁸

Mary Pickford röportajında, eşi Douglas Fairbanks ile birlikte kalabalıktan ve yoğun yaşantıdan uzaklaşmak için bir süreliğine tek başlarına Avrupa seyahati yapacaklarını söylemiştir. Mehmet Rauf, sanatçıların bu şikâyetlerinden duyduğu şaşkınlığı şöyle ifade eder: “İşte insan denilen mahlûk bu kadar garip ve bu kadar acayıptır, muhterem kâri! Muvaffakiyet ve şöhret hayatından, rağbet ve perestiş tezahüratından bile yorulup bıkar!”

Görüldüğü gibi Mehmet Rauf musiki ve resim gibi, sinemayla da yakından ilgilenmiştir. Bu bağlamda gerek sinema endüstrisi gerekse oyuncular konusunda fikirlerini ortaya koyan yazılar kaleme almış, sinemayla ilgili yeni gelişmeleri ve sinemanın sağladığı avantajları okuyucusuyla paylaşarak halkı sinemalara gitmeye teşvik etmiştir. Hatta onun sinemaya duyduğu sevgi, yaşadığı dönemde *Sinema Yıldızı* isimli bir mecmua çıkarmasına bile vesile olmuştur.

²⁷⁸ “The Thief of Bagdad (1924)”, **IMDb**,
<https://www.imdb.com/title/tt0015400/mediaviewer/rm1304515840>, (23.02.2018).

1.2.5. Dans

Mehmet Rauf'un, fikrî yazılarında yer verdiği sanat dallarından birisi de dandır. Batı'daki gelişmeleri ve yaşantıyı yakından takip eden Mehmet Rauf, okuduğu yabancı gazetelerdeki haberler vasıtasıyla Batılı danslardan da haberdar olmuş ve bunları yazılarında ele almıştır. Bu bağlamda 1914 yılına ait "Garpta Hayat" ve "Papa'nın Raksı" başlıklı, dansı konu alan iki yazısı mevcuttur. Birbirinin devamı niteliğindeki bu iki yazıda Mehmet Rauf, "tango"nun bir dans olarak Batı'daki gelişimi ve özellikleri üstünde durmuştur.

Tanin gazetesinde yayımladığı "**Garpta Hayat**"²⁷⁹ isimli yazısında "tango"nun kökeninden nasıl yapıldığına, müziğinden Batı'da insanların bu dansa yaklaşımlarına kadar ayrıntılı olarak bilgi verdiğini görürüz. "Tango" hakkında malumatta bulunmadan önce, ilerleme ve çalışma açısından Batıyı örnek almamız; Batı'daki yaşam tarzı, fikirler ve çalışmalarla ilgili bilgi sahibi olmamız gerektiğini ifade eder. Yazının devamında ise ülkemizdeki gazetelerin Batılı gelişmelere yer vermesinden duyduğu hoşnutluğu dile getirerek kendisinin de *Tanin* gazetesinin bu nüshasında ve sonraki nüshalarında Batı'daki yaşantıya ayna tutacağını belirtir. Ayrıca Batı'da örnek almamız gereken iyi özellikler olduğu gibi nefret edeceğimiz, kötü yönlerin de bulunduğu işaret ederek Batı'nın beğenmediğimiz hususlarının da bizim için birer ibret dersi olacağını söyler.²⁸⁰ Yazının başında ortaya koyduğu bu görüşünün ardından, "tango" alt başlığı ile dans bahsine geçer:

Geçen ay zarfında bütün Avrupa'da en çok mevzu bahis olan şey şüphesiz tango meselesi idi. Bu mesele Paris'in esâfil ve erâzil-i nâsa mecma' olan adi raks ocaklarından en kibar davet salonlarına, en sefil bir meyhaneciden küberâya, nuzzâra, hatta, hatta Papa hazretlerine kadar herkesi alakadar etti.

²⁷⁹ Mehmet Rauf, "Garpta Hayat", **Tanin**, Sayı: 1832, 17 Kanun-ı Sani 1329 [30 Ocak 1914].

²⁸⁰ Mehmet Rauf'un bu görüşü, Ahmet Mithat Efendi'nin düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Nitekim Ahmet Mithat, Batı medeniyetinin her unsurunu doğrudan almak yerine sadece iyi yönlerini almamız gerektiğini savunarak okuyucularının da Batı'daki iyi ve kötü yönleri görmeleri için vakası Avrupa'da geçen romanlara yer vermiştir. Bkz. Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 72.

Bu satırların devamında, bir aydır Avrupa'nın gündeminde olan ve herkesin ilgi gösterdiği bu yeni dansın ne olduğu ve nasıl yapıldığına dair “Tango nedir?” başlığı altında tangonun tanımına yer vermiştir:

Tango Amerika'dan, Arjantin'den gelmiş bir nev'-i rakstır ki, rehavet-engîz bir musiki ile, kadın erkek birbirine yatakta gibi sarılarak türlü evzâ-yı işve ve şehvet ile, eğilerek, bükülerek, gerilerek oynanır; tango iki seneden beri Avrupa'da kemâl-i saadetle hükümran idi, ve Arjantin'de seraseriler tarafından meyhanelerde, sokaklarda oynanır iken, Paris'e geldiği vakit Montmartre balolarında Fransızlara mahsus hararet ve şevk ile evzâ-yı muharrikesi teşdîd edilerek, adeta yeni vaziyetler icat edilerek kabul edilmiş ve Montmartre balolarından Paris'in fethine çıkmıştı.

Arjantin'den Paris'e geçen “tango”, önce seçkin yerlerde oynanan bir dans olup daha sonra Paris'in her yerine yayılmış ve Paris'te tangoya duyulan rağbet giderek artmıştır. Öyle ki tango geldikten sonra Paris'te diğer danslar ihmal edilmeye başlanmış, hatta tangoya duyulan ilgi sonucunda edebî eserler bile kaleme alınmıştır. Mehmet Rauf, yazısında bununla ilgili olarak ünlü Fransız şair Jean Richepin'in,²⁸¹ eşi ile birlikte *Tango* isimli bir oyun yazdıklarını ve bu oyunun büyük bir başarıyla oynandığını belirtir. Daha sonra ise bütün Avrupa'da bu kadar ilgi duyulan ve sevilen bu dansın Paris'te din adamlarınca ahlaka aykırı bulunarak yasaklandığına değinir. Bununla birlikte yasağa rağmen çayhâne, raskhâne gibi yerlerde tangonun insanlar tarafından daha büyük bir istekle oynandığını ve yasağa pek çok itirazın geldiğini dile getirir. Tangonun yasaklanmasına itiraz eden kesimden biri, dans muallimleridir. Mehmet Rauf, onların itiraz sebebini şöyle beyan eder:

Raks muallimleri derslerinden mahrum kalmamak için olacak, tangonun ahlaka mugayir olduğunu kabul etmiyorlar; bu öyle bir rakstır ki, diyorlar, herkes kendi isti'dâd ve temayülüne göre ifrat veyahut ta'dîl ederek oynayabilir, hatta ifrat edildiği zamanda bile, gayet müşkil olan hareketlerin tamamı icrası için son derece dikkat sarfına mecburiyet olduğundan insanın başka şey düşünmeye imkânı kalmaz.

Dans muallimlerinin yasağa karşı çıkmalarına benzer olarak, ünlü sanatçılardan da tango yasağına itirazlar gelmiştir. Mehmet Rauf, o dönemin meşhur Fransız aktrisi

²⁸¹ Jean Richepin (1849-1926): Fransız şair, tiyatro yazarı ve romancı.

Ève Lavallière'in²⁸² tango ile valsı karşılaştırarak yasağa tepki göstermesine yazısında şöyle yer verir:

Hatta Richepin'in 'Tango' piyesinde başlıca rol oynayan Matmazel Ève Lavallière'in ifadesine göre, tango valsa nispeten pek masum bir oyundur; çünkü latif bir musiki ile sallanarak birbirine sarılmış çiftlerin istediklerini düşünebilmelerine müsait olan valsın yanında tango bir Arap oyunu, bacakların bir ihtilacından ibaret bir rakstır.

Fransızlar tarafından büyük ilgi gören tango dansı, Paris'ten sonra İtalya'da da din adamları tarafından yasaklanmıştır. Ancak İtalya'da yasaklanan tangonun müptelaları arasında Papa'lık makamına bağlı olan ve saraydan tangoya ilgi duyan kişiler mevcuttur. Hatta Papa'nın bile tangoyu merak ettiğiyle ilgili rivayetler dolaşmaktadır. Mehmet Rauf bu bağlamda Papa'nın tango hakkındaki görüşlerine değinerek tango yasağının zaman içinde dinî kesimlerde yumuşatılmasına dikkat çeker:

Papa'nın cevabı şu sözlerle hulasa olunabilir: Tango, malum olduğu üzere, "Temas ediyorum, dokunuyorum." manasın[d]a olduğu gibi, bu raksın bu isimle tevsîm edilmesi pek manalı olacağından, bunu bir başka isimli oynamak müreccaktır, sonra tango var, tangocuk var; yani tangoyu ta'dîl ederek, tahfîf ederek oynamakta bir yeis olmasa gerektir.

İşte bunun için İtalya'da şimdi herkes tangoyu tangocuktan ayırıp ve onu tango ismi altında değil, yeni bir isim altında, "dançone"²⁸³ ismiyle çağırıp oynamaya başladılar ki, bu da dinin müsâhele-kârlığına büyük delildir.

Mehmet Rauf, İtalya'da Papa'nın ve insanların tangoya yaklaşımlarından hareketle tango yasağına verilen ehemmiyeti "kâmilan mudhik" olarak gördüğünü söyleyerek bu fikrini destekleyen bir olayı okuyucusuyla paylaşır. O dönemde piskoposlar tarafından yasaklanan tangoya müptela derecesinde tutkun olan; fakat cehenneme gitmekten de korkan bir genç kız kiliseye giderek rahibe danışmak istemiş, rahip ise ona "Kızım, başka dans kalmadı mı, mesela vals var ki namuslu, balolar için pek münasip bir rakstır" önerisinde bulunmuştur. Bu satırların devamında da Fransız gazetesi *Le Fleur de Lys*'in 4 Haziran 1824 tarihli nüshasındaki "Şâyân-ı Teessüf Bir Hayâsızlık" başlıklı yazıya atıfta bulunarak bir zamanlar valsın da ahlaka aykırı bulunup yasaklandığını; ancak şimdilerde din adamlarının bile onayladıklarını, zamanla herkesin özgürce yapabildiği bir dans haline geldiğini ortaya koyar. Mehmet Rauf'un bu sözleri,

²⁸² Ève Lavallière (1866-1929): Fransız sahne sanatçısı.

²⁸³ Metinde Türkçe okunuşu ile "dançone" şeklinde yazılan bu kelime (*İta.*) "danzante" (*Tü.* "dans") olmalıdır.

yazısının başında işaret ettiği, Batı'nın iyi unsurları dışında kötü yönlerinin de bulunduğu fikrini destekler mahiyettedir. Nitekim yazısını da buna uygun bitirir: “Doksan sene evvel bu kadar aforoz edilmiş olan valsın bugün papazlar tarafından bile o kadar ahlaka muvafık olduğunu görüp insanların da ahlaklarının da ne kadar maskara olduğunu düşünmemek nasıl mümkün olur yarabbim?”

Mehmet Rauf bu yazının devamı niteliğinde olan, *Peyâm* gazetesinin edebî ekinde “Hâdisât-ı İçtimaiye” başlığı altında yayımladığı “**Papa’nın Raksı**”nda²⁸⁴ da benzer konulara değinerek tango yasağından bahsetmiştir. Bu yazısında tangoya ek olarak “furlana”²⁸⁵ dansına da yer vermiş ve Papa’nın tangoya, genel anlamda dansa yaklaşımı üstünde daha ayrıntılı durmuştur. İlk önce Avrupa’da tangoya gösterilen yoğun ilgiden, Paris ve diğer ülkelerdeki din adamlarının tangoya getirdikleri yasaktan ve buna ünlü sanatçılarla halkın gösterdiği tepkiden bahseder. “Garpta Hayat” yazısında değindiği Matmazel Ève Lavallière’in tango yasağıyla ilgili itirazına burada da yer vererek bu itirazı “beyhude” olarak görür. Çünkü Ève Lavallière’e göre tango yapanlar dansın hareketlerindeki zorluk sebebiyle dikkatlerini sadece bu hareketleri yapmaya yöneltmektedir, dolayısıyla tango şehvete yer bırakmayan bir dandır. Mehmet Rauf ise dansı seyredenleri göz önünde bulundurarak onun bu düşüncesini eleştirir:

Beyhude... Raks edenler değilse bile, karşılarında onları seyredenler öyle mühlik tasavvurât ve tahayyülâta teslim-i vücud ediyorlardı ki, bunun memnûiyeti Hıristiyanların ahvâl-i vicdaniye ve temayülât-ı ahlakiyelerini hüsn-i idare etmek vazifesiyle muvazzaf olan ümerâ-yı din için bir vazife telakki edildi.

Mehmet Rauf’a göre dansta asıl önemli olan “tarz”dır ve bir dansın tahrik edici olup olmayacağını da kişilerin oynayış şekilleri belirlemektedir. Bu fikrini, verdiği örneklerden de hareketle şu sözlerle ortaya koymuştur:

Her şeyde olduğu gibi, raksta da esas, tarz ile o kadar değişir ve değiştirilebilir ki, mesela Matmazel Mistinguett²⁸⁶ denilen meşhur bir aktrisin oynadığı tangonun ne kadar muharrik olduğu tarif edile edile bitirilemiyor.

Hatta bir Fransız muharriri:

- “Afrodit mabedinde oynanılan kadim Yunan raksları piskoposların men’ ettiği bu dansa pek müşabih olmak lazım gelir.” diye bu tedbiri tasdik ve tasvip ediyor.

²⁸⁴ Mehmet Rauf, “Papa’nın Raksı”, **Peyâm (Edebî İlave)**, Sayı: 19, 17 Şubat 1329 [2 Mart 1914].

²⁸⁵ “Furlana” veya “Forlana”: 6/4 veya 6/8 zamanda yazılan canlı bir Venedik dansı. Bkz. Sözer, s. 141.

²⁸⁶ Mistinguett (1875-1956): Fransız aktris ve şarkıcı.

Mehmet Rauf, bu bölümden sonra Papa ile dans arasındaki ilişki üzerinde durur. Böylesine yasaklandığı bir dönemde Papa'nın tangoya alaka gösterdiğiyle ilgili birtakım rivayetler olduğunu ve Papa'nın "furlana" dansını "tango"dan üstün bulduğunu anlattığı yazısında, gazetelerin verdiği bilgiye göre Papa'nın hanedan asaletine bağlı iki gence tango oynattığı ve bu gençlerin utana sıkıla onun karşısında tango yaptıkları bilgisini de paylaşır. Bu bağlamda Papa'yla iki genç arasında şu diyalog geçmiştir:

Raksı seyrettikten sonra Papa sordu ki:

- Tango denilen raks bu mudur?

- Evet efendim.

- Ey, zavallı çocuklarım, zannederim çok eğlenmemiş olacaksınız...

Papa, tangoyu eğer mücâzât olarak oynamaya mecbur olsalardı kendilerine büyük bir gadr edildiğinden haklı olarak şikâyet edecekleri muhakkak olan bedbaht erkân-ı asalet hakkında gayet müstehziyâne beyânâtta bulundu. Ve tango kelimesinin manasından hoşlanmayarak ve raksta bu isimden başka münasebetsiz bir şey bulmayarak, tango hakkındaki memnûiyyeti ref' etti.

"Tango"yu kaldırma kararı alan Papa, iki genci dansa teşvik ederek onlara kendi gençlik yıllarında yaygın oynanan bir İtalyan halk dansı olan "furlana"yı öğretmiştir. İki gencin Papa'dan öğrendikleri "furlana" dansı çok geçmeden Roma'daki bütün balo salonlarına, daha sonra ise tüm Avrupa'ya yayılır. Mehmet Rauf eski, unutulmuş bir dans olan "furlana"nın Papa vesilesiyle kazandığı şöhreti ve "Papa'nın raksı" ismiyle yaygınlaşarak zaman içinde vals kadar meşhur olduğunu şöyle anlatır:

Bu kadar büyük ve mukaddes bir makasidden âlem-i zuhura çıkmış olan yeni dans, evvela Roma'da, sonra İtalya'nın sair şehirlerinde hemen kabul olundu ve ismi furlanadan ziyade "Papa'nın Raksı" diye daha büyük bir şöhret iktisâb ederek Avrupa'nın sair şehirlerine de yayılmaya başladı.

Çok geçmeyecek, Papa'nın raksı devr-i âlem edecek ve raks edilen bütün salonlarda o da vals gibi umumi bir rağbet ve kabulle raks olacaktır.

Görüldüğü gibi Mehmet Rauf, okuduğu yabancı gazetelerdeki Batılı gelişmelerden okuyucusunu bilgilendirme arzusu duyarken aynı zamanda bir din adamının dansa merakına ve ilgisine de dikkat çekmek istemiştir. Nitekim "tango"nun din adamları tarafından katı kurallarla yasaklandığı bir dönemde, İtalya'nın büyük din adamı Papa'nın bu dansa ilgi göstermesi ve insanları dans etmeye teşvik etmesi kuşkusuz Mehmet Rauf'u şaşırtmıştır.

1.2.6. Mimarî

Mehmet Rauf, diğer sanat dallarına oranla az olsa da yazılarında mimarîye de yer vermiştir. Mimarî onun yazılarında genellikle ev dekorasyonu ve mobilya konularında, yani iç mimarî kapsamında karşımıza çıkmaktadır. Tanzimat’la birlikte her alana yayılmaya başlayan Batılı unsurlar, ev mimarîlerinde ve dekorlarında da kendini göstermiştir. Çağının Batılı bir gözlemcisi olan Mehmet Rauf da yeni tarzdaki binalara, ev döşemelerine ve mobilyalara merak duymuş, bu ilgisini gerek edebî eserlerinde gerekse fikrî yazılarında yer yer dile getirmiştir. Onun mimarî ile ilgili yazılarından bahsetmeden önce, çıkardığı süreli yayınlara değinmemiz gerekir. Nitekim müdürlüğünü ve başyazarlığını üstlendiği *Mahasin*, *Süs*, *Gelincik* dergilerinde pek çok alandaki yenilikler gibi dönemin modasına uygun olarak mobilya ve ev dekorasyonu konusunda çeşitli bilgi ve önerilerin verildiği imzasız yazılar kaleme alınmış, okuyucuya örnek olması açısından fotoğraflar da paylaşılmıştır.

Mahasin dergisindeki mimarî konulu yazılardan Mehmet Rauf’a ait olanlar da karşımıza çıkmaktadır. 1908 yılında yayımladığı “**Tezyinat-ı Beytiye**”,²⁸⁷ onun ev dekorasyonunu konu aldığı yazılarından. Mehmet Rauf, burada 1900 yılında Paris’te düzenlenen dünya fuarındaki mobilya sergisi üstünde durmuştur. “Paris Sergisinde Bing’in Evi” alt başlığıyla yer verdiği yazısında, Fransız sanat simsarı Siegfried Bing’in²⁸⁸ ünlü mimar ve tasarımcılara ait mobilyalarla döşeyip sergilediği evinin odalarından bahsederek özellikle kadın okuyucularını Batılı tarzdaki ev döşemeleri konusunda bilgilendirmek istemiştir. Nitekim Mehmet Rauf güzel bir ev döşemesinin, estetik zevke sahip kadınların sihirli ellerinin dokunuşuyla olabileceğini düşünmektedir. Bu bağlamda yazısında da ilk olarak güzellik kavramı ile kadınlar arasında ilişki kurarak toplumlardaki ilerleme ve gelişmede kadınların rolüne dikkat çeker. Ona göre güzellik düşüncesi ve eşyaya estetik gözle bakış, ancak kadınların varlığı sayesinde mümkün olmuştur ve “güzellik” de yaratıcıları olan kadınlara bahşedilmelidir. Avrupa’daki ilerlemede kadınların katkısına işaret ederek kendi terakkimiz için de

²⁸⁷ Mehmet Rauf, “Tezyinat-ı Beytiye”, **Mahasin**, Sayı: 3, Teşrin-i Sani 1324 [Kasım 1908].

²⁸⁸ Siegfried Bing (1838-1905): Alman-Fransız sanat simsarı. “Art Nouveau” terimi ilk kez Paris’te 1896’da bu tür ürünleri sergileyen ve Siegfried Bing’in kurduğu “Maison de l’art nouveau” adlı galeri tarafından kullanılmıştır. Bkz. ESA, Cilt: 1, s. 142.

kadınlara ihtiyacımız olduğunu ve kadınlarımızın estetik zevklerini geliştirmeye çalışmak gerektiğini vurgular:

Bence, Avrupa'nın bugün bütün cihanı meftun ve hayran bırakan terakkiyatına sebep-i mahz ve evvel, bu nokta-yı nazardan kadınlar olduğu için, bizim de terakki edebilmekliğimiz için evvela lazım olan şey hanımlarımızın tereffü ve zevkine hizmettir. Birinci vazifesi şu meslekte sebat ve devam olacak olan gazetemiz bütün mahasin-i mevcude-yi beşeriyeti onların piş-i nigâh-ı tetkik ve intişarına arz ve irae ederek onların da âlâ-yı zevkine çalışacak ve bunlar hakkında malumat-ı lazıme-yi i'tâ ederek, hanımlarımızın da hüsn-i güzidelerini tenmiyeye hasr-ı mesai edecektir.

Mahasin mecmuası aracılığıyla kadınların zevk ve beğenilerini geliştirmeyi hedeflediklerini söyleyen Mehmet Rauf bu bahisle, ev dekorasyonu konusunda da kadınları bilinçlendirmek istemiştir. Yazısında kadınlara, evlerini sanki kendilerini süslüyorlarmış gibi döşemeleri gerektiğini ve bu hususta Avrupa'yı örnek almayı tavsiye eder:

Evlerimizi bir hüsn-i makbul ile tezyin etmek kendilerini tezyin etmek gibi vazifeleri olan hanımlarımıza bugün, Avrupa'da sanayi-i nefise-i tezyiniyenin geçen asrın ve bilhassa zamanımızın en mümtaz sanatkârlarının yed-i sehâr-ı müzeyyenâneleri altında son ve asıl olduğu bir numune harikulade sanatı arz ve irae etmek istiyorum. Nasıl güzel giyinebilmek için güzel giyinenleri görmeye muhtaç ve mecbur isek, her işte olduğu gibi, muvaffak olabilmek için muvaffak olanları taklit değil, fakat tetkik ve tettebbu lazım olduğundan, sadece bir fikir almak, tecrübe ve mukayese ile icat ve ihtirâ'a değilse bile tecdit ve ihyaya muktedir olabilmek için, tezyinat-ı beytiyenin bugün merâkiz-i medeniyette ne yolda icra edile gelmekte olduğunu da görmek lazımdır.

Medeniyet merkezi olarak gördüğü Avrupa ülkelerindeki ev dekorasyonlarını örnek alırken özellikle “taklit”ten kaçınmamızı ve kendi “şahsiyet”imizi ortaya koymamız gerektiğini de vurgulamış, zevkli bir ev döşemesi için zenginlikten ziyade eşyaları uyum içerisinde yerleştirebilme kabiliyetinin, yani gelişmiş bir estetik zevke sahip olmanın önemli olduğunu dile getirmiştir:

Gayet zengin olup da en birinci döşemeci fabrikalarına siparişler verebilen ve fakat bunların tarz-ı tanzim ve tertibini beceremeyeceğini anlayarak bu işi adi bir döşemeci çırağının zevk-i âmiyy ve meşkûkuna terk ve tevdie mecbur kalan bir mütemevvilden, fakir fakat bir zevk-i emin sahibi olup, kendi şahsiyetini irae edecek bir yolda tedarik ettiği bir eşyayı, yine ferdiyetini gösterecek surette bir yere vaz' ve tatbik eden bir adam elbette bin kere müreccahtır.

Mehmet Rauf, yazısının devamında zevkli mobilyalarla uyum içerisinde dekore edilmiş bir evin nasıl olması gerektiğini kadınlara göstermek için, 1900 senesindeki Paris sergisinde ziyaretçilere teşhir edilen ve sanat ehli tarafından büyük bir takdir gören Siegfried Bing'in evindeki eşyaların tasarımıyla düzeninden bahsedeceğini belirtir:

Bugün sanayi-i tezyiniyenin son harekât-ı sanatkârane tesir-i hayat-bahşıyla suud ettiği zirve-yi mükemmeliyetine hayran olmamak kabil değildir ve bugün âsâr-ı nefisesini hemen her tarafta görmekte olduğumuz bu terakkinin ilk numunesi, bilâ-şüphü bu yolda İngilizlerin nefha-yı icatkârisi tesiriyle, 1900 sergisinde tezahür etmişti. Burada 'Bing'in Evi' namıyla teşhir edilen bir evin tezyinat-ı dâhiliyesi, bütün münekkîdîn-i sanat tarafından bütün sanayi-i tezyiniye sergisinde en mükemmel, en latîf ve en dil-pezîr bir şey olmak üzere kabul edilmiştir. Tezyinat-ı cedide gaye-yi hayaliyesine vusul için senelerden beri birçok sanatkârlar tarafından izhar edilen sa'y ve gûşîşin bu o bir numune-yi muzafferiyet ve muvaffakiyeti oldu ki bu sanatkârların en ileri gelenleri ise: Mösyö Georges de Feure, Edouard Colonna,²⁸⁹ Mösyö Gaillard²⁹⁰ ve cümlesinin reisi olmak üzere Mösyö Bing'tir.

Bu açıklamanın ardından Bing'in "vestibül, misafir odası, yemek odası, giyinme odası, yatak odası" ve "bodvar tabir olunan halvet odası"ndan oluşan evindeki mobilya döşemeleri üstünde durmuştur. Eugène Gaillard'ın tasarladığı hol, yemek odası ve yatak odası, Edouard Colonna'ya ait misafir odası ve Georges de Feure'un giyinme odasıyla bodvar için tasarladığı mobilyaların dekorasyonlarını betimlediği bu bölümde, perdelerin renginden mobilyaların modeline ve eşyaların yerleştirilme düzenine kadar tafsilat vererek bunların kendi üstünde bıraktığı etkileri okuyucuyla paylaşır. Yazıda ayrıca bu mimar ve tasarımcılara ait mobilyalarla oda döşemelerinin fotoğraflarına da yer verilmiştir. Art nouveau²⁹¹ tarzındaki yemek odası, giyinme odası, misafir salonu dekorasyonları ile karyola, etajer gibi eşyaların paylaşıldığı bu fotoğraflardan biri de nota dolabıdır.²⁹²

²⁸⁹ Edouard Colonna (1862-1948): Alman art nouveau mobilya tasarımcısı.

²⁹⁰ Eugène Gaillard (1862-1933): Fransız art nouveau tasarımcısı ve mimar.

²⁹¹ Art Nouveau: "Yeni Sanat" ya da kısaca "Stil 1900" olarak da bilinir. 1880-1910 arasında Avrupa'da önce grafik tasarım, kitap resmi (illüstrasyon) ve uygulamalı sanatlar, ardından da mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanlarında yaygınlaşan bir akımdır. Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan bu akım, konularını doğadan almış, çiçek sapı, gonca, asma filizi ve saydam böcek kanatları gibi doğal biçimleri inceltip uzatarak stilize etmiş ve asimetrik bir düzen içinde kullanmıştır. Bkz. ESA, Cilt: 1, s. 141.

²⁹² Mehmet Rauf, *Karanfil ve Yasemin* romanında da nota dolabına yer vermiştir. Eserde Nevhiz'in odasında musiki köşesi vardır ve bu köşede piyanonun yanında bir nota etajeri durur. Bkz. Mehmet Rauf, *Karanfil ve Yasemin*, Matbaa-i Amidî, İstanbul 1340 [1924], s. 240.



Şekil 11: Nota dolabı.

Mehmet Rauf, bu dekorasyonlar içerisinde özellikle Georges de Feure'un tasarladığı eşyalardan oluşan ve sergide en çok beğeni alan "bodvar"dan çok etkilenmiştir. Bu bağlamda yazısını Feure'un mobilyalarıyla dekore edilmiş, her köşesinde bir "şahsiyet-i hususiye" barındıran bu odanın tasviriyle bitirir. Öncesinde ise bizim de çağın yeniliklerine ayak uydurmamız ve Fransızlar tarafından tasarlanan bu mobilyaları kendi yaşam tarzımıza adapte ederek kullanmamız gerektiğini söyler:

Fransızların latif ve zarif on sekizinci asır mefruşatını ihya edip, bunu bugünkü ihtiyâcât-ı tefrişe tatbik etmek, bugünkü istirahat fikrimize göre rahatımızı bahşedecek hale koymak, yani, hakikat halde, on sekizinci asır tezyinatına tesir-i asır ve zamanı vermek! Şüphesizdir ki bu maksatta vusul için büyük müşkülâtın iftiharını lazım gelir, işte Mösyö Goerges de Feure'un eser-i resmi olan bu bodvar, bu maksatta vusul bulmak üzere yapılmış en birinci bir misal-i muvaffakiyet teşkil etmişti ve heyetiyle, Fransa'da sanayi-i tezyineyinin son asırda kesp ettiği hayatın bahşetmiş olduğu usu-i tefrişin ilk numune-yi mükemmeliyeti addedilmeye sezâ addolundu.

“Tezyinat-ı Beytiye”de yer verdiği Georges de Feure, Edouard Colonna ve Eugène Gaillard isimli mimarlara, 1909 senesinde yine *Mahasın*’de yayımladığı **“Yeni Yelpazeler”**²⁹³ başlıklı yazıda da yer vermiştir. Mehmet Rauf burada, ismini zikrettiği sanatçıların yeni çıkan yelpaze modellerinin tasarımında da etkili olduklarını ifade etmiş ve salon dekorasyonlarında çağın yeni sanat zevki “art nouveau”ya karşılık, eski sanat zevki olan “16. Louis stili”ni²⁹⁴ benimseyenleri eleştirmiştir:

On dokuzuncu asrın son senelerinde, esasen İngilizlerin gayet kuvvetli ve gayet müceddedâne olan ilhamları sayesinde Fransa ve Almanya’da beş on birinci derecede sanatkâr yetişti ki bunlar tarafından sanayi-i nefisenin her şubesinde meydana getirilen ve cidden enfes eserlerle teşhir ve teyit edilen terakkiyat ve teceddüdat-ı sanatkâraneden kadınlara mahsus müzeyyenata ait olmak üzere yelpaze de hissedar olmuştu.

Bu teceddüd, şüphe yoktur ki sanayi-i nefiseye gülâne bir hatve-yi terakki attırmıştı ve bugün bu yolda eserlerden hoşlanmayıp da yine eski eserler hakkında muhafaza-yı mefuniyet etmek ruhun küflenmiş olduğundan başka bir şey ispat edemez.

Mesela, Georges de Feure, Colonna, Gaillard gibi inâs-ı beytiye sanatkârânı tarafından zamanın bütün rikkatlerine, bütün zevk-i nefasetine muvafık olmak üzere resm ve tertip edilmiş tezyinat-ı dâhiliyeye bedel, hala on altıncı Louis usulünü tercih ve intihap ya müntahibin vaktiyle gezmiş ve resimlerini görmüş olduğu bu eski usul salonlardan birine nihayet ben de malik oldum iddia-yı hamından yahut ruhu, yaşadığı zamanın inceliklerine yabancı olmasından başka bir şeye mahmul olamaz.

Bu bahisten sonra, Alman tasarımcı Edouard Colonna ile Fransız tasarımcılar Georges de Feure ve Eugène Gaillard’ın art nouveau stilinde ürettikleri mobilyalardaki motifle desenlerin artık mimarîden ev eşyalarına, kadın takılarına ve süslerine kadar her

²⁹³ Mehmet Rauf, “Yeni Yelpazeler”, **Mahasın**, Sayı: 8, Temmuz 1325 [Temmuz 1909].

²⁹⁴ 16. Louis Stili (Zopf Stili): 1774-1793 yılları arasında popüler olan mobilya stili. Bu stilde 15. Louis stilinin çok kıvrımlı süslü ve asimetrik biçimleri terk edilerek yerine düz çizgili, dik açılı biçimler getirilmiştir. Süs motifleri olarak çiçekler, meşe ve defne yaprakları, oluk, ok, yay, meşale, başak ve koçanlar kullanılmaktadır. Bkz. Ahmet Kurtoglu, “Mobilya Stillerinin Tarihi Gelişimi”, **İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi**, Cilt: 36, Sayı: 3, 1986, s. 82.

alana yayıldığını belirtir. “Yaşadığı zamanın inceliklerine yabancı” olarak gördüğü, eski sanat zevkini yani 16. Louis stilini beğenen kişileri ise eleştirir:

Bugün Avrupa’da, evlerden, bahçelerden tutunuz da, heykellere, elmaslara, eşya-yı beytiyeye, hatta yelpazelere, hatta dantellere kadar tevsi daire-yi ihya etmiş olan bu nefha-yı teceddüd sayesinde, birkaç üstat-ı sanatın ne nefis, ne bedii eserler meydana koyduklarını görüp dururken hala eski sanata meftun olup da henüz yeni sanatın nezaket ve rikkatini anlamak dirayetinden pek uzak, pek mahrum olan beş on zevzeğin ‘art nouveau’ diye çıkardıkları alaydan kalma bir tehekküm-i istihfakârâne ile sanat-ı hazırı-yı hiçe saymak, bir kere ruh[un] rakik-i sanattan ne kadar mahrum bulunduğunu ispat etmekten başka bir şey mi yapar?

Hacimce kısa olan yazısında Mehmet Rauf, bahsettiği yeni model yelpazelere örnek olması açısından bu yelpazelerin fotoğraflarını da okuyucuyla paylaşmıştır. *Mahasin* dergisindeki bu tür yazılarında, “yeni zamanın yeni adamları” olarak, güzel sanatların bütün yeni tezahürlerinden kadınları da haberdar etmeyi amaçladıklarını söyler. Bu düşünceden hareketle yazısında, Avrupa’da kadınları güzelleştirmek için sanatkârların, eski yelpazeleri ne gibi yeniliklerle değiştirip geliştirdiklerini de anlatır.

Mehmet Rauf daha çok iç mimariden etkilenmiş, bu doğrultuda mobilya ve ev dekorasyonu konulu yazılar kaleme almıştır. Fakat bunun yanında, onun binaların yapısı ve mimarîsine değindiği yazıları da mevcuttur. Napoli’deki gözlemlerinden oluşan “Napoli Tahassüsâtı” başlığı altında yayımladığı sekiz yazı dizisini buna örnek gösterebiliriz. Nitekim bu yazı dizisinde Napoli halkının yaşayış tarzı üstünde dururken Napoli’nin binaları ve caddelerine de yer vermiştir. Bunlardan ilki olan, 1921’de *Vakit* gazetesinde yayımladığı “**Napoli: Vâsi Bir Hasköy**”²⁹⁵ başlıklı yazısında gemiyle giderken Napoli’nin uzaktan güzel bir şehir gibi görüldüğünü; ancak yaklaştıkça kendi güzellik anlayışını yansıtan “ketum, silik, marîz hüsn”den farklı olarak “pek maddî, pek akî ve pek mensur” olduğunu belirtir. Mehmet Rauf şehrin iklimini, kalabalık halkını, gürültülü ve pis sokaklarıyla caddelerini anlattığı yazısında Napoli’nin yüksek binalı mimarîsinden de hoşlanmaz:

Bir kere şehir, müstevi bir arazi üzerine kurulmuş, yüksek cesim binaların tevalisinden mürekkep bir taş yığıntısı... Deniz, fabrikaların, tersane ve liman binalarının ötesinde gizli kalmış, kaybolmuş... Ve bir kere bu denizi görünmeyen şehrin içinde, bu cesim binaların arasında dizilmiş sokakları dolduran halkın arasında kayboldunuz mu, kalbi bir şiir lerzesi ile titretecek güzellik de bir hayal-i zail oluyor...

²⁹⁵ Mehmet Rauf, “Napoli: Vâsi Bir Hasköy”, *Vakit*, Sayı: 1399, 1 Teşrin-i Sani 1337 [1921].

Napoli'nin ara sokaklarını anlattığı, dördüncü yazısı olan “İç Sokakların Manzarası”nda²⁹⁶ da şehrin geniş caddelerine karşılık dar sokakları üstünde durmuş, ikliminden ötürü pek yağmur yağmayan sokakları gibi yapılarının da kirli ve tozlu olduğunu ifade etmiştir:

Neye baksanız, nereye gitseniz, her köşede, her bucakta, her şeyde, her yerde hiç yağmur görmemiş bir şehrin kirli, tozlu ağaçları, heykelleri, pencereleri, damları gözü tırmalıyor ve Napoli şehrinin ahalisi bu toz, bu taaffün içinde, bu kirli dekor ortasında, şen ve şatır, handan ve nağmekâr, kahkahalarla, kekhelerle ömür sürüyor...

Mehmet Rauf, Napoli'nin şehir yaşantısını gürültülü ve karmaşık bulup beğenmemekle birlikte doğal güzellikleri ve tabiatından çok etkilenmiştir. Napoli'nin doğasının kendi üstünde bıraktığı etkileri de 1923'te yayımladığı “Napoli'nin Güzelliği”²⁹⁷ başlıklı yazısında ortaya koymuştur. “Şehrin Civarı ve Napoli'nin Güneşi” alt başlığıyla yer verdiği yazısında, Napoli'nin sıcak iklimini, güneşini ve doğasını beğendiğini; fakat sokak yaşantısını sevmediğini belirtir. Şehirden uzaklaştıkça yeşillikler ve bahçelerle çevrili binaların görkemi ise onu çok etkiler:

Bir kere, şehrin kalabalık caddelerinden kurtulup da küberâ ve ecânib makarrı olan Santa Lucia'ya²⁹⁸ dâhil olunca, Napoli'de rast geldiğimiz pisliklerin kaybolduğunu, orada gördüğümüz adi halkın yerine temiz, kibar insanların peyda olduğunu müşahade ederiz.

Binalarda daha bir itina, gittikçe manzara genişleyerek sokaklarda daha bir nezafet nazar-ı dikkatimize çarpar; nihayet, Villa Nazionale denilen belediye bahçesinin meydanına dâhil oluruz ki işte Napoli, takdir ve perestiş edilen Napoli burasıdır: Porta Puana (?) değil...

Önü, hududu, nihayeti görünmeyen, cilveli dalgacıklarla koşup koşup sahili yalayan mai ve latif Bahr-ı Sefid; dağ tarafı saray-âsâ büyük binaların tevalisinden sonra, cennet-âsâ bahçelerle, hudâret kümeleriyle müzeyyen ve gittikçe letafet kesp ederek nihayet birdenbire müntehi olan zengin Pozilipo (...)

²⁹⁶ Mehmet Rauf, “İç Sokakların Manzarası”, **Vakit**, Sayı: 1437, 10 Kanun-ı Evvel 1337 [1921].

²⁹⁷ Mehmet Rauf, “Napoli'nin Güzelliği”, **Vakit**, Sayı: 1459, Kanun-ı Sani 1338 [1923].

²⁹⁸ Santa Lucia, Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* romanında da karşımıza çıkan bir kasabadır. Mehmet Rauf buradan o kadar etkilenmiştir ki Napoli'nin doğal güzellikleriyle Santa Lucia kasabasının kendi üstündeki tesirini bu romandaki kişiler vasıtasıyla ortaya koymuştur. Nitekim romanın karakterlerinden Fahri Cemal ve Perran, Napoli'ye seyahat ettiklerinde sahil kasabası olan Santa Lucia'da gün batımı eşliğinde yemek yiyip mutlu zamanlar geçirirler. Bkz. Mehmet Rauf, **Son Yıldız**, Gündoğdu Matbaası, Sühûlet Kütüphanesi, İstanbul, 1927, ss. 295-304.

Binaları, heykelleri, doğası, güneşi ve kadınlarıyla Napoli'nin gerçek güzelliğinin bu sahil kasabalarında olduğunu ifade ettiği yazısını şu satırlarla sonlandırır:

(...) Sol tarafı yüksek, muazzam binalar... Ortada cesim heykellerle, mutena abidelerle süslenmiş bir tarh-ı hudâret... Sonra bunun fevkinde dünyanın en pak bir seması, en güzel bir güneşi... Ve eğer az daha ilerleyecek ve bahçeye girecek olursanız orada, dolu dolu, dünyanın en güzel kadınları (...)



İKİNCİ BÖLÜM

MEHMET RAUF'UN ESERLERİNDE GÜZEL SANATLAR

2.1. Musiki

Mehmet Rauf'un eserlerinde musiki, diğer sanat dallarından ayrı bir yere sahiptir. Yapıtlarına güzel sanatlar açısından baktığımızda, nicelik itibarıyla musikinın diğer sanat türlerine kıyasla ön planda ve oldukça yoğun işlendiğini görürüz.

Edebî eserlerinde hem klasik Türk musikisini hem de Batı musikisini işleyen Mehmet Rauf, enstrümanlardan musiki parçalarına, bestekârlardan musiki terimlerine kadar musikiyi bütün yönleriyle ele almıştır. Edebî hayatının ilk yıllarında kaleme aldığı eserlerde klasik Türk musikisi ve Batı musikisini bir arada işlerken, Servet-i Fünûn topluluğuna katıldıktan sonraki edebî faaliyetlerinde Batı musikisine daha fazla yer vermiştir. Bunda kuşkusuz ki Batı musikisini müptelalık derecesinde hayatının merkezine oturtması etkilidir.²⁹⁹ Nitekim bütün mal varlığını evine bir piyano ve piyanola almak uğruna satacak kadar musikiye düşkün olan Mehmet Rauf,³⁰⁰ eserlerine de aynı oranda bu sevgisini yansıtmıştır. Özellikle Servet-i Fünûn yıllarındaki eserlerinde Batı musikisi, tek başına hâkimiyeti hissedilen önemli bir unsurdur. Cumhuriyet'ten sonra kaleme aldığı romanlarda ise Batı musikisi ile klasik Türk musikisini karşılaştırmak ve Batı musikisini yüceltmek amacıyla Mehmet Rauf'un her iki musiki türüne yer verdiğini görürüz.

İster klasik Türk musikisi ister Batı musikisi olsun, her ikisi de Mehmet Rauf'un yapıtlarında vakalar üzerinde etkili olan unsurlardır. Musiki, kimi zaman eserlerinde bir yardımcı unsur mahiyetinde kimi zamansa temayı ve yapıyı şekillendirecek kadar güçlü bir ana öge biçiminde karşımıza çıkmaktadır.³⁰¹ Öyle ki eserlerinin kimisi baştan sona

²⁹⁹ Ayşe Melda Üner, **Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2003, s. 235.

³⁰⁰ Uşaklıgil, SD, ss. 670-671.

³⁰¹ Üner, s. 233.

musiki ile örülmüştür. *Eylül*, bu anlamda en bilinen eseridir. Ancak bütün yapıtları incelendiğinde, Mehmet Rauf'un *Eylül* dışındaki pek çok eserinde de musikiye geniş bir yer ayırdığı görülür. Yazar, eserlerinde ele aldığı musiki parçalarını ve bestekârları da rastgele değil, bilinçli olarak seçmiştir. Onun çoğu yapıtında enstrüman çalmasını bilen, musiki konusunda epey bilgi ve tecrübe sahibi, dinledikleri parçaları -Batı musikisi ise türüne, klasik Türk musikisi ise makamına göre- ayırt edebilen, bunun yanı sıra yorumlayıp tercüme edebilen, donanımlı kişilerle karşılaşırız.³⁰² Mehmet Rauf, yazılarında yer verdiği Chopin ve Schumann gibi bestekârların hayat hikâyelerini de yarattığı kahramanlar aracılığıyla edebî eserlerine yerleştirmiştir. Birçok yapıtında geniş bir musiki kültürüne sahip olan kişiler, ünlü bestekârların hayatları ve aşkları konusunda kimi zaman sayfalarca tafsilat verirler. "Bu bilgiler ışığında cereyan eden musiki sohbetleri," kahramanlara "mutlu dakikalar geçirtir."³⁰³

Yapıtlarında musikiyle ilgili yer verdiği bütün bu unsurlar, aynı zamanda Mehmet Rauf'un herhangi bir eğitim almamasına rağmen sadece dinleme ve okuma yoluyla musiki konusunda kendini ne kadar geliştirdiğini de ortaya koymaktadır.

Eserlerine tematik açıdan baktığımızda, olay örgüsünü kurarken musikiye çeşitli fonksiyonlarda başvurduğunu görürüz. Musiki, yapıtlarında kimi zaman kadın ve erkekler arasındaki aşk bağını kuran, kimi zaman kişilerin beden ve karakter yapılarını pekiştiren, bazen de mesleklerini gösteren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanı sıra, bazı eserlerde eğitimi ve Batılı yaşantıyı vurgulamak amacıyla da Mehmet Rauf'un musikiye yer verdiğine şahit oluruz.

2.1.1. Musiki ve Aşk

Servet-i Fünûn şair ve yazarlarının eserlerinde işledikleri ortak konulardan biri olan "aşk", Mehmet Rauf'un yapıtlarının hemen hepsinde yer alan önemli bir temadır. Mizaç itibarıyla aşka düşkün olan ve aşklarını marazî bir hassasiyetle yaşayan Mehmet

³⁰² Rahim Tarım, **Mehmed Rauf (Hayatı, Sanatı, Eserleri)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1998, s. 65.

³⁰³ Coşkun, *Musiki Sohbetleri*, s. 23.

Rauf,³⁰⁴ eserlerinde yarattığı kişilerle de aşkı çeşitli görünümleriyle işlemiştir. Onun yapıtlarında aşk; karşılıklı ya da platonik yaşanan, sonu nadiren kavuşmayla, çoğunlukla ise ayrılık veya ölümle biten, ruhî veya cinsî yaşanan, oldukça değişken bir duygudur. Mehmet Rauf, edebî eserlerinde değişik şekillerde ele aldığı bu temayı geliştirirken de farklı unsurlardan yararlanmıştır. Bunlar içerisinde musiki, kadın ve erkekler arasındaki gönül bağı kurarken sıkça başvurduğu bir öge olarak karşımıza çıkar. Eserlerini bu doğrultuda incelediğimizde musikin,

1. Aşkın doğuşunu sağlama,
2. Aşkın gidişatını geliştirme,
3. Kişiler arasında bir iletişim vasıtası olma,
4. Aşkla ilgili hatıraları canlandırma

şeklinde dört işlevde kullanıldığını görürüz. Mehmet Rauf, kişiler arasındaki aşkın aşamalarına göre musikin bu dört fonksiyonundan bazen birini, bazen birkaçını, kimi zaman da dördünü birden seçerek eserlerine yerleştirmiştir.

Mehmet Rauf'un ilk edebî faaliyetlerinden olan, 1896 yılında *Resimli Gazete*'de tefrika ettiği “**Şüphe**”³⁰⁵ adlı hikâyede musiki, hem kişiler arasındaki duygu aktarımını sağlayan hem de aşkın gidişatı üzerinde etkilidir. Genellikle ilk eserlerinde sıkça gördüğümüz, maddi temasla kirlenen, zedelenen aşk temasının olay örgüsünü şekillendirdiği hikâyede Necip isimli bir yüzbaşının başından geçen hazin aşk macerası ele alınmıştır.

Hikâyenin başında anlatıcı, Selanik'teyken eski mektep arkadaşı Necip'le karşılaştığını ve onun kendisine anlattığı bir aşk hatırasından çok etkilendiğini belirtir. Necip ona, mektepten yüzbaşı olarak ilk çıktığı zamanlar Fenerbahçe'de sık sık güzel bir kadına tesadüf ettiğinden ve daha sonra onunla karşılıklı bir aşk yaşadığından bahseder. Necip'in ismini vermediği bu kadın, başından kötü bir evlilik tecrübesi geçmiş ve yıllarca hayalindeki aşkın özlemini içinde taşımış bir kadındır. Necip bu kadına o kadar âşıktır ki onu görebilmek için her akşam köşküne gider. İki sevgilinin köşte sohbet ederek neşeyle geçirdikleri dakikalar, aşklarını güçlendirir. Fakat bir

³⁰⁴ Uşaklıgil, SD, s. 668.

³⁰⁵ Mehmet Rauf, “Şüphe”, **Resimli Gazete**, Sayı: 21-22, 5-19 Mart 1896; Mehmet Rauf, “Şüphe”, **Seçme Hikâyeler**, (Der. Rahim Tarım), Özgür Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 51-67. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynaktan yapılmıştır.

zaman sonra Necip bu manevî aşkla yetinmez, ilişkilerini fizikî boyuta da taşımak ister. Genç kadın ise hislerini yalnızca ruhî boyutta yaşamak isteyen, “aşkına bile galebe eden bir kuvvet-i namus”a (s. 62) sahiptir ve onun fizikî temaslarını “(...) seni kalben bu kadar sevdiğim kifayet etmiyor mu ki benden daha ziyadesini, veremeyeceğim kadar saadeti istiyorsun?” (s. 62) sözleriyle her defasında engellemeye çalışır. Nitekim Necip’in teşebbüsleri, onları aşklarında geri dönüşü olmayan bir vaziyete düşürür. Köşkte birlikte geçirdikleri vakitlerde, aralarında artık varlığını ister istemez hissettiren bir soğukluk göze çarpar.

Hikâyede onların aşkta yaşadıkları çatışmayı en iyi gösteren detaylardan biri, musikidir. Ev halkının Boğaziçi’ndeki düğün için bir süreliğine köşkten uzaklaşmaları, köşkte genç kadının tek kalmasına ve bu vesileyle de Necip’le daha uzun süre vakit geçirebilmesine yol açar. Bu birkaç gün zarfında köşkte baş başa yaşayan Necip ve genç kadın, sık sık ikisinin de en keyif aldıkları uğraşılardan biri olan musiki ile meşgul olurlar. Genç kadının ud çalma yeteneği vardır. Ud eşliğinde klasik Türk musikisinden şarkılar söyler, Necip de onu büyük bir hayranlıkla dinler. Fakat ikisinin de ortak zevki ve aşklarını güçlendiren bir unsur olan musiki, hikâyede aynı zamanda aşklarına ket vuran bir engeldir. Öyle ki köşkte musikiyle vakit geçirdikleri bir akşam, Necip vecd halinde genç kadını dinlerken şarkının sözleriyle bir anda içinde bulunduğu mutlu rüyadan uyanır:

Bir gece yemeğimizi yemiş, yine oturmuştuk; o udunu almış hafif hafif bir sürud-ı âşıkane ile terennüm ediyordu. Ta ufuklara kadar cereyan eden nazarım manzarımda zulmet içinde eşkâle bir mensubiyet-i garibe ile dikilmişti. Tabiatın gecelere mahsus aheng-i mürekkebine karışan bu lahn-i hazin ile sermest idim... Birdenbire bir şarkı okumaya başladı... Sadasında bir ihtizaz vardı. Bir ihtizaz ki heyecan-ı kalbin eseridir:

*“Neş’e-yâb etmek ne güçmüş aşk-ı nâşâdım seni
Sen benim gerçek adüvv-i kalb-i nâlânım mısın?”³⁰⁶*

Bilmem neden fevkalade bir kabiliyet-i teessüriye içinde idim. O, dudakları hafif hafif lerzân, gözleri bir katre-i ihtirasla pür-nem mırıldanıyor, tegannî ediyordu; ut, arada mütekâtı bir feryat gibi, bir ara-nağmesi ile ağlıyor, sonra sesi tekrar aheng-i müessiriyle devam ediyordu:

*“Mâil-i hâb eyliyor dilsüz feryadım seni
Söyle Allah aşkına mahzûz-ı efgânım mısın?” (s. 64).*

³⁰⁶ Giritli Hafız Yusuf Efendi’nin (1857-1925) suzinak makamı, devr-i Hindî usulündeki şarkısı. Rahim Tarım dipnot düştüğü açıklamasında, kaynaklarda bu şarkının “Neş’e-yâb etmekle hüzn-i kalb-i nâşâdım seni” olarak ve devamındaki “efgânım” kelimesinin de “feryadım” şeklinde geçtiğini belirtmiştir.

Mehmet Rauf'un hikâyeye bestekâr Hafız Yusuf Efendi'den bilinçli olarak seçip yerleştirdiği bu şarkı, Necip ve sevdiği kadının aşklarında yaşadıkları kırılmayı gösteren bir ipucu mahiyetindedir. Öyle ki genç kadın, sanki içindeki hisleri şarkının “Neş’e-yâb etmek ne güçmüş aşk-ı nâşâdım seni/ Sen benim gerçek adüvv-i kalb-i nâlânım mısın?” sözleri aracılığıyla Necip’e iletmek ister. O, yaşadıkları aşkın Necip’e yetmediğinin farkındadır. Ancak yine ona göre aşkları maddi boyuta geçtiği takdirde bozulacaktır. Nitekim genç kadının bu düşüncesi, hikâyenin sonunda gerçek olur. Kalbini inleyen bu musiki parçasının tesiriyle Necip, kendisine bu kez hâkim olamaz ve genç kadına sahip olmak ister. Onun bu hareketi, ilişkilerini bitirir ve Necip bir daha sevdiği kadını göremez.

Mehmet Rauf, yine 1896 yılında tefrika ettiği “Garâm-ı Şebâb”³⁰⁷ ve “Uzaktan”³⁰⁸ başlıklı eserlerinde de kadın ve erkek arasındaki aşkı güçlendirme işleviyle musikiden yararlanmıştı. Her iki hikâyede de musiki, kişiler arasındaki duygusal çekimi sağlamada en önemli unsurlardan biridir.

Hacim itibarıyla roman denilebilecek kadar geniş olan “**Garâm-ı Şebâb**”, Mehmet Rauf'un Servet-i Fünûn topluluğuna katılmadan önce yazdığı hikâyelerinden³⁰⁹ olsa da gerek konusu gerekse yapısı itibarıyla Servet-i Fünûn'un ortak edebiyat ve sanat anlayışını yansıtmaması açısından önemli bir eserdir.³¹⁰

Hikâyenin anlatıcısı ve şair sıfatıyla karşımıza çıkan Memduh Bey, *Garâm-ı Şebâb* isimli şiirini yazmak için şehirden uzakta, doğayla iç içe bir köye gider. Bu

³⁰⁷ Mehmet Rauf, “Garâm-ı Şebâb”, **İkdam**, Sayı: 749-760, 7-18 Ağustos 1312 [19-30 Ağustos 1896]; Mehmet Rauf, “Garâm-ı Şebâb”, **Âşıkâne**, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1325 [1909], ss. 126-188. Metinle ilgili tüm alıntılar için künyesi işaret edilen ikinci kaynaktan yararlanılmıştır.

³⁰⁸ Mehmet Rauf, “Uzaktan”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 300-303, 28 Teşrin-i Sani-19 Kanun-ı Evvel 1312 [10-31 Aralık 1896]; Mehmet Rauf, “Uzaktan”, **İhtizâr**, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss.21-58. Metinle ilgili tüm alıntılar, ikinci kaynak üzerinden yapılmıştır.

³⁰⁹ “Garâm-ı Şebâb”, kalın hacmi sebebiyle kimi kaynaklarda roman olarak ele alınmıştır. Ancak Mehmet Rauf hatıralarında, Kiel Kanalı'nın açılışı sebebiyle “Fuad Vapuru” ile Almanya'ya gittiğini ve bu seyahatten dönerken Girit'te sekiz ay kadar kaldığını ifade ederken “Garâm-ı Şebâb” ve “Uzaktan” hikâyelerini de bu zaman zarfında, Girit'teki ikametinin tesiriyle kaleme aldığını söyler. Aynı hatıradan, bu iki hikâyeyi başlangıçta tek bir hikâye olarak vücuda getirmeyi düşündüğünü; ancak Halit Ziya'nın tavsiyesi üzerine iki ayrı eser şeklinde yazdığını belirtmiştir. Bkz. Rauf, *Hatıralar*, ss. 23-24. Aynı meseleye *Mehmed Rauf'un Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma* adlı çalışmasının içinde ve dipnot açıklamasında Rahim Tarım da işaret etmiş; “Garâm-ı Şebâb”ın Mehmet Rauf'un hatıralarında “hikâye” olarak geçmesi ve *İkdam*'da tefrika edildikten sonra, 1909'da basılan *Âşıkâne* isimli hikâye kitabında yer almasından ötürü “hikâye” şeklinde ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Bkz. Rahim Tarım, **Mehmed Rauf'un Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 42-43. Bu bilgiler ışığında, biz de çalışmamızda “Garâm-ı Şebâb”ı “hikâye” adı altında incelemeyi tercih ettik.

³¹⁰ Üner, s. 234.

köydeki gezintileri sırasında karşısına çıkan bir köşkün mimarisi onu çok etkiler. Daha sonra köylülerden bu köşkle ilgili bazı söylentiler duyar. Köşkte, kocasıyla çocuklarını terk eden bir kadın yaşamaktadır. Hikâyede ismi bahsedilmeyen bu kadın, âşığı Nedim Bey ile bir zamanlar bu köşkte yaşamış; ancak daha sonra onun tarafından terk edilmiş ve aradan zaman geçtikten sonra tekrar köşke gelerek tek başına yaşamaya başlamıştır. Gizemli köşkteki aşk efsanesini duyduktan sonra Memduh Bey, köşkün içinde yaşayan bu genç kadını merak eder ve devamlı onu düşünür. Bir gezinti sırasında karşılaşmaları, Memduh Bey'deki aşkın ilk kıvılcımını başlatır. Bu aşamadan sonra genç şair, *Garâm-ı Şebâb* isimli “beş bin mısradan ibaret olarak tertip” ettiği ve “dört devreye taksim etmiş” olduğu (s. 141) büyük eserini yazmayı bırakarak köşkteki gizemli kadına yönelik şiirler kaleme almaya başlar.

Musiki, hikâyede Memduh Bey'in genç kadına hissettiği aşkı arttıran önemli bir unsurdur. Gezintilerini artık köşkün civarında yapmaya başlayan Memduh Bey, köşkten bazen piyano sesleri, bazen de ut ve kanun sesleri işitir. Köşkte yaşayan gizemli kadın piyano, ut, kanun çalmaktadır ve bu, tabiata sanatçı hassasiyetiyle bakan, tabiat seslerini dahi musiki gibi algılayacak kadar musikiye düşkün olan şair Memduh Bey'i çok etkiler. Genç kadını görebilmek için yine köşkün penceresine geldiği bir gece piyanoda işittiği, Mozart'ın *Don Juan*³¹¹ operasından çalınan “Ah, pencereye gel...”³¹² parçası ise eserde olay örgüsünün gelişimine uygun olarak yer alması bakımından önemlidir. Memduh Bey, bu parçanın kendi üstündeki etkisini şöyle belirtir:

Bir gece, Temmuz iptidalarında idik. Kamer, mütehâcim, gazapnâk bulutların döktüğü zulmetlerle mestur, az çırpıntılı deniz rakslarıyla sandalımı sallıyordu. Yukarıda pancurlar, camlar açılmış, pencereden dışarı cûşiş-engîz bir tufan-ı ahenk fişkırıyordu.

Bu bir piyano idi ve o ses Mozar'ın [Mozart'ın] Don Juan'ından “Ah pencereye gel...” serenâdını okuyordu.

Bilmem ne kadar sonra, birdenbire bırakarak pencereye yaklaştı. Ve beline kadar sarktı; ben Mozar'ın musiki-i üstâdânesinin tesiriyle medhûş kalmıştım. Şimdi, bakıyor zannederek orada bulunduğumu görürse bana fena der diye ezildim. Lakin kameri elân bulutlar setr ettiğinden zulmet hâil olmuş olmalı ki hala “Ah

³¹¹ Orijinal ismi *Don Giovanni* olan, Avusturyalı besteci Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tarafından bestelenen iki perdelik komik-opera eseri. İlk gösterimi 29 Ekim 1787'de Prag'ta yapılan opera, bazen iki perde yerine üç perde olarak da oynanmıştır. Bkz. Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi I**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, (Opera Tarihi I), ss. 100-101.

³¹² Hikâyede “Ah pencereye gel...” şeklinde çevrilen parçanın özgün ismi (*Îta*.) “Deh vieni alla finestra...” dır. Bkz. Simon, “Serenade (Deh vieni alla finestra)”, pp. 44-47.

pencereye gel...” diye terennüm ederek, öyle ayakta, ileriye, Marmara’ya, o nâmütenâhi sema-yı in’ikâs-ı encüme nasb-ı nigâh etti (ss. 150-151).

Ay ışığının denize vurduğu romantik bir gecede sandalıyla denizde gezinti yapan Memduh Bey’in, sevdiği kadını görmek için penceresine geldiğinde duyduğu bu musiki parçası genç kadın tarafından icra edilip onun parmaklarında hayat bulduğu için şairin aşkını daha da arttırmıştır. Önemli olan bir diğer nokta da Mehmet Rauf’un “Şüphe”deki gibi, “Garâm-ı Şebâb”ta da bu musiki parçasını esere bilerek yerleştirmesidir. Nitekim şarkının *Don Juan* operasında söylendiği sahneyle hikâyede icra edildiği atmosfer arasında büyük bir uyum vardır. Memduh Bey de tıpkı operadaki *Don Juan* gibi, bu musiki eşliğinde âşık olduğu kadının penceresinin önüne gelmiştir.³¹³ Fakat operada, âşık olduğu kadına hislerini anlatmak için *Don Juan*’ın söylediği bu serenat hikâyede Memduh Bey’in sevdiği kadın tarafından, bir amaç güdülmeक्सizin icra edilir. Bununla beraber Memduh Bey aşına olduğu bu operanın da kendinde bıraktığı etkiyle, genç kadının bu musikiyi ve diğer parçaları bilinçli olarak icra ettiğini düşünür. Öyle ki geceleri bazen piyanosunun, bazen udunun, bazen de kanununun sesiyle “sermest” olan Memduh Bey’e göre genç kadın “şüphesiz” onun vücudunu hissetmekte “ve sanki öbür günkü tebessümüyle bu sessiz, masum aşka teşekkür et[mektedir]” (s. 159). Memduh Bey’in bu düşüncesi, köşke bir sonraki gelişlerinde daha da artar:

Bir gece şevka şevk bir valsle saatlerce piyanoyu hırpaladıktan sonra birdenbire gölgeleriyle keşfettiğim bir asabiyet ve televvünle pencereye takarriüb etti, pancurları açtı, dışarı bakmaya başladı; ben büzülmüş, vücudumu göstermemeye çalışıyordum; biraz gayb olup sonra yine göründü.

Acaba ne yapmak istiyordu? Benim orada olduğumu bildiği için mi yapıyordu? (s. 159).

Nitekim onun düşüncelerine paralel olarak, piyano çaldıktan sonra pencereye çıkan genç kadın Memduh Bey’in orada bulunduğunu fark edip yanına gelir ve tabiatın güzellikleri içinde beraber yürüyüş yaparlar. Birlikte yaptıkları yürüyüş süresince ikisinin ruhu birbirine yaklaşır. Bu gezintilerde genç kadının Memduh Bey’e “Bonjour, şair efendi!” diye seslenmesi, Memduh Bey’in kulağında bir “nakarat” gibi tekrarlanır.

³¹³ Operanın ikinci perdesinde, oyunun aslî kişisi çapkın *Don Giovanni*, uşağı *Leporello*’nun kılığına girerek eski sevgilisi *Donna Elvira*’nın balkonunun önüne gelir. Oyunda pek çok kadın gibi, *Donna Elvira*’nın hizmetçisinin de peşinde olan *Don Giovanni*, güzel hizmetçinin kalbini çalmak için kitara eşliğinde bu romantik serenat parçasını okuyarak onu balkona çağırır. Bkz. Simon, “*Don Giovanni*”, p. 13.

Şair, genç kadının bu selamından sonra tabiattaki her şeyin ona bir “yek ahenk” ile “Bonjour,³¹⁴ şair efendi!” diye mırıldandığını hisseder (ss. 157-158).

Hikâyenin buraya kadarki kısmında sadece Memduh Bey’in genç kadına olan hislerini görürken, bu bölümden sonra aşkın karşılıklı bir hâle dönüşeceğini algılarız. Karşılaştıkları yürüyüşlerde genç kadın, okuduğu gazete ve mecmualar vasıtasıyla Memduh Bey’in varlığından haberdar olduğunu söyler ve şiirlerinin kendi üstünde bıraktığı etkileri onunla paylaşır (s. 162).

Hikâyede musiki gibi, edebiyata duydukları sevgi de Memduh Bey’le genç kadın arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. Önceden birbirine tesadüfen denk geldikleri gezintilere artık sözleşerek çıkarlar. Bu gezintilerde edebiyat ve musiki, onlara yegâne eşlik eden sanatlardır. Şiir konusunda uzun uzun sohbet ederler, birlikte şarkı ve şiir okurlar. Geceleri denizde yaptıkları sandal gezintilerinde genç kadın kanununu eline alarak şarkılar söyler. Genç kadının sandalda kanunu çalışı ve şarkıları söylerken “ağzının şekl-i latifi, göğsünde dalgalanan cíveleri”, Memduh Bey’in aşkını daha da perçinler. Öyle ki genç şair o an aşkının kalbine sığmadığını hissederek ölmek ister (ss. 179-180).

Sanata ve musikiye düşkün mizaçları onları derin bir aşkla birbirine bağlasa da bu hikâyede de “Şüphe”deki gibi aşkın fiziksel temas yüzünden zedelendiğini görürüz. Memduh Bey yaşadığı aşkta nefsine yenik düşmüş, sevdiği kadın ise namusuna sahip çıkmak adına kendini geri çekmiş ve aşkları ayrılıkla sonuçlanmıştır.

“Garâm-ı Şebâb”takine göre yüzeysel olsa da “**Uzaktan**” hikâyesinde de musikinin kişiler arasındaki aşkın gelişimini sağlamada önemli rolü vardır. Kahraman anlatıcı bakış açısıyla kaleme alınmış olan hikâye, geriye dönüş tekniği ile yazılmış uzun bir mektuptan oluşur. Hikâyenin anlatıcısı Nâil, yıllar önce ayrıldığı, ancak hâlâ sevdiği kadına bir mektup yazmaya başlar ve bu mektup vesilesiyle onunla birlikte geçirdiği mutlu günlere döner. Mektubunda, ilk defa vapur yolculuğu sırasında görüp âşık olduğu bu kadınla daha sonra sevgili olduklarını ve şehirden uzakta, tabiatla iç içe bir köşkte birlikte yaşadıkları günleri anlatır.

Nâil’in gözlerden uzak olmak ve aşklarını daha rahat yaşayabilmek için seçtiklerini belirttiği bu köşk, çevresindeki tabiat güzellikleri ve içindeki sanat dallarıyla

³¹⁴ (Fr.) Bonjour: *Tü*. “Günaydın”.

adeta onların aşkını güçlendiren bir aşk yuvası gibidir. Nitekim hikâyede ressam olarak tanıtılan Nâil ve ismi bahsedilmeyen sevgilisi genç kadın, köşkte kaldıkları süre boyunca resim, edebiyat ve musikiyle ilgilenirler. Ortak ilgi alanları ve sanata düşkün mizaçları, onları da birbirine yaklaştırarak aralarındaki bağı güçlendirir. Beraber kitap ve dergi okurlar, sevdikleri şairlerin şiirlerini seslendirirler. Aynı zamanda köşkte bir piyano vardır ve genç kadın bu piyanoda Batı musikisine ait çeşitli parçalar icra eder, Nâil’le beraber şarkı söyler. Nâil mektubunda sevdiği kadınla beraber musikiyle geçirdikleri bu mutlu dakikaları, “yemekten sonra kâh musikiyle meşgul olurduk. Kâh uzun seferlere giderdik. Bellini’nin ‘Somnanbul’unu [Sonnambula]³¹⁵ hatırlar mısın? Bunu o kadar severdim ki çaldıra çaldıra seni de usandırmıştım” (s. 27) sözleriyle anar.

Yaz boyunca doğayla iç içe, mutluluk ve huzurla yaşadıkları bu köşk kışın gelmesiyle birlikte aşkta çözümleri başlatır. Kış mevsiminin gelmesi sebebiyle İstanbul’a dönme mevzusu, aralarında tamir edilemez bir kırılgınlığın başlangıcı olur. Her ne kadar üstünü kapatsalar ve yaşantılarına devam etmeye çalışsalar da bir sonbahar günü tamamen ayrılırlar. Nâil, vapura bindirdiği genç kadını bir daha görüşmemek üzere uğurlar. Böylece bir vapur yolculuğunda başlayan aşk, yine vapur vasıtasıyla bitirilmiş olur.

1897 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan “**Nekahette**”³¹⁶ isimli hikâyede ise musiki, aşkı geliştiren bir unsur olmanın yanında başlatan da bir unsurdur. Diğerlerinden farklı olarak bu hikâyede kişiler arasında karşılıklı bir duygu etkileşiminden söz edilmez. Bir hastalıktan sonra nekahet dönemini geçirmek için amcasının sayfiyesine gelen Ali Behçet adındaki delikanlı, halasının vaadinden umutlanarak kendi “hülyâ-perver” mizacının da etkisiyle karşılarındaki köşkte yaşayan Nâmi Bey’in kızına âşık olur. Ali Behçet bizzat görmediği ve iletişim kurmadığı bu kıza, sırf pencereden işittiği piyano sesleri ve musiki parçalarının etkisiyle âşık olmuştur. Öyle ki her sabah onun “nağmeleriyle” uyanan delikanlı, bütün gün pencere başında genç kızın piyanosunu dinler (s.74).

³¹⁵ *La Sonnambula* (Tü. “Gece Dolaşan Kadın”): İtalyan besteci Vincenzo Bellini’ye (1801-1835) ait, iki veya üç perde halinde sahneye konan opera eseri. İlk gösterimi 28 Ekim 1831’de Paris’te gerçekleşmiştir. Bkz. Altar, *Opera Tarihi I*, ss. 154-157.

³¹⁶ Mehmet Rauf, “Nekahette”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 312, 20 Şubat 1312 [4 Mart 1897]; Mehmet Rauf, “Nekahette”, *Hanımlar Arasında*, Kanaat Matbaası, Dersaadet 1330 [1914], ss. 73-78. Metinden yapılan alıntılar için ikinci kaynağa başvurulmuştur .

Tıpkı Memduh Bey gibi, Ali Behçet de hayalperest kişiliği ve musikiye tutkusundan ötürü genç kıza hissettiği bu aşkın karşılıklı olduğunu düşünmektedir. Ona göre genç kız da Ali Behçet'in varlığından haberdardır ve onun pencerede olduğunu hissederek piyano başına geçer, piyanoda çaldığı parçaları da yine ona yönelik seçer:

Böylece onun nağmeleriyle emeller içinde yaşıyordum. Akşama kadar pencereden ayrılamayarak beklerdim. Neyi? Kim bilir! Piyano başladığı zaman vücudumun orada olduğunu bildiklerini düşünerek bir mülakat lezzeti hisseder ve güya seBatıma mükâfaten çalınan bu havalarla mest olurdum (s. 75).

Ve kendini tanıımıyordum, tanımak da istemiyordum; bu hal beni mesut ediyordu. Yalnız bir sabah yeldirme ile bir kır gezintisinden avdetinde beni orada görmüş, ağaçların arasına gizlenmişti. Şimdi artık oralardan gayr-i mahsus geçiyordu. Fakat ne zaman ben pencereye çıksam, muayyen zamanlarda –mesela sabahları, akşamları ve geceleri- benim için, sade benim için terennüme başlayınca bir zevk-i temellükle mesut oluyordum (s. 75).

Bir yerden avdet edip de pencerede görünürsem onun beni beklediğini derhal terennümün yükselmesinden istidlâl ederdim; o zaman mesut ve mugaşşî, otururdum, çalar, çalar, çalardı; sonra birdenbire nağmeler kesilirdi (s. 76).

Ali Behçet genç kızın piyanoda peşrev, şarkı gibi alaturka eserlerle fantezi, vals gibi alafranga parçaları bir arada ve maharetle çalması sebebiyle onun “oldukça rakîk bir zevk-i musiki”ye (s. 75) sahip olduğunu düşünür ve hayranlığı daha da artar. Öyle ki zaman zaman hiç görmediği bu genç kızın çirkin olabileceğinden korktuğu anlarda bile dinlediği musiki parçalarını aklına getirerek kendini hemen bu düşünceden uzaklaştırır. Çünkü ona göre “bu kadar latif nağmâtın cilvegâhı” bir genç kızın “latif olmaması” asla olası değildir (ss. 75-76). Musiki vasıtasıyla gelişen bu aşk, Ali Behçet’e genç kızla evlenme hayalleri dahi kurdurmuştur.

Mehmet Rauf’un eserlerinde musiki, aşkla ilgili hatıraları canlandıran bir unsur olarak da karşımıza çıkmaktadır. Nitekim “Arp” ve “La Gran Via” başlıklı mensur şiirleri bunu açıkça göstermektedir. 1897’de *Servet-i Fünûn*’da yayımladığı “Arp”³¹⁷ta musiki, kahramanı geçmiş günlere götürür. “Bir resim için” hitabıyla başlayan eserde, arp çalan sevgilisinin yanındayken eskiden sevdiği kadını ve onunla yaşadığı mutlu aşk

³¹⁷ Mehmet Rauf, “Arp”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 316, 20 Mart 1313 [1 Nisan 1897]; Mehmet Rauf, **Siyah İnciler**, Âlem Matbaası, İstanbul, 1317 [1901]; Mehmet Rauf, “Arp”, **Siyah İnciler**, (Der. Rahim Tarım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 62-65. Metinle ilgili alıntılar, künyesi verilen son kaynağa aittir.

günlerini hatırlayan anlatıcının duyguları ve iki kadın arasında kurduğu benzerlik dile getirilir:

Yok, yok, yemin ederim ki başka bir şey istemem; narin vücudun, beyzî çehren, şuh saçlarınla, bunların fevkinde pervâz eden esîr-i ibtisamınla o kadar mâfevka'l-emelsin ki isteyemem; fakat bütün bunlarla ona, o artık beni sevmeyene o kadar benziyorsun ki bana onunla birlikte geçen demleri, o maî semâlar altında, mukmir denizlere karşı, sükûn-âlûd korularda nağmesâz olarak geçirdiğimiz demleri, o mesut demleri yâd ettirdin (s. 62).

Yine *Servet-i Fünûn* mecmuasında yayımladığı “**La Gran Via**”³¹⁸ adlı mensur şiirinde de musiki ile geçmişte yaşanan bir aşk hatırlatılır. “Madam V. İçin” ithafıyla başlayan eserde anlatıcı izlemeye gittiği *La Gran Via*³¹⁹ operetinin tesiriyle, yaşadığı acı bir aşkı hatırlar ve sevdiği kadına sitem eder:

Hayır, git, git, istemem; edâ-yı bî tâbiyla ruhumu zîr ü zeber eden sesinle git; muhteris bir derâguştan çıkmış kadar nâlân-ı garam mişvarınla git; seni işitmeyeyim, seni hiç görmeyeyim ve sen, ey musiki, âh ey musiki, sen de sus... Hayatımın en mesut bir aşk gecesini ihtar eden nağmenle, bu La Grande Vie ile ruhumun feyezân eden hararetlerine, şiirlerine buhran ve heyecan verme... Zira kendimden, tahammülümünden şüphe ediyorum, zira bu kadın için her şeyi yapıvereceğimden, metânetimden korkuyorum. Şimdiye kadar tuttuğum hatt-ı hareketin selâmetinden, insanlığımdan şüphe ediyorum... Sus, zira bak, titriyorum, zira bak, ölüyorum... Ölüyorum... (s. 60).

Mehmet Rauf, 1897 yılında *Servet-i Fünûn*’da tefrika ettiği ilk romanı **Ferdâ-yı Garâm**’da³²⁰ ise musikiye dolaylı olarak başvurmuştur. Sonu ölümle biten bir aşkı konu alan eserde musikin aşk üzerindeki etkisini, romanın başında ve sonunda görürüz. Anne ve babasının uzak vilayetlerdeki memuriyeti sebebiyle İstanbul’da amcasının yanında tahsiline devam eden Macit, çocukluğunu amcasının kızı Sermet’le geçirmiştir. İki küçüklükten beri bir arada olmalarına rağmen bir türlü anlaşamazlar ve hep kavga ederler. Ancak romanın ilerleyen kısımlarında aralarındaki bu inatlaşmaların, aslında birbirlerine duydukları aşktan ileri geldiği anlaşılır. Nitekim eserde Macit’in anne ve

³¹⁸ Mehmet Rauf, “La Gran Via”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 440, 5 Ağustos 1315 [17 Ağustos 1899]; Mehmet Rauf, **Siyah İnciler**, Âlem Matbaası, İstanbul, 1317 [1901]; Mehmet Rauf, “La Gran Via”, **Siyah İnciler**, (Der. Rahim Tarım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 58-61. Metinle ilgili alıntılar, son kaynak dikkate alınarak yapılmıştır.

³¹⁹ Bestesi İspanyol besteci Federico Chueca (1846-1908) ve Joaquin Valverde Duran’a (1846-1910) ait olan, zarzuela türündeki operet.

³²⁰ Mehmet Rauf, “Ferdâ-yı Garâm”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 339-348, Ağustos-Tişrin-i Evvel 1313 [1897]; Mehmet Rauf, **Ferdâ-yı Garâm**, Âlem Matbaası, İstanbul, 1317 [1901]. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynaktan yapılmıştır.

babasının İstanbul'a dönmeleri, onların aşklarında dönüm noktası yaratır. Macit annesiyle babasının yanına döndüğünde, kendine yönelerek Sermet'e olan hisleriyle yüzleşir. Aynı şekilde Sermet de Macit'ten ayrı kaldığı bu süreçte ona karşı içinde hissettiği duyguları sorgulamaya başlar. Aşklarını karşılıklı itiraf etmeleri ise Macit'in hastalığı vasıtasıyla olur. Hastalığı süresince Sermet onu hiç yalnız bırakmaz ve Macit de ona içini döker.

Eserde her ikisinin de ortak zevklere sahip olduğunu görürüz. Musikiyi ve güzel giyinmeyi severler, ince ruhlarıyla tabiata sanatçı hassasiyetiyle bakarlar. Bununla birlikte Sermet, Macit'e göre daha marazî ve karamsar bir tabiata sahiptir. Nitekim romanın başlığıyla uyumlu olarak o, aşkın yarınından korkmaktadır. Bu sebeple Macit'le yaşadıkları bu karşılıklı aşkta mutlu olmak yerine aşklarının sürekli kalmayacağını, bir gün biteceğini düşünerek üzüntü duyar ve Macit'ten uzaklaşır. Fakat romanın sonunda ikisi de ayrı kalamayıp birlikte ölmeye ve aşklarını ebediyete taşımaya karar verirler. Yapıtta onların birlikte ölmeye karar verdikleri bu kısım bir anda yarıda kesilerek yerini musiki atmosferine bırakmıştır. Sermet, Nevber de dâhil arkadaşlarıyla birlikte salondadır ve genç kızlar hep birlikte gülüşerek piyano çalarlar. Devamında ise piyanoya Sermet geçer ve herkesin “dindârâne bir sessizlik”le dinlediği bir parça icra eder (s. 113). Romanda onun piyanoda çaldığı bu parça, denizde sandalla gezinti yaptıkları bir akşam işittikleri hüzünlü şarkıyı çağrıştırmaktadır. Mehmet Rauf, onların aşkına bir hazırlık olması açısından romanın başlarında olay örgüsünü sezdirici mahiyette romantik ve hüzünlü bir musiki sahnesine yer vermiştir. Romanda çocukluktan beri onlarla büyüyen Nevber, mehtaplı bir gecede sandalla açılmayı teklif eder ve üçü beraber denizde sandal gezintisi yaparlar. Bu gezinti sırasında uzaktaki bir sandaldan duydukları hüzünlü Rumca şarkı üçünü de derinden etkiler:

Birdenbire bir ahenk-i musiki işittiler, baktılar. O zaman oradaki geminin arkasından fenerlerle donanmış bir sandalın çıktığını gördüler. Bu, gecenin karanlığı içinde raksân renkli fenerleriyle göz alıyordu. Tentenin püsküllerine şekil şekil kâğıt fenerler asmışlardı. İki sandal yan yana gelmiş ve uzaktan bir küme gibi seçilen içindekiler alçak, yek eda, batî bir sesle melûl bir Rum şarkısı okuyordu. Bütün bu seslerin arasında hazin, matemî, iptida bir kadın sesi titreyerek yükseliyor, ara sıra bir kitaranın boğuk, mağmum, nalekâr nağmeleri titreşiyor, sonra yine o alçak, yek eda, batî ses o hazin, matemî, enîn-dâr bir kadın sesiyle devam ediyordu.

Sandallar o vakit o kadar ağır hareket ediyorlardı ki bunlara yaklaşıncaya kadar epeyce vakit geçmişti. Takarrüp ettikçe şekillerini fark edebiliyorlardı, şimdi

sesler susmuş, tek tük Rumca sözler söyle[n]meye başlamıştı. Sonra şarkı yine başladı. Aynı eda-yı melûlâne ile devam etti. Bunlar fenerlerin sallanan ziyalarıyla rengârenk in'ikâsı gösteren denizin üstünde büt gibi gayr-i müteharrik, sandallarında sâkit, bî-hareket idiler. Bu ahenk bu üç genci bir hava-yı hazin ile sarmış denilirdi. Sandallar bütün bütün takarrüp ettiği zaman gördüler ki ara sıra sada-yı nâlîşi akseden kadın, sandallardan birinin aynalığına yaslanan bir gencin göğsüne yatmıştı. Mestâne bir tavırla teganni eden bu kadında öyle bir nâlânî hareket vardı ki ara sıra çıkardığı sesi ancak tercüme edebilirdi. Ve kitara boğuk, mağmum, nalekâr nağmeleriyle bu lahn-ı aşk arasında, bir enîn-i perestîş gibi sanki damla damla, sanki lerze-dâr, sanki buse-rîz nağmeciklerle devam ediyordu (ss. 29-31).

Romanın başlarında yer verilen bu musiki sahnesi üçünü de etkilemekle birlikte Sermet ve Macit'e, aşklarının gidişatına yön verecek kadar tesir etmiştir. Öyle ki sandaldaki kadının kitara eşliğinde, matemli aşk nağmeleriyle söylediği Rumca şarkı gibi Sermet de eserin sonundaki sahnede, piyanoda adeta bir “şehkâ-yı garâm” çalar (s. 113). Romanın en sonunda da tıpkı sandaldaki şarkı söyleyen kadın ve göğsüne yattığı sevgilisi gibi Sermet'le Macit'in de bir sandala binerek kucak kucağa kendilerini ölüme bıraktıklarını görürüz.

Mehmet Rauf 1900-1901 yılları arasında *Servet-i Fünûn*'da tefrika ettiği, 1901'de ise kitap olarak bastırıldığı zirve romanı *Eylül*'de³²¹ ise aşkı geliştirme hususunda musikiye önemli bir yer ayırmıştır. Romanda musiki aşkın doğuşunu ve gelişimini sağlayan, kişiler arasında iletişime vesile olan, bunun yanında aşka dair hatıraları canlandıran, eserin yapısı dâhil bütün hacmine yayılan oldukça önemli bir unsurdur. Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, *Eylül*'de piyanoya yani musikiye “neredeyse bir roman kişisi” kadar önemli fonksiyon yüklemiştir.³²²

Eser, konu itibarıyla yasak aşk teması etrafında şekillenmiştir. Romanın başında karşımıza çıkan Suat ve Süreyya, beş yıllık evli bir çifttir. Süreyya, İstanbul'da bir kaleme memur olarak çalışmaktadır. Maddi durumlarının çok iyi olmaması sebebiyle Süreyya'nın ailesi ile birlikte yaşayan çift, yazları onların bağ evinde, kışları ise yine onların konağında bir arada yaşarlar; ancak Süreyya bu durumdan oldukça

³²¹ Mehmet Rauf, “Eylül”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 482-522, 25 Mayıs 1316-1 Mart 1317 [7 Haziran 1900-14 Mart 1901]; Mehmet Rauf, *Eylül*, Âlem Matbaası, İstanbul, 1317 [1901]; Mehmet Rauf, *Eylül*, (Der. Sabahattin Çağın), 4. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul, 2010. Metinden yapılan tüm alıntılar, künyesi işaret edilen son kaynak üzerinden yapılmıştır.

³²² Handan İnci, “Piyano Çalabilmek...”, *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi: Mozart, Batı Müziği ve Biz*, Sayı: 390, Nisan 2006, s. 62.

sıkılmaktadır. Babasına bağılı olarak yaşamak ve bağı evinin monotonluğı, ona adeta bir hapis hayatı yaşıyormuş gibi gelir. O, devamlı olarak Boğaziçi'nde bir yalıda yaşama hayalindedir.

Yaşadıkları yeri sorun etmemekle birlikte, kocasının sıkıntısı ve mutsuzluğu sebebiyle eşi Suat da mutsuz olmaktadır. Bu bakımdan evliliklerindeki eski saadeti ve huzuru yeniden sağlamak adına çözüm olarak kendi babasından bir miktar para ister ve bu para ile Süreyya'yla birlikte Boğaz'da küçük bir yalı tutup yaz mevsimini bu yalıda geçirmeye başlarlar. Yalının daimi ziyaretçisi ise aile dostları olan Necip'tir. Necip bu yalıya sık sık gelip giderek onlara eşlik etmekte, hatta Suat ve Süreyya'nın neşelerinin bir aracısı olmaktadır.

İlk zamanlar Süreyya'nın yalıda duyduğu mutluluk, Suat'ı çok mesut eder, tekrar eski saadetlerini bulduğunu düşünür. Fakat bir süre sonra Süreyya'nın yeni bir hevesi, denizcilik ve sandal merakı başlar. Süreyya bir sandal kiralar ve bu sandalla denize açılır. Onun, sandal gezintilerini sıklaştırması da Suat'ın giderek yalnızlaşmasına sebep olur. Suat, yalnızlığına çare olarak sık sık Necip'le beraber, ortak zevkleri olan piyanoda vakit geçirir ve musiki, onları birbirlerine yaklaştırır. Nitekim Necip, piyanoda birlikte geçirdikleri anlar vasıtasıyla Suat'a âşık olur.

Bir gün Suat, Necip'in, kendisine duyduğu aşkı garip bir tesadüfle öğrenir. Bu durum, genç kadının Necip'e olan duygularını kendi içinde sorgulamasına sebep olur. Aşkları bu noktadan sonra karşılıklıdır; ancak her ikisi de Süreyya'ya ihanet etmek istemezler. Aşklarını birbirlerine söylemeden, sadece gözleri ve piyanoda çaldıkları musiki parçaları vasıtasıyla yaşarlar.

Süreyya'nın havaların kötüleşmesini bahane ederek ansızın İstanbul'daki konağa dönme kararı, ikisi için de yıkıcı olur. Konakta kimsenin olmadığı bir gün, birbirlerine söyleyemedikleri hisleri ilk defa açık bir şekilde itiraf ederler. Ancak ortada "Süreyya" gerçeğı vardır ve ona ihaneti yakıştıramadıkları için ayrılırlar. O gece konakta büyük bir yangın çıkar, Suat ve Necip yanarak ölürlər. Roman bu yangın sahnesi ile sona erer.

Görüldüğü gibi konusunu genel hatlarıyla belirttiğimiz *Eylül*, olay örgüsü açısından son derece basit bir kurguya sahiptir. Romanda *Servet-i Fünûn* dönemi eserlerinde sıkça karşılaştığımız üçüzlü bir aşk ele alınmıştır. Ancak yazar, bu aşk etrafında karakterlerin geçirdikleri ruhî değişim süreçlerini gerek yapısal gerekse

tematik olarak çok başarılı bir şekilde çizmiştir. Bu bakımdan *Eylül*, “bir vak’a romanı değil, bir duygu romanıdır” ve Necip-Suat arasındaki aşkta “duygu aktarılması yani communication”u gerçekleştiren ana unsur da musikidir.³²³ Nitekim eserde Suat’la Necip’in aşklarının gelişim aşamaları, hep piyano ve piyanoda çalınan şarkılar vasıtasıyla gerçekleşmektedir.

Romanda musikinın Suat ve Necip’in aşkları üstündeki etkisini, Boğaz’daki yalıda Necip’in sık sık Suat’la Süreyya’yı ziyaret etmesi vesilesiyle görürüz. Bu ziyaretlerde Necip’in Suat’la ilgili hislerini hayranlık derecesinde geliştiren, en önemlisi de Suat’a âşık olmasını sağlayan şey musikidir. Boğaz’daki yalıda Suat’la Necip’in piyanoda beraber geçirdiği vakitler, onların birbirlerini daha iyi tanımalarını ve musiki ortak noktasında birleşmelerini sağlar.

Musikiden hiç hoşlanmayan Süreyya’nın onları baş başa bırakarak çıktığı sandal gezintileri de Necip ve Suat arasındaki aşkın gelişmesinde etkili olur. Üçünün yalıda oldukları bir gün, Süreyya kiraladığı sandalın gelişini beklerken Necip’in sıkıldığını fark eden Suat ona piyanoda vakit geçirmeyi teklif eder. Piyanoda Batı musikisinden çeşitli bestekârlara ait seçtikleri opera parçaları ikisine de büyük bir mutluluk verir. Nitekim ikisi de aynı parçalardan hoşlanırlar. Suat’ın piyanoda çaldığı parçaları kendinden geçerek dinleyen Necip, sonrasında bu parçaları genç kadınla birlikte mukayese ederek yorumlar. Öyle ki bir zaman sonra piyanoda musiki nağmeleri yankılanmasa da ikisi arasında musikiyle ilgili koyu bir sohbet ortama hâkim olur. Necip, Suat’a bestekârların hayatlarına dair bildiklerini anlatır, Suat da onu ilgiyle dinler. İkisi de “dünyada musiki gibi müessir hiçbir şey yoktur” fikrini savunurlar (ss. 65-66). Romanda bu bölüm, Neciple Suat’ın Batı musikisi çatısı altında aynı bestelerden keyif aldıklarını fark etmeleri ve musiki konusunda ortak düşüncelere sahip olduklarını göstermesi açısından dikkate değerdir.

Bu aşamadan sonra Necip yalıya daha sık gelmeye başlar. Suat’la Süreyya’nın birbirine olan muhabbetleri, onu hayatında devamlı eksikliğini hissettiği Suat gibi mükemmel bir eş konusunda düşündürür. Suat ise Süreyya’nın sürekli sandalla vakit geçirerek kendisini ihmal etmesi sebebiyle ondan giderek uzaklaştığını fark eder.

³²³ Zeynep Kerman, “Eylül Romanında Musiki 1”, **Milli Kültür Dergisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt: 2, Sayı: 11, Nisan 1981, (Musiki 1), s. 37.

Süreyya'nın denize açıldığı zamanlarda Necip'in varlığı Suat'ın yalnızlığını anlık da olsa unutturur. Bu vakitlerde ikisi de hayatlarında en çok sevdikleri şey ile yani musikiyle meşgul olurlar. Necip'in Suat'ta eksik veya yıpranmış gördüğü için Beyoğlu'ndan temin ettiği, daha önce getirmeyi unuttuğu notalar bu sefer yanındadır:

Suat sevinçle,

- "Oo, bunlar nota" dedi.

Necip, notasızlıktan şikâyet ettiği için getirdiğini söyledi. Suat memnun, birer birer karıştırıp isimlerini okuyordu:

- Oo, Norma...³²⁴ Otello [Othello],³²⁵ Manon Lesko [Manon Lescaut],³²⁶ Ernani,³²⁷ Lukraçiya Borçiya [Lucrezia Borgia],³²⁸ Safo [Sapho],³²⁹ La Bohem [La Bohème]...³³⁰ Neler, neler Yarabbim! Bunlar ne, bu da Gonu'nun [Gounod]... Romeo ve Jülyet [Romeo ve Juliet]...³³¹ Fakat ne güç Yarabbim, ne güç! Ben bunları beceremem ki... Kabil değil...

Sonra birtakımlarını daha açtı:

- Oo, bunlar burada vardı ya... Travia [Traviata],³³² Faust, Karmen [Carmen], Maskot [Mascotte],³³³ Rigoletto.³³⁴ Bunlar burada hep var... La Força Del de Destino [La Forza del Destino]...³³⁵

Necip hepsi hırpalanmış olduğu için tekrar aldığı söyliyordu. Suat o kadar memnun ve müteşekkir kalmıştı ki Necip de memnun oldu (ss. 86-87).

Bu sahne, Necip'le Suat'ın birbirine olan yakınlıklarının musiki aracılığıyla nasıl arttığını göstermesi açısından dikkate değerdir. Bir diğer önemli husus ise burada ve romanın genelinde seçilen musiki parçalarının çoğunun, içinde bir aşk hikâyesi barındıran ve sonu ölüm, kavuşamamayla sonuçlanan trajik opera parçaları oluşudur.

³²⁴ Norma: İtalyan besteci Vincenzo Bellini'ye (1801-1835) ait, iki perdeden oluşan trajik opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi I, s. 157.

³²⁵ Othello: İtalyan bestekâr Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) 1887 yılında dört perde olarak yazdığı opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 263.

³²⁶ Manon Lescaut: İlk oyunu 1 Şubat 1893'te İtalya'da Türen'de, Teatro Regio'da yapılmış olan, İtalyan besteci Giacomo Puccini'ye (1858-1924) ait dört perdelik opera. Bkz. Altar, Opera Tarihi III, s. 41.

³²⁷ Ernani: Giuseppe Verdi'ye (1813-1901) ait opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 187.

³²⁸ Lucrezia Borgia: Bestekâr Gaetano Donizetti'ye (1797-1848) ait opera.

³²⁹ Sapho: Fransız besteci Charles François Gounod'nun (1818-1893) 1851 yılında yazdığı ilk opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 330.

³³⁰ La Bohème: İlk oyunu 1 Şubat 1896 tarihinde İtalya'da Türen'de ve Teatro Regio'da yapılmış olan, Giacomo Puccini'ye (1858-1924) ait dört perdelik opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi III, s. 45.

³³¹ Romeo ve Juliet: İlk oyunu 1867'de Paris'te Théâtre-lyrique'de yapılan, Charles Gounod'ya (1818-1893) ait opera. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 328.

³³² La Traviata (Tü. "Doğru Yoldan Sapan Kadın"): Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) dört perdelik opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 210.

³³³ La Mascotte: Fransız bestekâr Edmond Audran'ın (1842-1901) bestelediği opera eseri.

³³⁴ Rigoletto: Giuseppe Verdi'ye (1813-1901) ait dört perdelik opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s.195.

³³⁵ La Forza del Destino: (Tü. "Kaderin Gücü"): Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) 1862 yılında yazdığı dört perdelik trajik-opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 232.

Nitekim Suat ve Necip'in birlikte çaldıkları bu parçalar, adeta aşklarının sonunu sezdiren birer haberci gibidirler.³³⁶

Süreyya sandalla denize açıldıkça Suat ve Necip de yalıda piyanoyla vakit geçirirler. İkisi de musiki vasıtasıyla iç sıkıntılarından arınmaktadırlar. Musiki ile meşgul oldukları bu anlarda Necip, musikinin etkisiyle kendi ruhunda meydana gelen ulvî duygularla Suat'ın kişiliğini birleştirir ve Suat'a daha da hayran olur:

Süreyya çıktıkça Suatla Necip ya karşıda seyran eden sandala bakıp konuşuyorlar yahut piyano ile meşgul oluyorlardı. Bu haziran bade'z-zevallerinde sandal bahsinden girilerek afaki dolaşan musahabeler esnasında Suat'ın mekanet ve letafetine hayranlığı, tabiatındaki hilm ve sükûna meftunluğu takarrur ediyordu. Sonra piyano onlar için büyük bir eğlenceydi. Suat, Necip'in getirdiği notaları, sabahları yalnız kalınca meşk ediyor, öğrenirse akşamları ona çalıyordu. Bazen öğrendim zannettiklerini onun yanında beceremeyince kızıyor, "Ben işte iki sabahtır sizin için o kadar uğraştım." diye hırçınlanıyordu. Ballo in Maskera'da [Ballo in Maschera]³³⁷ bir potpuri³³⁸ vardı ki bazı parçalarındaki letafet ve halâvete Necip doyamıyor, "Bunu bir sene mütemadiyen dinlerim." diye gülüyordu (s. 92).

Romanda bu ve daha sonraki satırlar, Necip ve Suat'ın musiki vasıtasıyla giderek birbirine yaklaşmalarını görmemiz açısından önemlidir. Dikkat edilmesi gereken diğer bir husus ise Verdi'nin *Un Ballo in Maschera* adlı operasıdır. Mehmet Rauf, ilk defa burada karşımıza çıkardığı bu opera eserine romanın diğer kısımlarında da yer vermiştir. Nitekim bu opera, gerek Necip-Suat aşkının gelişim aşamalarını görmemiz gerekse *Eylül*'de anlatılan aşka benzer bir aşk ilişkisini işlemesi yönleriyle kayda değerdir.³³⁹ Necip'in "potpuri" olarak belirttiği, adlarını bizzat söylemediği bu operadan seçilmiş parçalar, ona Suat'la beraber mutlu zamanlar geçirtmiştir. Dolayısıyla burada *Un Ballo in Maschera*'nın, yani musikinin Necip-Suat aşkındaki mutlu basamağı simgelediğini düşünebiliriz.

Romanın başlarında yalıya Suat ve Süreyya'nın zorlamalarıyla gelen Necip daha sonra yalıdan hiç ayrılmak istemez. Öyle ki yalıda olduğu zamanlarda kendini adeta

³³⁶ Zeynep Kerman, "Eylül Romanında Musiki 2", **Milli Kültür Dergisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt: 2, Sayı: 12, Mayıs 1981, (Musiki 2), s. 20.

³³⁷ *Un Ballo in Maschera* (Tü. "Maskeli Balo"): Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) üç perde ve altı tablo halinde bestelediği opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 223.

³³⁸ Potpuri (Fr. potpourri): Çeşitli eserlerden alınan parçaların birbiri ardına eklenerek çalınması. Bir çeşit müzik derlemesi olan potpuride parçalar ya aynı bestecinin veya ayrı bestecilerin muhtelif eserleri arasından seçilir. Daha ziyade hafif müzik tarzıdır. Bkz. Sözer, s.338.

³³⁹ Verdi bu operasında, Boston valisi Riccardo ile onun kâtibi olan Renato'nun karısı Amelia arasındaki yasak aşkı işlemiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Altar, Opera Tarihi II, ss. 223-232.

kirden arınmış gibi hisseder. Nitekim Suat onun için “bir ilaç”, “kalp kuvveti” gibidir (ss. 94-95). Necip, Suat’la beraber geçirdiği musiki saatlerinde hayatı boyunca ele geçiremediği aşk saadetini düşünür ve musiki onun kalbindeki bu ihtiyaçların özlemini tutuşturur. O, artık evlenmek istediği kadının Suat gibi olmasını değil, Suat olmasını istemektedir³⁴⁰ ve Süreyya’yı içten içe kıskanır (ss. 108-109). Ona göre Suat’la aralarında Süreyya’nın katılmadığı bir ortak nokta, “musiki” vardır ve Necip, Süreyya’nın giremediği bu dünyada Suat’la beraber olduğu için büyük bir mutluluk duyar. İçindeki bu duyguların etkisiyle musiki, onda artık farklı çağrışımlarla yer alır:

Demek ikisi de sade bir şeyi seviyorlardı ve o kadar seviyorlardı ki onunla dünyayı, dünyanın her şeyini, hatta onu, Süreyya’yı unutuyorlardı. O zaman sade ikisinin ruhu yalnız, hem-aguş dolaşıyorlar, orada yalnız kalıyorlar, Süreyya bile oraya gelemiyordu. O zaman musiki ona başka manalar, başka vazifelerle görünmeye, ruhların müellifi, kalplerin mülhimi gibi gelmeye başladı. O bir cihan, bir cihan-ı perestîş oluyor ve orada Suatla beraber olmak, bu fena dünyada olmamışlarsa hiç olmazsa orada birleşmiş olmak, onu mest ve bîhuş ediyordu (s. 112).

Eserde musikinin Suat ve Necip arasındaki aşkın gelişimi üzerindeki bir başka etkisini Suat, Süreyya ve Necip’in bir akşam hep birlikte Tarabya’ya gitmeye karar verdikleri gün görürüz. Evden çıkacakları zaman Necip, Suat’ın orada olmamasından faydalanarak onun piyanonun üstüne koyduğu eldivenlerinden birini alır (s. 126). Burada Suat’ın eldiveninin başka bir eşyanın değil de “piyano”nun üstünde olarak belirtilmesi özellikle önemlidir. Mehmet Rauf, *Eylül* gibi çoğu eserinde kişiler arasındaki aşkı geliştirirken bu aşkın musiki vesilesiyle başladığına veya geliştiğine “piyano” objesi üzerinden vurgu yapar.³⁴¹ Bu eserlerde, âşık olunan kişinin bir eşyası ya piyanonun üstünde tasvir edilir ya da kişiler yeni tanıştıkları kadını/erkeği ilk defa piyanonun yanında görüp ona ilgi duyarlar. Bu bağlamda *Eylül*’de Necip’in piyanonun üstünde duran eldiveni alması, Necip-Suat aşkının gidişatını yönlendiren önemli bir unsurdur. Nitekim Suat’ın eldivenine sahip olmak, Necip’in içindeki aşkı daha da arttırır ve Necip aşkını dindirebilmek için yalıdan uzaklaşmaya çalışır. Onun yokluğunda Suat ve Süreyya’nın neşeleri de gider. Suat’a göre Necip onların hayatını güzelleştiren, Süreyya ile arasında bağ kurmasını sağlayan bir köprü gibidir. Bu sırada bağ evinde Süreyya’nın kardeşi Hacer’in Suat ve Necip hakkında söylediği çirkin bir

³⁴⁰ Kerman, Musiki 2, s. 21.

³⁴¹ Kavcar, s. 188.

iftira, dadısı vasıtasıyla Suat'a iletilir. Suat bunun Süreyya'nın kulağına gitme ihtimalinden rahatsız olarak Necip'le iletişimde dikkatli olmak gerektiğini düşünür. Fakat Necip'le beraber geçirdiği musiki saatleri, onun mutsuz hayatını bir parça da olsa unutturmaktadır. Dolayısıyla Necip'le görüşmediklerinde bu mutlu zamanların da elinden gidecek olmasından dolayı üzüntü hisseder (s. 138).

Romanda Necip'in tifo olması Suat'ın Necip'e karşı hissettiği duygular üzerinde düşünmesini sağlar. Necip'in tutulduğu bu hastalık, aynı zamanda aşklarının gelişimi açısından da bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Suat, bir tesadüf eseri Necip'in yastığının altında bulduğu eldivenle kendisine duyulan aşkı öğrenir ve bu noktadan sonra aşk platonikliğini yitirir. Beğenilen ve sevilen bir kadın olmak, onun kadınlık duygularını okşar.³⁴² Bu aşamadan sonra ikisi de aşklarını birbirlerine itiraf etmeden, sadece gözler vasıtasıyla yaşarlar. Çünkü eğer dile dökerlerse aşkları basitleşecektir. Onların dile dökmekten bile sakındıkları aşklarını konuşuran tek şey ise piyanodur. Suat ve Necip herkesten gizli yaşadıkları bu aşkı birbirlerine musiki aracılığıyla hissettirmeye çalışırlar.³⁴³ Bu bağlamda piyano onların aşkının ses[siz] şahidine dönüşür:

Ve gözlerin, dudakların söylemekten, anlatmaktan o kadar titredikleri kalpten taşıp gelen şeyleri takrir için musiki kendilerine yardım ediyor, sanki ruhları için bir vesile-i telâki oluyordu. O zaman, eski zamanların rivayat-ı âşıkaneşi, Faust, Verter [Werther],³⁴⁴ Manon Lesko [Manon Lescaut], Safo [Sapho], Romeo ve Jülyet [Romeo ve Juliet] gibi müebbed sergüzeşt-i âşıkaneşi anlatılırdı. Bunların ahval-i ruhiyesi hülasa edilmek için kendi kalbinin muavenetleriyle, söylenilemeyen ihtiyacat-ı ruhiyeyi onlara izafe ederek verilen tafsilatla saatler geçirilirdi (s. 151).

Öyle ki Mehmet Rauf, musikinin “dile getirilemeyen duyguları aktarma” işlevinden yararlanarak romanında Necip ve Suat'ın aşklarına da bu opera parçalarını aracı etmiştir.³⁴⁵

Necip ve Suat'ın yaşadıkları aşkın bizzat dile dökülmesi yağmurlu bir günde Necip'in Suat'a duygularını itiraf etmesiyle gerçekleşir. Duygularını Suat'a söylediğinde onun kendini affetmeyeceğini düşünen Necip, ertesi gün bir daha

³⁴² Kerman, Musiki 2, s. 22.

³⁴³ Kerman, Musiki 2, s. 22.

³⁴⁴ *Werther*: Fransız besteci Jules Emile Frédéric Massenet'nin (1842-1912) Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* adlı romanından esinlenerek yazdığı opera. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, ss. 349-350.

³⁴⁵ Coşkun, Musiki Sohbetleri, s. 24.

gelmemek üzere yalıdan gideceğini söyler; ancak Suat'ın "Bütün bütün değil ya, yine gelirler elbet." (s. 168) sözü Necip'te bu aşkın karşılıklı olduğunu düşündürerek büyük bir mutluluk yaratır. Bu sevincin coşkusuyla Necip, Tarabya'daki bir otele gider. Verdi'nin *Un Ballo in Maschera* eseri, aşkın temposunun güçlü olduğu bu kısımda da karşımıza çıkar. Necip, Tarabya'daki otelin salonunda bu operadaki "Lâkin sâkından koparılmış..."³⁴⁶ parçasını işitir ve bu şarkı ona Suat'la birlikte yalıda geçirdiği musikiyle dolu saatleri hatırlatır.³⁴⁷ Buradaki bir diğer önemli husus da Mehmet Rauf'un operada geçen bu şarkıyı romana kasıtlı olarak yerleştirmesidir. Nitekim operanın konusuna hâkim olan Necip, parçayı dinlerken operanın kadın kahramanı Amelia'nın hisleri ile Suat'ın duyguları arasında bağlantı kurar ve "ruhunun bütün iştihakını" yansıtmışından ötürü bu şarkı ona "Suat için yapılmış gibi" gelir (s. 174).³⁴⁸

Un Ballo in Maschera operası, romanda Necip-Suat aşkının mutlu aşamalarını simgelediği gibi mutsuz basamağını da göstermektedir. Süreyya ve Suat kış mevsimi sebebiyle konağa döndüklerinde Suat, Necip'le yaşadıkları aşkı ev halkının öğrenmemesi için Necip'e mesafeli davranır. Bu durum, Necip'te kendisiyle göz teması dahi kurmayan Suat'ın aşkının geçtiğine yönelik bir algı yaratır. Necip, Suat'a duyduğu öfkeyle Tokatlıyan'daki otele giderek kendini içkiye verir. *Un Ballo in Maschera*, bu sırada tekrar karşımıza çıkar:

Orkestra o kadar sevdikleri, beraber o kadar mest oldukları Bellovayn Maskeran'ın [Ballo in Maschera] bir fantezisini çalıyordu ve "Lâkin sâkından koparılmış" parçasına gelince bütün o mahvolmuş saadetleri, o kadar elem ve hasretle ihtar eden bu nağme-i latife ile mest olarak, "Evet, sâkından... Sâkından değil, canından koparılmış, ruhundan koparılmış..." diye ekledi ve teselliyle boğmak istediği kederi musikinin tesiriyle öyle bir dumanla, sanki uzaklaşmış, sanki ateş-i müntefi gibi bir tesir veriyor ve bundaki zehr-i müskir, kâinat-ı his ve

³⁴⁶ Mehmet Rauf'un romanda "Lâkin sâkından koparılmış" şeklinde çevirdiği bu şarkı, orijinal ismiyle operanın ikinci perdesinde Amelia tarafından seslendirilen "Ma dall'arido stelo divulsa" (*Tü*. "Eğer bu işe yaramaz saplardan") ariasına denk gelmektedir. Bkz. "Maskeli Balo", **Türkçe Bilgi**, https://www.turkcebilgi.com/maskeli_balo, (18.11.2018).

³⁴⁷ Kerman, *Musiki* 2, s. 22.

³⁴⁸ Operanın birinci perdesinde Amelia, içinde yaşadığı ahlak çatışması sebebiyle Riccardo'ya olan aşkını bastırmak ister ve bunun için bir kâhinden yardım alır. Ulrica isimli kâhin ona darağacının altından toplayacağı büyü bir otun derdine derman olacağını söyler. İkinci perdenin başında da Amelia bu otu toplamak için gittiği darağacının altında aşkı konusunda yaşadığı ikilemi anlatan "Ma dall'arido stelo divulsa" şarkısını söyler. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Linda Cantoni and Betsy Schwarm, "Un Ballo in Maschera", **Encyclopædia Britannica**, 27.08.2013, <https://www.britannica.com/topic/Un-ballo-in-maschera>, (18.11.2018). Romanda Necip, Amelia gibi Suat'ın da Süreyya'ya ihanet etme konusunda korkular yaşamasından hareketle operadaki bu parçanın sanki Amelia'nın değil, Suat'ın duygularını ifade etmek için yaratıldığını düşünür.

malumatını o kadar ref' ve tagrib ediyordu ki garsona tekrar bardağını işaret etti ve burada gece yarısına kadar kaldı; artık gözleri ağır bir uykuyla mahmur gibi, batî, bulutlu, adalât-ı vechiyesi bir bir çekik, mütekallis idi, bilâihtiyar ve daimî bir surette bıyıklarını karıştırıyor, ara sıra kendi kendine o havayı terennüm ederek “Ah sâkından koparılmış” diye mırıldanıyordu (s. 256).

Necip, dinlediği bu parçanın etkisiyle yine yalıda Suat’la beraber piyano başında geçirdikleri günleri hatırlamıştır. Ancak “Lâkin sâkından koparılmış” şarkısı bu kez ona mutluluk yerine hüznün verir. Çünkü o, Suat’ın artık kendisini sevmediğini sandığı için aşk acısı çekmekte ve bir daha onunla yalıda geçirdikleri mutlu anlara geri dönemeyecek olmanın üzüntüsünü yaşamaktadır. Dolayısıyla burada “Lâkin sâkından koparılmış” parçası bize Necip-Suat aşkının ümitsizliğini işaret eder.³⁴⁹

Romanın sonunda bu yanlış anlaşılmalara gün ışığına çıksa ve Necip’le Suat birbirlerine aşklarını ifade etseler dahi yine de kavuşamazlar. İkisi de Süreyya’ya ihanet etmek istemedikleri için bu aşkı içlerinde yaşamak isterler. Onları ebediyen birbirine kavuşturan ise konakta çıkan yangın olur. Yangında herkes kendini dışarı atıp kurtarsa da Suat içeride kalır. Bunu gören Necip, Süreyya’nın Suat’ı kurtarma konusunda yaşadığı tereddütün tersine, hiç düşünmeden alevlere atılır. Böylece, romanın başından beri günah duygusuyla yaşayan ve suçluluk duyan çift, romanın sonunda bir nevi arınma yaşar. Görüldüğü gibi, Mehmet Rauf *Eylül*’e yerleştirdiği operalar ile eserinin konusunu paralel çizmiş, romanına sonu faciayla biten bir opera süsü vermiştir.³⁵⁰

Burada belirtmemiz gereken önemli bir nokta da *Eylül*’de musikin Necip’le Suat’ın aşklarını geliştirme işlevinin sadece temayla sınırlı kalmamış olmasıdır. Zeynep Kerman’ın da *Millî Kültür Dergisi*’nde yayımlanan “Eylül Romanında Musiki” başlıklı iki yazısında belirttiği gibi, Mehmet Rauf musikiyi Necip-Suat aşkının bütün duygu değişimlerini gösterecek surette işleyerek “adeta onu eserinin belkemiği haline getirmiş”tir.³⁵¹ Aynı şekilde İnci Enginün de *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e* isimli çalışmasında Zeynep Kerman’ın romandaki duygular ve musiki arasında kurduğu ilişkiye işaret ederek *Eylül*’ün Fransız besteci “Ravel’in *Bolero*’sunu andırdığını” belirtir. Ona göre bu parça ile “müziğin çok geniş yer tuttuğu ve aşk

³⁴⁹ Kerman, Musiki 2, s. 23.

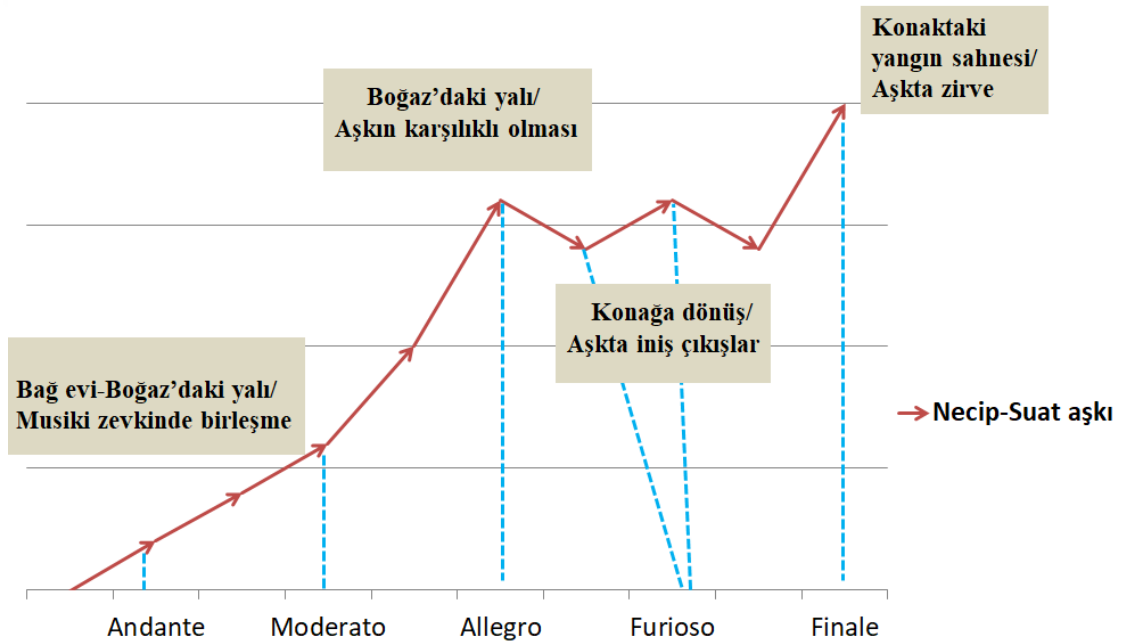
³⁵⁰ Kerman, Musiki 2, s. 24.

³⁵¹ Kerman, Musiki 1, s. 36.

duygusunun iniş çıkışlarıyla bir oya gibi işlendiği bu romanın duygu iniş çıkışları” arasında benzerlik görülmektedir.³⁵²

Bu doğrultuda, *Eylül*’de Necip ve Suat’ın aşkıta yaşadıkları duygu değişimlerini bir opera parçasında olduğu gibi Batı müziği hız terimleriyle göstermek ve incelemek mümkündür:

Necip-Suat Aşkındaki Duygu İniş Çıkışlarının Batı Müziği Hız Terimlerine Göre Grafiği:



Şekil 12: Necip- Suat Aşkındaki Duygu İniş Çıkışlarının Batı Müziği Hız Terimlerine Göre Grafiği.

Eylül de tıpkı müziğin yavaş tonda çalınması gerektiğini ifade eden “andante”³⁵³ gibi sakin bir tonda başlar. Necip ilk önce evlilik düşüncesinden ve kadınlardan nefret etmektedir. Başlarda Süreyya ve ailesini ziyarete geldiği bağ evinde gördüğü Suat ona diğer kadınlar gibi yapmacık gelmiş, zaman geçip de hâlâ evliliklerindeki saadeti koruduklarını görünce onu diğer kadınlardan farklı olduğu için takdir etmiştir. Aynı

³⁵² İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, s. 364.

³⁵³ Sözer, s. 16.

şekilde Suat da romanın başında Süreyya'yı tümüyle seven ve ona sadık bir kadındır. Dolayısıyla romanın başlarında her ikisinin de birbirine karşı saygıdan ileri gitmeyen nötr algıları, Mehmet Rauf'un *Eylül*'e “andante”yle giriş yaptığını göstermektedir.

Bağ evindeki ilk piyano sahnesi ve Boğaz'daki yalıya ilk taşınıldığında Necip ve Suat'ın piyanoda geçirdikleri zamanlar ise ikisinin de ortak musiki zevkinde birleşmelerine, dolayısıyla birbirine olumlu duygular beslemelerine karşılık gelmektedir. Parçanın orta hızda bir tempoyla çalınacağını belirten “moderato”,³⁵⁴ bu bağlamda romanın bu bölümüne uygun gelir. Nitekim Suat'ı tanıdıkça, onunla birlikte piyanoda vakit geçirdikçe Necip'in Suat'a karşı hayranlığı artar ve evlilik konusundaki düşünceleri olumlu anlamda değişir. Bu arada Suat da Süreyya'nın sandal gezintilerini sıklaştırmasından hareketle evliliğini sorgulamaya başlar.

Parçanın “süratli, çabuk, neşeli, parlak, çevik” bir şekilde çalınacağını gösteren “allegro”³⁵⁵ ise romanda Necip ve Suat'ın birbirine duydukları hissin nasıl güçlü bir aşk haline geldiğini ifade etmektedir. Bu bölümde Necip, Suat'a karşı duygularının aşka dönüştüğünün farkına varır. Suat da Necip'in hislerini öğrenir ve bu noktadan sonra aşkları karşılıklı olur. Romanda aşkın yüksek tempoda yaşandığı bu kısım, aynı zamanda Necip'le Suat'ın piyanoda musikiyle geçirdikleri vakitlerin sıklaştığı, ikisinin de heyecanlı ve neşeli oldukları bölüme tekabül etmektedir. Dolayısıyla bu kısımlarda yüksek ve neşeli tonlu “allegro”, karşılıklı aşk etkileşimini tümüyle hissettirir.

Necip ve Suat'ın Süreyya'ya ihanet ettikleri düşüncesiyle yaşadıkları iç çatışmalar ve Boğaz'daki yalıdan konağa dönüş ise neşeli “allegro”dan bir anda öfkeli “furioso”ya³⁵⁶ geçildiğini gösterir. Konağa döndüklerinde Necip, Suat'a kendisiyle göz teması bile kurmadığı için büyük bir öfke duyar. Suat da Hacer'in devamlı Necip'le vakit geçirmesi ve ona piyanoda şarkılar çalmasından ötürü kıskançlıkla öfke duygularını bir arada yaşar. Aşkta yaşadıkları bu iniş-çıkışlar, onları birbirine bir uzaklaştırıp bir yakınlaştırır.

“Konçerto, senfoni, opera gibi uzun ya da çok bölümlü bir bestenin son bölümü”nü ifade eden “finale”³⁵⁷ ise aşkta zirveye çıktıkları bölümdür. Necip'in Suat'a

³⁵⁴ Sözer, s. 287.

³⁵⁵ Sözer, s. 12.

³⁵⁶ Sözer, s. 145.

³⁵⁷ Sözer, s. 137.

duyduğu öfke, içindeki aşkı daha da alevlendirmiş ve içindeki bu aşk, onu fiziken de hummalı bir ateşle hasta etmiştir. İkisi de birbirine hissettikleri “ulvî” aşkı romanın sonunda açıkça söze dökseler de aralarındaki Süreyya engelini hiç unutmadıkları için bu yüce aşkı kalplerinde yaşamaya karar verirler. Burada Suat’ın başını yastıkların arasına sokarak saatlerce ağlaması, hüzünlü bir musikinin finali yerine geçer.³⁵⁸ Aşklarını ebediyen mühürledikleri yangın sahnesi ise sesin en üst mertebeye çıktığını ve romanın bu yüksek tonla sonlandığını vurgular.

Romanda Necip ve Suat’ın aşklarındaki duygu değişimlerini gösteren bu ana tonların haricinde, onların ruh hallerine göre hüzünlü veya neşeli algıladıkları tabiat sesleri ise sanki bir opera eserindeki yumuşak ve kısa ton geçişlerini çağrıştırmaktadır.

Bütün bunlardan yola çıkarak diyebiliriz ki Mehmet Rauf, *Eylül* romanının gerek teması gerekse üslubuyla baştan sona adeta trajik bir aşk operası yaratmayı hedeflemiştir.

Mehmet Rauf’un 1911’de kitap olarak basılan *Cidâl*³⁵⁹ piyesinde musiki, aşkın doğuşunda ve gelişiminde etkilidir. Burada da *Eylül*’deki gibi üçüzlü bir aşk teması ele alınmıştır. *Eylül*’de iki erkek bir kadın (Necip-Suat-Süreyya) ekseninde gelişen aşk *Cidâl*’de farklı olarak, iki kadın ve bir erkek üçgeninde (Behice-Mecdi-Nesime) işlenmiştir. Oyunda musikinın aşk üzerinde etkisi ise Mecdi ve Behice merkezinde karşımıza çıkar.

Beş fasıldan oluşan oyun, resim eğitimi almak için üç yıldır Paris’te bulunan Mecdi’nin, halası Seniha Hanımefendi’nin köşküne gelmesinden itibaren gelişen olayları kapsamaktadır. Oyunun başında Mecdi’nin gelmesi ev halkı tarafından büyük bir sevinçle karşılanır. Mecdi, halasının kızları Ferhunde ve Nesime’yle beraber büyümüştür. Özellikle Nesime, Mecdi’nin gelişini büyük bir heyecanla bekler. Oyunun ilerleyen kısımlarında, Nesime’deki bu heyecanın Mecdi’ye duyduğu aşktan ileri geldiğini anlarız.

Mecdi, halasının evine geldiğinde Behice ile tanışır. Seniha Hanımefendi’nin oğlu Naim, Mecdi Paris’teyken Behice’yle evlenmiştir. Dolayısıyla Mecdi ve Behice

³⁵⁸ Turan Alptekin, “Bir Aşk Sonatı: Eylül”, *Hürriyet Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi*, Sayı: 132, Kasım 1991, s. 57.

³⁵⁹ Mehmet Rauf, *Cidâl*, Asya Matbaası, İstanbul, 1327 [1911]. Metindeki alıntılar, bu kaynaktan yapılmıştır.

birbirlerini bu köşkte görürler. Oyunda Mecdi'nin Behice hakkındaki ilk olumlu izlenimi, Ferhunde'nin eşi Memduh'la sohbetlerinde karşımıza çıkar. Ferhunde, Nesime ve Behice gezmek için dışarı çıktıklarında Mecdi, Memduh'a evde kalarak balkondan manzarayı izlemeyi ve günbatımına karşı sohbet etmeyi teklif eder. Memduh da Mecdi'nin romantik kişiliğine atıfta bulunarak Behice'nin de “şair değil, fakat pek şairane” olduğunu söyler (s. 27). Böylece Mecdi, Behice'ye dikkatini ilk olarak Memduh'un ondaki inceliklerle dolu ruha işaret etmesiyle yöneltir ve Behice'yi merak eder. Devamında da Memduh'tan Behice'yle Naim'in evliliklerine dair malumat almak ister. Memduh, Naim'in başlangıçta âşık olarak Behice'yle evlendiğini; fakat zaman geçtikçe eski hevesinin kalmadığını ve Behice'ye ilgisinin azaldığını belirtir (s. 29). *Eylül*'de Süreyya'nın sandala merak duyarak çıktığı deniz gezintilerine paralel olarak Naim de satın aldığı kotrayla av ve sporla uğraşmaktadır. Tıpkı Süreyya gibi, Naim de hobisi yüzünden eşini ihmal eder.

Mecdi'deki merakın aşka dönüşmesi ise yine birinci perdede, piyano başında geçirilen musiki saatleri vesilesiyle olur. Köşke geldiği akşam hep birlikte salonda otururlarken Mecdi, Ferhunde'den piyano çalmasını ister. Ferhunde de Mecdi'nin Paris'te kazandığı yüksek Batı musikisi zevkine işaret ederek mütevazı bir tavırla kendisini piyano çalacak kadar yetenekli görmediğini ifade eder. Mecdi'nin ısrar etmesi üzerine Ferhunde ve Memduh, Behice'nin piyano çalmadaki yeteneğine dikkat çekerler. Teklifler üzerine Behice piyanonun başına geçer, Mecdi de mumları yakarak piyanoya yaklaşır. Oyunda Mecdi tarafından yakılan bu mumlar, aşklarının önden habercisi gibidir. Nitekim Behice'nin piyanoda çaldığı *Sonata Pathétique*,³⁶⁰ daha başında Mecdi'yi kendinden geçirecek kadar etkilemiş, bittiğinde Mecdi hayranlığını Behice'ye de ifade ederek onu tebrik etmiştir (s. 41). Aynı bölümde Behice'nin de Mecdi'nin *Sonata Pathétique* hakkındaki düşüncelerinden etkilendiğini görürüz. Behice, Mecdi'deki musikiye düşkün, ince ve sanatçı ruhu görerek ona “Musikiyi çok

³⁶⁰ *Sonata Pathétique*: Beethoven'ın (1770-1827) 1798 yılında bestelediği piyano sonatı. Diğer ismiyle “Op.13, Do Minör Sonat” olarak bilinmektedir. Bkz. Bahar Meriç, **Ludwig Van Beethoven'ın Bestecilik Yaşamının Dönemlerine Göre Yaylı Kuartetlerinin Örnekleme Yoluyla İncelenmesi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005, s. 17.

sevdiğiniz anlaşıyor.” (s. 42) der. Ortak zevkleri olan Batı musikisi, ilerleyen kısımda ikisi arasında karşılıklı bir aşkın başlamasına vesile olur:

Behice notaları bir karıştırıp, içinden ayırdığı birini önüne açar ve çalmaya başlar. Memduh ile Ferhunde tekrar kol kola balkona çıkarlar; Mecdi piyano başında, Behice ile yalnız kalır. Behice çalarken çalarken, yan gözle Mecdi'ye bakar; o da karşıdan garip bir merakla ve derin bir tetkik ile Behice'nin saçlarına, yüzüne ve göğsüne bakar ve nazarında derin bir meftuniyet emareleri peyda olur. Öyle ki bu meftuniyet emarelerinin en çoğaldığı bir zamanda nazarları tekabül eder; birinin nazarında ateş-i meftuniyet, diğerinin nazarında evvela hayret, sonra memnuniyet vardır. Behice bu nazarın mana-yı meftuniyeti önünde, titreyerek, bir sarsıntı içinde, piyanonun çalınmasında zaruri bir tevakkuf aniden sonra devam eder. O esnada balkondan içeri giren Ferhunde ile Memduh'a doğru Mecdi teveccüh eder (ss. 43-44).

Bu pasajdan da açıkça anlaşılacağı üzere, tıpkı Suat ve Necip'in aşkları gibi Behice'yle Mecdi arasındaki aşkı başlatan kuvvet de musikidir. Fakat *Eylül*'de musiki vasıtasıyla kurulan aşk yalnızca manevî boyutta kalırken, *Cidâl*'de fizikî aşamaya da geçer. Bu durum, Mehmet Rauf'un yapıtlarındaki aşk anlayışının zamanla değişmesiyle ilgilidir. İlk eserlerde ruhî boyutta kalan ve fizikî temasla zedelenip biten aşklar, sonraki eserlerinde yerini tensel aşklara bırakmıştır. Bu eserlerde musiki, aşka hissî duyguları sağlamanın yanı sıra cinsî arzular da uyandırır.³⁶¹ Nitekim Mehmet Rauf oyundaki bu musiki sahnesiyle Mecdi ile Behice arasındaki aşkın ruhsal boyutunun yanında cinsî temayülleri de göstermiş, dolayısıyla aşkın maddiyata da taşınacağını sinyallerini vermiştir. Behice piyano çalarken Mecdi, musikinin etkisiyle Behice'nin vücuduna karşı da bir çekim hissetmiş ve onun “saçlarına, yüzüne ve göğsüne” bakmıştır.

Birinci faslın sonundaki bu musiki sahnesiyle birbirine âşık olan Mecdi ve Behice, ikinci perdenin başında Mecdi'nin tuttuğu köşkte sevgili olarak karşımıza çıkarlar. Aşklarının gelişiminde musikinin etkisi, onların dilinden de açıkça ifade edilir:

Mecdi:

- O daha ilk geldiğim gece, o piyanonun başındaki saniyeden son itiraf dakikasına kadar birbirimize karşı geçirdiğimiz günlerin zevk ve heyecanını unutmak ihtimalim yoktur. Evvela, o ilk gece piyano çalarken benim nazarım altında...

Behice:

- Nazar mı? Ah buna sadece bir nazar demek de gaddarlık değil midir? O nazar değil bir ateş, sâri bir iltihap idi. Oh yarabbim! Vücudu yakarak geçip, bütün ruhumu ve bütün kalbimi harap eden bir ateş... Sade nazar mı ya?

³⁶¹ Erdoğan Coşkun, “Mehmet Rauf'un Romanlarında Musiki”, *Hisar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 129, Eylül 1974, (Musiki), s. 26.

Senelerden beri erkek namına tahayyül ettiğim bütün meziyatı sizde o kadar mükemmelen mevcut buldum ki, sizi görür görmez, o gün ‘Ah, işte bu adam... Dünyaya geldiğim adam mutlak budur!’ diye içim sızlamıştı... İşte bu adam, daha ben o ateş içinde yanıp tutuşurken, karşıma geçip de o nafiz nazarla ruhumu teftiş etmeye koyulursa ben nasıl mukavemet ederim? Düşünmeli ki; siz çocukluktan beri meftuniyetle beklediğim erkektiniz... Kendimi kaybedip ağlayarak ayaklarınızın altına düşmediğime ben de şaşıyorum (ss. 53-54).

Aynı bölümde Mecdi’nin köşkünde sık sık görüştüklerini ve gizli aşk yaşadıklarını da öğreniriz. Birbirlerine olan ilgilerini ifade ettikleri diyaloglarda, Behice’yi korkutan tek şey, “aşklarının istikbali”dir. Behice, eşi Naim’in bu aşkı öğrenmesinden korkmadığını; ancak böyle gizli saklı yaşadıkları aşkın sonundan endişelendiğini söyler. Mecdi’nin aşkı onu mutlu etmekle birlikte, sürekli kalmayacağı sebebiyle şüpheye düşürmektedir. Mecdi onun bu korkusunun “beyhude” olduğunu anlatsa da Behice, onun bir başkasına âşık olmasından korktuğunu, hatta Nesime gibi genç ve güzel bir kızla evlenmesini tehlike olarak gördüğünü dile getirir (ss. 58-59). Oyunda Behice’nin bu korkusu çok geçmeden gerçekleşir. Ferhunde, Nesime’nin aşkını öğrenerek Mecdi’ye söyler. Nesime’nin saflığı, ince ruhu ve resme ilgisi Mecdi’yi etkilediği için o da Nesime’nin aşkından mutluluk duyar. Bu aşamadan sonra, ev halkının dilinde Nesime ile Mecdi arasında bir evlilik bahsi söz konusu olur. Ferhunde’lerin konağına geldiğinde bunu duyan Behice ise öfkeyle piyanonun başına geçer:

(Gider piyanonun kapağını açar, hiddet ve şiddetli oturur, tehevvrle bir polkaya ³⁶² başlar. Nesime biraz dinler; sonra ne yapacağını bilemeyip anlamadığını müşir bir tavırla dışarı çıkar. Behice ise polkayı çalarken, çalarken, birdenbire birinci perdede çaldığı Sonat Patetik’e [Sonata Pathétique] geçer ve kemal-i elemle, ruhunun bütün meraretiyle bu parçayı çalmakta iken arkadaki kapıda Mecdi görünür. Kapının önünde meftun ve meshur biraz dinler, sonra yavaş yavaş ilerleyerek yavaşça eğilir, ensesinden uzun ve müthiş bir buse ile öper. Behice bu temastan mest ve mugaşşî, başını gerer, gözlerini kapar ve derin bir göğüs çekerek pür-enîn bir sesle) “Ah, sensin değil mi Mecdi? Oh, öldür beni... Allah aşkına, Allah aşkına... Artık yaşamak istemiyorum... Öldür...” (s. 111).

Musiki, burada da Mecdi ile Behice arasındaki ilişkiyi güçlendiren bir motif olarak yer alır. Fakat aralarındaki bu fiziksel çekimin onları gizlice izleyen Nesime

³⁶² Polka: 19. yüzyılın ilk yarısında yaygın hale gelmiş Çek millî dansı. 2/4’lük ölçüde yazılır. Ünlü bestecilerden Johann Strauss (1804-1849) polka motiflerini işleyen eserler bestelemiştir. Bkz. Sözer, s. 336.

tarafından görülmesiyle olayların gidişatı değişir. Oyunun sonunda Mecdi, Nesime'yi tercih eder. Bu “cidâl”de yenik düşen Behice ise İzmir’e mektupçu olarak atanan eşi Naim’le beraber yola çıkar.

Mehmet Rauf’un 1912’de *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika ettiği **Genç Kız Kalbi**³⁶³ romanında da musiki, aşkın doğuşu ve gelişiminde etkili bir unsurdur. Eser, Pervin isimli genç bir kızın aşkıta yaşadığı hayal kırıklığını konu almaktadır. Pervin’in 15 Haziran-5 Ağustos 1327 tarihleri arasında tuttuğu günlüğünden oluşan ve onun bakış açısıyla yazılan romanda olaylar, Pervin’in İzmir’den İstanbul’daki amcasının evine gitmesiyle gelişir. İzmir’de iyi bir aile terbiyesi almış olan Pervin, İstanbul’u çok merak eder ve babasından yazı amcasında geçirmek için izin ister. Amcası ile babasının arası açık olduğu için Pervin İstanbul’u hiç görmemiştir. Babasının izni üzerine büyük bir sevinçle İstanbul’a gider; ancak hem İstanbul’daki şehir yaşantısı hem de amcasının evindeki atmosfer onun beklentisini karşılamaz. Nitekim Pervin Batılı bir yaşantıya sahiptir, amcası ise eşi Hediye Hanım, çocukları Nigar ve Abdi’yle birlikte alaturka bir hayat sürmektedir. Amcasının evinde Pervin’i mutlu eden yegâne kişi ise Mehmet Behiç’tir. Mehmet Behiç, Pervin’in amcasının eşi Hediye Hanım’ın akrabasıdır ve sık sık onları ziyarete gelir. Pervin iyi bir eğitim almış, yabancı dil bilen ve piyano çalan genç bir kızdır. Mehmet Behiç de şiir kitapları olan, ince ruhlu bir şairdir. O da Pervin gibi Batı musikisine düşkündür. İkisnin arasında bir kalp rabıtası yaratan da piyano olur. Pervin’in amcası piyanodan ve musikiden hoşlanmasa da evde Hediye Hanım’a ait bir piyano vardır. Mehmet Behiç’in onları görmeye geldiği bir gün, halası Hediye Hanım piyano başına geçerek alaturka şarkılar çalar. Fakat Mehmet Behiç’in ondan alafranga musiki parçaları çalmasını istemesi üzerine Hanım, Pervin’den piyanoya geçmesini rica eder:

Behiç’e bütün maharetimi göstermek için kalktım, memnuniyetle piyanoya geçtim; fakat onun vukuf-u musikisini pek iyi tayin edemediğim için evvela Valdtuyfel’dan [Waldteufel]³⁶⁴ bir valsle başladım... Çalarken dönüp kendisinin yüzünü tetkik ederek mana-yı ruhunu göremediğim için muazzep oluyordum. O bitince Kremyo’nun [Crémieux]³⁶⁵ ‘Aşk çiçeklenince...’³⁶⁶ valsine geçtim ve onun

³⁶³ Mehmet Rauf, “Genç Kız Kalbi”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 1092-1105, 26 Mart-26 Temmuz 1328 [8 Nisan-8 Ağustos 1912]; Mehmet Rauf, **Genç Kız Kalbi**, Halk Kitaphanesi, İstanbul, 1341 [1925]. Metinle ilgili yapılan alıntılar için ikinci kaynağa başvurulmuştur.

³⁶⁴ Émile Waldteufel (1837-1915): Fransız besteci.

³⁶⁵ Octave Crémieux (1872-1949): Fransız besteci.

başlangıcının ruhu bitap-ı garâm bırakan notlarını [note]³⁶⁷ ruhumun bütün vecd ve hararetiyle canlandırarak çalıyordum ki, arkamdan onun sesini işittim; o, Hanım'a hitap ederek diyor idi ki: - Oo, görüyor musunuz hala? İşte musiki böyle olur... Sizin çaldığınız şeyler ise bunun yanında yalnız mırıltıdan ibarettir... Fakat bu mümkün olup da teganni edilse...

Hanım bana baktı, ben başımı sallayarak sesimin tesirinden ve maharetimden emin, teganniye başladım. İtiraf ederim ki ruhum son derece bir vecd içinde sermest idi ve bu vecd ile bu parçayı o kadar güzel teganni ettim ki son notlar derin bir ihtizaz-ı garâm içinde söner gibi arkamdan Behiç'in kemal-i hararetle beni alkışladığını işittim. Amcam, hoşlanmadığı bu musiki faslını bu kadarla bırakmak için gibi kalkmıştı. Behiç Bey de kalkarak bana takarrüp etti ve ilk defa olarak ruhuma kadar nüfuz eden bir nazarla bana bakarak: 'Tebrik ederim.' dedi.

O beni tebrik etti, ben ki şu satırları yazıyorum, acaba o biliyor mu ki ruhum bütün, kâmil, kâmil bu tebrikin heyecanlarıyla lertzandır (ss. 72-73).

Görüldüğü gibi musiki, *Eylül* ve *Cidâl*'deki gibi burada da kişiler arasında bağ kuran, aşkın doğuşunu sağlayan bir unsurdur. Pervin, daha önce de Mehmet Behiç'in konuşmalarından ve fikirlerinden etkilenmekle birlikte, asıl olarak piyano çaldığında ona karşı ilgi duyar. Piyano çaldığı müddetçe Mehmet Behiç'in kendisiyle aynı musiki parçalarını sevmesi ve ortak zevklere sahip olmaları, Pervin'in aşkını harekete geçirir. Nitekim Pervin, günlüğünde Mehmet Behiç'e duyduğu aşkı ifade ederek piyano çalarken onun kendisine bakışından ve sesinin güzelliğini belirtmesinden çok etkilendiğini dile getirir.

Romanın bundan sonraki kısmında ise piyanonun bir "obje" olarak aşkın gelişimine katkısı karşımıza çıkar. Pervin, Behiç'e duyduğu aşkla onun şiir kitaplarını alıp okumaya başlar. Eserde Pervin'in okuduğu, Behiç'e ait şiir kitaplarından biri olan "Elhân-ı Nücûm"un piyanonun üstüne konulması atlanılmaması gereken, önemli bir detaydır. *Eylül*'de de Necip Suat'ın eldivenini piyanonun üzerinde görüp almıştır. Necip'in Suat'ın eldivenini piyanodan almasıyla üst kademeye geçen aşk, *Genç Kız Kalbi*'nde de Mehmet Behiç'in kendi kitabını piyanonun üstünde görmesiyle yeni bir aşamaya geçer. Pervin'in onun şiirleri hakkındaki övgü dolu sözleri de aralarındaki bağı

³⁶⁶ Orijinal ismi (Fr.) *Quand l'amour meurt* (Tü. *Aşk Öldüğünde*) olan, sözleri Georges Millandy'e (1870-1964), bestesi Octave Crémieux'ya (1872-1949) vals parçası. 1904 yılında bestelenen bu valsın, sözlerinde "L'amour se fane avec les fleurs" (Tü. "Aşk çiçeklerle solar.") cümlesi geçtiği için romanda Mehmet Rauf'un parçanın adını "Aşk Çiçeklenince" şeklinde çevirdiğini sanıyoruz.

Bkz. "Love's Last Word: Quand L'amour Meurt", **Digital Commons @ İthaca Collage**, <https://digitalcommons.ithaca.edu/sheetmusic/101/>, (20.02.2018).

³⁶⁷ (Fr.) note: Tü. "Nota."

kuvvetlendirir. Dolayısıyla romanda hem musiki hem de edebiyatın, aşkı geliştiren iki sanat olduğunu görürüz.

Piyanonun aşk üzerindeki etkisi, eserin bir başka yerinde Pervin'in Behiç'i "piyanonun yanında" olarak nitelemesiyle tekrar vurgulanır: "Bu esnada Behiç piyanonun yanında, bana iki hatve uzakta ayakta duruyordu" (s. 94). Yine *Eylül*'de musikinin iki kalbi, ruhu birleştirme özelliği burada da Pervin'in ağzından, Mehmet Behiç'le birlikte yaptıkları musiki sohbetleri vesilesiyle dile getirilir:

Biz bu bahse girdiğimiz zaman Hanımla Nigar, ikisi de bigâne oldukları için bana öyle geldi ki ikimizin ruhu ilk defa olarak bir mahremiyet-i hissiyat içinde birbiriyle muşaka ediyor. Sevdığımız şiirlerden ve musikiden bahsetmek kadar iki ruhu birbirine takrip eden başka bir şey olamaz. Musiki bahsi bitince bestekârlardan şairlere geçtik; Taziz ettiği bestekârlar, bilhassa büyük Betofen ile Şuman, Şopen ve Şuber [Schubert], Çaykovski [Tchaikovsky]³⁶⁸ ve Brahms,³⁶⁹ (...) Bunlar ve bunların eserleri hakkında uzun uzun naklettiği şeylerle beni bütün bütün meftun etti (ss. 106-107).

Süreyya'nın giremediği, sadece Suat'la Necip'in kalplerini birleştiren musiki dünyası, *Genç Kız Kalbi*'nde de Pervin ve Mehmet Behiç merkezinde karşımıza çıkar. *Eylül* romanında Necip tarafından dile getirilen bu düşünce, burada da Pervin'in dilinden ifade edilmiştir. Behiç'le birlikte yaptıkları musiki sohbetleri sırasında onları anlamayan Hediye Hanım ve Nigar'ın giremedikleri bu büyülü dünyaya, Pervin Behiç'le birlikte yalnız girdiklerini söyler.

Mehmet Rauf, *Eylül*'de Neciple Suat'ın aşklarını birbirlerine itiraf etmeleri için kullandığı "hastalık" temini burada da kullanmıştır. Romanın sonlarında Pervin'in hasta olup odasında kaldığı bir gece, Pervin ve Behiç duygularını birbirine açarlar ve aşkları karşılıklı olarak somut bir şekilde dile getirilmiş olur. Ancak Hediye Hanım'ın Behiç hakkında söylediği olumsuz sözler Pervin'e hayal kırıklığı yaşatır. Nitekim Hediye Hanım'a göre Behiç de diğer erkekler gibi maddiyata ve servete önem vermektedir. Bunu duyan Pervin vapurla İzmir'e döner ve roman bu şekilde sonlanır.

³⁶⁸ Peter İlyitch Tchaikovsky (1840-1893): Rus besteci. Bkz. Sözer, s. 415.

³⁶⁹ Johannes Brahms (1833-1897): Alman besteci. Bkz. Sözer, s. 60.

Mehmet Rauf'un yine 1912'de *Servet-i Fünûn*'da tefrika ettiği **Bir Aşkın Tarihi**³⁷⁰ romanında ise musiki aşkı güçlendirme ve aşkla ilgili hatıraları canlandırma işlevinde kullanılmıştır. Geçmişte yaşanan, sonu ayrılıkla biten bir aşkı konu alan eserde musiki icra edilen ya da hakkında konuşulan bir unsur olarak yer almak yerine, sadece erkek kahramanın aşkını pekiştirme işleviyle karşımıza çıkar. Romanın kişilerinden Macit, uzun bir süre inzivaya çekildikten sonra arkadaşları tarafından ziyaret edilir. Ziyaret sonrası herkes gittiğinde yanında bir tek romanın anlatıcısı Necip kalır. Macit, Necip'e diğer arkadaşlarından ziyade yakınlık duyduğu için ona inzivaya çekilme sebebini anlatır. Onu uzun süre evden çıkmamaya ve üzüntü içinde yaşamaya sevk eden, Güzin isimli bir kadınla yaşadığı aşktır. Romanda Sırrı Paşa'nın kızı olarak geçen bu kadın soğuk, kibirli ve erkeklere yüz vermeyen biridir. Beyrut'ta yaşarken yakalandığı hastalık sebebiyle doktorlar onun Büyükada'ya gitmesini tavsiye etmişler, Macit'le de buradaki gezintiler esnasında tanışmışlardır. Büyükada'da kaldığı müddetçe tüm erkeklerin ilgisini çeken bu kadın, çevresinde kimseye bakmaması ve gizemli oluşu sebebiyle Macit'i çok etkiler. Macit, Necip'e tanıştıkları yaz Güzin'i sürekli takip ettiğini, ardından da ona mektuplar yazdığını anlatır. Onun yazdığı bu mektuplar, ikisini birbirine yaklaştırmıştır.

Macit'in Güzin'e olan ilgisini tetikleyen en önemli unsurlardan biri de Güzin'in sesidir. Öyle ki romanda Macit'in bakışından Güzin'in sesi devamlı olarak musikiyle ilgili kelimelerle tasvir edilmiştir. Macit yazdığı mektupları Güzin'e verirken genç kadının sesini ilk defa işitir ve bu ahenkli ses, onu adeta büyüleyip mest eder (s. 39). Yine, rastgeldikleri başka bir gün Macit yazdığı mektubu uzatırken Güzin "o tatlı, ruhu bir nevaziş-i musiki ile sermest bırakan nevşîn sesiyle" ona "Bonsuar!" [Bonsoir]³⁷¹ diyerek karşılık verir (s. 41). Macit, Güzin'in sesinin "şiiriyeti"ni ve "musiki"sini Necip'e daha iyi anlatabilmek için bu sesin kendi kalbinin hisleriyle işitilmesi gerektiğini söyler. Fakat kendi gibi yara almaması için Necip'in böyle "nevşîn nağmeler"den uzak kalmasını tavsiye eder (ss. 41-42). Çünkü Güzin'le yaşadıkları aşk, Macit'in idealindeki aşktan farklı olduğu için onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Güzin'le

³⁷⁰ Mehmet Rauf, "Bir Aşkın Tarihi", *Servet-i Fünûn*, Sayı: 1116, 1118-1122; 11-25 Teşrin-i Evvel-22 Teşrin-i Sani 1328 [24 Ekim, 7 Kasım-5 Aralık 1912]; Mehmet Rauf, **Bir Aşkın Tarihi**, Kanaat Matbaası, İstanbul 1331 [1915]. Metinden yapılan alıntılarda ikinci kaynak dikkate alınmıştır.

³⁷¹ (Fr.) Bonsoir: Tü. "İyi akşamlar!"

tanışmadan önce kadınlara düşkün olan ve aşkta maddî hazza önem veren Macit, onunla tanıştıktan sonra da başlangıçta genç kadına sahip olmak ister. Fakat diğer kadınlarla sadece günlük bir ilişki yaşamasına karşın Güzin'e âşık olmuş ve ona bağlanmıştır. Dolayısıyla bu aşamadan sonra Macit, aşk anlayışını değiştirerek ilişkilerini sadece ruhî boyutta yaşamak isteyen biri haline gelir. Ancak Güzin, ilişkilerinde belli bir zaman geçtikten sonra aşklarını maddiyata da taşımak ister ve bu durum ikisinin ayrılığına sebep olur. Nitekim iyileşmesi üzerine Güzin, babasıyla Beyrut'a döneceğini söyler ve yaz sonunda Macit'le son kez görüşür. Buluştukları gün Macit, Güzin'i beklerken laterna çalar ve bir grup insan dans eder. Ancak bu musiki atmosferi, Macit'e mutluluk yerine hüznün verir. Tıpkı *Eylül*'de Necip'in aşk acısı yaşayıp Tokatlıyan Otel'i'ne gittiğinde işittiği "Lâkin sâkından koparılmış..." parçasının ona Suat'la yaşadığı hatıraları hatırlatıp hüznün vermesi gibi Macit de laternayı dinlerken Güzin'le birlikte Büyükada'da geçirdikleri mutlu zamanları anımsar (s. 62). Fakat eserin sonunda Güzin'le bir daha görüşmemek üzere ayrılırlar.

1913 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilen **Menekşe**³⁷² romanında da musiki, aşkla ilişkilidir. Aşk temasını işleyen romanda Hüseyin Bülent, *Servet-i Fünûn* topluluğunun bir üyesi ve yazar sıfatıyla yer alır. Sanata, edebiyata ve musikiye düşkün olan Hüseyin Bülent, sık sık kendi gibi Batılı hayat tarzına sahip, edebiyata ilgi duyan Ermeni bir aileyi ziyaret eder. Yine onlara gittiği bir gün, Madam Saryan ve Matmazel Suzan onu dostları Matmazel Violet'le tanıştırlar. Orada bulunduğu süre boyunca Hüseyin Bülent, Matmazel Violet'in güzelliğinden çok etkilenir. Matmazel Violet de Hüseyin Bülent'in sanatla ilgili çağdaş fikirlerini "fevkalade bir merak ve alaka ile" dinler (s. 20).

Sohbet sırasında Madam Saryan'ın isteği üzerine Hüseyin Bülent, İngiliz şair Shelley³⁷³ ile Alman besteci Wagner'in³⁷⁴ sanatçı kişiliklerini anlatır. Shelley hakkındaki sözlerini tamamlar tamamlamaz onu hayranlıkla dinleyen Matmazel

³⁷² Mehmet Rauf, "Menekşe", **Servet-i Fünûn**, Sayı: 1139-1156, 21 Mart-18 Temmuz 1329 [3 Nisan-31 Temmuz 1913]; Mehmet Rauf, **Menekşe**, Teshil-i Tıbaat Matbaası, İstanbul, 1331 [1915]. Metinle ilgili alıntılar ikinci kaynaktan yapılmıştır.

³⁷³ Percy Bysshe Shelley (1792-1822): İngiliz şair.

³⁷⁴ Richard Wagner (1813-1883): Alman opera bestecisi. Müzik sanatında olduğu kadar şiirde de olağanüstü düzeye ulaşmış olan Wagner, bütün operalarının manzum librettolarını kendisi yazmış ve 19. yüzyılın ikinci yarısını tek başına egemenliği altına almıştır. Bkz. Altar, *Opera Tarihi I*, ss. 308-309.

Violet'in heyecan içinde "Ey, Wagner?" demesi, Hüseyin Bülent'i özellikle etkiler. Nitekim Matmazel Violet'in sesini ilk defa duymuştur ve bu ses ona "lahuti bir nağme-yi musiki gibi" gelir (s. 29).

Salondaki bu bahis üzerine Hüseyin Bülent ve Matmazel Violet arasında musiki üzerine bir konuşma var. Hüseyin Bülent, ona Wagner ve Beethoven'ın sanatı hakkında tafsilat verir. Musikiyle ilgili ansiklopedik mahiyetteki bu sohbetten sonra ise Hüseyin Bülent, musiki ve aşk arasında bağlantı kurar. Ona göre Beethoven'ın musiki parçalarını dinlerken alınan haz ile bir kadının karşısında duyulan zevk birbirine benzemektedir:

Hâlbuki itiraf etmiyordu ki, bu zevk-i hakikiye şimdi, Matmazel Violet'in huzurunda da temas eder gibi olmuştur. Çünkü bu bir nazarın perde-yi kitmânı arkasında, ifade olunmak istenilmeyen en gayr-i mahsus âmâl-i ruha karşı bile raşe-dâr hüsn ve hicap olan nefis ve pür şiir genç kız huzurunda da aynı zevki hisseder gibi olmuştur ve bu zevk, Betofen'in [Beethoven] musikisinin ruha bahşettiği mestî-yi amîk gibi ceriha-dâr merâret eden hicran yerine, derin ve nevşîn bir nefha-yı tesliyetle mâl-a-mâl idi. Çünkü o musiki, ruhu tatmin edilmeyecek ateşîn arzularla, mültehib emellerle doldurup mecruh ettiği halde, işte bu genç kız, isteseydi, ah, yalnız isteseydi... En berrin ve lütufkâr bir saadet hemen tulu eder ve mevcudiyetini en murassa, en müzehher şümûs-ı zevk ve bahtiyarı ile tenvir ederdi. Musikinin verdiği ve elim olmaktan hali kalmayan emel yerine, bu hem emeli hem saadeti ihsan edebilecek bir lütf-ı iktidar ile zengin idi...

Ve bu fikrin zebunu olarak elemle: - Zaten bu dünyada bu zevk-i amîki bahşedecek iki kuvvet vardır: Biri musiki... Diğeri ise aşk, yani kadın... Yani sizler... Musiki de bize sizden, sizin vereceğiniz saadetten, sizin hüsnlerinizden bahsettiği için bu kadar muazzездir (ss. 33-34).

Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, hayatındaki iptilalardan ikisi olan "aşk/kadın" ve "musiki"yi Hüseyin Bülent'in aracılığıyla *Menekşe* romanında da ortaya koymuştur. Öyle ki Madam Saryanların evinde bulunduğu sürece Hüseyin Bülent, Matmazel Violet'in musikiyle özdeşleştirdiği sesini sürekli duymak ister.

1914 yılında *Peyâm* gazetesinde yayımlanan "**Hasancık**" [**"Pervâneler Gibi"**]³⁷⁵ isimli hikâyede ise musiki, tek taraflı bir aşkın doğuşuna ve gelişimine hizmet eder. Hazin bir aşk öyküsünü işleyen eserde olaylar anlatıcının bakış açısıyla okuyucuya sunulur. Anlatıcı hikâyenin başında, viyolonselci Cemil Bey'in evinde sık sık toplandıklarını ve burada musiki fasılları yaptıklarını ifade eder. Şahit olduğu acı olayı anlatmak için, yine arkadaşı Cemillerde toplandıkları bir akşam kendisinin biraz erken

³⁷⁵ Mehmet Rauf, "Hasancık", *Peyâm*, Sayı: 70, 11 Kânun-i Sâni 1329 [24 Ocak 1914]; Mehmet Rauf, "Pervâneler Gibi", *Pervâneler Gibi*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1920, ss. 71-87. Metinle ilgili alıntılar için ikinci kaynaktan yararlanılmıştır.

gittiğini ve orada Cemil'in yeğeni Hasan'la tanıştığını söyler. Hasan taşradan gelen, on sekiz yaşlarında, utangaç ve saf bir delikanlıdır. Cemil'in kız kardeşi, oğlu Hasan'ı tahsili için onun yanına göndermiştir. Dayısının evindeki eğlencelerde Batı musikisiyle ilk kez karşılaşan Hasan, bu büyülü dünyadan çok çabuk etkilenir ve musikinin hâkim olduğu böyle bir ortamda ilk aşk tecrübesini yaşar. Hikâyede Hasan'ın âşık olduğu bu kadın, dayısının evinin yakınlarındaki eve yeni taşınan bir Fransız genç kızdır. Anlatıcının ismini zikretmediği bu genç kız, Cemillerin evinde eğlenenin olduğu bir akşam musiki seslerini duyup gelmiştir. Anlatıcı, musikinin yüksek tona ulaştığı sırada ortama giren bu genç kızın bir anda herkesin dikkatini çektiğini söyler. Fakat genç kızdan en çok etkilenen, anlatıcının deyiimiyle “musikinin tesir-i vâlihânesi altında” “kendini kaybetmiş gibi” olan “Hasancık” olmuştur (s. 79).

Hikâyede Hasan'ın aşkının hararetlenmesi ise tutkun olduğu Batı musikisinin genç kız tarafından icra edilmesiyle olur. Ertesi gün Cemil Bey'in evindeki musiki toplantısına genç kız da piyanoyla eşlik eder ve onun piyano çalışı Hasan'da adeta bir rüya hali yaratır:

Bu gece, Hasancık kendisini zaten mest eden musikiden fazla olarak bir de genç ve şuh bir kadın huzurunda bulunca, kendini mutlak bir peri âleminde zannetmiş olmalıdır. On dokuz yaşına kadar musikiye ve kadına o kadar yabancı, o kadar uzak yaşadıktan sonra, birdenbire ikisinin de en müsahhar ve en müessir tecellisine maruz kalınca bu hassas ve ince vücudun nasıl muzlim, nasıl muzırr bir şûriş-i ihtirasat ile zebun olacağını düşünüyordum. O, o esnada piyanonun yanında, hazırandan her birinin onu unutup kendi eğlencesiyle meşgul olmasından istifade ederek dalmış, gözleri genç kızın çehresine vâlih ve hayran bir insıbâb ile akmış idi (ss. 80-81).

Daha önce ne Batı musikisiyle ne de böyle güzel bir kadınla karşılaşan Hasan, ikisini bir arada yaşamanın büyüsü altında mest olur. Genç kız canı sıkıldıkça Cemil'in madamıyla konuşmak için onlara gelmeye başlar, bu vesileyle Hasan'la da görüşürler, hatta birlikte dışarıda uzun vakit dahi geçirirler. Bunlar, Hasan'ın genç kıza olan aşkını arttırmakla birlikte genç kız ona karşı arkadaştan öte duygular hissetmemektedir. Dolayısıyla Hasan'ın “mâil-i pervâz, hassas ve ateşin” ruhunda (s. 84) aşk ve musikiyi birleştirdiği bu sihirli dünya çok sürmez. Nitekim Hasan, laubali dayısı ve arkadaşlarının gülüp eğlendikleri bu tantanalı yaşantıya hassas kalbiyle bir türlü ayak uyduramaz ve kurtuluşu intihar etmekte bulur. Genç kızın evinde musiki fasıllarının

yapıldığı bir gün dayısının müzisyen arkadaşı Asım'la onu yakın bir vaziyette görür ve bunun üzerine zehir içerek intihar eder.

Mehmet Rauf'un 1914'te *Peyâm* gazetesinde yayımladığı “**Uzaklarda**” [**“Gizli Aşk”**]³⁷⁶ başlıklı hikâyesinde musiki, yüzeysel olarak yer almakla birlikte yine kişiler arasında iletişimi sağlama işlevindedir. Eserde ismi geçmeyen, sadece Ziya Paşa'nın kızı sıfatıyla tanıtılan genç kız, platonik aşkını sevdiği adama anlatabilmek için musikiye başvurur. Âşık olduğu Celal Münir, bir şairdir ve genç kızın kendisine duyduğu aşktan habersizdir. Babasının şairleri küçümseyen tavrının tersine, genç kız şiir kitaplarını okuyarak delikanlıya âşık olmuştur. Sarayda babasının ve korumaların gözetimi altında yetiştiği için dışarıya tek başına çıkamaz ve yaşadığı aşkı da delikanlıya bir türlü anlatamaz. Bu sebeple çareyi piyanosunda çaldığı parçalarda arar. Delikanlının nehirde sandalla o civardan geçebileceğini düşündüğü anlarda, piyano çalarak aşkını ona iletmeye çalışır; fakat Celal Münir bu musiki parçalarını bir türlü duymaz. Genç kız daha sonra onun başka biriyle evlendiği haberini alır. Celal Münir ise onun aşkını aradan epey zaman geçtikten sonra, anlatıcı arkadaşı vasıtasıyla öğrenir.

1923 yılında basılan *Aşk Kadını* adlı eserinin içinde yer alan “**Hasta Aşkı**”³⁷⁷ başlıklı hikâyede musiki, anlatıcıyla sevdiği kadının ortak ilgilerini gösteren ve iki ruhu birbirine yaklaştıran bir unsurdur. Hikâyenin anlatıcısı, hastalığı sebebiyle Viyana'daki sanatoryumda tedavi görmüş, evli bir adamdır. İsmi belirtilmeyen anlatıcı, daha hikâyenin başında aşka ve musikiye düşkün, romantik kişiliğiyle öne çıkar (ss. 20-21). Ondaki musikiye düşkün, ince ruh sanatoryumda kalan hastalardan Olga Haller adındaki genç kızda da görülmektedir. Hikâyede anlatıcının gözlemleriyle verilen Olga ağırbaşlılığı, ince ruhu, musiki ve edebiyata ilgisiyle anlatıcıda büyük bir hayranlık uyandırır (s. 34). Aynı şekilde, hastaneye geldiği ilk zamanlar anlatıcı dâhil kimseyle iletişim kurmayan Olga da anlatıcıyı tanıdıkça onunla sohbet etmekten büyük bir mutluluk duyar (ss. 37-38). Ortak bakış açıları, yani musikiye ve edebiyata duydukları ilgi, birlikte sohbet ettikleri zamanlarda açıkça görülmektedir.

³⁷⁶ Mehmet Rauf, “Uzaklarda”, *Peyâm*, Sayı: 86, 27 Kânun-i Sâni 1329 [9 Şubat 1914]; Mehmet Rauf, “Gizli Aşk”, *İlk Temas İlk Zevk*, Kitaphane-i Sûdi, İstanbul 1338 [1922], ss. 113-120. Metinle ilgili alıntılar için ikinci kaynağa başvurulmuştur.

³⁷⁷ Mehmet Rauf, “Hasta Aşkı”, *Aşk Kadını*, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923], ss. 20-44. Metinle ilgili alıntılar bu kaynaktan yapılmıştır.

Hikâyede aralarındaki bu ruhî bağ, anlatıcının Olga'ya duyduğu aşkı pekiştirirken Olga'nın da anlatıcıya olan dostluğunu geliştirir. Anlatıcı evli bir adam olsa da Olga'nın ince ruhundan, musiki ve edebiyat konusundaki düşüncelerinden etkilenmekten kendini alamaz. Olga “ilahî mevcudiyet”inin (s. 34) yanı sıra musikiye benzeyen sesiyle de onu büyüler. Öyle ki anlatıcı onunla konuşurken “sesinin ahenginde, nazarlarının huzmesinde nihayetsiz bir şevk ve galeyan dalgasına müstağrakmış gibi pervaz” ettiğini düşünür (s. 36). Fakat Olga'nın ona dostlukla yaklaşması, aşkını dizginlemesine sebep olur. Anlatıcı, genç kızı kalbinde o kadar yüceltmıştır ki aralarındaki güçlü bağı zedelemek istemez. Nitekim ona “adî bir kadınla muaşakadansa, bu müstesna kadınla yalnız konuşmak” daha mutluluk verir (s. 37). Anlatıcı, birlikte hastanede geçirdikleri bu mutlu zamanlardan bahsettikten sonra, Olga'nın tedavi için İsviçre'ye döndüğünü ve vedalaşmak zorunda kaldıklarını söyler. Olga gidince kendisi de İstanbul'a dönmüş, mektuplar vasıtasıyla haberleşmeye devam etmişlerdir. Fakat hikâye acıklı bir sonla, anlatıcının Olga'nın ölüm haberinin yazılı olduğu bir mektubu almasıyla biter.

Mehmet Rauf'un musikiden aşkın doğuşu ve gelişimi açısından yararlandığı eserlerinden birisi de Cumhuriyet'in ilanından sonra kaleme aldığı **Karanfil ve Yasemin**³⁷⁸ romanıdır. Birçok eserinde kullandığı üçüzlü aşk temine bu romanında da yer vermiştir. Romanda aşk, Samim-Pervin-Nevhiz üçgeninde gelişirirken musikinin aşk üzerindeki etkisi, Samim-Nevhiz aşkında karşımıza çıkar.

Altı bölümden oluşan ve kalabalık kişi kadrosuna sahip roman, “Kadri Paşaların Çayında” başlıklı birinci bölümle başlar. Samim çocukluk arkadaşı Pertev'le karşılaştığı gün, Pertev onu evlerindeki çaya davet eder. Bu davette Samim, Pertev dışında kimseyi tanımamakla birlikte Pertev sayesinde onun ailesiyle tanışır. Davetteki kişileri kendisine tanıtan bir diğer kişi de çocukluğundan beri tanıdığı Saraylı Hanım'dır. Samim, davette Pertev'in kız kardeşi Pervin'den çok etkilenir. Ancak onu en çok etkileyen, daha önce Beyoğlu'nda uzaktan görüp hayran olduğu genç bir kadındır. Samim, etkilendiği bu kadını da diğer kişiler gibi Saraylı Hanım vasıtasıyla tanır. Mehmet Rauf'un diğer eserlerinde de karşımıza çıkan, piyanonun “obje” olarak iki kişi arasında yaşanacak aşkı

³⁷⁸ Mehmet Rauf, **Karanfil ve Yasemin**, Matbaa-i Amidî, İstanbul 1340 [1924]. Metinle ilgili alıntılar, künyesi verilen bu kitaptan yapılmıştır.

önceden haber verme fonksiyonu, burada da Samim'in Nevhiz'i "piyanonun yanında" (s. 18) görmesiyle önden sezdirilir. Saraylı Hanım, davetlileri tanıtırken Samim'in Pervin'i beğenmesi üzerine Pertev'in küçük kız kardeşi Şadan'ı da ona göstermek ister ve piyanonun yanında duran kızlara işaret eder. Bunlardan biri, Samim'in Beyoğlu'nda görüp etkilendiği kadındır ve Samim, Şadan yerine bütün dikkatini ona verir. Öyle ki evlenmek için Pervin'den ziyade bu kadını tercih ettiğini söyler. Saraylı Hanım ise isminin Nevhiz olduğunu söylediği bu kadının Pertev'in ağabeyi Sadri Bey'le evli olduğunu belirtir (ss. 18-19). Fakat Saraylı Hanım'ın bu sözüne rağmen Samim davet boyunca tanışamadığı, kendisine uzak kalan bu kadınla tanışma hayali kurar.

"İlk Temaslar" başlığını taşıyan ikinci bölümde ise musiki, Samim ve Nevhiz arasındaki aşkın doğuşuna hizmet etme özelliğiyle kendini gösterir. Çay davetinde Pertev'in annesi Saadet Hanım, Samim'i yazları Beykoz'da kaldıkları sayfiyeye davet eder. Samim de Nevhiz'le tanışma ümidiyle onların sayfiyesine gider. Çay partisindeki gibi burada da piyano vardır ve salondakilerin ısrarı üzerine Pervin piyanoya geçer. Mehmet Rauf'un diğer eserlerinden hareketle, bu sahnede Samim'in Pervin'e âşık olmasını bekleriz. Ancak Samim Pervin'den de etkilenmekle birlikte, onun icra ettiği piyano Nevhiz'e olan aşkını pekiştirir. Nitekim Pervin piyanoda Schumann'ın parçalarını çalıp söylediği sırada terasta yalnız kalan Samim ve Nevhiz, musikinin etkisiyle birbirine karşı çekim hissederler. Romanda Samim'in bakış açısından anlatılan bu musiki sahnesi, Samim'de Nevhiz'e karşı cinsî bir istek de uyandırır:

Bu esnada içeride salonda misafir hanımların ve beylerin rica ve ibramıyla piyanoya geçmiş olan Pervin'in latif sesinin, Şuman'ın [Schumann] neşidelerinden birini teganni ederek 'Ich kanst niht fassen, niht glauben...' [Ich kann's nicht fassen, nicht glauben]³⁷⁹ diye yükseldiğini işitti.

Döndü, salona doğruldu. Fakat Nevhiz... Nevhiz orada idi ve hiç haberi yokken, hiç haberi olmadan koca terasta yalnız ikisi, yalnız onlar, ikisi kalmıştı...

³⁷⁹ Metinde Almanca olarak yer alan bu parça, Schumann'ın *Frauenliebe und Leben* (Tü. "Bir Kadının Hayatı ve Aşkı") adlı şarkı dizisinde yer alan üçüncü şarkıdır. Bu şarkı dizisi esasını Alman şair Adelbert von Chamisso'nun (1781-1838) aynı adlı şiir dizisinden (*Frauenliebe und Leben*) almaktadır. Schumann, bu şiirleri Clara ile evlenirken ona düğün hediyesi olarak bestelemiştir. Romanda Pervin'in çaldığı "Ich kann's nicht fassen, nicht glauben" (Tü. "Anlayamıyorum, inanamıyorum.") adlı parça da bir kadının sevgilisine aşkını ve hislerini dile getirdiği sözlere sahip olan, romantik bir şarkıdır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Pınar Uçman Karaçalı, "Robert Schumann's Song Cycle *Frauenliebe und Leben* (A Woman's Life and Love): An Interpretive Guide for Singers", **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı: 17, Kış 2017, ss. 141-151. Sözleri ve ritmiyle aşkı ifade eden bu parça, romanda Samim ve Nevhiz arasındaki aşka hizmet etmenin yanında Pervin'in de mizacını pekiştirmektedir.

Salon kapısının hemen önünde bir hasır koltuğun ipek yastıkları arasında kumral başı gömülmüş, hemen kaybolmuş, genç kadın ona işittirmek istiyormuş gibi yüksek bir sesle ve dindarâne bir hararetle ‘İlahî Şuman, değil mi beyefendi?’ diye mırıldandı.

Ona o kadar yakın olduğundan hiç haberi yoktu, orada görünce kalbi hareketten kalmış gibi, ayrılamadı, ilerleyemedi ve oracıkta, Nevhiz’in hemen yanında, onun başucunda, ayakta durdu. Şimdi, yukarıdan, gözünün hemen altında, şeklinin bütün zenginliklerini görüyor ve tenasübüne hayran oluyordu; omuzlar müdevver bir ahenk ile iniyor, kollarının altında göğsü zengin bir gurur ile taşarak nazarı çıldırıyor idi (ss. 69-70).

Öyle ki bu satırların devamında Samim, musikinin ve Pervin’in sesinin tesiriyle hayalinde Nevhiz’i elbiselerinden arınmış, çıplak olarak görür ve içindeki bu galeyanla ona sahip olmak ister:

Hâlbuki Nevhiz, yanı başında koltuğunda, onun beynini fırtınalarla tarumar eden bu hissiyattan haberdar imiş de onu daha ziyade tahrik etmekten zevk duyuyormuş, lahuti nağmeleriyle salonda temevvüç eden Şuman’ın [Schumann] neşidesiyle gaşy oluyormuş gibi vücudunu dalgalandırıyor, siyah şehvet halkalarıyla muhat gözlerinin süzgün, baygın nazarlarıyla onu sanki vahşi bir günaha davet ediyordu. Bu muzlim davet ne kadar gayr-ı memul ise o kadar çılgın darbelerle asabını kamçılıdı.

Birdenbire silkinerek ‘Ona malik olacağım!’ diye yemin etti. Onun vücudundaki bu galeyan-ı mestîye bakarak pek yakın bir zamanda onu kollarının arasında tutacağına emin oldu.

Şimdi baygın baygın onun rayihasını içiyor ve bu taze, gayr-i kabil-i tarif tebahhur ile daha ziyade sarhoş oluyordu. Nevhiz de bir iştîyak-ı ruh ile cezp olmuş gibi, başını kaldırıp kendine baktı ve birbirlerine tebessüm ettiler... (s. 71).

Mehmet Rauf, *Cidâl* oyununda yer verdiği musikinin fizikî arzular uyandırma işlevini burada da kullanmıştır. Nitekim Samim, bundan sonraki aşamada sürekli olarak Nevhiz’i arzular ve zihninde onun “İlahî Schumann, değil mi beyefendi?” sözü bir nakarat gibi tekrar eder (s. 73). Nevhiz’le yaşadıkları bu musiki atmosferinden sonra onun tabiata da içindeki aşkın coşkusuyla baktığını görürüz. Tabiattaki her şeyin Nevhiz’in varlığından, güzelliğinden ötürü yaratıldığını düşünen Samim, Nevhiz’in gizemli, ulaşılmaz oluşuyla “uzak, esrarengiz, sihirkâr bir musiki-yi aşk” arasında bağlantı kurar (s. 74).

Romanda musiki parçaları hem dinlenen hem de üzerinde konuşulan, önemli bir unsurdur. Şiddetli yağmurun yağdığı bir akşam sayfiyede hep birlikte otururlarken Samim Nevhiz’in musiki zevkini öğrenmek adına, patlayan gök gürültüsü ile

Rossini'nin *Guillaume Tell*³⁸⁰ operasındaki uvertür³⁸¹ arasında benzerlik kurar. Samim'in açtığı bu bahis, ikisi arasında *Guillaume Tell*'in yanı sıra başka musiki parçaları üzerine de sohbet etmeye vesile olur. Samim Beethoven, Liszt, Weber,³⁸² Czibulka³⁸³ ve Chopin'in eserlerinden örnekler vererek bunları tek tek tahlil eder, Nevhiz de onu büyük bir ilgiyle dinler (ss. 117-120). Burada musikiye olan ortak ilgileri aracılığıyla Samim'le Nevhiz'in daha da yakınlaştıklarını gözlemliyoruz. Samim'in musiki parçaları hakkında yaptığı yorumlar, Nevhiz gibi salondaki diğer genç kızları da etkilemiş ve ilerleyen dakikalarda hepsini piyano çalmaya sevk etmiştir. Her biri piyanoda sevdikleri besteleri icra ettikten sonra sıra Nevhiz'e geldiğinde o, Schumann'ın *Dichterliebe*'lerinden³⁸⁴ birini çalıp söylemeyi tercih eder. Romanda Nevhiz'in piyano çaldığı bu parça, Samim'in aşkını pekiştirmesi bakımından önemlidir. Nitekim Samim onu dinlerken parçada “bir ifade-yi aşk” hissederek kendinden geçer (s. 122).

Nevhiz'in piyanosuyla Samim'e hissettirdiği bu “ifade-yi aşk”, romanın ilerleyen kısmında bir “tül”ün aracılığıyla somuta dönüşür. Ertesi gün yine hep birlikte evde piyano çalıp şarkı söyleyerek vakit geçirdikten sonra Samim gece uyuyamayıp bahçeye çıkar ve tabiatla kendi duyguları arasında bağlantı kurar. Bu sırada Nevhiz'in pencereden başına örttüğü tülü uzattığını görür ve elleriyle tüle temas eder. Romanda Nevhiz'in uzattığı bu tül, ikisi arasındaki aşkın somut olarak başlangıcını ifade etmektedir. Nitekim Samim, ulaşılmaz gördüğü Nevhiz'in bu işaretiyle aşkına cevap verdiğini düşünerek mutlu olur (s. 135).

Romanın bundan sonraki kısmında, Samim ve Nevhiz arasındaki aşkın artık fizikî boyuta geçtiğini görürüz. Sacide Hanım'ın çay davetinde Samim, Nevhiz'i dansa kaldırırlar ve onun isteksiz bir şekilde dans etmesi üzerine genç kadına aşkını itiraf eder (s.

³⁸⁰ *Guillaume Tell*: İtalyan besteci Gioacchino Rossini'ye (1792-1868) ait, dört perdelik romantik opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi I, s. 149.

³⁸¹ Uvertür: 17. yüzyılın sonlarında başlayan operada (lirik dram) sahne açılmadan önce eseri özetleyen başlangıç müziği, açılış. Bkz. Sözer, s.435.

³⁸² Carl Maria von Weber (1786-1826): Alman besteci.

³⁸³ Alphons Czibulka (1842-1894): Macar besteci.

³⁸⁴ *Dichterliebe* (Tü. “Şairin Aşkı”): Robert Schumann (1810-1856) tarafından Alman şair Heinrich Heine'in (1797-1856) şiirleri üzerine bestelediği lied serisi. İçerisinde 16 adet şarkı vardır. Bkz. Murat Özkoyuncu, “Müziğin Şairi”nden İnsan Sesi İçin Küçük Mücevherler”, **Andante**, 18.09.2011, <https://www.andante.com.tr/tr/4557/-muzigin-sairi-nden-insan-sesi-icin-kucuk-mucevherler>, (15.10.2018).

174). Bu aşk itirafından sonra ikisi arasında karşılıklı mektuplaşma ve görüşmeler başlar. Samim bu görüşmelerde, musiki vasıtasıyla âşık olduğu Nevhiz'in sesine de hayranlık duyar (ss. 203, 209, 222). Nevhiz aşkta mücadeleden hoşlanan bir kadındır ve Samim'e yazdığı mektubunda türlü engelleri aşması halinde onunla köşkte buluşabileceğini söyler. Samim de engelleri aşarak Nevhiz'in köşküne ulaşır. Anne ve babasının yaşadığı bu köşkte Nevhiz, Samim'i bekârken kaldığı odaya götürür. Odada piyanonun da olduğu bir musiki köşesi vardır ve musiki üzerine koyu bir sohbetten sonra Nevhiz, notalarının arasından Victor Dolmetsch'in³⁸⁵ *Valse Lente* parçasını seçip piyanoda çalmaya başlar. Bu parça, Samim'de Nevhiz'e karşı yine cinsî arzular uyandıran ve aşklarını bedenlen de yaşamalarına yol açan bir şarkıdır:³⁸⁶

Nevhiz çalarken, Samim onun arkasında, biraz yanda duruyordu. Ve önünde genç kadının iskemleden taşmış kalçalarını, elbisesinin sıkı kemeriyle pek ince görünen belini ve bunun fevkinde göğsün bütün dolgunluğunu seyrediyordu. Genç kadının biraz açık olan yakası, ensesinin ve omuzlarının bir kısmını bütün vecd ve letafetiyle gösteriyordu. Başı, saçlarının hayal-âmîz şekliyle, bütün bu latif şeylerin fevkinde, onların hepsinin bütün hüsn ve şiiiriyet manalarının zübdesi denilecek bir nefasetle, çaldığı havanın elîm, hazin ahengiyle hafif hafif sallanıyor, demgîr oluyordu (...) (ss. 244-245).

Aşkın musiki etkisiyle ruhî boyuttan maddî boyuta geçtiği bu kısımdan sonra, Samim, Nevhiz'le aşklarını daha rahat sürdürebilmeleri için bir ev tutar. Nevhiz'e sürpriz yaparak döşettiği evin salonunda ikisinin ortak zevkini ifade eden "piyano" da vardır (s. 272). Aşkta yeni bir evreye geçen Samim ve Nevhiz artık sık sık bu evde buluşmaya başlarlar. Fakat bu buluşmalar süresince Samim, Nevhiz'in aşkından şüphe duyduğu için kendi içinde devamlı çatışma yaşayarak Pervin'e yaklaşır. Romanın sonunda onun Pervin'le yaşadıkları aşka rağmen yine de aşkından kuşku duyduğu Nevhiz'i seçtiğini görürüz. Fakat Samim'in aşkına karşılık Nevhiz, başka bir erkekle İtalya'ya gider. Zatürre olan Pervin ise Samim'in yanında can verir. Onun ölümüyle Samim, Pervin'le geçirdikleri mutlu zamanları gözünün önünden geçirerek aşkını asıl hak edenin Pervin olduğunu düşünür ve roman onun yaşadığı vicdan azabıyla sona erer.

³⁸⁵ Victor Dolmetsch (1852-1904): Fransız besteci.

³⁸⁶ Coşkun, Musiki, s. 26.

Mehmet Rauf'un Cumhuriyet'ten sonra kaleme aldığı, son romanlarından olan *Harabeler*'de³⁸⁷ musiki, daha çok Batılı yaşantıyı ve kişilerin mizacını gösterme işleviyle yer alsa da aşkın gelişiminde de kısmen etkilidir. *Cumhuriyet* gazetesinde 22 Temmuz 1926-27 Nisan 1927 tarihleri arasında tefrika edilen³⁸⁸ eserde, Cumhuriyet'in ilanından sonra rejim değişikliğinin toplumda meydana getirdiği değişiklikler ve yanlış Batılılaşma olgusu ele alınmıştır. Başındaki takdimde Mehmet Rauf, romanın o dönemki İstanbul hayatına ait manzaraları içerdiğini belirterek kendisi de bir romancı olarak cemiyetteki mevcut değişiklikleri tetkik edip ortaya koymak için eseri kaleme aldığını belirtir. "Cumhuriyet'in millî tefrikası" başlığı altında yayımlanan romanın isminin "Harabeler" olması da semboliktir. Nitekim eserde yeni hayata adapte olamayan veya Batılılaşmayı yanlış yorumlayan kişilerin gerek manevî gerekse maddî çöküşü işlenir.³⁸⁹

Oldukça hacimli olan ve kalabalık kişi kadrosunu bünyesinde barındıran romanda olayları ve kişileri gözlemleyen, anlatıcı Lebibzade Nuri Süha'dır. Dolayısıyla olayların merkezindedir ve kişileri de onun vasıtasıyla tanırız.³⁹⁰ Romanda Nuri Süha, patronu Lebibzade Şefik Bey'in aile hayatı ile bir tesadüf eseri dâhil olduğu Fahir Bey'lerin köşkündeki yaşantı olmak üzere iki ayrı çevreyi gözlemleme imkânı bulur. "Uzaktan", "Yakından" ve "İnhilal" başlıklarıyla üç ana kısma ve kendi içinde de olayların içeriğine göre alt bölümlere ayrılan eserde Nuri Süha, çevresindeki bu kişileri ilk olarak "uzaktan" gözlemler. Daha sonra aynı kişilerin hayatlarına "yakından" şahit olur. "İnhilal" kısmında ise yakından şahit olduğu bu hayatların birer birer çöküşünü izler.

Roman Nuri Süha'nın, patronu Şefik Bey için gazetede gördüğü kiralık bir köşkü görmeye gitmesiyle başlar ve gelişir. Kızlarıyla birlikte yaşayan Nimet Hanım ve kardeşi Fahir Bey, köşklerini kiraya verip Avrupa'ya gitmeyi düşünürler. Nimet Hanım'ın kızları olan Selma ile Mübeccel, güzellikleri ve kültürlü konuşmalarıyla daha

³⁸⁷ Mehmet Rauf, "Harabeler", *Cumhuriyet*, Sayı: 790-1066, 22 Temmuz 1926-27 Nisan 1927. Metinle ilgili yapılan tüm alıntılar için bu tefrikadan yararlanılmıştır.

³⁸⁸ Bu tarihler arasında 155 tefrika olarak yayımlanan romanın sayılarında zaman zaman yanlış numaralandırmalar ve atlamalar mevcuttur. Romandaki tefrikadan kaynaklanan bu aksaklıklara Mehmet Törenek de işaret etmiştir. Bkz. Törenek, s. 103.

³⁸⁹ Törenek, s. 104.

³⁹⁰ Törenek, s. 105.

ilk tanışmada Nuri Süha'yı kendilerine hayran bırakırlar. *Karanfil ve Yasemin* romanında Nevhiz'de gördüğümüz, ulaşılması zor kadın tipi burada Mübeccel'de karşımıza çıkar. Mehmet Rauf'un iki kadın bir erkek arasında gelişen üçüzlü aşkı işlediği eserlerinde, erkek kahramanların zor ulaşılan kadınları "ideal" aşk olarak görmeleri gibi, Nuri Süha da roman boyunca bir türlü ulaşamadığı Mübeccel'in aşkıyla tutuşur. Selma her ne kadar yumuşak huylu, ağırbaşlı, hassas mizacı ve sanatçı kişiliğiyle "ideal" kadın profilindeki özellikleri taşısa da Nuri Süha kolay elde edilir olmasından ötürü ona hiçbir zaman tam anlamıyla bir aşk hissetmez. Nitekim ilk çay davetinden itibaren Selma, Nuri Süha'ya yakın davranır ve roman boyunca ona olan aşkını her fırsatta hissettirir. Mübeccel ise Şerif Nahit Bey adındaki züppe, son derece itici bir adamla nişanlıdır ve Nuri Süha onları sürekli kıskanır.³⁹¹

Romanda musikinin aşk üzerindeki etkisi de Nuri Süha'nın, Mübeccel'e duyduğu imkânsız aşkı unutmak ve kendini avutmak için kurtuluşu bir başka kadında arayışı sırasında ortaya çıkar. Eserin "Yakından" başlıklı bölümünde patronu Şefik Bey'le ailesini ve Fahir Beylerin köşkündeki kişileri daha yakından tanıma imkânı bulan Nuri Süha, bir gün köşkün müdavimlerinden Naim Bey'in evine gider ve onun eşi Süheyla Hanım'la tanışır. Adî zevklere sahip olan Naim Bey'in tersine, eşi Süheyla Hanım son derece kültürlü, kibar ve ağırbaşlıdır. Üstelik yüksek bir estetik zevke sahip olan genç kadın, Batı musikisi ve resim sanatına vâkıftır. Bu yönleriyle de Nuri Süha'yı daha ilk tanışmada kendine hayran bırakır (*Cumhuriyet*, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani 1926). Onunla konuştuğu ve onun sanata duyarlı ince ruhunu gördükçe Nuri Süha, Süheyla Hanım'ı güzel ve çekici bulmaya başlar:

Evet, Süheyla Hanım, güzellik müsabakasında elbette hiçbir mükâfat alamazdı. Fakat onda o kadar ince bir şiiriyet, o kadar hassas ve mâil-i pervaz bir hüsn harikası gizliydi ki, ilk gördüğüm an lakayt kalmışken, ince uzun parmaklı asil ve beyaz, o kadar beyaz ve o kadar ipek ki, bana bir kelebek kanadını görüyorum zannını veriyordu. Evet, bu asil ellerini[n], mevzun bacağının ve küçük ayağının gitgide dimağa telkin ettiği çılgın emellerin sihri altında şimdi rengi koyulaşan kalın dudaklarını ve parıltısı çoğalan şehvetli gözlerini gördükçe, bu gizli güzelliğin esrarlı füsunu zapt ediyor, yakıyor, harap ediyordu (*Cumhuriyet*, Sayı: 905, 15 Teşrin-i Sani 1926).

³⁹¹ Törenek, s. 107.

Nuri Süha'nın Süheyla Hanım'a karşı hislerinin aşka yaklaşması da Mübeccel'e duyduğu öfke ve intikam duygularından sonra gerçekleşir. Nuri Süha, köşke geldiği bir gün Mübeccel'e aşkını itiraf eder ve nişanlısı Şerif'i eleştirir. Ancak Mübeccel onun bu eleştirilerine karşı çıkarak Şerif'e olan aşkını ve bağlılığını dile getirir. Bunu duyunca büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Nuri Süha, Mübeccel'e olan aşkından kurtulmak ve ondan intikam almak amacıyla çareyi Süheyla Hanım'a gitmekte bulur. Romanın “Bir Musiki Ayini” alt başlığında yer alan, Nuri Süha ve Süheyla Hanım'ın musiki üzerine sohbetlerini içeren bu bölümde, Nuri Süha ile Süheyla Hanım'ın birbirine yaklaştığını görürüz. Nitekim bu konuşmalarda “musikiye ibadetkâr” olduğunu söyleyen Süheyla Hanım, Nuri Süha'nın gözünde “ezbere, sahte ve süslü” sözlerle sanata ilgi duyduğunu ifade eden diğer kadınlardan “samimiyetle” ayrılır (*Cumhuriyet*, Sayı: 929, 9 Kanun-ı Evvel 1926). “Yegâne din” olarak görece kadar musikiye tutkun olan Süheyla Hanım, en çok Schumann'ın bestelerini sevmektedir ve Nuri Süha'ya da uzunca bir süre Schumann'dan ve bestelerin hikâyelerinden bahseder. Nuri Süha onun engin musiki bilgisinden ve anlattığı Schumann-Clara aşkından çok etkilenerek Süheyla Hanım'dan bu parçaları piyanoda da çalmasını ister (*Cumhuriyet*, Sayı: 930, 10 Kanun-ı Evvel 1926). Bunun üzerine Süheyla Hanım onu musiki odasına götürür ve piyanoda Schumann'ın bestelerini icra eder. Romanda musikiyle geçen bu dakikalar, Nuri Süha'nın Schumann'la Süheyla Hanım'ın ruhları arasında bağlantı kurmasına ve adeta “vecd” hali yaşayarak kendinden geçmesine yol açar (*Cumhuriyet*, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926).

Nuri Süha ve Süheyla Hanım'ın musikiye duyduğu iptila, onları piyanoda tekrar Schumann'la vakit geçirmeye sevk etmiştir. Nitekim Nuri Süha'nın Schumann'a gösterdiği alakayla Süheyla Hanım, onu ertesi gün evine tekrar davet eder. Ancak genç kadının bu davranışı Nuri Süha'da olumlu etkiden ziyade olumsuz bir izlenim bırakır. Öyle ki Nuri Süha, Süheyla Hanım'ın sanata, özellikle de musikiye duyduğu tutkudan büyülenmiş bir şekilde onun evinden ayrılmasına karşın Süheyla Hanım'ın hemen ilk ziyarette kendisini tekrar evine çağırmasını eleştirir. Bu davet, onda Süheyla Hanım'ın da kolay elde edilebilecek, basit bir kadın olduğu algısını yaratır (*Cumhuriyet*, Sayı: 935, 15 Kanun-ı Evvel 1926). Ancak yine de musikinin kendinde bıraktığı etkiyle

Süheyla Hanım'ın evine gitmekten kendini men edemez. Zaten genç kadının evindeki musiki atmosferi, delikanlıda karşı koyamadığı bir aşkın yeniden kıvılcımını başlatır.

Romanda musiki, Süheyla Hanım'ın da Nuri Süha'ya yaklaşımına yön veren bir unsurdur. Nitekim bu seferki gelişinde Nuri Süha'ya önceki gözlemlerinden farklı olarak Süheyla Hanım “harika”, “pür neşe” ve “daha ziyade pembe” görünür. Nuri Süha ondaki bu değişimin, önceki gün gerçekleşen musiki faslının etkisiyle olduğunu düşünür:

Bu harika acaba dünden beri ruhunda tezehhür eden saadet goncalarından, hülya çiçeklerinden mi hâsıl olmuştu?.. Sesinde daha cazip bir safvet, gözlerinde daha füsunkâr bir revnak, hareketlerinde daha şiiir-engîz bir ahenk vardı.

Nazarları dünkü gibi gözlerimden kaçmıyor, adeta maddi bir teslimiyetle kendini vererek zevk duyan bir temas arzusu gösteriyordu (Cumhuriyet, Sayı: 938, 18 Kanun-ı Evvel 1926).

Bu satırların devamında, Nuri Süha musiki odasına geçtiklerini ve Süheyla Hanım'ın piyanoda Schumann'ın *Fa Diyez Minör Sonat*'ını³⁹² çalmaya başladığını söyler. Romanın bu sahnesinde Süheyla Hanım'ın piyanoyu çalış tarzı, Nuri Süha'da eski bir aşk hatırasını canlandırıcı etkide bulunur ve onu kendinden geçirir. Öyle ki Nuri Süha mest olduğu, Schumann'a ait bu aşk parçası vasıtasıyla bir anda musikiden aşka geçerek Süheyla Hanım'ın çehresine ve güzelliğine yönelir:

Bugün 'Fa Diyez Minör Sonat'ın allegro vivaçesi [vivace]³⁹³ olsun, andantesi³⁹⁴ olsun, skerçosu [scherzo]³⁹⁵ olsun, cümleleri, hatta kelimeleri, hatta her şeyleriyle bile bana derin bir aşinalık hissi veriyor, adeta mazide hissedilmiş, unutulmuş iken ani bir inkişaf ile hatırimızda canlanarak tatlı bir mestî içinde ayaklanan saadet ve aşk hatıraları gibi mukavemet edilemez bir tesirle mest ediyordu. Ve bu musikinin tesirini bu kadar cansûz bir hale getirmek üzere karşımda en gayr-i mahsus hareket ve hüsn-ü anâtına şahit olduğum bu çehre... Bu derin ruhun derin çehresi... Gamzeleriyle, lerzeleriyle, nazarların, tebessümlerin en ince, en fark olunmaz hatları ve cıvıllarıyla sanki musikinin ruhumu zapt eden kudretini canlandırıyor, müessir, mugaşşî bir hâle getiriyor idi (Cumhuriyet, Sayı: 938, 18 Kanun-ı Evvel 1926).

³⁹² *Fa Diyez Minör Sonat*: “Op. 11 fa diyez minör” olarak da bilinen, Schumann'ın (1810-1856) bestelediği üç piyano sonatından biri. Bkz. Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, 3. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s. 373.

³⁹³ (*İta.*) allegro vivace: “Allegro” süratli, çabuk, neşeli, parlak, çevik bir hareketi ifade eder. “Vivace” ise canlı, çevik, hızlı, atik; allegrodan daha canlı bir tempoyu göstermektedir. Bkz. Sözer, ss. 12, 445.

³⁹⁴ (*İta.*) andante: Orta sürati gösteren müzik temposu. “Andante”nin hızlıya yakın bir tempo olduğunu kabul edenler bulunduğu gibi, yavaşa yakın bir tempo olduğunu iddia edenler de vardır. Bugün içinde yaygın görüş, “andante”nin yavaş bir tempo olduğu yönündedir. Bkz. Sözer, s. 16.

³⁹⁵ (*İta.*) scherzo: Hafif, şakacı, eğlendirici tarzda yazılmış eserler. Bkz. Sözer, s. 374.

Musiki faslı sona erdiğinde Süheyla Hanım çay içmeleri için onu, vaktini çoğunlukla şiir okuyarak geçirdiği özel odasına getirir. Burada yan yana oturup sohbet ettikleri sırada Nuri Süha, genç kadına karşı büyük bir çekim hissederek onu öpmek ister. Fakat tam o anda duvarda Mübeccel'in imzalanmış bir fotoğrafını görür ve kendini hışımla dışarı atar (*Cumhuriyet*, Sayı: 940, 20 Kanun-ı Evvel 1926). Dolayısıyla Nuri Süha ve Süheyla Hanım arasındaki aşk, Mübeccel'in varlığı sebebiyle daha başlamadan biter. Zaten Nuri Süha, Mübeccel'e olan aşkından kurtulmak için Süheyla Hanım'ı seçmiştir. Bundan sonraki aşamada Nuri Süha, Mübeccel'le yaralanan kalbini Selma'da iyileştirmeye çabalar; ancak bunda da başarılı olamaz. Romanın sonunda dolandırıcılık sebebiyle hapse atılan Şerif'in gerçek yüzünü gören Mübeccel ondan ayrılır ve Nuri Süha'yla nişanlanır. Onlar arasında bir engel teşkil etmek istemeyen “fedakâr” Selma ise Kıbrıs'a gider.

Mehmet Rauf'un 1927 yılında “Büyük Aşk Romanı” adı altında basılan, eşi Muazzez Hanım'a ithaf ettiği *Son Yıldız*³⁹⁶ romanında da musiki, birden fazla işlevi olan ve eserin tüm hacmini saran önemli bir öğedir. Mehmet Rauf, aşkı geliştirmek ve eski aşk hatıralarını canlandırmak amacıyla eserlerinde başvurduğu musikiye burada da yer vermiştir.

Harabeler gibi hacimli bir roman olan *Son Yıldız*'da önceki eserlerde gördüğümüz, iki erkek ve bir kadın arasındaki aşk işlenmiştir. Olayların kronolojik ilerlediği, yer yer geriye dönüşlerle geçmişin de anlatıldığı roman, *Karanfil* ve *Yasemin*'deki gibi bir çay davetiyle başlar. Kalabalık kişi sayısına sahip romanda kişilerin çoğunu Tokatlıyan Otelinde verilen bu danslı çay davetinde tanırız. Üçüncü tekil kişi ağzından yazılan eserde kişi sayısı fazla olsa da anlatıcı roman boyunca bizi sadece Fahri Cemal'le Perran'a, onların bakış açısı ve psikolojilerine odaklar.

Romanda Perran, Şefik Nuri ismindeki avukat bir bey ile evlidir. Mehmet Rauf'un pek çok eserinde gördüğümüz “ideal” kadın özelliklerine sahip olan Perran, son derece güzel ve kültürlü bir kadındır. Fakat eşiyle farklı mizahta olmaları ve anlaşamamaları sebebiyle, Fahri Cemal adında zengin ve kültürlü bir adamla metres hayatı yaşamaktadır.

³⁹⁶ Mehmet Rauf, *Son Yıldız*, Gündoğdu Matbaası, Suhûlet Kütüphanesi, İstanbul, 1927. Metinle ilgili alıntılar, bu kitaptan yapılmıştır.

Tokatlıyan Otelindeki çay daveti ile başlayan romanda olaylar başlangıçta Fahri Cemal'in bakış açısından verilir. Fahri Cemal, Perran'la aralarındaki yaş farkından ötürü kendi içinde sürekli olarak onu kaybetme endişesi yaşar ve Perran'ı kıskanır. Nitekim yirmi beş yaşlarında olan Perran genç ve güzel bir kadındır. Fahri Cemal ise elli yaşlarındadır ve daha romanın başında Perran'ın başka birine âşık olabileceği ihtimalinden ötürü kendisiyle çatışma yaşar. Romandaki olayların gidişatını da bu çatışma belirler. Tokatlıyan'daki davette Perran, dansta yetenekli bir genç olan Fikret'le dans eder. Fahri Cemal ise bu danstan oldukça rahatsız olur. Davet sonrasında da Perran ve Fikret arasında bir aşkın gelişebileceği, Perran'ın onu bırakıp Fikret'le olacağı düşüncesi devamlı olarak zihnini kurcalar. Böylece okuyucu, Fahri Cemal'in bu düşüncelerinden hareketle kendini Fikret ve Perran arasında gelişecek bir aşka hazırlar. Ancak romanın ilerleyen kısımlarında karşımıza Perran'ın âşığı sıfatıyla Fikret değil, onun gençlik aşkı Fuat İlhami çıkar. Eserde Perran ve Fuat İlhami'nin karşılaştığı “Baloda” kısmına kadar olayları Fahri Cemal'in gözünden görürken bu bölümden sonra anlatıcı bizi Perran'ın bakış açısına ve yaşadığı iç çatışmalara odaklar. Musikinin aşk üzerindeki etkisi de Perran ile Fuat İlhami'nin ilişkilerinde gözlemlenir.

Perran, Fuat'ı henüz on sekiz yaşlarındayken ailesiyle hava değişimi için gittikleri Büyükada'da görüp tanımıştır. Savaş sırasında Çanakkale cephesinde yaralanmış bir subay olan Fuat, nekahet dönemini geçirmek için ailesiyle beraber Büyükada'ya gelmiş ve Perran'la da aşkları burada başlamıştır. Komşu olan Perran ve Fuat, ailelerinin bir araya geldiği zamanlarda birbirini yakından tanıma fırsatı bulurlar. Bu toplantılarda Fuat'ın anlattığı savaş anıları, Perran'da ona karşı büyük bir hayranlık ve aşk uyandırır. Onun Fuat'a âşık olmasına yol açan diğer önemli etken ise genç adamın gramofonda çaldığı şarkılardır. Nitekim “Fuat'ın daima çaldığı gramofondaki havaları dinlemek”, (s. 185) Perran'ın aşkını daha da hararetlendirir.

Büyükada'da çıktıkları gezintilerde sık sık birbirine tesadüf etmeleri ise aralarındaki aşkı eyleme döker. Fakat iki sevgili çok geçmeden ayrılmak zorunda kalır. Fuat, Kafkas Cephesi'ne çağrılır ve bir daha görüşemezler. O gittikten sonra Fuat'ın ailesi ve Perran, delikanlının bulunduğu geminin düşman askerlerince yakıldığını ve Fuat'ın da o gemide can verdiğini haber alırlar. Fakat yıllar sonra Perran, Fuat'la Pera Palas'ta verilen balo davetinde karşılaşır. Öldü sanılan Fuat, yanan gemiden şans eseri

kurtulmuştur. Perran baloda onu görünce gözlerine inanamaz ve eski hisleri yeniden alevlenir. Baloda Fikret, Perran'ı dansa kaldırmış ve Fuat da onları büyük bir üzüntüyle karşıdan izlemiştir. Balo dönüşü Perran o gece rüyasında sürekli Fuat'ı görür. Uyandığı anlarda da uyku ile yarı uyanıklık arasında Fuat İlhami'yle ilk tanıştığı zamanları ve geçmişte yaşadıkları mutlu aşk günlerini hatırlar (ss. 179-193).

Uyku ile uyanıklık arasında devamlı Fuat'la ilgili düşünceler arasında gidip gelen Perran, Fuat'ı telefonla arayıp aramamak konusunda tereddüt yaşar. Nitekim onun balodaki hüzünlü çehresi aklından bir türlü çıkmamakta; ancak Fahri Cemal'i de düşünerek aramaya cesaret edememektedir. Uzun süren bir çatışma sonunda, Fuat'ın telefonun başında beklediğini hayal ederek onu aramaya karar verir. Telefonla konuşmalarının ardından bir otomobilde görüşürler. Bu görüşmede Perran'ın amacı, Fuat'a Fahri Cemal'le olan ilişkisini anlatmaktır; fakat Fuat'ın onu hâlâ saf, masum bir aşkla sevmesi genç kadını bu fikrinden alıkoyar.

Fahri Cemal ise Fuat'tan habersizdir. Bu sebeple Fikret'le Perran'ın bir aşk yaşama ihtimalinden korkarak Perran'ı Napoli'ye götürmek ister. Napoli'ye gidecekleri gün, Perran'la Fuat İlhami'nin arasında fiziksel bir çekim yaşanır ve Perran, ona Fahri Cemal'le ilişkisini bir türlü söyleyemez. Napoli'de geçirdikleri zaman süresince Fahri Cemal ne kadar mutluysa Perran da bir o kadar hüzünlüdür ve hep Fuat'ı düşünür. Fuat'tan uzak kalmak, Perran'ın kendi hislerini sorgulamasına yol açar. Öyle ki Napoli'nin doğal güzellikleri ve sanatı içinde Perran'ın aşkı daha da pekişir. Onun Fuat'a aşkını arttıran en önemli unsur ise musikidir. Napoli'yi çok iyi bilen Fahri Cemal, Perran'ı bir gün Santa Lucia'ya götürür. Deniz kenarında oturdukları lokantada, masalara mandolin ve kitara çalarak şarkı söyleyen salaş bir müzisyen grup eşlik eder. Mandolin ve kitara çalan iki kişiyle sefil kıyafetli genç bir kızdan oluşan grupta, genç kızın söylediği dokunaklı şarkı Perran'ı çok etkiler. Nitekim bu parça, Perran'ın Fuat'a hislerinin tercümanı gibidir.³⁹⁷

Perran emindi ki şimdi şu yırtık elbiseli, kirli vücutlu sefil kızın söylediği şarkı da, yine bir sevdiğini düşünüp onun hakkında bir emelle çırpınan bir kalbin nağmeleriydi. Nitekim bir Eğin havası, bir Trabzon şarkısı, bir Acem türküsü de aynı nağmeleri inliyordu. Ve şarkta, garpta, şimalde, cenupta, dağlar, şehirler, hoca, dilenci, herkesi meraka esir eden o büyük aşk... Kendini nasıl itaat ettirmiyordu? Niçin, nasıl kalbine mukavemet ediyor, Fuat'tan ayrılıyor, o gün

³⁹⁷ Coşkun, Musiki Sohbetleri, s. 24.

handa duyduğu cansüz zevkleri unutabiliyor... Böyle yabancı, öksüz, hicran-zede kaldığı yerlere sevk edebiliyordu (ss. 296-297).

Napoli’de kaldıkları süre boyunca Perran’ın Fuat’a karşı ilgisini arttıran bir başka şey de yine Santa Lucia’da yemek yerlerken Fahri Cemal’in bestekârların aşklarına ilişkin verdiği tafsilatlarıdır. Fahri Cemal, o akşam gidecekleri *Tristan ve Isolde*³⁹⁸ operasıyla ilgili Perran’ı aydınlatmak ister ve ona Wagner’in hayatından, bu opera eserinden bahseder. Wagner’in kendi hayatında yaşadığı aşkla *Tristan ve Isolde*’deki aşk arasında ilişki kurması, Perran’ın onu merakla dinlemesine sebep olur.³⁹⁹ Fahri Cemal, yaşadığı aşkın tesiriyle Wagner’in bu operayı kaleme aldığını söyler. Wagner’in yaşadığı aşklar konusunda epey bilgi verdikten sonra Liszt’in hayatı ve aşklarını da anlatır. İki büyük bestekârın aşkları, Perran’ı derinden etkiler. Öyle ki bu uzun musiki sohbetinden sonra akşam *Tristan ve Isolde*’yi dinlemeye gittiklerinde, Perran opera aracılığıyla kendi duygularına yönelir. Nitekim operanın üçüncü perdesindeki aşk sahnesi, Perran’ın, Fuat’la yaşadığı aşk arasında bir benzerlik kurmasına sebep olur. Öyle ki Perran, operadan o kadar etkilenir ki “Tristan” rolündeki tenorun söylediği aşk nağmeleri onu ağlatır (ss. 308-309). Bu durum, Fahri Cemal’in Perran’ın aşkıyla ilgili yeniden şüpheyne düşmesine neden olur.

Napoli’de bir başka gün gittikleri lokantada çalınan musiki parçaları ise Perran’ın aşkını kuvvetlendirmenin yanında Fahri Cemal’le ilişkilerine yeni bir yön vermesiyle, romanın önemli dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Lokantada yemek yedikleri sırada önceki gelişlerinde burada dinlediği kör bir mandolinci kızı hatırlayan Fahri Cemal, garsona onu bulup getirmesini rica eder. Garsonun çok geçmeden bulup getirdiği bu genç kız, onlara mandolin çalarak şarkı söylemeye başlar. Onun kendi ruhunu katarak okuduğu duygulu aşk şarkısı Perran’ı derinden etkiler. Öyle ki parçada geçen “amour”⁴⁰⁰ kelimesi genç kız gibi, Perran’ın da hislerini galeyana getirir:

³⁹⁸ *Tristan ve Isolde*: Alman besteci Richard Wagner’in (1813-1883) üç perdeden oluşan opera eseri. Bkz. Altar, *Opera Tarihi I*, s. 337.

³⁹⁹ Mehmet Rauf, Batı sanatçıların hayat ve aşklarını romanlarında malzeme olarak kullanırken, kahramanlarında da onlarınkine benzer bir yaşantının çizgilerini görmek ve göstermek istemiştir. Bkz. Coşkun, *Musiki Sohbetleri*, s. 24.

⁴⁰⁰ (Fr.) Amour: *Tü*. “Aşk”.

Kız, söylediği şarkının bir yerinde dayanılmaz bir hararetle ve sermest bir aşk ifadesiyle: 'Amor [Amour]... Amor...' diye inliyor ve genç kadın dünyanın her köşesinde, her kalbi, hatta gözleri ziyayı, rengi ve güzelliği hiç görmemiş böyle körleri bile ağlatan bu aşkın mehabetiyle boynu bükülerek, yine kendi mecruh aşkını düşünmeye başlıyordu.

Fahri Cemal ve Perran ve hatta garson, kızın şarkılarını büyük bir zevk ile titreyerek dinliyorlar ve kız, daima gökyüzüne bakan oyuk gözleri ve terennüm ettiği şarkıların manasını mandolinle beraber çarpınarak ifade ve ihsas eden sevdalı, lerzan sesiyle durmuyor, cansüz bir feryat ile: 'Amor... Amor...' nakaratını tekrar ediyordu.

Demek herkes aşkı düşünüyor, demek her hayat aşkla dolu bulunuyordu. Aşka esir olmayan, hayatını ona teslim ve feda etmeyen hiç kimse yoktu (ss. 376-377).

Yine musikinin etkisiyle Perran, evrensel aşktan kendi duygularına geçerek Fuat'la aşklarının ümitsizliğini düşünür ve gözleri dolar. Ancak onu gözyaşlarına boğulacak kadar etkileyen, mandolinci kızın, Fuat'ın Büyükkada'dayken balkonda çaldığı şarkılardan birini söylemesi olur:⁴⁰¹

Fakat kız birdenbire başka bir şarkıya başladı ve bu şarkı Perran için affetmeyen zalim bir darbe oldu.

Ah, Perran bu şarkıyı nasıl biliyor, nasıl tahattur ediyordu. Bu: 'O Sole Mio'⁴⁰² isminde İtalyanca bir şarkı idi ki, vaktiyle, ta o zamanlar, o Fuat'ın hastaneden köşküne gelip de gündüzleri balkonunda geçirdiği günler gramofonda ekseri çaldığı havalar arasında, nağmelerinin ruhperverliği, lahnlarının sûzîşi ile süsleyen bir tenor sesinin mukavemetsiz halavetiyle en çok hoşuna gider, daima sermestî ile dinlerdi. Kız, bu şarkıyı muharrik soprano⁴⁰³ sesinin âşıkane cilveleriyle öyle edalı, öyle bayıltıcı bir ifade ile teganni ediyordu ki artık Perran için kendini tutmak muhal idi (ss. 377-378).

Romanda mandolinci kızın söylediği bu musiki parçası, Perran'ın aşk hatıralarını canlandırma işlevindedir. Perran, Büyükkada'da Fahri Cemal'in gramofonundan sürekli olarak dinlediği bu şarkıyı genç kızdan duyunca hıçkırarak ağlar. Onun ağladığını gören Fahri Cemal, Perran'ın bir âşığı olduğundan artık kesin bir şekilde emin olur ve garsona mandolinci kızı derhal götürmesini söyler. Bu aşamadan sonra Perran'ın hayatındaki kişiyi bulmak için İstanbul'a dönme kararı alır ve onların dönüşü romandaki çözülmeyle beraberinde getirir. Nitekim Fahri Cemal ve Fuat İlhami, birbirlerini öğrenirler ve Perran'a karşı bambaşka bir cephe alırlar. Fahri Cemal, onun tarafından aldatılmayı hazmedemez. Fuat ise saf bir aşkla sevdiği Perran'ın kirli

⁴⁰¹ Coşkun, Musiki, s. 25.

⁴⁰² O Sole Mio: İtalyan besteci Eduardo di Capua'nın (1865-1917) 1898 yılında bestelediği şarkı.

⁴⁰³ (İta.) Soprano: En yüksek, en ince kadın veya çocuk sesi. Bkz. Sözer, s. 392.

ilişkisinden dolayı ona öfke duyar. Onların bu davranışlarıyla yıkıma uğrayan Perran intihara kalkışır; ancak şans eseri ölmekten kurtulur. Romanın sonunda Fahri Cemal, “hayatının son yıldızı” olarak nitelendirdiği (ss. 574-577) Perran’la Fuat İlhami’yi evlendirir ve aralarından çekilir.

Mehmet Rauf’un Atatürk’e ithaf ettiği, 1929’da basılan son romanı **Halas**’ta⁴⁰⁴ da musiki, aşkın gidişatında etkilidir. “İstiklal Harbi Romanı” başlığı altında basılan eser Kurtuluş Savaşı’nı konu alan, tarihî ve millî bir romandır. Yazar, romanda Anadolu’daki işgallere karşı direniş gösteren halkın mücadelesini işler. Eser, özünde “bir kurtuluş mücadelesinden çok, mücadeleye uzaktan vâkıf olan şahısların ve ona katılma isteğinin hikâyesidir.”⁴⁰⁵ İzmir’in Yunanlılar tarafından işgaliyle başlayan romanda olaylar, ana kahraman Nihat’ın etrafında şekillenir. Nihat, romanın başından sonuna kadar işgale tepki gösteren ve direnişe katılma ateşiyle tutuşan bir kişilik sergilese de bu mücadelede aktif bir rol üstlenmez, olayların izleyicisi konumundan bir türlü çıkamaz.⁴⁰⁶

Halas’ta esas konu kurtuluş mücadelesi olsa da yazar tarihi çerçeveyi aşk temasıyla birlikte örmüştür.⁴⁰⁷ Romanda Nihat-Beatrice ve Nihat-İclal merkezinde iki aşk ele alınır. Musiki ve aşk arasındaki bağıntı da Nihat ve Beatrice ilişkisinde karşımıza çıkar. Suriye cephesinde savaşırken yaralanan Nihat, İstanbul’da tedavi olduktan sonra babasından miras kalan evi satmak amacıyla İzmir’e gelmiş ve burada ikamet ettiği sırada karşı komşusu Beatrice’e âşık olmuştur.

Romanda Nihat’ın Beatrice’e karşı hislerinin çoğalmasını sağlayan en önemli etken, musikidir. Nihat her sabah onun piyano sesleriyle uyanır ve pencerenin başında musikin etkisiyle kendinden geçerek ancak saatler sonra evden dışarıya çıkar (ss. 12, 48). Komşu olmaları vesilesiyle sürekli görüşmeleri de onların aralarındaki bağı kuvvetlendirmiştir. Savaş sırasında İzmir’deki Rumlar ve her milletten yabancı azınlıklar Türklerle iyi anlaştıkları için Beatrice’in babası Mister Daster sık sık Nihat’ı evlerine davet eder. Fakat Yunanlıların İzmir’i işgali, İngiliz Mister Daster’in Nihat’a

⁴⁰⁴ Mehmet Rauf, **Halas**, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1929; Mehmet Rauf, **Kurtuluş (Halas)**, (Der. Metin Martı), 2. Baskı, Arma Yayınları, İstanbul, 1998. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynak esas alınarak yapılmıştır.

⁴⁰⁵ Törenek, s. 117.

⁴⁰⁶ Törenek, s. 119.

⁴⁰⁷ Törenek, s. 118.

yaklaşımını değiştirir. Nihat, işgal haberini aldığı anda büyük bir üzüntü duyarak Beatrice'le İzmir'de geçirdikleri mutlu zamanları hatırlar ve dertleşmek için onlara gider. Ancak Mister Daster ve Beatrice'in ters tavırları karşısında hayal kırıklığı yaşar. Mister Daster, Yunanlıların propagandasını haklı bulmaktadır ve Nihat'a Türklerin mağlubiyeti kabul etmeleri gerektiğini söyler. Nihat'ı asıl yıkıma uğratan, Beatrice'in davranışlarıdır. Nitekim evlerine gittiğinde her zaman samimiyet gösteren Beatrice, bu sefer soğuk bir karşılamada bulunmuş ve Nihat'la Mister Daster'ı yalnız bırakmıştır. Nihat, Mister Daster'in düşmanca sözlerinden sonra onların evinden ayrılırken gözü köşedeki piyanoya ilişir. Çünkü Mister Daster'le sohbet ettiği sırada Beatrice piyanonun üstündeki duvara bir çerçeve asmakla meşgul olmuştur. Nihat evden çıkarken bu resmin Yunanistan başbakanı Venizelos'a⁴⁰⁸ ait olduğunu görür ve adeta beyninden vurulmuş döner:

Fümuardan⁴⁰⁹ çıkıp sokak kapısına gitmek için salondan geçmek lazımdı. Orada demin genç kızın uğraştığı köşede piyano duruyordu. Piyanonun üstünde yanmış bir mum bırakılmıştı. Artık bir daha ayak basmayacağı bu evden çıkarken iki ayı mütecaviz bir zaman ruhunu telziz etmiş olan Beatrice'i görmemek ne olsa ağır geliyordu. Bu tesirle piyanonun önünden geçerken başını çevirip Bea'nın demin ne yaptığını görmek istedi.

Orada piyanonun üstünde evvelce asılı olan bir tablo kaldırılarak onun yerine Venizelos'un büyük bir resmi asılmıştı (ss. 53-54).

Mehmet Rauf'un önceki eserlerinde piyano, kadın ve erkek karakterler arasında gelişecek aşkın habercisi mahiyetinde, "olumlu" bir objeyken *Halas*'ta aşkın gidişatını "olumsuz" yönde etkileyen "olumsuz" bir imgeye dönüşmüştür. Burada piyanonun üstüne bırakılan "yanmış mum" objesi ve duvara asılan "Venizelos'un resmi", aşkın bitişinin birer sembolü gibidir. Öyle ki resmi gördükten sonra Nihat, ikisi arasında bir aşk rabitası olarak gördüğü piyanoyu artık bir ihanet objesi olarak yorumlar ve bu olay, onun Beatrice'e olan aşkında kırılma yaratır. O günden sonra Nihat, zihninde sürekli Venizelos'un resmini piyanonun üstüne asan ve o görsün diye de kasten yanmış bir mum bırakan Beatrice'i düşünür ve ona karşı büyük bir kin duyar (ss. 61, 70). Dolayısıyla piyano, başlangıçta Nihat ve Beatrice'in aşklarını pekiştiren bir unsurken bu aşamadan sonra zedeler.

⁴⁰⁸ Elefterios Venizelos (1864-1936): Yunanistan'ın eski başbakanı.

⁴⁰⁹ (Fr.) fumoir: Tü. fümüar. Sigara içilecek yer. Bkz. Okyanus Ansiklopedik Sözlük, (Der. Pars Tuğlacı), Cilt: 3, 8. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1985, (Sözlük 3), s. 836.

Mister Daster ve Beatrice'in bu davranışları, Nihat'ın vatanperverlik duygularını daha da hararetlendirir. Bu vesileyle Nihat vatanı kurtarma aşkıyla milliyetçi bir topluluğa katılır. Bu toplulukta tanıştığı miralay Emin Bey, mücadeleye aktif olarak katılması için onu İstanbul'a gitmeye teşvik eder. Nihat ve Beatrice'in aşklarında musikinin etkisi romanın bu kısmında tekrar karşımıza çıkar. Nihat İstanbul'a gideceği sırada Beatrice onu görmeye gelir ve delikanlıya aşkını itiraf eder. Genç kız Nihat'ın piyanonun üstündeki yanmış mum ve Venizelos'un resmi hakkındaki sitemine de açıklık getirir. Bu resmin kendi haberi olmadan duvara asıldığını, Nihat onlardayken de onun resmi görüp rahatsız olacağını düşünerek bu resmi kaldırmaya çalıştığını söyler. Çerçeveyi duvardan indirmeye çalışması, Nihat'ın yanlış anlamasına sebep olmuştur. Nitekim Beatrice resmi sökmek için kerpeten almaya gitmiş; ancak döndüğünde Nihat'ın evi terk etmiş olduğunu görmüştür (s. 95).

Tıpkı Nihat gibi Beatrice de piyanonun, dolayısıyla musikinin ikisi arasında bir iletişim vasıtası olduğunu düşünmekte ve her gün bu hislerle piyanonun başına geçmektedir:

Sabahları uyanır uyanmaz hemen pencereme atılır, sizin pencerenizi gözetledim, sizin orada olduğunuzu hissederek memnun olurdum. Sonra yalandan bir kahvaltı edip ruhlarımız arasında hayalî, esirî bir rabıta olduğu için takdir ettiğim piyanoma gelirdim ve saatlerce orada meşgul olurdum (s. 101).

Beatrice'in bu aşk itirafı, Nihat'ın öfkesini yumuşatır. Ancak Nihat, Beatrice'le farklı milletlerden olmaları sebebiyle ona hiçbir zaman hararetle aşk hissetmediğini fark eder. İkisinin karşılıklı duygularını dile getirdikleri bu bölümde Beatrice, ona İstanbul'a gitmek yerine İzmir'de birlikte kalmayı teklif eder. Fakat Nihat, Beatrice'in yerine memleket aşkını tercih eder ve İstanbul'a gider. Vatanı kurtarma mücadelesi ile çıktığı bu yolda da miralay Emin Bey'in kızı İclal'e gönlünü kaptırır. Romanın ilerleyen kısmında Beatrice tekrar karşısına çıksa da Nihat yoluna kendi gibi memleket aşkıyla dolu olan İclal'le devam eder. Bu bağlamda “*Eylül*”de musiki ile beslenen ferdi ve ulvî aşkın yerini *Halas*'ta içtimaî ve millî duygularla uyanan yine ulvî bir aşkın aldığını”

görürüz.⁴¹⁰ Eserin sonunda Nihat ve İclal Ankara'daki kurtuluş mücadelesine destek olmak için birlikte vapurla yola çıkarlar, Beatrice de onları uğurlar.

2.1.2. Musikiyi Meslek Edinmiş Kişiler

Mehmet Rauf'un eserlerinde musiki, çoğunlukla kişilerin yetenek ve ilgilerini gösteren bir uğraş olsa da kimi zaman kişilerin mesleklerini de ifade etmektedir. Musikiyi merkeze alarak eserlerini incelediğimizde, meslek dışı icra edenlerin genellikle kadınlar olduğunu, meslekleriyle öne çıkan kişilerinse daha çok erkeklerden seçildiğini gözlemliyoruz. Musikiyi meslek edinen bu kişilerin de çoklukla Batı musikisinde uzmanlaştıkları ve piyano hocası, piyanist, viyolonselci, kemancı, bestekâr gibi meslek gruplarına ayrıldıkları fark edilir. Bunların dışında Mehmet Rauf, musiki eleştirmeni olan bir kişiye de yer vermiştir.

1913'te *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan **“Tali’ mi?”** [**“Aşk Kadını”**]⁴¹¹ başlıklı hikâyede müzik öğretmeni bir kadına yer verilmiştir. “Piyano muallimesi” ve “Viyanalı genç kadın” (s. 14) gibi sıfatlarla okuyucuya tanıtılan, sayısız meziyetinden ötürü anlatıcının takdir ettiği bu kadın, hikâye süresince piyano çalmaz veya musiki üzerine herhangi bir açıklamada bulunmaz. Anlatıcı sadece hikâye boyunca onun piyano dersleri verdiğinden bahseder. “Viyanalı” ve “piyano muallimesi” olduğunun vurgulanması ise genç kadının Batı musiki türünde uzmanlaştığını göstermektedir.

“Hasancık” [**“Pervâneler Gibi”**] isimli hikâyede, musikiyi meslek edinen birden fazla erkek karaktere yer verilmiştir. Hikâyede Cemil, Asım ve Hüseyin Şevki adlarındaki üç arkadaş, müzisyenlik yaparak geçimlerini sağlayan, aktif bir müzik grubudur. Kendilerine eşlik eden anlatıcıyla beraber bazı günler enstrümanlarını sırtlarına yüklenip eşeklerle ada turuna çıkan grup, gezdikleri yerlerde sık sık mola vererek “raks âlemleri” düzenlerler (s. 73). Üyelerden Cemil, viyolonselci ve musikiyle ilgili bütün toplantılar onun Büyükkada'daki evinde yapılmaktadır. Hikâyede

⁴¹⁰ Zeynep Kerman, “Mehmet Rauf’un Halâs Romanı”, **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, (YTE İncelemeleri), s. 250.

⁴¹¹ Mehmet Rauf, “Tali’ mi?”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 1174, 21 Teşrin-i Evvel 1329 [3 Kasım 1913]; “Aşk Kadını”, **Aşk Kadını**, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923], ss. 3-19. Metinle ilgili alıntılar için ikinci kaynağa başvurulmuştur.

anlatıcı, onun evinin herkes için bir “tarab-hâne-i ahenk” olduğunu söyler (s. 71). Grubun diğer üyelerinden Asım piyanist, Hüseyin Şevki de keman çalma konusundaki ustalığıyla öne çıkmış bir müzisyendir. Üçü bir araya geldikleri zamanlarda, anlatıcı da dâhil kendilerini dinlemek isteyen misafirlere çoğu zaman en sevdikleri ve en iyi bildikleri parça olan *Serenata Andaluza*’yı⁴¹² çalarak fasla başlarlar (s. 72).

Mehmet Rauf’un Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı romanlarda da müzikle profesyonel anlamda uğraşan erkeklere rastlarız. Genellikle kalabalık çay davetlerinde Batılı yaşıntıyı pekiştirmek amacıyla yer alan bu kişiler, ana karakterlerin gölgesinde ve oldukça silik işlenmişlerdir. Mehmet Rauf, eserlerinde Batı musikisi alanında uzmanlaşmış kişilere öncelik tanısa da **Karanfil ve Yasemin** romanında alaturka musikiyi yerme fikrinden hareketle, bu türün temsilcisi bir müzisyeni ele almıştır. Nitekim romanın “İtiraf ve Mülakat” başlıklı üçüncü bölümünde, Sacide Hanım’ın çay davetinde karşımıza çıkan Kemanî Feyzullah Bey, gerek icra ettiği alaturka şarkılar gerekse basit mizacı itibarıyla anlatıcı ve çeşitli kişilerin bakış açılarıyla olumsuz şekilde tasvir edilir.

Harabeler romanında ise kibirli bir bestekârla karşılaşırız. Fahir Beylerin Çiftelhavuzlar’daki köşkünün müdavimlerinden olan Sabit Şehabettin Bey, dönemin meşhur bestekârlarından biri unvanıyla romanda yer alır. Nuri Süha, Fahir Beylerin çay partisine gittiği ilk gün Selma ona diğer davetliler gibi, Sabit Şehabettin Bey’i de tanıtır. Eserde hem Selma’nın hem de Nuri Süha’nın gözünden ironik ve olumsuz imajlarla anlatılan Sabit Şehabettin Bey, romanın silik kişilerindendir ve olay örgüsü içinde musikiyle aktif olarak uğraşmaz. Yeteneği ve eserlerine de bu çay davetinde dolaylı yoldan işaret edilir. Davetlilerden Hüseyin Besim, gazetede onun İzmir’de konser vermesiyle ilgili haberi okuduğunu söyler. Sabit Şehabettin de onu onaylayarak bestelediği “Çoban Kızı” adlı eserini İzmir’de seyirciyle buluşturduğunu ifade eder.

Mehmet Rauf musikiye geniş yer ayırdığı **Son Yıldız** romanında ise diğerlerinden farklı olarak hem müzisyenlik hem de musiki eleştirmenliği yapan, çok yönlü birine yer vermiştir. Eserde Perran’ın kayınbiraderi Halil Nuri, usta bir viyolenselisttir. Aynı zamanda Fahri Cemal’in *Şehrâh* gazetesinde “musiki münekkidi”

⁴¹² Serenata Andaluza: İspanyol besteci Manuel de Falla’nın (1876-1946) Andalus serenadı formundaki eseri.

(s. 53) olarak çalışır. Perran'ın tavsiyesiyle dâhil olduğu *Şehrâh* gazetesi, Beyoğlu eğlence hayatında kendisine önemli bir mevki kazandırmıştır. *Şehrâh*'tan önce kibar hayatı uzaktan takip eden Halil Nuri, gazetede çalışmaya başladıktan sonra bütün sanat ve eğlence âleminin aranan siması haline gelir (s. 53). Batı musikisi, onun Perran'la iyi anlaştıkları konulardan biridir (ss. 53-54). Romanda sadece birkaç yerde karşımıza çıkan Halil Nuri, Perran'ın çay partisinde engin kültürüyle musiki odasındaki elektrikli düzeneğin işleyişi ve enstrümanlar hakkında davetlilere önemli bilgiler verir (ss. 77-80).

2.1.3. Kişilerin Beden ve Karakter Yapıları Üzerinde Musikinin Etkisi

Eserlerinde musikiyi çok yönlü ele alan Mehmet Rauf, karakter yaratırken de musikiden yararlanmışır. Onun hikâye, roman ve tiyatrolarında musikiyle ilgilenen kadın veya erkekler, gerek fizikî görünüşleri gerekse mizaçları itibarıyla birtakım ortak özellikler gösterirler.⁴¹³ Nitekim bu eserlerde yer alan kişiler, genellikle musikiyi çeşitli enstrümanlarla icra edebilen, müzik kulağı gelişmiş, bestekârlar ve onların besteleri konusunda geniş malumata sahip, sanatçı ruhlu kimselerdir. Bunların haricinde, nazarı eğitim almayan veya enstrüman çalmayı bilmeyen kişilerde dahi musikiye karşı müptelalık derecesinde bir ilgi görülmektedir. Kimi eserlerde de kadın ve erkekler dinledikleri musikiyle o kadar içselleşirler ki musiki onlarda “ilâhî” hisler uyandırır.

Mehmet Rauf'un yapıtlarında musiki, aynı zamanda kişilerin ruh hallerini de ifade eden önemli bir unsurdur. Bu bağlamda kişilerin duygu değişimlerinin doğrudan anlatılmadığı eserlerde bile musiki vasıtasıyla ruh hallerini aşamalı olarak gözlemleyebiliriz. Öyle ki seçilen musiki parçalarının türü, hatta icra edildiği enstrümanlar bile kişilerin mizaç ve psikolojileriyle bütünlük gösterir.

Bu bilgiler ışığında Mehmet Rauf'un eserlerini incelediğimizde, ilk eserlerinde hem klasik Türk musikisine hem de Batı musikisine ilgi duyan, narin vücut yapısına ve hassas mizaca sahip, sanat zevki gelişmiş, kültürlü kişilerle karşılaşırız. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanan eserlerinde ise klasik Türk musikisine sempati duyanlarla Batı

⁴¹³ Beden yapısı ve yüz şekliyle mizaç arasında kurulan ilişkiler için Bkz. Tuncel Altınköprü, “Beden Yapısı, Yüz Yapısı ve Karakter İlişkisinin Bilim Öncesine Kısa Bir Bakış”, **Beden Yapısı, Yüz Yapısı ve Karakter**, Altınköprü Yayınları, İstanbul, 1978.

musikisini seven kişilerin beden ve karakter yapıları birbirinden farklılaşmaya başlar. Ayrımın iyice keskinleştiği Cumhuriyet dönemi romanlarındaysa klasik Türk musikisine ilgi duyanlar, önceki eserlerdeki olumlu karakter özelliklerinden sıyrılarak bayağı mizaca ve zevklere sahip olumsuz kişilere dönüşürler. Batı musikisine düşkün olanlar ise yüksek meziyetlerle donatılmış olumlu kişiliklerini her zaman korurlar.

2.1.3.1. Kadınlar ve Musiki

Mehmet Rauf, musikinın icra edilmesinde başrole her zaman kadınları yerleştirmiştir.

İlk hikâyelerinde, tür ayrımı yapılmaksızın hem klasik Türk musikisine hem de Batı musikisine iyi derecede vâkıf kadınlarla karşılaşırız. Bu eserlerde kadınların iki türü de ustalıkla icra etmeleri, olumlu karakterlerinin ve yüksek meziyetlerinin bir göstergesidir. Nitekim farklı musiki parçalarını çeşitli aletlerle icra edebilen bu kadınlar çoğunlukla iyi eğitim almış, musikiye yeni yorumlar katabilen, önemli eserleri ve bestekârları bilen, güzel sesli kişilerdir. Mehmet Rauf, olumlu meziyetlerle donattığı kadınları genellikle sarışın veya kumral saçlı, soluk benizli, ince ve zarif vücutlu tasvir etmiştir.⁴¹⁴ Aynı şekilde bu kadınlar, fizikî görünümlerine paralel olarak mizaç itibarıyla da hassas, ince ruhlu, kibar ve son derece romantiktirler. Tabiata sanatçı duyarlılığıyla yaklaşırlar; aşk hakkındaki görüşleri, romantik ve incelikli davranışlarıyla sıklıkla sadık bir sevgili veya eş konumundadırlar. Öyle ki ilgi duydukları musiki türünü icra ediş tarzları bile mizaçları hakkında önemli bilgiler verir.

Bu bağlamda, Mehmet Rauf'un ilk edebî faaliyetlerinden “Düşmüş” ve “Şüphe” hikâyelerinde hem beden ve karakter yapıları hem de musikiye yaklaşımları açısından benzer iki kadınla karşılaşırız.

⁴¹⁴ Mehmet Rauf kendi yaşantısında da eserlerinde yarattığı “ideal” kadın profiline benzer bir şekilde narin yapılı, soluk çehreli ve kumral kadınları güzel bulmaktadır. Onun kadınlar konusundaki güzellik anlayışı, resim sanatı zevkine de yansımıştır. Nitekim 1914 yılında *Tanin* gazetesinde yayımladığı “Mona Lisa’nın Tebessümü” başlıklı yazısında, Leonardo da Vinci (1452-1519) ve İngiliz, Fransız ressamların kadın portre çalışmalarını değerlendirirken güzellik anlayışını da ifade eder. Bkz. Mehmet Rauf, “Mona Lisa’nın Tebessümü”, *Tanin*, Sayı: 1818, 3 Kânun-ı Sâni 1329 [16 Ocak 1914].

Halit Ziya'nın teşvikiyle 1892-1893 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen “**Düşmüş**”⁴¹⁵ adlı hikâyenin kahramanı Suzan, “ruha raşeler saçan iri, mavi, müessir” gözlü ve “altın saçl[ı]” bir kadındır (s. 23). Hikâyede Suzan'ın fizikî özellikleriyle mizacı arasında da paralellik kurulmuştur.⁴¹⁶ Suzan'ı önceden tanıyan anlatıcı, ilk karşılaştığında onda “hararetli bir aşka oldukça meyilli bir ruh” ve “mağdurlara mahsus bir masumiyetin sarı nuru”nu gördüğünü belirtir. Yine anlatıcıya göre, aşkın tesiriyle mutlu görünen bu yüzde aslında tedirginlikler ve “gözyaşı dökmekten yeni kurtulmuş, acı çeken, ıstıraplı geçmiş” bir aradadır (s. 23).

Hikâyenin başında Suzan'ı böyle tasvir eden anlatıcı, devamında onun başından geçen hazin olaya yer verir. Başlangıçta sevgilisi Lütfi'yle mutlu bir aşk yaşayan Suzan, daha sonra onun tarafından terk edilir. Lütfi'ye bütün kalbiyle bağlı olan genç kadın, ayrılıktan sonra gün geçtikçe fenalaşır. Dayanamadığı bu acının sonucunda da bir akşam balkondan düşerek intihar eder.

Trajik bir sonla biten eserde Suzan'ın kırılgan yapısı, tabiata ve musikiye bakışına da yansımıştır. Nitekim tabiattaki her unsuru en ince ayrıntısına kadar gözlemleyen, yürürken “ayaklarının altında çıtırdayan zerrin kumları incitmeye” (s. 23) dahi korkan genç kadın, musiki konusunda da incelmış bir zevke sahiptir. Hem Batı musikisine hem de klasik Türk musikisine hâkim olan Suzan, sevgilisi Lütfi'yle buluştuğunda onu mutlu etmek için önce piyano çalar. Hikâyede onun piyanoda çaldığı parçalar tek tek zikredilmese de bunların Gounod, Bizet ve Gluck'a⁴¹⁷ ait operalar olduğu belirtilmiştir (s. 26).

Opera parçalarını maharetle çalıp söyleyen Suzan, eserleri yorumlama yeteneğine de sahiptir. Bu bağlamda Lütfi'ye Saint-Saëns'in⁴¹⁸ yeni bir eseri hakkındaki düşüncelerini söyler. Ancak ortamdaki kasvet ve Lütfi'nin sessizliği, bir zaman sonra Suzan'ın musikiyi icra ediş tarzını da etkiler. Öyle ki Suzan sevgilisini neşelendirmek

⁴¹⁵ Mehmet Rauf, “Düşmüş”, *Hizmet*, Sayı: 615-621, 31 Aralık 1892-21 Ocak 1893; Tarım, Seçme Hikâyeler, ss. 23-45. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynaktan yapılmıştır.

⁴¹⁶ Tanzimat ve Servet-i Fünûn eserlerinin çoğunda hassas, kırılgan ve karamsar mizaca sahip olan kişiler, yazarlar tarafından sarışın veya kumral, mavi gözlü ve soluk benizli olarak tasvir edilmiştir. Dayanaksız vücut yapıları ve hassas mizaçlarıyla bu kişiler, eserlerde genellikle ya hastalanıp ölürlere ya da intihar ederler. Berna Moran, bu tarz kadınları “kurban tipi” olarak sınıflandırmıştır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Moran, *Türk Romanı 1*, ss. 39-40.

⁴¹⁷ Christoph Willibald Gluck (1714-1787): Alman besteci. Bkz. Sözer, s. 156.

⁴¹⁸ Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921): Fransız besteci. Bkz. Sözer, s. 365.

için piyanodan sonra kanun çalar; fakat üzgün ruh halinden ötürü kanunla icra ettiği şarkı da neşeli değil, ağlamaklı olur:

(...) Suzan yemekten sonra sıçradı, kanepenin bir tarafına bırakılmış olan kanunu kapdı, tellerinden girye-âmez, hazin feryatlarla nağmeler kopardı, şetaret-âmez göstermeye sa'y ettiği teessürlü sadasıyla teganni etti:

“Şevke mahrem kıldın artık tab’-ı mahzûnânemi,
Cennet-âbâd eyledin teşrif ile viranemi!”⁴¹⁹

Sabadan, hüzzamdan, yegâhtan söyledi; mümkün değil neşe gelmedi (...) (ss. 27-28).

Suzan’ın kanunla çalıp söylediği bu şarkı, aynı zamanda Lütfi’ye olan duygularının da tercümanıdır. Fakat Lütfi, o sırada şarkıdaki sözlerden ziyade Suzan’a yapacağı ayrılık konuşmasına odaklanmıştır. Nitekim ilerleyen kısımda Suzan’dan ayrılır. Bu aşamadan sonra Suzan’ın tabiata ve musikiye yaklaşımının tamamen değiştiğini görürüz. Önceden aşkıta yaşadığı mutluluğun etkisiyle bülbülün ötüşünde bile “âşıkâne nağmeler” (s. 25) bulan Suzan’a artık tabiat sesleri hep ağlamaklı gelir. Aynı şekilde, piyanoda sevinçle çaldığı valsler ve operalarla önceleri ortama neşe katan, kanunuyla her fasıldan peşrevleri art arda ustalıkla icra eden Suzan bir anda musikiden elini eteğini çeker. Hizmetçisi Jüliet onu devamlı hıçkırıklar içinde ve odasına kapanmış bulur (s. 40). Fakat bir zaman sonra, Suzan’ın gerçeği inkâr edip yeniden Lütfi’yle ilgili hayaller kurduğunu görürüz. Nitekim hiç göndermese de Lütfi’ye mektuplar yazar. Tekrar musikiyle ilgilenir. Piyanonun başında notalarını ve sevdiği parçaları düzenler. Mum ışığı altında “boğuk nevhalar” ve “ıstıraplı teevvühler” arasında şarkılar çalıp söyler (s. 41). Bir başka gün yine hayaller içinde, İstanbul Boğazı’ndan geçen vapurları seyrederek Lütfi’nin geleceğini düşünür, şarkılar söyler. Anlatıcı, Jüliet’in verdiği kâğıtların içinde Suzan’ın şu satırlarına dikkat çeker:

İsterdim ki, diyordu; isterdim ki bu esnada bu kemanın kirişleri hisli bir mahlûkun kalbinin uruku imiş gibi ciğer-sûz, nâlân, feryad-âmez nevhalarla sükûtu parçalayarak ruhumun en örtülü bir kısmına da raşeler saçsın, gecenin musiki-i velvele-âmizine bir aheng-i dil-firîb birleşerek beni kalbimin kâffe-i zehirlerini dökecek kadar şiddetle bükâyâ icbar etsin (...) (s. 43).

⁴¹⁹ Şevke mahrum kıldın artık tab’-ı mahzûnânemi: Bestesi Türk şarkı bestekârı Edhem Efendi’ye [Şeyh, Müştâk-zâde Kadirî Şeyhi Hacı Hafız İbrâhîm] (1862-1933) ait, “ferâhnak” makamında ve “ağır aksak” usulündeki şarkı. Bkz. Öztuna, Türk Musikisi 1, s. 249.

Başlangıçta Lütü'yle tekrar barışacaklarını düşünerek kendini umutlandıran Suzan bir süre sonra kendini kandırdığını anlamış, bu sefer de kurtuluşu gelecekle ilgili hayallerini gerçekleştirmede aramıştır. Hizmetkârı Jüliet'le beraber Avrupa şehirlerini gezmeyi hayal eden Suzan, bu seyahatlerde “Paris’in büyük operasını görmek, Mozart, Rossini ve Verdi’nin operalarını büyük sanatkârlardan dinlemek ve *Marseillaise*⁴²⁰ havasını yine Fransa’da işitmek” ister. Öyle ki bu hayallerin etkisiyle piyanosunun başına bile geçer. Gounod’un *Mireille*⁴²¹ operasını, Rossini’nin *Guillaume Tell*’ini ve Meyerbeer’in *Les Huguenots*⁴²² eserindeki Valentine’in parçalarını baştan sona icra eder (s. 44). Ancak piyanoda çalınan bu parçalar, fırtına öncesindeki sessizlik gibidir. Nitekim tesadüfen bir çekmecedan çıkan Lütü’nin fotoğrafı ve arkasındaki aşk sözleri Suzan’ı yeniden üzüntüye boğar. Bu andan sonra genç kadının aşkla çırpınan kalbi, bedenine yenik düşer. Jüliet o günün gecesinde Suzan’ı intihar etmiş bulur.

“Şüphe” adlı hikâyede de ismi söylenmeyen kadın, Suzan’la aynı fizikî ve ruhî özelliklere sahiptir. Hikâyenin kahramanı Necip, Fenerbahçe’de birçok kez karşılaştığı bu genç kadını şöyle tasvir eder: “Uzunca bir çehre, latif sarışın bir sima, iri, dalgın, derin bir raşe-i ihtiras ile nemnâk gözler... Dudakları ince, âteşin; bütün heyet-i mecmuasında bir reng-i hulya pervâz ediyor, işte bu hal bende bir raşe-i sevda uyandırdı...” (s. 53).

“Latif mavi gözleri, bir tarafında güneşin nurları telatun eden yağmurlu bir nisan semasına benz[eyen]” (s. 56) bu kadın da tıpkı Suzan gibi, hikâyede narin beden yapısı ve hassas, duygulu mizacıyla öne çıkmaktadır. Nitekim Necip, kadının gözlerindeki hüznü ifadede ve hülyalı tavırlarından etkilenecek ona âşık olur. Genç kadın dört yıl önce evlenmiş; ancak daha sonra kocası tarafından terk edilmiştir. Necip’i gördüğündeyse, yıllar sonra ilk defa bir erkeğe âşık olduğunu fark eder. Öyle ki öksüz geçen çocukluğunu, hayatı boyunca çektiği yalnızlığı, kötü evliliğini, altüst olan düşlerini, kısacası içindeki en mahrem duygularını paylaşacak kadar Necip’e

⁴²⁰ *Marseillaise*: 1792’de Strasbourg garnizonunda vazifeli Rouget de Lisle adında bir Fransız yüzbaşı tarafından yazılan ve bestelenen marş. Daha sonra Fransız millî marşı olarak kabul edilmiştir. Bkz. Sözer, s. 263.

⁴²¹ *Mireille*: İlk temsili 1864’te Théâtre-lyrique’te yapılan, Fransız besteci Charles François Gounod’nun (1818-1893) opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi II, s. 328.

⁴²² *Les Huguenots* (Tü. “Hügnolar”): İlk temsili 29 Şubat 1836’da Paris’te yapılmış olan, Alman besteci Giacomo Meyerbeer’in (1791-1864) beş perdelik opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi I, s. 225.

bağlanmışır (s. 57). Fakat genç kadının tek ve en büyük korkusu, âdi bir kadın durumuna düşmektir. Bu bağlamda Necip’le yaşadıkları aşkı fizikî aşamaya taşımamak uğruna gözlerinden “samimi bir müdafaa-i iffet yaşları” dahi döker (s. 59).

Genç kadının musikiye yaklaşımı da beden ve karakter yapısıyla uyum içindedir. Nitekim hikâyede klasik Türk musikisine ilgi duyan kadın, çaldığı ut eşliğinde bütün hislerini ortaya koyan içli şarkılar söyler. Öyle ki Necip, uda “bir lisan-ı perişan-ı nâliş ver[en]” bu kadını “saatlerce dinle[se]” de “bıkmaz” (s. 63). Eserde genç kadının bir akşam Necip’e yine ut eşliğinde söylediği *Neş’e-yâb etmek ne güçmüş aşk-ı nâşâdım seni* adlı şarkı ise onun kırılğan mizacı ve mutsuz ruh halini vurgulayan önemli bir unsurdur (s. 64). Bu şarkı aracılığıyla genç kadın kendi diliyle ifade edemediği duygularını Necip’e anlatmak istemiştir.

Mehmet Rauf’un 1986’da *Mektep* mecmuasında yayımladığı “**Zeynep**”⁴²³ adlı hikâyede de musiki, kadın karakterin mizacını ve ruh hallerini pekiştirir mahiyettedir. Hacimli olmayan hikâyede Zeynep, Fatır Kadın isimli, azatlı siyahî bir kadının kızıdır. Fatır Kadın’ın siyahî rengine karşın Zeynep’in “daha güzel aydın bir renkte” (s. 78) olduğu söylenir. Annesi, Zeynep’i, azat olduğu konakta doğurmuş ve on dört yaşına kadar bu konakta büyütmiştir. Yetiştirdiği konakta iyi bir eğitim ve terbiye gören Zeynep, bu meziyetlerinden ötürü köyün diğer kızlarından ayrılmaktadır (s. 78).

On dört yaşından itibaren annesiyle beraber bir köye yerleşen Zeynep, içinde bulunduğu ortamla uyumlu olarak şarkılar ve türküler söylemeyi sever. Nitekim evlenmeden önce “hoppa” ve “şen” olan genç kız, elma devşirme zamanlarında köyün bütün kadınlarını söylediği şarkı ve türkülerle eğlendirir (s. 78). Ancak kötü huylu bir adama âşık olup onunla evlendikten sonra, Zeynep’in eski neşesi gitmiş ve musikiden uzaklaşmıştır (s. 79).

Tıpkı Suzan gibi, Zeynep de sevdiği adamın aşkından kendini bitirir. Öyle ki kocasının kendi üstüne başka bir kadınla evleneceğini duyduğunda üzüntüden kahrolur. Aradan zaman geçince yine Suzan gibi o da gerçeği inkâr ederek çevresine karşı mutlu görünür. Hatta fiziksel olarak ne kadar zayıflayıp kurusa da yeniden neşeyle şarkılar, türküler söylemeye başlar. Acısını da Suzan gibi, yalnız kaldığı zamanlarda yaşar (s.

⁴²³ Mehmet Rauf, “Zeynep”, **Mektep**, Sayı: 52, 24 Eylül 1896; Tarım, Seçme Hikâyeler, ss. 78-80. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynağa aittir.

80). Köydeki kadınlarla birlikte elma toplamaya gittikleri gün Zeynep'in ağaca çıktığında söylediği, *Kıyma bana merhamet et ey peri*⁴²⁴ adlı şarkı ise onun karamsar ruh halini pekiştirir mahiyettedir. Hikâyede Zeynep'in söylediği diğer şarkı ve türkülerin isimleri verilmezken, hüznü bir nağme ve sözlere sahip olan bu şarkıya işaret edilmesi önemlidir. Nitekim Zeynep bu şarkıyı söylediği sırada kocası, yeni karısıyla birlikte yoldan geçer. Onları gören Zeynep de şarkının “Ben değil âlem sana hep müşteri...” nakaratını mırıldandığı sırada kendini bir anda ağaçtan atıp intihar eder (s. 80).

“Zeynep” gibi kısa hacmiyle dikkati çeken **“Uzaklarda”** [**“Gizli Aşk”**] isimli hikâyede de musiki, Ziya Paşa'nın kızı olarak tanıtılan genç bir kızın mizacı ve kültürünü yansıtmaktadır. Eserde ismi gibi fizikî özellikleri de belirtilmeyen genç kız, sarayda iyi bir terbiyeyle yetişmiştir ve piyano çalmayı bilir. Musiki yeteneğinin yanı sıra edebiyata da meraklı olan genç kız, Celal Münir adında bir şairin şiirlerini okuyarak ona âşık olmuştur. O günden sonra şaire hislerini piyanosunda çaldığı musiki parçalarıyla dile getirmeye çalışan genç kız, aşkını hiç anlatamamış olsa da Celal Münir'i bir ömür kalbinde taşır. Dolayısıyla Mehmet Rauf çoğu eserinde yer verdiği aşkına sadık, romantik, ince ruhlu ve musikiye düşkün “ideal” kadın profilini, yüzeysel olarak bu genç kıza da kendini yansıtmıştır.

Mehmet Rauf, başlı başına sanat eseri gibi işlediği kadınları aynı zamanda âşık olunacak veya evlenilecek kadın profiline oturtmak için kimi eserlerinde daha belirgin bir şekilde idealize etmiştir. Bu bağlamda, erkeklerin bakış açılarıyla şekillenen ve aşkı konu alan yapıtlarda musikinin, “ideal” kadın görüntüsünü çizmeye yardımcı, olmazsa olmaz unsurlardan biri haline geldiğini görürüz.

“Garâm-ı Şebâb” adlı hikâyede, Memduh Bey'in âşık olduğu kadın hem Batı musikisi hem de klasik Türk musikisi alanında donanımlıdır. Memduh Bey genç kadının yaşadığı köşkün yakınından ne zaman geçse içeriden piyano, ut ve kanun sesleri işitir. Köyün tepesinde, gizemli bir köşte yaşayan bu kadın, başlangıçta hakkındaki aşk rivayetleriyle Memduh Bey'de merak uyandırır. Nitekim zamanında eşi ve çocuklarını terk ederek âşığı Nedim Bey'le bu köşte taşınmış olan genç kadın, Nedim Bey

⁴²⁴ Kıyma bana merhamet et ey peri: Türk bestekârı ve santûr virtüözü Santûrî Büyük İbrâhîm Edhem Efendi'nin (1855-1926) bestelediği, “sabâ” makamında ve “curcuna” usulündeki şarkı. Bkz. Öztuna, Türk Musikisi 1, s. 247.

tarafından da bırakılınca yıllar sonra yeniden bu köye gelerek köşkte yalnız yaşamaya başlamıştır. Kadınları güzel bir sanat unsuru olarak gören şair Memduh Bey, hikâyede ismini söylemediği bu kadına, *Garâm-ı Şebâb* adlı şiirini yazmak için geldiği köyde çıktığı yürüyüşler sırasında tesadüf eder. İlk defa kırların içinde, zarif giyimi, rüzgârdaki salınışı ve ahenkli yürüyüşüyle gördüğü bu kadın kendisini çok etkiler. Öyle ki bir kadının yürüyüşünden huy ve davranışlarını tayin edebilen Memduh Bey, genç kadının yürürkenki hareketlerinde “bir lisan-ı belîğ-i şairâne” bularak ona meftun kalır. Hatta bu yürüyüşün tesiriyle, üstündeki geniş bornoza rağmen genç kadının “narin” ve “nahif” bir vücuda sahip olduğunu düşünür. Kadının fizikî görünümü, genç şairi aynı zamanda onun ahlakına ve karakterine dair çıkarımlarda bulunmaya da teşvik eder. Gezintiler sırasında rast geldikçe Memduh Bey bu kadının “mütelevvin” hareketlerinde bazen bir “nâlânî”lik ve “rehavet” görerek onun “melûl”, “mağmum” ve “yavaş” biri olabileceğini hisseder (s. 144).

Genç kadının hal ve tavırlarındaki belirsizlik, Memduh Bey’e göre mizacında da kendini göstermektedir. Nitekim yürüyüşe çıktığı bir gün ona yakından tesadüf eden Memduh Bey, kadının gözlerinin daima gülümsediğini; fakat aynı anda dudaklarının belirsiz, titrek ve her an kaybolacak bir gölge zannını veren tebessümle çerçeveslendiğini fark eder. Öyle ki çehresinde hüznle neşenin bir arada bulunduğu bu kadın, değişken yüz ifadesiyle şairde onu tanımaya yönelik daha da istek uyandırır (s. 149). Hikâyenin ilerleyen kısmında Memduh Bey’in gözünden daha ayrıntılı tasvir edilen bu kadın, “zengin, gür kumral saçlar”ı (s. 173) ve fiziğinden mizacına kadar bütün yönleriyle Mehmet Rauf’un diğer eserlerinde de gördüğümüz, “ideal” kadın profilinin adeta bir timsalidir.

Sadece fizikî ve ruhî yapısıyla değil, musikiye düşkün oluşuyla da “ideal” kadın görünümü çizen genç kadın, köşkünde kimi zaman “utlar, kanunlarla tarab-engiz ahenkler” icra eder (s. 150). Kimi zamansa sadece piyanoda vakit geçirir. Hikâyede klasik Türk musikisine ait parça adları geçmese de Batı musikisinden bir esere yer verilmiştir. Memduh Bey, genç kadını görebilmek için penceresine geldiği bir gün, onun piyanoda *Don Juan* operasındaki “Ah, pencereye gel...” serenadını çaldığını duyar. Mozart’a ait bu opera eseri, genç kadının ince ruhlu, hassas ve ağırbaşlı kişiliğiyle uyumlu olarak musiki zevkinin de yüksek olduğunu ortaya koymaktadır.

Nitekim hikâyede onun gelişmiş estetik zevki, Memduh Bey'in dilinden de Batı musikisinde "Avrupa dâhilerinin eser-i üstadâneleri"ni, klasik Türk musikisinde ise "Şark'ın o nâlişkâr, batî, melâl-âlud besteleri"ni tercih ettiğini belirtmesiyle vurgulanmıştır (s. 159).

Eserde musikinin türü kadar, icra ediliş tarzı da kadının mizacını pekiştirmektedir. Genç kadın Mozart'ın parçasını ay ışığının hâkim olduğu romantik bir gecede "ayakta, ileriye, Marmara'ya, o namütenahi sema-yı in'ikas-ı encüme" bakarak çalar ve terennüm eder (s. 151). Onun musikiyi bütün kalbiyle icra edişi, klasik Türk musikisine ait parçalar üstünde çalışırken de görülmektedir. Memduh Bey, onun kanuna verdiği ruhu şöyle betimler:

(...) ilerledikçe sükût içinde bir kanunun terane-rîz ahenkleri, hafif hafif, bir nefha-yı nesim ile geliyormuşçasına, parça parça fark olunuyordu. Kâmilin köşkün altına gittiğim zaman artık ahenk tamamıyla anlaşılmaya başladı, bayatî yapıyordu. Az sonra bir ses, onun sesi sûziş-engiz bir ihtizaz-ı nâliş ile takip etti. (...) Kanun mütelevvin bir elin keyfine kalmıştı, fasıldan fasla, mesela şimdi suzinaka geçiyor, bir şeyler mırıldanıyor, şimdi yegâha dönüyor ve tevezinden sonra hemen nihavende atlıyordu (s. 159).

Hikâyede genç kadının adının telaffuz edilmeyişinde, hareketlerinde ve mizacında gördüğümüz müphemiyet, musikiyi icra edişinde de karşımıza çıkar. Nitekim kanunun sesine kendi ince ruhunu katan genç kadın, musikiyi "mütelevvin" bir şekilde önce bayatî, sonra suzinak, yegâh ve nihavent makamlarıyla icra etmiştir. Onun klasik Türk musikisindeki bu kararsız tavırları, Batı musikisinde de görülmektedir. Memduh Bey, bir gece onun "şevka şevk bir valsle saatlerce piyanoyu hırpaladığı"nı söyler (s. 159).

Genç kadın, iki musiki türünü de her icra edişinde pencereden dışarı bakarak tabiatı seyreder ve hülyalara dalar. Onun pencereye yaklaşp tabiatı seyretmesi, Memduh Bey'le aralarındaki çekimi güçlendirir. Öyle ki hikâyenin başlarında uzunca bir süre Memduh Bey'in gözünden ve uzaktan tanıdığımız genç kadını, ilerleyen kısımda daha etraflıca tanırız. Memduh Bey'le sohbetlerinde yirmi sekiz yaşında olduğunu ifade eden (s. 174) genç kadın, musiki konusundaki donanımı kadar edebiyata da vâkıftır. Nitekim genç kadın Memduh Bey'in gazetede yazdığı şiirlerden haberdardır ve bunların kendinde bıraktığı tesirleri onunla da paylaşarak Memduh Bey'i tebrik eder (ss. 162-163). Memduh Bey'deki aşka düşkün, hassas ve sanatçı ruh karşılıklı

diyaloglarda genç kadında da açıkça görülmektedir. Öyle ki genç şair, onunla sohbetlerinde kendisinin şiir bilgisinden ve “halâvetli sesi”yle okuduğu âşıkane şarkılardan çok etkilenir (s. 179).

İnce ruhlu, romantik kişiliğini, icra ettiği musiki parçalarına yansıtan genç kadın, yaşadığı aşkın da tamamen manevî hislerle örülmüş yüce bir aşk olmasını ister. Bu bağlamda “Şüphe”deki gibi bu hikâyedeki genç kadının da namus duygusuyla hareket ettiğini görürüz. Nitekim hikâyenin sonunda Memduh Bey’e ne kadar âşık olsa da aşk anlayışlarının farklılığından ötürü ondan ayrılır.

“Garâm-ı Şebâb”takine göre yüzeysel işlense de “**Uzaktan**” başlıklı hikâyede de musiki konusunda tecrübeli, piyano çalabilen bir kadına yer verilmiştir. Fizikî özellikleri anlatılmayan, sadece otuz yaşında olduğu belirtilen bu kadın da ince ruhlu, hassas kişiliği, gelişmiş sanat zevki ve kültürel birikimiyle “ideal” bir kadında olması gereken tüm özellikleri sergilemektedir. Anlatıcı Nail’in ona aşkını arttıran yönleriye genç kadının musikiye ve diğer sanatlara olan yoğun ilgisidir. Sevgilisi Nail’le birlikte doğanın içinde bir köşkte yaşayan genç kadın, burada Nail’e sık sık piyano çalar. Hikâyede Nail, piyanoda icra edilen parçalar üstünde pek durmadığı için genç kadının musikiye yaklaşımı ve musiki zevki konusunda detaylı bilgi edinemeyiz. Nail sadece mektubunda, İtalyan bestekâr Bellini’nin *La Sonnambula* operasını çok sevdiğini ve genç kadından bu parçayı sürekli çalmasını istediğini belirtir (s. 27). Bu bilgiden hareketle, kadının klasik Batı musikisine ilgi duyduğunu ve kendini bu alanda geliştirdiğini düşünebiliriz.

Genç kadın hikâyede musiki yeteneğinin yanında, resme ve edebiyata ilgisiyle de öne çıkar. Nitekim Nail’le beraber köşkte çoğu zaman çeşitli sanat dallarıyla meşgul olurlar. Nail sevdiği kadınla geçirdiği günleri yâd ettiği mektubunda, onun resme ilgisinden, beraber kitapla dergi okuduklarından, sevdikleri şairlerin şiirleri hakkında sohbet etmelerinden ve şarkılar söyleyip yazı yazarak vakit geçirdiklerinden bahseder (ss. 26-29).

Musiki ve diğer sanatlara büyük bir alaka gösteren genç kadın, tabiat karşısında da duyarsız değildir. Hikâyede tabiatın genç kadın üstündeki etkisinden pek bahsedilmemekle birlikte, Nail’le birlikte çıktıkları doğa yürüyüşlerinde onun da tabiatı

gözlemlemeyi sevdiğini görürüz. Kışın pencereden seyrettikleri kar yağışı ve tabiatta duydukları sesler Nail gibi ona da mutluluk verir (ss. 30-31).

Genç kadının sanata ve tabiata gösterdiği hassasiyet, aşkında da mevcuttur. Nitekim sevgilisi Nail’le aralarında yaşanan bir tartışma, ince ruhlu genç kadının kalbinde hemen kırıklığa yol açar ve hikâyenin sonunda Nail’le bir daha görüşmemek üzere vedalaştığını görürüz.

“Nekahette” ve “Mehtapta” isimli hikâyelerde de musiki, “ideal” kadınların ilgi alanları arasındadır.

“**Nekahette**” adlı hikâyede anlatıcı Ali Behçet’in bakışından tanıtılan genç kız, piyanoda alaturka ve alafranga parçaları bir arada çalar. Eserde Ali Behçet’in hiç görmediği, ismini dahi bilmediği bu genç kız karşı evde oturmaktadır. Genç kızın mizacı ve musiki arasındaki bağlantıyı da Ali Behçet’in görüşleri vasıtasıyla görürüz. Ali Behçet her sabah uyandığında karşı evden duyduğu piyano seslerinin bu genç kızıdan geldiğini düşünür. Genç kız kendi isteğine ve ruh haline göre piyanoda kimi zaman hüzünlü şarkılar, kimi zamansa öfkeli veya neşeli parçalar parçalar icra eder (s. 74).

Ali Behçet, genç kızın hem alaturka hem de alafranga musikiye aynı derecede hâkim olduğunu söyler. Nitekim genç kız piyanoda peşrev, şarkı gibi alaturka parçaları da vals, fantezi gibi alafranga eserleri de büyük bir maharetle çalar. Ali Behçet, alaturka musikide genç kızın “hicazkâr” makamını sıklıkla icra etmesinden ötürü onun bu makamı çok beğendiğini; alafranga musiki alanında devamlı Strauss’un valslerini çalmasından da bu bestekârı çok sevdiğini anlar. Ona göre, genç kızın alaturka musikinin yanında Batı musikisine de hâkim olup vals, fantezi gibi parçaları çalabilmesi “rakik bir zevk-i musiki”ye sahip olduğunu göstermektedir (s. 75). Genç kızın musiki zevki, aynı zamanda onun kişiliğini de yüceltmektedir.

Hikâyede Ali Behçet, genç kızın yüzünü hiç görmediği halde her iki musiki alanındaki donanımı sebebiyle ince ruhlu mizacı gibi, dış görünüşünün de çok güzel olduğunu düşünür (ss. 75-76). Öyle ki sadece musiki yeteneğiyle bile baştan sona “ideal” kadın örneği gösteren genç kızın başkasıyla nişanlı olduğunu öğrendiğinde büyük bir hayal kırıklığı yaşar.

“**Mehtapta**” isimli hikâyede ise “ideal” bir kadında olması gereken özellikler içerisinde musikiye yüzeysel olarak yer verilmiştir. Birinci tekil kişi ağzından yazılan hikâye, bir eniştenin baldızına yazdığı mektuptan oluşur. Anlatıcı, mektubunda baldızı Feride’ye duygularını anlatarak ona çeşitli öğütlerde bulunmuştur. Onun gözünde Feride eğitimi, terbiyesi, piyano çalmadaki yeteneği ve kalbinin saflığıyla her açıdan “ideal” bir kadın örneği teşkil etmektedir (s. 40). Nitekim Feride’nin bütün bu meziyetleri, anlatıcıda Feride’ye karşı aşkla karışık bir hayranlık duygusu uyandırmıştır.

Menekşe romanında da Matmazel Violet’in Batı musikisinden hoşlandığı ve üstün nitelikleriyle her bakımdan idealleştirildiği görülür. Hüseyin Bülent’in, Ermeni aile dostları Madam Saryanların evinde görüp etkilendiği Matmazel Violet, romanda onun bakışından tıpkı bir sanat eseri gibi tasvir edilir. Öyle ki orantılı vücudu, kestane rengi gür saçları, saf ve masum çehresiyle Matmazel Violet, Hüseyin Bülent’i daha iletişim kurmalarından önce etkisi altına alır (ss. 20-21).

Matmazel Violet’in güzelliği kadar, utangaç ve gizemli halleri de Hüseyin Bülent’in gözünde onu “ideal” kadın konumuna yükseltmiştir. Nitekim Madam Saryanların evinde Hüseyin Bülent ona baktığı zaman Matmazel Violet kızarak başını öne eğer. Hüseyin Bülent de bakışlarını kendisinden kaçırır bu “masum ve sabî bir kelebek kanadı kadar mâil-i ihtizâz” (s. 21) genç kızın “necip ve latif simasına, derin bir mana-yı şiirle nem-nâk nigâhına” (s. 22) bakarak ruhunun da kim bilir ne kadar yüce olduğunu düşünür.

Matmazel Violet’in fizikî görünümü ve mizacı gibi, musiki zevkine de salonda edebiyat üzerine sohbet edilmesi vesilesiyle şahit oluruz. Madam Saryan konuyu musikiye getirdiğinde Hüseyin Bülent de Alman besteci Wagner’le İngiliz şair Shelley’in büyüklüklerine ve yeteneklerine işaret ederek ilk olarak Shelley hakkında bilgi verir. Konuşması bittiğinde, onu ilgiyle dinleyen Matmazel Violet, Wagner konusundaki düşüncelerini de merak ettiği için Hüseyin Bülent’e heyecanla “Ey, Wagner?” der (s. 29). Normalde ketum ve utangaç bir mizaca sahip olan Matmazel Violet’in ünlü bestekâr Wagner’den konu açıldığında hevesle ilgi göstermesi, Batı musikisine sevgisini ortaya koymaktadır. Nitekim ilerleyen kısımda Matmazel Violet’in günlük yaşamında aktif bir şekilde piyano çaldığını ve Batı musikisine düşkün olduğunu öğreniriz. Hüseyin Bülent, Matmazel Violet’in ahenkli sesinden çok etkilenir ve tekrar

konuşması için ona Wagner'in piyanoda çalmayı en çok sevdiği eserlerini sorar. Genç kız da şöyle cevap verir:

Genç kız buna nihayet söz söylemesine karar verince, gayr-i memul bir suhulet-i kelâm ile cevap verdi, artık orada buzlar iyice kırılmış, o da meshûr olmuş gibi idi. O en çok Vagner'in [Wagner] operalarından Kramer'in [Cramer]⁴²⁵ tertip ettiği potpurilerle, List'in [Liszt] Tanhauzer [Tannhäuser] uvertürü için yaptığı parafrazi⁴²⁶ ve bir de bizzat Vagner'in piyano için tertip ettiği albümünü çalmıştı; fakat genç kızın söylediği Türkçe o kadar selis, o kadar ahenkdâr idi ki, en asil bir Türk hanımı da bu kadar söyleyebilirdi (s. 30).

Mehmet Rauf'un eserindeki kadınların çoğu, Batı musikisi parçalarını iyi bilmelerine karşın bestekârların hayatları konusunda yeterli donanıma sahip değillerdir. *Menekşe* romanındaki Matmazel Violet'te de benzer bir durumla karşılaşırız. Romanda Hüseyin Bülent, eserlerini piyanoda icra etme vesilesiyle Wagner'i tanıyan genç kıza ve Madam Saryanlara ünlü bestekâr hakkında tafsilat verir, hanımlar da onu ilgiyle dinlerler (ss. 30-33).

Eserde ince ruhlu, narin kişiliği sesine dahi yansıyan Matmazel Violet'in kimliği başlangıçta mizacına uygun şekilde gizemli bırakılmış, Türkçe'yi güzel konuşması da Türklerle yakın iletişimine ve aldığı Türkçe eğitime bağlanmıştır. Fakat romanın sonunda onun aslında bir ecnebi değil, Türk kızı olduğu ortaya çıkar. Nitekim yıllarca Türklerin miskinliği ve geri kalmışlığından nefret eden Violet, Türk yazarlara da önyargıyla yaklaşmış; ancak Hüseyin Bülent'in eserleri onun fikrini değiştirmiştir (ss. 79-80). Musikinin yanı sıra edebiyata da düşkün olan genç kız, romanlarını okuduktan sonra Hüseyin Bülent'i çok beğenmiş ve ona bir mektup yazarak kimliğini açıklamıştır. Mektubu okuduğunda Hüseyin Bülent böylesine ileri görüşlü, sanat ve incelikten anlayan, memleketteki bütün gelişmelerden haberdar, cesur ve kültürlü bir kadının Ermeni veya Rum değil de Türk olduğunu öğrenince oldukça şaşırıp mutlu olur (s. 81). Bu bağlamda Violet'in Türk oluşu, musikiyle ve diğer olumlu nitelikleriyle çizdiği "ideal" kadın profilini pekiştirmiştir. Öyle ki aşka ve kadınlara düşkün olan Hüseyin Bülent, artık sadece Violet'e sadık kalmaya karar verir.

⁴²⁵ Henri Cramer (1818-1877): Fransız besteci.

⁴²⁶ (Fr.) Paraphrase: Serbest tarzda yapılan transkripsiyon veya aranjman. Birçok besteci, bilinen eserleri piyano için yeniden yazmışlardır. Bkz. Sözer, ss. 324-325.

“Aşk Kadını” ve “Hasta Aşkı” başlıklı hikâyelerde ise musikiye düşkünlükleriyle idealize edilen kadınlar, musikiye ilgisiz kadınlarla birlikte ele alınmış; böylece üstün nitelikleri daha da ön plana çıkarılmıştır.

“**Aşk Kadını**” adlı hikâyede musiki, evlenilecek bir kadında olması gereken önemli meziyetlerden biridir. Hikâye, altı senedir birbirini görmeyen iki dostun karşılaşmalarından itibaren gelişen olayları kapsar. İçlerinden kaymakam olanı, geçen süre zarfında hiç evlenemediğinden ve derbeder bir hayat sürdüğünden yakınır. Dostu ise tersine bekârlığı överek altı yıl içinde üç talihsiz evlilik yaşadığını söyler ve arkadaşına başından geçen olayları anlatmaya başlar. Üç evliliğinde de eşleriyle iyi geçinememiş ve evlilikleri hep kötü bir şekilde bitmiştir. Hikâyede onun dilinden olumsuz özelliklerle çizilen bu üç kadındaki eksiklikleri gideren ve ideal bir eşte olması gereken tüm vasıfları bünyesinde toplayan kadın ise Viyanalı bir piyano muallimesidir. Kaymakam arkadaşına üç eşinde de sevmediği huyların olduğunu anlatan adam, üçüncü talihsiz evliliğini de yaşamasının ardından bir gün tramvaya bindiğini ve bu tramvayda üçüncü eşini ara sıra ziyaret eden piyano muallimesi bir kadınla karşılaştığından bahseder. Hem “Viyanalı” hem de “piyano muallimesi” olması sebebiyle Batı musikisine vâkıf olduğu anlaşılan genç kadın, daha ilk bakışta kendisinde “rakik cildi, tatlı mai gözleriyle pek şayan-ı arzu” uyandırmıştır (s. 14).

Hikâyenin devamında kaymakam arkadaşına, bu genç kadınla o gün tramvayda sohbet ettiklerini, genç kadının fizikî özellikleri kadar kişiliğinden de çok etkilendiğini anlatır. Öyle ki İstanbul’a geldiği günden beri birçok sıkıntı çeken, geçinmek için hiç durmadan çalışan ve piyano dersleri veren genç kadın onda büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Hatta ilerleyen kısım adamın dilinden, genç kadınla iyice samimiyet kurduklarını ve birlikte yaşamaya başladıklarını öğreniriz. Nitekim “terbiye, nezaket, hassasiyet, şiir, aşk, elhassa bir kadın için kabil-i temyiz olan bütün meziyât” (s. 16) bakımlarından tam bir “aşk kadını” örneği sergileyen genç kadın, anlatıcının önceki eşlerine hiç benzememektedir.

“**Hasta Aşkı**” isimli hikâyede erkek anlatıcı gözünden tanıtılan Olga isimindeki genç kız da musikiye ve edebiyata düşkün oluşu, kültürlü, hassas ve ince ruhlu kişiliğiyle çevresindeki diğer kadınlardan ayrılmaktadır. Anlatıcının Viyana’daki bir sanatoryumda tanıştığı Olga, hikâyede ilk bakışta hastalıklı, kırılgan beden yapısıyla

dikkat çeker. Nitekim simasında hüznle tebessümün bir arada olduğu latif, narin görünümüyle Olga, Mehmet Rauf'un çoğu eserindeki "ideal" kadın profilinin adeta bir timsalidir. Hikâyede onu ilk olarak uzaktan gözlemleyen anlatıcı şöyle tasvir eder:

Bu nasıl mümkün olabilirdi ki oradaki kadınların hepsinden, hepsinden bilâ -üphe daha pek latif, daha pek cazibeli idi. Pek matbu, pek ahenkdâr bir endamın fevkinde, onun asıl cazibesi gözlerindeki hüznin gölgesi ile dudaklarındaki şuh gamzenin zıddiyetinden nebeân ediyordu.

Bu dudaklar gülmek için yaratıldığı halde, gözlerindeki derin, derin matem manası, ona pek bariz bir mümtaziyet, pek hazin bir vakar veriyordu (s. 28).

Ağır bir hastalık geçiren ve tedavi için Viyana'daki sanatoryuma gelen genç kız, hastanede kalan diğer kadınlardan fiziken ayrıldığı gibi mizaç itibarıyla da farklılık gösterir. Eğlenceye ve keyfe düşkün olan diğer kadınlar laubali bir şekilde gülüp konuşurlarken, Olga daima onlardan ayrı, sessiz olan bir köşeye çekilmeyi tercih eder. Yine diğer kadınların ilgi gösterdikleri Yüzbaşı, Olga'yı tersine tiksindirir. Öyle ki kendisiyle samimiyet kurmak isteyen bu yılışık adam karşısında genç kız hep soğuk ve mesafelidir (ss. 29-31). Zaten Olga, bir adamı iyice tanımadan onunla iletişim kurmayı doğru bulmamaktadır (s. 33). Hikâyede onun bu zor mizacı ve ağırbaşlı tavırları, anlatıcıyı kendine daha da hayran bırakır.

Anlatıcının gözünde Olga'yı üstün kılan niteliklerden biri de musikiye ve edebiyata düşkünlüğüdür. Nitekim Olga'yı daha yakından tanıma fırsatı bulunduğu karşılıklı sohbetlerde anlatıcı, onun ince ruhundan ve sanata ilgisinden çok etkilenir. Beraber vakit geçirdikleri bir gün Olga ona, "musiki ve mûtaala"yı "insana hiçbir vakit zarar vermeyen iki dost" olarak gördüğünü söyler (s. 34). Hikâyede "en büyük iştigali o zamana kadar mütalaa ve musiki" (s. 34) olduğu belirtilen Olga'nın herhangi bir enstrüman çaldığından ve sevdiği musiki parçalarıyla bestekârlardan bahsedilmemiştir.

Anlatıcıya göre "insanı uzaktan görünüşüyle cezbeden" Olga, konuşmasıyla daha da büyülemektedir (s. 35). Onun kırılgan beden yapısı mizacına da yansımıştır. Nitekim tabiata sanatçı hassasiyetiyle yaklaşan genç kadın, geçirdiği ağır hastalık sebebiyle hayat karşısında da karamsar ve marazîdir. Bu sebeple anlatıcıyla konuşmalarında kısa ömrü sebebiyle sürekli kederlendiğini ve yaz mevsimine hasret duyduğunu görürüz (ss. 38-39). Öyle ki hikâyenin sonunda daha iyi bir tedavi için

İsviçre'ye gitse de kırılgan vücudu ve hassas mizacına paralel bir şekilde hastalığını yenemeyip ölür.

Mehmet Rauf'un ilk hikâyelerinde hem klasik Türk musikisi hem de Batı musikisinde yetenekli olduklarını gördüğümüz “ideal” kadınlar, sonraki eserlerinde yerini sadece Batı musikisiyle uğraşan yüksek meziyetli kadınlara bırakmıştır. Bu eserlerde Batı musikisi, çoğunlukla yüksek bir sanat zevkini ifade ederken klasik Türk musikisi yön değiştirerek yalnızca “bayağı” zevklere sahip olumsuz kadınları temsil eder. Kadınlar çeşitli yönlerden olduğu gibi, musiki zevklerine göre de karşılaştırılır. Bu eserlerde Batı musikisi ve klasik Türk musikisi, yine kadınların beden ve karakter yapılarını pekiştiren önemli bir unsurdur. Kimi zaman da kadınların birbirinden ayrılan mizaçları, musikiye yaklaşımlarını belirler. Bu bağlamda, sadece Batı musikisinin işlendiği eserlerde dahi kadınların musikiye olan ilgi ve tavırlarının değişebildiği tespit edilir.

Örneğin; Mehmet Rauf'un ilk romanı olan *Ferdâ-yı Garâm*'da kadınların sadece Batı musikisiyle meşgul oldukları görülür. Hem Sermet hem de Nevber romanda klasik Batı musikisine vâkıftırlar ve iyi derecede piyano çalarlar. Ancak ikisi de aynı tür musikiyi sevmelerine rağmen mizaçlarının farklı olması, musikiye yaklaşımlarını etkilemiştir.

Romanın kahramanı Sermet, marazî denilebilecek kadar hassas, ince ruhlu ve karamsar bir genç kızdır. Mehmet Rauf'un önceki eserlerindeki kadınlarda gördüğümüz soluk beniz, sarışın veya kumral saç ve renkli göz, bazı değişikliklerden geçerek Sermet'te de karşımıza çıkar. Bu eserlerdeki hassas mizaçlı kadınlardan farklı olarak Sermet, siyah saçlara ve göz rengine sahiptir. Fakat teninin beyazlığıyla parmaklarının “ince, uzun ve sarı” (s. 113) oluşu, onu da narin, hastalıklı beden yapısına sahip kadınlar sınıfına dâhil eder. Romanın başında anlatıcı onu fizikî özellikleri ve kılık-kıyafetiyle şöyle tanıtır:

Bu, kâmet-i levendini der-âgûş eden koyu yeşil kloşunun gayet darlığından sonra takarrüp ettikçe perişan bir sermestlikle kollarına doğru taştan, beyaz, rakik ve şeffaf tenini yakasının tülleriyle ihata eden esvabının fevkinde muhteşem, gür saçlarla mahmul başıyla, siyah, cazibedâr bir revnak-ı bitap ile, siyah gözleriyle simasında bir vakar-ı ciddi görünen bir genç kızdı. (s. 8)

Daha ilk sayfalarda dış görünüşüyle idealize edilen Sermet, roman boyunca şık ve güzel giyimiyle tasvir edilir. Romanda yazar anlatıcının ve Macit'in bakış açılarıyla yapılan bu tasvirler, Sermet'in gelişmiş bir estetik zevki olduğunu göstermektedir. Nitekim Macit, onun kıyafetlerindeki renk ve şekillerin uyumunda İngiliz zevkinden ileri gelen, son derece ince bir yaratıcılık görmektedir (s. 24). Sermet de romanın başında birlikte moda dergilerine baktığı genç kızlara, İngiliz modellerini Fransızlardan üstün bulduğunu ifade eder. Yine bu konuyla ilişkili olarak romanın bir başka yerinde, Sermet'teki güzel giyinme tutkusunun sanatın da üstünde bir deha olduğu vurgulanır (s. 39).

Sermet'in giyim zevki, aldığı eğitim ve kültürle de ilişkilidir. İngiliz bir mürebbiyenin eğitiminde yetişen Sermet kitap okumayı çok seven, son derece kültürlü bir genç kızdır. Sevdığı roman türleri de mizacıyla uyumludur. Nitekim Sermet içe dönük, hassas ve karamsar mizacına paralel olarak devamlı hissî romanlar okumayı tercih eder. Okuduğu bu romanlardaki kişiler de onun gibi karamsardır ve genç kız kendini hep onlarla özdeşleştirir. Hatta Macit'le ilişkilerinde mutlu olmak yerine sürekli aşklarının geleceğinden endişe edip ölümü düşünmesi, hem mizacından ileri gelen bir tavırdır hem de okuduğu romanların kendi üstündeki tesirinin bir sonucudur.⁴²⁷

Sermet'in hassas mizacı tabiata ve musikiye bakışında da görülmektedir. Tabiattaki en küçük bir nesnede bile kendi ruh halinden yansımalar gören genç kız, klasik Batı musikisi konusunda kendini geliştirmiştir. Bu bağlamda Yeniköy'de oturdukları yalıda halasının kızı Nevber'le birlikte çoğu zaman piyanoyla meşgul olur.

Romanda Sermet'in tersine Nevber, hoppa ve dışa dönük bir kişiliğe sahiptir. Tombul vücudu, sarıdan kızıla çalan saçları ve beyaz teniyle de Nevber, Sermet'le tezatlık göstermektedir. Önceden evliyken kocasını kaza neticesinde kaybetmiş dul bir kadın olan Nevber, bu talihsiz olayın ardından Sermetlerin evinde yaşamaya başlamıştır. Sermet'in tersine o, hayatı fazlasıyla tecrübe etmiş bir kadındır. Sermet ise hayat karşısında toy ve tecrübesizdir. Başından hiç acı bir olay geçmemiş olsa bile romanda onu sürekli olarak bedbin görürüz. Mesela, en çok istediği arzularının gerçekleşmeme ihtimali ve genç yaşta ölmek düşüncesi ona büyük bir zevk verir (s. 41).

⁴²⁷ Melin Haser, "Ferda-yı Garam Romanında Kadın Kahramanlar", **Mehmet Kaplan İçin**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1988, s. 109.

Öyle ki Macit’le karşılıklı bir aşk yaşasa dahi bu aşkın mutluluğunu hiç kavrayamaz. Bu yüzden aşkında da “pasif” kalmayı tercih eder. Sermet’in kırılğan mizacı tabiata, edebiyata ve musikiye bakışına da aynı ölçüde tesir ederken Nevber, yaşadığı deneyimlerin etkisiyle duygularına fazla kapılmadığı için tabiata, musikiye ve diğer sanatlara incelikli yaklaşmaz. Bu durum, romanda Nevber’in kendi dilinden de ifade edilmiştir:

Kitap mı? Artık okuyacak kitap bulamıyorum; nefret ediyorum, hatta okumaktan, yazmaktan, musikiden, her şeyden nefret ediyorum. Hiçbir şey bulamıyorum ki ruhuma bir nefha-yı kanaat bahş edebileceğini zannedeyim (...) Bütün mahasin-i tabiiyye bana ne rahatsızlıklar veriyor bilseniz... Bazen rüzgâr bile, ağaçlar, dallar, yapraklar, hatta dalgalar... Nihayet mâni elimde olmayan bütün şeyler de öteki elemlerle birleşerek beni eziyorlar... Gün oluyor ki hiçbir şey görmemek için gözlerimi kapayarak oturmak istiyorum. Hele bir gün, asabıma dokunan bir vapurun düdüğünü işiteceğim diye sabahtan akşama kadar ne işkence geçirmiştım (...) (ss. 47-48).

Nevber her ne kadar kendini karamsar görse de roman boyunca okuyucuya neşeli ve güçlü tanıtılmıştır. Nitekim Macit ve Sermet’le çıktıkları doğa gezintilerinde onların bedbin ruh hallerine karşın Nevber, daima neşeli ve iyimserdir. Bu bağlamda o, yaşadığı acı tecrübelerle rağmen “hayata bağlı, ne istediğini bilen, gayesine ulaşmak için mücadeleden çekinmeyen, mağlubiyetten yılmayan bir kadın”⁴²⁸ olarak her yönden Sermet’in karşısında yer almaktadır. Fakat Mehmet Rauf romanında kırılğan, bedbin mizaçlı Sermet’i her bakımdan “idealize” ederek hayat karşısında güçlü duran Nevber’i onun gölgesinde bırakmayı tercih etmiştir. Öyle ki Sermet, hem yazar anlatıcı hem de Macit’in gözünden yüksek karakterde çizilirken Nevber silik bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca romanda Sermet gibi Nevber de Macit’e âşıktır; fakat Macit Sermet’e ilgi duyar.

Sermet gibi Nevber de klasik Batı musikisi kültürüyle yetişmiştir ve piyanoyu maharetle çalar. Ancak Macit, musiki hususunda da Nevber yerine Sermet’i yetenekli bulur. Nitekim romanın başında Sermet’in piyanosunu dinlemek uğruna, geçmişteki bütün kusurları için ondan af bile diler. Sermet ise inat ederek piyanoya bir türlü geçmez. Onun yerine Nevber, “hiç de nazlanmayıp” derhal piyanoya oturur ve Strauss’a ait ismi zikredilmeyen bir vals parçasını icra eder. Fakat Macit, Nevber’in “pek iyi çaldığı” bu musiki parçasını dinlemek dahi istemez. Onun aklı tümüyle Sermet’tedir (ss.

⁴²⁸ Haser, s. 112.

25-26). Eserde Batı musikisine ilgi duyan Macit'in, Nevber'in çaldığı parçaya kayıtsız kalması, Nevber'in kolay elde edilebilen bir kadın oluşuyla ilişkilidir. Gerçekten de Nevber, Sermet'in tersine serbest tavırlarıyla Macit'e aşkını her fırsatta belli ederek "aktif" kişiliğini devamlı korur. Mehmet Rauf'un bütün eserlerinde idealize edilen kadınların ortak özellikleri ise zor elde edilmeleri, gizemli, ketum ve "pasif" olmalarıdır. Bu bağlamda romanda Macit'in Sermet'e hissettiği aşk, Sermet'in inatçı ve zor yapısıyla yakından ilişkilidir. Yine Nevber'in evlenmiş, Sermet'inse hiç evlenmemiş olması Macit'in gözünde Sermet'i Nevber'den üstün kılmaktadır.

Yazar anlatıcı musikiyi icra etme açısından olduğu gibi, algılayış ve hissediş bakımından da okuyucuyu Nevber'den ziyade Sermet'e odaklamıştır. Romanda üçünün sandalla denize açıldıkları gece, çevrelerindeki sandaldan gelen musiki hepsini etkilemekle birlikte en çok Sermet'e tesir eder. Öyle ki sandalda genç bir kadının söylediği bu Rumca şarkı, hüznü nağmeleriyle Sermet'i ağlatacak kadar etkiler. Denizde musikinin etkisiyle yaşadıkları bu rüya halinden ilk uyanan ise güçlü mizacıyla Nevber olur. Musikinin tesirinden kolay sıyrılmanın yanında Sermet'in ağlamasını da Nevber fark eder. Anlatıcı belki de romandaki bu sahne vasıtasıyla hem Sermet'in romantik, hassas ve bedbin mizacıyla musikiyi algılayış tarzı arasındaki paralellığe hem de Nevber'den tümüyle farklı olduğuna dikkat çekmek istemiştir.

Sermet'in beden ve karakter yapısıyla musiki arasındaki kuvvetli ilişki, romanın sonunda da açıkça görülmektedir. Nevber de dâhil tüm genç kızların salonda toplandıkları bölümde hanımlardan bazıları piyano çalar. Gürültünün ve karmaşanın hâkim olduğu bu ortamda Nevber, sohbet ettiği arkadaşıyla beraber modadan anlamayan bir kadının kıyafetini eleştirirken Sermet, piyanoya geçer. Onun piyanoda icra ettiği parça, sanki hislerinin ve ruh halinin bir yansıması gibidir. Nitekim roman boyunca hislerini açıkça ifade etmeyen ve pasif kalan Sermet, çaldığı bu musiki parçası aracılığıyla içindeki "aşk çılgılığı"nı dile getirir:

Genç kız piyanoya geçti. Bir iki nağme telatun ederek sükûtu ihlal etti; sarı, uzun, ince parmakları dişlerin üzerinde müstesna bir pervaz-ı şevka şevk ile uçuşmaya başladı. O zaman bu aletin mesut ve mugaşşi inlediği işitildi. Bütün dinleyenler bir sükût-ı dindârâne ile müstağrak kalmışlardı. Dakikalarca süren bu nagamat son şehkâ-yı garâmıyla söndüğü zaman genç kız dudaklarında tarifi gayr-i kabil bir cazibe-yi ibtisamla kalkıp boyun bükerek:

- "Efendim..." dedi.

Sarışın şişman hanım refikasına pek çok piyanistleri dinlediğini; fakat böyle bir muvaffakiyet-i edayı hiç birinde görmediğini söylüyordu (s. 113).

Sermet'in piyanoda çaldığı bu parça, çevresindeki kadınlar tarafından takdir toplamış ve dinleyenlerde adeta bir vecd hali yaratmıştır. Diyebiliriz ki Sermet, musikiye bakışı, beden ve karakter yapısı dâhil bütün yönleriyle Mehmet Rauf'un eserlerinde yarattığı "ideal" kadın profilinin güçlü bir temsilcisidir.

Yazarın edebî yaşamında ustalığa ulaştığı *Eylül* romanında musiki, Necip'le Suat arasındaki aşkın örülmesinde biricik unsur mahiyetindeyken aynı zamanda Suat ve Hacer'in farklı karakterlerini de ortaya çıkarmaktadır.

Romanın kahramanı Suat, gerek anlatıcının gerekse Necip'in bakış açısından son derece olumlu niteliklerle anlatılmıştır. Mehmet Rauf, *Ferdâ-yı Garâm*'da Sermet'in varlığında yarattığı "ideal" kadın karakterini *Eylül*'de Suat vasıtasıyla zirveye taşımıştır. *Ferdâ-yı Garâm*'da Sermet'in tanıtımı daha yüzeysel kalmakla birlikte *Eylül*'de Suat'ın psikolojisi, ruh halindeki değişimler en ince ayrıntısına kadar tasvir ve tahlil edilmiştir. Yine *Ferdâ-yı Garâm* romanında musiki çok detaylı işlenmediği için Sermet ve Nevber'in mizaçları üstündeki etkisi de yalnızca belli başlı örneklerle sınırlı kalmıştır. *Eylül*'de ise Suat ve Hacer'in mizaçlarını çizmede musiki, adeta bir anahtar görevi görmektedir.

Süreyya'nın eşi sıfatıyla romanda yer alan Suat, mizaç olarak yumuşak huylu, ağırbaşlı, oldukça hassas, nazik ve ince ruhlu bir kadındır. Fizikî açıdan da Mehmet Rauf'un "ideal" kadın algısına tümüyle uymaktadır. Diğer eserlerinden farklı olarak Mehmet Rauf *Eylül*'de idealize ettiği kadın kahramanını hem ruhen hem de fiziken oldukça ayrıntılı işlemiştir. Öyle ki Suat, Necip'in bakış açısıyla gözlerinden kaşlarına, ten renginden saç rengine, dudaklarından dişlerine, ellerinden vücut hatlarına ve giyimine kadar baştan sona tıpkı bir resim tablosu gibi betimlenmiştir. Romanda siyaha çalan koyu kestane gözleri, anlamlı kaşları, açık ten rengi, kumral, gür saçları, kırmızı dudakları ve beyaz, narin elleriyle Suat, Necip'in gözünde "ulvî bir kadın" olarak tanımlanır. Suat'ın fizikî görünümündeki zarafet ve incelik mizacına da yansımıştır. Mehmet Rauf'un eserlerinin genelinde gördüğümüz hüznü bakışlara sahip; fakat aynı zamanda gülümseyen kadın siması, Suat'ta da mevcuttur. Öyle ki Necip onun gözlerini

şiiirle özdeşleştirerek bakışlarında hüüzün ve neşenin bir arada olduğunu söyler. Aynı tezat mana, Suat'ın kaş ve dudaklarında da görölmektedir (ss. 160-163).

Suat, Necip'le birlikte yasak bir aşk yaşasa da roman boyunca gerek Necip'in gerekse anlatıcının bilincinden hep olumlu vasıflarla tanıtılmıştır. Hatta Mehmet Rauf, Suat'ın masumiyetini vurgulamak için Necip'le arasındaki aşkı fizikî boyuta taşımayıp sadece manevî boyutta işlemeyi tercih etmiştir. Nitekim eserde Suat ruhen sürekli değişim geçirmesine rağmen olumlu niteliklerinden asla taviz vermez. O, eşini mutlu etmek ve evliliğini kurtarmak için sonuna kadar direnmiş, Necip'le yaşadığı aşktan dahi feragat etmek istemiştir. Daha romanın başında Süreyya'yı sevindirmek için babasından yardım isteyip Boğaz'da yalı kiralamayı düşünmesi, onun fedakâr, iyi kalpli ve eşine sadık, “ideal” bir kadın olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Romanda Suat'ın asıl meziyetleri, Necip'in onu gözlemlemesi vesilesiyle karşımıza çıkar. Boğaz'daki yalıda Suat'ı daha yakından tanıma imkânı bulan Necip, genç kadının mizacı kadar, eğitimi ve kültüründen de çok etkilenir. Onu asıl tesir altında bırakansa, Suat'ın musiki zevkidir. Nitekim piyanonun başında ettikleri sohbetlerde Suat, başlangıçta klasik Türk musikisiyle meşgul olup ut ve kanun çaldığını, sonradan da babasının teşvikiyle sadece Batı musikisine yöneldiğini anlatır (s. 93). Fakat piyano çalmayı çok sevdiği ve yıllarca Batı musikisiyle meşgul olduğu halde evlendikten sonra eşi Süreyya'nın hoşlanmaması sebebiyle musikiden uzaklaşmıştır.⁴²⁹ Romanda buna iki yerde dolaylı olarak işaret edilir. İlkinde, yalıya taşınmalarından önce bağ evinde Necip'in de olduğu bir gün Suat can sıkıntılarını dağıtmak amacıyla piyanoya geçmiş; ancak uzun zamandır elini sürmediği notaları çalmakta zorlanmıştı (s. 27). İkincisi de Boğaz'daki yalıya ilk taşındıkları günlerde karşımıza çıkar. Necip'in ricası üzerine yalıda ona piyano çalan Suat, notalarının karışıklığından ve eksikliğinden yakınır (s. 59). Bunlar, Suat'ın musikiden uzaklaşma sebeplerini gösterirken mizacı hakkında da bilgi vermektedir. Öyle ki ince düşünceli ve fedakâr, uyumlu yapısıyla Suat, evlendikten sonra eşine öncelik tanıyarak çok sevdiği Batı musikisinden vazgeçmiştir.

Eserde Suat'ın musikiyle yeniden meşgul olup körelen kabiliyetini geliştirmesi, Necip sayesinde olur. Nitekim Süreyya'nın yaz boyunca kiraladığı sandalla denize açılması, Suat ve Necip'in yalıda piyanoda vakit geçirmelerine yol açmıştır. İkisinin

⁴²⁹ Kerman, Musiki 1, s. 37.

piyanoda beraber geçirdikleri bu zamanlarda, Necip gibi Suat'ın da musiki zevkine, sevdiği bestekâr ve parçalara vâkıf oluruz. Necip'in yalıya geldiği ilk günler, Suat devamlı olarak eskiden çok iyi bildiği parçaları çalamamaktan ve notalarının eksikliğinden şikâyet eder. Bununla birlikte, Verdi'nin *Il Trovatore*⁴³⁰ operasını ve Manuel de Falla'nın⁴³¹ *Serenata Andaluza* adlı parçasını Necip'i mest edecek kadar güzel çalar. Yine Necip, Suat'ın notalarına baktığında bunların çoğunun meşhur operalarla fanteziler ve potpurilerden oluştuğunu görür (ss. 58-59).

Suat'ın yüksek musiki zevki, romanın ilerleyen bölümlerinde daha net bir şekilde anlaşılır. Necip'le beraber yine musikiyle ilgilendikleri bir gün, Suat piyano çalarken Necip'e hangi bestelerden hoşlandığını sorar. Bu vesileyle beğendikleri eserler ve bestekârlar konusunda sohbet ederler. Zaman içinde yıpranan ve kaybolan notaların arasından her ikisinin de ortak kararı üzerine Suat önce *Gran Via*, *Faust*, *Askerler Marşı*,⁴³² *Rigoletto Marşı*, *Il Trovatore* ve *Aida*⁴³³ operalarından hareketli parçalar çalar. Ardından Necip'in talebiyle *La Traviata* operasındaki hüznü şarkılardan "Addio del Passato",⁴³⁴ "Bu kadar genç ölmek"⁴³⁵ ve "Ah belki!"⁴³⁶ yi icra eder (ss. 65-66). Çoğu Verdi'ye ait, Joaquín Valverde, Gounod, Schumann gibi bestekârların eserlerinin de çalındığı bütün bu operalar, Suat'ın klasik Batı musikinden hoşlandığını ve geniş bir musiki repertuarının olduğunu göstermektedir. Ayrıca *Faust*'un valsıyla *Gran Via*'nın

⁴³⁰ *Il Trovatore*: İtalyan besteci Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) dört perdelik opera eseri. İlk gösterimi 13 Ocak 1853 tarihinde Roma'da Apollo tiyatrosunda gerçekleştirilmiştir. Bkz. Altar, *Opera Tarihi II*, s. 203.

⁴³¹ Manuel de Falla (1876-1946): İspanyol besteci. Bkz. Canset Unan, "Manuel de Falla", **Büyük Kompozitörler: Batı Müziğinin Kırk Bestecisi**, (Der. Azize Erten, Osman Fuat Özkılıç ve Canset Unan), Varlık Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1969, ss. 213-219.

⁴³² (*Alm.*) *Soldatenmarsch*: (*Tü.*) "Askerler Marşı". Robert Schumann'a (1810-1856) ait beste.

⁴³³ *Aida*: Giuseppe Verdi'nin 1871 yılında, Mısır Hidivi İsmail Paşa'nın isteği üzerine yazdığı dört perdelik opera eseridir. Bkz. Altar, *Opera Tarihi II*, s. 249.

⁴³⁴ (*İta.*) "Addio del Passato": (*Tü.*) "Elveda Geçmişim". Giuseppe Verdi'nin iki sevgilinin trajik aşk hikâyesini ele aldığı *La Traviata* operasında baş kadın oyuncu Violetta'nın söylediği şarkı. Operanın üçüncü perdesinde hasta yatağında ölmek üzere olan Violetta, aşkı Alfredo'yu düşünerek bu acıklı şarkıyı seslendirir. Bkz. Simon, "So Closes My Sad Story (Addio del passato)", ss. 180-182.

⁴³⁵ (*İta.*) "Ah! Gran Dio! Morir si giovine": (*Tü.*) "Ah! Büyük Allahım! Bu kadar genç yaşta ölmek". *La Traviata*'nın üçüncü perdesinde Alfredo, ölmek üzere olan Violetta'nın yanına gelir ve iki sevgili beraber bu şarkıyı söylerler. Bkz. "Ah! gran Dio morir si giovine", **Operas, Arias, Composers, Singers**, <https://www.opera-arias.com/verdi/la-traviata/ah-gran-dio-morir-si-giovine/>, (08.02.2017).

⁴³⁶ (*İta.*) "Ah, fors'e lui": (*Tü.*) "Kim bilir belki de". *La Traviata*'nın birinci perdesinde, Alfredo yanından ayrıldıktan sonra odada yalnız kalan Violetta kendi duygularını sorguladığı bu şarkıyı söyler. Bkz. Simon, "Ah, Can It Be (Ah, fors'e lui)", ss. 161-163.

valsini çaldıktan sonra Necip’le beraber iki eseri mukayese edecek kadar bu konuda bilgi sahibidir.

Önceki eserlerdeki kadınlar gibi, Suat’ın da klasik opera eserlerini piyanoda ustalıklı çaldığını; fakat bestekârların hayatları hususunda yeterli bilgisi olmadığını görürüz. Bu bağlamda Suat, Necip’e “bestekârların iyice vâkıf olduğu hayatına dair malumat sor[arak]” bilgi eksikliğini gidermeye çalışır (s. 66).

Romanın ilerleyen kısımlarında adı geçen opera parçaları da yine Suat’ın yüksek musiki kültürünü ortaya koyar mahiyettedir. Necip, Suat’ta var olan ancak eskimiş veya eksik tespit ettiği *Norma*, *Othello*, *Manon Lescaut*, *Hernani*, *Lucrece Borgia*, *Sapho*, *La Boheme*, *Romeo ve Juliet*, *Carmen* gibi eserlerin notalarını Beyoğlu’ndan tedarik ederek ona getirir (ss. 86-87). Hepsi birer klasik opera olan bu eserler, Suat’ın musiki zevkinin yanında duygulu, romantik mizacını da ifade etmektedir. Nitekim bunların her biri, sonu ayrılık veya ölümle biten bir aşkı konu alan trajik eserlerdir. Suat, uzun süre çalmadığı bu parçaları Necip vesilesiyle yeniden icra eder. O da Necip gibi en çok Verdi’den etkilenmektedir. Puccini de eserlerini piyanoda çaldıkça sevdiği bestekârlardandır. Öyle ki bir yıl boyunca hiç elini sürmediği *Manon Lescaut* operasını piyanoda yeniden çalabildiğini görünce çok mutlu olur. Gelişmiş musiki kulağıyla Suat da Necip gibi Mascagni’nin *Cavalleria Rusticana* operası hakkında yorumlarda bulunur. Nitekim o, eserdeki “şarabiye”⁴³⁷ ve “Lola’nın şarkısı”⁴³⁸ bölümlerini çalınması kolay parçalar olarak görmektedir. Ona göre bu operanın asıl büyük parçaları “siciliana”,⁴³⁹ “intermezzo”⁴⁴⁰ ve peşrevle dua kısımlarıdır. Öyle ki Suat operanın bu bölümlerini piyanoda çalarken epey zorlanıp birbirine karıştırır (ss. 92-93).

Suat, musiki ve kendi ruhu arasında da paralellik kurmaktadır. Romanda Süreyya’nın sandalla çıkması arttıkça onun kendine yöneldiğini ve evliliğiyle ilgili karamsar düşüncelere daldığını görürüz. Onu bu düşüncelerden arındıran yegâne şey ise Necip’le birlikte piyano başında geçirdikleri musikiyle dolu saatlerdir. Necip, Suat’a

⁴³⁷ (*İta.*) “brindisi” olarak bilinen içki şarkısı. İçki içilirken söylenen şarkı. Verdi’nin *La Traviata*, Mascagni’nin *Cavalleria Rusticana* operalarındaki brindisi aryları en bilinenlerdir. Bkz. Sözer, s. 62.

⁴³⁸ Romanda Suat’ın bahsettiği bu şarkı, kadın oyuncuların Lola’nın söylediği (*İta.*) “Fior de giaggiolo” (*Tü.* “İris Çiçeği”) adlı parçadır. Bkz. Simon, “Lola’s Song (Fior de giaggiolo)”, ss. 384-385.

⁴³⁹ (*İta.*) siciliano: Sicilyalı köylülerin oynadığı hafif, pastoral dans. 6/8 ve 12/8’lik ölçüde yazılan bu parçalar, önceleri süit ve sonatlarda yer almıştır. Bkz. Sözer, s. 389.

⁴⁴⁰ (*İta.*) intermezzo: Operada, müzikli komedilerde ve bazı operetlerde iki perde veya iki tablo arasında çalınan oyalayıcı orkestral eserlere denir. Bkz. Sözer, s. 190.

hissettiği aşkın vicdan azabıyla yalıdan uzaklaştığında genç kadın Necip'in gitmemesi için özellikle onun sevdiği eserlere çalışır. Bunlardan biri, Mascagni'nin *Cavalleria Rusticana* operasıdır. Suat, bu eseri piyanoda çalarken Santuzza adlı kadın karakterin duygularıyla empati kurar ve endişelerinden az da olsa sıyrılır:

(...) Ve bunu piyanosunda çalarken musikinin mişvar-ı enindârına kapılıp bütün ruhuyla onun meclub-ı şiir ve ahengi oluyor, Santuzza'nın dil-hıraş ve müellim feryatlarını gerçekten işiterek medhuş kalıyordu. Ah bu musiki onu ne kadar, ne kadar öldürüyordu! Musikiyi dünyanın birinci ve en yüksek bir zevki addeden Necip'e ne kadar hak veriyordu. Bunlarla meşgul olurken bütün bir hafta kendini o zehirle helak eden hain tasavvurlarından halas olduğuna memnun da oluyordu (s.136).

Suat, ince düşünceli ve hassas kişiliğiyle uyumlu olarak Necip'le yaşadığı aşkta da “pasif” kalmayı tercih eder. Nitekim o da Necip gibi Süreyya'ya asla ihanet etmek istemez. Necip'in zihninde zaman zaman Suat'a yönelik fizikî arzular görülse de Suat, aşkını sadece kalbiyle yaşamayı düşünür. Bu bağlamda, Necip'e hislerini söze bile dökmekten sakınarak sadece piyanoda çaldığı *Faust*, *Werther*, *Manon Lescaut*, *Sapho*, *Romeo ve Juliet* gibi “eski zamanların rivayet-i âşıkaneşi” (s. 151) opera parçaları aracılığıyla dile getirir. Piyanoda icra ettiği bu operalardaki kadınlar da tıpkı Suat gibi ince ruhlu, romantik ve pasiftirler. Sevdikleri adamlara kavuşamayan bu kadınlara benzer olarak Suat da romanın sonunda Necip'e kavuşamaz.

Eylül'de Suat her yönüyle idealize edilmesine karşın Hacer bir o kadar olumsuz sıfatlarla tasvir edilmiştir. Öyle ki Mehmet Rauf sanki Hacer'i, Suat'ın olumlu niteliklerini daha da öne çıkarmak amacıyla romana yerleştirmiştir. Nitekim eserin başından sonuna kadar Suat'ı yoğun bir şekilde görürken Hacer sadece başlarda ve sonlarda karşımıza çıkar. Bu kısımlarda da derinlikli anlatılmayıp sadece Suat'la karşılaştırılıp bir anti-karakter niteliğinde okuyucuya tanıtılır.

Süreyya'nın kardeşi sıfatıyla romanda yer alan Hacer, Suat'ın tersine hoppa, şımarık, hafif-meşrep, ince ruhluluktan uzak ve bayağı zevklere sahip bir kadındır. Hacer'in bu özellikleri, romanda farklı bakış açılarından okuyucuya yansıtılarak da pekiştirilmiştir. Örneğin; Süreyya “onda hâlâ çocukluktan kalma bir afacanlık” olduğunu söyleyerek Hacer'i “mahalle kızı”na benzetir (s. 18). Suat ise anlayışlı, yumuşak huylu mizacından ileri gelen bir tavırla Hacer'in kötü evliliğine işaret ederek onu korur. Gerçekten de Hacer'in eşi Fatin, para için her şeyi yapan yılışık ve kaba

davranışlarıyla romanın en olumsuz kişisi konumundadır. Romanın başında Suat, onun Fatin yerine Necip’le evlenmiş olsa böyle hırçınlıklarda bulunmayacağını belirtir. Süreyya da Fatin’in “yağlı imiş gibi parlayan ensesi, yüzü, daima bir istifade ümidiyle bakan küçük hilekâr gözleri, biraz yüksek omzunun üstünde yemek yerken bir hayvan şekli veren öne eğilmiş büyük başıyla nasıl iğrenç bir sima olduğunu” (s. 17) düşünür; fakat kardeşini Necip’e asla layık görmez:

- Necip, evet, Necip pek iyi olurdu... Hatta validem de hep onu ileri sürüyordu... Fakat babam, “Aile içinde böyle izdivaç iyi olmaz!” dedi gitti... Ondan başka ben de düşündüm ki Necip hemşireme pek muvafıktır, fakat hemşirem Necip’e hiç layık değildir; layık şöyle dursun hatta muvafık bile değildir. Necip’e daha iyi terbiye görmüş, daha ağırbaşlı, daha ince bir kadın lazımdır (ss. 18-19).

Necip de romanda yeri geldikçe Hacer ile Suat’ı karşılaştırır. Ona göre Hacer, Suat’tan daha güzeldir; fakat karakteri itibarıyla Suat’la asla yarışamaz:

Necip, Hacer’in böyle küçüklüklere pek çok kapılarak onları böyle adi adi meydana vurduğunu görmekle beraber ona acıyordu; Suat’ın tefevvuku, güzellikçe belki Hacer galebe ederdi, fakat Suat’ın bütün sair şeylerde ona tefevvuku o kadar göze çarpıyordu ki, bunu Hacer’in de fark etmemesi gayr-ı kabil idi. Ahlâkça, mekânâtçe, hilm ve nezaketçe bu tefevvuk Suat’a öyle bir hal veriyordu ki, güzelliği bundan zenginleniyordu. Zevcine olan rabıtası, sakın, daima mütebessim, daima mütevazı halleri bir sebeb-i teali oluyor, onu yükseltiyordu. Hâlbuki Hacer’in öyle anları olurdu ki, bir gölge gibi namahsus ince kaşları, şeffafiyet-i cildi, saçlarının eda-yı dilberi ile gerçekten güzel bir kadın olduğu görülür; Necip bu güzellikte biraz yaramaz, biraz yırtıcı kuş rengi bulurdu. Sonra Suat’ın mesudiyeti yanında kendisinin ziyan edilmiş hayat-ı izdivacı bu kadına karşı ihfasına nezaket ve tahammülünün kıfayet edemediği bir kin ile onu azürde eder dururdu. Necip, eğer Suat’ın hilm ve idaresi olmasa Hacer’le itilaf kabil olamayacağını, Hacer’in hatta fırsat bile beklemeyen şu hırçın tehacümüne Suat’ın nasıl bir mülayemet ve tahammül ile mukabele ettiğini fark edemiyordu (ss. 28-29).

Suat, Hacer’e anlayış ve iyilikle yaklaşmasına rağmen Hacer, Suat’a karşı devamlı büyük bir kıskançlık hisseder. Daha romanın başında, Suat’ın Boğaz’da yalı kiraladığını ve yazı orada geçireceklerini duyunca rahatsız olur. Yine eskiden beri Necip’e zaafı olan Hacer, Suat’la Necip’in aşklarını hissettiğinde çirkin imalarda bulunmaktan da asla çekinmez. Fatin’le evli olsa da onunla istemeyerek, babasının zoruyla evlenmiştir ve ilgisini Necip başta olmak üzere sürekli başka erkeklere yöneltir. Onun bu hali, Suat’a oldukça zıttır. Kışın Boğaz’daki yalıdan konağa döndüklerinde Süreyya dâhil evin tüm üyelerinden soğuyan Suat, Hacer’in cumbadan erkekleri seyredip her bulduğu kişiyle aşk oyunları yaşamasından son derece rahatsız olur. Ona

göre birini sokaktan geçerken görüp sevmek sahte bir aşıktır. Suat, birini sevebilmek için iyice tanımak ve zaman içinde aşkı fark etmek gerektiğini düşünmektedir (s. 237). Nitekim Necip’e de onu tanıdıkça ve birlikte zaman geçirdikçe âşık olmuştur. Fakat Süreyya’ya ihanet etmemek için Necip’le göz teması dahi kurmaktan çekinen Suat’ın tersine, Hacer aynı evin içinde kocasının ve diğerk herkesin gözü önünde Necip’e türlü cilveler yapar. Başılangıta Hacer’e karşı anlayışla yaklaşan Suat, konağ döndüklerinde Fatin’in, Süreyya’nın, Beyefendi’nin varlığından rahatsız olduğı gibi Hacer’in davranışlarından da tiksindir ve içinde bulunduğı bu konak ona boğucu gelmeye başlar. Romanın ana temlerden biri olan hayal-hakikat çatışmasına hizmet eden bu konak, hakikati Hacer’in varlığıyla daha da pekiştirmektedir. Öyle ki Suat konağ dönecekleri haberini ilk aldığında, yalıda Necip’le birlikte geçirdiğı mutlu zamanların Hacer’in varlığıyla tümüyle mahvolacağı düşüncesiyle kederlenir (s. 214).

Suat’taki gibi, Hacer’in mizacıyla sevdiği parçalar arasında da sıkı bir ilişki vardır. *Ferd-yı Garâm*’da Nevber’le Sermet, farklı kişiliklerde olsalar bile musiki zevklerinde ortak noktada birleşirlerken Hacer’le Suat, bu anlamda birbirinden keskin bir şekilde ayrılırlar. Mehmet Rauf’un önceki eserlerinde, Batı enstrümanı olan piyanoda alaturka parçalar icra etmek “ideal” kadınların meziyetlerini güçlendirici bir davranışken *Eylül*’le birlikte bu algının yn değıştirdiğini görürüz. Nitekim Hacer de Suat gibi piyano çalmayı çok sever; fakat onun piyanoda çaldığı parçalar Suat’ın icra ettiklerinden epey farklıdır. Konağ döndüklerinde Suat, ev halkının Necip’le aralarındaki aşkı öğrenmelerinden ekindiğı için Necip’e mesafeli davranırken Hacer, bu fırsattan istifade ederek sürekli Necip’le vakit geçirir. Öyle ki konakta Necip’i memnun etmek uğruna türlü icatlarda bulunan Hacer, ona piyano da alar. Hacer’in ilgilendiğı musiki türü gibi, musikiyi icra ediş tarzı da Suat’tan farklıdır. Nitekim Suat’ın bestelere ruhunu, kalbini katarak icra ettiğı piyanoyu Hacer “ihmal ile birkaç nağme yaparak” (s. 234) almaktadır. Ayrıca Suat’ın çaldığı klasik opera eserleri yerine Hacer, basit mizacına uygun olarak alaturka parçalardan hoşlanmaktadır. Konakta mecburen onun eline dşen Necip ise Suat’la piyanoda geçirdiğı mesut zamanların tersine, Hacer’in piyanosunu dinlemek dahi istemez:

(...) Hacer onu piyanoya götürür, şarkılar, peşrevler çalar, sonra kantolara⁴⁴¹ geçerek eğlenirdi ve Necip piyanoya dayanarak, şimdi ötede bir düşman gibi duran şu kadına bir zamanlar kendisi için piyano çalmak bir saadet olduğunu acı acı düşünerek bu mesut olmaksızın geçen saatlerde bir hicran-ı yetim ile ağlamak isterdi (s. 249).

Nevber gibi Hacer de Suat ve Necip'in aşklarını hem tetiklemekte hem de aralarında engel teşkil etmektedir. Suat, Necip'in aşkını Hacer vasıtasıyla öğrenmiş ve aşkları bu aşamadan sonra karşılıklı olmuştur. Fakat konakta Hacer'in Necip'e gösterdiği samimiyet, Suat'ın aynı zamanda Necip'ten uzaklaşmasına yol açmıştır. Aynı şekilde konakta Suat'ın ilgisizliğini gören Necip de Suat'a büyük bir öfke duymaya başlar. Öyle ki Suat ve Necip'in çok sevdikleri "musiki" bile Hacer'in varlığıyla anlamını kaybeder. Nitekim piyanoda geçirdikleri mutlu zamanların özlemiyle Necip bir gün Hacer'in piyanodan kalkmasını fırsat bilip Suat'tan çalmasını rica eder; ancak onları kıskanan Suat bu teklifi duyar duymaz reddeder. Bunun üzerine Necip, çok sevdiği piyanonun artık adını bile duymak istemez, Hacer'in piyano çalmasını teklif eden Fatin'i de engeller. Diyebiliriz ki Hacer, kişiliğiyle olduğu kadar musiki zevkiyle de romanda her bakımdan olumsuz algı yaratacak şekilde işlenmiştir.

1901 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan "**Bir Mevsimin Hikâyesi**"⁴⁴² başlıklı hikâyede de kadınların musiki zevkleri yüzeysel olarak karşılaştırılmıştır. Mektup diliyle yazılan hikâyede, bir kadının eşi tarafından aldatılması ele alınmıştır. Meliha ismindeki kadın, kardeşi Enise'ye mektup yazarak eşinin kendisini başka bir kadınla aldattığını ve yaşadığı üzüntüyü dile getirir. eşinin kendisine tercih ettiği bu kadın kumral saçları, zarif, şık giyimi, kibar tavırları, estetik zevki ve musiki kültürüyle idealize edilerek anlatılmıştır. Öyle ki Meliha'ların sayfiyesine yakın bir köşkte yaşayan bu ismi meçhul, evli ve çocuklu kadın, Meliha'nın kocasını gerek güzelliği gerekse estetik zevkiyle etkilemiştir. Adama göre bu kadını üstün kılan niteliklerden biri, güzel piyano çalmasıdır. Nitekim Meliha bir gün kadının köşkünün

⁴⁴¹ Kanto: (Lat.) "cantus", (İta.) "canto" kelimelerinden gelen, "şarkı, ezgi, şarkı söyleme sanatı" anlamını taşıyan kanto, 19. yüzyıl İstanbul'unda tuluat tiyatrolarında çeşitlilik sağlamak ve birkaç saat boyunca halkın ilgisini canlı tutmak amacıyla, asıl oyun dışında söylenen fantezi şarkılardır. Bkz. Ruhi Ayangil, "Kanto", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt: 4, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, İstanbul, 1994, s. 419.

⁴⁴² Mehmet Rauf, "Bir Mevsimin Hikâyesi", **Servet-i Fünûn**, Sayı: 547, 5 Eylül 1901; Tarım, Seçme Hikâyeler, ss. 194-201. Metinle ilgili alıntılar ikinci kaynaktan yapılmıştır.

yakınından geçerlerken içeriden piyano sesi işittiklerini ve eşinin adeta kendinden geçerek onu dinlediğini söyler. Batı musikisinden hoşlanan adam, Meliha'nın icra ettiği kanunun, bu kadının çaldığı piyanonun yanında “ne kadar âciz kaldığını” söyleyerek karısının musiki zevkini küçümser (s. 199).

Hacimli olmayan hikâyede, anlatıcı Meliha'yı fizikî özellikleriyle tanıyamayız. Sadece aldatılma olayının kendi üstündeki etkilerinden yola çıkarak mizaç itibarıyla onun ince ruhlu, sadakate önem veren hassas bir kadın olduğunu anlarız. Fakat Meliha, hikâyede her bakımdan olumlu bir karakter sergilese de Batı musikisine düşkün olan kadınla boy ölçüşememiştir. Öyle ki bu kadın, hikâyede aldatan konumunda olduğu halde sırf musiki zevki dikkate alınarak idealleştirilmiş, Meliha'nın kocası karısından kolayca vazgeçerek ona âşık olmuştur. Dolayısıyla bu hikâyede de Batı musikisinin, “ideal” kadın profilini sağlayan en önemli öge olduğunu görürüz.

Genç Kız Kalbi romanında musiki, birden fazla kadının beden ve karakter yapılarıyla uyumlu olarak ele alınmıştır. Romanın kahramanı Pervin iyi aile terbiyesine sahip, eğitilmiş, piyano çalan, Batı musikisinden hoşlanan genç bir kızdır. Anlatıcı olması sebebiyle Meliha gibi Pervin'in de beden yapısı üstünde durulmamıştır. Eğitimi, kültürel donanımı, zekâsı, çağdaş fikirleri, cesur tavırları, en önemlisi de musiki başta olmak üzere güzel sanatlara ilgisiyle Pervin, romanda her bakımdan yüceltilmiştir. İzmir'de gittiği sinemalar vasıtasıyla Avrupa'nın zevk âlemlerine vâkıf olan genç kız, İzmir'i gelişmemişliğinden ötürü eleştirerek İstanbul'a gitmeye heves duyar. Fakat İstanbul'u gördükten sonra Pervin, daha romanın başında İzmir'deki yaşantısını özler. İstanbul'daki en büyük hayal kırıklığını ise amcasının evinde yaşar. Nitekim giyim zevklerinden bakış açılarına kadar alaturka olan amcası ve ailesi, Pervin'le tamamen tezatlık teşkil eder.

Yetişme tarzı ve mizacı doğrultusunda Batı musikisine ilgi gösteren Pervin, kantolardan hiç hoşlanmaz. Amcasında kalırken Bebek Bahçesi'nde Abdi'nin⁴⁴³ oynanacağını öğrenen genç kız, küçüklüğünden beri “Abdi'yi ve tuhaflığını” işittiği,

⁴⁴³ Abdürrezzak (Abdi) Efendi (1835-1914): Asıl oyunculuğa Kavuklu Hamdi'nin dublörü olarak başlamış, buradaki “İbiş” tiptemesiyle uzun süre İstanbulluların gözdesi olmuştur. 1873'te Bağlarbaşı'nda orta oyununa Kavuklu'ya çıkan Abdi Efendi, daha sonra Galata'da Amerikan Tiyatrosu'nda Peruz Hanım'la sahne almıştır. Bkz. Ali Yücel Yürük, “Abdürrezzak (Abdi) Efendi”, *Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi*, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 27-28.

ayrıca “fevkalade metholunduğunu gör[düğü]” (s. 25) bu tiyatroyu izlemek ister. Amcasının da izniyle, onun eşi Hediye Hanım ve kızı Nigar’la birlikte oyunu seyretmeye giderler. Fakat konusu, oyuncularını, özellikle de kanto gösterileriyle bu oyun Pervin’i baştan aşağı rahatsız eder:

(...) Tiyatro binasının yabaniliğini affetmeye hazırım, fakat Yarabbim, nedir o oynanan oyun, sonra nedir o kantolar... Peruz⁴⁴⁴ diyorlar, devanası kıyafetli, soğuk bir muganniye, kendisine çirkinlikte, sakillikte rekabet edecek ondan da mülahham diğer bir kadınla beraber, bozuk, kalın, mütefessih bir sesle, seslerinden daha müstekreh, daha murdar bir tavırla, berbat, iğrenç, rezil kantolar böğürdüler; sonra kumpanya manasız, asılsız, tertipsiz, dört perdelik bir oyun oynadı, öyle bir oyun ki yalnız yavanlığı ile, tatsızlığı ile insanın neşesini ihlal ve harap eder (...) (s. 27).

Pervin’in oyun ve kantolar konusunda yaşadığı hayal kırıklığı, oyunu izlemeye gelen tiyatro salonundaki kadınların tavırlarıyla daha da artar. Öyle ki Pervin oyun başlamadan önce hal ve hareketlerinden, kılık kıyafetlerinden bayağı zevke sahip oldukları anlaşılan bu kadınların perde açıldıktan sonra oyunu ağzı kulaklarında, alkışlar içinde seyrettiklerini görünce oldukça şaşırır (s. 27). Onu daha ziyade şaşırtansa kendini “çölde garip ve avare kalmış gümrak bir seyyah” gibi hissettiği bu kalabalığın içinde, Hediye Hanım’la Nigar’ın da diğer herkes gibi atmosferle bütünleşmeleridir. Pervin tiyatrodaki ikisinin de kahkahalarla gülmeye başladıklarını gördükçe, onlarla arasında ne kadar büyük bir fark olduğunu anlar (s. 28).

Bütün olaylar gibi kişiler de Pervin’in bilincinden anlatıldığı için romanda Hediye Hanım ve üvey kızı Nigar’ı da onun bakış açısıyla tanırız. Pervin tarafından “ufak tefek, son derece esmer ve son derece zayıf bir yapıda, saçları beyazı siyahına müsavi bir derecede ve kalın telli” tasvir edilen Hediye Hanım, “renksiz, manasız bir maneviyat”a sahip kişiliğiyle de okuyucuda olumsuz intiba uyandırır (s. 38). Hediye Hanım, Pervin’in amcasıyla evlenene kadar bir sığıntı hayatı yaşamış ve ancak evlendikten sonra rahata kavuşabilmiştir. İstanbul’a geldiği günden beri Hediye Hanım’ı da gözlemleyen Pervin onun herkese, özellikle de Nigar’a karşı “müstezih” bir tavır takındığını; fakat kocası Amca Bey’in karşısında hemen sessizleşerek ona itaat

⁴⁴⁴ Peruz Terzakyan (1866-1920): “Tiyatro sanatçısı olamadıysa, şarkıcı dansöz olurum.” düşüncesiyle kantoya adım atan Peruz Hanım, yaşadığı dönemde İstanbul’un en şöhretli kadın kantocusu olmuştur. Bkz. Levon Panos Dabağyan, “Türk Tiyatrosu ve Kuruluşuna Hizmeti Geçen Ermeni Sanatçılar”, **Sanat Dünyamızda Ermeniler**, Yedirenk Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 354-356.

ettiğini söyler (ss. 39-40). Nigar'ın anlattığına göre ise evlendiği ilk zamanlar giyimine ve bakımına hevesle özen gösteren Hediye Hanım daha sonra kendini salmıştır. Pervin, “Nigar’ın sözlerine nazaran okur mu, okumaz mı; şık mı, değil mi” anlayamadığı Hediye Hanım’ın Fransızca bildiğine “ağzından hiç düşmeyen” kimi Fransızca hitapları kullanması vesilesiyle şahit olmuştur (s. 39).

Romanda Pervin’in gözünden “giyinmesi, ahlakı pek garip ve mütelevvin” (s. 39) anlatılan Hediye Hanım, alaturka parçalardan hoşlanmaktadır. Nitekim Batılı bir enstrüman olan piyanoda, Batı musikisine ait eserler yerine klasik Türk musikisinden parçalar icra eder.

Pervin’in amcasının kızı Nigar da romanın olumsuz kişilerindendir. Yirmi iki yaşındaki Nigar, Pervin’in anlatımıyla “gayet zayıf, renksiz, çakıra bakar, hıyanetle parlar gözlere malik” ve “saçları az bir kızdır” (s. 40). Pervin, çocukluğunun annesiz geçmesi, babasından ilgi ve terbiye görmemesi gibi nedenlerle Nigar’ın bugünkü İstanbul kızları gibi inatçı, dedikoducu, yeteneksiz, terbiyeden yoksun ve eğitimsiz olduğunu söyler. Bunların yanında oldukça pis ve dağınık olması, kılık kıyafetine önem vermemesi sebebiyle Nigar, okuyucuda Hediye Hanım’dan daha olumsuz bir intiba bırakmaktadır (ss. 40-41). Nitekim Hediye Hanım, Pervin ve Mehmet Behiç’in adı olarak gördükleri alaturka musikiden hoşlansa da piyano çalma yeteneğine sahiptir. Fakat Nigar, piyano ve musikiden hiç anlamaz.

Mehmet Rauf eserde Pervin, Hediye Hanım ve Nigar’ın musikiye yaklaşımlarındaki farklılıkları aynı anda göstermek istemiştir. Örneğin; Mehmet Behiç onları ziyarete geldiğinde ilk önce Hediye Hanım, ardından da Pervin piyano çalar. Romanda ikisinin piyanoda art arda icra ettiği bu musiki parçaları, bayağı musiki ile yüksek musikiye birer örnek oluşturmaktadır. Nitekim *Eylül*’de Hacer’in piyanoda çaldığı alaturka parçalar Necip’in dilinden tenkit edilirken Hediye Hanım’ın icra ettikleri de Pervin, en çok da Mehmet Behiç tarafından eleştirilir:

Yemekten sonra Hanım’ın şuhluğu tuttu da bize bir parça musiki lütfetti. Piyanoda alaturka iki üç kırık dökük şarkıyla birkaç kanto çaldı. Amcam piyanodan hiç hoşlanmazsa da Behiç Bey’in yanında ses çıkarmadı; fakat Behiç Bey, hem amcam tarafından hem Hanım’ın piyano çalmasını kıskanan Nigar tarafından hem de benim tarafımdan söylediği bir sözle Hanım’ın ve nasılsa bu havalardan hoşlanan Abdi’nin keyfine mani oldu:

- Oh halacığım, rica ederim, bunların yerine alafranga bir iki hava lütfetseniz. Bilseniz piyano ile alaturka çalmak hiçbir şeye benzemez!

Hanımcık elleri piyanoda asılı kalarak nim döndü:
- A, şerim,⁴⁴⁵ dedi. Sen de beni piyanist mi zannediyorsun. Evvelden ufak tefek bir iki şey uyduruyordum; fakat buraya geldim geleli piyanoya veda ettim. Çünkü bey de hiç sevmiyor (...) (ss.71-72).

Bu satırlar, Hediye Hanım'ın musiki zevkinin yanında piyanoda onu alaturka parçalar çalmaya yönelten sebepleri de göstermektedir. Nitekim Pervin romanın önceki bölümlerinde Hediye Hanım'ın İstanbul'da zengin bir köşkte, evin beyi ve orada yaşayan bir cariye'nin gayr-i meşru çocuğu olarak dünyaya geldiğini ifade eder. Köşkte evin hanımı tarafından kötü muamelelerle karşılaşan Hediye Hanım, babasının ölümünden sonra amcasına sığınmıştır (s. 38). Eserde çocukken kaldığı bu köşkte Hediye Hanım'ın piyano öğrendiği veya Batı musikisine temas ettiği belirtilmese de bu kibar ailenin yanında kaldığı süreçte ikisine de kısmen aşina olduğu düşünülebilir.

Romanda alaturka musikiye düşkün Hediye Hanım'ın ve onun piyanoda icra ettiği bayağı şarkıları kıskanan Nigar'ın tersine Pervin, tıpkı Suat gibi mizacı ve kültürüyle ilişkili olarak Batı musikisine vâkıftır. Öyle ki Hediye Hanım'dan sonra piyanoya geçtiğinde, büyük bir mutlulukla Waldteufel'in valsini çalar. Ardından da Crémieux'un *Aşk Çiçeklenince* valsini "ruhunun bütün vecd ve hararetini" ortaya koyarak icra eder (s. 72). Pervin piyano çalarken onu ilgiyle dinleyen Mehmet Behiç de bu parçalarla halası Hediye Hanım'ın şarkılarını karşılaştırır. Ona göre gerçek musiki, Pervin'in piyanoda çaldığı bu alafranga parçalardır. Halasının icra ettikleriye bunların yanında "yalnız mırıltıdan ibaret"tir (ss. 72-73).

Pervin'in musiki zevki ve piyano çalma yeteneğinin yanında sesi de Mehmet Behiç tarafından methedilir. Nitekim Pervin'le halasını karşılaştırdıktan sonra Behiç, Pervin'den vals çalarken bir yandan söylemesini rica eder. Pervin de onun isteği üzerine vals vecd içinde ve büyük bir coşkuyla seslendirir (s. 73).

Musiki, Pervin'in hayatında o kadar önemli bir yerdedir ki aşkına bile tesir eder. Öyle ki romanda görücü usulü evlilikleri eleştiren, herkese gönül vermenin yanlışlığını dile getiren genç kız, şimdiye kadar kimseye âşık olmamış ve zor beğenen biriyken hem musiki hem de edebiyat alanında ortak zevkleri paylaştığı Mehmet Behiç'e hemen âşık olur.

⁴⁴⁵ (Fr.) Ma chéri: Tü. "Canım."

Tıpkı Mehmet Rauf'un önceki eserlerindeki kadınlar gibi, Pervin de romanda Batı musikisine ait eserlere hâkimdir ve bunları piyanoda ustalıkla icra eder. Yine bestekârların hususî hayatlarıyla ilgili konulara o da âşık olduğu adamın anlattığı bilgiler sayesinde vâkıf olur. Behiç'le musiki ve edebiyat üzerine sohbet ettikleri bu anlarda, Pervin büyük bir alakayla onu dinlerken bu konulara ilgisiz olan Hediye Hanım'la Nigar, konuşmanın dışında kalırlar (s. 107).

Mehmet Rauf'un 1913'te *Tanin* gazetesinde yayımladığı, sonrasında *Bir Aşkın Tarihi* romanının içine aldığı **“Komşunun Kızı”**⁴⁴⁶ başlıklı hikâyede de kadın karakterin mizacı musiki vasıtasıyla pekiştirilmiştir. Kısa hacimli hikâyede dört arkadaş geçim sıkıntısı üzerine sohbet ederlerken içlerinden Bedri, şahit olduğu bir olayı anlatarak onlara maddî sefaletin aslında manevî sefaletten doğduğunu ispatlamaya çalışır.

Bu bahisten hareketle, oturduğu eve taşındığı ilk zamanlar komşu evden sabah akşam gelen “dümbelek sesi gibi sert çalınan bir ud sesiyle taciz” (s. 120) edildiğini anlatır. Rahatsız edici bu ud, Kerime adındaki genç bir kız tarafından çalınmaktadır. Dul annesiyle birlikte yaşayan Kerime Hanım bir delikanlıyla evleneceği sırada terk edilmiş, düğünden sonra oturmak için aldıkları bu büyük evde annesiyle yapayalnız kalmışlardır. Bedri, maddi yetersizlikler sebebiyle döşeyemedikleri bu evde onların anne-kız birlikte sefalet içinde yaşadıklarını dile getirdikten sonra Kerime'nin huyları ve davranışları üstünde durur. Nitekim başlangıçta Kerime'yi rahatsız edici şekilde ve düzensiz ahenklerle çaldığı ud aracılığıyla tanıyan Bedri, zaman geçtikçe onun mizacına da şahit olmuştur. Udu çalış tarzına paralel olarak Kerime, son derece kaba ve görgüsüz bir kızdır. Öyle ki evde annesi hastalıktan çılgınlık içinde inlese de o, gürültülü bir şekilde ud çalmaya devam eder. Hatta Bedri, bu çılgınlara koşup gelen ve yardım etmek isteyen bir kadını Kerime'nin yüksek sesle azarladığına dahi şahit olmuştur. Yine bir başka gün onu cumbada görgüsüzce yemek yerken görür.

Bedri, geceleri evde oldukları pek anlaşılmayan anne-kızın gündüzleri hep dışarı çıktıklarını söyler. Bu gezintilerde Kerime her zaman süslenmiş bir şekilde giyinirken annesi soluk çarşafıyla yanında adeta hizmetçi gibi durmaktadır. Bedri hikâyesinin

⁴⁴⁶ Mehmet Rauf, “Komşunun Kızı”, *Tanin*, Sayı: 1685, 26 Temmuz 1329 [8 Ağustos 1913]; Mehmet Rauf, *Bir Aşkın Tarihi*, Kanaat Matbaası, İstanbul 1331 [1915], ss. 119-124. Metindeki alıntılar *Bir Aşkın Tarihi* adlı kitaptan yapılmıştır.

sonunda arkadaşlarına, bu gezintilerin Kerime'ye koca bulmak için gerçekleştirildiğini ve anne-kızın bu amaçla “Fener’e piyasaya gittiklerini” (s. 124) söyler.

Bu bağlamda hikâyede incelikten uzak, kaba davranışlara sahip olan bir kadının olumsuz karakterinin, yine musiki zevki ve musikiyi icra ediş tarzı aracılığıyla pekiştirildiğini görürüz.

Cidal piyesinde ise sadece Batı musikisine ilgi duyan kadınlarla karşılaşırız. Bunlardan Behice hassas, romantik kişiliği ve musiki yeteneğiyle Mehmet Rauf’un çoğu eserinde işlediği “ideal” kadınların bir örneğini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, önceki eserlerde “ideal” kadınların olmazsa olmaz meziyetlerinden biri olarak gördüğümüz musiki –özellikle Batı musikisi- *Cidal* oyununda ikinci planda kalmıştır. Nitekim eserde başlangıçta piyano çalma kabiliyetiyle yüceltilen ve arzulanan Behice, oyunun sonunda kolay elde edilmesi sebebiyle “ideal” kadın özelliklerini kaybeder.

Oyunda Behice’nin mizacına ilk olarak Mecdi’yle Memduh’un karşılıklı diyalogları vasıtasıyla dikkat çekilmiştir. Paris’te üç yıl kaldıktan sonra halası Seniha Hanım’ın Büyükağa’daki evine gelen Mecdi, eniştesi Memduh’la sohbet ederken konu ilk kez tanıştığı Behice Hanım’a gelir. Sohbet sırasında Memduh, Mecdi’nin sanatçı kişiliğiyle Behice’nin şairâne mizacı arasında paralellik kurunca Mecdi, kendine benzeyen bu kadını merak edip onun hakkında bilgi almak ister. Seniha Hanım’ın oğlu Naim’le evli olan Behice, tıpkı *Eylül*’deki Suat gibi kocası tarafından ihmal edilen bir kadındır. Nitekim Memduh Mecdi’ye, Naim’in kotra ve av merakı sebebiyle eve nadiren uğradığını, dolayısıyla da eşi Behice’yle hiç vakit geçirmediğini anlatır. Behice’nin kötü evliliği ve ihmal edilişi mizacına da yansımıştır. Memduh, kalbindeki yaralara rağmen Behice’nin güçlü durmaya çalıştığını; ancak onu her geçen gün daha da harap olmuş gördüğünü dile getirir. Sohbet sırasında Mecdi, Behice’nin huy ve davranışlarını sorduğunda da Memduh genç kadının mizacına şöyle işaret eder:

Halce gördüğün ve göreceğin gibi... Huyca ise gayr-i muayyendir. Bazen o kadar hafif, o kadar hafif görünür ki, insan nefret etmek arzusuna mağlup olur... Fakat sonra birden, bu manasız şuhlukların yanında öyle hür bir sima-yı elemnâkla görürüm ki, bütün deliliklerine hak vereceğim gelir. Ne yapalım azizim, böyle genç ve şüphesiz ateşin bir kadın bu yaşta böyle yalnız bırakılmamalıdır değil mi? (s.30)

Behice’nin dışarıdan güçlü görünen karamsar mizacı, musiki zevkine de yansımıştır. Öyle ki hislerini ele vermediği çehresinin ardında ince, kırılgan bir ruh

taşıyan Behice, duygularını piyanoda icra ettiği klasik Batı musikisi eserleri aracılığıyla dile getirir. Nitekim oyunun birinci perdesinden itibaren buna şahit oluruz. Mecdi'nin geldiği akşam hep birlikte salonda oturlurken musikiden bahis açılır ve sohbet sırasında Behice'nin piyano çalma yeteneğine de vurgu yapılır. Devamında da ısrarlar üzerine Behice mütevazı bir tavırla piyanoya geçer. Çalmaya başlamadan önce Mecdi, Behice'den Beethoven veya Schumann'a ait bir sonat ya da Delius'un⁴⁴⁷ bir parçasını rica eder. Behice ise hepsinin içinden kendi mizacı ve ruh halini yansıtmaya sebebiyle Beethoven'ın *Sonata Pathetique* eserini seçip çalar:

(Notaları açar ve Sonat Patetik'in [*Sonata Pathetique*] grad [grave]⁴⁴⁸ kısmını çalmaya başlar.)

Mecdi, başlayıştaki mükemmeliyete hayran olmuş, tavrıyla 'Ne güzel çalışıyor!' der gibi Memduh'a takarrüp eder, beraberce balkona çıkarlar; bir dakika musiki; Ferhunde ile Nesime de balkondadırlar. Mecdi balkonun kapısında durup dinleyerek:

- Ah bu akompanyanın⁴⁴⁹ Betofen'in [*Beethoven*] ruh-ı nalanına yakışacak pür-vakar iniltileri... Bu ne acı, ne elemnâk bir eserdir, değil mi Memduh?

Memduh:

- Şüphe mi var? Lakin bu adamın hayatı kadar pür-elem başka bir hayat göstermek de mümkün değildir, zannederim... (Bu esnada Behice graddan allegroya geçmiş olmakla) Oh, şimdi de bundaki, sanki nasıl diyeyim bilmem, ince nalişkâr acılığa bak...

Mecdi:

- Ah Yarabbim, sanki feryat ve şikâyet eden bir kadın inceliği var, değil mi? (Ferhunde balkondan gülererek Memduh'u çağırır; Mecdi salonda yalnız kalır; meftunâne piyanoya takarrüp ederek, piyanonun yanında bir müddet Behice'nin arkasında durur ve allegro bitince takarrüp ederek) Lâkin kemal-i samimiyetle tebrik ederim! Büyük bir maharet, gayet büyük bir muvaffakiyet... Emsaline pek nadir edilecek kadar nadir bir muvaffakiyet... Şimdi, şurada siz çalarken hemen gasy olmuştum..." (ss. 40-41).

Bu uzun pasaj, ilk bakışta Mecdi'yle Memduh'un musikiye ilgi ve yaklaşımlarını gösterirken arka planda Behice'nin hassas, kırılgan mizacına da ışık tutmaktadır. Nitekim evlilikte düşlediği saadeti bulamayan Behice, içindeki sevmek ve

⁴⁴⁷ Frederick Delius (1863-1934): İngiliz besteci. Bkz. Sözer, s. 104.

⁴⁴⁸ (İta.) grave: Temkinli ve olgun bir sürat. Vakur, aheste. Bkz. Sözer, s. 160. Metinde Osmanlıca imlayla "grad" şeklinde yazılan bu kelimenin doğrusu "grave" olmalıdır. Çünkü "8. Piyano Sonatı Do minör, Op.13" olarak da bilinen *Sonata Pathetique*'in birinci bölümü "Grave-Allegro Di Molto E Con Brio" başlığıyla adlandırılmıştır. Bu ilk bölüm, parçanın önce ağır ve yavaş bir şekilde (grave), ardından da hızlıca, daha çabuk (allegro di molto e brio) çalınmaya başlanacağını anlatır. Bkz. "Beethoven: Piano Sonata No. 8 in C minor 'Pathetique' Analysis", **Tonic Chord**, 17.05.2018, <https://tonic-chord.com/beethoven-piano-sonata-no-8-in-c-minor-pathetique-analysis/>, (20.04.2019).

⁴⁴⁹ (Fr.) accompagn  : (T  .) Akompanye. M  zikte bir sese veya melodiye aletle katılmayı, eşlik etmeyi ifade eder. Bkz. Tuğlacı, S  zl  k 1, s. 53.

sevilme ihtiyacını, yaşadığı kırgınlıkları *Sonata Pathetique*'in yer yer öfkeli bazen de matemli nağmeleri aracılığıyla ifade etmek ister.

Behice'nin romantik, hassas kişiliği ikinci fasılda Mecdi'yle diyaloglarında da açıkça görülmektedir. Musiki vasıtasıyla Mecdi'ye âşık olan Behice, yıllardan beri hayalini kurduğu aşkı ve bütün incelikleri Mecdi'de bulduğunu söyler (s. 54). Bununla birlikte, Mecdi'yle aşkları karşılıklı olsa da bedbin mizacından ötürü bir türlü mutlu olamaz. Tıpkı *Ferdâ-yı Garâm*'da Macit'le aşklarının geleceğinden korkan Sermet gibi, Behice de Mecdi'nin aşkının bir gün biteceğinden endişelenmektedir. Fakat Sermet'in korkuları yersizken Behice endişelerinde haklı çıkar. *Ferdâ-yı Garâm*'da Sermet kimseyle evlenmemiş olduğu için ulaşılmazken *Cidal*'de Behice, evli bir kadındır ve Mecdi'nin aşkına hemen karşılık verir. Bu sebeple Mecdi, Behice'yle geçici bir aşk yaşayıp onun yerine hiç el değmemiş olan Nesime'yle evlenmeyi düşünür. Oyunda Behice, önceden sezdiği bu olayı Ferhunde ve Memduh'tan işitince büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Öyle ki Mecdi'yle evlenecek olmanın mutluluğunu yaşayan Nesime'ye erkeklerin aşklarına kendi gibi kanmaması için öğütlerde bulunur:

(...) Sizi tecrübelerimle temin ederim ki erkeklerin sözlerine, aşk yalanlarına, sadakatlerine inanmak biz kadınlar için en büyük gaflettir! Ya zevciniz olurlar, terk ve ihmal edirsiniz yahut aşığınız olurlar, yine terk ve ihmal edirsiniz... Hâlbuki bir kere sizi zapt ve idarelerine geçirinceye kadar, ah Yarabbim, ne sözler, ne yeminler, ne ispatlar bulurlar; mutlaka hayatlarının muazzez sultanı, emellerinin mukaddes hakimesi olursunuz... Hâlbuki onların yalnız bir maksatları, yalnız bir emelleri vardır; o da her rast geldikleri güzel kadınlara malik olmak (...) (ss. 108-109).

Behice, Mecdi'ye olan öfke ve kırgınlığını Nesime'yle konuştuğundan sonra yine piyano çalarak gidermeye çalışır. Onun kızgınlığına ve sözlerine anlam veremeyen Nesime ise yanından bir süre sonra ayrılır. Salonda tek kalan Behice piyanoda önce “tehevvürle bir polkaya başlar”; fakat sonrasında “birdenbire birinci perdede çaldığı Sonat Patetik'e geçer” (s. 111). Oyunda Beethoven'a ait bu eserin ikinci kez icra edildiğinin belirtilmesi önemlidir. Nitekim Behice'nin “kemâl-i elemle, ruhunun bütün meraretiyle” icra ettiği bu parça, kırılmalı ve bedbin kişiliğini yansıtmamanın haricinde Mecdi'yle aralarındaki aşkın da kaynağıdır. Behice, ruh haliyle örtüşen bu parçadan, Mecdi'yle birlikte yaşadıkları mutlu aşk günlerini hatırlatması sebebiyle daha çok etkilenir.

Diyebiliriz ki Behice gerek ince ruhlu, hassas kişiliği gerekse musiki konusundaki yeteneğiyle önceki yapıtlardaki “ideal” kadınlarla benzerlik göstermektedir. Fakat onlardan farklı olarak Behice, idealize edilen kişiliğini eserin sonuna kadar koruyamaz. Behice’nin evli oluşu, Mecdi’yle yaşadıkları aşkta gelecek vaat etmemesinin yanında onun değerini de düşüren bir durumdur. Nitekim Mecdi bir süre sonra kendine kolayca teslim olan ve ona her fırsatta bağlılığını dile getiren bu kadından sıkılıp dikkatini Nesime’ye verir. Mecdi’yi delice seven Behice ise oyunun sonunda tek kaybeden kişi olarak çaresizce eşi Naim’le gider.

Cidal oyununda musikiyle uğraşan bir başka kadın kahraman da Ferhunde’dir. Eserin tâli kişilerinden biri olan Ferhunde, Mecdi’nin halası Seniha Hanımefendi’nin büyük kızıdır. Oyunda Ferhunde’nin fizikî özelliklerinden bahsedilmemiş, mizacına ve duygularına da yüzeysel şekilde yer verilmiştir. Eserde baştan sona değişim geçirmeyen, uyumlu ve sakin yapısını koruyan Ferhunde, sadece Nesime’yle Mecdi’nin izdivacına aracı olma rolüyle öne çıkar.

Alafranga hayat tarzıyla büyüyen Ferhunde de Behice gibi Batı musikisine düşkündür ve piyano çalmayı sever. Nitekim birinci fasılda perde, Ferhunde’nin piyano sesleriyle açılır. Salonda herkes bir şeylerle uğraşır Mecdi’nin gelişini beklerken Ferhunde, piyanoda Tchaikovsky’nin *Scherzo Major* adlı valsini çalar (s. 7).

Ferhunde’nin Batı musikisine duyduğu ilgide yetişme tarzının yanı sıra eşiyle ortak zevklere sahip oluşu da etkilidir. Oyunda Ferhunde’nin eşi Memduh Bey de Batı musikisinden hoşlanmaktadır, hatta piyano çalması için Ferhunde’yi bizzat cesaretlendirir (s. 38). Bu bağlamda Ferhunde’nin eş ve evlilik konularında Behice’den daha şanslı olduğunu düşünebiliriz. Oyunda piyano çalmasından ötürü Ferhunde’yi takdir eden bir diğer kişi de Mecdi’dir. Paris’e gidene kadar Ferhunde ve Nesime’yle bir arada büyüyen Mecdi, kuşkusuz önceden Ferhunde’nin piyanosunu dinlemiştir. Nitekim hep beraber salonda oturdukları akşam, Memduh gibi o da Ferhunde’den piyano çalmasını rica eder. Ancak Ferhunde, Mecdi’nin Paris’te gittiği opera ve konserlerle kulağını geliştirmesinden hareketle onun karşısında piyano çalmaya cesaret edemediğini belirtir. Mecdi’nin ısrarı üzerine de Behice’nin kendinden daha yetenekli olduğunu söyleyip onu piyanonun başına geçmeye teşvik eder (ss. 38-40). Eserde Ferhunde’nin Mecdi ve Behice konusundaki bu tavırları, iyi derecede piyano çalmasına rağmen onun

mütevazı kişiliğine ışık tutmaktadır. Dolayısıyla herkesle iyi anlaşılan, sakin ve uyumlu bir yapıda çizilen Ferhunde'nin de musikiyle arasındaki ilişkinin de eserde tutarlı ele alındığı görülür.

Cidâl oyununda musikin "ideal" kadın profili oluşturmada yetersiz kalışı, benzer şekilde Mehmet Rauf'un Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı *Böğürtlen*, *Karanfil* ve *Yasemin*, *Harabeler* ve *Halas* romanlarında da karşımıza çıkmaktadır.

*Böğürtlen*⁴⁵⁰ romanında Süheyla, Batı musikisi konusunda donanımlı, estetik zevki gelişmiş, eğitilmiş ve kültürlü bir kızdır. Fakat o da tıpkı Behice gibi, evlenilecek bir kadın olarak görülmez. Süheyla'nın karşısında yer alan Müjgân ise her bakımdan idealize edilmekle birlikte musikiyle hiç ilgilenmez.

Romanda "les trois graces"⁴⁵¹ lakaplı üç kız kardeşin kuzeni sıfatıyla yer alan Müjgân iyi eğitim ve terbiye almış bir kızdır. Müjgân, babasının ölümünden sonra kuzenlerinin yanına yerleşmiş; fakat parası olmayan genç kız onların evinde tıpkı bir sığıntı, evlatlık gibi yaşamaya başlamıştır. Pertev köşke ilk geldiğinde de onun evin hizmetçisi olduğunu düşünür; çünkü "les trois graces"lar kumar oynarlarken Müjgân davetlilere içecek götürür, misafirlerden gelen dans müziği isteklerine göre plaklar çalar. Ortamdaki kişileri uzaktan gözlemleyen Pertev, herkesten ayrı duran Müjgân'dan kendini alamaz ve onunla iletişim kurmak ister. Ancak genç kız onun konuşmalarını hep cevapsız bırakır. Müjgân'ın bu ketum ve zor yapısı, Pertev'de büyük bir aşkın uyanmasına sebep olur. Öyle ki köşkte karşılaştığı andan itibaren ona aşkını ve hislerinin doğruluğunu anlatmak için mücadele eden Pertev, ancak romanın sonunda Müjgân'ın kalbini kazanır. Çünkü Müjgân hiçbir erkeğe güvenmediği için Pertev'in aşkına da karşılık vermemekte direnir.

Müjgân fizikî yapısı ve kırılğan, ulaşılmaz kişiliğiyle Mehmet Rauf'un önceki eserlerindeki "ideal" kadınlara benzese de musikiden uzak olması yönüyle onlardan ayrılır. Müjgân'la karşılaştırma yapmak amacıyla esere yerleştirilen Süheyla ise üstün

⁴⁵⁰ Mehmet Rauf, "Böğürtlen", **Gelincik**, Sayı: 2-?, 15 Haziran 1340 [1924]; Mehmet Rauf, "Böğürtlen", **Cumhuriyet**, Sayı: 540-569, 9 Teşrin-i Sani-8 Kanun-ı Evvel 1341 [1925]; Mehmet Rauf, **Böğürtlen**, Akşam Matbaası, İstanbul 1926. Metinle ilgili alıntılar, künyesi verilen son kaynağa aittir.

⁴⁵¹ (Fr.) Les trois graces (Tü. "Üç Güzeller"): "Üç Güzeller" diye bilinen Kharitler, genellikle Aphrodite'in mahiyetinde bulunan tanrıçalardır. Güzel ve hoş şeylerin tanrıcaları olan Üç Güzeller, Apollon ve Musa'larla birlikte ölümsüzlerin bayramlarında kurulan korolarda şarkılar söylemişlerdir. Bkz. Turhan Yörükan, "Aphrodite ve Eros", **Yunan Mitolojisinde Aşk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 18-19.

musiki kabiliyetiyle öne çıkarılmıştır. Romanda Müjgân'a aşkını anlatmak için türlü çabalarda bulunan Pertev, kabul edeceği umuduyla bir gün ona evlilik teklif eder. Ancak Müjgân'ın reddetmesi üzerine hayal kırıklığı içinde Büyükada'dan uzaklaşır. Bu sırada kaldığı bir otelde tanıştığı Süheyla, sanki Müjgân'ı unutması için karşısına çıkmış gibidir. Otelde ablası ve eniştesiyle birlikte konaklayan Süheyla, Avrupa'da yaşayan, kültürlü bir Türk kızıdır. Otelin yemek salonunda onu gözlemleyen Pertev, ilk olarak Süheyla'yı ablasıyla karşılaştırır. Ablası Nebile'nin zayıf ve çelimsiz vücudu, soluk çehresi, ince, renksiz ve donuk dudaklarının tersine Süheyla kızarmış yanakları ve dudaklarıyla kıpır kıpır, hayat dolu, çevresine devamlı gülücükler saçan kanlı canlı bir kızıdır.

Pertev romanda Süheyla'yı Müjgân'la da karşılaştırır. Müjgân'ın soğukluğuna, tutukluğuna karşın Süheyla coşkun, eğlenceli, çapkın ve şuttur. Otelde kaldığı süre zarfında Süheyla'yla tanışma fırsatı bulan Pertev, birlikte vakit geçirdikçe onun musiki yeteneğine de vâkıf olur. Nitekim Avrupa'da yaşadığı için oranın kültürüyle yetişmiş olan Süheyla, Batı musikisine ait bütün klasik parçaları notalarına bakmadan, doğaçlama çalabilecek yetenektedir. Pertev onun üstün yeteneğini şöyle ifade eder:

Süheyla Hanım piyanoda müthiş bir üstat, bütün klasik parçaları adeta ezber ve notasız çalıyor. O kadar musiki ile hal olmuş, bazen piyanoya oturuyor, hevesinin rüzgârına tâb' olarak, o parçadan o parçaya sıçrayıp atlayarak, türlü emprovizasyonlarla neler ibdâ etmiyor! Neler halk etmiyor (s. 86).

Süheyla'nın enerji ve neşesinin yanında bu musiki donanımından da çok etkilenen Pertev, genç kızın piyanosunu adeta kendinden geçerek dinler. Fakat romanda tüm bu açılardan idealize edilen Süheyla, kolay ulaşılması yönüyle mevcut olan olumlu niteliklerini bir anda yitirir. Nitekim Pertev'le birlikte çıktıkları bir araba gezintisinde Süheyla, ona kolayca teslim olur. Süheyla'nın bu tavrı Pertev'i yeniden ve daha büyük bir aşkla, ulaşılmaz olarak gördüğü Müjgân'a yöneltir. Bu bağlamda Mehmet Rauf'un eserlerinin genelinde “ideal” kadınların en üstün niteliklerinden birini temsil eden musikinin, *Cidal* oyunu gibi *Böğürtlen* romanında da geri planda kaldığını görürüz. Ancak *Cidal*'de Behice romanın kadın kahramanı olduğu halde Süheyla romanın sadece bir yerinde karşımıza çıkar. Nitekim yabanî bir böğürtlenle ilişkilendirilen Müjgân, zor

ve ulaşılmaz oluşuyla eserin tamamına yayılarak anlatılmışken maddi aşka temayülü ve kolay olması itibarıyla Süheyla'ya romanda çok küçük bir yer ayrılmıştır.

Karanfil ve Yasemin romanında Pervin'le Nevhiz, gerek güzellikleri ve olumlu kişilikleri gerekse musikiye hâkimiyetleriyle idealize edilmişlerdir. Diğeri eserlerdeki gibi burada da Samim, aşkına kolayca yanıt alabileceğı Pervin'i değıl ulaşılmaz gördüğü Nevhiz'i tercih eder.

Arkadaşı Pertev'in köşkündeki çay partisine katılan Samim, salonun baştan aşağı dekorasyonunu yapan Pertev'in kardeşi Pervin'den çok etkilenir. Samim'in gözünden Pervin'in fizikî yapısı şöyle tasvir edilir:

Bu yirmi iki yaşlarında, ufak tefek, zengin ve ahenkdâr vücutlu bir hanım idi. Kesik kestane saçlarının dalgalarıyla, hatta uzun ipek kirpiklerinin hareketiyle bile gölgeleniyor denilecek kadar kadar rakik ve beyaz bir cildi vardı; koyu sarı gözleri namütenahi hande dalgalarıyla taşıyordu. Fakat asıl şahsiyeti dudaklarında tebellür etmiş denilebilirdi. Bu biraz kalınca ve gayet tatlı kırmızı dudaklar, en küçük bir telmih ile birden pespembe oluveren şeffaf çehrenin yavru masumiyetiyle parlayan canlı gözlerin yanında o kadar şuh, o kadar fitne-engiz tebessümlerle ateşleniyordu ki insan safvetle şeytanetin bu bariz zıddiyeti arasında mütehayyir kalıyor, harap oluyordu. 'Gözlerime inanmayınız, bilseniz ben ne kadar korkunç bir şeytanım!' der gibi tebessüm eden bu dudaklar bu çehre için en esrarengiz, en merak-âver bir muamma idi (ss. 9-10).

Pervin'le karşılaştığında onun göz ve dudaklarındaki tezat ifadelerin birlikteliğinden çok etkilenen Samim, "bu zıddiyet ifadesine, bu muamma tehdidine rağmen" Pervin'i "pek hassas bul[ur]" (s. 10).

Samim, Pervin'in güzelliğinden, estetik zevkinden ve zarif, ince davranışlarından etkilenerek ona dans teklif eder; ancak aynı davette karşısına çıkan Nevhiz, fizikî özellikleriyle daha romanın başında Pervin'in önüne geçer. Nitekim Samim, Pervin'in gözleriyle dudaklarında yoğunlaşan tezat ifadeden etkilenmekle birlikte Nevhiz'in her an değışkenlik gösteren güzelliğinden daha çok etkilenir:

İnce bir vücut, uzunca bir boy, mevzun bir endam, esmer mi, kırmızı mı, beyaz mı nedir bir renk verilemeyecek; şimdi esmerken şimdi beyaz yahut kırmızı denilecek ipek daha iyisi kadife bir çehre, mutena bir şekil ile başını tetviç eden kumral saçları ayrı ayrı bakıldığı halde bir fevkaladelikleri görünmediğı halde gözlerinden, dudaklarından, göğsünden, kalçasından ziyade bunların heyet-i mecmuasından intişar eden pek mukavemetsiz bir şiir ve cazibe halesiyle müzeyyen, fakat muzlim, fakat esraralud, fakat muammaengiz bir his veren bir şahsiyet (ss. 20-21).

Eserde Nevhiz'in belirsizlikle çevrelenen simasına paralel olarak kişiliği de gizemli ve ulaşılmazdır. Bunun yanında Pervin de ağırbaşlı, hassas kişiliği ve gelişmiş estetik zevkiyle “ideal” bir kadın olsa da kolay ulaşılabilmesiyle Nevhiz'in gölgesinde kalmıştır. Öyle ki Samim, çay partisinde Pervin'in kendisine olan hislerini fark ettiğinde dikkati tümüyle Nevhiz'e yönelir. Pervin ise Samim'e ilgi duysa da ondan karşılık göremediği için “pasif” kalır ve hiç istemediği halde kendisiyle ilgilenen Şeref Bey'le evlenir. Fakat Samim'e hissettiği aşktan kurtulamaz, hatta aşkı için namusundan bile ferâgat eder. Eserde Samim'in Nevhiz'i unutma arzusuyla Pervin'e yaklaştığı beşinci bölüm “Güvercin” başlığı ile adlandırılmıştır. Romanda bu adlandırma, diğer bölümlerdeki gibi bilinçli yapılmıştır. Tümüyle Samim ve Pervin arasındaki yakınlaşmayı içeren bu bölümde, “güvercin” sembolü üzerinden Pervin'in aşkının saflığına ve masumiyetine dikkat çekmek istenmiştir. Nitekim Pervin, Samim'e duyduğu aşkla kendini ona teslim eder ve herkesi geride bırakarak onunla birlikte Avrupa'ya gitme hayalleri kurar. Ancak Samim, Pervin'e kolayca ulaşması sebebiyle romanın sonunda yine Nevhiz'i tercih eder. Pervin'in kurduğu hayali de onunla değil, Nevhiz'le gerçekleştirmek ister. Pervin'in kıymetini de ancak ölümüyle anlar. Samim'i Nevhiz'in elinden kurtarmaya çalışan Pervin, Nevhiz'in yine kendine tercih edildiğini görünce üzüntüden zatürre olur ve Samim'in yanında can verir.

Romanda “kurban” tipindeki Pervin'in tersine Nevhiz, “güçlü” bir karakter çizer. *Eylül* ve *Cidâl*'de eşleri tarafından ihmâl edilen genç kadınların bir örneği de *Karanfil* ve *Yasemin* romanında Nevhiz'in merkezinde karşımıza çıkmaktadır. Eserin başındaki çay davetinde Samim, Saraylı Hanım'a Nevhiz'in eşi Sadri'yi sorduğunda Saraylı Hanım, onun böyle çay davetlerinden hiçbir zaman hoşlanmadığını ve eve bile nadiren uğradığını, vaktini çoğunlukla kumarda geçirdiğini söyler. Bu sebeple Nevhiz gelin olarak geldiği evde bir misafir gibi yaşamakta ve görüşmedikleri için kocasının adını dahi ağzına almamaktadır (ss. 50-51). Nevhiz'in ketum ve bedbin mizacı üzerinde şüphesiz ki eşinin ilgisizliği de etkilidir. Nitekim romanda Samim onu elde edinceye kadar epey mücadele eder. Çünkü Nevhiz zor ulaşılan yapısıyla birlikte aşkta da mücadeleden hoşlanan, ihtiraslı bir kadındır. Öyle ki Samim'in aşkına da türlü engelleri aşması şartıyla karşılık verir.

Nevhiz de Pervin gibi hayallerindeki aşkı arayan bir kadındır; fakat aşk için onun gibi kendini feda etmez. Onda Pervin'in saflığı ve coşkusu da yoktur. Beykoz'daki sayfiyede herkes kahvaltı ederken o, başı ağrıdığı gerekçesiyle odasından çıkmaz. Bütün ev halkının koruda gezintiye çıktığı gün de yine aynı bahaneyle evde tek kalmayı tercih eder. Nevhiz'in değişken hal ve tavırları, Samim'le ilişkisinde de görülür. Nitekim Samim sürekli olarak onun aşkından şüphe duyar. Eserde Pervin'le Samim'in ilişkisi “güvercin” isimli bölümde anlatılırken Nevhiz'le Samim'in aşkı, “fırtına kuşu” başlığı altında ele alınmıştır. Öyle ki Nevhiz'in fırtınalı, değişken kişiliği, Samim'le de inişli-çıkışlı bir aşk yaşamasına sebep olur. Ancak Nevhiz'in çözilemeyen, ulaşılmaz yapısı Samim'i tedirgin etse de bir yandan sürekli kendine çekmeye devam eder. Bu yüzden Samim, ona tümüyle sadık bir âşık olan Pervin'i romanın sonuna kadar göremez. Yine Pervin romanın sonunda masumluğunu koruyarak fedâkar bir şekilde ölürken Nevhiz, Amerika'da tahsil gören ve onu seven bir erkekle İtalya'ya gider. Romanda Pervin ve diğer kişiler gibi Nevhiz de Samim'in bakış açısıyla anlatıldığından, Nevhiz'in neden böyle bir seçim yaptığını anlayamayız. Belki de Mehmet Rauf kişilik olarak ulaşılmaz çizdiği Nevhiz'e, mizacıyla da uyumlu gördüğü bu sonu hazırlamayı tercih etmiştir.

Romanda gerek ön plandaki Pervin ve Nevhiz'in gerekse arka plandaki kadınların fizikî ve ruhî yapıları, musiki zevkleriyle uyum içerisinde anlatılmıştır.

Batılı hayat tarzına sahip bir ailede yetişen Pervin, klasik Batı musikisine düşkündür ve hassas, romantik mizacına da uygun olarak aşkı anlatan, hissî parçalardan hoşlanmaktadır. Beykoz'daki sayfiyelerinde bir piyano vardır ve Pervin herkesin ısrarı üzerine piyanoya geçerek Schumann'ın *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*⁴⁵² adlı parçasını çalar. Bir kadının, sevgilisine aşkını ve hislerini anlatan sözlere sahip olan bu şarkı,⁴⁵³ Pervin'in duygusal kişiliğini yansıtmaktadır. Piyano çalma yeteneğinin yanı sıra sesi de güzel olan Pervin, Schumann'ın şarkısını bir yandan dokunaklı sesiyle söyler. Hatta Samim onun “müessir sesi”yle (s. 70) söyleyip “hazin bir nağme-yi iştihak içinde” (s. 72) çaldığı bu parçadan o kadar etkilenir ki Nevhiz'e aşkı daha da çoğalır.

Pervin'in karakteriyle musiki arasındaki ilişkiyi gösteren bir başka sahne, yine romanın ikinci bölümünde, Pertev'lerin sayfiyesinde karşımıza çıkar. Gök gürültüleri

⁴⁵² (Tü.) “Anlayamıyorum, inanamıyorum.”

⁴⁵³ Karaçalı, s. 145.

eşliğinde yağmurun yağdığı bir gece Samim köşkteki genç kızlarla birlikte musiki üzerine sohbet eder. Devamında da bütün hanımlar piyanoda sevdikleri parçaları çalarlar. Hepsi tek tek hünerlerini gösterdikten sonra piyanoya Pervin geçer ve ısrarlar üzerine bu kez Beethoven'ın Sonata *Pathétique* eserini icra eder. Kalbiyle hissederek çaldığı, bütün duygularını notalara yansıttığı bu parça dinleyenleri yine büyük bir tesir altında bırakır:

Bu esnada arkalarında oturan Şeref Bey mütemadiyen 'Sonat Patetik [Sonata Pathétique]' diye tekrar ediyordu. O şimdi Pervin'e rica ediyordu ve küşayişi eda ve ifadesiyle Samim'e hitaben:

- Lakin beyefendi, görmelisiniz Pervin Hanımefendi bunu ne belîğ, ne latîf çalarlar... Son defa Feneryolu'nda köşke teşriflerinde lütfetmişlerdi, ömrüm oldukça unutamayacağıma yemin ederim...

Pervin piyanonun yanında gölgede idi. Yazdan ile Fahire de Şeref'in bu sözünü tasdik ettiler, hep birden ondan rica edildi. Fahire:

- Do diyez minör sonat...⁴⁵⁴ Evet, Pervin Hanım onu âdetâ lisana getirir, cümle cümle ifade eder, dedi (...)

Fakat Pervin sonata başlamıştı ve bu emsalsiz, ilâhi, bedii bir istiğrak oldu. Hepsi de çalınan parçanın en küçük cümlesine kadar bütün güzelliğini hakkıyla icra edecek kudret ve kabiliyette oldukları için, birinin tesiri diğerlerine de sirayet ederek, bilhassa pek büyük bir kuvvetle lisana getirdiği adaciyodan [adagio]⁴⁵⁵ sonra Pervin allegro parçasındaki ince, mariz, matem-âlud şikâyeti bütün o acı feryadıyla canlandırdığı vakit, vecd ve galeyan umumi oldu.

Sonat bitmiş, hepsi birden bir cezbe içinde, hâlâ çalınıyor gibi, dindârâne bir sükût ile hâlâ dinliyorlardı (ss. 123-124).

Beethoven'ın bu parçası, tıpkı *Cidal*'deki Behice gibi Pervin'in de hassas, kırılgan kişiliğini yansıtmaktadır. Nitekim romandaki bu piyano sahnesinden sonra, Samim'in Beethoven'ın acıklı hayatıyla ilgili verdiği bilgiler, "bilhassa Beethoven'ın parçalarına meftun olan" Pervin'i derinden etkiler (s. 126).

Pervin, musiki zevki ve diğer sanat dallarına duyduğu ilgi bakımından Samim'le benzerlik gösterse de kolay elde edilebilir olması sebebiyle aşkına karşılık bulamamış ve Şeref'le evlenmiştir.

Romanda Pervin'den daha ön planda gördüğümüz Nevhiz de kültürlü, estetik zevki gelişmiş ve klasik Batı musikisine düşkün bir kadındır. Özellikle Schumann'ı çok

⁴⁵⁴ Metinde diğer adıyla "do diyez minör sonat" olarak yanlış işaret edilen *Sonata Pathétique* parçasının doğrusu, "Do Minör Sonat" [Op. 13 Do Minör "Pathétique" Piyano Sonatı (1798)] olmalıdır. Nitekim "Do Diyez Minör Sonat", Beethoven'ın yaygın ismiyle *Ayışığı Sonatı* olarak bilinen eseridir [Op. 27, No. 2 Do Diyez Minör "Ayışığı" Piyano Sonatı (1801)]. Bkz. Meriç, ss. 17, 19.

⁴⁵⁵ (*Ita.*) adagio: Yavaş, ağır tempoda yazılmış bir hareket. Sonat, senfoni gibi eserlerin ikinci (ağır) kısmında görülür. Bkz. Sözer, s. 4.

seven Nevhiz, Pervin piyanoda *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* parçasını çaldığında adeta vecd hali yaşayarak kendinden geçer. Öyle ki musikin “dindârâne” tesiri altında Samim’e “İlâhi Schumann, değil mi beyefendi?” (s. 70) demekten kendini alamaz. Yine bu bölümde Samim’in musikin etkisiyle Nevhiz’i arzulamasına benzer olarak Nevhiz de Samim’e duyarsız değildir (s. 71).

Nevhiz’in müzik kulağının gelişiminde Avrupa’da dinlediği konserlerin de etkisi vardır. Nitekim Beykoz’daki sayfiyede Samim’le musiki üzerine sohbet ettiklerinde Batı musikisi konusundaki görüşlerine ve piyano çalma yeteneğine şahit oluruz. Şiddetli yağmur sebebiyle evde vakit geçirdikleri akşam, Samim, dışarıda kopan gök gürültüsü ile Rossini’nin Guillaume Tell uvertürü arasındaki benzerlikten hareketle Nevhiz’in musiki zevkini öğrenmek ister:

Samim onun fikrini işgal etmek ister gibi lakaydane: - Tıpkı Giyom Tel [Guillaume Tell] uvertürüne benziyor, dedi.

Sonra: - Onu büyük bir orkestrada hiç dinlediniz mi? diye sordu.

Nevhiz sadece: - Evet, bir kere Londra’da Kristal Palas’ta [Crystal Palace], diye cevap verdi.

Samim: - Öyle ise, tam yerinde dinlemişsiniz, dedi.

- Esasen piyanoda çok severdim... Bilhassa dört el ile pek güzel olur. Hemşire ile ekseriya çalardık... Fakat büyük orkestra ile o kadar latif, o kadar mutantan ki... Bayıldım (ss. 117-118).

Aralarındaki bu diyalog vasıtasıyla Nevhiz’in musikiye ilgi duyduğunu öğrenen Samim, konunun üstünde daha fazla durarak musiki hakkındaki bilgi ve görüşleriyle Nevhiz’i elde edebileceğini düşünür. Bu bağlamda, Batı musikisine ait çeşitli klasik eserlere atıflarda bulunarak onları uzun uzun tahlil eder. Musikiyle ilgili bu uzun bahis süresince Nevhiz kimi zaman onaylayıcı sözlerle kimi zaman da konuya merak duyduğunu gösteren hayret ifadeleriyle Samim’i dikkatle dinler.

Musikiyle geçen bu uzun sohbetin devamında bütün hanımlar piyano çaldıkları zaman Nevhiz de piyanoya geçer. Schumann’ı çok seven genç kadın, piyanoda onun *Dichterliebe*’lerinden bir parçayı icra eder. O çalmaya başlar başlamaz musikiden çok etkilenen Samim, Nevhiz’e daha ziyade hayran olur. Nitekim Pervin gibi Nevhiz de parçayı kalbinde hissederek çalmış ve sesiyle şarkıya adeta yeni bir ruh vermiştir. Samim Nevhiz’in parçayı icra edişini şöyle anlatır:

Piyanoda seri, şuh ve lerzan beş on nota koştu. Birdenbire genç kadının göğsünden Samim’in o zamana kadar duymadığı bir perdede, davudî ve elemli ve

muharrik, tam kontralto⁴⁵⁶ bir sada yükseldi. Bu Şuman'ın [Schumann] meşhur 'Dihterlibe'lerinden [Dichterliebe] birisi idi. Mühtezz bir rehavetle nem-nâk olan bu nağme, o kadar hararetli, o kadar lerzan başladı ki, genç kadının ağzından nebeân ederken, insan bunun bir şarkı değil, hakiki bir ifade-yi aşk olduğunu hissediyordu. Birdenbire, bu hararet bir derin elem ifadesiyle galeyan etti, bir ihtiras alevi gibi ateşlendi; şikâyetle, meftur ve muhtazır, bir aşk istirhamı gibi zelif ve hakir, yerlerde sürünür gibi uzadı, sendeledi, kıvrıldı, en nihayet, makhur bir hıçkırık içinde boğuldu, söndü...

Şiddetli bir alkış takip etti; fakat Samim, damarlarındaki bütün kan tevakkuf etmiş gibi, mevcudiyetinin amâkına kadar bayılmış kalmıştı. Koştı, bu küçük güfteye verdiği bu kadar muvaffakiyetli manadan dolayı Nevhiz'i hararetle tebrik etti (s. 122).

Eserde Nevhiz'in musikiye olan iptilası, Çengelköy'deki köşkte daha net bir şekilde görülür. Bekârken anne ve babasıyla yaşadığı bu evde Nevhiz'in odasının bir bölümü musiki köşesinden oluşur. Baştan aşağı musiki objeleriyle dolu olan bu köşede ilk olarak bir piyano ve nota etajeri göze çarpar. Duvar ise tümüyle ünlü bestekârların resimleriyle kaplıdır. Nevhiz piyanosunun sağ ve sol taraflarını da Mozart'la Beethoven'ın heykelleriyle süslemiştir (s. 240). Genç kadın, özeli olan bu odayı ve musiki köşesini Samim'e göstererek ona piyano çalmak ister. Samim'le musikiyi algılayış tarzları gibi musiki zevkleri de aynıdır. Samim'in Klasik Batı musikisinden eserler yerine Rus musikisinden parçalar dinlemek istediğini belirtmesi üzerine Nevhiz ona Tchaikovsky, Glinka⁴⁵⁷ ve Moszkowski'nin⁴⁵⁸ bestelerini çalmayı önerir (s. 244). Bu sahne, Samim'le Nevhiz'in ortak musiki zevklerini göstermenin yanında Nevhiz'in musiki repertuarının sadece Batı musikisiyle sınırlı olmadığını da ortaya koymaktadır. Batı musikisinin yanı sıra Nevhiz Rus, Leh, Slav gibi milletlerin musikisine de hâkimdir. Musiki üzerine konuşmalarından sonra Samim'e Slav musikisine ait bir parça olan Victor Dolmetsch'in *Valse Lente* adlı eserini çalmaya karar verir:

- Aman size bir parça çalayım... Rus mu, Lehli mi, bir şey... Herhalde İslav [Slav] bir musiki... Ben bu havaya deli oluyorum...

Tekrar musiki etajerine uzandı. Notaların arasından arayarak bir tanesini ayırdı, önüne koyarak:

- Dolmeç [Dolmetsch], Vals Lant [Valse Lente], dedi.

O zaman Samim piyanodan andante bir parça, tam istediği gibi, muhtasar bir aşk feryadına benzer yepyeni bir şey, bir havanın yükseldiğini duydu; bu o

⁴⁵⁶ (İta.) contralto: Uzun bir süre en tiz erkek sesini ifade eden bu kavram, günümüzde en kalın kadın sesini temsil etmektedir. Bkz. Sözer, s. 82.

⁴⁵⁷ Mikhail İvanovitch Glinka (1804-1857): Rus besteci. Bkz. Sözer, s. 156.

⁴⁵⁸ Moritz Moszkowski (1854-1926): Rus besteci. Bkz. Sözer, s. 281.

kadar kırık, o kadar yaralı, mezbuh bir nağme idi ki Samim dinlerken, maddi bir elem duyuyormuş gibi ruhunun sızladığını hissetti (s. 244).

Romanda Nevhiz'in çaldığı parçalar da Pervin'in icra ettikleri gibi aşkı anlatan, romantik ve hüznü şarkılardır. Nevhiz, söze dökemediği duygularını piyanoda çaldığı parçalar aracılığıyla yansıtmaktadır. Kötü bir evliliği olan ve eşinden ilgi göremeyen genç kadın, çaldığı aşk parçalarında yaralı kalbini, hırçınlığını ortaya koyar. Dolayısıyla musiki, onun da ince ruhunu ve bedbin mizacını yansıtır niteliktedir.

Eserde ön plandaki kadınlar sadece Batı musikisine ilgi duyarken arka plandaki kadınlar Batı musikisinin yanında klasik Türk musikisiyle ilgilenirler. Yezdan ve Fahire Batı musikisini icra ederlerken Sacide Hanım'la Nadire Hanım, klasik Türk musikisinden hoşlanırlar. Musiki türlerinin kişilere göre gösterdiği farklılık, yine onların mizaç ve kültürleriyle alakalı bir durumdur.

Romandaki diğer kişiler gibi, Yezdan, Fahire ve Sacide Hanım da “Kadri Paşaların Çayında” başlıklı ilk bölümde karşımıza çıkarlar.

Şeref Bey'in yeğenleri olan Yezdan ve Fahire, Batılı yaşantıya sahip iki kız kardeştir. Saraylı Hanım, davette Samim'e Şeref Bey ve ailesinin çok zengin olduklarını ve para harcamayı, lüks hayatı sevdiklerini söyler. Ona göre köşkleri bu sebeple hacize alınmış, Şeref Bey de yeğenlerine zengin koca avına çıkmıştır. Eserde Pertev de Samim'e Yezdan ve Fahire'nin İstanbul'un en eski, en asil ve zengin bir hanedandan geldiklerini belirterek “nükteperver, şık, zarif, müstesna” olmalarının yanı sıra “son senelerin en münevver, en müzehher bir Türk genç kızı numunesi” gösterdiklerini ifade eder (s. 39). Fiziki görünümüyle dolgun vücut hatlarına ve daima gülen gözlerle dudaklara sahip olarak tasvir edilen Yezdan, neşeli tavırları gibi konuşmasıyla da insanı etkilemektedir. Pertev onun musiki yeteneğine ve kültürüne dikkat çekerek Yezdan'ın “mükemmel müzisyen denilecek kadar musiki ile, bir edip kadar ecnebi edebiyatlarıyla” (s. 39) meşgul olduğunu dile getirir. Kız kardeşi Fahire ise Yezdan kadar “parlak ve cazip” olmasa da “pek samimi, pek tatlı ve pek saf” olarak çizilmiştir (s. 39).

Batı kültürüyle yetişmelerine paralel olarak hem Yezdan hem de Fahire Batı musikisinden hoşlanmaktadırlar. Pertevlerin Beykoz'daki sayfiyesinde Pervin ve Nevhiz gibi Yezdan'la Fahire de piyano çalarlar. Yezdan, yüksek musiki kültürüne

uygun olarak piyanoda klasik bir parça çalmayı seçerken onun kadar “parlak” olmayan Fahire, Fransız halk şarkılarını söylemeyi tercih eder:

Evvela Yezdan piyanoya oturdu. Sebastiyen Bah'ın [Sebastian Bach] bir jigini⁴⁵⁹ çaldı, sonra Ramo'nun [Rameau]⁴⁶⁰ meşhur gavotuna [gavotte]⁴⁶¹ geçti. Yezdan bilhassa eski ve yüksek musikiye meftun idi. (...)

Sonra Feriha'yı piyanoya geçirdiler. O küçük Fransız şansonetlerini⁴⁶² çok iyi söylerdi. Saatlerce onu dinlediler. Gayet zengin bir repertuvarı vardı. Fransız şarkılarına mahsus bazı çapkın imalara hep birden katılarak güldüler, eğlendiler (ss. 121-123).

Romanda Batı musikisi yüceltilirken klasik Türk musikisi “avam” olarak görülüp eleştirilmiştir. Kadri Paşaların çayında Saraylı Hanım aracılığıyla Samim’e tanıtılan Sacide Hanım, fizikî görünümü, abartılı kılık kıyafeti ve takılarıyla daha romanın başında olumsuz bir intiba uyandırır (s. 31).

Sacide Hanım, romanda yanlış Batılılaşmanın bir örneği olarak işlenmiştir. Alafranga hayata kocası öldükten sonra geçmiş, Fransızca dersler alıp danslar öğrenmiş, kızına da Batılı eğitim aldirtmiştir. Ancak Batılılaşmayı “sözde” olarak benimser. Saraylı, Samim’e Sacide Hanım’dan bahsederken onun hakkında “bir çaya ne kıyafetle gidilir, ne giyilir, bundan hiç haberi yoktur” (s. 32) der. Giyim kuşamına paralel olarak Sacide Hanım’ın davranışları da bir o kadar abartılı ve bayağıdır.

Eserde Sacide Hanım, musiki zevki bakımından da olumsuz bir algı oluşturmaktadır. Romanın “İtiraf ve Mülakat” başlıklı üçüncü bölümü, çoğunlukla Sacide Hanım’ın evinde düzenlediği çay partisinde geçer. Sacide Hanım’ın davetinde alafranga ve alaturka değerleri bir arada görürüz. Bir köşeden piyano sesleri yükselirken bir tarafta alaturka musiki fasılları yapılır. Bu ikilik, çeşitli kişilerin bakış açılarıyla eleştirilmiştir. Sacide Hanım, göstermelik olarak alafranga yaşantıya uymaya çalışsa da alaturka değerlere sahiptir. Mizaç itibarıyla da ince ruhtan uzak bir kadın olan Sacide Hanım, bunlara paralel olarak Batı musikisine değil, klasik Türk musikisine düşkün

⁴⁵⁹ (İng.) Jig: İngilizlerin iki zamanlı ve çok hareketli bir dansıdır. Eskiden yazılışı “gig” şeklindedir. Bkz. Sözer, s. 200.

⁴⁶⁰ Jean Philippe Rameau (1683-1764): Fransız besteci ve teorist. Bkz. Sözer, s. 348.

⁴⁶¹ (Fr.) Gavotte: Gavot. 2/2’lik ölçüde yazılan, çok eski bir Fransız halk dansı. Bkz. Sözer, s. 149.

⁴⁶² (Fr.) chanson: Şansonet. Fransız müziğinde çok eski çağlardan beri yerleşmiş, ilk örneklerini gezici şarkıcılar vermiştir. Kahramanlık şarkıları, halk şarkıları, aşk şarkıları gibi çeşitleri vardır. Bkz. Sözer, s. 78.

olarak çizilmiştir. Çay partisinde davetlilere büyük bir hevesle hazırladığı sürprizi anlatması, onun musiki zevkini açıkça ifade eder:

Bu akşam size pek latif bir sürpriz hazırladım... Öyle bir sürpriz ki daha emsali İstanbul'da hiçbir çayda görülmedi... Meşhur kemanî Feyzullah Beyefendi'yi dinleyeceksiniz...

Yezdan:

- Alafranga mı çalar, diye sordu.

Sacide hemen mukabele etti:

- Hayır... Fakat kemanî deyip geçmeyiniz. En yüksek bir üstad-ı musiki... Kibar, asil, mükemmel bir kalem efendisi... Yalnız sık sık saraya davet olunduğunu düşününüz kâfi... Son derece hatırlı, fevkalade nazlı olmakla beraber, hemşireme gayet samimi oldukları için ısrarımıza dayanamadı... Lütفتti, kabul etti, söz verdi, gelecek... Ah bir kere onun kemanını dinlemelisiniz ki dünyada keman dinledim diyebileceğiniz... Bir taksimi vardır, fevkaladedir... (ss. 150-151).

Romanda Sacide Hanım'ın yaşadığı ikilik, davranışları vasıtasıyla gözlemlendiği gibi kendi dilinden de ortaya konulmuştur. Nitekim davetlilerle sohbet ederken kendi dekolte giyiminden yola çıkarak Avrupa'nın usul ve adabına baştan aşağı uymanın doğru olmadığını savunur. Batılı tarzda bir alışkanlık olan "çay daveti"nde alaturka musikiye yer vermesi de onun bayağı zevkini yansıtmaktadır:

(...) Mesela ben çaylarda saz bulunmasına taraftarım. İsteyen dans etsin, isteyen saz dinlesin! Değil mi efendim? Bir daha çay verdiğim vakit tam takım bir saz getireceğim. Pek hoşuma gidiyor. Mesela evvelden çengilerimiz vardı, bunları yeniden ihya etmek ne güzel olur. Ne eğlenceli olur... (s. 168).

Sacide Hanım gibi klasik Türk musikisine düşkün olan bir başka kişi ise Nadire Hanım'dır. Sacide Hanım'ın kardeşi olan Nadire Hanım da gerek fiziki görünümü gerekse davranışları ve musiki zevki bakımından romanın olumsuz kişilerindendir. "Keskin, pek çok bilmiş ve fırıldak bakışına rağmen mahcup tavrı ve utangaç hali, edibâne vaziyeti ile tam eski tertip bir Türk hanımı" (s. 141) olarak tanıtılan Nadire Hanım, oldukça kısa ve şişman bir kadındır. Ensesi o kadar kalındır ki boynu ile omzu yapışık gibi görüldüğü için Saraylı Hanım onun hakkında devamlı olarak "boyunsuz" diye bahseder.

Nadire Hanım'ın kişiliği de beden yapısı gibi olumsuz çizilmiştir. Saraylı, Samim'e Sacide'nin hiç değilse kocasıyla yaşarken biraz yükseldiğini; fakat Nadire'nin "tam bir mahalle karısı" olduğunu söyler (ss. 144-145). Sacide Hanım, alaturka değerleri benimsemekle birlikte alafranga hayata ucundan kıyısından adım atmışken

Nadire Hanım tümüyle alaturka yaşantıya sahiptir. Bu durum eserde yine Saraylı Hanım tarafından dile getirilir. Dolayısıyla Nadire Hanım, ablası Sacide Hanım'dan daha olumsuz bir intiba uyandırmaktadır.

Mehmet Rauf, diğer kişiler gibi Nadire Hanım'ın musiki beğenisini de mizacına ve beden yapısına uygun işlemiştir. Ablası gibi alaturka musikiden hoşlanan Nadire Hanım, romanda kemanî Feyzullah Bey'e laubali bir şekilde yakın davranır. Feyzullah Bey keman çalmaya başladığında da söylediği gazellerle ona eşlik eder:

Ufak tertip bir akorttan sonra, Feyzullah Bey birkaç yay çekti. Şimdi taksime⁴⁶³ bir gazel ile refakat için Nadire Hanımefendi'den rica ediyordu. Nihayet, ilk kadehten itibaren laakall bir çar-yek süren bir teklif fashından sonra, keman taksime, Nadire Hanım da gazele başladı.

Evvla hafif bir sesle, ağır bir fasıl ile başladı. Sesi hep işitilmiyor gibi idi, fakat meyanda⁴⁶⁴ birdenbire öyle tiz bir ses yükseldi ki bütün salon sükûta müstağrak kaldı ve kapının önündeki kalabalık iyice çoğaldı.

Saraylı Hanım Şadan'ın kulağına fısıldayarak:

- "Aferin boyunsuza..." diyordu. Baksanıza neler de biliyormuş? Pek fena da okumuyor sanki...

Sonra Samim'e döndü:

- Ben sana söylemiyor muydum, kadın yamandır!.. diye ilâve etti.

Nadire Hanımefendi evvela edalı başlamıştı, fakat yavaş yavaş oldukça hazin bir hitama geliyordu. Bilhassa keman ile pek iyi uyuşuyordu. Zaten lakartılarından, birbirlerine cilvelerinden de bu tezahür ediyordu (...) (ss. 159-160).

Pervin ve Nevhiz'in sesi oldukça güzel olarak tasvir edilirken Nadire Hanım'ın sesinin "tiz" ve şarkıyla uyumsuz olduğu ifade edilmiştir. Saraylı Hanım'ın onun sesi hakkında söylediği sözler övgü niteliğinde gibi görünse de aslında "ironik"tir. Batı musikisi zevkine sahip olan Samim ve çevresindekiler tarafından kemanî Feyzullah Bey ve Nadire Hanım'ın çalıp söyledikleri musiki parçaları oldukça "avam" görülür. Eserde onların gülünç vaziyetleri, karşılıklı çiftetelli oynayıp göbek atmalarıyla da vurgulanmıştır. Feyzullah Bey'in çiftetelli çalmaya başlaması üzerine Nadire Hanım, bayağı bir şekilde ona yaklaşarak kahkahalar eşliğinde göbek atar (s. 169). Böyle bir

⁴⁶³ Taksim: Türk müziğinde irticalen, doğuştan çalışı ifade eder. Saz veya sözle yapılabilen taksim, içten geldiği gibi çalınmasına ve söylenmesine rağmen belli bir ölçüye, usule ve makama sahiptir. Bkz. Sözer, s. 409.

⁴⁶⁴ Meyan: Farsça'da "orta" anlamında olan meyan, sözlü veya sözsüz eserlerde zemin denilen giriş ve nakarat denilen gelişme bölümünden sonraki orta bölüm. Bkz. Fikret Karakaya, "Osmanlı Öncesi Türk Müziği", **Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, Sanat ve Kültür: Türk-İslam**, Milliyet, 1993-1994, s. 380.

eğlenceye gösterilen yoğun rağbet ise Sacide Hanım'ın davet ettiği kişilerin de kendisi gibi alaturkalıktan hoşlanan, Batı özentisi insanlar olduklarını ortaya koymaktadır.

Harabeler romanında da musiki, kişilerin mizaçları ve kültürleriyle doğru orantılıdır. Mehmet Rauf burada da Batı musikisini “ideal” niteliklerde çizdiği kadınların nezdinde yüceltmış, klasik Türk musikisini ise “bayağı” karakterdeki kadınların eğlence unsuru olarak küçümsemiştir.

Romanın ön plandaki kadınları Mübeccel ve Selma, son derece kültürlü ve estetik zevkleri gelişmiş iki kız kardeşdir. Nuri Süha, onlarla ilk defa patronu Şefik Bey'e ev bakmak için gittiği köşkte karşılaşır. Köşkün bahçesinde tenis oynayan bu kızlar daha romanın başında güzellikleriyle onu çok etkilerler:

İkisi de enfes şeylerdi. Vücutları bir ahenkte, bir teşekkülde, omuzları küçük, göğüsleri zengin, kalçaları mütenasip idi. (...)
Her ifadelerinde, her teferruatlarında başka olan bu iki genç kız, hilkatın başka numunede birer nefis şehkârı idi (Cumhuriyet, Sayı: 794, 26 Temmuz 1926).

Nuri Süha her ikisinin de güzelliğinden etkilenmekle birlikte, Mübeccel'i Selma'dan üstün görür. Nuri Süha'nın bakışıyla uzun boylu, esmer ve kısa saçlı olarak tasvir edilen Mübeccel, asıl olarak çehresindeki şahsiyeti ile onu büyüler. Onu gözlerinden dudaklarına, burnundan kulaklarına ve kaşlarındaki ifadeye kadar ayrıntılı bir şekilde inceleyen Nuri Süha, Mübeccel'de kusursuz bir güzellik bulur.

Selma ise Mübeccel'e göre kısa kalan boyu ve “sılık” vücuduyla güzellik açısından onun gölgesinde kalmaktadır. Nuri Süha, Mübeccel'in yüzündeki “tehalük” ve “ihtiras”tan farklı olarak Selma'nın gözlerinin “masum sevdalarla ahenklendiğini” ifade eder. Yine Mübeccel'in “kızılılık” gibi kırmızı dudaklarının tersine Selma'nın dudakları solukça, teni de esmer değil beyazdır (Cumhuriyet, Sayı: 794, 26 Temmuz 1926).

Eserde beden yapıları farklı olarak tasvir edilen Mübeccel ve Selma, mizaçları itibarıyla da birbirinden ayrılmaktadırlar. Mehmet Rauf *Karanfil ve Yasemin* romanında işlediği Nevhiz ve Pervin'i, *Harabeler* romanında Mübeccel ve Selma'ya yansıtmıştır. Romanda mizaç ve davranışlarıyla Mübeccel Nevhiz'i, Selma ise Pervin'i çağırıştırır. Mübeccel de Selma da her bakımdan idealize edilmelerine rağmen Nuri Süha tıpkı Samim'in, ulaşılmaz olmasından ötürü Nevhiz'i seçmesi gibi Mübeccel'e âşık olur.

Çünkü Selma daha eserin başında içten konuşmaları ve ilgisiyle Nuri Süha'ya kolay elde edilebilir görünürken Mübeccel romanın başından sonuna kadar ulaşılmazlığını korumuştur.

Pervin gibi Selma da ince ruhlu, hassas, romantik ve sanatkâr ruhlu kişiliğiyle ön plana çıkmıştır. Pervin'in aşkı uğruna kendini feda edip ölmesine paralel olarak Selma da romanın sonunda Nuri Süha'yı Mübeccel'e bırakarak aşkından feragat eder. Selma da Pervin gibi cana yakın ve konuşkandır. Nuri Süha, onların köşkündeki çay partisine gittiğinde Selma'nın eskiden beri onu tanıyormuş gibi teklifsiz konuşmasına çok şaşırır. Davete gelen kişileri de Selma'nın ona anlattıkları vasıtasıyla tanımış, iletişimleri ikisini birbirine yaklaştırmıştır. Nuri Süha, Selma'nın ince ruhundan, yumuşak huylu kişiliğinden ve saflığından ne kadar etkilense de tanıştıkları ilk andan itibaren yakın davranışları sebebiyle ona tam anlamıyla bağlanamaz. Nitekim roman boyunca Selma, Nuri Süha'nın Mübeccel'i unutmak ve kendini avutmak için başvurduğu bir kurtuluş çaresi, teselli aracı gibidir. Selma, Nuri Süha'nın Mübeccel'e olan aşkını bilse de Nuri Süha'yı sevmekten hiç vazgeçmez. Eserde köştekteki bütün genç kızlara sürekli olarak eşlik eden beyler varken Selma yalnızdır. Bu sebeple gerek çay partilerinde gerekse grupça çıktıkları gezintilerde ona hep Nuri Süha eşlik eder.

Selma'nın ince ruhu, hassas, kırılgan ve romantik mizacı musiki zevkine de yansımıştır. Nuri Süha ile köşkün bahçesinde ilk karşılaşmalarında, Mübeccel'le birlikte Arnavutköy Koleji'nde okuduklarını ve eğitimleri süresince türlü eğlenceler, konserler ve danslarla da meşgul olduklarını söyler (*Cumhuriyet*, Sayı: 795, 27 Temmuz 1926). Batılı tarzda bir eğitime ve yaşantıya sahip olan Selma, kültürü ve mizacının da etkisiyle Batı musikisini sevmektedir. Hep birlikte denizde kotra gezintisine çıktıkları bir gün beyler genç kızlardan birer şarkı söylemelerini rica ederler. Sandalda musiki sefası, önceki eserindeki gibi *Harabeler*'de de karşımıza çıkar. Mehmet Rauf'un, eserlerinde genellikle erkek ve kadınlar arasındaki aşk bağını güçlendirme amacıyla yer verdiği bu husus, aynı zamanda *Harabeler* romanındaki gibi, kişilerin farklı mizaç ve kültürlerini gösterme işleviyle de kullanılmıştır. Kotrada bütün genç kızlar şarkı söyledikten sonra Selma'ya sıra gelir. Ancak denizde rüzgârın artıp dalgaların sandala çarpması nedeniyle dikkatler dağılır ve Selma bir türlü şarkısını söyleyemez (*Cumhuriyet*, Sayı: 847, 17 Eylül 1926). Ona göre bu durum, kendi bahtsızlığıyla

ilgilidir. Denizin iyice dalgalanması sebebiyle Heybeliada'da mola verdiklerinde Nuri Süha'yla baş başa kalan Selma, şanssızlığını ve duygularını onunla paylaşır. Romanda Nuri Süha'nın bakış açısıyla gerek fizikî güzellik gerekse ulaşılmazlık bakımından Mübeccel'in gölgesinde kalan Selma'nın kendisi de bu durumun farkındadır. Nitekim hayatı boyunca Mübeccel'le kıyaslandığını ve onun yanında hep sönük kaldığını, daima tercih edilenin Mübeccel olduğunu dile getiren Selma, onu içten içe kıskanmaktadır. Ona göre kotrada herkes şarkı söylemişken kendine sıra geldiğinde dalgaların artması da hayattaki talihsizliğiyle alakalıdır. İçindeki şikâyetleri, kırgınlıkları bir çocuk masumiyetiyle Nuri Süha'yla paylaştığı bu bölümde Nuri Süha ona bir sırdaş gibi gelir ve ikisinin ruhları birbirine yaklaşır.

Selma, giderlerken kotrada söyleyemediği şarkısını dönüş yolunda söylemiştir. Heybeliada'dan kotra ile dönerlerken içki masası kurulur ve yemek yenilirken beylerden Hüseyin Besim, hanımlardan tekrar şarkı söylemelerini ister. Sıra Selma'ya geldiğinde Selma kendi mizacına uygun içli, romantik bir Fransızca şarkı söylemeyi tercih eder. Şarkıyı o kadar dokunaklı okur ki Nuri Süha başta olmak üzere herkes onun sesinden çok etkilenir:

Hafif bir kızartı ile genç kızın sesi yükseldi. Bu, titreşim, hafif bir soprano ile başlayıp, ara sra dalgalı, elemli bir kontraltoya karışarak pek sıcak, pek müessir dalgalarla ahenkleşen bir sestir. Şarkı evvela, ilk mısraında batı, ağır başlıyor, bir aşk hatırasını yâd eder gibi kederle kıvrılıyor, fakat nakarata muhtasar bir enîn ile inerken Selma'nın sesi burada kontralto ihtirazıyla matemlenerek o kadar müellim, o kadar müessir bir nağme hâsıl oluyordu ki, Necla'nın ve Müzehher'in, kısmen şataretli şarkılarından sonra insanı daha sermest bırakıyordu.

Genç kızın gözleri mahmur bir bulutla kararmış ve mestâne ufuklara akmış, asabını teşennüclere sevk edip bir zevk içinde gibi çenesi nim kilitlenmiş, dudakları solmuş:

Se si dö la mor ke fe sorir

Se si dö la mor ke fe morir !⁴⁶⁵

diye hazin hazin mırıldanarak şarkıyı bitirirken herkes hazzından erimiş denilebilirdi. Bir alkış, bütün elleri birbirine çarptırdı.

Ser-tabip Bey:

- Allah için Selma Hanımefendi bu bir şehkâr oldu, dedi (...) (Cumhuriyet, Sayı: 854, 24 Eylül 1926).

Musiki zevkinde de ince ruhlu kişiliğini açıkça gördüğümüz Selma, romanda her bakımdan “ideal” olarak çizilmiş olsa da Nuri Süha'yı Mübeccel kadar etkilemez.

⁴⁶⁵ Metinde Türkçe okunuşuyla yazılan, adı ve kim tarafından seslendirildiği belirtilmeyen Fransızca şarkıyı tüm araştırmalarımıza rağmen tespit edemedik.

Hâlbuki romanda Mübeccel’e Selma kadar yer verilmez. Köşkteki çay davetlerinde ve grupça yapılan etkinliklerde Mübeccel, sadece nişanlısı Şerif Nahit Bey’le vakit geçirir. Eserde onu merkezde gibi görmemizin sebebi, Nuri Süha’nın ona olan aşkıdır. Roman boyunca uzaktan sürekli Mübeccel’i gözlemleyen Nuri Süha, onun kalbini kazanabilmek için türlü yollar dener. Yine gizemli kişiliği ve ulaşılmaz olmasından ötürü Mübeccel’in duygularını ve psikolojisini de Selma’nınki kadar anlayamayız. Fakat Selma’nın kolay elde edilebilir olması, eserde onun kadar işlenmeyen Mübeccel’i üstün konuma çıkarır. Selma gibi, Arnavutköy Koleji’nde okuyan Mübeccel de Batılı yaşantıya sahip, son derece kültürlü bir kızdır. Estetik zevki yüksek olan Mübeccel, oldukça şık giyinir. Edebiyata ve kitap okumaya düşkündür. Nuri Süha, ortak zevkleri olan edebiyat üzerine konuşmalarında Mübeccel’deki ruh inceliklerini görüp ona daha da hayran olur.

Mehmet Rauf, romanda Nuri Süha’nın bakış açısıyla Mübeccel’i her bakımdan “ideal” bir kadın olarak tasvir etse de onun musiki yeteneği üstünde durmamıştır. Hep birlikte denizde kotra gezintisine çıktıkları gün Mübeccel, Şerif’le ayrı bir gezi planı yaptığı için onlarla yolculuk etmez. Dolayısıyla onun musiki zevki de ketum mizacı gibi eserde gizemli tutulmuştur. Ancak aldığı eğitim ve yetiştirme tarzına bakarak onun da Batı musikisine ilgi duyduğunu düşünebiliriz. Nitekim kız kardeşleri Selma, Necla ve Müzehher de Batı musikisinden hoşlandıkları için romanda Fransızca şarkı söylerler.

Eserde musiki, arka plandaki kadınların mizaç ve kültürleriyle de uyum içerisindedir. Selma ve Mübeccel’in küçük kardeşleri Necla ile Müzehher de yetiştirme tarzlarından dolayı Batı musikisine düşkündürler. Ancak onların söyledikleri şarkılar Selma’nınki kadar matemli ve hissî değildir. Selma ile Mübeccel’in ağırbaşlı, ince ruhlu kişilikleri yerine onlar hoppa, dışa dönük ve neşelidirler. Necla, köşkün müdavimlerinden Hüseyin Besim Bey’le, Müzehher ise Muhlis Baha Bey’le samimi bir ilişki içindedir. Nuri Süha, köşkteki çay partilerinde onların serbest tavırlarından ve beylerle kucak kucağa oturmalarından son derece rahatsız olur. Romanda onların Selma ve Mübeccel’den farklı karakterde olmaları, eserin “Yakından” başlıklı ikinci kısmında daha iyi anlaşılmaktadır. Nuri Süha, bu kısımda onların hayatına daha yakından temas eder ve dayıları Fahir Bey’in dolandırıcılık uğruna yaptığı hileleri görür. Mübeccel ile Selma, babaları vefat etmeden önce onun terbiyesiyle yetiştikleri için ve yaşlarının

büyük olması sebebiyle kişiliklerini korumuşlardır. Bu bakımdan babaları vefat ettikten sonra anneleri Nimet Hanım'la birlikte, dayıları Fahir Bey'in yanında yaşamaya başlasalar da onun kirli yaşantısına dâhil olmamışlardır. Nitekim Fahir Bey, köşklerine haciz gelmesin diye zengin bir mebus beyle Mübeccel'i evlendirmek ister; ancak Mübeccel nişanlısı Şerif'e bağlılığı sebebiyle bu teklifi asla kabul etmez. Necla ile Müzehher ise para için bir ara Hüseyin Besim'in yazıhanesinde çalışmışlardır. Nuri Süha onlarla sohbetlerinde Hüseyin Besim'in kendi emelleri için işe genç ve güzel kızları aldığını, Necla'yla Müzehher'in de dedikodular, danslar, gülmeler eşliğinde yazıhanede vakit geçirdiklerini öğrenir. Diyebiliriz ki Necla ve Müzehher, davranışlarıyla romanda ahlakî çöküşün örneklerinden birini teşkil etmektedirler. Romanın sonunda, yanan köşkle birlikte farklı yerlere dağılıp aileyi terk etmeleri de bunu mecazî olarak ortaya koyar.

Fahir Bey'in kızları İclal, Kamuran ve Nermin ise Necla ve Müzehher'e göre daha silik ele alınmışlardır. Köşkün müdavimi olan beylerle yakın ilişkileri sebebiyle onlar da serbest tavırlı, hoppa ve dışadönük bir karakter sergilerler. Tıpkı Müzehher ve Necla gibi, onlar da romanın sonunda köşkü terk ederler. Fakat Müzehher ve Necla'dan farklı olarak, yetişme tarzları ve kültürlerinin de etkisiyle Batı musikisi yerine onlar klasik Türk musikisinden hoşlanmaktadırlar. Eserde gerek Müzehher ve Necla'nın gerekse İclal, Kamuran ve Nermin'in mizaç ve kültürleri, kotra gezintisinde söyledikleri şarkılar aracılığıyla somut bir şekilde pekiştirilmiştir. Nuri Süha'nın gözünden eserde onların söyledikleri şarkılar şöyle ifade edilir:

(...) *Ve edilen ricalar üzerine Müzehher, küçük, pürüzsüz, billur sesiyle 'Un Pö Damur'u [Un Peu D'amour]⁴⁶⁶ söyledi. Bu şarkıya öyle canlı bir eda, o kadar melûl bir eda, o kadar melûl bir ahenk veriyordu ki, hepimiz zevkle dinledik...*
(...) *O zaman İclal Hanım'ın nazlı bir eda ile yavaştan bir şarkıya başladığını işittik. Zararsız bir sesi vardı; fakat vukuf ile, maharetle okuduğu anlaşılıyordu: 'İssız geceler ben yine hicramı düşündüm, sensiz geçecek ömr-ü perişanı düşündüm.'⁴⁶⁷ Onu teklif ve ısrar üzerine Necla takip etti: 'La ba so lö siel dun ruj danfer...' [La bas, sous le ciel d'un rouge d'enfer...]⁴⁶⁸*

⁴⁶⁶ *Un Peu D'amour* (İng. "A Little Love, A Little Kiss"): İtalyan besteci Lao Silesu (1883-1953) tarafından 1912 yılında bestelenmiş Fransızca şarkı.

⁴⁶⁷ *İssız gecede ben yine hicramı düşündüm*: Bestesi Kaptanizâde Ali Rıza Bey'e (1881-1934) ait, "nihavend" makamındaki şarkı. Bkz. Mehmet Nazmi Özalp, "Kaptanizâde Ali Rıza Bey", **Türk Musikisi Tarihi**, Cilt: 2, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 184-185.

⁴⁶⁸ (Fr.) "La bas, sous le ciel d'un rouge d'enfer." : *Tü.* "Gökyüzü ateşten bir cehenneme dönmüştür." Romanda Raoul Le Peltier (18..?- 1926) tarafından yazılmış, Albert Valsien'in (1882-1955) 1913 yılında bestelediği *Petite Ourida* adlı şarkının başındaki sözlerle işaret edilmiştir. Bkz. "Petite Ourida", **Bnf**,

Anlaşıldı, meşhur 'Küçük Orida [Petite Ourida]' şarkısı... Bu şarkıyı ne kadar çok severim... Ne hazin bir edası vardır. Adeta bir aşk iniltisi, bir elem feryadıdır. Sonra Necla bunu o kadar muvaffakiyetle, o kadar matemli bir ahenkle söylüyordu ki, hepimiz bittiği zaman mest olmuştuk... Hepsi söylediler. Nermin'le Kamuran, Fahir Bey takımı alaturka musikide hünerlerini gösterdiler. Babaları vaktiyle Arabistan'da memurken, bunlar da orada Arapça şarkılar öğrenmişler, bunları da dinlettiler (...) (Cumhuriyet, Sayı: 841, 11 Eylül 1926).

Müzehher, birbiri üzerine yuvarladığı iki kadeh bira ile şimdiden mahmurlaşmış, şataretli, parlak bir sesle terennüme başladı. Onu Necla takip etti. Necla'nın gür ve ağır bir sesi vardı (Cumhuriyet, Sayı: 853, 23 Eylül 1926).

Necla ve Müzehher'in Batı musikisine ilgisi, Nuri Süha'yla Petits Champs pasajındaki barın terasında yemek yedikleri sırada da karşımıza çıkmaktadır. Nuri Süha'nın Hüseyin Besim hakkındaki sırları öğrenmek için kızları getirdiği bu yerde, orkestra Verdi'nin *Othello* operasındaki "dua" bölümünü çalmaya başlar. Müzehher de içkinin tesiriyle bu parçaya mırıldanarak eşlik eder (Cumhuriyet, Sayı: 894, 4 Teşrin-i Sani 1926).

Schopenhauer,⁴⁶⁹ müziğin ritmi ile insan ruhu arasında bağlantı kurmuştur. Ona göre ağır, acı dolu akorlarla ilerleyen ve nihayetinde ana sese dönen bir melodi, insanın zorluklar sonrası elde ettiği tatmin duygusuna benzer. Hızlı dans ritimleri ise sıradan mutlulukları, "allegro maestoso" (görmekli ve canlı tempo) yüce hedeflere sahip olup onlara erişme çabalarını ve "adagio" (ağır tempo) ise basit mutlulukların ötesinde derin uğraşları işaret etmektedir.⁴⁷⁰ Bu bağlamda hayatı boyunca kendini hep Mübeccel'in gerisinde gören ve en küçük bir mutluluk için dahi çabalayan Selma'nın "batî" şarkısının (Cumhuriyet, Sayı: 854, 24 Eylül 1926.) "adagio"larla dolu olduğunu ve kotradaki Necla, Müzehher, İclal, Nermin ve Kamuran'ın söylediği yüksek tonlu şarkılardan epey farklı olduğunu görürüz.

Romanda musiki zevki, mizacı ve kültürüyle uyum içerisinde olan bir başka kadın, Süheyla Hanım'dır. Eserin tâli kişilerinden biri olan Süheyla Hanım, olay örgüsü

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43311096q>, (15.02.2019). Hakkında son derece kısıtlı bilgiye ulaştığımız şarkının, Mehmet Rauf'un 1926-1927 yılları arasında *Harabeler* romanını kaleme aldığı sırada hangi sanatçı tarafından söylendiği tespit edilememekle birlikte, 1933 yılında Fransız şarkıcı Berthe Sylva'nın (1885-1941) parçayı seslendirdiğini bilmekteyiz. Şarkıda, savaşta yaralanan bir askere Küçük Orida'nın yardım etmesi ve savaşın her yaştan insanı olumsuz yönde etkilemesi anlatılmaktadır. Berthe Sylva'nın şarkıları için:

Bkz. "Berthe Sylva", **Encyclopédisque**, <http://www.encyclopedia.fr/artiste/4489.html>, (15.02.2019).

⁴⁶⁹ Arthur Schopenhauer (1788-1860): Alman filozof.

⁴⁷⁰ Abdullah Onur Aktaş, "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı: 62, 2012, s. 65.

içerisinde çok az karşımıza çıkmasına rağmen fizikî görünümü, mizacı, estetik zevki ve sanat yeteneğiyle oldukça derinlikli işlenmiştir.

Köşkün müdavimlerinden Naim Bey'in eşi sıfatıyla gördüğümüz Süheyla Hanım, ince ruhlu ve son derece kültürlü bir kadındır. Yetişme tarzıyla mizacına paralel olarak resim sanatına ve Batı musikisine düşkün olan Süheyla Hanım, romanda sanatçı kişiliğiyle yüceltilmiştir. Öyle ki Mehmet Rauf, resimle musiki konusundaki tüm bilgi birikimi ve görüşlerini okuyucuyla paylaşmak amacıyla Süheyla Hanım'ı esere yerleştirmiş gibidir. Özellikle musiki alanındaki donanımıyla Süheyla Hanım, Mehmet Rauf'un *Harabeler* romanına gelinceye kadar eserlerinde işleyip idealize ettiği kadın ve erkeklerin güçlü bir sentezi konumundadır. Romanda Nuri Süha, Süheyla Hanım'ın sanatçı kişiliğinden o kadar çok etkilenir ki ona karşı hayranlık ve aşk duygularını bir arada hisseder. Fakat her bakımdan "ideal" kadın örneği gösteren Süheyla Hanım da kolay ulaşılabilir olması sebebiyle tıpkı Selma gibi tercih edilmez. Dolayısıyla bu eserde de musikin, "ideal" kadın profili çizmede yetersiz kaldığını görürüz. Süheyla Hanım, romanın ön plandaki kişisi Mübeccel'den daha boyutlu işlense de onun mertebesine erişemez.

Nuri Süha, Süheyla Hanım'la ilk karşılaştığında onun fizikî görünümünü şöyle tasvir eder:

Süheyla Hanım, yirmi yedi, yirmi sekiz yaşlarında var mıydı bilmem. İlk nazarda pek hazin ve pek soluk, o kadar ki adeta hasta denilecek bir mevcudiyet irae ediyordu (...)

İnsan kendisini dinlerken hayatının son nefeslerinde bulunuyormuş zannedecek kadar süzük ve mırıltılı bir eda ile konuşuyordu (Cumhuriyet, Sayı: 902, 12 Teşrin-i Sani 1926).

Nahif vücudu, bütün bu a'râz ile hem-ahenk ve yek-mâldı. Ortanın fevkinde bir boyda, nispeten şekilli olduğu için dikkati celp eden bir göğüs ve bir kalça ile, heyet-i mecmuası insana sade itinaya muhtaç, sade nevazişe mütehammil bir mahluk hissini veriyordu (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani 1926).

Süheyla Hanım'ın hastalıklı beden yapısı, mizacına da yansımıştır. Mehmet Rauf'un diğer eserlerinde karşımıza çıkan soluk benizli, narin vücutlu kadınların ince ruhlu, hassas, karamsar ve sanata duyarlı olmalarına paralel olarak Süheyla Hanım da benzer bir karakter sergiler. Eserde Nuri Süha'nın bakışından onun beden yapısı gibi, mizacı ve sanatçı kişiliği de ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir:

Bana kendisi hırçın, asabi, kasırgalı bir ruh görünüyor, bu menfi arızaların tazyiki altında bu karanlık salona sinmiş, tatmin edilememiş ihtirasların pençesinde sönmüş, solmuş, kararmış zannediyordum.

Ah, onun ruhuna bütün safhalarında hulûl etmek, bu hasta sesi muhtazır edasıyla, söylerken bayılacak gibi süzülen mahzun gözleri görmek ve bu ruhun zulmetlerini, elemelerini bizzat kendisinden dinlemek zevki!

Çünkü hiç şüphe yok, bu, misline hatta nadir tesadüf olunacak çok ince, çok hassas ve çok derin bir kadın olmalıydı... Babasıyla Avrupa şehirlerinde açılmaya başlamış ruhu kim bilir ne nadir, kim bilir ne muattar bir çiçekti (Cumhuriyet, Sayı: 905, 15 Teşrin-i Sani 1926).

Süheyla Hanım'ın sanata duyduğu ilgide, mizacı kadar uzun yıllar Avrupa'da yaşamış olması da etkilidir. Nuri Süha, sanatı yüzeysel olarak benimseyen kadınlarla Süheyla Hanım'ın "hassas ve sanatkâr hilkatı"ni karşılaştırdıktan sonra, terbiye ve kültürüne işaret ederek Süheyla Hanım'ı takdir eder:

Fakat bunların arasında nadirler nadiri böyle Süheyla Hanımlar var ki, Naim'in verdiği izahata nazaran, Avrupa şehirlerinin merkezlerinde senelerce konsolosluklarda gezmiş babasının sanatkâr terbiyesi sayesinde sanatın en ince tecellilerine hulûl ve en yüksek şahikalarına suud etmiş ve bizde erkeklerin hiçbir vechle yetişemedikleri kadar yükselmiş ve derinleşmiş bulunuyorlar. Süheyla Hanım da öyle biraz derbederce bir hayat içinde, Pertersburg'dan Madrit'e, Roma'dan Kopenhag'a kadar Avrupa'nın bütün sanat şehirlerini gezmiş, bütün ibda' kahramanlarını görmüş ve dinlemiş, bu itibarla nihayet derece müstaid ve lerzan ruhu her itibarla pişerek, tahammür ederek yüksek bir mevcudiyet payesine çıkmıştı. Mesela, Naim Bey'in teminine göre bütün İstanbul'da, hatta Beyoğlu mahafilinde ecnebiler de dâhil olduğu halde musikide Süheyla Hanım kadar derin bir kabiliyet gösterecek başka birisini bulmak kabil değildi (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani 1926).

Süheyla Hanım musikiyle o kadar bütünleşleşmiştir ki Nuri Süha, onun dudaklarıyla kaşlarındaki ifadede ve bakışlarında dahi "ruhundaki en mutena musiki besteleri"nin (Cumhuriyet, Sayı: 929, 9 Kanun-ı Evvel 1926.) yansımalarını görür. Süheyla Hanım'ın konuşmalarında sesi de sanki bir musiki parçası gibi alçalıp yükselmektedir. Eserde Süheyla Hanım ile musiki arasındaki ilişki, Nuri Süha'nın bakış açısıyla ifade edildiği gibi Süheyla Hanım'ın kendi dilinden de ortaya konulmuştur. Nuri Süha, Süheyla Hanım'ın evine ikinci gelişinde onun musiki yeteneğine ve fikirlerine daha yakından şahit olur. Resim sanatını da sevmekle birlikte Süheyla Hanım "bilhassa musiki ibadetkârı"dır (Cumhuriyet, Sayı: 929, 9 Kanun-ı Evvel 1926). Nuri Süha'yla sohbetlerinde musiki konusundaki görüşlerini şöyle dile getirir:

(...) Musiki, dinlemek ve dinletmek için bir sanattır. Kimsenin dinlemediği bir sanatkâr hiç olduğu gibi, hatta bir eseri yalnız başına dinlemek bile yine hiçtir, diyebilirim. İnsan güzel şeyleri çift çift dinler ve seyrederse, tabii tesiri çoğalır ve daha derin ve samimi olur. (...)

(...) Musiki benim için bir dindir. Yalnız bir din değil, yegâne imanım, yegâne dinim musikidir desek daha doğru olur. (...) (Cumhuriyet, Sayı: 930, 10 Kanun-ı Evvel 1926).

Mehmet Rauf'un diğer eserlerinde musiki icra etme hususunda kadınlar her zaman başroldeyken bestekârların hayatları ve musiki parçaları hakkında tafsilat vermek erkeklere bırakılmıştır. Hâlbuki *Harabeler*'de Süheyla Hanım, musikiyi icra etmenin yanında bu görevleri de üstlenmiştir.⁴⁷¹ Musikiye taparcasına bir ilgi duyan Süheyla Hanım, tıpkı *Karanfil* ve *Yasemin*'deki Nevhiz gibi, bestekârlar içerisinde en çok Schumann'ı sever. Bestelerini piyanoda çalmadan önce Nuri Süha'ya onun hayatından bahseder ve yaşadığı aşkla eserleri arasında bağlantı kurar:

- Bilhassa Şuman [Schumann] dedi. Şuman, yalnız benim değil, fikrimce bütün musiki üstatlarının Allah'ıdır. O hissiyatında, aşkında ne kadar yegâne ve müstesna bir adam olmuşa, eserlerinde de o kadar emsalsiz bir üstattır. Bilhassa o Fa Diyez Minör Sonat... Aman bunu dinlemelisiniz, fakat bir kere değil, beş kere, on kere... Hatta yirmi kere, yüz kere dinlemelisiniz ki bundaki emsalsiz şiiriyetleri, ilahi ahenkleri bütün coşkunkuluklarıyla hissedip anlayabilesiniz. Sonra o *Dichterlibeleri*... [Dichterliebe] Bilhassa bunların arasında 'Affettim!'deki⁴⁷² aşk enîni... Çünkü Şuman, dünyada bir misli daha bulunmayacak ulvî bir aşkla bir kadın sevmiş... Kadın değil ya... Bir akraba kızı... Klara Vik [Clara Wieck] namında bir genç kız ki, bu kıza senelerce, senelerce hayatını vakfettiği, Klara'nın babası izdivaçlarına mümânaat ettiğinden binbir müşkülâtla bu adamı yumuşatmaya çalışmış, nihayet muvaffak olamayarak sevdiğini babasından kaçırmış ve onunla böyle muhaller arasında çarpışarak izdivaç etmeye muvaffak olmuştur. Bütün hakiki âşıklar gibi aşk, onun için de, nasıl tabir edeyim bilmem... Bir sanatkârın bütün hayatını vakfederek ibdaa muvaffak olduğu, uğruna bütün melekâtını, bütün hasâisini, bütün kudretini sarfederek vücuda getirdiği bir eser-i enfesti. Klara'dan ayrı yaşadığı zamanlarda, sevdiği uğrundaki emellerini ve fikirlerini ifade için piyanoya oturuyor ve nefis eserlerini bu elemin dişleri altında kalbi sızlarken yazarmış... Bir mektubunda Klara'ya: 'Seni dost gibi, kardeş gibi değil, mabudunu düşünen bir mümin gibi seviyorum!' diye yazıyor.

İşte Şuman'ın eserleri ve bilhassa demin bahsettiğim, o Fa Diyez Minör Sonat, Klara'nın namına hediye edilmiş olmak itibarıyla kâmil Şuman'ın aşk-ı meysusunun bir lisanıdır denilebilir. Çalınması da değme piyanistlerin

⁴⁷¹ Törenek, s. 107.

⁴⁷² Orijinal adı (Alm.) Ich grolle nicht (Tü. "Kızmış değilim") olan, Schumann'ın (1810-1856) *Dichterliebe*'lerinin içindeki yedinci şarkı. Bu şarkıdan önceki altı şarkıda yüceltilen bir sevgi ve sevgili ele alınmışken kırılma noktası yaratan bu eserden itibaren saf aşk imgesinin bozulduğu ve yaşanan hayal kırıklığı ifade edilir. Bkz. Murat Özkoyuncu, "Müziğin Şairi"nden İnsan Sesi İçin Küçük Mücevherler", **Andante**, 18.09.2011, <https://www.andante.com.tr/tr/4557/-muzigin-sairi-nden-insan-sesi-icin-kucuk-mucevherler>, (15.10.2018).

beceremeyeceği kadar müşküldür. Hele on yedi numaralı fantazisi,⁴⁷³ “sevgiliye bir feryat!” olarak yazılmış ilâhi bir şeydir (Cumhuriyet, Sayı: 930, 10 Kanun-ı Evvel 1926).

Nuri Süha, Süheyla Hanım’ın engin musiki bilgisinden o kadar etkilenir ki hikâyesini anlattığı bu besteleri onun piyanosunda da dinlemek ister. Bunun üzerine Süheyla Hanım onu musiki odasına götürür. Odaya yürürlerken Schumann’ın bestelerine hâkimiyetini Samim’e söylediği şu sözler aracılığıyla ifade eder: “Ah beyefendi, o sonatın parçalarındaki letafeti görseniz... O allegro vivaçedeki [vivace] coşkun şataret, sonunda andantenin melül hüznü ve nihayet skerçonun [scherzo] ilahi ahenkleri...” (Cumhuriyet, Sayı: 930, 10 Kanun-ı Evvel 1926).

Süheyla Hanım’ın Schumann’a olan sevgisi, döşediği musiki odasında da kendini gösterir. Musiki odasına girdiklerinde Nuri Süha, duvarların Schumann ve Clara’nın resimleriyle kaplı olduğunu görür ve burası ona sanki bir “Schumann yuvası” gibi gelir (Cumhuriyet, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926).

Eserde Süheyla Hanım’ın bütün bedenine ve ruhuna yansıyan musiki sevdası, piyano çalışında da açıkça görülmektedir. Schumann’ın besteleri kadar hayatına da iyice vâkıf olan Süheyla Hanım, onun parçalarını adeta Schumann’ın hislerine bürünerek icra eder. Piyanoda yükselen musikide, hem Schumann’ın Clara’ya olan ibadete benzer aşkı hem de Süheyla Hanım’ın musikiye bir dine tapar gibi duyduğu bağlılık aynı anda hissedilir. Öyle ki Nuri Süha, piyanoda Schumann’ın parçaları çalınırken Süheyla Hanım’la Schumann’ın ruhlarını birleşmiş gibi görür:

Bu yuvada Şuman’ın [Schumann] ve karısının resimleriyle süslü köşede ilk yaşından beri ibadetiyle ruhu müstesna vecdlerle incelmış, yükselmiş ve derinleşmiş Süheyla Hanımefendi’den bu musiki-i dâhinin eserlerini dinlemek... Yani bu ulvî parçaları onun ruhunun manalarıyla duymak, anlamak... Bu ne emsalsiz bir mazhariyetti. O, piyano taburesine oturup, notalarını seçerek önüne koyduğu ve kendine mahsus zengin ahenkli tavırlarla çalmaya başladığı zaman ben, kuyruklu piyanonun mukmir tarafında, aletin üstüne serilmiş kıymetdâr bir Hint şalının üzerine dayanarak onu dinliyor ve onu seyrediyordum.

Şuman’ın musikisi ve Süheyla’nın siması... Hilkatın ve sanatın bu iki nefis numunesi birbiriyle ne kadar hem-ahenk, ne kadar mümtaz ve ne kadar “hemşire” idiler (Cumhuriyet, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926).

⁴⁷³ Op. 17, Fantezi.

Karanfil ve Yasemin'de Nevhiz'in, Schumann için "ilahî Schumann" benzetmesini kullanmasına ve Pervin'in çaldığı parçaları Samim'le beraber vecd içinde dinlemelerine paralel olarak Nuri Süha da Süheyla Hanım'ın piyanosunu ilahî duygularla kendinden geçerek dinler. Süheyla Hanım besteleri icra ederken bir yandan Nuri Süha'nın daha iyi anlaması için parçaları yorumlayarak açıklamalarda bulunur. Piyanoda saatlerce süren bu "musiki ayini"nden sonra ise ortamı neşelendirmek için Nuri Süha'ya musiki, bestekârlar ve Avrupa'daki konserler hakkında bilgi verir.

Sonuç olarak, Süheyla Hanım ince ruhlu, sanatçı kişiliği ve musiki yeteneğiyle Mehmet Rauf'un eserlerinin genelinde karşımıza çıkan, hatta çoğu kadından daha fazla olumlu meziyetlerle donatılmış bir "ideal" kadın profili sergilemektedir. Ancak yazar onu "kolay ulaşılan" özelliğinden ötürü kolaylıkla harcamıştır. Nitekim eserde Süheyla Hanım sanatçı kişiliğiyle, romanın tüm hacmine yayılan Mübeccel'den daha detaylı işlenmiş olsa da Nuri Süha'yı evine "kolaylıkla" davet etmesi sebebiyle bir anda değerini yitirip silikleşir.

Halas romanında da Beatrice, ince ruhlu ve musikiye düşkün bir kadındır. Fakat romanın aslî kişisi Nihat onun yerine, "ideal" bir kadın olarak gördüğü İclal'i tercih eder. Beatrice romanda Kurtuluş Savaşı döneminde İzmir'de yaşayan Levantenlerden biri rolüyle karşımıza çıkar. Anne tarafı İtalyan, babası İngiliz olan Beatrice, adını "Dante'nin layemut kahramanı"ndan (s. 12) almaktadır. Yabancı olması sebebiyle Batı musikisiyle yetişmiştir ve oldukça iyi piyano çalar. Çaldığı musiki parçalarının ve bestekârların adları bizzat verilmese de Nihat'ın bakış açısından Beatrice özellikle romanın başlarında yüksek meziyetlere sahip bir genç kız olarak tasvir edilir. Mehmet Rauf'un pek çok eserindeki kadınlar gibi o da musikiye düşkündür, ince ruhlu, hassas ve romantik tabiatlıdır. Nihat onu ilk kez bir balo davetinde görüp etkilense de genç kızın piyanoda çaldığı parçalarla ona olan ilgisi artar.

Beatrice başlangıçta romanın baş kadın karakteri gibi ele alınsa da devamında İclal'in onun yerini aldığını görürüz. Beatrice'in piyanonun üstüne astığı Yunan başbakan Venizelos'un resmi, Nihat'ın duygularında kırılma yaratmış ve ona duyduğu hisler yerini vatan aşkına bırakmıştır. Nihat milli mücadeleye katılmak için İstanbul'a gitmeye karar verdiğinde Beatrice, Nihat'a olan hislerini ortaya koyar. İkisinin karşılıklı diyaloglarında onun hassas, sanatçı kişiliği ve romantik mizacı açıkça görülmektedir.

Sporting Kulüp'e⁴⁷⁴ Nihat'ı görmeye gittiğinde onunla tanışana kadar hiçbir erkeğe karşı bir aşk hissetmediğini, İzmir'de rast geldiği delikanlıların "dimağları işlenmemiş, yalnız ticarete çalışmış, sanattan, incelikten anlamaz" kişiler olduğunu belirtir (s. 100). Nihat'a ise bu özelliklere sahip olduğu için âşık olmuştur. Tıpkı Nihat gibi Beatrice de sabahları uyanır uyanmaz Nihat'ın penceresine bakıp onun orada bulunduğunu hayal ederek güne başlamış, çok sevdiği piyanosunu da yine onun dinlediğini düşünerek daha büyük bir hevesle çalmıştır (s. 101).

Beatrice, babası Mister Daster gibi Yunanlıları savunmasa da Türklerin savaşı kazanacak güçte olmadıklarını düşünerek Nihat'a İzmir'de kalmasını teklif eder. Fakat Nihat genç kızın gerçek duygularından ve aşk itirafından mutluluk duysa da farklı milletten olmaları sebebiyle ona aralarında gerçek bir aşkın olamayacağını ifade eder. İstanbul'a gittiğinde karşısına çıkan İclal ise "ideal" özelliklere sahip olmasının yanı sıra aynı millî duyguları paylaştığı ve ferdî aşkla vatani kurtarma aşkını bir arada yaşayabileceği bir kadındır.⁴⁷⁵ Nihat onunla karşılaştığında Beatrice'e karşı hislerinin geçici olduğunu, gerçek aşkı ise İclal'de bulduğunu anlar. İclal ve Beatrice, fizikî görünüşleri açısından birbirine çok benzemekle birlikte farklı milletten olmaları sebebiyle hayata bakışları ve konuşmaları açısından birbirinden ayrılırlar:

Maddiyatları bu kadar birbirinin aynı olan bu iki vücut umumî hatlarında bu ayniyeti göstermekle beraber hayat tezahürlerinde öyle ince tefferlarla ayrılıyorlar, o kadar cazip farklar irae ediyorlardı ki, birbirinin eşi denilebilecek oldukları halde ikisi de öyle hususî şahsiyetler, o kadar bariz hüviyetler izhar ediyorlardı ki, karşıdan bakıldığı halde birbirinden fark edilemeyecek bu iki genç kız konuştukları vakit katiyen birbirlerine benzemiyorlardı (s. 276).

Eserde Beatrice fedakâr yapısıyla da "ideal" bir kadın gibidir. Nihat sürgündeyken Beatrice onu kurtarır ve evine kabul eder. Nihat'a giyecek, yiyecek ve kişisel bakım anlamında her türlü ihtiyacı sağlar. İclal'le nişanlı olduklarını öğrense bile onlarla aynı safhada yer alarak milli mücadelede onlara destek verir. Nihat'la İclal Ankara'da direnişe katılmak istediklerinde onları evinde ağırlar ve gemiye bindirip uğurlar. İclal de Beatrice gibi ince ruhlu, hassas, ağırbaşlı ve fedakâr olmasına karşın

⁴⁷⁴ Sporting Club: İzmir'de bahçeli, teraslı, lokantalı, konser ve dans programlarının yapıldığı bir gazino. Bkz. Selçuk Çıkla, "Eğlence Hayatında Değişim", **Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünûn Romanı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 247.

⁴⁷⁵ Kerman, YTE İncelemeleri, s. 250.

onun gibi musikiye düşkün değildir ve piyano çalmaz. Bu bağlamda *Halas*'ta da önceki romanlarda olduğu gibi, musiki kabiliyetinin “ideal” kadın profilini çizmekte yetersiz kaldığını görürüz. Diğer eserlerden farklı olarak *Halas*'ta “ulaşılmazlık” açısından bir tercih yapılmamış, erkek kahraman “millî” duygulara göre âşık olacağı kadını seçmiştir.

Son Yıldız romanında ise Mehmet Rauf musiki bahsinde birden fazla kadın yerine tek bir kadına odaklanmıştır. Romanda Perran estetik zevki gelişmiş, son derece kültürlü bir kadındır. Fuat'la gençlik hatıralarında ince ruhlu, her erkeğe yüz vermeyen, sadece sevdiği adama sadık, musikiye ilgi duyan, hassas ve romantik bir kişilikte görünürken aktüel zaman içerisinde onu evliyken başka bir adamla gayri meşru aşk yaşarken buluruz. Bu durum, onun mizacıyla ilgili çelişkilere sebebiyet vermektedir. Perran, Şefik Nuri ile evlidir. Fakat aynı zamanda Fahri Cemal'le de gayri meşru bir ilişki içerisinde. Bunun da haricinde gençlik aşkı Fuat'la karşılaştıktan sonra onunla da gizli bir aşk yaşar. Bu açılardan olumsuz bir izlenim uyandırsa da yazar onu saf ve masum gösterecek şekilde işlemiştir.

Perran'daki estetik zevk ve lüks yaşantıya duyulan merak daha romanın birinci bölümündeki çay davetinde açıkça gözlemlenir. Eşi Şefik Nuri'yle sefil bir hayat yaşarken Fahri Cemal'le tanıştıktan sonra onun sunduğu maddi imkânlarla alafranga hayata, çay ve balolara alışan Perran, Tokatlıyan'daki çay davetinde kendisi hakkında dedikodu eden bir sürü kişiye rağmen bulunduğu ortamdan son derece mutludur. Hakkındaki kötü söylentilere karşın herkes ona içinde bulunduğu lüks hayattan ötürü aynı zamanda hayranlık duymaktadır.⁴⁷⁶ “Süs ve şıklı[ğa]” (s. 22) olan merakından ötürü Perran giyimine büyük bir önem verir. Estetik zevkinin yanı sıra fizikî görünümü açısından da minyon çehresi, küçük etli dudakları ve anlamlı gözleriyle “bir şiir, bir cazibe harikası” (s. 8) olarak tasvir edilmiştir.

Eserde Perran'ın gelişmiş estetik zevkine paralel olarak zengin bir Batı musikisi kültürüne de sahip olduğunu görürüz. Fuat'la ilgili gençlik hatıralarında, Büyükada'da Fuat'ın gramofonunda çalan alafranga parçaları Perran mutlulukla dinler. Hatta gramofondan yükselen bu şarkılar, onun Fuat'a duyduğu aşkı daha da çoğaltır (s. 185). Dolayısıyla Perran daha o zamanlardan itibaren Batı musikisine ilgi duymaktadır. Musikiye merakının bir tutku haline dönüşmesi ise Fahri Cemal vesilesiyle olur. Fahri

⁴⁷⁶ Törenek, s. 155.

Cemal'in geniş kültürü ve sunduğu maddi imkânlar sayesinde Perran, “nisbeten uzak kaldığı fikir ve sanat sahasında” kendini daha da geliştirerek “derinleşmiş ve yükselmiş”tir (s. 13). Fahri Cemal genç kadına olan aşkıyla, Ayasofya'da Şefik Nuri'yle oturdukları fakir muhitten onları alarak Nişantaşı'nda lüks bir apartman dairesine yerleştirmiştir. Nişantaşı'nda son moda eşyalarla döşenen bu evde Fahri Cemal, Perran'ın musikiye düşkünlüğünden ötürü ona hususi bir musiki odası da tertip ettirmiştir. *Harabeler* romanındaki Süheyla Hanım'ın musiki odası gibi, Perran'ın da salondan perdeyle ayrılan özel bir musiki odası vardır. Fakat Süheyla Hanım'ın musiki odasında enstrüman olarak sadece piyano varken Perran'ın musiki odasında “flautadan [flauto]⁴⁷⁷ davul ve trampete kadar” (s. 77) on iki tane musiki aletini çalıştırabilen, elektrikli, büyük bir orkestra mekanizması mevcuttur. Perran evindeki lüks yaşantıyı, bilhassa bu musiki odasını misafirlerine göstermekten büyük bir zevk duyar:

Başka günler, Perran'da misafirlerine karşı şımarıkça bir eda bulunurdu. Hayatının bütün lüksünü, servetini göstermek, onun en masum bir emeli idi. Adeta çocukça tertiplerle misafirleri kamaştırmaya ehemmiyet verirdi. Mesela, perdesi toplanarak musiki salonu şık ve alayışlı türlü musiki aletleriyle mekşuf bırakılır, boduvarla salon arasındaki çerçeve бүкүлүп açılarak tek bir nazarla apartmanın bütün zenginliği nazara çarpardı (s. 51).

Perran'ın musiki zevki, bu musiki mekanizmasına kayıtlı şarkılarda açık bir şekilde görülmektedir. Tokathıyan'daki danslı çay partisinden sonra Perran da evinde çay daveti verir. Bütün dostlarının katıldığı davette Şefik Nuri'nin viyolonselist kardeşi Halil Nuri de vardır. Perran musikiye olan tutkusundan dolayı kayınbiraderi Halil Nuri ile çok iyi anlaşmaktadır. Halil Nuri, davetlilerin musiki mekanizmasını merak etmeleri üzerine çeşitli elektrik düğmelerine basarak önce Wagner'in “Tannhäuser” marşını, daha sonra Schumann'ın *Berceuse* parçasını çalar (ss. 77, s. 79). Mekanizmadaki bu bestekârlar ve besteler, Perran'ın klasik Batı musikisinden hoşlandığını ortaya koymaktadır.

Perran alafranga hayata Fahri Cemal'in sayesinde dâhil olsa da Batılı yaşantıya merakı ve öğrenmeye açık olmasıyla kendini epey geliştirmiştir. Her köşesinde estetik dokunuşun ve sanatın hâkim olduğu bu evde, sipariş ettiği dergi ve kataloglarla modayı yakından izler. Bu dergi ve kataloglar sayesinde evine şık elbiseler getirtir, yeni ev

⁴⁷⁷ (İta.) Flauto: Flavta, flüt. Bkz. Sözer, s. 138.

eşyaları sipariş eder. Perran okuduğu kitap ve gazetelerle de kendini ilerletmiş, kültürlü ve yeniliğe açık bir kadındır. Musikiye duyduğu yoğun ilgiyle, İstanbul'a gelen opera ve tiyatroları asla kaçırmaz. Kimi zaman Fahri Cemel'le kimi zamansa dostlarıyla beraber sık sık klasik opera eserlerini dinlemeye gider. Dolayısıyla Perran'ın musikiye ilgisi de yüzeysel değildir. Nitekim sadece dinlediği klasik parçalar vasıtasıyla musiki kültürünü geliştirmemiş, musiki konusunda dünyadaki güncel gelişmelerle de sürekli temas halinde olmuştur. Evinde verdiği çay partisinde musiki mekanizmasının işleyişini merak edip soranlara şöyle bilgi verir:

Fikret Bey Amerika'da iken bu tertipte bazı çalgılar gördüğünü ilave etti. O zaman Perran:

- Mekanizmanın esası evvela Amerika'da keşfolundu, orada yalnız piyano çalan piyanola gibi aletlere tatbik olundu. Sonra Almanlar bunu aldılar. Birçok başka sahalarda tatbik ederek işte böyle kemanlar, orkestralar icat ettiler, dedi (s. 80).

Perran'ın Amerika ve Avrupa'daki musikiyle ilgili gelişmelere vâkıf olması, okuduğu yabancı gazetelerle ilişkilidir. Nitekim okuduğu opera ve sanatçılarla ilgili haberler vesilesiyle dönemin bütün gelişmelerine hâkim olan Perran, edindiği bilgiler doğrultusunda sık sık yeni plaklar sipariş etmektedir. Pera Palas'taki baloya gitmeden önce evinde hazırlandığı gün de hizmetçisi Gülter, sipariş ettiği paketlerin geldiğini haber verir. Gelen paketlerden biri, Perran'ın Amerika'dan yeni sipariş ettiği bir gramofon plakıdır. Perran paketi açtığı anda büyük bir sevinç duyar:

- A, bayıldım! Gramofon plakı! Amerika'ya ısmarlamıştım... Oradan gelmiş... Aman ne iyi, ne iyi... Ne kadar sevindim...

Şiddetli heyecandan titreyen elleriyle paketin sicimlerini keserek bir taraftan açıyor, diğer taraftan Gülter'e aynı heyecanla sıcak ve mühtez bir sesle izahat veriyordu:

- Amerika'da, Niyork'ta [Newyork] 'Metropolitan Opera'⁴⁷⁸ diye bir tiyatro vardır... Burası yüksek bir sanat mabedidir... Bütün dünyanın en müstesna, en dâhi muganniyeleri ve mugannileri altın dökülerek, harika nev'inden mukavelelerle bağlanarak Amerika'ya celp olunur, orada en büyük operalar böyle her birisi Avrupa'nın başka bir köşesinden getirilmiş büyük sanatkârlar tarafından oynanır. Gazetelerde görmüş merak etmişim, son zamanda yetişmiş Jeriça [Jeritza]⁴⁷⁹ isminde bir kadının burada pek büyük muvaffakiyetle oyun oynadığını yazdılar... Bir sesi varmış ki, işitilmemiş bir şeymiş... Sonra sanatı da caba... (s. 135).

⁴⁷⁸ Metropolitan Opera: 22 Ekim 1883'te açılan, ilk defa Gounod'nun "Faust" operasının temsil edildiği, New York'un meşhur opera binası. Bkz. Sözer, s. 273.

⁴⁷⁹ Maria Jeritza (1887-1982): Amerikalı soprano opera sanatçısı.

Perran, Amerika'ya gitmemiş olsa da okuduğu gazeteler aracılığıyla oradaki ünlü opera salonlarını bile bilmektedir. Metropolitan Opera'daki Maria Jeritza isimli sanatçının methini okuyunca onu dinlemek istemiş ve plaklarını sipariş etmiştir. Getirtilen plaklardaki şarkılar Perran'da zaten mevcuttur; fakat o, aynı şarkıları dönemin ünlü opera sanatçısı Maria Jeritza'nın sesinden dinlemek için tekrar ısmarlamıştır:

Şimdi paketin biri çözülmüş, içinden ince kâğıtlara sarılmış plaklar çıkmıştı. Perran bunları burun kanatları iştiha raşeleriyle haris haris titrediği halde açtı:

- İşte, dedi. Tosca [Tosca]: Vissi d'arte, vissi d'amore [Vissi d'arte, vissi d'amore] ...⁴⁸⁰ Oh! Hemen çalalım... Haydi, gramofonu getirsinler. (...)

Bu esnada hizmetçiler müzika odasından gramofonu getirmişlerdi. (...)

Gülter hemen makineyi açtı, anahtarını takarak kurdu ve Perran iğnesini değiştirdi ve plaki koyarak havayı çalmaya başladı.

Gülter, hava başlar başlamaz:

- A, bu bizde var ya, diye haykırdı.

Perran, dinlemek için eliyle onu susturarak:

- Bu meşhur havayı bu kadın nasıl söylemiş, onu merak ettim, diye cevap verdi.

Şimdi ikisi de susmuş, orada, gözlerinin önünde tahta kutuyu ilahi bir musiki ahengiyle canlandıran artisti dinliyorlardı. Parçanın başlarken bir hicran ahıyla kırılmış bir hıçkırık gibi nağmesi o kadar yüksek bir sanatla ifade ediliyordu ki, Perran'ın gözleri birden yaşla doldu:

- Evet, burası! dedi. İşittiğim vakit daima yüreğim parçalıyor sanırım. Burada, sevdiği bir siyasi entrika ile düşmanlar tarafından tevkif edilmiş Tosca, "Sanatla ve aşkla yaşıyordum..." diye canhıraş, elim bir dua eder...

Parça bitmişti. Gülter:

- Hakikaten güzel, dedi.

- Bakalım başka daha neler var? diye Perran paketi yanına getirtti. Yine Jeriça'nın [Jeritza], Kavalieriya Rustikana'dan [Cavalleria Rusticana] "Vosi Lo Sapete" [Voi Lo Sapete]⁴⁸¹, Tanhauzer'den [Tannhäuser] "Elizabet'in Duası" [Elizabeth'in Duası]⁴⁸², Lohengrin'den "Elza'nın Rüyası" [Elsa'nın Rüyası]⁴⁸³ parçaları vardı (ss. 135-138).

Romandaki bu uzun pasaj, Perran'ın musikiye düşkünlüğünün yanı sıra romantik mizacını da göstermektedir. Nitekim Tosca operasındaki "Vissi d'arte, vissi d'amore"

⁴⁸⁰ (İta.) "Vissi d'arte, vissi d'amore": Tü. "Ben sanatım için yaşarım, ben aşk için yaşarım". Operanın ikinci perdesinde, Tosca isimli kadın kahramanın söylediği şarkı. Bkz. "Tosca", **Türkçe Bilgi**, <https://www.turkcebilgi.com/tosca>, (12.07.2018).

⁴⁸¹ (İta.) Voi Lo Sapete: Tü. "Şimdi sen de öğren". Cavalleria Rusticana'nın kadın kahramanı Santuzza tarafından icra edilen şarkı. Bkz. Simon, "Santuzza's Complaint (Voi lo sapete)", ss. 379-383.

⁴⁸² Elizabeth'in Duası: Tannhäuser operasının üçüncü perdesinde Elizabeth adlı kadın kahramanın seslendirdiği şarkı. Bkz. "Tannhäuser", **Türkçe Bilgi**, <https://www.turkcebilgi.com/tannh%C3%A4user>, (12.07.2018).

⁴⁸³ Elsa'nın Rüyası: Lohengrin operasının birinci perdesinde, kadın kahraman Elsa'nın söylediği şarkı. Bkz. Simon, "Elsa's Dream (Einsam in trüben Tagen)", ss. 79-84.

adlı parçayı dinlerken Perran musikinin etkisiyle ağlamış ve Tosca adındaki kadınla adeta bütünleşmiştir. Aynı şekilde Perran'ın diğer sipariş ettiği *Cavalleria Rusticana*'daki "Voi Lo Sapete", *Tannhäuser*'deki "Elizabeth'in Duası" ve *Lohengrin*'e ait "Elsa'nın Rüyası" adlı parçalar da bu operalardaki kadınların hislerini anlatan içli aşk şarkılarıdır.

Perran'ın romantik mizacı ile musiki zevki arasındaki ilişki, gençlik aşkı Fuat'la karşılaştıktan sonra daha net bir şekilde görülür. Romanın başlarında güzelliği, zekâsı, kültürel birikimi ve estetik zevkiyle yer alan Perran, Fuat'ın esere dâhil olmasıyla birlikte hisli, hassas kişiliğiyle de ön plana çıkmaya başlar. Pera Palas'taki baloda Fuat'la karşılaştıktan sonra ona olan aşkı tekrar canlanan Perran, önceden neşeliyken bu aşamadan sonra içine kapanır ve her dinlediği musiki parçasında Fuat'ı düşünerek hüzünlenir. Musikiye tutkuyla bağlı olan Perran, Fuat'ın sesini bile musiki gibi işitmektedir. Mehmet Rauf'un önceki eserlerinde, erkekler âşık oldukları kadınların sesini "musiki" ile ilişkilendirirken burada bir kadın kahramanın, sevdiği erkeğin sesini musiki ile tasvir etmesi önemlidir. Nitekim Fuat'la ilk buluşmalarında onun "ilk andan beri ruhunda musikiler halk etmiş füsunkâr sesi" Perran'ı büyüleyerek kendinden geçirmiştir (s. 224).

Perran başlangıçta Fahri Cemal'le çıkacakları Napoli seyahatine de büyük bir heves duymuş; ancak hayatına Fuat'ın tekrar dâhil olması, mutluluktan havalara uçtuğu bu seyahati onun için bir kâbusa çevirmiştir. Napoli'de geçirdikleri zaman boyunca Perran suskun ve keyifsizdir. Bir yandan sürekli olarak Fuat'ın saf aşkını düşünür, diğer taraftan da kendisine bütün hayatını, servetini bağışlayan Fahri Cemal'i aklına getirir. Napoli'nin tabiat ve sanatla iç içe atmosferinde Fahri Cemal büyük bir zevk duyarken Perran ketum kalır. Napoli'de dinledikleri her musiki parçası ve opera da Fuat'tan ayrı olduğu için Perran'ı hüzne boğmakta, gerek sözleri gerekse ritmleriyle onun hislerini dile getirmektedir. Örneğin; Fahri Cemal'le Santa Lucia'da deniz kenarındaki bir restorana gittiklerinde oradaki sefil kızın söylediği şarkı Perran'ın kalbine dokunur. Perran gelişmiş bir musiki kulağına da sahiptir. Nitekim İtalyanca bilmemesine rağmen genç kızın şarkıyı hisli bir şekilde okuyuşundan bunun bir aşk şarkısı olduğunu anlar ve kendisiyle genç kız arasında benzerlik kurar. Yine bu kısımda Perran, içinde barındırdığı aşk gibi, musikinin evrensel duygularla dünya üzerinde farklı dilleri

konuşan insanları bile aynı çatı altında birleştiren, çok güçlü bir sanat olduğunu düşünür (s. 296).

Perran'ı etkileyen bir başka musiki bahsi ise bestekârların hayat hikâyeleridir. Romanda Perran, klasik Batı musikisine iyi derecede hâkim olsa da bestekârların hayatlarına ve bunlar içerisinde Wagner'in operalarına pek vâkıf değildir. Santa Lucia'daki restorana otururlarken Fahri Cemal ona akşam izleyecekleri Wagner'in *Tristan ve Isolde* operasından yola çıkarak ünlü bestekârın hayatına dair malumat verir. Fahri Cemal'in özellikle bu opera eseri ile Wagner'in yaşadığı aşk arasında kurduğu bağlantı, Perran'da fazlasıyla ilgi uyandırır. Öyle ki Perran, dikkatini tümüyle Fahri Cemal'in konuşmasına vererek "kollarını masaya dayayıp elleriyle çenesini yatırarak" (s. 298) onu heyecanla dinler. Wagner bahsinden sonra Perran ünlü bestekâr Liszt'in aşk hikâyesinden de çok etkilenir (s. 304) Fahri Cemal'in anlattıkları, akşam gittikleri *Tristan ve Isolde* operasında da Perran'a tesir etmiştir. Perran operanın dilini anlamasa da sanatçıların performansı ve musikinin etkisiyle kendinden geçer. Operanın birinci ve ikinci perdesini de hayranlıkla seyretmekle beraber üçüncü perdedeki aşk sahnesi onu ayrıca etkilemiştir. Perran bu bölümde, musiki vasıtasıyla kendi duygularına şöyle yoğunlaşır:

Locada Perran sahne tarafına, üstat kapı cihetine oturmuşlardı. Fahri Cemal, oturduğu yerden Perran'ın bütün yüzünü görebiliyor, tesiratını takip ediyordu.

Birinci perde evveliyatla ve ecnebi lisanında oynandığından tamamıyla hulûl etmek pek güçtü. Fakat musikinin derinliği ve güzelliği, Vagner'in [Wagner] operalarına pek vukufu olmamakla beraber Perran'ı meftun bırakıyordu. Fakat ikinci perde daha derin tesir etti ve üçüncü perdedeki aşk sahnesi, zaten oraya kadar gerek gündüzün tesirâtı, gerek tiyatrodaki kalabalığın intibââtı ile son derece bir rikkat-i kesp etmiş olan mevcudiyeti, sükût içinde oyunu seyrederken, tekrar İstanbul'a ve İstanbul'daki kandırıp bırakmış olduğu muazzez, mazlum mahlûka akmış ve onu orada yapıyalnız bırakarak, yalnız bir günde ve yalnız tiyatro ve otel parası olarak onun bir aylık kazandığını sarf ederek servet ve tantana içinde yaşamak için, evet, yalnız bunun için ona kıymış (...) (ss. 307-308).

Perran, Pera Palas'taki baloda Fuat'a tesadüf etmeden önce de aşkı anlatan hüznü opera parçalarından çok etkilenmekle birlikte neşeli şarkıları da dinlemeyi sevmektedir. Fuat yeniden hayatına girdikten sonra ise ruh haline paralel olarak algısı hissî aşk şarkılarına daha fazla kaymıştır. Mesela, *Tristan ve Isolde*'nin üçüncü perdesindeki aşk sahnesinden ağlayacak kadar etkilenmesine rağmen otele

döndüklerinde holde orkestranın çaldığı musiki Perran'ın hiç ilgisini çekmez. Perran musikiyi dinlemekten ziyade zihninde Fuat'la Fahri Cemal arasında gelgitler yaşar. Öyle ki bir zaman sonra otelin holündeki bu “uğultu”lu musiki, Fahri Cemal'in konuşmalarıyla birleşerek ona “yekpare bir vızıltı” gibi gelir (s. 324). Aynı şekilde Napoli'de gittikleri Pozzuoli Lokantası'ndaki mandolinci kızın aşk şarkısı da Perran'a ağlayacak kadar tesir etmiş, onun duygularını harekete geçirmiştir (ss. 376-378).

Perran Napoli'de üzgün bir ruh halinde ve kendi içinde devamlı çatışma yaşarken İstanbul'a döndüklerinde Fuat'la görüşecek olmanın etkisiyle sevinçli olur. Onun yaşadığı bu mutluluk, evde çalıp söylediği şarkılarda da kendini gösterir (s. 413).

Anlatıcı, romanda Perran'ın yaşadığı bütün bu iç çatışmalarla onu temize çıkarmak ve masum kılmak istemiştir. Nitekim Perran, ilk aşkı Fuat'la karşılaştığından itibaren onu bir türlü reddedemez. Aynı şekilde tüm hayatını adayacak kadar ona âşık olan Fahri Cemal'e de ihanet etmek istemez. Bununla birlikte Perran evliyen Fahri Cemal'le herkesin gözü önünde gayri meşru aşk yaşarken de olumlu bir izlenim bırakmayacağı için eserde kocası Şefik Nuri'nin ilgisizliği ve çıkarı uğruna Perran'ı kullanması, gerekçe olarak sunulur. Öyle ki Perran, Fahri Cemal'le ilişkisini öğrenince deliye dönen Fuat'a Şefik Nuri'yle yaşadığı uyumsuzluğu söyleyerek kendini savunur. Şefik Nuri lüks hayata adım atar atmaz Beyoğlu'nda kadınlarla âlemler yapmaya başlamış, Perran'ın yalnızlığında ise ona Fahri Cemal eşlik etmiş ve birlikte tiyatrolara, konserlere gitmişlerdir. Aynı şekilde Fahri Cemal de Fuat'ı öğrendiğinde başlangıçta Perran'ı adî bir kadın olarak görür. Romanda âşık olduğu iki adam tarafından da kötü algılanan Perran ise çareyi intihar edip kurtulmakta bulur. Dolayısıyla romanın başlarında güçlü bir kadın imajı çizen Perran'ın, içinde yaşadığı çözümlerle yavaş yavaş bir kurban tipine dönüştüğünü görürüz. Perran, önüne atladığı trenden kıl payı kurtulur. Onun duygularındaki samimiyeti anlayan Fahri Cemal de Perran'ın masumluğu ve gençliğinden hareketle Fuat'la ikisini birleştirir.

Diyebiliriz ki Perran, eserin başından sonuna kadar geçirdiği psikolojik değişimle *Eylül*'deki Suat'a yaklaştı. ⁴⁸⁴ Romanı musiki bağlamında incelediğimizde de Perran'ın, önceki eserlerdeki “ideal” kadınlar gibi Batı musikisi

⁴⁸⁴ Mehmet Rauf, *Sevimli Ay* dergisinin yaptığı bir ankette *Son Yıldız* romanını *Eylül*'den daha başarılı bulduğunu ifade eder. Bkz. “Muharrirlerimiz, Ediplerimiz Nasıl Yazı Yazarlar?”, *Sevimli Ay*, Sayı: 5, Temmuz 1926, s. 48.

konusunda birçok meziyete sahip olduğunu görürüz. Diğer yapıtlardaki kadınlardan ayrılan tek yönü ise piyano veya başka bir enstrüman icra etmemesidir. Nitekim musiki odasındaki mekanizma, üzerindeki düğmelere basıldığında otomatik çalışan elektrikli bir aygıttır. Dolayısıyla Perran, sevdiği besteleri bu mekanizma ve gramofonu sayesinde çalar. Fakat Mehmet Rauf, enstrüman çalabilme yeteneği olmamasına rağmen Perran'ı musiki donanımı açısından çoğu eserindeki kadınlardan daha derinlikli işlemiştir. Öyle ki Perran, klasik Batı musikisi parçalarını dinleyerek geliştirdiği kulağının yanı sıra okuduğu yabancı gazete ve dergiler vasıtasıyla yeni şarkılardan, musikiyle ilgili güncel gelişmelerden de haberdardır. Perran'ın musiki zevkiyle ilgili önemli bir diğer nokta ise dinlediği musiki parçalarına teorik açıdan değil, kendi ruh haline ve zevkine göre değer biçmesidir. Nitekim romanın genelinde romantik mizacı ve hüznü ruh haline paralel olarak Perran'ın, aşk şarkılarını daha çok sevdiğini görürüz. Öyle ki Perran kimi şarkılarla operaların diline hiç vâkıf olmasa dahi icra eden kişilerin ses tonundan veya musikinin ritminden hareketle parçalarla kendi duyguları arasında empati kurar.

Mehmet Rauf'un çoğu eserinde musikiye yetenekli olan kadınlar ince ruhlu, hassas ve romantik karakterde tasvir edilmelerine karşın bazılarında istisnalarla karşılaşırız.

Bu bağlamda 1909 yılında basılan *Pençe*⁴⁸⁵ oyunundaki kadın kahramanın karakteriyle musiki zevki arasındaki ilişki, diğer eserlerden farklılık göstermektedir. Nitekim evlilik ve kadın-erkek ilişkilerinin ele alındığı oyunda Leman kılık kıyafeti, estetik zevki ve musiki terbiyesiyle “ideal” kadın karakterine yaklaşırken basit mizacı ve davranışlarıyla bu profilden aynı oranda uzaklaşır.

Mehmet Rauf'un, dört fasıldan oluşan bu piyesi, çok sevdiği ve defalarca dinlediği *Carmen* operasının etkisiyle yazmış olması kuvvetle muhtemeldir. Çünkü oyununda işlediği Leman adındaki karakter, operanın kadın kahramanı Carmen'in her bakımdan bir timsali gibidir. Tıpkı Carmen gibi Leman da oyunda erkekleri güzelliği ve cazibesiyle etkileyen, şuh bir kadındır. Ancak oyunun birinci faslında Pertev isimli şair ve hayalperest gencin bakış açısıyla tümüyle “ideal” bir kadın gibi anlatılmıştır. Aşka ve kadınlara düşkün olan Pertev, Leman'ı daha ilk gördüğünde şık giyiminden ötürü onun

⁴⁸⁵ Mehmet Rauf, “Pençe”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 941-959, 4 Haziran-7 Teşrin-i Evvel 1325 [17 Haziran-20 Ekim 1909]; Mehmet Rauf, *Pençe*, Matbaacılık ve Osmanlı Anonim Şirketi 1325 [1909]. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynaktan yapılmıştır.

ideal, âşık olunacak bir kadın olduğunu düşünmüştür. Ona göre ayağına giyeceği ayakkabıya dahi itina gösteren bir kadın, yüksek meziyetlere sahiptir ve Leman da giydiği zarif iskarpinleriyle böyle bir kadın olduğunu açıkça göstermektedir (s. 38). Ayağındaki iskarpinlerin yanı sıra Leman'ın üstüne giydiği çarşafı, eldivenleri ve şemsiyesi de oldukça şıktır.

Birinci fasılda Leman, Pertev'in anlatımının yanı sıra kendi konuşmalarıyla da olumlu niteliklere sahip bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Ablası Seniye ve eniştesi Ferit'in evinde yaşayan Pertev, oyunun ilk faslında Leman'la bu evde buluşur. Pertev, ablası Seniye'ye Leman'ı anlatmıştır. Seniye de iki âşığın evde görüşmelerine izin verir. Leman'la karşılıklı diyaloglarında Pertev, aşkıdan ötürü onu her bakımdan yüceltir. Leman da ona verdiği cevaplarda son derece ince ruhlu, ağırbaşlı, kibar ve ahlaklı bir kadın karakteri sergiler.

İkinci fasıl, baştan sona Leman'ın evinde gelişen olayları kapsar. Onun gerçek kişiliği de bu bölümdeki olaylar vasıtasıyla anlaşılır. Daha rahat görüşebilmeleri için Leman, Pertev'i kendi evine davet etmiştir ve salonda Pertev'i bekler. Fakat onun gelişini beklerken Leman'ın başka erkeklerle de ilişkisi olduğunu anlarız. Öyle ki Leman evin haremağasıyla bile aşk yaşamaktadır. Pertev'i beklerken haremağası Beşir'in geldiğini görür ve ona türlü cilveler yapar. Ancak Pertev'in her an gelebileceğini düşünerek başının ağrıdığını bahane eder ve Beşir'i başından savmaya çalışır. Beşir gittikten sonra da şuh bir şekilde eline aynasını alarak kendi güzelliğini seyreder. Bu sırada hizmetçisi Handan, onun bir başka âşığı olan Reşit Bey'in geldiğini haber verir. Reşit Bey, Leman'a uğrunda ölecek kadar âşık bir adamdır; fakat Leman alaycı ve şuh konuşmalarıyla onu da hasta olduğu gerekçesiyle geçiştirir.

Görüldüğü gibi başlangıçta olumlu bir karakter sergilese de mizaç itibarıyla Leman tam bir "ölümcül kadın"⁴⁸⁶ örneği göstermektedir. Mehmet Rauf, kendi üstünde büyük bir etki bırakan şuh ve çekici Carmen karakterini⁴⁸⁷ oyunda tümüyle Leman'a yansıtmıştır. Nitekim tıpkı Carmen gibi Leman da âşıklarına eziyet etmekten hoşlanan, güzelliği ve çekiciliğini silah olarak kullanan, aşklarını serbest yaşayan bir kadındır.

⁴⁸⁶ Bkz. Moran, s. 40.

⁴⁸⁷ Mehmet Rauf "Carmen" operasının ve oyundaki Carmen adlı karakterin kendi üstündeki tesirini, "Carmen ve Sylla Lanzi" başlıklı gazete yazısında açıkça ifade etmiştir. Bkz. Mehmet Rauf, "Carmen ve Sylla Lanzi", *Servet-i Fünûn*, Sayı: 349, 6 Teşrin-i Sâni 1313 [18 Kasım 1897].

Eserde Leman'ın Carmen'le olan benzerliği sadece kişilik özellikleriyle değil, musiki aracılığıyla da ortaya koyulmuştur. Nitekim Beşir gittikten sonra salonda Pertev'i beklerken vazodaki çiçeklerin düzeniyle meşgul olan Leman, bir yandan Carmen operasına ait "Habanera" adlı parçayı söyler:

(...) Bu esnada Leman ayakta çiçekliğin çiçeklerini biraz daha tanzimle meşguldür, bir taraftan da Karmen'in [Carmen] Habanera'sının nakaratını tekrar eder: 'Si to nō mem pa, jō tem... Si to nō mem pa, jō tem... Si to nō mem pa, jō tem... E si jō tem... Pran gard a tua...' [Si tou ne m'aimes pas, je t'aime, Si tou ne m'aimes pas, je t'aime, Si tou ne m'aimes pas, je t'aime, Mais si je t'aime, si je t'aime, prends garde à toi!]⁴⁸⁸ Keserek ve raks-âmiz bir revişle yalnız havasını terennüm ederek tekrar Handan'ın başucuna gider (...) (s. 78).

Oyunun ikinci faslında Leman'ın söylediği bu parça, Carmen operasında Carmen isimli baş kadın karakter tarafından seslendirilmektedir. Mehmet Rauf, esinlendiği bu operanın kuşkusuz ki musiki parçalarına da hâkimdir ve kendi oyununda Leman karakterini daha iyi canlandırmak için bu parçaya yer vermiştir. Nitekim operanın birinci perdesinde yer alan "Habanera", sözleri itibarıyla ilişkilerini günlük yaşayan ve hiçbir erkeğe bağlanmayan, çapkın ve şuh Carmen karakterini tümüyle yansıtan bir parçadır.⁴⁸⁹ Tıpkı Carmen gibi Leman da erkeklerle uzun süreli aşk yaşamaktan sıkılan, bu sebeple ilişkilerini serbest yaşamayı tercih eden, güzel ve alımlı bir kadındır. Oyunun ikinci faslında evindeki salonda şuh bir şekilde bu şarkıyı söyleyen Leman, devamında çalmak için piyanosuna yönelir. "Mestâne, raks-âmiz bir revişle" (s. 79) piyanoya geçerek "Habanera"yı çalmaya başladığı sırada hizmetçisi Handan, Reşit Bey'in onunla görüşmek istediğini haber verir. Fakat Leman onu duymazlıktan gelerek şarkıyı icra etmeye devam eder. Handan tekrar Reşit Bey'in onu

⁴⁸⁸ Tü. "Beni sevmesen bile, ben seni seviyorum... Beni sevmesen bile, ben seni seviyorum... Beni sevmesen bile, ben seni seviyorum... Ama eğer seni seviyorsam, eğer seni seviyorsam, kendine dikkat et!" Diğer adıyla (Fr.) "L'amour est un oiseau rebelle" (Tü. "Aşk isyankâr bir kuştur") olarak bilinen Habanera, Carmen operasının birinci perdesinde yer alan bir aryadır. Bkz. Simon, "Habanera", ss. 321-323.

⁴⁸⁹ Oyunda jandarma karakolunun karşısındaki sigara fabrikasında çalışan Carmen, işçi kızlarla beraber öğle tatiline çıkar ve karakoldaki erkeklerin ona gösterdikleri alaka üzerine "Habanera"yı söyleyerek dans eder. Şarkıyı söylerken tüm erkeklerin iltifatlarından memnun olmakla birlikte, sadece onunla ilgilenmiyor görünen Don Jose ismindeki çavuşa dikkatini verir. Şarkısını bitirince de göğsünden çiçek kopararak ona atar. Fakat ikisi arasında bu vesileyle gelişen aşkın devamında, Don Jose'den sıkılarak ilgisini tekrar başka erkeklere yöneltir. Nişanlısı Micaele'yi terk edecek kadar Carmen'e âşık Don Jose ise eserin sonunda onu istemeyen Carmen'i bıçaklayarak öldürür. Operanın hikâyesi ve "Habanera" aryası için Bkz. Simon, "Carmen", ss. 311-360.

görmekte ısrar ettiğini söyleyince de öfkeli bir şekilde piyanonun kapağını kapatır ve Reşit Bey'i isteksizce salona kabul eder (ss. 79-80).

Bu bilgilerden yola çıkarak diyebiliriz ki Leman, gerek hal ve tavırları gerek aşk anlayışı gerekse musiki zevki açısından her yönüyle Carmen'le benzerlik göstermektedir. Oyunda Carmen'in âşığı Don Jose gibi Pertev'in de aşktan gözü o kadar kör olmuştur ki Leman hakkında kulağına gelen kötü söylentileri dahi uzun süre dikkate almaz, o sadece Leman'ın söylediği sözler ve yalanlara inanır. Öyle ki Leman hakkındaki olumsuz düşünceler, diğer herkesin ağzında dolaşırken Pertev, ancak oyunun sonunda bu söylentilerin gerçek olduğunu kabullenir. Yaşadığı hayal kırıklığından hareketle de Leman'ı utandırarak ondan öç almak ister. Fakat evine çağırıp yüzüne karşı hakaretlerde bulunduğu Leman, vurdumduymaz kişiliğiyle Pertev'in sözlerinden hiçbir şekilde etkilenmez. Hatta utanmak yerine alaycı bir şekilde kendini savunmaya devam eder.

Carmen'e bu derece benzeyen Leman, Mehmet Rauf'un diğer eserlerindeki musikiyle uğraşan kadınlardan önemli ölçüde ayrılmıştır. Nitekim diğer yapıtlardaki serbest tavırlı, hafif-meşrep kadınların çoğunlukla bayağı zevklere sahip oldukları ve alaturka musikiden hoşlandıkları görülürken Leman, istisnai bir şekilde oyunda gelişmiş estetik zevki ve Batı musikisine ilgisiyle öne çıkar. Zevkle döşediği salonunda ayaklı bir piyano vardır, iki yanında da Beethoven'la Chopin'in heykelleri göze çarpar (s. 74). Ayrıca oyunda piyanoda çalıp söylediği "Habanera"nın Fransızca olması, Leman'ın yabancı dil bilgisini, dolayısıyla da aldığı eğitimi ve kültürel donanımını gösteren önemli bir detaydır.

1913 yılında *Tanin* gazetesinde yayımlanan "**İntikam**"⁴⁹⁰ adlı hikâyede ise anlatıcı olan Peride, kültürel birikimi ve piyano çalma yeteneğiyle çoğu eserde gördüğümüz "ideal" kadın profiline yaklaşmaktadır. Fakat diğer kadınlardan farklı olarak Peride hassas, kırılgan ve romantik değil, aklıyla hareket eden güçlü bir kadındır. Hikâye, Peride'nin, arkadaşı Münire'ye cevap niteliğinde yazdığı bir mektuptan oluşmaktadır. Anlatıcı olması sebebiyle fizikî özelliklerini göremediğimiz Peride, eserde feminist görüşleriyle öne çıkar. Nitekim hikâyede Peride'nin bakış açısından

⁴⁹⁰ Mehmet Rauf, "İntikam", *Tanin*, Sayı: 1729, 14 Eylül 1329 [27 Eylül 1913]; Mehmet Rauf, "İntikam", *Aşk Kadını*, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923], ss. 69-81. Metindeki alıntılar künyesi verilen *Aşk Kadını* adlı kitaba aittir.

erkekler eleştirilmiş, kadınların kolay kandırılmaması gerektiği vurgulanmıştır.⁴⁹¹ Peride, arkadaşı Münire'ye yazdığı mektubunda onun saf duygularından yola çıkarak aşka ve erkeklere inanmaması konusunda öğütler verir.

Eserde oldukça yüzeysel işlene de Peride'nin gün içinde uğraştığı aktiviteler arasında gazete, kitap okumak ve piyano çalmak yer almaktadır (s. 72). Son romanları ve sinemaları da yakından takip eden Peride, aşkın “pullu yemenili, kınalı parmaklı hanım kızlara” yakıştığına inanmaktadır (s. 70). Bu bağlamda onun önceki eserlerdeki ince ruhlu, aşkı için her türlü fedakârlığı yapan ve duygularıyla hareket eden romantik mizaçlı kadınlardan ayrıldığını görürüz. Öyle ki hikâyede Peride, hisleri yerine mantığını kullandığı güçlü kişiliği sayesinde onu takip eden bir delikanlıya inanmaz ve davranışında da haklı çıkar. Nitekim ona aşk mektupları yazan bu delikanlı, aynı aşk vaatlerini Peride'nin arkadaşlarına da sunan, kadınları kandıran biridir. Ona inanmayan Peride ise arkadaşlarıyla birlikte delikanlıya güzel bir ders verir. Mektubunda da başından geçen bu olaydan hareketle, Münire'ye erkeklere güvenmemesi gerektiğini anlatır.

“Pervâneler Gibi” [“Hasancık”] isimli hikâyede de Batı musikisi, çoğu eserde görmeye alıştığımız ince ruhlu kadınların tersine serbest tavrılı bir genç kız tarafından icra edilmektedir. Hikâyede “esmerce” ve “latif” (s. 79) olarak tanıtılan bu kız, yüzeysel işlene de olayların gidişatında önemli bir yere sahiptir. Hikâyenin kahramanı Hasan'ın, dayısı Cemil Bey'in evindeki musiki fasıllarında görüp âşık olduğu bu Fransız matmazel, güzelliğinin yanı sıra piyano çalma yeteneğiyle de delikanlıyı büyüler. Fakat genç kızın güzelliği ve yüksek musiki zevki mizacına tesir etmemiştir. Nitekim Cemil Bey'in evine geldikçe kısa süre sonra Hasan'la dostâne bir arkadaşlık kuran matmazel, Cemil'in laubali müzisyen arkadaşlarıyla kucak kucağa, samimi bir ilişki içindedir. Öyle ki her akşam yapılan musiki fasılları vesilesiyle grup üyelerinin elinde adeta “oyuncak” (s. 85) olan genç kız, yalnız bulundukça delikanlılar tarafından sıkıştırılmakta ve kucaklarına oturtulmaktadır. Ancak bu durum sıkıntı yaratmaktan

⁴⁹¹ “İntikam”, konusu ve üslubu açısından Ahmet Mithat Efendi'nin 1870'te *Letaif-i Rivayat*'ın üçüncü cüzünde yayımladığı “Felsefe-i Zenan” adlı hikâyesine benzemektedir. Nitekim Mehmet Rauf'tan önce kaleme aldığı bu hikâyesinde Ahmet Mithat da “feminist bir yazar tavrı” takınarak yarattığı Fazıla Hanım karakteri üzerinden erkekleri ve evlilik kurumunu eleştirmiştir. Bkz. Fazıl Gökçek, “Letaif-i Rivayat Hakkında”, **Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 98-100.

ziyade genç kızın hoşuna gider. Hikâyenin sonunda Hasan, onun serbest, şuh davranışları karşısında büyük bir hayal kırıklığı yaşayıp intihar eder.

Yine 1914 yılında tefrika edilen “**Hediyeler**”⁴⁹² başlıklı hikâyedeki Seniha da Mehmet Rauf’un önceki eserlerinde musikiyle birlikte ilişkilendirdiği kadınlardan farklıdır. Seniha, klasik Türk musikisine düşkün, ut çalma yeteneğine sahip bir kadındır. Fakat önceki eserlerde musiki yeteneğine sahip olan kadınların tersine, Seniha mizaç olarak ne ince ruhlu ne de tam anlamıyla bayağı diyebileceğimiz bir kişiliktir.

Traji-komik bir atmosfere sahip olan hikâyede Seniha, Rabia Hanım ve Saim Efendi’nin büyük kızı sıfatıyla yer alır. Fizikî özellikleri belirtilmeyen Seniha’yı olay örgüsü içerisindeki diyaloglar vasıtasıyla tanırız. Diyologların fazla olduğu, tiyatro üslubunu andıran hikâyede Seniha eşinden ayrılmış, dul bir kadındır ve anne babasıyla birlikte yazın kiraladıkları sayfiyede kalır. Birikmiş borçlar sebebiyle geçim sıkıntısı yaşayan ailede, Saim Efendi’nin gelip giderken şimendiferde tanıştığı Rüştü Bey, onların, özellikle de Seniha’nın yaşantısını büyük ölçüde değiştirir. Kaldıkları sayfiyeye komşu olan Rüştü Bey oldukça varlıklı, lüks hayata sahip bir adamdır. Saim Efendi’yle olan ahbablığı, kısa zaman sonra birbirlerinin evine gidip gelmelerle artar. Rüştü Bey’i gören Rabia Hanım, lüks yaşantı merakıyla evin içinde sürekli ona methiyeler düzmekte, kızı Seniha’yı da etkilemektedir. Rüştü Bey onlara geldikçe eşi Saim Efendi’ye pahalı mezeler aldırır, sürekli rakı sofraları kuran Rabia Hanım, Rüştü Bey’i bekâr sanarak kızı Seniha’yla evlendirme hayali kurar. Rüştü Bey’in onlara geldiği bir akşam, sofrada musikiden söz edilir ve Rüştü Bey’in gramofonunun getirilmesi söz konusu olur. Ancak saatin geç olması sebebiyle gramofon getirilemez. Bunun üzerine Rabia Hanım, Rüştü Bey’e ud dinlemeyi teklif ederek kızı Seniha’dan ud çalmasını ister. Seniha ise başlangıçta çekinse de annesinin ve kız kardeşi Fitnat’ın ısrarları üzerine udu çalmaya başlar:

(...) Seniha dışarıda çırpınıyor, dövünüyordu:

- Ben mi çalacağım? Vallahi olmaz... Kabil değil... Çalamam, diye itiraz ediyordu.

Rabia Hanım onu yola getirmek için söylenmeye başladı:

- A, a... O da nasıl şey öyle... Mahalle kızları gibi... Şöyle al udunu kibar kibar otur birkaç şey çal... Anan baban izin verdikten sonra... Ne olurmuş?

⁴⁹² Mehmet Rauf, “Hediyeler”, **Peyâm**, Sayı: 162-204, 19 Nisan-31 Mayıs 1330 [2 Mayıs-13 Haziran 1914]; “Hediyeler”, **Üç Hikâye**, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1919, ss. 75-127; Tarım, Seçme Hikâyeler, ss. 308-345. Metindeki alıntılar künyesi verilen son kitaptan yapılmıştır.

Ve udu getirmek için yukarı çıktı. Seniha hâlâ kıvranıyor kardeşine şikâyet ediyordu. O çalmaktan ziyade beğenilmemekten korkuyordu. Kardeşi ise:

- Niçin beğenmeyecekler canım... Pekâla çalıyorsun işte... diye onu temin etti.

Ut geldi, ürkek akortlardan sonra taksim başladı. (...) Taksim bitti uşşak peşrevi başladı. Saim Efendi artık keyfinin tamam olduğunu müş'ir hareketlerle el vurmaya başlamıştı. Nihayet peşrev de bitince biraz kesb-i emniyet etmiş olan bir sesle, Seniha, evvela yavaş yavaş, fakat sonra yüksekçe:

*"Kaldı ateşler içinde yine sevda-yı serim,
Nereden gördü seni kahrolası didelerim"⁴⁹³*

şarkısını okumaya başladı (...) (ss. 322-323).

Hikâyede Seniha'nın ud eşliğinde söylediği bu şarkı, olacakların önden habercisi gibidir. Musiki faslının yapıldığı o günden sonra Rabia Hanım rüyasında düğün gibi, dümbelekli büyük bir çalgı alayı görür ve bunu ferahlığa yorar. Saim Efendi ile konuşmalarında da Rüştü Bey'in, kızları Seniha'yı isteme olasılığını düşünüp mutlu olur. Seniha, eski kocası tarafından kötü muamele görmüştür ve annesi Rabia Hanım, kızının üstün nitelikleriyle Rüştü Bey'e çok iyi bir eş olacağına emindir:

Yavrumun kıymetini o kocası olacak murdar herif bilmedi, yoksa... İşte hep kadınları görüyoruz, hepsi pasaklı, oynak, maymun şeyler... Seniha'mın ise hiçbir şeyi olmasa namusu ile bir tanedir, bütün kadınlara meydan okur, sonra marifeti var, mükemmel ut çalar, eline ne geçse ne verilse biçip dikmesini bilir, hele o tabiatı... O halim selim, melek tabiatı... Canım bilemezsin, kocası olacak o domuz heriften iki sene müddet bir kere bile bize şikâyet etti mi? Eğer ben keşfedip herifin mel'aretini meydana çıkarmasaydı, hâlâ belki onun cevriyi ses çıkarmayarak çekecekti... Kızımızın melek hasletleri doğrusu emsalsizdir (s. 326).

Hikâyede annesi Rabia Hanım tarafından bu şekilde methedilen Seniha, annesi yüzünden aslında Rüştü Bey'e kurban olur. Rabia Hanım, Seniha'yı Rüştü Bey'le evlendirirse hem maddi sıkıntılarından kurtulacaklarını hem de kızının mutlu olacağını düşünür. Ertesi gün, Rüştü Bey'in hediye ettiği gramofon ve plaklar da onu iyice heveslendirir. Nitekim Rüştü Bey'in gönderdiği plakların en üstünde Seniha'nın önceki akşam çalıp söylediği "Nereden Gördü Seni Kahrolası Didelerim" vardır ve Rabia Hanım, Rüştü Bey'in Seniha'ya duyduğu ilgiyle bu şarkıyı özellikle en üste koyduğunu sanmaktadır. O günden sonra Rüştü Bey'le samimiyet artar. Rabia Hanım, evin içinde Rüştü Bey'i övdüğü kadar, Rüştü Bey'le görüştüklerinde de ona sürekli kızını metheder. Seniha hakkındaki konuşmalarda ilgili görünen Rüştü Bey'e de kızını meze olarak

⁴⁹³ *Kaldı âteşler içinde yine sevdâlı serim:* Hânende Hacı Karabet Ağa'nın (1855-1915) bestelediği, "uşşak" makamındaki "ağır aksak" şarkı. Bkz. Öztuna, Türk Musikisi 1, s. 428.

sunmaktan çekinmez. Öyle ki buluşmalarda Seniha artık kapı arkasından ud çalmak yerine, anne ve babasının da isteğiyle Rüştü Bey’le yüz yüze görüşür. Musiki fasılları artık neşe içinde hep birlikte yapılır. Seniha, Rüştü Bey’den kaçmadığı için onun yanında rahatça ud çalar, şarkı söyler (s. 338).

Rabia Hanım’ın davranışları, eski eşinden gün yüzü görememiş Seniha’yı da ümitlendirmiştir. Nitekim annesi gibi Seniha da zengin, lüks yaşantıya özenmektedir. Gerek aile içindeki konuşmalarda gerekse Rüştü Bey’in onlara geldiği zamanlarda, babasının borçlardan bahsetmesinden ve kırdığı potlardan son derece rahatsız olur. “Dul yatağında yalnızlık, hüznün ve rehavet”le (s. 308) geçirdiği zamanların biteceği, refah bir hayata erişeceği umuduyla annesi ve babası gibi o da kurtuluşu Rüştü Bey’de bulur. Hikâyenin sonunda bu umutla Seniha’nın Rüştü Bey’le samimiyetinin daha da ileriye gittiğini görürüz. Öyle ki Rabia Hanım’ın, namusu ile övündüğü Seniha’nın hamile olduğu ortaya çıkar. Rüştü Bey evli ve çocukları olan bir adam olmasına rağmen Seniha’yı kandırmış, Seniha da hem ona hem de annesine inanarak yanlış yola sapmıştır. Bu bağlamda Seniha’nın söylediği “Nereden Gördü Seni Kahrolası Didelerim” şarkısı da taşıdığı pişmanlık ifadesiyle genç kadının durumunu pekiştirir mahiyettedir. Mehmet Rauf kuşkusuz şarkıyı bilinçli olarak seçmiş ve eserine yerleştirmiştir.

1914’te yayımladığı “**Ahz-ı Sâr İçin**” [**“Hıyânete Karşı”**]⁴⁹⁴ adlı hikâyede musiki, kadın karakterin icra etmeyip sadece işittiği bir unsurdur. Hikâyeye, ismi belirtilmeyen genç bir kadının, kocası tarafından aldatılmasını ve kendi içinde yaşadığı çatışmaları konu almaktadır. Evli ve bir küçük çocuğu olan genç kadın, bir gün tesadüfen kocasının kendisini başka biriyle aldattığını öğrenir. Kocasına güvenerek evinde sadakâtle her akşam onun yolunu gözleyen genç kadın aldatılmanın etkisiyle büyük bir üzüntü yaşar. O akşam kocası eve bir arkadaşıyla gelir. Kurdukları rakı masasında içkinin tesiriyle bir süre sonra arkadaşıyla birlikte klasik Türk musikisine ait parçalar söylemeye başlarlar. Hikâyede özellikle kocasının kendinden geçerek okuduğu bu şarkılar, genç kadının öfke ve intikam duygularını harekete geçirici etkide bulunur:

⁴⁹⁴ Mehmet Rauf, “Ahz-ı Sâr İçin”, **Peyâm**, Sayı: 116, 27 Şubat 1329 [12 Mart 1914]; Mehmet Rauf, “Hıyânete Karşı”, **Kadın İsterse**, Hilâl Matbaası, Dersaadet 1335 [1919], ss. 71-84. Metindeki alıntılar için ikinci kaynaktan yararlanılmıştır.

Bu esnada ilk kadehlerin neşesiyle kıvama başlamış olan keyfin alameti olmak üzere içeridekiler terennüme başlamıştı; kocası kendine mahsus sermestâne bir ahenk ile mırıldanıyor idi:

“Senin aşkınla civânım ben bî-karar oldum...”⁴⁹⁵

Sersem ve perişan, çocuğu uyutup aklını başına toplayarak düşünmek, bir karar vermek için deli oluyor idi (s. 74).

Bu esnada içeride neşe pür galeyan şevk-a-şevk kesp etmiş, sesler çatallaşmış, iki erkek bir ağızdan terennüm ediyorlar idi:

“Bî-vefa amma cihanda canımın cananısın!”⁴⁹⁶

O ise göğsünü döğerek: “Ah! Evet”, diye haykırdı. “Muazzez, kıymetli olmak için kadınlar bî-vefa, hain, kalpsiz olmalı... Size sadakât cinayettir!”

O zaman, “Eğer benim de sadakatimden emin olmasa, aşkımdan, namusumdan şüphe etse, köpekler gibi ayaklarımın arasında dolaşır idi...” diye düşündü. Bu fikir doğar doğmaz, derin bir ihtiras içinde, bütün mevcudiyetini zapt ve istila etti. Vakur bir tehevür içinde ondan intikam almak, onu şimdiye kadar yapmadıysa bundan sonra hayatıyla kendine rapt etmek için deli oldu (...) (ss. 77-78).

İçeride artık sesler birbirine karışıyor, uzuyor, dalgalanıyor ve terennüm devam ediyordu:

“Pâlûze mi ten ya gümüş ayine mi gerden...”⁴⁹⁷

Artık kararın verdiği ferahtan hafiflemiş, neşe ile acı acı gülerек:

- “Bakalım, kimin gerdeni, kimin teni pâlûze imiş, bu akşam anlayacağız...” diye söylendi (ss. 79-80).

Görüldüğü gibi, hikâyede adamın icra ettiği şarkılar genç kadında aşamalı bir şekilde üzüntü hissinden öfke ve intikam duygularına yol açmıştır. Nitekim kadın, kocasının söylediği bu şarkıların etkisiyle intikamla dolarak kendi kalbinde hissettiği acının aynısını kocasına da yaşatmak ister. Bu fikirden hareketle o gece kocasını eve birlikte geldiği arkadaşıyla aldatmayı düşünüp adamın odasına girer; ancak onu gördüğü anda büyük bir hatadan geri döner. Nitekim odasına girdiği bu adam bir yabancıdır ve kocası içeride habersiz şekilde uyurken ondan intikam almak hiçbir işe yaramayacak, üstelik genç kadın sadece kendini kirletmiş olacaktır. Hikâyede bu düşünceler arasında gidip gelen kadın, intikam hissiyle doluyken bir anda vazgeçip tekrar kocasının yanına döner. Çünkü ona göre en büyük intikam, kocasının başka kadınlarla olduğunu bile

⁴⁹⁵ *Kemend-i zülf esîri zülf-i yâr oldum*: Bestesi Üdî Âfet Mısırlıyan’a (1850-1922) ait, “karcıgar” makamındaki “düyek” şarkı. Bkz. Öztuna, *Türk Musikisi* 1, s. 28.

⁴⁹⁶ Metinde sözleri vasıtasıyla işaret edilen bu şarkı, araştırmalarımıza rağmen bulunamamıştır.

⁴⁹⁷ *Mir’atı ele al da bak Allah’ı seversen*: Türk devlet adamı, şarkı bestekârı, tarihçi, şair ve hattat Mahmûd Celâleddin Paşa’nın (1839-1899) “uşşak” makamında ve “sengin semaî” usulündeki şarkısı. Bkz. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Cilt: 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 9.

göz yummak ve her şeye rağmen namuslu, temiz kalmaktır. Bu doğrultuda o da güçlü durmaya ve kendi kişiliğinden asla ödün vermemeye karar verir.

1925'te yayımlanan “**Bekâr Zevki**”⁴⁹⁸ adlı hikâyede ise tıpkı önceki eserler gibi musikiyi icra ediş tarzı bakımından iki kadının kıyaslandığını görürüz. Ancak Mehmet Rauf'un Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı diğer eserlerde karşılaştırma, klasik Türk musikisi ile Batı musikisi arasındayken bu hikâyede sadece klasik Türk musikisi sahasında yapılmıştır. Zevkine düşkün olan Hamdi Bey, genç ve güzel bir eşe sahiptir. Güzelliğinin yanı sıra anlayışlı, sadık, becerikli, tutumlu ve nice sayısız meziyetleri olan genç kadının bir yeteneği de güzel ud çalmasıdır. Öyle ki Hamdi Bey, her gece bir yandan karısının hazırladığı özenli sofrada rakısını yudumlarken diğer yandan genç kadının udla çaldığı parçalarla neşelenmektedir (s. 14). Ancak eşinden ne kadar memnun olsa da bekârkenki alışkanlıklarını özlemeye başlar ve özgür kalma isteğiyle bir gün karısını Bursa'daki babasına gönderir. Fakat başlangıçta kendisini rahat hissetse de karısının yokluğunda aksilikler hiç peşini bırakmaz. Nitekim evdeki bütün düzeni karısı sağlamaktadır ve o yokken Hamdi Bey daha ilk günden pişmanlık yaşar.

Hikâyede Hamdi Bey'in eşinin kıymetini anlaması, fuhuş evinde tanıştığı bir kadının musiki icra etmesiyle olur. Hamdi Bey bir akşam arkadaşıyla beraber Beyoğlu'nda zevk âlemi yapmak ister ve gittikleri fuhuş evinde Kamuran Hanım adında, zevkine hiç uymayan bir kadınla tanışır. Karısının tersine bu kadın “etine dolgunca, hoş bakışlı fakat tatsız ağızlı, kısa boylu”dur (s. 18). Karısı gibi, Kamuran Hanım da ud çalma yeteneğine sahiptir. Ancak onun bütün gece çaldığı ud ve söylediği şarkılar, Hamdi Bey'i bir türlü karısının musiki fasılları gibi neşelendirmez. Nitekim hikâyede Hamdi Bey'in karısının ve Kamuran Hanım'ın ud çalışı, onun gözünden şöyle karşılaştırılır:

Kâmuran Hanım ud çaldı, şarkılar söyledi. Neşelendirmek için elinden geleni yaptı; fakat ne ud bir şeye benziyordu, ne şarkılarında bir cilve vardı, ne de neşelerinde zerre kadar bir hararet mahsus idi. Hepsi sahte ve yapma geliyordu.

Böyle kırık bozuk eğlenmek için mi karısını Bursa'ya kadar göndermişti? Udsa, kadıncağz daha âlâsını çalıyor, şarkı ise daha cilvelisini söylüyor, sonra, meydana getirdiği neşeye doyum olmuyordu (s. 19).

⁴⁹⁸ Mehmet Rauf, “Bekâr Zevki”, **İkdam**, Sayı: 10273, 15 Teşrin-i Sani 1341 [1925]; “Bekâr Zevki”, **Eski Aşk Geceleri**, Yeni Kitap Matbaası, İstanbul 1927, ss. 11-20. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynaktan yapılmıştır.

Eserde Kamuran Hanım'ın musiki faslından sonra hevesi kaçan Hamdi Bey, kadının belalı dostunun geldiğini de haber alınca büyük bir pişmanlıkla oradan çıkar. Eve gittiğinde ise ilk işi, gelmesi için karısına telgraf çekmek olur.

Görüldüğü gibi, hacimce kısa olan hikâyede iki kadın musiki kabiliyetleri açısından kıyaslanmış, ikisi de aynı tür musiki zevkine ve enstrüman çalma yeteneğine sahip olan bu kadınlardan Hamdi Bey'in eşi, olumlu karakteriyle musiki konusunda da üstünlük sergilerken basit mizaçtaki Kamuran Hanım, yetersiz kalmıştır.

2.1.3.2. Erkekler ve Musiki

Mehmet Rauf'un eserlerinde musiki, erkek karakterler üzerinde de önemli bir etkiye sahiptir. Musikiyi işleyen yapıtlarını incelediğimizde, erkeklerin musikiyi icra etmekten ziyade çoğunlukla dinleyici rolünde olduklarını görürüz. Kadınların mizaçları ve musiki arasındaki ilişki, benzer olarak erkeklerde de ele alınmıştır. Bu bağlamda ince ruhlu, hassas, romantik, estetik zevki gelişmiş veya sanatı meslek edinmiş erkekler dinledikleri musiki parçalarının hemen etkisi altında kalırlar. Öyle ki pek çoğu, karşı cinsin icra ettiği musikiyle kendinden geçerek bir “vecd” hali yaşamakta, hatta musiki sayesinde o kadına âşık olmaktadır.

Mehmet Rauf'un İlk hikâyelerinde klasik Türk musikisi ve Batı musikisinin bir arada olmasına paralel olarak, erkeklerin her iki türü de dinlemekten büyük bir zevk aldıkları gözlemlenir. Ancak sonraki eserlerinde Batı musikisi ön plana geçerek klasik Türk musikisi erkekleri rahatsız eden, “bayağı” bir unsura dönüşür. Bu eserlerde Batı musikisi, kadınların “olumlu” kişilik özelliklerini pekiştirdiği gibi erkeklerin de sanata duyarlı, hassas, düşünceli ve romantik mizaçlarını ön plana çıkarır. Klasik Türk musikisi ise sadece kaba, kültürsüz, estetik zevki gelişmemiş, duygudan yoksun erkekler tarafından tercih edilir.

İnce ruhlu, aşka düşkün, kibar ve düşünceli erkeklerin bir diğer önemli özelliği de musiki konusundaki yüksek donanımlarıdır. Öyle ki musikiyi herhangi bir enstrüman ile icra etmeseler bile bu erkekler kendilerini musiki konusunda epey geliştirmişlerdir. Özellikle Batı musikisine ait bütün parçaları bildikleri gibi, ünlü bestekârların hayatlarına da son derece vâkıftırlar. Çoğu eserde piyano ile geçirilen musikiyle dolu

saatlerden sonra kadınlar, bestekârların aşkları ve sanat hayatlarına dair erkeklerin anlattıkları ansiklopedik mahiyetteki bilgileri heyecan ve merak içinde dinlerler. Musiki kültürleri epey gelişmiş olan bu erkekler, aynı zamanda iyi bir musiki kulağına da sahiptirler. Tıpkı bir musiki eleştirmeni gibi dinledikleri musikin ritim ve tonuna göre makam veya bölümlerini, nota geçişlerini bilirler. Bunun yanı sıra musikiyi duyuş tarzlarıyla dinledikleri parçaları tercüme edip yorumlama kabiliyetleri de vardır. Musikinin haricinde edebiyattan, şiirden de hoşlanırlar. Gözlem güçleri ve sesleri algılama yetileri yüksektir. Genellikle bohem bir hayat süren bu kişiler, gerek yaşantıları gerekse musikiye, edebiyata, genel anlamıyla sanata ilgileriyle Mehmet Rauf'u anımsatırlar. Mehmet Rauf, çoğu zaman anlatıcı konumuna yerleştirdiği bu kişileri aşk anlayışlarıyla da kendi hayatındakine benzer işlemiştir. Erkeklerin bakış açısının hâkim olduğu bu tür eserlerde fizikî özellikleri genellikle müphem bırakılsa da onların mizaçları ve ruh hallerini tüm ayrıntılarıyla görmek mümkündür.

Mehmet Rauf'un ilk hikâyelerinden biri olan “Şüphe”de, Necip ince ruhlu, hassas, aşka ve eğlence hayatına düşkün bir kişilikte çizilmiştir. Hikâyede onun mizacı ve musiki arasındaki ilişki, başından geçen hazin bir aşk tecrübesi aracılığıyla ortaya konulmuştur. Yüzbaşı olan Necip, Fenerbahçe’de tesadüfen görüp âşık olduğu kadınla tanışana kadar her akşam eğlence yerlerine gitmekte, dolayısıyla bohem bir hayat sürmektedir. Sık sık Fenerbahçe’de rast geldiği bu kadına ise ilk bakışta âşık olmuş ve onu sadece uzaktan takiple “çıldırasıyla” sevmiştir (s. 54). Nitekim Selanik’te karşılaştığı arkadaşına genç kadına hissettiği aşkı şöyle ifade eder:

Yarabbim, bin türlü, belki yüz bin türlü aşk vardır. Bir ay devam eden ilk takip esnasında bu mahlûku nasıl bir muhabbetle sevdiğimi nasıl anlatayım? Bir tebessümü için bütün arzularımızı ezdiğimiz, bir arzusu için bütün saadetlerimizi çiğnediğimiz bir aşk-ı garîble sevmeye başladım (...) (s. 53).

Necip’in romantik mizacı, tabiata bakışında da etkilidir. Öyle ki âşık olduğu genç kadını takip ederken bile çevresindeki kişilere ve seslere de dikkatini yönelttiğini, tabiattaki ayrıntıları tıpkı bir sanatkâr gibi algıladığını görürüz. Ondaki bu hassasiyet, musikiyi duyuş tarzında da kendini gösterir. Fenerbahçe’de takip ettiği genç kadın nihayet bir gün aşkına karşılık verir ve o günden sonra Necip her gece onu görmek için genç kadının köşküne gelir. Beraber vakit geçirdiklerinde Necip’in en sevdiği şeylerden

biri, genç kadının çaldığı udu dinlemektir. Necip, genç kadının icra ettiği musikinin kendi üstünde bıraktığı etkiyi şöyle ifade eder: “Güzel ud çalıyordu. Udu sinesine alıp ona bir lisan-ı perişan-i nâliş verdiği zaman saatlerce dinleyerek bıkmazdım. O kadar şuh bir taksimden sonra öyle can-feza şarkılar okurdu ki...” (s. 63).

Musiki, Necip’i kendinden geçirdiği gibi aynı zamanda onun genç kadına olan hislerinde de etkili olur. Genç kadın, Necip’in aşkına karşılık vermekle birlikte ilişkilerini fizikî boyuta taşımak istemez. Necip ise aşkı hem manevî hem de maddi boyutta yaşamak isteyen bir gençtir. Bu sebeple içindeki “derin” aşkın tek bir öpücükle dahi karşılığını bulamamak, ona “işkence” gibi gelir (s. 61). Öyle ki genç kadınla köşkte geçirdikleri zamanlarda kendine hâkim olamayıp ona fizikî temaslarda bulunmak ister. Bu anlarda genç kadına “ruhen mesut iken vücuden mustarip, pek mustarip” (s. 61) olduğunu dile getirir. Genç kadın ise onun teşebbüslerini her defasında engeller. Necip’in aşkıta yaşadığı ikilem ve üzüntü, dinlediği musikinin tesiriyle daha da pekişir. Köşkte yine musiki faslı yaptıkları bir akşam Necip pencereden seyrettiği manzara ve musikinin hüznünlü nağmeleriyle “sermest” iken genç kadın birden uduyla Hafız Yusuf Efendi’nin *Neş’e-yâb etmek ne güçmüş aşk-ı nâşâdım seni* adlı şarkısını söyler. Bu, sözlerinde aşk sitemini barındıran bir şarkıdır. Genç kadın sanki bu musikideki sözler aracılığıyla yalnızca kalben vaat ettiği aşkın Necip’e yetmediğinden yakınmaktadır. Onun hüznünlü sesiyle okuduğu bu parça, Necip’i ağlatacak kadar etkiler:

Birdenbire sinemde bir hırhıra-i ihtizar gibi derin bir âh inledi; gözlerime sıcak yaşlar hücum etti. Udu bırakarak bana doğru temayül ederek mütebessimane:

- Ne oldunuz, dedi.

Ellerimle pür-sirişk gözlerimi kapayarak:

- Âh, siz beni öldürüyorsunuz, dedim. Beni öldürüyorsunuz... (s. 64).

Dinlediği bu şarkıyla duyguları iyice alevlenen Necip, genç kadına sahip olma arzusu içinde onu kollarına alır. Fakat bu hamlesiyle sevdiği kadını tamamen kaybeder. Ayrılımlarının ardından Necip, onu bir daha görememenin üzüntüsüyle hastalanır. Nihayet iyileştiğinde ise yaşadığı aşk acısıyla İstanbul’dan uzaklaşma ihtiyacı hissederek Selanik’e gelir.

Mehmet Rauf, ilk edebî faaliyetlerinden olan “Şüphe”de Necip aracılığıyla çizdiği ince düşünceli, hassas, aşka ve musikiye düşkün, sanatçı ruhlu erkek profilini sonraki eserlerinde daha da geliştirmiştir.

“**Garâm-ı Şebâb**” adlı hikâyenin anlatıcısı Memduh Bey mizacı, sanatçı kişiliği, aşka düşkünlüğü ve tabiatı, musikiyi algılayışıyla adeta Mehmet Rauf’un bir timsali gibidir. Yirmi beş yaşında bir şair olan Memduh Bey, seyahatte geçirdiği üç yılın ardından ailesinin köyüne dönmüş ve bahar mevsiminde geldiği köyün doğasına hayran olarak ne zamandır uğraştığı şiirini burada yazmaya karar vermiştir. İsminin *Asr-ı Zerrîn* mi yoksa *Garâm-ı Şebâb* mı olmasına karar veremeyen Memduh Bey, tabiatın güzellikleri içerisinde bu büyük eserini tamamlayacağını düşünür. Onun hassas, romantik mizacı ve sanatçı kişiliği daha hikâyenin başında açıkça hissedilmektedir. Her şeye bir “rikkat-i hissiyat”la yaklaşan Memduh Bey’in bütün emelleri “güzellik”, “safvet” ve “nefaset”tir (s. 127). Fakat “bütün güzellere esir, bütün güzelliklere meftun” ve “bütün nefaise müştak, bütün mahasine meshur” olan Memduh Bey, “iştihak”la tesadüf ettiği bu güzelliklerin karşısında mutluluk yerine “müellim” bir zevk duyar (ss. 128-129).

Hikâyede Memduh Bey’in ince ruhlu kişiliği, mesleğine de yansımıştır. Öyle ki genç şair, yaratacağı manzumesinin de “şebâb” ve tabiat güzellikleri dolu olmasını hayal eder. Yine ondaki “güzellik” duygusu her şey gibi, idealindeki aşk ve kadın anlayışına da tesir etmiştir:

Kadınlar... Lakin benim için kadınlar gördüğüm birçok hafif mahlûklar değiller idi. Kadın, benim bütün hülyalarımın etrafında pervaz eden, ettiği bir ruh-ı saf ve handan idi ki mislini ancak gençliğin safveti arasında tehhülümü düşündüğüm, bir rikkat-i fevkalade-yi hissiyat içinde zevcemi tasavvur ettiği zaman tecsim ederdim (...) Fakat temasıma layık bir kadına rast gelmemiş idim. Ulvî, kahraman, mümtaz, nefis kadınlar arıyordum (...) (s. 128).

Tabiattaki her unsuru şair ruhuyla duyumsayan, en küçük ayrıntıyı bile kaçırmayan Memduh Bey, köyde yaptığı gezintiler sırasında tabiatın güzellikleri ve uyandırdığı uçsuz bucaksız sonsuzluk duygusu karşısında büyük bir zevk duyar (ss. 136-137). Tabiat unsurları kadar onun dikkatini çeken bir diğer şey de civardaki gizemli köşkte yaşayan kadındır. Köşkün yanından her geçişinde mimarisine hayran olup içinde yaşayanları merak eden Memduh Bey, köylüler vasıtasıyla bir gün köşkte

yaşayan kadının hikâyesine vâkıf olur. Kocasını terk ederek âşığı Nedim Bey’le bu görkemli köşkte yaşamaya başlayan genç kadın, güzelliği, musikiye düşkünlüğü, incelikli zevki ve kültürüyle Memduh Bey’in idealindeki kadın algısıyla örtüşmektedir. Memduh Bey, sonrasında Nedim Bey tarafından da terk edildiğini ve köşkte yalnız yaşadığını öğrendiği bu kadını bir gezinti sırasında görür ve ondan iyice etkilenir. *Garâm-ı Şebâb* adında karar kıldığı büyük eserini yarım bırakıp genç kadına yönelik şiirler yazmaya başlayacak kadar onu etkileyen bir diğer şey de genç kadının icra ettiği musiki parçalarıdır. Nitekim Memduh Bey âşık olduğu bu kadını görmek için geceleri geldiği köşkün yanında onun ud, kanun ve piyanoyla çaldığı bestelerle kendinden geçer (s. 159).

Hikâyede hem klasik Türk musikisi hem de Batı musikisinden hoşlandığını gördüğümüz Memduh Bey, icra etmese bile her iki tür musiki konusunda donanımlı, dinlediği besteler yoluyla musiki kulağını geliştirmiş biridir. Öyle ki köşkün penceresine yaklaştığı bir gece, genç kadının piyanoyla çaldığı parçanın Mozart’ın *Don Juan* operasına ait olduğunu bilir. Hatta daha da ileri giderek çalınan bestenin operadaki “Ah Pencereye Gel...” adlı şarkı ve türünün de “serenat” olduğu çıkarımında bulunur. Mozart’ın bu “musiki-i üstadânesi” karşısında “medhûş” kalan Memduh Bey, genç kadının piyanosu eşliğinde adeta kendini unutacak kadar mesut zamanlar geçirir (s.150). Bir başka gün de genç kadının piyanosundan “şevk-a-şevk bir vals”ın yükseldiğini duyar (s. 159).

Memduh Bey, klasik Türk musikisi makamlarına da hâkimdir. Yine genç kadını görmeye geldiği bir gece, uzaktan onun çaldığı kanunun sesi kendisine “bir nefha-yı nesim” gibi gelir. Köşkün altına iyice yaklaştığındaysa musikiyi daha iyi duyabilmenin etkisiyle şarkıdaki makam geçişlerinin, sırasıyla “bayatî”, “suzinak”, “yegâh” ve “nihavend” olduğunu tespit eder (ss. 158-159).

Genç kadının çaldığı Batı ve klasik Türk musikisi parçalarının Memduh Bey’e aynı oranda tesir ettiğini göstermesi bakımından hikâyedeki şu satırlar da dikkate değerdir: “Bazen piyanoya geçer, o Avrupa dâhilerinin eser-i üstadâneleriyle beni bir gaşy ve tahallül içinde bırakır, bazen Şark’ın o nalişkâr, batî, melâl-âlûd besteleriyle müstağrak-ı hüznü ederdi” (s. 159).

Tabiatı işittiği her sesi bir musiki gibi duyumsayan Memduh Bey, yaşadığı aşkı da “bir ud-ı semavî” olarak betimler (s. 158). Öyle ki âşık olduğu kadının konuşması bile hikâye boyunca ona musiki gibi gelir (ss. 157-158).

Genç kadının musiki zevki kadar edebiyattan, şiir okumaktan hoşlanması da sanatçı ruhlu Memduh Bey’i çok etkilemektedir. Nitekim onunla karşılıklı bir aşk yaşamaya başladıklarında şiirle ve musikiyle meşgul oldukları saatler, şaire tarif edilemez bir mutluluk verir. Memduh Bey, dinlediği musikiyle tabiat sesleri arasında da ilişki kurabilmektedir. Genç kadınla beraber mehtaplı bir gece denizde yaptıkları sandal gezintisinde, kanunla icra edilen musikiyle dalgaların sesini birleştirerek tek bir musiki gibi algılar:

Kanununu sandala alırdım ve onun karşısında kürekleri alarak yorulmaz çekerdim. O, kanunuyla muharrik, samimi nağmeler saçar, hafif, ince bir sesle teganni ederdi. Kürekleri bırakırdım, sandal suların keyfine kalır, bir tarafa akar gider, denizin sath-ı nur-a-nurunda mevcelerin şipiltuları devam ederdi (...) (s. 179).

Bütün bu yönleriyle “Şüphe”deki Necip karakterinin gelişmiş olarak eserde yer alan Memduh Bey, Necip gibi aşkı hem kalben hem de fiziken yaşamak isteyen biridir. Bu sebeple onda da sevdiği kadına yönelik cinsî arzular mevcuttur. Yine o da kendini kaybedip fiziksel teşebbüste bulunduğu anda, manevi duyguları önemseyen ve aşkı ruhî boyutta sürdürmek isteyen genç kadını ebediyen kaybeder.

Memduh Bey hikâyenin başından beri yazmaya uğraştığı meşhur şiiri *Garâm-ı Şebâb*’a da aşkı yaşadığı kırılmanın etkisiyle son halini verir. Şiiri, dördüncü evre olan “feragat-ı nefise” bölümü ile bitecektir. Dolayısıyla hikâyede yaratılma aşamasında olarak gösterilen bir sanat eserinin, sanatçı bir erkeğin aşkı merkezinde tamamlandığına da şahit oluruz (s. 187).

“Garâm-ı Şebâb”ta Memduh Bey’in şair olması gibi “**Uzaktan**” isimli hikâyede de sanatçı duyarlılığına sahip bir erkek karşımıza çıkar. Hikâyenin anlatıcısı da olan Nail, yirmi üç yaşında bir ressamdır ve tabiatı algılaması Memduh Bey kadar şairâne olmasa da onda da tabiat unsurlarına karşı ince bir dikkat vardır. Sevdiği kadına duygularını anlattığı bir mektuptan oluşan hikâyede Nail, sevdiği kadınla şehirden uzak, sadece tabiat seslerinin olduğu bir köşkte yaşar. Ancak yaşadığı bu mutlu aşkın sonunda o da Memduh Bey gibi sevdiği kadından ayrılır.

Ressam yönünün yanı sıra edebiyata ve musikiye de ilgili olan Nail, Mehmet Rauf'un çoğu eserinde gördüğümüz ince ruhlu, hassas, aşka düşkün, kültürel donanıma ve estetik zevke sahip kişilerin bir örneğini oluşturmaktadır. İlk kez bir vapur yolculuğunda görüp âşık olduğu genç kadın da tıpkı onun gibi kitap okumaktan, musikiden ve sanattan hoşlanmaktadır. Bu sebeple Nail, onunla vakit geçirmekten büyük bir mutluluk duyar. Tabiat manzaralarının eşlik ettiği köşkte genç kadın Nail'e sürekli piyano çalar. Eserde musikiye yüzeysel olarak yer verildiği için sadece Nail'in İtalyan bestekâr Bellini'ye ait *La Somnanbula* adlı operayı çok sevdiğini ve genç kadına da bu eseri piyanoda sık sık çaldırdığını öğreniriz (s. 27). Bu parça, Nail'in Batı musikisinden hoşlandığını gösterir mahiyettedir. Tıpkı Memduh Bey gibi Nail de köşkte sevgilisiyle beraber musiki ve şiirle vakit geçirmekten hoşlanır. Hikâyede Memduh Bey gibi Nail'in de bir enstrüman çalabildiği belirtilmemiştir. Herhangi bir enstrümanla musiki parçası icra etmese de Nail, kimi zaman sevdiği kadınla beraber şarkılar söyler (s. 29).

Nail'in Memduh Bey'le ortak bir özelliği de tabiatı seyretmekten, işitmekten duyduğu hazdır. Nitekim karlı bir kış günü sevdiği kadınla köşkün penceresinden karın yağışını izlemek ona büyük bir mutluluk verir (s. 40). Bahar geldiğinde ise Nail, tabiatı "bir ahenk-i terânedâr-ı şebâb ile pür zevk" olarak görür (s. 43).⁴⁹⁹

Memduh Bey ve Nail'in âşık olmalarında etkili olan musiki, "**Nekahette**" isimli hikâyede aşkı tek başına sağlayacak kadar güçlü bir unsurdur. Hikâyenin anlatıcısı olan Ali Behçet, dinlediği musikinin etkisiyle bir kadına âşık olacak kadar musikiye düşkün, ince ruhlu, romantik ve hayalperest bir gençtir. Hafif bir hastalığın nekahet dönemini geçirmek için amcasının sayfiyesine gelen Ali Behçet, izdivaç vaatleri vermeye pek meraklı olan halasının kışkırtmasıyla komşu köşkteki bir genç kıza dikkatini yöneltir. Bu köşke nâzır bir odada kalan Ali Behçet, başta halasının Nami Bey'in kızı olarak tanıttığı genç kıza ona alma vaadine başlangıçta omuz silker. Ancak her sabah genç kızın piyanoda çaldığı parçalar, onda hiç görmediği bu genç kıza karşı büyük bir aşk uyandırır. Öyle ki genç kızın piyanoda musikiyle vakit geçirdiği zamanlar, bir süre sonra Ali Behçet için "yegâne medâr-ı iştigal" haline gelir (s. 74). Hayalperest,

⁴⁹⁹ Hikâyede Nail'in gözünden tabiatın bahar mevsiminde bir "terâne" gibi algılanması, Tevfik Fikret'in "Bahar-ı Terânedâr" adlı şiirini akla getirmektedir.

romantik kişiliği sebebiyle Ali Behçet, genç kızın kendi varlığından haberdar olduğunu ve piyanoyu özellikle onun için çaldığını düşünerek mesut dakikalar geçirmektedir. Tıpkı Memduh Bey gibi, Ali Behçet'in de iyi bir musiki kulağına ve kültürüne sahip olduğunu görürüz. Nitekim genç kız piyano çalmaya başladığında Ali Behçet onun çaldığı bestelerin türünü, makamlarını ve hangi bestekârlara ait olduğunu kolayca anlar:

(...) *Bu, kâh bir pîşrev [peşrev] kâh bir şarkı oluyordu. Hicazkârı pek beğendiğini, o faslı daima tekrar etmesinden anlardım. Kâh alafrangaya geçirdi; o zaman valsler, fanteziler, bana kendisinin oldukça rakik bir zevk-i musikisi olduğunu ispat ederdi. Straus 'u [Strauss] sevdiğini onun valslerini sık sık çalmasından anlamıştım* (s. 75).

Bu pasaj, Ali Behçet'in hem klasik Türk musikisi hem de Batı musikisine düşkün olduğunu da göstermektedir. Öyle ki Ali Behçet, genç kızın kimi zaman alaturka kimi zamansa alafranga icra ettiği parçalardan o kadar etkilenir ki hiç görmediği halde İstanbul'a gider gitmez annesine bu kızıdan bahsetmeyi ve onunla evlenmeyi hayal eder. Fakat hiç görmediği bu genç kız onun sandığı gibi kendi varlığından haberdar bile değildir. Üstelik başka biriyle nişanlıdır. Halasından bunları işittiğinde büyük bir hayalkırıklığı yaşayan Ali Behçet hassas, romantik mizacının kurbanı olur.

Ferdâ-yı Garâm romanında ise Batı musikisinden hoşlanan, ince ruhlu, estetik zevki gelişmiş bir erkek kahramanla karşılaşırız. Eserde Macit, bohem hayatı, bedbin kişiliği, ömrü boyunca yaşadığı aşklardan yara almış olması ve ideal aşkı aramasıyla *Ferdâ-yı Garâm*'dan sonra kaleme alınan *Eylül*'deki Necip'in bir prototipi gibidir. Anlatıcı, romanın başında onu fizikî özellikleriyle şöyle tanıtır: “Bu, kamet levendi, rengi siyaha yakın elbisesi, küçük siyah fesiyle, en küçük ihtimamlara kadar kusursuzluk görünen suret-i telebbüsüyle mümtaz bir genç adamdı” (s. 11).

Giyimine gösterdiği özen, Macit'te adeta hastalık derecesinde bir tutku haline gelmiştir. Tıpkı Sermet gibi o da estetik zevkini giydiği kıyafetlere yansıtmaktadır. Nitekim başta sade, basit gibi görünen giyimine insan dikkatli baktığında onda türlü “ince sanatlar” keşfeder (s. 42). Macit'teki bu giyim merakı, süse olan düşkünlüğünden ileri gelmektedir. “Onun için zînet bir ihtiyaç, müçber, kati bir ihtiyaç”tır. Öyle ki Macit, sadece boyun bağının bir kıvrımı için bile aynanın karşısında yarım saat vakit harcamaktadır (ss. 101-102).

Anne ve babasının uzak vilayetlerdeki memurluğu sebebiyle çocukluğunu amcasının yanında geçiren Macit, giyim zevkine paralel olarak eğitimli ve kültürlü bir gençtir. Anne babası Macit'in tahsili yarım kalmasın diye onu amcasında bırakmışlar, Macit de amcasının kızı Sermet ve akrabaları Nevber'le beraber büyümüştür. Fakat amcasının köşkünde her ne kadar iyi şartlarda yaşasa da Macit'te anne ve babasından ayrı büyümesinden kaynaklı bedbin, hassas bir mizaç vardır. Çocukluğunda özellikle annesine çok düşkün olan Macit, onu da yanlarında götürmeleri için annesine defalarca yalvarmış; fakat babası Macit'in Sermet'le beraber vakit geçirip sıkılmayacağını düşünerek onu amcasına emanet etmiştir. Bu olay, Macit'in mizacını daha çocukluğunda etkilediği gibi Sermet'e de nefretle yaklaşmasına sebep olmuştur. Nitekim annesinin gidişini Sermet'in varlığına bağlayan Macit, çocukluğundan itibaren Sermet'e takılmaktan, onu kırmaktan büyük bir zevk duyar (s. 15).

Macit yaşı ilerledikçe eksikliğini duyduğu anne şefkatini başka kadınlarda giderme ihtiyacı hissetmiş, bu doğrultuda birçok kadınla ilişki yaşamıştır. Fakat bütün yaşadığı aşklar kısa sürelidir. Her ilişkisi onda derin bir kalp yarası açmıştır. Dolayısıyla yaşadığı aşkların hayal kırıklıkları da Macit'in hassas, karamsar mizacında etkili olmuştur. Kimi akşamlar Kalender'de, bazen de Tarabya ve Büyükdere'de sürdüğü eğlence hayatı dâhil Macit, yaşantısındaki bütün bu tekdüzelikten o kadar yorulmuştur ki kendini sürekli olarak sıkıntılı ve bıkkın hisseder. Gittiği bu âlemlerde gördüğü kadınların hiçbirinde gerçek aşkı bulamamış, hayatı boyunca “ideal” kadın arayışında olmuştur (ss. 49-50).

Roman boyunca Macit'in içinde yaşadığı bu çatışmalar ve ruh halleri üzerinde ayrıntılı olarak durulduğunu görürüz. Macit, çocukluktan kalma bir alışkanlıkla Sermet'le anlaşılamasa da genç kızın zor ve ketum yapısından ötürü ona karşı büyük bir çekim hisseder. Aslında Sermet de ince ruhu, karamsar mizacı ve yüksek estetik zevkiyle Macit'le büyük bir benzerlik göstermektedir. Macit'in ideal bir kadında aradığı özellikler Sermet'te toplanmıştır. Nitekim aralarındaki atışmalar bir süre sonra yerini aşka bırakır. Macit, zor ulaşılabilir olması sebebiyle Sermet'e yaklaşırken ona her fırsatta ilgili davranan Nevber'e karşı lakayt kalır.

Macit'in giyimindeki ince zevk, mizacındaki hassasiyet musiki beğenisinde de kendini göstermektedir. İnceliklerden hoşlanan romantik kişiliğiyle Macit, Batı

musikisine ilgilidir ve piyano dinlemeyi sever. Romanın başlarında aralarındaki kırgınlığı sonlandırmak adına Sermet'ten "o kadar mükemmel çaldığı parçalardan bir ikisini lütfetmesini" ister (ss. 24-25). Onun bu ricası, Sermet'in piyanosunu önceden de defalarca dinlediğini ve beğendiğini ortaya koymaktadır. Macit, Sermet'i hevesle dinlemek isterken Nevber'in "pek iyi çaldığı" Strauss'un valsini "adeta dinlemeyerek" sessiz kalır (s. 26). Bu durum, yine Nevber'in kolay elde edilebilir, Sermet'inse zor olmasıyla ilişkilidir. Mehmet Rauf'un neredeyse bütün eserlerinde gördüğümüz erkekler gibi Macit de zor elde edilebilen, gizemli kadınlardan etkilenmektedir.

Romanda musikinin Macit üzerindeki etkisi, Sermet ve Nevber'le beraber denizde yaptıkları sandal gezintisinde daha net görülmektedir. Mehtaplı bir gece sandalla denize açıldıklarında çevrelerindeki sandaldan duydukları Rumca okunan hüznü bir şarkı, en çok Sermet'i etkilemekle birlikte Macit'e de tesir etmiştir. Öyle ki şarkıdan sonra "güzel bir rüyadan uyanırcasına" Macit, "kendini Venedik'te zannettiğini" söyler (s. 31).

Sermet gibi Macit'te de tabiat unsurları ve seslerine karşı büyük bir dikkat söz konusudur. Anne ve babasının dönüşüyle onların yanına Beykoz'a giden Macit, gece bahçede dolaşırken bülbüllerin ötüşünü musiki gibi algılar:

(...) Bu, bir bülbüldü. Gecenin sükûn-ı âşıkânesi içinde nağmeler tevali ediyordu. İnce, küçük, latif nağmeler, kâh bir hava-yı raksın bir dem-i şatırı, kâh bir âh-ı aşkın bir ân-ı ihtizarı gibi derin manalı hassas nağmeler... Öteden bir diğeri buna cevap veriyordu. O zaman bu iki bülbül arasında bir muaşaka-yı nagamât başladı. O kadar vecd-âver, o kadar âşıkâne, o kadar şuh ki Macit'i saatlerce işgal etti.

Bu Mayıs gecesinin bütün ciyâdet-i şairânesi içinde, bu nağmelerle bir ninni tesiri hissederek Macit kendisini yine düşünmeye koyuyordu (...) (s. 56).

Romanda bülbüllerin bu "aşk nağmeleri" vasıtasıyla Macit, Sermet'e aşkının farkına varır. Nitekim çocukluğundan beri Sermet'e karşı sergilediği vahşi ve inatçı tavır, aslında ona hissettiği aşktan kaynaklanmaktadır. Sermet'in yokluğunda gözyaşlarını annesinin şefkatiyle gidermeye çalışan Macit ateşli bir hastalık geçirir. Bu hastalık, Sermet'le duygularını birbirlerine açmalarına ve nekahet dönemi boyunca Sermet'in Macit'in yanında kalmasına vesile olur. Fakat bu aşamadan sonra aşkları karşılıklı olsa da Sermet ketumluğunu ve uzak duruşunu korumaya devam eder.

Sermet'in zor ulaşılabilir karakteri, Macit'in piyanoya ve musikiye bakışını da etkilemektedir. Öyle ki Sermet'le Nevber Yeniköy'e döndüklerinde Macit, Sermet'ten

ayrı kalamaz ve onu görmek için köşke gelir. Salonda Sermet'i beklerken gözüne ilişen piyano, ona köşkte birlikte geçirdikleri anıları, aralarındaki "muharriş latifeleri" hatırlattığı için Macit derin bir üzüntü duyar (s. 103). Yine köşke Sermet'i görmeye gelmesine rağmen genç kızın soğuk tavırları Macit'i daha da kederlendirir. Onların birkaç günlüğüne Büyükada'ya gideceklerini öğrenen delikanlı, yaşadığı aşk acısıyla Kalender'de müzikli bir mekâna oturur. Üzüntülü ruh hali sebebiyle buradaki ortam ve müzik, keyif vermek yerine onu son derece rahatsız eder:

(...) Şimdi Macit bu muamma-yı kalbin huzurunda anlamamaktan müteezzi oluyordu. Kalender'de oturdu. Musika çalıyordu. Kadınlar, erkekler birikiyorlardı. Rıhtımdan arabalar, landolar⁵⁰⁰, faytonlar, dürraceler geçiyor; Boğaz'ın methur, mütelatım rüzgârıyla çırpışan denizde zarif sandallar toplaşıyordu. Bütün bu etrafındaki kadınlarla Sermed'i ne kadar gayr-i kabil-i kıyas görüyordu. Tekrar onu vapurda, Ada'da gördü. Şiddetle kalktı. Bütün bu müzika, bu kahkahalar, bu kadınlar onu tahriş ediyorlardı. Kendisinden bir kelime-yi iltifatı esirgeyen bu genç kızıdan ne kadar nefret ediyordu (ss. 107-108).

Romanın sonunda Macit, Sermet'e kavuşsa da hassas, melankolik mizacı ve bıkkın ruh halinin etkisiyle Sermet gibi o da aşkını ebediyete taşımayı, denizde Sermet'le beraber ölüme gitmeyi seçer.

Mehmet Rauf, romanlarında kişi sayısının artmasına paralel olarak kadınları musikiye ilgileri ve zevkleri açısından kıyasladığı gibi erkekleri de karşılaştırmıştır. Bu bağlamda ele aldığı ilk romanı *Eylül*'dür. Romanda Necip aşka ve kadınlara bakışı, bohem bir hayat sürmesi, estetik zevki, hassas, bedbin mizacıyla daha ilk bakışta Macit'i çağrıştırmaktadır. Macit gibi Necip de hayatı boyunca yaşadığı aşklardan yara almış, hayalindeki ideal aşkın peşinde koşmuştur. Çok genç yaştan itibaren kadınlarla ilgili yaşadığı tecrübeler ona hep acı verdiği için Necip, kadınlardan ve evlilik düşüncesinden nefret eder. Yine Macit'in sürdüğü zevk ve eğlence hayatına benzer olarak Necip de Beyoğlu'nun gürültülü gece yaşantısına hâkimdir. Eskiden beri karşılaştığı sıkıntılar, özellikle de yaşadığı aşklardan aldığı darbeler Necip'i de karamsarlığa ve hayattan zevk almamaya, bıkkınlığa sürüklemiştir. Kendisini "hiçbir şeyden memnun olmamak nasibi ile doğmuş" (s. 46) addeden Necip, roman boyunca

⁵⁰⁰ (Fr.) Landau: Dört tekerlekli, içinde dingillere paralel olarak düzenlenmiş karşılıklı iki oturma sırası bulunan, üstü açılıp kapanabilen çift körüklü binek arabası, london. Bkz. TDK Türkçe Sözlük, s. 1298.

bedbin ruh halini korur. Öyle ki Suat'a hissettiği aşkın karşılıklı olduğunu öğrendiğinde bile sürekli zihninden bu mutlulukla ölmeyi geçirir.

Mehmet Rauf, Macit'den farklı olarak *Eylül*'de Necip'i oldukça derinlikli işlemiştir. Roman boyunca Necip'in bakış açısı ve geçirdiği ruhî değişimleri en ince ayrıntısına kadar görürüz. Süreyya'nın halasının oğlu olan Necip, küçük yaştan itibaren kendisini eğitmiş, donanımlı biridir. Süreyya ve ailesini ziyaret ettiği zamanlarda gördüğü Suat, her ne kadar ağırbaşlı, yumuşak huylu ve nezaketli olsa da başlangıçta ona diğer kadınlar gibi yapmacık görünür. Ancak zaman geçtikçe Suat'ın, tanıdığı diğer kadınlardan farklı olduğunu anlar. Özellikle Suat'la Süreyya'nın Boğaz'da kiraladıkları yalı, Necip'in kadınlar ve evlilik hakkındaki düşüncelerini tümüyle değiştirir. Necip, yaz boyunca bu yalıda Süreyya ve Suat'la vakit geçirdikçe onların evliliğine özenir, hayatında Suat gibi bir kadın olmasını hayal eder. Boğaz'daki bu yalıda Necip'in yaşadığı ruhî değişimleri görmenin yanı sıra musiki zevki ve musikiyi algılayışına da detaylı olarak vâkıf oluruz. Yalıya daha ilk gelişinde Necip, Suat'a piyano çalması için ricada bulunur. Suat piyanoyu uzun zamandır ihmal ettiği için çalmak istemese de Necip'in ısrarları üzerine piyanoya geçer. O çalmaya başlar başlamaz Necip musikinin etkisiyle kendinden geçer:

Ve içeriden bazen piyanonun damla damla koşuşan, bazen birbirine karışarak tedricî bir tarraka ile yükselen, sonra birer birer süzülerek ölen sesleri devam ettikçe bu, tasavvurun fevkinde bir mestlikle onu işgale başladı.

Bu İl Trovatora'dan [Il Trovatore] bir parça ile başlamıştı. Fakat Necip sonrasını tahattur etmiyordu. Bir Serenat-Andaluz [Serenata Andaluza] gibi geliyordu; sesler kâh billurî terennüm ederek kâh matemi sürüklenerek, kâh şevk ve şetaretle yükselip yükselip sonra yeis ve fütur ile dökülerek devam ettikçe bütün bütün rüyeti hayalî zulmetlerle alude oldu; fark ve hissedememeye, tahattur edememeye başladı. Sanki yaşamıyordu (s. 58).

Bu satırlar, Necip'in Batı musikisinden hoşlandığını açıkça gösterirken iyi bir müzik kulağına sahip olduğunu da ifade etmektedir. Nitekim Suat piyano çalarken Necip, musikinin ritim ve gidişatından parçaların hangi eserlere ait olduğunu tespit eder. Yine bu pasajda Necip'in ince ruhlu, hassas mizacının musikiyi algılayışını nasıl etkilediğini de görürüz. Çalınan parçalardaki melodiye göre Necip, musikinin kendi üstündeki tesiriyle hüznün ve matem duygularına bürünür.

Bu rüya gibi musiki atmosferinden sonra Necip, memnuniyetini belirtmek için Suat'a teşekkürde bulunur. Suat'ın el alışkanlığının körelmesinden ve notaların karışıklığından yakınması üzerine, genç kadının notalarına da dikkatini yöneltir. Bunların çoğunun meşhur operalardan fantaziler ve potpuriler olduğunu görür. Romanda bu husus, Suat'ın musiki zevkini gösterdiği gibi Necip'in de Batı musikisi konusundaki donanımını ortaya koymaktadır. Necip bestelere ait notaların eksik ve yıpranmış olduğunu görünce bir sonraki gelişinde bu notaları İstanbul'dan temin edip Suat'a getirmeyi düşünür (s. 59).

Necip, Boğaz'daki yalıya ilk defa gelmesine rağmen Suat ve Süreyya ile vakit geçirmekten büyük bir mutluluk duyar ve yalıdan hiç ayrılmak istemez. Nitekim burası ona göre, Beyoğlu'nun tantanalı ve kalabalık yaşantısından uzak, sakin, huzur dolu ve sıcak bir yuvadır. Necip, İstanbul'dan notaları tedarik edip Büyükkada'ya geçmeyi düşündüğü halde aradaki iki gün zarfında Beyoğlu'nun gürültülü ve sahte yaşantısından bitkin düştüğü için notaları unutmuştur. Süreyya sipariş ettiği sandalın gelişini beklerken Necip'in sıkıldığını fark eden Suat, ona piyanoda vakit geçirmeyi teklif eder. Necip de bu teklifi bekliyormuş gibi “kemal-i minnetle” (s. 65) kabul eder; fakat notaları alamadığı için bir yandan da eseflenir:

Necip piyano sözü olur olmaz kendi kendine almak istediği notaları unuttuğunu tahattur ederek 'Eyvah!' dedi. Fakat bu iki gününü o kadar sersem geçirmişti ki, nota düşünmeye vakti kalmamıştı. Burada geçirdiği günün şu tesiri olmuştu ki hürmet ve muhabbet ettiği ve hürmet ve muhabbet gördüğü mevcutlardan ayrılıp Beyoğlu'na geçince orada yaşamak onu harap ediyordu. Kendi kendine gelecek sefer mutlaka unutmamaya karar verdi. Görüyordu ki Verdi'nin birkaç operası Suat'ta yoktu, ondan sonra yeni yapılmış bir eser de tabii bulunmuyordu; mevcutlar arasında gayr-i kabil-i istimal olanlara da nişan koyup yenilemek istiyordu (ss. 65-66).

Mehmet Rauf'un çoğu eserinde işlediği ince düşünceli, hassas, görme ve işitme duyusu gelişmiş, musikiye düşkün, sanatçı ruhlu erkek kahramanlarına paralel olarak Necip'te de büyük bir duyarlılık ve dikkat söz konusudur. İnce ruhlu, hassas yapısıyla Necip, yalıya ikinci gelişinde Suat'ta eksik olan besteleri daha iyi gözlemler. O, musiki konusundaki tecrübelerini sadece dinleme yoluyla sağlamamış, teorik anlamda da kendini geliştirmiştir. İşittiği parçaların hangi eserlere ve bestekârlara ait olduğunu

kolayca tespit etmenin yanında bestekârların hayat hikâyeleri konusunda da donanımlıdır:

Suat piyanoda birkaç gam yaparak “Hangi havaları seversiniz?” diyordu. Necip notaları karıştırarak gözden geçiriyor, “Aman romans⁵⁰¹ olmasın!” diyordu; sonra romanslar hakkındaki lâkaytlığının hikâyesini anlatıyordu. Elindeki kâğıtların arasından bir şey ayırıp piyanonun önüne koydu, Suat, “Granviya?” [Gran Via] dedi. “Âlâ” dediler. Granviya’yı ikisi de pek seviyorlardı; Necip “Onda her şey var” diyordu. “Şuh, çalak, mahzun, mahmur... Her tel var.” Granviya’dan Faust’a geçtiler, Granviya’nın valsinden sonra Faust’un valsini mukayese ettiler; Askerler Marşı onu takip etti, Rigoletto Marşı çalındı. Necip mütehallik havaları tercih ediyordu; bu vechle Travatore [Trovatore], Ayda [Aida] marşları teakup etti. Necip “Biraz da ağlayalım!” diye Traviyata’yı [Traviata] koydu; “Adiyö del Pasato” [Adieu del Passato], “Bu kadar genç ölmek”, “Ah belki!” parçaları çalındı. Necip “Verdi girdi mi iş değişiyor; fakat sizde Verdi tekmi! değil...” diyordu. Suat kendisinden bestekârların iyice vâkıf olduğu hayatına dair mahumat soruyor, Necip bildiği tafsilatı veriyordu (...) Necip için ömrünün en tatlı zamanları yalnız çok mesut demler değil, musiki ile mest olduğu zamanlar idi. Ondan o kadar şiddet ve iptila ile mütehassis oluyordu. Asıl ağır musikiden, anlamak için birçok senelik terbiye-i hususiyeye ihtiyaç olan Şopen [Chopin], Gluk [Gluck], Haydn,⁵⁰² Betofen [Beethoven], Şuman [Schumann], Şuber [Schubert] gibi üstatlardan bahsederek onları dinleyip anlayamadığı için eseflerini anlatıyordu (ss. 65-66).

Bu uzun pasaj, Necip’in musikiye olan tutkusunu ve geniş kültürünü ifade etmekle birlikte en çok Batı musikisine ait klasik parçaları dinlemeyi sevdiğini, dolayısıyla incelmış bir musiki zevkinin olduğunu da göstermektedir. Musiki zevkiyle uyumlu olarak mizaç itibarıyla da incelikli, nazik davranışlarda bulunan Necip, yalıya bir sonraki gelişinde Suat’ta eksik olan notaları da yanında getirir. Büyükada’ya geçmeden önce Beyoğlu’ndan temin ettiği notaların içerisinde sadece Suat’ta eksik olan besteler değil, yıpranmış eserler de mevcuttur. Onun duyarlı, düşünceli kişiliği kendi gibi ince bir ruha sahip olan Suat’ın da dikkatinden kaçmaz. Notaları gördüğünde Suat, Necip’in bu incelikli davranışı karşısında büyük bir memnuniyet hisseder (ss. 86-87).

Tıpkı Suat gibi, Necip de bedbin, romantik mizacından hareketle sonu ayrılık veya ölümle biten, aşkı konu alan klasik opera parçalarından hoşlanmaktadır. Verdi, hem Suat’ın hem de Necip’in piyanoda en çok tercih ettikleri yegâne bestecidir. Onun özellikle Verdi’nin *Un Ballo in Maschera* operası, Necip’in dinlemekten en çok zevk

⁵⁰¹ Romans: Romantik karakterdeki besteler. 19. yüzyılda kıta sonları nakaratla bağlanan bir şiir tarzına denirken zamanla sözsüz aşk şarkılarına da “romans” adı verilmiştir. Bkz. Sözer, s. 358.

⁵⁰² Franz Joseph Haydn (1732-1869): Avusturyalı besteci. Bkz. Sözer, s. 175.

aldığı eserlerindendir. Suat bu operadaki potpuriyi çaldığında “bazı parçalarındaki letafet ve halavete doyamayan” Necip, bu parçaları bir sene hiç durmaksızın dinleyebileceğini söyler. Puccini de Necip’in severek dinlediği bestekârlardandır. Onun *Manon Lescaut* operası Suat gibi Necip’i de büyüler. Üçüncü perdenin finalindeki “Yok, ben çıldırmışım, bak, nasıl ağlıyorum...”⁵⁰³ adlı parça piyanoda yankılandıkça Necip, eserin ana kahramanı Manon’un duygularıyla empati kurarak musikiyi dinler. Önceden vâkıf olduğu klasik opera eserlerindeki kimi besteleri ise Suat’la piyanoda dinledikçe sevmiştir. Verdi’nin *La Traviata*’sındaki “Melek kadar saf”⁵⁰⁴ ve *Aida* operasındaki “Ah, benim kaderim sana merhamet versin!”⁵⁰⁵ ile Gounod’nun *Faust* eserine ait “Artık geç oldu, adio!”⁵⁰⁶ parçaları bunlardandır. Necip hassas, duygulu kişiliği sebebiyle bu hüznü şarkıları “mest olarak” dinler. Duyguların ifade edildiği bu ağır ritimli parçaları sevmekle birlikte aynı operalardaki şen, neşeli havalar da Necip’e keyif vermektedir. *La Traviata*’nın girişiyile *Carmen*’in marşı ve dördüncü perdesindeki giriş bölümü onu “bayıltacak” kadar etkiler. Yine Mascagni’nin bestelediği *Cavalleria Rusticana* operası da Necip’i dinlerken kendinden geçirir (ss. 92-93).

Necip’in musikiye düşkünlüğü, Suat’ın şahsında kadınlara ve evliliğe bakışını da değiştirmiştir. Suat’la piyanoda geçirdiği mutlu zamanların etkisiyle yalıya daha sık gelmeye başlayan Necip, Suat’ı tanıdıkça ve ortak musiki zevklerini gördükçe ona karşı hayranlıktan öte bir aşk hissetmeye başlar:

Necip burada öyle saniyeler geçirdi ki, hiçbir vakit unutamayacaktı. Musiki ruhunun bütün kabiliyet-i pervaz ve iştihakını tahrik ediyor, onu ihtiyaçlarla, sevdâ ve feda-yı can ihtiyaçlarıyla tatmin edilmesi muhal olduğu için tatlı başlayıp galeyan ettikçe elîm olan ihtiyaçlarla boğuyordu. Ekseriyetle bu bir hüznünden ziyade bir iştihak, bütün ele geçmeyecek güzel şeylere meshurane bir incizap idi.

Sonra teşekkür için yanına gittikçe bazen gözleri notalardan Suat’ın ellerine, oradan çehresine insıbab ediyordu. O zaman bu ellerin nesc-i harîrîsi, bu çehrenin sükûn-ı melekânesi, bir katre-i musiki ile meşbu-ı şiir olan gözlerin siyah ve mahmur nazarı onu bir an düşündürerek aklına kendi izdivacını getiriyordu (...) (s. 108).

⁵⁰³ (İta.) “No! Pazzo son! Guardate! Come io piango ed imploro...”

⁵⁰⁴ (İta.) “Pura siccome un Angelo”. Bkz. Simon, “I Have a Daughter (Pura siccome)”, ss. 169-176.

⁵⁰⁵ (İta.) “Numi, pietà del mio soffrir!”. Bkz. Simon, “Aida”, s. 267.

⁵⁰⁶ (Fr.) “Il se fait tard, adieu!”.

Mehmet Rauf romanda tıpkı Suat gibi Necip'i de idealize etmiştir. İnce ruhlu, hassas, düşünceli, kültürlü, musikiye ve sanata düşkün yapısıyla romanda her bakımdan “ideal” bir erkek profili çizen Necip, Suat'la yaşadığı aşkta da olumlu karakterinden taviz vermez. Suat gibi Necip de yaşadığı aşkta kendi içinde sürekli olarak çatışır. Yıllardır hayalini kurduğu ideal kadını bulmanın mutluluğunu yaşarken ahlak değerleri açısından düşündüğünde ona dostunun karısını sevmek yanlış gelir. İç çatışma yaşadığı bu anlarda Necip, kaçış olarak aklına sürekli olarak ölüm düşüncesini getirir. Onda karamsar, hassas mizacından kaynaklı mazoşist eğilimler de görülmektedir. Necip, Suat'a duyduğu aşktan acı bir lezzet duyar. Akli Suat'tan uzaklaşması gerektiğini söylerken kalbi, bu aşkın sonunun olmadığını bilmesine rağmen ateşlere atılır.

Ölüm düşüncesi ve aşk arasında gidip geldiği anlarda Necip, başlarda yalıya gelmemeyi, dolayısıyla Suat'ı görmemeyi de aklından geçirir. Onun uzaklaştığını fark eden Suat, gitmesini engellemek için Necip'in çok sevdiği *Cavalleria Rusticana* operasındaki “O Lola Bianca”⁵⁰⁷ adlı siciliano ve dua parçası üzerinde çalışır. Necip ona bu operadan sürekli olarak büyük bir hayranlıkla bahsetmiş, hatta birkaç şarkısını da söylemiştir (ss. 135-136).

Yazar, idealize ettiği Necip'i iç çatışmalar aracılığıyla masum kılarak aşkı yaşayış tarzıyla da haklı göstermiştir. Necip her ne kadar deniz hamamında Suat'ı arzulasa ve Suat'ın eldivenini saklasa da ona asla fizikî temasta bulunmaz. Sadece “ruhen” sevdiği Suat'la onun kalbini birleştiren tek unsur musikidir. Necip, kendi hislerinin Suat'ta da karşılık bulduğunu görünce kalplerindeki duyguları musiki aracılığıyla birbirlerine iletme düşüncesinden büyük bir mutluluk duyar (s. 151).

Romanda Necip'in musikiyi algılayışı üstünde mizacı kadar ruh halinin de etkisi vardır. Boğaz'daki yalıda Suat'la beraber piyanoyla meşgul oldukları anlarda ister neşeli olsun ister hüzünlü, dinlediği tüm musiki parçaları Necip'e huzur verir. Yine Suat'ın aşkını öğrendikten sonra Tarabya'daki otelde kalırken duyduğu musiki de Necip'e Suat'la piyanoda geçirdikleri mutlu zamanları hatırlatır. Necip, yaşadığı aşkın mutluluğuyla kendinden geçer:

Sonra gece, musiki ona bir gıda-yı ruh oldu. Yemekten sonra Ballovayn Maskeran'ın [Ballo in Maschera] medhali mütelaşî revîşîyle birden başlayınca bir müddet etrafında masaları işgal eden tuvaletli madamları, mösyöleri unutup

⁵⁰⁷ (İta.) “O Lola, bianca come fior di spino”. Bkz. Simon, “Siciliana (O Lola)”, ss. 367-369.

kendini o kadar mesut olduğu küçük odada zannetti; operanın küçük havalarının teakubu onu mest ve bîhuş ediyordu; musiki ona yanında Suat varmış, onun hava ve nefesini teneffüs ediyormuş gibi bir rüyet-i hatıra, bir nüfuz-ı his veriyordu. O kadar sevdiği “Lâkin sâkindan koparılmış...” parçasını bayılarak dinledi. Bu havalar ona hep Suat için yapılmış gibi geliyordu, ruhunun bütün iştîyakını o kadar ilan ediyordu. Bu gece, bu musikinin tesiriyle muhayyel, müstesna bir gece oldu, o kadar ki odasına çekildiği zaman teakup eden şişelerin buharladığı dimağıyla yatmaktan başka bir şey yapamadı. Fakat bütün ruhu saadetle aks-endaz-ı iştîyak bir rebab gibi lerzan-ı ahenk ve şiir idi. Uyumuyor gibi bir bidarlıkla beraber uykunun mestliği onu, hayatını bütün hatırat-ı musikisi ile müterennim safahatıyla istediği gibi tertibe imkân bırakıyordu (s. 174).

Verdi’ye ait *Un Ballo in Maschera* operasındaki “Lâkin sâkindan koparılmış...” parçası, Tarabya’daki otelde Necip’e mutluluk verirken Tokatlıyan’daki otelde tersine onu hüzünlendirir. Kışın gelmesi sebebiyle Suat ve Süreyya konağa döndüklerinde Necip, Suat’ı yine görmeye gelir; ancak genç kadının göz teması kurmaktan dahi çekinmesi onu hayal kırıklığına uğratar. Üzüntülü ruh haliyle gittiği Tokatlıyan’daki otelde yeniden karşısına çıkan bu musiki parçası, Necip’i daha da kederlendirir. Öyle ki şarkıdaki “sâkindan koparılmış” sözü Necip’e “canından koparılmış, ruhundan koparılmış” gibi gelir. İşittiği bu parça, onun için artık Suat’la olan saadetlerinin yıkılışını, mahvoluşunu ifade eden bir musikidir (ss. 255-256).

Necip’in mizacı ve ruh haliyle musiki arasındaki ilişki, Hacer’in piyano çaldığı kısımlarda da açıkça görülür. Konakta Suat’ın ev halkından çekinip iletişim kurmamasını aşkının bitişine yoran Necip, Hacer’in piyanosunu dinlemek bile istemez. Nitekim Hacer’in onu zorla alıkoyup piyanoda dinlettiği şarkı, peşrev, kanto gibi alaturka parçalar klasik Batı musikisine düşkün olan Necip’in musiki zevkine de hiç uymamaktadır. Ayrıca Suat’la piyanoda geçirdiği zamanlardan sonra Necip için musiki, Suat’la özdeşleşen bir unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla Suat’ın ruhunu katarak çaldığı klasik operaları yerine Hacer’in piyanoda “ihmal ile” (s. 234) icra ettiği basit alaturka şarkılar, Necip’i çok sevdiği musikiden soğutur. Suat’la yalıda geçirdiği saadet dolu zamanları yitirmenin üzüntüsüyle Necip, artık “piyano” kelimesini dahi duymak istemez (s. 270).

Mehmet Rauf romanında Suat’ın olumlu yönlerini pekiştirmek amacıyla Hacer karakterini yarattığı gibi, idealize ettiği Necip’in karşısına da Süreyya karakterini yerleştirmiştir. Eserde Necip her yönüyle oldukça ayrıntılı işlenmesine karşın

Süreyya'ya yüzeysel olarak yer verilmiştir. Necip'in mizacını, ruh halini, bakış açısını, kültürünü ve musiki zevkini roman boyunca gözlemleyebilirken Süreyya'yı sadece Suat'la Necip'in bakış açılarıyla ve silik şekilde tanırız.

İstanbul'da bir kalemde memur olarak çalışan Süreyya, maddi sıkıntılar sebebiyle eşi Suat'la birlikte anne ve babasının evinde yaşamaktadır. Romanın başından itibaren her fırsatta kardeşi Hacer'den şikâyet etse de Süreyya'nın onunla benzer özelliklere sahip olduğunu görürüz. Hacer'deki sıkılganlık, bir şeylerden çabuk bıkmaya ve çocuksu ruh hali Süreyya'da da mevcuttur. Suat'ın ağırbaşlı, sabırlı ve incelikli davranışlarının tersine Süreyya şımarık, düşüncesiz bir çocuk gibi davranır. Öyle ki Suat onu memnun etmek için türlü yollar deneyerek çırpınır. Kalemde çalıştığı belirtilse de Süreyya'nın işe gittiğini hiç görmeyiz. O, bütün gün ailesinin bağ evinde boş oturmaktan sıkılır. Çöle benzettiği bu bağ evine hapsolmaktansa Boğaziçi'nde veya Adalarda yaşama hayali kurar (s. 13). Süreyya'nın can sıkıntısı Suat'ı sürekli olarak tedirgin eder. Evliliklerindeki saadetin bozulmasından korkan Suat, Süreyya'yı neşelendirmek için babasından aldığı parayla Boğaziçi'nde bir yalı kiralayarak sürpriz yapar. Boğaz'daki bu yalı başlangıçta Süreyya için tam bir sevinç kaynağı olur. Deniz manzarası ve kuş sesleriyle dolu bu yalıyı Süreyya, "fildişi yuva" olarak adlandırır (s. 40). Fakat kısa bir süre sonra, uzun süredir hayalini kurduğu bu yalıdan da sıkılır. Suat ve Necip'le beraber yalıda geçirdikleri mutlu zamanlar, doğada yaptıkları yürüyüşler ona yetmemeye başlayınca kendine yeni bir meşguliyet arar. Deniz manzarasına uzaktan bakmak yerine denizin içinde olabileceği bir sandal kiralar ve Suat'la Necip'i yalıda bırakarak sık sık sandalla denize açılır.

Romanda sadece arka planda gördüğümüz Süreyya, sıkılgan kişiliğinin yanı sıra ince ruhluluktan uzak ve bireysellikten hoşlanan biridir. Suat, Süreyya'nın en ufak bir sıkıntısını bile fark edip onu mutlu etmeye çalışırken Süreyya eser boyunca Suat'ın ruhî değişimlerini, yaşadığı bunalımları hiç anlamaz. Süreyya bencil, incelikten uzak mizacına uygun olarak Batı musikisinden ve piyanodan da hiç hoşlanmaz. Suat, onun fikir ve isteklerine kulak verdiği halde Süreyya, Suat'ın en sevdiği uğraşısı olan musikiyi bile dinlemek istemez. Öncelik verdiği tek şey kendi zevkleridir. Hatta o musikiden hoşlanmadığı için Suat da piyanodan uzaklaşmış ve bir zamanlar ustalıkla çaldığı eserleri artık çalamaz olmuştur. Onun piyano çalmasına vesile olan tek kişi

Necip'tir. Kendi gibi Batı musikisinden hoşlanan Suat, Necip'in bağ evine geldiği bir gün Suat piyanoya geçtiğinde Süreyya onu zoraki ve sıkılarak dinler:

Süreyya uzanmış olduğu minderde, gözleri tavana dikilmiş, kımıldanmayarak "Sıcakta dinlenmiyor!" diyordu; sonra gülererek "Ma-haza çal Suat, teşekkür ederim, etraftaki haşerat uğultusunun yanında piyanon hakikaten musiki yerine geçiyor..." diye gülüyordu.

Necip, bilakis pek mahzuz olarak, bir alçak sandalye ile köşede piyanonun yanına gelip oturmuştu; Suat çoktan beri çalmadığı havaları çalmakta duçar-ı müşkilat oluyor, elinin mahareti tembelliğinin bir cezası olarak kaybolduğundan bahisle şikâyet ediyordu.

Evin içinde mütemadiyen piyano nağmeleri temevvüç etti; yemek haberi geldiği zaman Süreyya uzun bir of ile kalkarak koştu, piyanonun kapağını kapadı; "İdam bilmusiki!" diye eğlenerek "Aman kurtulduk yarabbim... Sen de mi eza melaikesinden oldun, Suat?" diyordu (ss. 27-28).

Süreyya'nın musikiye olan ilgisizliği, Boğaz'daki yalıda da karşımıza çıkar. Yalıya taşındıkları ilk zamanlar Süreyya ne kadar neşeli olsa da Suat piyano çaldığında yine sıkılır. Necip'in kendinden geçerek vecd halinde dinlediği parçalarda Süreyya kendi halinde uyuklar (s. 58). Süreyya'nın kiraladığı sandalın gelişini bekledikleri gün de Necip'le Suat piyanoda vakit geçirirlerken Süreyya balkonda kalıp sandalı gözlemeyi tercih eder. O, musikiye bu kadar lakaytken Necip, Suat'ın piyanoda çaldığı parçaları hevesle dinler. Bir yandan da eksik ve yıpranmış olan notaları dikkatli bir şekilde gözlemler. Saatlerce süren bu musiki faslından sonra Necip'le Suat balkona döndüklerinde Süreyya'nın hâlâ homurdanarak sandalı beklediğini görürler (ss. 65-66).

Hacer'in Suat ve Necip arasındaki aşkı tetikleyen ve engelleyen bir konumda olması, benzer olarak Süreyya'da da görülür. Suat ve Necip, yalıda sürekli Süreyya ile beraber plan yapmak isterlerken Süreyya özellikle sandalın gelişiyile birlikte tümüyle bireysel hareket eder. Yine, ince ruhu ve romantik mizacıyla etrafındaki herkese, en küçük bir unsura dahi dikkatini veren Necip'in tersine Süreyya her şeyden bihaberdir. Suat'ı hiç kıskanmadığı gibi Necip'le Suat arasında gelişen aşkı da ruhu duymaz. Nitekim eşi Suat'ı yalıda Necip'le bırakıp rahatça denizde kotra gezintisi yapar. İlk başlarda Suat ve Necip de Süreyya'ya eşlik ederler. Fakat deniz tuttuğu için Suat ilerleyen günler evde kalır. Süreyya onu ihmal etse bile Suat yine de Süreyya için endişelenir, balkondan hep onun sandalını gözetler. Süreyya'nın bu umursamaz davranışlarına karşın Necip'in yalıda Suat'a eşlik etmesi ve notalar alması, Suat'ı oldukça şaşırtır (ss. 86-87). Necip'te ince ve hassas kalbinden ileri gelen yoğun bir

hassasiyet vardır. Çevresindeki her şeye duyarlılıkla yaklaşan Necip, yüklerini omuzlarına aldığı hayat karşısında kırılgan bir tavır sergilediği için bedbindir, devamlı ölümü düşünür. Süreyya ise Suat’a sadık bir eş olarak yer alsa da incelikten yoksun olduğu için Suat dâhil hiçbir şeye karşı sorumluluk duymaz ve anlık heveslerle yaşar. Ondaki bedbinlik de çabuk sıkıldığı şeylere yöneliktir. Suat ve Necip, Süreyya’yı binbir güçlükle evde kalmaya ikna ettiklerinde de Süreyya “Ben sizin piyanonuza karışıyor muyum, siz de beni bırakın...” (s. 92) diyerek onlara çıkışır ve huysuz bir çocuk gibi oflayıp puflayarak sürekli sandal bahsini açar.

Süreyya’nın musikiye olan lakaytlığı, Necip’i de şaşırtmaktadır. Öyle ki Suat’ın piyanoda çaldığı her beste kendini o kadar mest ederken Süreyya’nın sıkılıp uyumasını bir türlü anlayamaz:

Aralarında Süreyya’nın iştirak etmediği yalnız bir musiki vardı. Bir gece kendilerini gâşy eden Ruy Blas’tan⁵⁰⁸ “O Dolça Volonta” [O Dolce Volutta] düetτοςuyla,⁵⁰⁹ sükûn-ı leyl içinde nerede bulunduklarını unutacak derecede geçen dakikalardan sonra musiki bitmiş, dönmüşlerdi. Süreyya’yı koltukta uyuklar buldular. Necip taaccüp ediyordu, Suat sadece bir “Musikiyi sevmeyiz ki” dedi ve Suat’ın sesinde öyle derin bir esef hissetti ki bundan derin derin mesut oldu (...) (ss. 111-112).

Eserde Süreyya ile Necip’in musiki zevkleri konusunda yaşadıkları ayrılık, karşılıklı diyaloglarında da ortaya konulmuştur. Suat’la Necip’in yine piyanoda musikiyle meşgul oldukları bir gün, Süreyya Necip’le musiki tartışmasına girer. Ona göre Suat da Necip de piyanoda dinledikleri bu musiki parçalarını moda olduğu için sevmektedirler. Necip ise Süreyya’nın bildiği, klasik Türk musikisine ait parçalardan örnek vererek, alıştıktan ve hissederek dinledikten sonra Batı musikisinden de zevk alınabileceğini söyler. Bunun için insanın musikiyi “ruhuyla duyması” yeterlidir. Nitekim Süreyya’ya şöyle der:

(...) “Bu tıpkı senin bayıldığın, mesela suzinak bestesini hiç, hiç dinlememiş, musikideki zevk ve itıllı uşşaktan ‘Yandım ateşlere ey mah...’⁵¹⁰ ile ‘Her ne mümkünse sana ettim feda’yi⁵¹¹ geçirmemiş bir adamın ağır şarkıları beğenmemesi

⁵⁰⁸ *Ruy Blas*: İtalyan bestekâr Filippo Marchetti’nin (1831-1902) bestelediği opera eseri.

⁵⁰⁹ (*İta.*) Duetto: Düet. İki ses veya çalgı için yazılmış eserlerdir. Bkz. Sözer, s. 111.

⁵¹⁰ *Yandım âteşlere ey meh seni gördüm görelî*: Bestesi Fâiz Kapancı’ya (1871-1950) ait, “uşşak” makamında ve “orta aksak” şarkı. Bkz. Öztuna, Türk Musikisi 1, s. 425.

⁵¹¹ *İstedin de gönümü verdim sana*: Şekerci Cemil Bey (1867-1928) tarafından bestelenen, “bestenigâr” makamına ve “curcuna” usulüne sahip şarkı. Bkz. Öztuna, Türk Musikisi 1, s. 183.

gibi bir şey...” diyordu. Birçok misaller getirip izah ve ifhama çalışarak netice veriyordu:

- İnsan dinlemeyince, kulağı, ruhu bu nağmelere alışmayınca...

Süreyya da öfkelenerek:

- Lâkin bunları işte ben de dinliyorum, diye kesti.

Necip bir müddet mütereddit, mütebessim durdu; hak ve zaferin pek kolaylıkla kendinde takarrürüne emin olanlara mahsus bir istihfaf tebessümüyle bakıyordu; “ruhun duymuyor!” demek ağır geliyordu; fakat sonra bir mukayese buldu, dedi ki:

- Bunda elbette zevk ve mizacın da dahl-i küllisi var... Senin tıpkı balıkçılık merakın gibi... Herkesin ruhen bir şeye meyli, kabiliyeti olur.

Onlar konuşuyorlar, Suat öbür tarafta müthiş bir surette mustarip oluyordu. Süreyya’nın bu hususta iddiasını pek beyhude, pek aciz bularak pek suhulet ve töhmetle mağlup olması muhtemel olan böyle bir mübahaseye girdiği için sıkılıyor, fikren Necip’le beraber olmakla kalben Süreyya’yı bırakmıyor, onu böyle musikinin ulviyatına bî-his kalıp balıkçılık gibi şeylere meylini hepsinin önünde müstahkar görmek ağır geliyordu.

Necip birden piyanoya gelip notaları karıştırarak:

- Hah işte bak, bir hava bulacağım ki beğeneceksin... Bir değil, beş, on...

Çünkü onu dinlemişsin ve çünkü onun için daha o kadar ülfet lazım değildir. Bir zaman Konkordiya’ya [Concordia] giderken bilmem hatırlar mısın, ince, hastalıklı, sarışın bir kız söylenir dururdu.

Ve elindeki notayı piyanonun önüne koyarak:

- Santa Luçia... Barkarola...[Santa Lucia, barcarolle]⁵¹² dedi (ss. 156-157).

Romandaki bu uzun pasaj, Necip’le Süreyya’nın farklı mizaçlarını ve musiki konusundaki düşüncelerini göstermenin yanında Suat’ın ikisini kıyaslaması bakımından da son derece önemlidir.

Ömer Naci Soykan, “Müzik Nedir?” başlıklı yazısında “aşağı” musiki ile “yüksek” musikiyi karşılaştırarak “aşağı” musikinin sadece ritme sahip olup bedeni etkilediğinden, “yüksek” musikinin ise ritmi, melodiye ve armoniyi kapsayıp ruha tesir ettiğinden bahseder. Ona göre, “yüksek” musikiyi anlayabilmek için sadece “algılama ve doğal hoşlanma duygusu” yeterli değildir, bunlara ek olarak “estetik beğeni” de gereklidir.⁵¹³ Soykan’ın bu düşüncesi, romanda Necip ve Süreyya’nın musikiye ilgileriyle de doğru orantılıdır. Nitekim İnce ruhlu mizacının yanı sıra estetik zevkini geliştirdiği için Necip Batı musikisini “ruhuyla” dinlemektedir. İncelikten uzak olan Süreyya ise kültür düzeyini geliştirmeye hiç ihtiyaç duymadığı gibi bu musiki türüne de yabancısıdır.

⁵¹² O dönemin erkek ses sanatçılarından Reda Caire (1908-1963) tarafından söylenmiş İtalyanca şarkı.

⁵¹³ Ömer Naci Soykan, “Müzik Nedir?”, **Doğu Batı**, Sayı: 62, 2012, s. 31.

Pençe adlı piyeste yine Batı musikisine düşkün, ince ruhlu, hassas, estetik zevki gelişmiş ve sanatçı kişiliğe sahip bir erkekle karşılaşırız. Pertev otuz yaşlarında, hayalperest ve romantik mizaçlı, gazetelerde şiirleri yayımlanan bir şairdir. Mizacı ve mesleğiyle uyumlu olarak, aşk anlayışında da oldukça hayalperesttir. Aşkta ulviyete ve maneviyata önem veren Pertev, tıpkı Macit ve Necip gibi ömrü boyunca “ideal” aşkı ve kadını bulmak için çabalamıştır. Ona göre aşk kaidesiz, kendi halinde yaşanmalıdır. Ablası Seniye ve eniştesi Ferit’in evinde yaşayan Pertev, evlilik düşüncesine karşı olan ve evliliği bir pençe olarak gören biridir. Eserde onun bakışıyla görücü usulü evliliklerin eleştirisi de yapılmıştır. Bu tarz evliliklerde yaşanan sıkıntılardan dolayı Pertev, izdivaç fikrine sert bir şekilde karşı çıkar. Onun tersine izdivacın aşkı sağlamlaştırdığını savunan eniştesi Ferit ise Pertev’i oldukça çocuksu ve toy bulmaktadır. Ferit’e göre evlilik, kusurları ve hataları bağışlayan kutsal bir müessesedir ve pençe olan da evlilik dışı yaşanan aşklardır. Baştan sona evlilik ve evlilik dışı ilişkilerin çatışmasını konu alan oyunda, Ferit sağduyulu görüşleriyle Pertev’e sürekli öğütlerde bulunur. Hayalperest bir kişiliğe sahip ve kalbiyle hareket eden Pertev ise onu oyunun sonuna kadar hiç ciddiye almaz.

Eserde Pertev’in mizacı ve şairliğiyle estetik zevki uyum içindedir. Ruhundaki incelikleri kılık kıyafetine de yansıtan Pertev boyun bağının renk ve şekline dahi özen gösterir. Nitekim ona göre bir erkeğin “zevk-i nefaset”ini gösteren şey, taktığı boyun bağının renk ve şeklidir. Aynı şekilde Pertev, bir kadının estetik zevkini ve yüceliğini anlamak için de ayağına giydiği potinlerin itinasına baktığını söyler (s. 38). Pertev, Leman adındaki genç kadına da şık giyimi ve zevkli iskarpinlerinden ötürü görür görmez âşık olmuştur. Öyle ki bir kadının eşya ve kılık kıyafetindeki en küçük ayrıntıya bile dikkat eder. Sevgilisi Leman’la diyaloglarında, Leman’ın ruhundaki inceliklerden de etkilendiğini; fakat bir kadının huzurunda onu asıl harap eden şeyin “hüsnün her şeyindeki ahengi” olduğunu dile getirir (s. 44). Yine bu diyaloglarda, şairliği ve ince ruhlu mizacıyla uyumlu olarak Pertev’in Leman’a romantik, şairâne sözler söylediğini görürüz.

Pertev’in sanatçı kişiliği ve estetik zevki, musiki beğenisine de tesir etmiştir. Pertev, oyunun başında ablası Seniye’nin evinde Leman’ı beklerken Verdi’nin *La Traviata* operasının “Brindisi” kısmını söyler. Salonda vazoya çiçek yerleştirirken

“evvela ıslıkla, sonra ise sesiyle terennüm ettiği” bu parça, onun hem mizacı hem de ruh haliyle uyumlu bir şarkıdır. Pertev bunu içindeki aşkın coşkusu ve Leman’ı beklemenin heyecanıla mutlu bir şekilde söyler (s. 9). Onun mutlu ruh haline paralel olarak terennüm ettiği bu parça da neşeli ve yüksek tonlu bir bestedir. Mehmet Rauf bu şarkıyı oyuna bilinçli olarak yerleştirdiği gibi, *La Traviata* operasını da özellikle seçmiştir. Nitekim Pertev, gelişmiş estetik zevkine paralel olarak klasik Batı musikisinden hoşlanmaktadır. Operanın Fransızca olması ise Pertev’in yabancı dil bilen, kültürlü biri olduğunu gösterir. Yine bu opera, aşkı ele alan romantik konuyla Pertev’in hayalperest ve şairâne mizacına da uygundur.

Pertev’in mizacı ve içinde bulunduğu ruh hali ile musiki arasındaki ilişki Leman’la vedalaşmalarından sonra da karşımıza çıkar. Ablası Seniye’nin evinde Leman’la aşk dolu geçen vakitlerin ardından Pertev, tekrar buluşmak için sözleşip onu uğurladıktan sonra yüksek sesle ve sevinçli bir şekilde bu kez Gounod’nun *Faust* operasındaki “O Nuit D’amour”⁵¹⁴ adlı şarkıyı söyler (s. 66). *Faust* operasının üçüncü perdesinde geçen bu şarkı, Doktor Faust ile Marguerite adlı genç kızın birbirine aşklarını ifade eden diyaloglardan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu parça da Pertev’in hülyalı ruh halini ve romantik mizacını yansıtır mahiyettedir. Operanın İtalyanca olması, Pertev’in Fransızca’nın yanında İtalyanca da bildiğini göstermektedir.

Oyunda Pertev, Leman’a o kadar âşıktır ki onun gerçek kişiliğini göremez. Eniştesi Ferit onun hafif-meşrep ve basit mizaçlı bir kadın olduğunu öğrendiğinde Pertev’e bu kadından kurtulmasını tavsiye eder. Fakat Pertev, eniştesinin Leman hakkında söylediklerinin iftira olduğunu düşünerek ona yine inanmaz. Ferit, bu aşkın sonunda onun çok yara alacağını söylediğinde de Pertev, aşktan gelecek her yarayı yine sevinçle tercih edeceğini belirtir (s. 72). Bu görüşleriyle Pertev, aşk anlayışı bakımından akla Mehmet Rauf’u getirmektedir. Eniştesi Ferit’in söylediği sözlerin ve verdiği öğütlerin doğruluğunu da ancak eserin sonunda anlar. Oyun, Pertev’in Lemandan ayrılması ve evlilik dışı ilişkilerin sebep olduğu hasarlardan ders alışıyla biter.

Mehmet Rauf, ikinci piyesi olan *Cidal*’de Batı musikisine düşkün iki erkeğe yer vermiştir. Oyunun kahramanı Mecdi, otuz iki yaşlarında, Paris’te resim eğitimi almış,

⁵¹⁴ Osmanlıca metinde Türkçe okunuşuyla “Lö Parlate Damor” şeklinde geçen bu şarkının doğrusu (Fr.) “O Nuit D’amour” (Tü. “Oh, Aşk Gecesi”) olmalıdır. Bkz. “O Nuit D’amour”, **Operas Arias Composers Singers**, <https://www.opera-arias.com/gounod/faust/o-nuit-d'amour/>, (17.05.2019).

kültürlü ve ince ruhlu bir gençtir. Üç yıl Paris'te kaldığı müddetçe resim eğitiminin yanında Mecdi kendini musiki zevki konusunda da geliştirmiştir. Mehmet Rauf'un diğer eserlerinde yer verdiği ince düşünceli erkekler gibi Mecdi de Batı musikisine tutkun derecede düşkündür. Eser boyunca herhangi bir enstrüman çaldığını görmesek de Mecdi sadece musikiyi dinlemekle kalmaz, dinlediği parçaları da bir eleştirmen gibi yorumlar.

Oyunda Mecdi'nin mizacı ve musiki arasındaki ilişki, daha birinci fasılda karşımıza çıkar. Paris'te kaldığı üç yılın ardından İstanbul'a dönen Mecdi, çocukluğunu geçirdiği halası Seniha Hanım'ın evine gelir. Kuzenleri Ferhunde ve Nesime ile beraber büyüyen delikanlı, ev halkı tarafından büyük bir sevinçle karşılanır. Mecdi, Ferhunde'nin eşi Memduh'la da iyi anlaşmaktadır. Onun geldiği gün kızlar, ağabeyleri Naim'in eşi Behice'yi de alıp gezmeye çıkarlar. Bunun üzerine Memduh da Mecdi'ye dışarı çıkıp iskelede bir aperatif eşliğinde musiki dinlemeyi teklif eder. Fakat Mecdi bu teklifi duyar duymaz reddeder. Çünkü ona göre iskelede işitecekleri, adî bir musikidir ve Mecdi “adî olduğundan şüphe etmediği” bu musikiyi dinlemek yerine balkonda oturup manzarayı izlemeyi tercih eder (s. 26).

Mecdi'nin musiki hakkındaki düşünceleri ve beğenileri, birinci faslın sonundaki musiki sahnesinde daha detaylı anlaşılır. Hep birlikte salonda otururlarken Memduh, eşi Ferhunde'ye piyano çalmasını teklif eder. Ferhunde ise Mecdi'nin Paris'te üç yıldır gittiği konserlere işaret ederek onun huzurunda piyano çalmaya cesaret edemez. Fakat Mecdi, Paris'te kaldığı müddetçe musiki dimağının geliştiğini kabul etmekle birlikte, bir Türk kadını olarak Ferhunde'yi piyano çalabilme kabiliyetinden ötürü takdir eder. Ona göre yeniliklere açık olmayan bir toplumda kadınların musikiyi takibe karar vermesi, üstelik bunu eyleme dönüştürmeleri bile oldukça önemli bir merhaledir. Mecdi'nin Ferhunde'den hareketle Avrupa ile Türk toplumunu karşılaştırdığı şu cümleler, onun musikiye bakışını ve çağdaş fikirlerini göstermesi açısından önemlidir:

O, o... İstiğnaya fena bir sebep ve bahane buluyorsunuz... Evet, vakıa Paris'te, üç sene geçirdiğim vaktin kısm-ı azamını en büyük sanatkârları dinlemeye hasretmedim diyemem; fakat sizi temin ederim ki orada durduğum müddetçe, oraların mükemmeliyetlerini görerek bizlerin mahrum olduğumuz bu kemalâta nailiyetimizi temenniden bir an hâlî kalmamıştım... Ve sizi tekrar temin ederim ki bir Türk hanımının burada muhat olduğu müşkilat ve lakaydî arasında piyano çalmayı arzu etmesi, musikiyi takibe karar verip bu kararı kuvveden fiile çıkarması

bile beni minnettar eder... Zira bilemezsiniz ki biz ne büyük saadetlerden, ne büyük mahasinden mahrum yaşamaktayız... (s. 38).

Mecdi, Paris'te dinlediği konserler aracılığıyla musiki zevkini epey geliştirmiştir; fakat öncesinde de onun Batı musikisine yoğun bir ilgi duyduğunu görürüz. Ferhunde'nin alaturka musikinin hâkim olduğu bir toplumda piyano çalmaya cesaret etmesi gibi Mecdi de kendini uzun çabalar sonucunda geliştirmiş, Batı musikisine vâkıf olabilmıştır. Nitekim Behice'nin piyanoda Beethoven'ı çalmasından hareketle Mecdi, salondakilerle Paris'te yaşadığı bir anısını paylaşır. Paris'e gittiği ilk hafta Fransız bir beyefendi, Mecdi'nin birçok opera ve bestekârlarla ilgili bilgisini görünce oldukça şaşırılmış, Mecdi'yi takdir ederek doğuda musikin epey gelişmiş olduğunu söylemiştir. Fakat onun sözleri Mecdi'ye hiç sevindirici gelmez. Çünkü toplumumuzda Batı musikisine yeterince değer verilmemekte ve ilgi gösterilmemektedir. Oyunda bu anı vesilesiyle Mecdi'nin dilinden toplumumuzdaki alaturka musiki zevki şöyle eleştirilir:

(...) Bu zavallı adam bilmiyordu ki burada, ben bu kadarına vâkıf olmak için ne elim bir seyahat-i musikiye yapmaya mecbur kalmıştım... Bir kere, bizim kâffe-yi ahvalimizden haberdar olmak davasında bulunan bu zat-ı şerif bilmiyordu ki sahnelerimizde, derme çatma birkaç Fransız kumpanyasının operetlerinden, birkaç serseri İtalyan kumpanyasının kopuk kesik oynadıkları operalardan başka bir şey görülmüş olmadığı gibi mahafil-i kibarımızda bile zurna, dümbelek sesine kalben demgîr olanlar pek çoktur... Ah, bu Betofen'a [Beethoven] bedel, Zurnacı Yakomi'nin⁵¹⁵ hükümran olduğu âlem-i musikimizde bu seyahatin ne kadar elim, ne kadar müşkil olduğunu bu adam bilmiyordu... Düşünsenize, Yakomi'den Beethoven'a, çiftetelliden Sonat Patetik'e [Sonata Pathétique], bu seyahat kadar müşkil ve girân başka bir seyahat olabilir mi? Avrupa'da kutba seyahat edenlere büyük mükâfatlar verirler, zannetmem ki bu muhit içinde yapılan böyle bir seyahat kutup seyahatinden kolay bir şey olsun? (...) (s. 43).

Mecdi'nin musiki hakkındaki görüşleriyle *Harabeler* romanındaki Süheyla Hanım'ın musikiye bakışı arasında büyük bir benzerlik vardır. Bütün Avrupa şehirlerini gezmiş ve buralardaki üstatlardan dinlediği operalarla estetik zevkini geliştirmiş olan Süheyla Hanım gibi Mecdi de Paris'te kaldığı müddetçe Batılı musiki zevkini geliştirmiştir. Avrupa'da dinlediği konserler ve Batı musikisinin çok sesli yapısının

⁵¹⁵ Zurnacı Yakomi: Osmanlı dönemindeki İstanbul'da yaşayan Roman müzisyenlerden biri. Bkz. Sermet Muhtar Alus, "Eski İstanbul'da Çingeneler", **Tarih ve Toplum**, Sayı: 137, Mayıs 1995, s. 33.

etkisiyle, Süheyla Hanım'ın fikirlerine benzer olarak Mecdi de musikinin çoğunluğa hitap eden bir sanat olduğunu düşünür:

(...) Çünkü musiki, ya dinlemek ya dinletmek için vücuda gelmiş bir sanattır... Yoksa kendi kendine çalmaktan bir büyük zevk duyulmadığı ve hatta duyulsa bile bunun dinlemek veya dinletmek zevklerinin yanında ne kadar miskin ve aciz kaldığı muhakkaktır... Hâlbuki bizim bu tarz hayatımızla, bhusus herkesin vâkıf yahut lakayt olduğu musikin bu nefaisini kime dinletecek, kime anlatacaksınız yahut nerede dinleyebileceksiniz? (s. 39).

Mecdi ile Süheyla Hanım arasındaki bir ortak nokta da musikiyi taparcasına sevmeleridir. Süheyla Hanım'ın hem resim hem de musikiyle meşgul olmasına paralel, Mecdi de her iki sanat dalına ilgi duyar. Yine Süheyla Hanım'ın musikiye resimden daha “ibadetkâr” (*Cumhuriyet*, Sayı: 929, 9 Kanun-ı Evvel 1926.) olmasına benzer olarak Mecdi de resimden ziyade musikiye “delicesine” tutkundur. O kadar ki otuz iki yıllık hayatı boyunca hiçbir şeyi musiki kadar derin bir ateşle sevmemiş, bütün sevdiği diğer şeylerden zarar görebilme ihtimaline karşın musiki ona inceliğiyle hep iyileştirici gelmiştir (s. 42).

Mecdi'nin Batı musikisine olan tutkusu, Behice ve diğer kişiler tarafından da açıkça görülür. Behice piyanoda Beethoven'ın *Sonata Pathétique* adlı parçasını çaldığında Mecdi musikin daha başında kendinden geçer. Onda uzun yıllar Batı musikisine temas etmekten ileri gelen gelişmiş bir musiki kulağı da mevcuttur. Nitekim Behice piyano çalmaya başladığında Mecdi musikin *Sonata Pathétique* olduğunu ve “akompanyasını” hemen algılar. Yine, işittiği bu musikide hem “Beethoven'ın ruh-ı nâlânı”nı hem de “feryat ve şikâyet eden bir kadın inceliği”ni aynı anda hisseder. Öyle ki Behice parçayı icra ettiği müddetçe Mecdi, piyanodan yükselen hüznü nağmelerin etkisiyle kendini tutamayıp musikin uyandırdığı duyguları sesli olarak dile getirir (s. 41).

Mecdi için musiki o kadar önemlidir ki tıpkı Necip gibi o da musikin etkisiyle bir kadına âşık olur. Oyunda Behice'nin piyanoda çaldığı parçalarla kendinden geçen Mecdi, Memduh ve Ferhunde balkona çıktıklarında genç kadının fiziğine karşı büyük bir çekim hisseder (ss. 43-44). Dolayısıyla onun da önceki eserlerdeki erkekler gibi duygularıyla hareket eden, romantik mizaçlı biri olduğunu söyleyebiliriz. Fakat onlardan farklı olarak oyunda Mecdi'nin psikolojisi üstünde durulmamıştır. Mecdi, evli

bir kadın olan Behice'yle aşk yaşasa bile vicdan azabı çekmez veya iç çatışma yaşamaz. Yaşadıkları aşkta Mecdi'den ziyade Behice endişe duyar ve kendi içinde çatışmalar yaşar. Ayrıca önceki eserlerde erkekler, sevdikleri kadınlara karşı sonuna kadar bağlıdırlar. Âşık oldukları kadınlara karşı fiziksel çekim hissetseler de onları kaybetmemek, incitmemek uğruna cinsel arzularını engellemeye çalışırlar. Mecdi ise başlangıçta Behice'ye âşık olsa da ona bağlı kalmaz, oyunun sonunda Behice yerine Nesime'yi seçer ve onunla evlenir. Behice ile aşkları süresince Mecdi, Nesime'yi kardeşi gibi görürken onun kendisine ilgisini öğrendikten sonra Nesime'ye karşı yaklaşımını değiştirir. Eserde Mecdi'nin Behice'den vazgeçip Nesime'ye yönelme nedeni onun dilinden açıkça ifade edilmese de Behice vasıtasıyla ortaya koyulmuştur. Mecdi musiki zevki, ince ruhu ve romantik kişiliğiyle Behice ile benzerlik gösterse de Behice'nin evli bir kadın oluşu ve aşkına kolayca karşılık vermesi onu ideal bir kadın olmaktan uzaklaştırır. Çünkü Behice'yle aşklarını kalben yaşadıkları gibi, fiziksel olarak da yaşarlar. Fakat Nesime ince ruhluluğu ve sanatçı kişiliğinin yanı sıra hiç evlenmemiş, dolayısıyla da ulaşılmamış bir genç kızdır. Bu bakımdan Mecdi'nin gözünde her yönüyle “ideal”, evlenilecek bir kadın örneği göstermektedir.

Oyunda musiki ile Mecdi'nin ideal kadın algısı arasında da ilişki kurulmuştur. Batı musikisine hayattaki her şeyden ziyade müptela olan Mecdi, kadınları da musiki aracılığıyla sınıflandırır. Nesime'nin ince ruhlu, hassas mizacı ve resme ilgisinden etkilenen Mecdi, Ferhunde ve Memduh'la konuşmalarında Nesime'yi Chopin'in valslerine benzetir:

Sonra benim kadınları tefrik ve kıymetlerini tayin için bir miyarım daha vardır. Böyle kadınları Şopen'in [Chopin] valslerine benzetirim. Malumdur ki Şopen'in valsleri badi-yi emirde adı valslardan farklı değildirler. Ve hatta fark varsa bile ilk nazarda adı valsların onlardan daha cazip, daha hoş ve latif olmasındadır... Bir nokta-yı nazara göre, kadınlar da tıpkı bu valsler gibidir; yani birbirinden zahiren bir farkları yoktur, hatta belki zahiren alayışlarıyla adı valsların Şopen'in valslerine tefevvuku gibi diğerlerine mütefevvik görünenler bile olur. Fakat nasıl, biraz tetkik-i ciddi ile, biraz muarefe ile, Şopen'in valslerindeki rikkat ve mümtaziyet şevki ve asalet-i eda tezahür ederse, nasıl, ruhu bu reng-i necabet ve sanat meshur bırakır ve erbabına bütün bu reviş ve edanın müstesnalığı ve emsalsizliği ile aşikâr olursa, bazı kadınlar da mevcudiyetini onların nefaset ve mahasinine vakfetmiş erkeklerde aynı tesiri hâsıl ederler... Musikiperverler Şopen'in valslerini adı valslardan nasıl tefrik ederler ve ne kadar yüksek tutarlarsa biz de, böyle kadınları bütün diğerlerinden o kadar ziyade vecd-i ruh ile taziz ederiz... Hatta böyle müstesna kadınları, yalnız bakışlarıyla, yalnız yürüyüşleriyle tefrik ve takdir edecek kadar tecrübekâr ve kıymetşinas erkekler bulunduğunu itiraf

ederim... Ve kendimin de bunlardan biri olmak zannında bulunurum... İşte, bu nokta-yı nazardan Nesime Hanım'ın da bütün asalet-i ruhu ve rikkat-i hissiyatıyla Şopen'in valsleri kadar şayan-ı dikkat olduğunu iddia ederim (ss. 81-82).

Mecdi'nin Batı musikisine düşkün ve piyanoda kabiliyetli olan Behice yerine musikiyle ilişkisi olmayan Nesime'yi Chopin'in valsleriyle özdeşleştirmesi, yine Nesime'nin hiç dokunulmamışlığıyla ilgilidir. Mecdi, Behice'nin piyanoda çaldığı musiki parçalarını dinleyerek ona âşık olsa da Nesime'yi kendi için daha doğru bir seçim olarak düşünür ve onunla evlenir. Bununla birlikte Mecdi'nin oyunun sonuna kadar Behice'yle ilişkisini de devam ettirdiğini görürüz. Nitekim Behice, Mecdi'yle Nesime hakkındaki evlilik dedikodularını duyduğu gün piyanoda öfkeyle Sonata *Pathétique*'i çalarken Mecdi onu yine “meftun ve meshur” bir şekilde dinler. Hatta genç kadın, Nesime'yle evliliği konusunda sitemde bulunduğu Mecdi bu iddiaları reddedip ona aşkını ifade eder (s. 111). Fakat eserin sonunda Behice'nin ortamdaki varlığından dahi sıkılan Mecdi'nin Nesime'yle evliliği duyulur.

Mehmet Rauf'un diğer eserlerinde erkeklerin mizaçları ve musiki zevkleri, musikiyi algılayış tarzları baştan sona aynı çizgide devam ederken *Cidal*'de Mecdi'nin musiki zevki hiç değişmemekle beraber davranışlarında tutarsızlıklar dikkati çeker. Nitekim oyunun başlarında resimle uğraşan, musikiye düşkün, ince ruhlu, romantik bir kişilikte karşımıza çıkan Mecdi, müptelası olduğu musikinin etkisiyle Behice'ye yoğun bir aşk hisseder. Behice'yle aşklarını karşılıklı yaşamaya başladıklarından itibaren ise onda ince ruhlu mizacına uymayan bazı lakaytlıklar gözlemlenir. Mecdi oyunun başında da sonunda da Behice'nin piyanosunu kendinden geçerek, büyük bir hassasiyetle dinler. Bununla beraber, Behice'ye olan hisleri değişiklik gösterir. Behice romantik, ince ruhlu mizacına paralel olarak oyunun sonuna kadar Mecdi'ye bağlı kalır, aşkları konusunda endişelenir ve Mecdi için her türlü tehlikeyi göze alır. Fakat Mecdi ilişkilerinde Behice gibi endişeli değildir. O, sadece yaşadıkları cinsî aşka ve şimdiye odaklanmıştır. Yine eserde Behice'nin psikolojisi ve iç çatışmalarına yer verilmişken Mecdi'ye yeterli özen gösterilmemiştir. Oyunun sonuna kadar Mecdi ile Nesime arasında doğacak aşkın sinyalleri çeşitli olaylar ve kişiler aracılığıyla yansıtılsa da Mecdi'nin Behice'yle Nesime hakkında tam olarak ne düşündüğünü bilemeyiz. Bu kusurlara rağmen Mecdi musiki konusunda derinlikli ele alınmıştır. Eserde onun musiki zevki ile musikiyi

algılayışının yanı sıra musiki hakkındaki teorik bilgilerine ve düşüncelerine de yer verilmiştir.

Cidal piyesinde Batı musikisinden hoşlanan bir diğer erkek, Ferhunde'nin eşi Memduh'tur. Tıpkı Ferhunde gibi Memduh da oyunda silik işlenen biridir. Bu bağlamda mizacı üstünde pek durulmamış, Memduh da olay örgüsünün gelişimine katkı sağlaması açısından oyuna yerleştirilmiştir. Nitekim üç yıldır Paris'te kalan Mecdi, köşke döndüğünde Memduh'un anlattıkları sayesinde kendi yokluğundaki gelişmelerden haberdar olur. Eserde Mecdi'nin Ferhunde'ye ilgisini yönelten kişi de Memduh'tur. Yine, Nesime'nin karakterine ve resim yeteneğine de Memduh'un övgü dolu sözleri vasıtasıyla dikkat çekilir.

Memduh'un kişiliğinde öne çıkan bir diğer detay ise musiki zevki ve musiki hakkındaki düşünceleridir. Oyunda Memduh'un Avrupa'ya gidip gitmediğine vâkıf olamamakla birlikte, alafranga yaşantıyı benimsediğini ve Batı musikisine düşkün olduğunu görürüz. Üstelik diğer eserlerde erkeklerin, eşleriyle musiki zevkleri hususunda uyuşmamaları veya musikiye lakayt kalmalarının tersine Memduh, Ferhunde'yle aynı musiki zevkini paylaşır. Hatta eserde Ferhunde'yi piyano çalmaya özendirmesi ve musiki konusundaki çağdaş fikirleriyle örnek bir eş profili sergilemektedir. Nitekim Mecdi'nin geldiği gün salonda otururlarken Memduh, eşi Ferhunde'den piyano çalmasını ister. Ferhunde, Mecdi'nin yanında kendini acemi görüp çalmak istemediğinde tıpkı Mecdi gibi, o da Ferhunde'yi yüreklendirir. Yine, Mecdi yeniliklere kapalı bir toplumda kadınların Batı musikisine ve piyanoya yönelmelerinin önemli bir adım olduğunu söylediğinde, Memduh onu "İşte bu hususta seninle hemfikir olduğumu itiraf ederim. Hatta ben olmasaydım ve benim yerimde başka lakayt ve fakersiz bir adam olsaydı, bugün henüz açık gördüğün bu piyano kapalı kalacaktı." (ss. 38-39) sözleriyle onaylar.

Memduh, eserde çağdaş görüşlerinin yanı sıra iyi bir musiki kulağına da sahiptir. Behice, Beethoven'ın Sonata *Pathétique* eserini çalarken Mecdi gibi Memduh da musikinin etkisiyle kendinden geçer. Yine Mecdi'ye benzer olarak Memduh da bestekârların hayatları konusunda bilgilidir. Nitekim Behice piyano çalarken Mecdi'yle beraber musikinin hüzünlü nağmeleriyle Beethoven'ın hayatı arasında ilişki kurar (s.

41). Oyunun ilerleyen kısmında Behice'den Liszt'in *On İkinci Rapsodi* eserini çalmasını istemesi de Memduh'un Batı musikişi hususunda bilgisini ortaya koymaktadır.

Oyunda musikiye lakayt olan tek erkek ise Behice'nin eşi Naim'dir. Naim, eser boyunca olaylara nadiren dâhil olduğu için Memduh'a göre daha arka planda kalmıştır. *Eylül*'de Süreyya'nın sandalla denize açılması ve Suat'ı ihmal etmesine benzer olarak Naim de eve seyrek uğrayan, vaktinin çoğunu yelkeniyle balıkçılık yaparak geçiren biridir. Bununla birlikte Naim, oyunda Süreyya'ya göre daha silik işlenmiştir. *Eylül*'de Süreyya'nın musikiye olumsuz yaklaşımını açık bir şekilde görebiliyorken Naim'in musiki zevki veya musiki konusundaki fikirleri üstünde hiç durulmaz. Sadece onun Behice'ye ilgi göstermemesi, vurdumduymazlığı ve incelikten yoksun mizacından hareketle Batı musikisine veya musikiye ilgisiz olduğunu düşünebiliriz. Nitekim Behice, Mecdi'yle yaşadığı aşktaki mutluluğunu ifade ederken yıllardır bir erkekte hayal edip göremediği bütün olumlu meziyetleri Mecdi'de bulduğunu söyler (s. 54).

Genç Kız Kalbi romanında ise hem alafranga hem de alaturka musikiyle ilgilenen farklı karakterlerde erkekler karşımıza çıkar. Roman, Pervin'in günlüğünden oluştuğu için bu erkekleri de onun bakış açısıyla tanırız. İzmir'de ailesiyle modern bir hayat yaşayan Pervin, İstanbul'u görmeyi çok istediği için orada oturan amcasının yanına gider. Pervin hem İstanbul'a hem de amcasının yaşantısına vâkıf olmadığı için büyük heveslerle yola çıkar. Fakat ne İstanbul'un şehir hayatı ne de amcasının yaşantısı onda olumlu bir intiba bırakır. Nitekim eşi Hediye Hanım ve çocuklarıyla beraber yaşayan amcası, daha başta Pervin'in dilinden gerek mizacı gerekse davranışlarıyla incelikten yoksun, son derece kaba ve bayağı zevklere sahip biri olarak tasvir edilir. Öyle ki giyiminden tavırlarına ve kültürüne kadar alaturka yaşantıya sahip amcası, Pervin'e babasından epey farklı gelir. Nitekim babası küçük yaştan itibaren iyi bir tahsille kendini geliştirmiş ve Batılı bir hayat tarzı benimsemişken amcası ancak senelerce süren bir tembellikten sonra bir kalemde çalışmaya başlayabilmiştir. Pervin, amcasının fizikî görünümünü de şöyle anlatır:

Evvela cismâniyeti: Uzun boylu, kalıplı kıyafetli, tabir-i marufumuz vechle kelli felli, efendiden bir adam... Beyazı daha çok çenber sakalıyla kendisini uzaktan görenler vaz'-ı müteazzımânesiyle bir şeye benzetebilirler, hâlbuki zavallı adam, dimağiyeti itibarıyla kof cevizden hiç farkı yok ise de, bu zâhir hali de nasılsa tesadüfen gayet mükemmel, gayet kusursuz, her cihetçe mümtaz bir kadın

rastgelmiş olan ikinci karısının irşadıyla kazanmış olduğunu kendini bilenler hep temin ediyor (s. 15).

Bu satırların devamında Pervin, ikinci eşi sayesinde amcasının kılık kıyafetinde düzelme eğilimi görülmüş olsa dahi kadıncağızın vefatıyla tekrar eski haline döndüğünü belirtir. Amcasının dışarıdaki kıyafeti ile evdeki giyimi de birbirinden farklıdır. Evin içinde entarisi, takkesi ve kürküyle dolaşması, onun alaturka zevklerini yansıtmaktadır.

Amcasının kılığı gibi hal ve tavırları da Pervin’e son derece itici gelir. Kendini geliştirmemiş ve kültürel birikimden yoksun olan Amca Bey, evde üçüncü eşi Hediye Hanım ve çocukları Nigar’la Abdi’nin sürekli kendine itaat etmelerini, onu dinlemelerini ister. Romanda onun “cahil, müteazzım, hodpesent, inatçı ve cebîn” (s. 17) kişiliğine de değinen Pervin, bütün bu özelliklerine rağmen amcasının her şeyi biliyormuş gibi bilgiçlik taslamasından, kendini övmesinden, tuhaf adetlerinden ve alaycı üslubundan oldukça rahatsız olur.

Pervin’in amcasının musiki zevki de mizacı ve kültürüyle uyumludur. Batı musikisi ve piyanodan hiç hoşlanmayan Amca Bey, sadece alaturka parçaları dinlemeyi sever. Mehmet Rauf’un çoğu eserinde Batı musikisine düşkün olan ince ruhlu kişiler için musiki, kendi kendine dinlenmekten zevk alınan bir unsur değil, birden fazla kişiye hitap eden bir sanattır. Hâlbuki Amca Bey’in yalnız kendi dinleyeceği zamanlar meydana çıkardığı, diğer vakitler ise dolaba kilitlediği bir gramofonu vardır. Romanda Pervin’in dilinden onun musikiye yaklaşımı şöyle anlatılır:

Bazen gramofon çalınır, her şeyde yalnız kendi arzusunun icra olunmasına ehemmiyet veren Amca Bey evde keyif ve irade yalnız onun olduğu için kilitli bir dolaba sakladığı gramofonu yalnız kendisi istediği vakit ortaya çıkararak yalnız kendi beğendiği havaları çalmakla ve kalın sadasıyla: ‘Oh, oh!’ çekerek demgir olmakla mahzuz olur. Bilhassa bu son günlerde Kara Kaşlı Penbe kantosuna son derece iptila peyda ettiği için her gece bunu tekrar tekrar dinlemeye mecbur kalıyoruz (ss. 21-22).

Amca Bey gramofonda ev halkı ve Pervin’in musiki zevklerini önemsemeden, sırf kendi hoşlandığı havaları çalmasına paralel olarak eşi Hediye Hanım’ı da piyanodan uzaklaştırmıştır. Öyle ki “piyano” Batılı bir musiki aleti olduğu için normalde severek dinlediği kanto, şarkı gibi alaturka parçaları Hediye Hanım’ın piyanoda çalmasından dahi rahatsız olur. Hatta Hediye Hanım bu parçaları icra ettikten sonra onun piyano

çalışını beğenmeyerek alay eder (s. 72). Musikiye bakışı ve eşini piyanoya teşvik etmemesi yönleriyle *Eylül*'deki Süreyya'ya yaklaşan Amca Bey, *Cidal*'deki Memduh'tan da bir o kadar ayrılır.

Amca Bey'in davranışları, ev halkıyla iletişimini de ters yönde etkilemektedir. Eşi Hediye Hanım ve kızı Nigar'ın giyimine, davranışlarına sürekli karışıp müdahale eder. Yine çocukları Nigar ve Abdi'ye karşı sevgi göstermez, onları işe yaramaz ve değersiz görür. Buna paralel olarak Nigar ve Abdi'nin gözünde o da zalim ve hayırsız bir babadır. Gerçekten de Amca Bey, kızı Nigar'ın ihtiyaçlarına ara sıra kilitli dolabından çıkarıp dinlediği “gramofon plakları” kadar bile önem vermemektedir. Burada kaldığı müddetçe Pervin, evdeki herkesin birbirine olan düşmanca tutumlarını gördükçe şaşkınlığını gizleyemez (ss. 44-46).

Romanda alaturka musiki zevkine sahip bir diğer kişi de Amca Bey'in oğlu Abdi'dir. Amca Bey'e göre oldukça silik işlenen Abdi, aldığı terbiye ve kültürle uyumlu bir şekilde kantolara ilgi duymaktadır. Pervin'in anlatımıyla Abdi Bey, ilk bakışta “ince uzun, deve boynu gibi yüksek boynu, kemikli yüzü, yumurta başı, sivri burnuyla” ve “bir zekâvet vaat ediyor gibi keskin bakışlı çakır gözleriyle” (s. 43) insana epey nitelikli görünmektedir. Fakat daha söz söylemeye başlar başlamaz babası gibi onun da boş ve kültürel birikimden yoksun olduğu anlaşılır. Nitekim oldukça tembel olan Abdi Bey, mektep hayatı boyunca hiç diploma alamamış, Fransız okulunda eğitim görse de alfabeyi ve sayıları sayacak kadar bile Fransızca öğrenememiştir. Çalıştığı gümrük işine de babasının yalvarmalarıyla kabul edilmiş, burada tıpkı babası gibi bilgiçlik taslayarak, yalan dolanla bir mevkiye ulaşmıştır.

Romanda Amca Bey gibi her bakımdan olumsuz algı uyandıracak şekilde tasvir edilen Abdi'nin musiki zevkine sadece bir yerde işaret edildiğini görürüz. Hediye Hanım'ın piyanoda “alaturka iki üç kırık dökük şarkıyla birkaç kanto” icra ettiği akşam, Abdi de bu tarz havalardan hoşlandığı için çalınan parçaları keyifle dinler (s. 71).

Hediye Hanım'ın yeğeni olan Mehmet Behiç ise gerek kişiliği gerekse musiki zevkiyle Amca Bey ve Abdi'den keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Pervin onunla amcasının evinde tanışsa da öncesinde şiirleri vasıtasıyla Mehmet Behiç'ten haberdardır. Pervin'in gözünden “yirmi beş, yirmi altı yaşlarında, uzunca boylu, mütenasip, zarifçe bir genç” (s. 48) olarak tasvir edilen Mehmet Behiç, eserde o

dönemin tanınmış genç şairlerinden biri olarak yer alır. Pervin daha ilk karşılaşmalarında onun fikirlerinden ve konuşmasından çok etkilenir. Nazik davranışları, kültürel birikimi, çağdaş fikirleri, şık giyimi ve Batı musikisine ilgisiyle Mehmet Behiç, Mehmet Rauf'un çoğu eserinde gördüğümüz "ideal" erkek tipinin temsilcisi gibidir. Fakat tıpkı *Cidal* oyunundaki Mecdi gibi, romanın sonunda onun da bu profilden uzaklaştığı görülür.

Romanda *Elhân-ı Nücûm* adlı şiir kitabının yanı sıra gazetelerde makale yazdığı da belirtilen Mehmet Behiç, Pervin tarafından Amca Bey ve Abdi'yle sık sık karşılaştırılır. Amcasının sığ ve cahil görüşlerine karşın Mehmet Behiç, modern düşüncelere sahip, Batı'yı yakından takip eden, yaşadığı toplumun geri kalmış yönlerine ayna tutan ve çözüm üreten bir gençtir. Kadınların haklarını ve eğitimini savunmasıyla daha ilk gelişinde Pervin'i kendine hayran bırakan Mehmet Behiç, sanata da oldukça duyarlıdır. Yine Amca Bey'le fikir münakaşasına girdiği bir gün, toplumumuzda sanata, bilime, ticarete ve zanaata değer verilmemesinden yakınır. Karşılıklı sohbetlerinde Amca Bey, Osmanlı'nın şanlı mazisiyle övünürken Mehmet Behiç halkımızın miskinliğine, sanattan uzak oluşuna işaret eder (ss. 88-90). Onun bu görüşleri, Mehmet Rauf'un gazete ve dergilerde sanatla ilgili düşüncelerini paylaştığı yazıları akla getirmektedir. Nitekim Mehmet Rauf da zaman zaman yazılarında toplumumuzda sanatın teşvik görmemesini ve yenilikleri takip etmememizi sert bir dille eleştirmiştir. Bu bakımdan onun Mehmet Behiç vasıtasıyla kendi görüşlerini beyan ettiğini düşünebiliriz. Eserde sanat hakkındaki fikirlerinin yanı sıra Mehmet Behiç giyim zevki, edebiyata ve Batı musikisine olan ilgisiyle de Mehmet Rauf'u çağrıştırmaktadır.

Mehmet Behiç'in aldığı terbiye ve kültür estetik zevkine de yansımıştır. Pervin, onun giyimiyle Abdi'ninkini karşılaştırarak Mehmet Behiç'te "boyun bağının rengine varıncaya kadar müstesna bir zarafet" bulur (s. 57). O kendine bu kadar özen gösterirken ve donanımlıyken Abdi "başındaki bed-şekil şapkası, bunun içindeki boş ve küflü dimağı, bilhassa müfsid kalbi, manasız, değersiz mevcudiyetiyle Behiç'ten ne kadar farklı"dır (s. 120).

Pervin'i Mehmet Behiç'e âşık olacak kadar etkileyen en önemli unsur ise onun musiki zevki ve Batı musikisi hakkındaki düşünceleridir. Pervin gibi Mehmet Behiç de alaturka musikiden ve kantolardan hiç hoşlanmaz. Halası Hediye Hanım'ın hevesle

anlattığı *Abdi* oyununu son derece “sade” ve “sathi” bulur (s. 55). Yine halasının piyanoda çaldığı alaturka şarkı ve kantoları beğenmeyerek eleştirir. Amca Bey çok sevdiği alaturka musikilerin piyano ile çalınmasından hoşlanmazken Mehmet Behiç, Batılı bir enstrüman olan piyanoda alafranga parçaların icra edilmeyişinden rahatsız olur. Hediye Hanım’dan sonra piyanoya geçen Pervin’in çaldığı valsları ise son derece ilgiyle dinler. Hatta Pervin’den çalarken parçayı söylemesini de ister. Pervin’in çaldığı ikinci valsın bitiminde Amca Bey “hoşlanamadığı bu musiki faslını bu kadarla bırakmak için gibi kalkmış”ken Mehmet Behiç, Pervin’i “kemal-i hararetle” alkışlayıp tebrik eder (ss. 72-73).

Mehmet Behiç’in Batı musikisine olan düşkünlüğü, gittiği konserlere ve bestekârların hayatlarına hâkimiyetinde de kendini göstermektedir. Nitekim Pervin’le sohbetlerinde Mehmet Behiç ona konserlere olan ilgisinden ve ünlü bestekârlardan bahseder:

Ne vâsi, ne müntahab malumatı var; bana bestekârlara dair öyle malumat verdi ki hayran oldum! Şopen [Chopin], Şuman [Schumann], Betofen [Beethoven] hakkında bilmediği yok. Onların hayatlarına, münasebetlerine, hususiyetlerine dair pek derin malumatı var... İstanbul’da her şey gibi musiki hayatı da mefkud olduğundan garbın o harika-engiz âsâr-ı nefisesini dinlemek fırsatından mahrum kalmamak için ne fedakârlıklar yaptığını anlattı. Hususi, umumi bütün konserleri kaçırmadığı gibi şehrimizden geçen bütün meşâhîri de dinlemiş olduğunu nakletti (ss. 106-107).

Bu satırların devamında onun en sevdiği bestekârların Beethoven, Schumann, Chopin, Schubert, Tchaikovsky ve Brahms olduğunu, dolayısıyla Batı musikisine ait klasik parçaları dinlemekten hoşlandığını anlarız.

Eserde her açıdan, özellikle de musiki zevkiyle olumlu nitelikleri pekiştirilen Mehmet Behiç, sonrasında birden “ideal” kimliğini kaybeder. Roman boyunca sadece Pervin’in bakış açısı ve hislerine vâkıfken eserin sonunda onun da Pervin’e âşık olduğunu öğreniriz. Pervin hasta olduğu zaman Mehmet Behiç duygularını ona açar. Fakat Pervin’e aşkını itiraf etmesinin hemen ardından Mehmet Behiç’in aslında maddiyata, servete önem veren biri olduğu ortaya çıkar. Pervin, yaşadığı bu hayal kırıklığıyla İzmir’e döner. Mehmet Rauf’un baştan sona kadar “ideal” erkek profilinde çizdiği Mehmet Behiç’i bir anda bu şekilde harcaması, muhtemelen eseri bitirme kaygısından ileri gelmektedir.

Diyebiliriz ki Mehmet Behiç de *Cidal*'deki Mecdi gibi eserin başından sonuna kadar tutarlılığını koruyamamıştır. Mehmet Rauf hem Mecdi'nin hem de Mehmet Behiç'in kişiliklerini yaratırken bazı kusurları ya fark etmemiş ya da görmezden gelmiştir. Gerek Mecdi gerekse Mehmet Behiç musiki bağlamında özenli bir şekilde işlenmelerine karşın ikisinin de hisleri ve ruh halleri üstünde hiç durulmamıştır. İkisi arasındaki bir ortak nokta da marazî derecede hassas ve romantik olmak yerine daha çok zekâlarıyla ön plana çıkmalarıdır. Her ikisi de Batı musikisine tutkun derecede düşkün olmalarına rağmen önceki eserlerdeki Batı musikisiyle özdeşleşen ince ruhlu, hassas ve romantik erkek tiplerinden gözle görülür bir şekilde uzaklaşmışlardır.

Menekşe romanında Hüseyin Bülent, Servet-i Fünûn topluluğunun üyesi ve tanınmış bir yazar olarak yer alır. Mehmet Rauf'un musikiyi ön plana aldığı ve merkeze erkek karakterlerini yerleştirdiği eserlerinin az veya çok kendi yaşantısından izler taşıdığını söyleyebiliriz. Bunlar içerisinde Hüseyin Bülent, sanatçı kişiliğinden aşka düşkün mizacına, yaşantısından fikir ve davranışlarına kadar Mehmet Rauf'a daha çok benzemektedir. Nitekim Hüseyin Bülent de hayatı boyunca âşık olabileceği ideal kadın arayışına düşmüş; ancak iletişim kurduğu kadınlar ya onu terk etmiş ya da kalp yarası olarak onda derin izler bırakmışlardır. Otuz sekiz yaşında, evli ve bir çocuğu olan Hüseyin Bülent karısını aşkla sevmemekte, bu sebeple de devamlı yeni aşk arayışlarına girmektedir. Ömrü boyunca kalbindeki tükenmek bilmeyen aşk ihtiyacıyla daima güzelliklere esir olan, gençlik ve şiir ateşiyle tutuşan Hüseyin Bülent, aradığı kadının da "tahayyül-ü hüsn ve şiiriyet"le (s. 13) dolu olmasını ister. Her ne kadar Beyoğlu eğlence ve gece hayatına hâkim olsa da burada verilen randevular ona çirkin gelir. Çünkü o sadece saygın, temiz bir şekilde yaşayacağı "ideal" aşkın özlemini duymaktadır. Öyle ki bütün ömründe aşksız fakat rahat ve huzurlu olacağına, bir saniyelik mesut bir aşk için tüm hayatını kahırla, elemle geçirmeye razıdır (ss. 35-36). Hüseyin Bülent'in bu aşk anlayışı *Ferdâ-yı Garâm*'daki Mecdi'yle, *Eylül*'deki Necip'le ve *Pençe*'deki Pertev'le de uyumaktadır.

Eserde Hüseyin Bülent'in ince ruhlu, hassas ve romantik mizacının sanata, musikiye bakışına da tesir ettiğini görürüz. Dört-beş senedir tanıdığı, Şişli'de oturan Ermeni bir aileyi ziyaret eden Hüseyin Bülent onlarla sık sık sanat ve edebiyat üzerine fikir alışverişinde bulunur. Türkçe'ye iyi derecede hâkim olan Madam Saryan ve

Matmazel Suzan, Hüseyin Bülent'in romanlarını ve Türk edebiyatını yakından takip etmektedir. Romanda onların evinde edebiyat üzerine yapılan sohbetlerde Hüseyin Bülent'in vasıtasıyla dönemin edebî toplulukları olan Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî'nin sanat anlayışları konusunda bilgi verilir, fikir münakaşası edilir. Hüseyin Bülent edebiyatın yanı sıra sanat üzerine de genç hanımlarla düşüncelerini paylaşır. O da tıpkı Mehmet Behiç gibi ülkemizde bilim ve sanatın geri kalmasını eleştirir. Bu bağlamda Avrupa'da bilim, sanat ve zanaat alanlarındaki ilerleme ile toplumumuzdaki geriliği şu sözlerle karşılaştırır:

(...) Fen ve sanat burada da terakki edip kendine mahsus erbap yetiştirmek için daha bir seneler var ve bu seneler zarfında, biz zavallılar mahrum, her şeyden mahrum... Sanattan, fikirden, zevkten, rahattan mahrum bekleyeceğiz... Daha belki ricâlimiz var ki sanayi-i nefîse hakkında bir fikirden mahrumdur; Avrupa'da en adi bir ferdin bile fikri, ruhu her günkü dilin ve temas ile sanat hakkında bir incilaya maliktir. Bizde ise, en münevver fikirlilerimizin fikri bile asırlık akamet ile, asırlık atalet ile küflenmiş, paslanmış... İşte farkımız (...) (ss. 19-20).

Hüseyin Bülent, genel anlamda sanat hakkında beyan ettiği bu düşüncelerinin yanı sıra musiki konusunda da kültürlü ve donanımlı biridir. Romanda önceki eserlerdeki erkek kahramanlar gibi onun da herhangi bir enstrüman çaldığına vâkıf olmayız. Hüseyin Bülent'in diğer eserlerdeki erkek kahramanlardan farkı ise bulunduğu ortamda piyano çalınmaması, bu sebeple de dinlediği musikiyle kendinden geçmemesidir. Madam Saryanların salonunda bir piyano vardır; fakat romanda herhangi bir kimse tarafından icra edilmez. Bununla beraber, romanda musiki dinlenen bir unsur olmasa da bahsedilen, üstünde detaylı olarak durulan bir unsurdur. Hüseyin Bülent'in musiki zevki ve musiki hakkındaki görüşlerini de bu vesileyle öğreniriz. Salonda edebiyatla ilgili koyu bir sohbet mevcutken Hüseyin Bülent'in edebiyatta taraf tutmanın yanlış olduğunu dile getirmesi üzerine Madam Saryan bahsi musikiye getirir ve Hüseyin Bülent'e musiki konusundaki düşüncelerini sorar. Hüseyin Bülent, edebî eseri verdiği biricik zevk için takdir etmek gerektiği fikrine paralel olarak musikide de taraf tutmanın yanlışlığını ifade eder. Ona göre edebiyatta da musikide de taraf tutan kişiler, genellikle edebî ve sanatsal vicdandan yoksun kimselerdir. Hüseyin Bülent, bu görüşlerine kanıt olması açısından İngiliz şair Shelley'e ve Alman besteci Wagner'e de işaret eder. Hem Shelley hem de Wagner'in şöhret ve başarıları, sanatta taraf tutan kişiler yüzünden ancak uzun seneler sonra anlaşılabilmektedir (s. 27).

Hüseyin Bülent'in bu görüşleri, edebiyat haricinde Batı musikisine ilgi duyduğunu ve bestekârlar hakkında entelektüel bir birikimi olduğunu göstermektedir. Nitekim ilerleyen kısımda Matmazel Violet vesilesiyle Hüseyin Bülent, Alman besteci Wagner hakkındaki düşüncelerini paylaşır. Madam Saryanların evinde gördüğü Matmazel Violet onu güzelliğiyle olduğu kadar, Wagner'e ilgisi ve güzel sesiyle de etkilemiştir. Onun Wagner'i merak etmesi üzerine Hüseyin Bülent, bir eleştirmen tavrıyla genç kıızı bilgilendirir:

(...) Wagner de musikide gayet büyük bir mevkii haizdir, Matmazel... Hatta Wagner yalnız musikide değil, âlem-i fikir ve edebîde de mühim bir mevkii haizdir. Fakat Wagner'i anlayabilmek için eserlerini, yalnız musikisini piyanoda çalmak kâfi olmayacağı gibi, operalarının librettolarını okuyup fikr-i esasîye hulul etmeden dinlemek de para etmez (...) (ss. 29-30).

Hüseyin Bülent'in musikiyi algılayışında hem ince ruhlu mizacı hem de edebiyatla meşgul olması etkilidir. Romanda başarılı ve tanınmış bir yazar olarak yer alan Hüseyin Bülent, sanatçı kişiliği sayesinde dinlediği musiki parçalarının anlamlarına da nüfuz eder. Dolayısıyla opera parçalarını dinlemekten keyif almakla birlikte, eserlerin edebî manaları ve kişide uyandırdığı duygularla da yakından ilgilenmektedir. Bu bakımdan Wagner'i sadece bir musiki üstadı olarak görmeyip edebî sahada da büyük bir deha olarak kabul eder. Ona göre sanat dünyasında Wagner'in önemi, güçlü musikisinin yanı sıra eserlerindeki derin anlamlardan gelmektedir. Hüseyin Bülent'in Wagner dışında Beethoven'ın besteleri hususunda da gelişmiş bir musiki kulağı olduğunu görürüz. Musikinin insanda bir etki bırakabilmesi için mutlaka edebiyata ihtiyacı olmadığını düşünen Hüseyin Bülent, Beethoven'ın eserlerinin kendi üstündeki tesirini şöyle ifade eder:

(...) Wagner'in ehemmiyeti musikisinin yeniliğinde olduğu kadar kendi tarafından tertip olunan eserlerinin derin efkâr-ı felsefiyesinde ve mana-yı timsalîsindedir; mesela, Betofen [Beethoven] yalnız bir üstat-ı musikidir; fakat Wagner, musikide yapmaya muvaffak olduğu ihtilali, eserlerinin mana-yı amîki, delalet-i felsefiyesiyle edebiyatta da yaptı; fakat acaba musiki mana-yı şiirini ifade etmek, tesir için kendi kendine kâfi değil midir ve acaba edebiyata muhtaç mıdır? Asla! İşte, misal olarak, Betofen'in eserleri... Ah o sonatlar... O piyanoyu bir tek alet-i muisikiye olmaktan çıkarıp bir orkestr[a] gibi hezar sonat bir alet yapan sonatlar... Kalbin, ruhun en şiir-engiz, en fırtınalı heyecanlarını, en masum, en vecd-âmez hislerini ifadede yegâne olan sonatlar... Sonra, o senfoniler... Hele bu senfoniler bir cihan, bir cihan-ı şiir ve sanattır! Onları ilk defa işitenler, Amerika'yı keşfeden Kolomb'dan daha mesutturlar; çünkü hiçbir kâşifin önünde bu kadar hazine-yi bedayi dökülemeyecektir ve dökülemez... Bir cihan-ı şiir ve sanat... Hiç mübalağasız...

Bazen bir sarsar-ı ruud zannedersiniz, vahşi bir ahenk-i tehevür ve tufan ile, Betofen'in kainata muğber olan ruh-ı münfailinin lisanı imiş de âsmânın bütün fırtınalarını inliyor gibi gelir, sonra, öyle olur ki birdenbire bütün kaba, sert aletler susar, keman, yalnız flütün refakatiyle, dünyanın en nazik, en âşıkane, en müştak ve şeyda bir enîn-i perestişini inler gibi birkaç lahn-ı şiir ve elem mırıldanır, sonra yine birdenbire, bütün o kalın âletlerin ra'd-ı heyahayı... Daha sonra yine bir sükûn ve bu sefer yalnız elimizde bir sinenin feryat-ı cansûzu gibi viyolonsel in boğuk, matemî nâliş-i amiki inler... Ah, yemin ederim ki insan ölüyorum zanneder; bu o kadar ilahi, o kadar lahutidir... Burada, Union Fransez'de [Union Francaise] İstanbul Sosyete Müzikali tarafından verilen konserlerde bir iki defa bu senfonileri dinledim; dünyada zevk-i hakikîye temas ettiğim yegâne saniyeler bunlardır zannedirim (ss. 31-33).

Musikiye böylesine tutkun olan, İstanbul'daki konserleri yakından takip eden Hüseyin Bülent, romantik mizacının tesiriyle musikinin insana verdiği zevk ve aşkıta duyulan mutluluk arasında da ilişki kurar. Matmazel Violet'in karşısında konuştuğu müddetçe bu genç kızın varlığı tıpkı Beethoven'ın senfonileri gibi onu mest edecek kadar etkiler. Öyle ki Hüseyin Bülent, Beethoven'ın içli bestelerinden bahsederken bir anda Matmazel Violet'e ve kendi hislerine yoğunlaşır. Böylece onun yaşamındaki en önemli unsurlar olan “musiki” ve “aşk, kadın”, Madam Saryanların evindeki musiki sohbetleri ve Matmazel Violet'in varlığı aracılığıyla bir araya gelmiş olur. Hatta Hüseyin Bülent, musikinin aşktan beslendiği, kadınlardan bahsettiği için bu kadar kutsal bir yerde olduğunu düşünmektedir. Müptelalık derecesinde tutkun olduğu bu iki unsurun kendi için önemini Madam Saryanlara da açıkça ifade eder (s. 34).

Romanın sonuna kadar ince ruhlu, romantik kişiliğini koruyan Hüseyin Bülent, Madam Saryanların evinden ayrıldıktan sonra hep Matmazel Violet'i düşünür. Aşka ve kadınlara olan zaafından ötürü önceden mektup yazmış olduğu İclal ile Münevver Hanımefendiler kendisine cevap yazsalar bile Hüseyin Bülent, hayatının “ideal” aşkı olarak gördüğü Matmazel Violet'e sadık kalır. Bu genç kız, aşkına karşılık verse de vermese de ömrü boyunca artık kalbinde sadece onu taşıyacaktır. Roman, onun kendine verdiği bu sözle biter. Eserde Hüseyin Bülent evli, çocuklu bir adamdır ve devamlı başka kadınlara alaka gösterir; fakat buna rağmen tıpkı *Eylül*'deki Necip gibi her bakımdan “ideal” olarak tanıtılmıştır. Onun sanatçı bakışını, ince ruhlu, hassas mizacını ve diğer olumlu niteliklerini pekiştiren en önemli öğelerden biri ise kuşkusuz ki musikidir. Nitekim Madam Saryanların evinde Matmazel Violet'i de çağdaş fikirleri ve musiki konusundaki engin bilgisiyle etkilemiştir. Romanın sonunda Matmazel Violet,

yazdığı mektupta romanları ve aydın fikirlerinden yola çıkarak Hüseyin Bülent'i her yönüyle metheder. Tüm bunlardan yola çıkarak diyebiliriz ki Hüseyin Bülent gerek mizacı, gerekse musikiyi algılayışı ve Batı musikisi konusundaki kültürel donanımıyla eserde “ideal” bir erkek görünümündedir.

“**Hasta Aşkı**” isimli hikâyede de erkek anlatıcı ince ruhlu, romantik ve musikiye düşkün kişiliğiyle dikkat çeker. Eserde onun hassas, kırılgan mizacını pekiştiren önemli bir detaysa, hastalıklı beden yapısıdır. Öyle ki hikâyeye boyunca anlatıcının fizikî özellikleri belirtilmese de bedbin mizacını pekiştirmesi açısından hastalığı üzerinde özellikle durulmuştur. Hikâyenin en başında anlatıcı, hastalığının kendi üstündeki tesirini şöyle ifade eder:

Bu hastalık insanın asabına ne ateşin bir hassasiyet veriyor; bütün havas son derece marazî bir rikkatle keskinleşerek bilhassa kalp ne çabuk galeyan, ne kolay pervaz ediyor!

Viyana'nın bu meşhur sanatoryumuna girdiğim vakit hastalığımın vehametini vâkıf olalı iki ay olmuş, iki aydır o zamana kadar taşıdığım hassasiyet, rikkat, şefkat kabiliyeti sanki yüz misli çoğalmış idi.

İhtimal bütün aşk ve şevk iştihakımı, yaşayacağım mahdut günlere sığdıramamak acısından mütevellit olacaktı; fakat yalnız kadın, aşk, musiki tecelliyâtı değil, adeta ağaçların, çayırların rengi, rüzgârların, suların musikisi bile o zamana kadar duymadığım bir derin şiiriyetle, bir emsalsiz ahenkle beni sermest ediyordu (ss. 20-21).

Hastalığının etkisiyle hislerini daha yoğun yaşayan anlatıcı, tabiat seslerini musiki gibi işitir. Tabiattaki bütün görüntüleri de tıpkı bir ressam, sanatçı duyarlılığıyla algılar. Gerçekten de sanatoryumda kaldığı sürece her dakikasını son anıymış gibi dolu dolu geçirmek isteyen anlatıcı, çevresindeki en küçük ayrıntılara bile büyük bir önem vermektedir. Viyana'nın dağlar ve yemyeşil ormanlarla çevrili geniş doğası da hikâyede onun içindeki hayat coşkusunu arttıran bir husustur (s. 21).

Hikâyede anlatıcının tabiata gösterdiği hassasiyet, çevresindeki kişilere bakışında da görülmektedir. Sanatoryumda kalan hastaları tek tek gözlemleyen anlatıcı, bu kalabalık ortama rağmen kendini yalnız hisseder. Çünkü diğer hastalar onun gibi hassas, ciddi değil, devamlı gülüp eğlenen ve incelikten uzak kişilerdir. Sanatoryuma yeni gelen hastalardan Olga ismindeki Viyana'lı genç kız ise ince ruhu, hassas mizacı ve edebiyata, musikiye ilgisiyle anlatıcıya benzemektedir. Hikâyede anlatıcı, musikiye ve sanata düşkün olduğunu ifade etse de hangi tür musikiden hoşlandığını dile

getirmemiştir. Aynı şekilde Olga'yla sohbetlerinde de belli bir musiki parçası veya bestekâr üzerine konuşmadıklarını görürüz (s. 34). Bununla beraber, hem Mehmet Rauf'un önceki eserlerindeki ince ruhlu erkeklere bakarak hem de Olga'nın yabancı olmasından hareketle anlatıcının Batı musikisini sevdiğini düşünebiliriz. Nitekim Olga'nın kırılgan, hassas mizacı ve sanata, musikiye düşkün oluşu anlatıcının aşkını artırır. Öyle ki ancak hikâyenin sonunda onun başka bir kadınla evli olduğunu öğreniriz. Eserde gerek Olga'ya aşkını platonik yaşaması gerekse ince ruhlu, olgun mizacı anlatıcıyı okuyucunun gözünde masum ve temiz kılmıştır. İstanbul'a döndüğünde karısının yanında Olga'nın ölüm haberini alan anlatıcı, hikâyenin sonunda üzüntü içinde Olga'ya kavuşacağı günü bekler (s. 44).

Görüldüğü gibi, Mehmet Rauf'un çoğu eserinde musiki, erkeklerin hislerini harekete geçiren veya güçlendiren önemli bir unsurdur. Cumhuriyet döneminde yazdığı romanlarda ise yine Batı musikisine düşkün, ince ruhlu erkeklerle karşılaşmakla birlikte, aşk bu erkekler için musikiyle özdeşleşen bir unsur olmaktan yavaş yavaş çıkar. Mesela, **Böğürtlen** romanında Pertev, estetik zevki gelişmiş ve Batı musikisinden hoşlanan biri olarak işlenmesine karşın “ideal” aşk anlayışı açısından piyano çalma kabiliyetiyle çizilen Süheyla yerine ulaşılması zor bir kadın olan Müjgân'ı seçer.

Eserin hem anlatıcısı hem de kahramanı konumunda olan Pertev, kişilerle nesneleri iyi gözlemleyen, ayrıntı ve inceliklere önem veren, dolayısıyla hassas mizaca sahip bir kişidir. Gözlem kabiliyetinin yanı sıra Pertev'in işitme duyusu da gelişmiştir. Romanda onun ince ruhlu, romantik mizacı çevresine gösterdiği dikkat ve sesleri musiki gibi algılaması vasıtasıyla pekiştirilmiştir. Arkadaşı Nihat'ın aracılığıyla tanıdığı “les trois graces” olarak bilinen Şekure, Mahmure ve Nigar adlı üç genç kız ona son derece serbest tavırlı, zevk ve eğlence düşkünü gelmelerine rağmen Pertev, en küçükleri Nigar'ın sesini musikiyle özdeşleştirir (s. 8). Bu genç kızların Büyükkada'daki köşkünde karşılaştığı Müjgân isimli genç kız ise ketum mizacı ve ulaşılmazlığıyla kendisini hemen etkiler. Romanda Müjgân, piyano çalmasa ve musikiye ilgisini ortaya koymasa da zor elde edilen yapıyla Pertev'i kendine âşık etmiştir. Öyle ki Pertev ona evlenme teklifi etmek için mutlulukla yanına giderken bütün ruhu bir “nefis musiki ahengiyle” titrer (s. 70). Yine eserin sonunda Müjgân'ın da içinde bulunduğu piknik ortamındaki

tabiat manzarası, Pertev’i “derin ve emsalsiz bir musiki ile sermest ve bîhûş” bırakacak kadar büyüler (s. 101).

Romanda Pertev’in musikiye olan hassasiyetini, işittiği sesler üzerinden algılamamanın yanında dinlediği parçalar aracılığıyla da görürüz. Müjgân’a duyduğu aşkın karşılığını alamayıp üzüntüyle gittiği otelde tanıştığı Süheyla, Batı musikisi konusunda donanımlı, klasik parçaları piyanoda doğaçlama icra edecek kadar yetenekli bir genç kızdır. Piyano çaldığı zamanlarda onun yanı başına oturan Pertev, “bu musiki şelalesinin zehr ve füsunu altında” kendinden geçerek başka âlemlere dalar (s. 86). Piyanoda geçen bu mutlu dakikalar, Pertev’in Batı musikisini dinlemeyi sevdiğini göstermektedir. Eserde musiki, her ne kadar onun Süheyla’ya karşı hislerini kuvvetlendirse de Pertev zor olan Müjgân’ı aşkına daha layık bulur. Çünkü Süheyla kendine kolayca teslim olmuştur. Dolayısıyla çevresindeki unsurları nağme gibi algılayacak kadar musikiye düşkün bir erkeğin merkezinde, musikinin aşkı sağlamada artık tek başına yeterli olmadığı görülür.

Mehmet Rauf’un Cumhuriyet’ten sonra kaleme aldığı *Karanfil ve Yasemin* ile *Harabeler* romanlarında da hayatlarının merkezine koyacak kadar musikiye düşkün; fakat âşık oldukları kadınlarda musiki yeteneğini biricik unsur olarak görmeyen erkeklere rastlarız. Bu eserlerde Batı musikisine düşkün, ince ruhlu erkekler ön plandayken, klasik Türk musikisine ilgi duyan, bayağı zevklere ve mizaca sahip erkekler geri plandadır.

Karanfil ve Yasemin romanının başkışisi Samim, uzun yıllar İsviçre’de ve Avrupa’nın çeşitli yerlerinde yaşamış, dolayısıyla Batılı hayata yakından teneffüs etmiş biridir. Eserde onun alafranga yaşantıya hâkimiyeti ve aldığı eğitim, Nevhiz’le buluşmak için gittiği Çengelköy’deki köşkte kendi dilinden ortaya konulmuştur. Nevhiz’in odasında birbirlerini tanımak için sohbet ederlerken önce Samim kendini anlatır. Onun kendini geliştirmesinde hem mizacı hem de yetiştirme tarzı etkili olmuştur. Aydın görüşlü biri olan babası, Samim’e yaşamak için çalışmaya muhtaç olmadığını; ancak bilimi ve hayatı öğrenmesi gerektiğini aşlamıştır. Bu sebeple Galatasaray Lisesi’nde iyi bir eğitim gördükten sonra Samim, babasının teşvikiyle Avrupa’ya gitmiş, Fransa, Almanya, İsviçre, İtalya gibi Avrupa ülkelerinin yanı sıra İngiltere’de de aylarca kalmış ve buraları adeta “gezmek kelimesinin bütün manasıyla” kavramıştır (s.

223). Tıpkı *Eylül*'deki Necip, *Cidal* oyunundaki Mecdi gibi Samim de bohem bir hayat sürer. Romanda babasının sözlerinden hareketle onun herhangi bir işte çalıştığını göremeyiz. Buna rağmen Samim oldukça iyi şartlarda yaşar. Kendini gezerek geliştirdiği gibi, okuyarak da geliştirmiştir. Nevhiz'e mektep hayatı boyunca çok okuduğundan, edebiyata olan ilgisinden, ilerleyen yıllarda felsefe ve toplum bilimine de merak saldığından bahseder.

Gerek kültürel donanımı gerekse Avrupa'da yıllarca ikamet etmesi vesilesiyle Batılı bir dünya görüşüne sahip olan Samim, İstanbul'a döndüğünde burada da alafranga hayatın yaygınlaştığını görünce epey şaşırır. Romanın başındaki çay daveti, onun gelişmiş estetik zevkini görmemiz açısından önemlidir. Nitekim İstanbul'da arkadaşı Pertev'in evindeki çay partisine katılan Samim, buradaki Batılı atmosferden ve özenle dekore edilmiş salondan çok etkilenir. Davette Saraylı Hanım'ın tanıttığı kişileri fizikî görünüşleri ve davranışlarına kadar gözlemlemesi ise onun duyarlı, ince ruhlu kişiliğini gösteren bir detaydır. Romandaki kalabalık kişi kadrosunu tanımamızda Saraylı Hanım'ın payı büyük olmakla beraber, Samim'in kişilere bakışı ve onları algılayışı da göz ardı edilmemesi gereken bir husustur. Çünkü eser boyunca kişiler ve olaylara, merkezde bulunan Samim'in bakış açısıyla vâkıf oluruz. Çay partisinde bulunduğu müddetçe Samim, alafranga hayat tarzına sahip, kibar ve kültürlü kişilere temas etmekten hoşnutluk duyarken alaturka tavırlarda bulunan, basit mizaçlı insanlardan rahatsız olur.

Samim'deki incelmış estetik zevk, musiki beğenisinde de kendini gösterir. Romanın "İlk Temaslar" başlıklı ikinci bölümünde onun musiki zevki, dinlediği parçaları algılayışı ve musiki konusundaki bilgi birikimi ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Pertev ve ailesinin Beykoz'daki yazlıklarına giden Samim, burada Pertev'in kız kardeşi Pervin'in piyanoda icra ettiği parçayla kendinden geçer. Salonda herkesin ısrarı üzerine piyanoya geçen Pervin, Schumann'ın *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* adlı eserini güzel sesiyle hem söyler hem de maharetle çalar. Samim'in parçayı duyar duymaz mest olması, klasik Batı musikisine düşkünlüğünü ifade etmektedir. Pervin, piyanoyu çalışıyla sesinin yanı sıra güzelliği ve estetik zevkiyle daha çay partisinde Samim'i çok etkilemiştir; fakat Samim her açıdan kusursuz olan bu genç kıza âşık olmaz. *Böğürtlen* romanındaki Pertev gibi o da hayatında kolayca ulaşabileceği bir

kadın istemez. Samim'in bütün dikkati, gizemli ve ulaşılmaz gördüğü Nevhiz'dedir. Bu sebeple köşkte piyano çalan Pervin olmasına karşın Samim ona değil, Nevhiz'e karşı yoğun bir çekim hisseder. Nitekim Pervin'in piyanoda icra ettiği parça boyunca delikanlı, Nevhiz'in varlığıyla sarhoş bir şekilde ona sahip olmak ister. Öyle ki bir anda salondaki kalabalıktan sıyrılarak kendini kandille yarı aydınlanmış bir odada, Nevhiz'le baş başa ve yekvücut hayal eder (ss. 70-71).

Eser boyunca Samim'i piyano çalarken görmesek de hep piyanonun yanı başında yer aldığını ve iyi bir Batı musikisi dinleyicisi olduğunu anlarız. Samim piyanoda çalınan tüm parçaların hangi eser ve bestekârlara ait olduğunu bilir. Gelişmiş musiki kulağının etkisiyle onda bir eleştirmen gibi musiki parçalarını yorumlama kabiliyeti de vardır. Yağmurlu bir akşam hep birlikte sayfiyede otururlarken büyük bir gök gürültüsü kopar ve Samim işittiği bu gök gürültüsü ile Rossini'nin *Guillaume Tell* operasındaki uvertür arasında bağlantı kurar. Bulduğu benzerliği de iletişim kurmak ve musiki zevkini öğrenmek adına Nevhiz'le paylaşır. İkisi de bu operayı büyük bir orkestrada dinlemek konusunda hemfikirdirler. Samim'in operanın uvertür kısmı hakkında söylediği şu sözler, iyi bir musiki kulağının olduğunu ifade etmekle beraber hem eserin konusuna hem de Rossini'ye hâkimiyetini gösterir mahiyettedir:

- Evet, insan tabii ki müthiş bir gök gürültüsü işitiyorum zanneder... Bu İsviçre dağlarına mahsus büyük fırtınayı tasvir eder... Rossini bunu bestelemek için aylarca İsviçre dağlarında ikamet etmiş... Evvela, sakın, şeffaf, beyaz bir şafak... Sabah oluyor, bu sabahın bütün saffet ve masumiyetini terennüm eden melodiler ne kadar mahmur, ne kadar bakirdir! Sonra çobanların, koyun sürüleriyle meraya çıkışları tasvir olunur, nihayet birdenbire fırtına başlar... O vakit, bulutlar, kayalar birbirine karışır, uçurumlar yarılr, dağlar sarsılır, hâsılı bir seher ki tam tabiatın İsviçre arazisine bahsettiği ihtiraslı arazi hailelerine yakışacak tarzda... Sonra yavaş yavaş tekrar sükûn tesis eder, eşya yine hareketsiz, yumuşak ve beyaz bir şekil alır (s. 118).

Romanda Samim'in musiki parçalarını tercüme ve yorumlama yeteneği üstünde özellikle durulmuştur. Samim, herhangi bir enstrüman çalmasa da sadece dinleme yoluyla klasik Batı musikisine ait tüm eserlere vâkıftır. Dinlediği musiki parçalarının "uvertür", "tarantella" gibi bölümlerini bilmesi ise onun teorik anlamda kendini geliştirdiğini göstermektedir. Musiki repertuarının bu kadar geniş olmasında şüphesiz ki yetişme tarzı ve uzun seneler Avrupa'da kalması etkilidir. Fakat duyduğu musiki parçalarını algılayışında Samim'in ince ruhlu, romantik ve hassas mizacı da önemli bir

faktördür. Öyle ki Samim musiki parçalarını sanki kendi icra ediyormuş gibi bütün ruhuyla ve pür dikkat dinlemekte, dinlerken de kendinde uyanan hislerle parçalara anlamlar yüklemektedir. *Guillaume Tell* operası hakkındaki düşüncelerini Nevhiz'in ilgiyle dinlemesi üzerine Samim, başka opera ve musiki bestelerinin kendinde bıraktığı intibaları da onunla paylaşmak ister:

- *Bazı parçalar vardır ki bana tıpkı Giyom Tel [Guillaume Tell] uvertürü gibi, hatta bazen daha kesâfetle tesir eder; adeta dinlerken bir kitap okuyormuşum gibi, teferruata varıncaya kadar, en küçük cümlelerin bile manaları ruhuma akseder, siner, parçanın bütün mana ve şiirini hayalen yaşarım... Mesela Betofen'in [Beethoven] Mehtap Sonatı...⁵¹⁶ List'in [Liszt] İkinci Rapsodi'si...⁵¹⁷ Veber'in [Weber] Frayşüç [Freischütz]⁵¹⁸ operasındaki tarantel [tarantella]...⁵¹⁹ Çipolka'nın [Czibulka] Balodan Sonra Aşk Rüyası...⁵²⁰ Daha ne bileyim, birçok böyle parçalar vardır ki, size manalarını adeta tercüme ve tahlil edebilirim (...)*

- *Bunda cebrî bir şey vardır zannetmeyiniz... Bilakis gayet tabiidir. Hani bazı musiki münekkitleri vardır ki mesela Şopen [Chopin] filanca noktürnü⁵²¹ bestelerken mutlaka şunu ifade etmek istemiştir gibi iddialarda bulunur. İtiraf ederim ki ben bu cebrî manaların hiçbirisini kendi tercümelerim gibi vazıh bulamadım. Hâlbuki Mehtap Sonatı... Benim için muhteşem, belîğ ve canlı bir mehtap tasviridir... Öyle cümlecikler vardır ki denizde gezen menevişli ziya dalgacıklarını adeta hakiki imişler gibi gösterir, tecessüm ettirir... Sonra bir yeri vardır ki, ayın denizdeki aksi üzerinde uçan hafif bir rüzgâr gibi eser, suları okşar, dalgaları öper, gayr-i mahsus bir peri nağmesiyle terennüm eder, uçar gider... Bilhassa İkinci Rapsodi... Onu dinlerken Macar merasında su başında kurulmuş çingene çadırlarını heyetiyle görürüm... Kısa etekli, dar bolerolu genç kızlar, şen şen raks ederler, renkli poturlu, perişan saçlı delikanlıların şarkı söyleyerek çaldıkları musiki aletlerini olduğu gibi işitirim... Gözümün önünde bu aşk ve zevk levhası canlanır... Fakat renkleriyle, şekilleriyle, olduğu gibi (...)*

- *Sonra, o 'Balodan Sonra Aşk Rüyası'... Evvela genç kız, (çünkü ben bunu bir genç kız olarak tasavvur ediyorum) genç kız daha balodadır. Sevdığı ile oynadığı kendisini o kadar mest eden dans henüz devam etmektedir... Ve ruhu nağmelerin aksiyle pür ahenk olduğu halde, balodan müfarekat ediyor; şimdi, odasında, içtiği şampanyaların, temas ettiği erkeklerin, işittiği nağmelerin tesiriyle*

⁵¹⁶ (İng.) Moonlight Sonata: Tü. "Mehtap Sonatı" veya "Ay ışığı Sonatı". Beethoven'ın No. 14 (C-Sharp Minör) olarak da bilinen sonat formundaki eseri. Bkz. Berna Tülay Uğurlar, **Ludwig van Beethoven'ın Klasik Sonat Formuna Katkıları**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2010, s. 51.

⁵¹⁷ *İkinci Rapsodi*: Macar besteci Franz Liszt'in (1811-1886) bestelediği on beş Macar rapsodisi içindeki ikinci eser. Bkz. Sözer, s. 249.

⁵¹⁸ *Der Freischütz*: Alman besteci Karl Maria von Weber'e (1786-1826) ait opera eseri. Bkz. Canset Unan, "Karl Maria von Weber", **Büyük Kompozitörler: Batı Müziğinin Kırk Bestecisi**, (Der. Azize Erten, Osman Fuat Özkılıç ve Canset Unan), Varlık Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1969, ss. 59-65.

⁵¹⁹ (İta.) tarantella: 3/8 veya 6/8'lik ölçüde, canlı, kıvrak, hareketli bir İtalyan halk dansı. Bkz. Sözer, s. 413.

⁵²⁰ (İng.) Love's Dream After the Ball: Tü. "Balodan Sonra Aşk Rüyası". Macar besteci Alphons Cizbulka'nın (1842-1894) eseri.

⁵²¹ (Fr.) Nocturne: Tü. Noktürn. Gece müziği. 19. yüzyılda ilk defa John Field tarafından romantik ve hülyalı piyano parçalarına isim olarak kullanılmış, Chopin en güzel örneklerini vermiştir. Bkz. Sözer, s. 299.

daha henüz sarhoş, yatağa uzanıyor. Ve aşkını tahayyüle başlıyor... Bu esnada hâlâ samiasında o latif dansın nağmeleri temevvüç ediyor ve ben onun o latif, ipek vücuduyla beyaz danteller arasında yatağına uzanmış, içtiği şampanyaların, temas ettiği erkeklerin, işittiği nağmelerin tesiriyle daha henüz sarhoş genç kızın bütün bikri, bütün şiiriyeti ile, bütün rayihası, bütün musikisiyle gözümün önünde tecessüm ettiğini, yaşadığını, sinesinin sık sık kabardığını görürüm... O kadar ki elimi uzatsam adeta temas edeceğime, tutacağıma yemin edecek derecede (ss. 119-121).

Musiki parçalarıyla ilgili Samim'in kafasında kurduğu bütün bu hayal ile yorumlar, ondaki musiki sevgisini ve romantik kişiliği açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim salondaki tüm genç kızlar onun parçaları yorumlama kabiliyetinden çok etkilenirler. Öyle ki Samim'in sözleri bittiğinde Nevhiz, onun pek kuvvetli bir hayal gücü olduğunu söyler (s. 121). Köşkte yağmurun yağdığı aynı akşam, musiki sohbetlerinin yanı sıra piyanoda musiki fasılları da yapılır. Samim, bütün genç kızların çaldıkları parçaları dinlemekle birlikte, Nevhiz'in çaldığı Schumann'ın neşidesi ve Pervin'in icra ettiği Beethoven'ın Sonata *Pathétique* eserinden daha fazla etkilenir. Çünkü her iki parça da hissîdir ve Samim'in hassas, ince ruhlu mizacına hitap etmektedir. Nevhiz çalmayı bitirdiğinde Samim, bu küçük güfteye böylesine büyük bir anlam verdiğinden ötürü onu hararetle tebrik eder (s. 122). Pervin piyano çaldıktan sonra da Sonata *Pathétique* ile Beethoven'ın hayat hikâyesindeki paralelliğe dikkat çeker. Bu bestenin insana verdiği hüznün duygusu gibi, Beethoven da sefalet dolu yaşamında pek çok acılar geçirmiştir. Samim, dinledikleri parçadan hareketle Beethoven'ın sağır olduğunu; fakat buna rağmen böylesine ölümsüz eserleri yaratacak kadar usta dehasına işaret edecek bir olayı paylaşır (ss. 124-126). Romanda detaylı bir şekilde üstünde durulan Beethoven'ın hayatıyla ilgili bu bahis, Samim'in bestekârların hayatlarıyla ilgili epey malumat sahibi olduğunu açıkça göstermektedir. Musiki parçalarına getirdiği yorumlar gibi, Beethoven hakkında anlattığı bu dokunaklı hikâye de salondaki genç kızları çok etkiler. Öyle ki gece boyunca Samim onlara bestekârların hayatlarıyla aşklarına dair bildiklerini anlatır, musiki ve sanattan bahseder.

Eserde Samim'in musiki kültürünün sadece Batı musikisiyle sınırlı olmadığını, onun Rus musikisine de ilgi duyduğunu görürüz. Samim, Nevhiz'e aşkında karşılık bulabilmek için türlü engelleri aşıp Çengelköy'deki köşke geldiği akşam genç kadın onu bekârken kaldığı odasına götürür. Burada okuma ve dikiş-nakış köşelerinin yanı sıra

piyanonun bulunduğu bir musiki köşesi de vardır. Sohbet sırasında Nevhiz, piyano çalmayı teklif ederek Samim’e hangi parçaları dinlemek istediğini sorar. Samim de son zamanlarda merak saldığı Rus musikisi hakkındaki fikirlerini onunla paylaşır. Klasik Batı musikisini çok sevmesine ve dinlediği parçalara yeni yorumlar katmasına rağmen Samim’e yeni yeni vâkıf olduğu Rus musikisi daha cazip gelmeye başlamıştır:

Size bir şey itiraf edeyim mi? dedi. Ben son zamanda delice bir iptila ile Rus musikisine meftun olmaya başladım. Beyoğlu’nda bazı geceler işittiğim öyle parçalar var ki beni adeta bir aşkta hissedilen zevke benzer his ile mütehassis ettiler... Klasik musiki bana ağır gelmeye başlıyor; hâlbuki Rus musikisi, ne tabii, ne orijinal, ne âşık bir musiki... Tıpkı bazı Rus kadınlarının güzelliği gibi sihirli, cazibeli, adeta büyümlü bir tesirleri var... İnce, kıvrak, ateşli nağmeleriyle, şuh, çapkın, fevranlı cıvılarıyla işitilmemiş, daha alışılmamış, yeni, yepyeni bir şey cazibesini... Klasik musiki, artık ruhumuza iyice işlemiştir, parça başlar başlamaz, yeni bir şey olsa bile, senelerden beri ruhumuz emsaliyle o kadar yoğrulmuştur ki, ezberlenmiş, alışılmış bir nağme silsilesi gibi gelir... Rus musikisi ise daha tadılmamış yabanî, mecnunâne, nasıl ifade edeyim bilmem, hasta, saralı, fakat aynı zamanda ne müessir, ne vecdâver bir şey... Eğer romantik kelimesi eskimemiş olsaydı bu kelimeyi kullanırdım (ss. 243-244).

Rus musikisi ile klasik Batı musikisini karşılaştırdığı bu satırlar, Samim’in musikiyle ilgili güncel gelişmeleri de takip ettiğini ve farklı musiki kültürlerine merak duyduğunu göstermektedir. Nevhiz, onun yeni bir parça isteği üzerine piyanosunda Victor Dolmetsch’in *Valse Lente* adlı eserini çaldığında Samim, “piyanodan andante bir parça, tam istediği gibi, muhtasar bir aşk feryadına benzer yepyeni bir şey, bir havanın yükseldiğini” duyar. İşittiği bu parça onu o kadar etkilemiştir ki Samim dinlerken kendi ruhunun da musikiye eşlik ettiğini, elemle sızladığını hisseder (s. 244). Musikiyi ruhuyla duyduğu ve kendinden geçtiği sırada delikanlı Nevhiz’e dikkatini yöneltir. Tıpkı Pervin’in piyanoda Schumann’a ait *Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben* neşidesini çaldığı gün Nevhiz’i arzulaması gibi, Samim yine Nevhiz’in tüm vücut hatlarını süzerek ona sahip olmak ister. Dolayısıyla musiki, onda hem kalbî hem de cinsî duygular uyandıran bir unsurdur.

Nevhiz her ne kadar zor elde edilen bir kadın olsa da Samim, yüksek estetik zevki ve ince ruhlu, düşünceli kişiliğiyle onu etkileyebilmiştir. Nitekim Samim’in kendi için yılmadan mücadele ettiğini gören genç kadın, Çengelköy’deki anne-babasının köşkünde onun hakkındaki fikirlerini dile getirir. Ona göre Samim, memleketteki incelikten uzak çoğu gençten farklı olarak “güzelliğin bütün tecellilerini uzun uzun

tetkik etmiş, anlamış, hissetmiş, ince, sanatkâr ruh”lu (s. 241) biridir. Şüphesiz ki Nevhiz’in bu kanaate varmasında Samim’in geniş musiki kültürü ve musiki parçaları hakkındaki yaratıcı yorumları etkilidir. Nitekim Rus musikisiyle ilgili sohbet sonrası Nevhiz piyano çalarken Samim fizikî temasta bulunduğu genç kadın da ona buseleriyle karşılık verir.

Samim’in romantik mizacı, tabiattaki unsurlara bakışında ve işittiği sesleri algılayışında da görülmektedir. Onda çevresindeki kişiler haricinde, tabiat manzaralarına karşı da bir hassasiyet vardır. Musikiye olan tutkusu ise kişilerin konuşmalarını ve tabiat unsurlarının seslerini musiki gibi algılamasını sağlamıştır. Öyle ki eser boyunca hem Pervin’in hem de Nevhiz’in konuşmalarını Samim, “musiki” kelimesi veya musikiyle ilişkili terimlerle tasvir eder. Beykoz’daki sayfiyede Pervin Schumann’ın parçasını çalarken Nevhiz’in musikinin kendi üstündeki tesirini anlatmak için Samim’e söylediği “İlahî Schumann, değil mi beyefendi?” sözü de genç adamın zihninde “ilahi bir nakarat gibi terennüm eden” bir unsurdur (s. 73). Yine *Ferdâ-yı Garâm* romanında Macit’in bülbüllerin ötüşü ve musiki arasında bağlantı kurması gibi, Samim de işittiği bir bülbülün sesini musiki gibi algılar. Sayfiyede Nevhiz’e hissettiği aşkın yoğunluğuyla uyuyamayıp dışarı çıktığı bir gece bahçede dolaşırken ansızın ötmeye başlayan bu bülbül, aşkı andıran nağmeleriyle onun hislerini daha da artırır:

(...) Birdenbire korunun en uzak, en karanlık, en derin karanlık bir köşesinden bir bülbül terennümü başladı. Bunun sesinde yüz binlerce kalplerin derin ahları, ateşli tahassürleri, aşk emelleri sızlıyor, aksediyor gibi idi.

Samim ah etti.

Tabiatın sihri, kendi galeyanı kâfi gelmiyormuş gibi, bülbülün vecd ve iştiaqla dalgalanan nağmeleri onu şimdiye kadar hiç hissetmemiş olduğu aşıkâne bir humma ile sarıyor, nihayetsiz bir su dalgası halinde kabarıp, sahilleri kâmilin geniş tabakaları altında boğan büyük denizler gibi ruhunun nihayetsiz derinliklerinden yükselen azılı aşk ihtiyaçlarının tazyikiyle nefes alamayacak gibi oluyordu (ss. 132-133).

Romana erkekler ve musiki bağlamında bakıldığında, Batı musikisinin Samim karakteri vesilesiyle ince ruh ve yüksek zevkin belirtisi olarak her yönden yüceltildiği aşikârdır. Klasik Türk musikisi ise romanda incelikten uzak, kaba ve bayağı zevklere sahip erkeklerle ilişkilendirilir. Bu bağlamda eserin “İtiraf ve Mülakat” başlıklı üçüncü kısmında, alaturka ve alafranga kültür arasında sıkışan Sacide Hanım’ın çay davetinde gördüğümüz kemanî Feyzullah Bey, alaturka musikinin güçlü bir temsilcisidir. Sacide

Hanım görünürde “Batılı” olan çay partisinde piyanoya yer verse de alaturka musiki faslını özellikle istemiş ve kardeşi Nadire Hanım’ın ahababı kemanî Feyzullah Bey’i davet etmiştir. Sacide Hanım’ın, konuklarına sürpriz olarak çağırdığı ve “üstad-ı musiki”, “İstanbul’un en büyük kemanîsi” (s. 151) gibi türlü methiyelerle takdim ettiği Feyzullah Bey, fizikî yapısı itibarıyla anlatıcının gözünden şöyle tanıtılır:

O zaman kırk yaşlarında, siyah bonjurlu,⁵²² uzun boylu, mütevacı tavırlı bir beyin kendisine şitap eden Sacide Hanımefendi’ye hakiki bir kalem efendisi tavrıyla mahcup mahcup arz-ı ubudiyyet ettiğini gördüler. Uzaktan kızarıp bozardığı, Sacide Hanımefendi’nin teşekkürlerine, iltifatlarına müşkülâtla mukabele ettiği görülüyor, hemen iki lakırdıda bir temenna ediyor, mütemellik, riyakâr, kandilli tavırlarıyla alaturka merasimi hakkıyla ifa ediyordu (s. 151).

Devamında ise Sacide Hanım’ın övgülerine paralel olarak anlatıcının da Feyzullah Bey’den “üstad-ı musiki” (s. 151) adıyla bahsettiğini görürüz. Fakat Sacide Hanım’ın tersine anlatıcının kullandığı bu lakap ironiktir. Tıpkı Sacide Hanım ve kardeşi Nadire Hanım gibi Feyzullah Bey de okuyucuda olumsuz algı oluşturacak şekilde işlenmiştir. Nitekim çay daveti boyunca Feyzullah Bey, “boyunsuz” lakaplı Nadire Hanım’la beraber gerek davranışları gerekse musikisiyle Samim ve çevresinin nazarında sürekli gülünç vaziyetlere düşer. Örneğin; başlangıçta Sacide Hanım’ın abartılı methiyeleri karşısında utanarak eğilip bükülen Feyzullah Bey, kendine rakı sunulduğunda da kibar bir beyefendi gibi rakı içmeyi reddeder. Fakat Nadire Hanım’ın defalarca süren ısrarlarından sonra binbir nazla ilk kadehi içmeye ikna olur ve bu aşamadan sonra davranışları tamamen değişir. Keman faslından önce küçük bir odada rakı ikramında bulunan Nadire Hanım, “kukla gibi karşı karşıya” oturduğu Feyzullah Bey’e son derece teklifsiz davranışlar sergiler. “Üstad-ı musiki” de onun “alaturka cilveler”ine, “sahte iltifatlar”ına aynı şekilde karşılık verir (s. 157). Tıpkı ablası Sacide Hanım gibi Nadire Hanım da Feyzullah Bey’i Samim ve çevresindekilere öve öve bitiremez. Yanında bulunan Saraylı Hanım’a Feyzullah Bey’in musikisini şöyle metheder:

- Fakat hanımefendi, diyordu, o zaman, o zaman göreceksiniz, işiteceksiniz ya... Dünyada bir tanedir... Hele bir çiftetellisi vardır... Amanın Allah, insan bayılır kalır efendim! Onu dinlemek için, vaktiyle, Bursa’da Çekirge’de büyük bir ziyafet vermişler ve kendisini oraya götürmek için hususi bir vapur tutmuşlar... Efendim, Allah için, bir şey değil, emsalsizdir... Bir tanedir! (s. 158).

⁵²² (Fr.) bonjour: Tü. Bonjur. Uzun ceketli ve çizgili pantolonlu elbise. Bkz. Tuğlacı, Sözlük 1, s. 336.

Eserde alaturka musikiye düşkün Sacide Hanım ve Nadire Hanım'ın dilinden böylesine abartılarak anlatılan Feyzullah Bey, Batı musikisine alışkın Samim ve çevresi tarafından oldukça bayağı karşılanır. Nitekim Feyzullah Bey kemanyıyla gazel icra ettiği sırada Saraylı Hanım ve diğerleriyle birlikte orada bulunan Samim, bu alaturka musiki faslından oldukça rahatsız olur. Öyle ki Nadire Hanım'ın sesiyle kemana eşlik ettiği, Feyzullah Bey'e türlü cilvelerde bulunduğu gazelin bitiminde kapıdan bakanların onu da alaturka musiki müptelalarından biri sanacakları düşüncesinden sıkılıp kendini dışarı atar (s. 160). Hâlbuki Feyzullah Bey ve Nadire Hanım, daha fasılın başında büyük bir kalabalık tarafından kuşatılmış, musiki boyunca ise gördükleri ilgi giderek artmıştır. Samim odadan çıktığı vakit, meraklı kalabalığın dışarılara kadar taşıdığını görünce hayrete düşer. Feyzullah Bey ve Nadire Hanım'ın alaturka musiki faslına gösterilen bu yoğun rağbet, Sacide Hanım'ın temas ettiği çevreyle ilişkilidir. Tıpkı Sacide Hanım gibi onun çay partisine gelenler de alafranga hayatı gerçek anlamda özümseyememiş, alaturka-alafranga ikilemi yaşayan kişilerdir. Samim'i asıl şaşırtan ise bu kişilerin hallerinden ziyade Feyzullah Bey'in hareketlerindeki tutarsızlıktır. Davetin başında nezaketle konuşan, kızarıp bozaran Feyzullah Bey musiki faslı devam ettikçe keman çalmanın yanı sıra Nadire Hanım'la göbek atmaya da başlar:

(...) tam bu esnada saz köşesinde bir hareket ve heyecan peyda oldu. Kapının önünde toplanmış halk çekildi, açıldı; içeriden boyunsuzun fırlayarak ortada kırta kırta oynadığını gördüler. Arkasından üstad-ı musiki de kemanyıyla zuhur etti. Çiftetellisini çalıyordu. Keman bazen baygın, enindâr inliyor, bu sırada boyunsuzun göğsünde, omuzlarında, göbeğinde şehvet-engîz batî hareketler katmerleniyordu; sonra, kemanın hareketine biraz sürat, biraz cilve, biraz kahkaha ârız oluyor, o vakit göbekteki dalgalar, göğüsteki memeler daha canlı, daha kanlı fıkırdıyordu.

Bir an oldu ki üstad-ı musiki galeyanının haddî-i kemaline vasil olmuş göründü, kendini Nadire'nin karşısına fırlatıp atarak, bir taraftan çaldığı halde bir taraftan o da göbek çalkamaya koyuldu (s. 169).

Biraz evvel rakı içmekten çekinen Feyzullah Bey'in böyle alaturka ve basit hareketler sergilemesi karşısında şaşırp kalan Samim, Saraylı'nın "A, oğlum, şaşarım sana. Sen Sacide'nin söylediği gibi, eski usul bir saz âleminde bulunmadın mı? Evvela en teklifli, en kibar merasim ile başlanır, boğaz boğaza, kan gövdeyi götürerek bitirilir." (s. 170) sözleriyle ancak kendine gelir. Saraylı'nın bu sözleri, tümüyle Feyzullah Bey'e

uymaktadır. Çünkü göbek atma eşliğinde keman çaldığı musiki faslından sonra Feyzullah Bey rakı bulamayınca aniden hiddetlenir, hatta eliyle masalara vurup tepinerek çirkin sözler söyleyecek kadar da ileri gider.

Romanda Feyzullah Bey’le Nadire Hanım’ın alaturka musiki merasiminden rahatsız olan bir diğer erkek ise Samim’in arkadaşı Pertev’dir. Aslında Pertev, Samim’in diğer kişilerle iletişim kurmasını sağlamak amacıyla romana yerleştirilmiş gibidir. Nitekim Samim, romanın başında Pertev’lerin evindeki çay partisi vesilesiyle Nevhiz, Pervin ve diğer kişilerle iletişime geçer. Fakat anlatıcı, kişiler ve vakalar arasında köprü vazifesi gören Pertev’i oldukça silik işlemeyi tercih etmiştir. Eserde karşımıza çıktığı yerlerde onu daima Batılı yaşam tarzının bir temsilcisi olarak görürüz. Ailesi tarafından alafranga bir terbiye ve kültürle yetişen Pertev’in musiki zevki de yaşam tarzıyla uyumludur. Evlerinin salonunda bir piyano vardır ve o, piyano çalmasa bile kız kardeşi Pervin’in icra ettiği klasik Batı musikisi parçalarını dinler. Ayrıca evlerindeki çay partisinde de devamlı Batı musikisine ait dans parçaları çalar. Dolayısıyla kulağı Batı musikisine alışkındır ve Sacide Hanım’ın çay partisindeki atmosfer Samim gibi onu da rahatsız eder. Alafranga kültüre ve çay davetlerine alışkın olan Pertev, Sacide Hanım’ın olur olmadık kişileri çaya davet etmesini eleştirir. Ona göre kibar bir çay için en önemli unsur, davet edilen kişilerin “birbiriyle ahenkdâr” olmalarıdır. Hâlbuki Sacide Hanım’ın salonunda “muhtelif zevkte, muhtelif hayatta, muhtelif insanlar” bir araya toplanmışlardır ve Pertev bu ortamı “gazino”ya benzeter (s. 161). Onu asıl çileden çıkartacak kadar rahatsız eden şey ise orada bulunan davetlilerin Feyzullah Bey ve Nadire Hanım’ın musiki merasimine gösterdikleri ilgidir. Odanın dışına taşacak kadar izdiham yaratan bu kalabalık musiki faslına karşılık, diğer köşede piyano eşliğinde dans eden çift sayısının tek tük kalışı Pertev’i büyük bir hayrete düşürür. Nitekim alaturka musiki dinletisine gösterilen yoğun talep karşısında o, “Cebrî alafrangalık ne çabuk istifa etti... Bu çay değil, adeta kına gecesi! Bir daha gelirim...” sözleriyle sitemini dile getirir (s. 165). Devamında, bu düşüncelerini Samim’le de paylaşır. Nitekim Samim’in koluna giren Pertev, alaturka musikinin tesiriyle kendinden geçen insan kalabalığını işaret ederek toplumumuzdaki yüzeysel Batılılaşma olgusunu sert bir dille hicveder. Onu Sacide Hanım’ın çayına geldiğine pişman edecek kadar rahatsız eden bir diğer husus ise Feyzullah Bey ile Nadire Hanım’ın çiftetelli eşliğinde

göbek atmalarıdır. Feyzullah Bey'in musikinin coşkusuyla kendini tutamayıp Nadire Hanım'la oynaması karşısında Pertev, "Artık rezalet!" (s. 169) diyerek tepkisini ortaya koyar.

Samim ve Pertev gibi alaturka musikinin karşısında yer aldığını gördüğümüz diğer bir kişi, Şeref Bey'dir. Romanın başında Pertevlerin evindeki çay davetinde karşımıza çıkan Şeref Bey, Samim'in Saraylı Hanım ve Pertev gibi önceden tanıdığı kişilerdendir. Samim onunla İsviçre'deyken tanışmıştır. Montreux'deki Grand Otel Eden'de iki ay kadar Samim'le beraber kalan Şeref Bey, lüks ve alafranga bir hayat süren, kumar, israf ve sefahat içinde yaşayan biri olarak tasvir edilmiştir. Anlatıcı onun beden yapısı ve mizacını şöyle çizer:

(...) Bu, uzun ve iri vücudunun fevkinde kırmızı yanaklı, seyrekçe saçlı ve tatlı mavi gözlü başıyla sevimli bir adam idi. Yalnız dudaklarının daima mütebessim olmasına rağmen gözleri ara sıra demir gibi sert ve soğuk nazarlarla insanı ürkütüyordu. İnce kanatlı, sivri uçlu burnu hilekâr bir seciye göstermekte idi.

Şeref son derece merasimperver görünür, gayet teklifli ve tumturaklı konuşmayı severdi. Ayna karşısında tertip olunmuş denilecek süslü tavırları, söz söylerken gözleriyle dudaklarıyla mürettep edaları vardı. Bütün bu hallere rağmen, hoş-meclis, nükteperver bir adam olduğu için Samim onu pek severdi (s. 35).

Şeref Bey, Saraylı'nın gözünden de müsrif hayat yaşaması sebebiyle yeğenleri Fahire ile Yezdan'a zengin koca avına çıkan biri olarak tanıtılmıştır. İsviçre'de kalması sebebiyle Batılı yaşantıya hâkim olduğu anlaşılan Şeref Bey zengin bir hayat sürdüğü için İstanbul'da da alafranga ortamlardan geri kalmamaktadır. Pertevlerin çayına kız kardeşi Nazlı Hanım ve yeğenleriyle gelen Şeref Bey, Pertev ve ailesinin yakın dostlarından. Davette Pervin'le dans eden ve kalabalık etkinliklerde onunla ilgilenen Şeref Bey, daha sonra bu genç kızla evlenir. Romanda Samim'in Nevhiz'le ilişkisinin başlamasıyla beraber diğer tüm kişiler gibi Şeref Bey de silikleşir ve ancak eserin sonlarına doğru tekrar karşımıza çıkar.

Eser boyunca Pertev gibi Şeref Bey de silik işlendiği için hem kişiliğine hem de musiki zevkine yüzeysel olarak yer verilmiştir. Kardeşi Nazlı Hanım ve yeğenleri Yezdan, Fahire'yle birlikte Pertevlerin Beykoz'daki sayfiyelerine gelen Şeref Bey, genç kızlar piyano başına geçip hünelerini sergilemek istediklerinde Pervin'e sürekli *Sonata Pathétique*'i çalmasını rica eder. Samim'e Pervin'in bu parçayı çalmadaki yeteneğini de övmekten geri kalmaz. Nitekim Pervin'in en son Feneryolu'ndaki köşkte icra ettiği bu

beste, ona ömrü boyunca unutamayacağı anlar yaşatmıştır. Bu sebeple Şeref Bey, Pervin'in piyanoda yine bu parçayı çalmasını hararetle ister (s. 123). Romanda Şeref Bey'in dilinden ortaya koyulan bu sözler, onun Batı musikisinden hoşlandığını ortaya koymaktadır. Onun musiki zevkini gösteren bir diğer kısım ise Sacide Hanım'ın çay davetidir. Sacide Hanım'ın evindeki atmosfer ve Feyzullah Bey'in kemaniyla çaldığı alaturka musikiler, Pertev gibi Şeref Bey'i de oldukça rahatsız eder. Nitekim Şeref Bey'in Pertev'le aynı düşüncede oluşu, anlatıcının dilinden "Pertev'le Şeref'in takımı" tabiriyle ifade edilir (s. 160). Feyzullah Bey'le Nadire Hanım gazelle musiki faslına başladıklarında, Pertev gibi Şeref Bey de geldiğine pişman olur. Ancak Şeref Bey'in Batı musikiyle ilişkisi, dinlemekten öteye gitmez. Bu sebeple Avrupa'ya balayına gittiklerinde konserlere gitmek ve sanatsal faaliyetlere katılmak isteyen Pervin'e binbir zorlukla eşlik eder. O, balayında daha çok kumar oynamakla vaktini geçirir. Dolayısıyla onun Samim kadar ince ruhlu ve musikiye, sanata tutkun derecede düşkün olmadığını söyleyebiliriz.

Nevhiz'in eşi Sadri Bey ise alaturka veya alafranga musikiyle ilişkisini göremediğimiz erkeklerdendir. Pertev'in ağabeyi olan Sadri Bey, romanda sadece ismiyle kendinden bahsedilen bir kişidir. Pertevlerin çay davetinde Saraylı, Samim'e Nevhiz'i anlatırken Sadri Bey'in eve hiç uğramadığından ve eşine karşı ilgisizliğinden yakınır. Nevhiz'in ömrü boyunca hayalindeki aşkı bulamaması, Samim'le ilişki yaşaması ve romanın sonunda bir erkekle İtalya'ya kaçması, Sadri Bey'in kişiliğiyle yakından ilişkilidir. Bu bağlamda Sadri Bey, Mehmet Rauf'un çoğu eserinde karşımıza çıkan, eşlerini ihmal eden, musikiye duyarsız ve incelikten uzak erkek tipleri arasında düşünülebilir.

Harabeler romanında anlatıcı konumunda olan Lebibzâde Nuri Süha, eğitilmiş ve kültürel anlamda kendini geliştirmiş biridir. Anlatıcı olduğu için kişiler ve olaylara onun bakış açısıyla vâkıf olduğumuz romanda Nuri Süha, iki farklı aile hayatına temas eder. Bunlardan ilki patronu Lebibzâde Şefik Bey ve ailesidir. Diğerisi ise Şefik Bey'e ev bakarken tanıştığı Fahir Bey ve ailesidir. Nuri Süha, roman boyunca her iki aile üyeleriyle etkileşim kurarak onların parlak yaşantılarının giderek nasıl söndüğüne şahit olur. İki ailenin çöküşüne rağmen o, romanın başından sonuna kadar güçlü kişiliğini

korur. Hatta eserin sonunda onun hem maddi hem de manevi açıdan mevcut konumundan daha yüksek bir mevkiye ulaştığını görürüz.

Küçükken babası onu yakını Lebîbzâde Şefik Bey'e emanet etmiş, Şefik Bey de Nuri Süha'nın eğitimiyle ilgili tüm sorumlulukları alarak onu özenle yetiştirmiştir. İyi derecede İngilizce ve Fransızca öğrenmesi için Şefik Bey'in desteğiyle Robert Koleji'nde tahsil gören Nuri Süha, onu büyütüp yetiştiren bu adamı babası gibi gördüğü için kendini "Lebîbzâde" olarak tanıtır. Nitekim kolejden başarıyla mezun olduktan sonra da Şefik Bey ona kol kanat germeye devam etmiş, kendi tütün ticarethanesinde iş vermiştir. Çocukluğundan itibaren iyi bir eğitim ve kültürle yetişen Nuri Süha, romanda Batılı yaşam tarzıyla öne çıkar. Daha eserin başında onun modaya ve giyime son derece önem verdiğine, patronu Şefik Bey'in tiracethanesinin dekorasyonunu eski bularak modaya uygun şekilde yenilettiğine şahit oluruz. Öyle ki gerçek ismi Mahmut Nuri olmasına karşın Nuri Süha, adını Avrupa'daki çift isim modasına uyarak gazetelerde sık geçen, şık ve kulağa hoş gelen isimlerden biri olan "Süha" ile değiştirmekten dahi çekinmemiştir (*Cumhuriyet*, Sayı: 792, 24 Temmuz 1926).

Mehmet Rauf'un önceki eserlerindeki erkek karakterlere benzer olarak Nuri Süha'da da çevresindeki kişilere, nesnelere ve seslere karşı duyarlılık dikkati çeker. Öyle ki eserin başından sonuna kadar hem kişileri hem de nesneleri bir sanatçı gibi gözlemler. Aynı şekilde, onun sesleri ve musikiyi algılayışında da sanatçılara has bir duyuş tarzı görülür. Ressam veya müzisyen olmamasına rağmen Nuri Süha'daki bu tutum şüphesiz ki hassas, ince ruhlu mizacı ve gelişmiş kültür seviyesiyle ilişkilidir.

Nuri Süha ile musiki arasında ilişki kurabileceğimiz ilk bölüm, romanın başında Nuri Süha'nın *Akşam* gazetesinde ilanı verilen kiralık köşke bakmaya gitmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Patronu Şefik Bey için gezip görmeye gittiği köşkte Nuri Süha, bahçede tenis oynayan Selma ve Mübeccel isimli genç kızların güzelliklerinden çok etkilenir. Köşkün sahibi Fahir Bey kira konusunda kız kardeşine danışmaya giderken Nuri Süha'nın bahçede yalnız kalmaması için yeğenleri Selma'yla Mübeccel'e seslenir. Kızlar da oyunu bırakıp Nuri Süha'nın yanına gelirler. Delikanlı, genç kızlarla ortak zevklere sahip olduğunu belirtmek adına Robert Koleji'nde okurken kendisinin de tenis oynadığını söyler. Romanda Nuri Süha'nın genç kızlarla tanışıp sohbet ettiği bu bölüm, onun romantik mizacı ve musikiye ilgisi konusunda ilk ipuçlarını vermektedir. Nitekim

Nuri Süha bir ressam gibi hem Selma'yı hem de Mübeccel'i bütün uzuvlarına varıncaya kadar detaylı şekilde inceledikten sonra Mübeccel'in kaşlarının aldığı ifadeleri, "genç kızın ruhunun en şehvet-engîz ve mestî-bahş birer musikisi" olarak betimler (*Cumhuriyet*, Sayı: 795, 27 Temmuz 1926). Bu benzetme onun hem ince, romantik mizacını hem de musikiye duyarlı, sanatçı kişiliğini göstermektedir.

Romanın ilerleyen kısımlarında yer alan kotra gezintisi sahnesinde Nuri Süha ile musiki arasındaki etkileşim daha belirgin şekilde görülür. Patronu Şefik Bey'in vesilesiyle Fahir Beylerin Çiftehavuzlar'daki köşküne gidip gelmeye başlayan Nuri Süha, başta Selma'yla olmak üzere kısa zaman içinde bütün köşk halkıyla dost olup kaynaşır. Çiftehavuzlar'daki köşkte sık sık çay davetleri verilir. Nuri Süha'nın da köşkte olduğu bir gün çay partisinden farklı olarak hep birlikte kotrayla denize açılırlar. Yolculukta genç hanımlardan birer şarkı icra etmeleri istenir, bunun üzerine hepsi sırayla sevdikleri şarkıları söylerler. Gidiş-dönüş seferlerinde Müzehher, İclal, Necla, Nermin, Kamuran ve Selma tarafından icra edilen bu şarkılar, onların karakterleri ile musiki seçimleri arasındaki güçlü etkileşimi ortaya koyarken arka planda, anlatıcı konumundaki Nuri Süha'nın musiki zevkini, gelişmiş kulağını da göstermektedir. Küçüklüğünden itibaren alafranga kültür ve eğitimle yetişen Nuri Süha, yetişmesine paralel olarak Batı musikisinden hoşlanmaktadır. Bu bağlamda kotra seferinde söylenen şarkılardan Batı musikisine ait olanların ona daha çok tesir ettiğini görürüz. Örneğin; Müzehher'in seslendirdiği *Un Peu D'amour* adlı Fransızca şarkıyı Nuri Süha büyük bir ilgiyle dinler ve genç kızın sesini "küçük, pürüzsüz, billur" olarak betimler. Yine Nuri Süha'nın deyimiyle Müzehher'in şarkıya kattığı "canlı, melul eda" ve "melul ahenk" de onu ayrıca etkileyen bir husustur (*Cumhuriyet*, Sayı: 841, 11 Eylül 1926). Nitekim Nuri Süha'nın musiki beğenisinde yetiştirme tarzı ve yüksek estetik zevkinin yanı sıra ince ruhlu, hassas mizacının da payı büyüktür. Mehmet Rauf'un çoğu eserinde ince ruhlu, romantik kişiliğe sahip kişilerin elemli musiki parçalarına ilgi göstermelerine benzer olarak Nuri Süha da hüznü aşk şarkılarını sevmektedir. Bu sebeple kotrada Necla'nın "matemli bir ahenkle" söylediği şarkıyı da Müzehher'in şarkısı gibi büyük bir ilgiyle dinler. Hatta Necla söylemeye başlar başlamaz bunun, çok sevdiği meşhur *Küçük Ourida* adlı şarkı olduğunu anlar. Nuri Süha'ya göre "hazin bir eda"ya sahip olan bu şarkı, "adeta bir aşk iniltisi, bir elem feryadıdır" (*Cumhuriyet*, Sayı: 841, 11 Eylül

1926). Nuri Süha çok sevdiği bu şarkıyı kotrada Necla'nın tesirli sesinden dinleyince mest olur. Fakat onu Necla ve Müzehher'in şarkılarından daha ziyade etkileyen, Selma'nın parçasıdır. Heybeliada'dan dönerlerken kotrada Selma'nın söylediği Fransızca içli şarkıyı dinleyen Nuri Süha, ruhen ortamdan uzaklaşarak adeta şarkıyla bütünleşir:

Hafif bir kızartı ile genç kızın sesi yükseldi. Bu, titrek, hafif bir soprano ile başlayıp, ara sıra dalgali, elemli bir kontraltoya karışarak pek sıcak, pek müessir dalgalarla ahenkleşen bir sestti. Şarkı evvela, ilk mısraında batı, ağır başlıyor, bir aşk hatırasını yâd eder gibi kederle kıvrılıyor, fakat nakarata muhtasar bir enîn ile inerken Selma'nın sesi burada kontralto ihtirazıyla matemlenerek o kadar müellim, o kadar müessir bir nağme hâsıl oluyordu ki, Necla'nın ve Müzehher'in, kısmen şataretli şarkılarından sonra insanı daha sermest bırakıyordu (Cumhuriyet, Sayı: 854, 24 Eylül 1926).

Bu satırlar, musikin Nuri Süha üzerindeki güçlü tesirini açıkça gösterdiği gibi onun gelişmiş müzik kulağını da ortaya koymaktadır. Öyle ki herhangi bir enstrüman çalma yeteneği olmasa da Nuri Süha sadece dinleme yoluyla Batı musikisi konusunda kendini geliştirmiş, “soprano”, “kontralto” gibi müzik terimlerini algılayacak birikime ulaşmıştır. Onun Selma'nın şarkısındaki tüm ses geçişlerine dikkatini vermesinde gelişmiş müzik kulağıyla birlikte ince ruhlu, hassas kişiliğinin de etkisi vardır. Her bir tınısında yoğun matemî duygular barındıran bu şarkı, gerek melodisi gerekse sözleri ve icra ediliş tarzıyla Nuri Süha'yı baştan sona kendine çeker. Hem Necla'nın hem de Selma'nın şarkısındaki sözleri kolaylıkla anlaması ise Robert Koleji'nde okurken öğrendiği Fransızca sayesinde olmalıdır. Kotra gezintisi süresince alafranga şarkılara, özellikle de Selma'nın şarkısına fazlasıyla ilgi gösteren Nuri Süha, alaturka parçalar üzerinde detaylı durmaz. Sadece, Fahir Bey'in kızlarından İclal'in *İssız gecede ben yine hicranı düşündüm* adlı şarkıyı “vukuf” ve “maharetle” okuduğundan, Nermin'le Kamuran'ın ise babalarıyla Arabistan'da kaldıkları sırada öğrendikleri Arapça şarkıları icra ettiklerinden bahseder (Cumhuriyet, Sayı: 841, 11 Eylül 1926).

Nuri Süha, musikiye düşkünlüğünü günlük hayata da yansıtmaktadır. Romanın başında Mübeccel'in kaşlarının biçimi ile musiki arasında ilişki kurduğu ilişkiye benzer olarak, kotra seferi dönüşü herkesin sarhoş halde tek bir ağızdan konuşup şarkı

söylemeleri ona “operanın koristleri”nin⁵²³ “yek avaz ve yek ahenk terennüm”lerini çağrıştırır. (*Cumhuriyet*, Sayı: 854, 24 Eylül 1926). Mehmet Rauf’un diğer eserlerindeki erkek karakterlerin, âşık oldukları kadınların seslerini musikiyle veya musikiyi çağrıştıran kelimelerle tasvir etmeleri Nuri Süha’da da görülmektedir. Nitekim roman boyunca hem Selma’nın hem de Mübeccel’in konuşmaları onun anlatımıyla “ahenkli” ve “kuş ötüşü” olarak belirtilir. Bununla birlikte Mübeccel’in ulaşılmaz oluşu, sesini Selma’dan üstün kılmaktadır. Öyle ki Nuri Süha, Mübeccel’in konuşmalarını dinlerken “yüksek musiki parçaları”ndan alınan hazzı hisseder (*Cumhuriyet*, Sayı: 1054, 15 Nisan 1927).

Tıpkı Pertev ve Samim gibi, Nuri Süha da hayatı boyunca zor elde edebileceği ideal bir kadının aşk özlemiyle tutuşmuştur. Bu bağlamda ilk görüşte güzelliğinden etkilendiği Mübeccel, gizemli ve zor ulaşılır yapısıyla onu Selma’dan daha çok kendine çeker. Yine Pertev ve Samim’e benzer olarak Nuri Süha da Batı musikisine müptelalık derecesinde tutkundur; fakat musiki konusunda yetenekli olan Selma ve Süheyla Hanım’ın yerine musikiyle hiç ilişkisi olmayan Mübeccel’e âşık olur.

Eserde Süheyla Hanım, “kolay elde edilmesi” yönüyle Nuri Süha’yı kendine âşık edemese de musiki kabiliyetiyle son derece etkilemiştir. Nuri Süha’nın musikiye müptelalık derecesinde ilgisini ve musiki konusundaki düşüncelerini öğrenmemiz de Süheyla Hanım vasıtasıyla olur. Romanın “Yakından” başlıklı ikinci kısmında Nuri Süha, Fahir Beylerin köşk hayatına daha yakından şahit olur. Bu bölümde yalnız köşkteki yaşantıya değil, köşkün daimi ziyaretçilerinin hayatlarına da ayrı ayrı yakın temasta bulunur. Kendi gibi, köşkün müdavimlerinden olan Naim Bey, bunlardandır. Sık sık Fahir Beylerin köşkündeki çay davetlerinde karşılaştığı Naim Bey, bir gün Nuri Süha’yı Küçük Moda’daki evine götürür ve eşi Süheyla Hanım’la tanıştır. Süheyla Hanım gerek estetik zevki gerekse sanatçı kişiliğiyle Nuri Süha’nın üstünde derin bir tesir bırakır. Daha salona girer girmez Süheyla Hanım’ın resim tablolarını görüp hayran kalan Nuri Süha, sanata gerçek anlamda ilgi göstermeyen kadınları musiki örneği üzerinden şöyle eleştirir:

Lakin bu Süheyla Hanım’da hakikaten pek ince ve pek lerzan bir sanatkâr yaşıyordu. Benim gördüğüm ve anladığım kadar hanımlarımız sanat hakkında

⁵²³ (Fr.) choriste: Tü. Korist. Koroda yer alan sanatçı, korocu. Koroyu meydana getirenler, kadın, erkek veya çocuk. Bkz. Sözer, s. 80.

hararetli ve takdirkâr görünmeye çalışırlar, fakat söz sahası aşılmıca sahtekârlıkları hemen sırtır. Mesela size bayıla bayıla Betofen'den [Beethoven] bahseden bir hanım, yedi kat harc-ı âmm bir bestekârın bir havası çalındığı vakit bile taş gibi durur da sonra bir curcuna alaturka hava çalınıncı mest ve mahzuz olur (...) (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani 1926).

Bu cümleler, Nuri Süha'nın Batı musikisini gelişmiş bir estetik zevk ve kültürün ürünü olarak gördüğünü de göstermektedir. Alaturka musiki ise ona göre estetik zevkini geliştirmemiş, sığ kişilerce ilgi gören bir türdür. Nuri Süha kültürel anlamda kendini geliştirmemiş kadınların tersine, Süheyla Hanım'ın sanat aşkıyla dolup taşıdığını görünce memnuniyetini gizleyemez. Onu asıl mutlu eden, Süheyla Hanım'ın Batı musiki konusundaki donanımıdır. Öyle ki Naim Bey, eşi Süheyla Hanım'ın üstün musiki yeteneğinden bahsettiğinde Nuri Süha hemen kendi musiki tutkusunu onlarla paylaşmak ister. Tıpkı *Cidâl* oyunundaki Mecdi gibi, Nuri Süha da musikiyi diğer sanat dallarından daha çok sevmektedir. Musikiye olan iptilasını romanda şöyle dile getirir:

Ben, hemen itiraf etmeliyim ki musikiye, resimden ve hatta her sanattan ziyade meftunum, ruhuma bazı musiki parçaları o kadar derin işlemiş, o kadar emsalsiz nakışlar peyda etmiştir ki bu derecesini ancak bir iki aşkımda bulabildim.

Bu tesir neticesi olarak mektepte iken merak ve iptila sebebiyle ekseri zamanımı musikiye hasreder, bilhassa ihtiyar musiki muallimimiz ders için geldikçe yanından bir dakika ayrılmaz, onun naklettiği hikâyelerden istifade ettiğim gibi ara sıra çaldığı şaheserleri de kaçırmazdım (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani 1926).

Görüldüğü gibi, Nuri Süha da Mecdi gibi musikiye hastalık derecesinde tutkundur. Ancak Mecdi'den farklı olarak ondaki bu sevgi teorik boyuta pek geçmemiş, daha çok musiki parçalarını ilgiyle dinlemekle sınırlı kalmıştır. Mecdi, en önemli sanat merkezlerinden biri olan Paris'te senelerce Batı musikiyle iç içe yaşamasına rağmen Nuri Süha, yaşamında büyük bir yer işgal eden musikiden derslerinin yoğunluğu ve mektepten hemen sonra iş hayatına atılması gibi sebeplerle zaman içinde uzaklaşmıştır. Yine Mecdi, Paris'in ünlü salonlarında sevdiği bütün klâsik opera eserlerini defalarca dinleyip hatmedebilmiştir. Nuri Süha ise Avrupa'ya gitmediği için İstanbul'da kendi ilgisi ve imkânları doğrultusunda musiki kültürünü geliştirmeye çalışır. Süheyla Hanım'a esefle musikiyi ihmal etmesinin sebeplerini anlattığında, genç kadın ona konserleri takip edip etmediğini sorar. Nuri Süha da İstanbul'a gelen Batılı konserlerin azlığından şikâyet eder. Ona göre “senede bir iki defa şehrimize gelip iki üç konser

veren virtüözler⁵²⁴” (Cumhuriyet, Sayı: 929, 9 Kanun-ı Evvel 1926.) eserleriyle dinleyeni ne kadar mest etseler de Batı musikisinin geniş dünyasını solumak için sadece bu birkaç konser yetmemektedir.

Nuri Süha’nın Mecdi’den ve önceki eserlerdeki musikiye düşkün çoğu erkek karakterden ayrılan bir diğer yönü, bestekârların hayatları hususunda karşımıza çıkmaktadır. Nuri Süha kulak dolgunluğuyla Batı musikisinde belli bir birikime ulaşmış olsa da teorik anlamda kendini geliştirmeye vakit bulamadığı için bestekârların hayatlarına temas etmemiştir. Bu bağlamda, uzun yıllar Avrupa ülkelerinde ikamet etmiş olan Süheyla Hanım piyanodaki yeteneğinin yanı sıra bestekârlar konusundaki engin bilgisiyle de onda hayranlık uyandırır. Schumann’ın Clara’yla yaşadığı büyük aşk ve meşhur bestelerinin çoğunu bu aşktan beslenerek üretmesi, romantik tabiatlı Nuri Süha’yı özellikle etkiler (Cumhuriyet, Sayı: 930, 10 Kanun-ı Evvel 1926). Nitekim Süheyla Hanım’ın konuşması bittiğinde Nuri Süha, Schumann’a böylesine vâkıf olan bir kadından bu aşk bestelerini dinlemenin vereceği saadeti düşünerek heyecanlanır.

Nuri Süha’nın musikiye duyduğu iptila, Süheyla Hanım’ın piyanoda çaldığı parçaları kendinden geçerek dinlemesinde de açıkça görülmektedir. Piiano dinleme isteği üzerine Süheyla Hanım onu musiki odasına götürdüğünde Nuri Süha kendini adeta bir “Schumann yuvası”nda zanneder (Cumhuriyet, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926). Gösterişli bir piyanoyla birlikte Schumann ve Clara’nın resimlerinin duvarları süslediği bu odada, yaşadığı manevî hazzın etkisiyle zihninde Schumann’ın ruhuyla Süheyla Hanım’ın ruhunu birleştirir. Ondaki bu “vecd” hali, Süheyla Hanım piyano çalmaya başladığında daha ziyade artar. Öyle ki Süheyla Hanım’ın Schumann’a “ibadet” derecesindeki tutkunluğu ve piyanoda Schumann’ın bestelerinden yükselen “ilahî” ifadeler, Nuri Süha’nın dinlerken başka bir boyuta geçmesine sebep olur:

Henüz yabancı gelen musiki lahnlarıyla istediğim kadar duyamadığım terennümler tevali ederken sâmiâm sermest, pür cûş ve karşımda musiki ile hem-mana ve hem-şîir izmîhrâr tulûlariyle, tecelli mehtaplarıyla pür nur ve pür iltimâ’ çehrenin gayr-i kabil-i tefrik in’ikâslar ve inhilâllerle birbirine karışan ziya ve gölge oyunları, bestelerin revîşini, ânâtını takip ve temsil eden hüzüün ve sürûr, heyecan ve halecan-ı ihtilâc tederrücleri ile rû’yetim pür vecd... Ben artık bir adam değil, artık bir erkek değil, erimiş bir meftuniyet, gaşy olmuş bir iştiyak, ah eden bir tahassür ve oh çeken bir teessürdüm (...)

⁵²⁴ Virtüöz: Teknik üstünlük. Ses veya saz müziğinde icrada gösterilen hüner. Bkz. Sözer, s. 444.

Bu, öyle bir ayin-i kudsîyyet ile devam etmişti ki genç kadın nihayet yorulup da ellerini piyanodan çektiği vakit ruhum hâlâ büyük ibadetlerden kalan dinî bir vicdan ile dolduğundan hâlâ çalıyor gibi onu hâlâ dinliyordum. Varlığımın ufuklarında tanınlar, in'ikâslar çınlıyor ve böyle saatler değil, günler müddetince aynı sihir ve füsunun altında mest ve mebhût kalmak istiyordum (Cumhuriyet, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926).

Nuri Süha, Süheyla Hanım'ın musiki donanımından ve sanatçı kişiliğinden o kadar etkilenir ki neredeyse Mübeccel'i unuttur. Hatta Süheyla Hanım'ı ikinci ve üçüncü ziyaretlerinde ona karşı hayranlığının yerini giderek aşka benzer bir duyguya bıraktığını gözlemleriz. Üçüncü gün Süheyla Hanım piyanoda Schumann'ın *Fa Diyez Minör Sonat*'ını çalarken onu yine kendinden geçerek dinleyen Nuri Süha parçanın "allegro vivace", "andante", "scherzo" gibi tempo geçişleri dâhil her yerinde, sanki geçmişte yaşadığı bir aşkın saadet dolu hatıralarını hisseder (Cumhuriyet, Sayı: 938, 18 Kanun-ı Evvel 1926). Aynı bölümde musikiyle yaşadığı duygu yoğunluğu altında Nuri Süha dikkatini Süheyla Hanım'ın çehresine verir, üstelik piyanoda geçen mesut dakikaların ardından ona fizikî temasta da bulunmak ister. Fakat Süheyla Hanım'ın kolay elde edilebilen tavırları, Nuri Süha'nın çok geçmeden musikinin büyülu tesirinden kurtulmasına ve yeniden Mübeccel'e yönelmesine yol açar. Bu bağlamda, Nuri Süha'nın da musikiyi aşk için biricik koşul olarak gören erkeklerden ayrıldığını görürüz.

Harabeler romanında musikiyle ilişkilendireceğimiz bir başka erkek de Sabit Şehabettin Bey'dir. Fahir Beylerin köşkündeki çay davetlerine, toplantılara katılan Sabit Şehabettin Bey, gazetelerde haberleri çıkan meşhur bir bestekâr rolüyle karşımıza çıkar. Her ne kadar yüksek mevkiye sahip biri olarak tanıtılsa da Sabit Şehabettin Bey, kalabalık şahıs kadrosu içerisinde romanın en silik kişilerindendir. Eserde onun hakkındaki bilgilere de birkaç yerde, Nuri Süha ve Selma'nın bakış açıları vasıtasıyla vâkıf oluruz. Başına taktığı "melon" şapkadan ayağına giydiği "ruga potin'e, üstüne giydiği "kusursuz bonjur"dan "çizgili, muntazam ütülü pantolon"una, boynuna taktığı "mağrur boyun bağı"ndan kolunda "yüksekçe tuttuğu şık baston"una ve hepsinden öte, "mümtaziyetini teşkil eden, sol gözündeki bir tek gözlükle" tepeden tırnağa kadar abartılı bir giyimi olan Sabit Şehabettin Bey, çay davetine gelir gelmez köşkte büyük bir ilgiyle karşılanır (Cumhuriyet, Sayı: 805, 6 Ağustos 1926). Özellikle hanımların ellerini

çırparak gösterdikleri bu rağbetin tersine Selma, Sabit Şehabettin Bey'den hiç hoşlanmaz. Selma'ya göre herkesin adeta merasimle ayağa kalkıp karşılamada bulunduğu bu adam kendini satmasını çok iyi bilen, kibirli biridir. Selma'nın Nuri Süha'nın kulağına fısıldayarak sadece onunla paylaştığı bu düşünce, Sabit Şehabettin'in karakterini ortaya koyması açısından önemlidir. Nitekim Sabit Şehabettin gösterişli giyim kuşamı kadar tumturaklı davranışlarıyla da dikkat çekmektedir. Romanda Nuri Süha'nın bakış açısıyla onun, yürüyüşünden el-kol hareketlerine, mimiklerine kadar her halinde “ölçülü”-“biçili” (*Cumhuriyet*, Sayı: 805, 6 Ağustos 1926.) olmaya itina ettiği görülür.

Her yapacağı hareketi önceden hesaplayan, çevresindeki herkese bir “kral” edasıyla yüksekten bakan Sabit Şehabettin Bey'in mağrur mizacı, konuşmalarına ve sanatçı kişiliğine de yansımıştır. Davetlilerden Hüseyin Besim, padişaha hitap eder gibi bir üslupla “Sabit Beyefendi Hazretleri”nin gazetede çıkmış bir haberini okuduğunu söyleyerek “muvaffakiyeti”nden ötürü onu tebrik eder (*Cumhuriyet*, Sayı: 805, 6 Ağustos 1926). Sabit Şehabettin de böbürlenerek ona şu cevabı verir:

Tek gözlüklü zat, dünyaya metelik vermiyormuş gibi bir tavırla, avucunda sıkıştırdığı iki eldiveniyle, havada bir orkestra şefi gibi tempo tutarak istihfakâr, madenî bir sesle:

- Ha, evet, dedi. Ha, evet... İzmir'e bir küçük seyahat yapmıştım. Orada benim 'Çoban Kızı' oynandı... Lakin hayret edeceksiniz hanımefendiler, İzmir muhiti sanata karşı büyük bir istihale devrindedir... Tiyatro mahşerden bir numune idi. Saller,⁵²⁵ localar, hepsi armoni kombi [harmonie comble]⁵²⁶ bir halde (...) (*Cumhuriyet*, Sayı: 806, 7 Ağustos 1926).

Bu sözlerin devamında Sabit Şehabettin Bey, İzmir'de sadece konsere değil, kendisine yönelik de izleyicilerden büyük bir alaka gösterildiğini ifade eder. Sabit Şehabettin Bey'in türlü şehirlerde konserler veren meşhur bir bestekâr olduğu anlatılsa da roman boyunca herhangi bir musiki parçası icra ettiğini göremeyiz. Aynı şekilde, Sabit Şehabettin Bey'in eser verdiği musiki türü konusunda da eserde bizzat açıklama yapılmamıştır. Bununla beraber, giyim tarzından ve konuşmalarında sık sık Fransızca kelimelere yer vermesinden ötürü onun Batılı tarzda şarkılar bestelediğini düşünebiliriz.

⁵²⁵ (Fr.) salle: Tü. “Salon”.

⁵²⁶ (Fr.) harmonie comble: Tü. “Tam uyum.”

Bu bağlamda, İzmir’de oynandığını belirttiği *Çoban Kızı* adlı eseri de opera veya operet türünde olmalıdır.

Romanda Sabit Şehabettin Bey’in mizacı ve sanatçı kişiliğinin anlatımında benimsenen ironik üslup, yine Nuri Süha’nın bakışıyla kotra seferi sahnesinde de görülmektedir. Köşkte Nuri Süha’nın da bulunduğu, hep birlikte kotrayla denize açılmaya karar verdikleri gün Sabit Şehabettin de geziye katılır. Ancak kotrada diğer beylerin hepsi birbiriyle konuşup eğlenirken Nuri Süha, “muvaffakiyetli bestekâr Sabit Şehabettin Beyefendi”nin “tek gözlüğünün gururu arkasında mağrur, istihfâfkâr, yalnız başına bir kenara dayanmış, ilham arayan bir sanatkâr tavrıyla ufuklara bak”mayı tercih ettiğini söyler (*Cumhuriyet*, Sayı: 840, 10 Eylül 1926). Nuri Süha’nın burada kullandığı “muvaffakiyetli bestekâr” tanımı, Sabit Şehabettin’i aslında kıskanan; fakat onun karşısında yılışık bir şekilde “muvaffakiyet”ini kutlayan Hüseyin Besim’e ironik bir gönderme niteliğindedir. Kotra seferinde bir başka dikkat çeken nokta da Heybeliada’ya gidiş yolculuğunda yapılan musiki faslına Sabit Şehabettin’in katılmayışıdır. Nuri Süha, kotradaki genç kızların sırayla şarkı söylemelerine diğer beylerin büyük bir alaka gösterdiklerini belirtirken Sabit Şehabettin’den hiç bahsetmez. Gazetelerde haberleri çıkan meşhur bir bestekâr olmasına ve kotrada bulunmasına rağmen Sabit Şehabettin’in bu musiki sahnesinde yer almayışı, muhtemelen söylenen şarkıları kendi içinde beğenmeyip küçümsemesinden ileri gelmektedir. Denizde fırtına çıkması üzerine Heybeliada’da mola verdiklerinde de herkes çift halinde vakit geçirirken o, “ezelî lakayt ve mağrur”luğunu korur (*Cumhuriyet*, Sayı: 847, 17 Eylül 1926). Kotrayla geri dönüş yolculuğunda ise yine kibirli mizacına uygun olarak Sabit Şehabettin’in gruba eşlik etmeyip Heybeliada’dan ayrı döndüğünü görürüz.

Batı musikisinin yanı sıra klasik Türk musikisi de romanda erkeklerin karakterlerini pekiştiren güçlü bir unsurdur. Eserin arka plandaki kişilerinden Mecdi Refet ve Selman Naim, bayağı davranışları ve klasik Türk musikisine gösterdikleri ilgiyle öne çıkarlar. Süheyla Hanım’ın eşi sıfatıyla karşımıza çıkan Naim Bey, Fahir Beylerin köşkünün daimî ziyaretçilerindendir. Köşkte düzenlenen çay partileri ve eğlenceleri hiç kaçırmayan Naim Bey, romanda rejim değişikliğinin getirdiği özgürlük ortamını yanlış yorumlayan kişilerin bir örneğini oluşturmaktadır. Nitekim eserin “Uzaktan” başlıklı ilk kısmında Nuri Süha’nın bakışından da keyif ve eğlence düşkünü,

kadınlarla serbest ilişki yaşayan biri olarak çizilir. Nuri Süha köşke gelip gittikçe karşılaştığı Naim Bey'i, Fahir Bey'in kızlarından Nermin'le sürekli teklifsiz bir ilişki içerisinde görerek eleştirir. Öyle ki evli olmasına rağmen Naim Bey her fırsatta köşke gelmekte ve Fahir Bey de dâhil, köşk halkından hiç çekinmeyip Nermin'le kucak kucağa oturmaktadır.

Eserde Naim Bey'in güzel sanatlara yaklaşımı ve musiki zevki, "Yakından" başlıklı ikinci kısımda ele alınmıştır. Nuri Süha başlangıçta köşkün sınırları içerisinde, uzaktan görüp tanıdığı Naim'in kişiliğine ve yaşantısına bu bölümde yakından şahit olur. Nuri Süha'yı yazıhanesinde ziyaret eden Naim, onu Küçükmoda'daki evine götürmek ister. Naim'in evinde eşi Süheyla Hanım'la tanışan Nuri Süha, ruhu sanatla iç içe yoğrulmuş bu kadını gıpta ile takdir ederken Naim'in geveze ve kaba tavırlarını eleştirir. Nitekim Nuri Süha, Süheyla Hanım'ın babasıyla beraber Avrupa şehirlerinde vâkıf olduğu sanatları ve incelikleri can kulağıyla dinlerken Naim, konuşulanları hiç umursamaz:

Yanımda, orada sükût içinde dinleyen karısını hiç mevcut değilmiş gibi laubali ve serbest bir eda ile ara sıra bir kadının, bahusus bir zevcenin yanında söylenmemesi lazım gelen şeyleri de kendine mahsus sallapati bir hovardalıkla dökmekten çekinmeyen Naim, muttasıl hikâyeler naklediyordu. Dedikodular yapıyor, fakat ben de ihtimal Süheyla Hanım gibi artık onu dinlemiyor ve bütün bu şeyleri düşünüyor, bu büyük şehrin köşesinde bucağında ne garip hilkat numuneleri, ne nefis tabiat bediaları olduğunu tasdik ediyordum (Cumhuriyet, Sayı: 905, 15 Teşrin-i Sani 1926).

Sanatla ilgili mevzulara bu derece ilgisiz olan Naim, romanda incelikten yoksun mizacına uygun bir şekilde alaturka musiki taraftarı olarak işlenmiştir. Nuri Süha'yla beraber Küçükmoda'daki evden çıkıp Mecdi Refet'in apartmanına gittiklerinde evdeki içki ve zevk âleminden büyük bir hoşnutluk duyan Naim, gramofonda çalan alaturka şarkıları bayılarak dinler. Nuri Süha, Mecdi'nin evinde de dedikoducu ve kaba tavırlarıyla ön plana çıkan Naim'in alaturka parçalarla mest olduğunu gördükçe eşi Süheyla Hanım'a acır:

(...) Naim Bey kadınların açık saçıklığına, erkeklerin perdebirunluğuna bakıp, gramofonda çalınan kepazelikleri dinleyerek adeta kendinden geçiyordu.

Gözümün önüne sanatkârane bir incelikte yaptığı nefis levhalarla boş salonunda çürüyüp, solup eriyen müstesna limonluk çiçeği zevcesi geldi. Kadıncağız Garp'ın hudutsuz nefâisiyle zengin, musiki hazinelerine bütün bir kudretle hulul ve temellük etmiş, bu müstesna, bu şaheser hilkat acaba zevccinin

galiz zevkini biliyor mu? Ve eğer biliyorsa ondan iğrenmiyor mu idi? (Cumhuriyet, Sayı: 907, 17 Teşrin-i Sani 1926).

Naim’le beraber gerek kişiliği gerekse musiki zevkiyle romanda olumsuz izlenim oluşturan bir diğer kişi de Mecdi Refet’tir. Naim gibi Fahir Beylerin köşkünün müdavimlerinden olan Mecdi, eserde çapkın hal ve hareketleriyle ahlâki çöküşün bir örneğini teşkil etmektedir. Nuri Süha, köşte Naim’i Nermin’le samimi vaziyetlerde gözlemlemesine paralel olarak Mecdi’nin de Fahir Bey’in diğer kızı Kamuran’la yakınlık kurduğunu görür. Kamuran’ın haricinde Mecdi başka kadınlarla da ilişki yaşamakta, evinde sık sık içki ve zevk âlemleri düzenlemektedir. Ayrıca romanın sonlarında onun, Nuri Süha’nın patronu Şefik Bey’in eşi Zahide Hanım’a yaklaşmaya çalıştığını görürüz. Nitekim Mecdi’nin yaşadığı ahlâki çöküş, ölümüyle sonuçlanır. Eserin sonunda Nuri Süha, onun gerçek kişiliğini Zahide Hanım’a göstermek için bir fotoğraf makinesi satın alır ve Mecdi’nin evine gider. Mecdi’yi kadınlarla âlem yaparken yakalayıp fotoğrafını çekmeyi planlayan Nuri Süha, onun silahla vurulduğuna şahit olur.

Eserde Mecdi’nin mizacı ile musiki zevki arasındaki ilişki de Naim’inki gibi yine “Yakından” başlıklı ikinci kısımda ve Nuri Süha’nın bakışıyla karşımıza çıkmaktadır. Naim’in ısrarı üzerine onunla beraber Mecdi’nin apartmanına giden Nuri Süha, burada Mecdi’nin bayağı zevklerine ve çeşitli düzenbazlıklarına şahit olur. Evinde kadın ve erkeklerin serbestçe ilişki yaşadığı bir sefahat âlemi yapan Mecdi, aynı zamanda kadınları parasıyla kandırmaktadır. Nitekim Naim ve Nuri Süha, Mecdi’nin evine geldiklerinde onun sefil bir kadınla kavga ettiğini duyarlar. Para uğruna kızını zevk âlemlerine peşkeş çeken bu kadın, paralarını vereceğini söyleyip sözünde durmayan Mecdi’yi dolandırıcılıkla suçlar. Daha gelir gelmez bu manzara karşısında şaşkına uğrayan Nuri Süha, Mecdi’nin evinde yaşanan ahlaksız ilişkileri gördüğünde kendini bir an evvel oradan kurtarmak için çareler arar. “Alaturka âlemlerden derin bir nefretle ikrah eden” (*Cumhuriyet*, Sayı: 907, 17 Teşrin-i Sani 1926.) Nuri Süha’nın Mecdi’nin evinde karşılaştığı bir diğer bayağı unsur ise çalan alaturka şarkılardır. Gramofondan “tiz bir ses”in eşliğinde *Meyle teskin eyle sâki âh-ı âteş-zârımı*⁵²⁷

⁵²⁷ *Meyle teskin eyle sâki âh-ı âteş-zârımı*: Türk bestekârı Hacı Fâik Bey’in (1831?-1891) “hicâz” makamında ve “ağır aksak” usulündeki şarkısı. Bkz. Öztuna, *Türk Musikisi* 1, s. 282.

şarkısının yükseldiği (*Cumhuriyet*, Sayı: 906, 16 Teşrin-i Sani 1926.) ve davetlilerin farklı plak isteklerine göre zaman zaman gramofonu susturdıkları bu musiki atmosferi, eserde Naim Bey gibi Mecdi'nin de kötü musiki zevkini ortaya koymaktadır. Ayrıca her kafadan bir sesin çıktığı ve herkesin kendi halinde hareket edip eğlendiği bu ortamda, gramofonun bir çalıp bir durduğunun vurgulanması önemlidir (*Cumhuriyet*, Sayı: 907, 17 Teşrin-i Sani 1926). *Karanfil ve Yasemin* romanında Sacide Hanım'ın çay partisinde hem piyanonun hem de kalabalığın seslerinin birbirine karıştığı bir ortamda yapılan alaturka musiki faslı gibi, Mecdi'nin evinde kargaşa içinde ve düzensiz çalan bu gramofon da rahatsız edicidir. Kuşkusuz Mehmet Rauf eserlerinde Batı musikisini ve klasik Türk musikisini dinleyen kişilere yüklediği olumlu/olumsuz nitelikleri, iki musiki türünün hâkim olduğu atmosferlere de yansıtmıştır. Nitekim yapıtlarında Batı musikisinin hâkim olduğu ortamlar sessiz, sakin, huzur verici ve hatta ilâhi duygular uyandırıcıyken klasik Türk musikisinin mevcut olduğu mekânlar gürültülü, boğucu ve karmaşıktır.

Mehmet Rauf'un Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı son romanı **Halas**'ta da tıpkı Mecdi, Mehmet Behiç, Pertev, Samim ve Nuri Süha gibi musikiye düşkün; ancak musikiyi aşk için tek şart görmeyen erkeklerden biriyle karşılaşırız. Mehmet Behiç servete önem verdiği, Mecdi, Pertev, Samim ve Nuri Süha da zor elde edilen kadınları kıymetli buldukları için musikiyi bir kadında aranacak en önemli meziyet görmezler. *Halas*'ın kahramanı Nihat ise onlar gibi ferdî hislerle değil, millî duygularla hareket ettiği için musikiyle pekişen aşkını bitirir.

Kurtuluş Savaşı'ndaki millî mücadeleyi konu alan romanda Nihat, daha önce Suriye cephesinde mücadele etmiş bir subay rolüyle karşımıza çıkar. Anlatıcı onu fiziksel ve kişisel özellikleriyle de mesleğine uygun çizmiştir. Romanın başında “uzunca boylu, biraz etli vücutlu, kırmızı yanaklı, gür ve kestane rengi saçlı” (s. 10) tanıtılan Nihat, güçlü beden yapısının yanında vatanperverliği, zekâsı, çalışkanlığı ve mücadelecî yönüyle eserde sağlam bir kişilik oluşturur. Nitekim roman boyunca savaşa aktif olarak katılmasa da arka planda vatani kurtarma uğruna gösterdiği çaba ve fikirlerle tümüyle olayların içinde yer alır. Dolayısıyla hayata bakışı ve idealleri konusunda onun önceki kişilerden önemli ölçüde ayrıldığını görürüz. Diğer eserlerde ince ruhlu, hassas, sanata ve musikiye düşkün mizaçlarıyla öne çıkan kişiler, Nihat'ın

tersine hayat karşısında pasif bir duruş sergilerler. Yine onlarda tabiat unsurlarına ve seslerine gösterilen yoğun ilgi, Nihat'ta yerini toplumsal manzaralara ve seslere bırakmıştır. Bu bağlamda *Halas* romanı ve Nihat, Mehmet Rauf'un edebî hayatında “önemli bir merhale”yi ifade eder.⁵²⁸

Mehmet Rauf baştan sona tarihî olaylarla ördüğü romanında, estetikle ilgili konuları geri planda bıraktığı için Nihat'la musiki arasındaki ilişkiyi de yüzeysel işlemiştir. Eserin başlarında “sivil olsun, asker olsun giyindiği vakit bütün dikkat ve itinası ile giyin[en], ince ve zarif bir İstanbul çocuğu” (s. 11) sıfatlarıyla tasvir edilen Nihat, musiki zevkinde piyano dinlemekten hoşlanır. “Demevî mizaçlı, ateşli bir aşk genci” olan ve “bu tesir altında” komşusu Beatrice'e bağlanan (s. 12) Nihat'ın genç kıza ilgi duymasında etkili unsurlardan biri, musikidir. *Nekahette* hikâyesindeki Ali Behçet'e benzer olarak Nihat da her sabah Beatrice'in penceresinin önünde onun piyanosunu kendinden geçerek dinler (ss. 12, 48). Genç kızın ecnebi olması ve icra ettiği eserleri piyanoda çalması, Nihat'ın Batı musikisini sevdiğini akla getirmektedir. Ancak onda Ali Behçet'teki gibi musiki parçalarına ve makamlara bir hâkimiyet görülmez. Nitekim romanda Beatrice'in piyanoda hangi şarkıları çaldığı belirtilmeyip sadece bu parçaların Nihat üzerindeki tesiri dile getirilmiştir. Yine piyano, Ali Behçet'teki gibi Nihat'ın sadece aşkını arttıran bir unsur değildir. Aynı zamanda yurdunu kurtarma aşkıyla yanıp tutuşan Nihat'ın, Beatrice'e hislerinde kırılma yaratan bir etkendir. Eserde Beatrice'in piyanonun üstüne astığı Yunan başbakan Venizelos'un resmi, Nihat'ın millî duygularını harekete geçirir (ss. 53-54). Piyanonun, dolayısıyla musikin Nihat üstündeki bu olumsuz tesiri, romanın farklı yerlerinde Nihat'ın bakış açısı aracılığıyla bir leitmotif olarak tekrarlanır. Nihat, Venizelos'un resmini piyanonun üstüne asan ve kendi görmesi için de piyanonun üstüne yanmış bir mum koyan bu genç kıza büyük bir öfke hisseder (ss. 61, 70). Hatta romanın devamında Beatrice onun yanlış anlamasına açıklık getirse dahi Nihat hayal kırıklığı yaşadığı bu olayı İclal'le paylaşmaktan geri kalmaz (s. 172). İçindeki vatanî duygulardan ötürü de Beatrice'i değil, ideal eş olarak gördüğü İclal'i seçer.

Mehmet Rauf, *Cumhuriyet* döneminde kaleme aldığı ***Son Yıldız*** romanında yine Batı musikisine ilgi duyan erkekler üzerinde durmuştur. Eserin ön plandaki kişilerinden

⁵²⁸ Kerman, YTE İncelemeleri, s. 244.

Fahri Cemal, “İstanbul gazetelerinin en parlak ve en mamûru” olan “Şehrâh”ın sahibi ve başyazarıdır (s. 5). O, “gerek gazetesinin bütün memleketteki ehemmiyetinden, gerek büyük servetinden, bhusus gerek daima çok çetin ve çok kuvvetli baş makaleleriyle, pek muvaffakiyetli edebî eserlerinden dolayı matbuat ve edebiyatta meslektaşları arasında pek ciddi bir hürmetle ‘üstât’ diye çağrıl[maktadır]” (s. 5). Romanın başındaki çay davetinde anlatıcı onun beden yapısı ve mizacını şöyle çizer:

Fahri Cemal, uzun boyu, saçlarının beyaz çerçevesi içinde demevî ve hâkim bir ifade ile mümtaz ve pür vakar matruş olmuş çehresiyle, ağır ağır kendi paltosunu da çıkarıp garsona teslim etti; üstât hayattaki ehemmiyetini müdrik-i müheyyib seciyelere has mütehakkim bir nazarla etrafını süzüyor, tavırları ve nazarları faal ve müdakkik bir mizaç irae ediyordu (s. 8).

Olgun ve seçkin kişiliği fizikî görünümüne de yansıyan Fahri Cemal, yaş itibarıyla diğer eserlerdeki genç delikanlılardan ayrılmaktadır. Bununla beraber, Mehmet Rauf sanki onu diğer yapıtlarındaki estetik duygusu gelişmiş, musikiye düşkün erkeklerin bir sentezi olarak işlemiştir. Nitekim Fahri Cemal de romanda herhangi bir musiki aleti çalmaz; ancak gerek Batı musikisi konusundaki gelişmiş kulağı gerek bestekârlara ve opera eserlerine hâkimiyeti gerekse musiki konusundaki fikirleriyle önceki eserlerdeki musikiye düşkün erkekleri tek başına bünyesinde toplamış gibidir. Hatta diğer eserlerde görmediğimiz, ilk defa *Son Yıldız*’da karşımıza çıkan önemli bir husus da Fahri Cemal’in kendi gazetesinde bir “musiki münekkidi” (s. 53) çalıştırmasıdır.⁵²⁹ Romanda sadece bu bile onun musikiye verdiği önemi gösterir mahiyettedir. Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, “Garâm-ı Şebâb”ta Memduh Bey’le başlattığı musiki konusunda bilgili, sanat zevki gelişmiş “ideal” erkek profilini *Son Yıldız*’da Fahri Cemal aracılığıyla zirveye taşımıştır. Bu bağlamda romanda Fahri Cemal’in yaşı gibi, musiki birikiminin de olgunlaştığını görürüz. Hatta o sadece musikiye değil, diğer bütün sanat dallarına da iyi derecede vâkıftır. Bütün bu yönleriyle de akla *Harabeler* romanındaki Süheyla Hanım’ı getirmektedir. Tıpkı Süheyla Hanım gibi o da Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde senelerce bulunmuş, buralarda musiki ve diğer sanatlara nüfuz ederek bilgisini ve ruhunu zenginleştirmiştir.

⁵²⁹ Mustafa Özbacı da aynı hususa değinmiş, romanda Fahri Cemal aracılığıyla gazetede bir “musiki münekkidi”nin çalıştırılmasını “çok yeni ve ileri bir anlayış” olarak değerlendirmiştir. Bkz. Mustafa Özbacı, *Mehmet Rauf’un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 171.

Fahri Cemal, zenginliği ve sanatçı kişiliği kadar kendinden yirmi beş yaş küçük sevgilisi Perran’la yaşadığı gayri meşru aşkla da İstanbul’un sosyete kesiminde ün salmıştır (ss. 6-7). Bütün servetini uğruna harcayacak kadar derin bir aşkla sevdiği bu kadın, romanda onun hem çocuksu hem de babacan kişiliğini öne çıkarır. Perran hep hayalini kurduğu lüks yaşantıya nasıl ki Fahri Cemal sayesinde kavuşmuş ve sanat zevkini geliştirmişse (s. 13), Fahri Cemal de vâkıf olduğu bütün sanat faaliyetlerine Perran’la katılmıştır. Nitekim Perran da musikiye düşkündür. Fahri Cemal bu sebeple genç kadına Almanya’dan on iki musiki aletiyle çalışan özel bir elektrikli düzenek getirtmiştir (s. 80). Eserde musikinin Fahri Cemal üstündeki tesirine ilk olarak Perran’ın Nişantaşı’ndaki evinde, birlikte dinledikleri musiki parçası vasıtasıyla şahit oluruz. Fahri Cemal, Tokatlıyan’da Fikret’le Perran’ın danslarından sonra ikisi arasında bir aşkın başlamasından kuşkulandır ve Perran’ın ağzını aramak için evine gider. Birlikte yemek yerlerken Perran’ın vereceği tepkiyi merak edip ona yurtdışına gideceğini söyler. Perran’ın üzülüp beraber gitmeyi teklif etmesi, onun bütün kuşkularını bir anda silip yok eder. Fahri Cemal, Perran’ın hayatında kimsenin olmadığını öğrenmenin ferahlığıyla musiki mekanizmasından viyolına⁵³⁰ dinlemek ister. Romandaki bu musiki sahnesi, onun ince ruhlu, romantik kişiliğini ve musiki zevkini yansıtmaları bakımından önemlidir:

Ve neşe, saadet, aşk, bu şarabın sihir-kâr hamlesiyle ve içeride çalınan viyolinanın nefis ilhamlarıyla onu dünyadan alarak başka cihanda, şimdiye kadar hiç hissetmediği bir esîr ile müstağrak ederek, başka hayatlara, vecdlere sevk ediyor, Fahri Cemal, ilk defa duyduğu bir mestî içinde sarhoş oluyordu (s. 119).

(...)

Bu esnada içeriden viyolına, Moskovski’nin [Moritz Moskowsky],⁵³¹ Fahri Cemal’in pek sevdiği bir valsini bütün saltanatı ve bütün sanatıyla çalmaya başladı.

Fahri Cemal, sigaranın ve tahassüsünün mestîsi arasında bir derin “Oh!” çekti.

Ruhu, aşk perilerinin aguşunda vecd-engîz rakslarla uçuyordu (...)(s. 122).

Fahri Cemal, musikinin etkisiyle coşan duygularını bir zaman sonra Perran’a da yansıtır. Hatta yaşından hiç beklenmeyecek bir tavırla, Perran’a Beyoğlu’na inmeyi ve Maksim’den başlayarak bütün barlarda “çılğınlar gibi dans et[meyi]” teklif eder (s.

⁵³⁰ Violina: Keman.

⁵³¹ Moritz Moskowsky (1854-1926): Polonyalı besteci ve piyanist. Valslar, salon orkestraları için hafif müzikler, bir opera, bir bale ve bir senfonik şiir bestelemiştir. Bkz. Sözer, s. 281.

122). Fakat Perran'ın *L'amour Masqué*⁵³² müzikalini görmek istemesi üzerine birlikte Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'na giderler. Tiyatroda Perran mutlulukla müzikali izlerken Fahri Cemal kafasındaki düşüncelerden ötürü dikkatini bir türlü oyuna veremez. Nitekim “tıklım tıklım dolu” ve “ancak sahnenin şevka şevk ziyalarının iraesıyla tenvir olunan salondaki kalabalı[k]”, ona huzur vermekten ziyade “bir mezarlık, bir heyula âlemi gibi mütehaccir ve matem-âlud” gelir. Ona göre oyunu izlemeye gelen bu insanlar, gündelik yaşantılarında her gün daha fazla kazanmak için türlü “yırtıcı mücadele”e, “bin köpeklik” ve “bin tezellül”e başvuran; ancak kalabalık arasında “gurur ve azamet göstermekten vazgeçmeyen”, dolayısıyla da sahte, özentî kişilerdir (s. 123). Fahri Cemal zihninde onu bunaltan bu düşüncelerin arasında, bir anda Perran'la yapacakları Avrupa seyahatini düşünüp yeniden mutlulukla dolar. O kadar ki normalde severek dinlediği bu müzikal de atmosferinden ötürü onu boğar:

Birden tekrar, apartmandaki nâmütenâhilik içinde uçmak ihtiyacını hissetti. Başka zamanlar şimdiye kadar nihayetsiz bir zevk vermiş olan bu tiyatro, bunu dolduran ve kesif bir hayalet ateşiyle kaynayan ve şehrin yüksek tabakalarını teşkil eden bu halk onu boğuyordu. Şahsiyeti artık mesafe, bu'd ve hududu tanımak istemiyordu. Etrafında karıncalanan bu insanlar, her biri bir cihan olmakla beraber kendisine miskin geliyordu (s. 124).

Bu pasaj, Fahri Cemal'in yaşadığı yoğun duyguyu göstermenin yanında içinde bulunduğu ortamdan hoşnutsuzluğunu da açıkça göstermektedir. Musikiye tutkuyla bağlı olan Fahri Cemal, İstanbul'da Perran'la birlikte devamlı müzikalleri, opera ve operetleri takip etmesine karşın buradaki sanat ve kültür ortamlarını yapmacık bulur. Nitekim ilerleyen kısımda, hararetle müzikali takip eden Perran'a da mutluluğunu “bu miskin hücrelerde, saadet taklitleri arasında boğmay[1]” (s. 125) istemediğini ifade eder ve genç kadınla salondan çıkarlar.

Fahri Cemal'in musikiyle mest olup gerçek anlamda estetik hazza ulaşması ise Perran'la gittikleri Napoli seyahatinde karşımıza çıkar. Romanda Napoli, Perran'da Fuat'a olan aşkını hatırlatıcı ve bu sebeple de üzüntü verici bir etkide bulunurken Fahri Cemal'i tabiatı ve sanatıyla son ana kadar büyüler. Fahri Cemal, diğer Avrupa şehirleri

⁵³² *L'amour Masqué* (1923): Fransız besteci André Messager'in (1853-1929) bestelediği ve Sacha Guitry'nin (1885-1957) librettosunu yazdığı, üç bölümden oluşan komedi müzikal türündeki eser. Bkz. “L'amour Masqué”, *Encyclopédie Multimédia de la Comédie Musicale Théâtrale en France (1918-1944)*, <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=7>, (23.09.2018).

gibi Napoli'ye de iyi derecede hâkimdir ve Perran'la kaldıkları süre boyunca buranın musikisini, sanatını, yemeğini, müzelerini ve tabiat güzelliklerini ona da göstermek ister. Romanın Napoli'de geçen bu bölümleri, Fahri Cemal'in bestekârlarla opera eserleri konusundaki donanımını ve musiki hakkındaki düşüncelerini ortaya koyması açısından büyük bir öneme sahiptir. Nitekim Fahri Cemal, daha Napoli'yi gezmeye çıktıkları ilk gün Perran'a buranın iklimi, doğası, kasabaları ve şarkılarıyla ilgili bilgi verir:

(...) Bu köyler, seyyahların perestîş ettikleri nefis tenezzüh yerleridir... Mesela Sordento [Sorrento],⁵³³ bunlardan biridir. Bir aşk ve şevk köyü ki belki bildiğin İtalyanca bir şarkıya isim olmuştur.⁵³⁴ (...) İki adımda bir yeşillikle, gölge ile ve denizden bir yuva, Tratorya denilen lokantalar vardır. Bunlarda da mandolin, kitara çalan erkekler ve kançotenta napolisana [canzonetta napoletana]⁵³⁵ terennüm eden kadınlar bulunur. (...) Ve işte İtalya'nın büyüklüğü, İtalya'nın sanatı, İtalya'nın musikisi, bu hayatın, bu hararetin mahsulüdür (ss. 287-288).

Fahri Cemal, Napoli'nin halk şarkıları yanında ünlü opera salonlarına ve buralardaki musiki programlarına da hâkimdir. Tıpkı İstanbul'da Perran'ın onu müzikal ve operalara gitmeye teşvik etmesi gibi, o da Napoli'de öğrendiği opera programlarını Perran'la paylaşır. Öyle ki daha ilk günden burada Perran'la birlikte izlemek istediği operaların programını yapmıştır:

(...) Burada bir San Karlo [San Carlo] Tiyatrosu vardır. Avrupa'da bulunan tiyatroların en eskisi... Buna ara sıra büyük turneler gelir. Meşhur oyunlar oynarlar... Biliyor musun bu akşam ne var? Vagner'in [Wagner] Tristan İzold [Tristan ve Isolde] operası, yani dünyanın en ilahi aşk neşidesi... İtalya'nın en meşhur artistleri tarafından oynanacak...

Genç kadın hava ile, güneşle, denizle ve işittiği sözlerle sarhoş, gözlerini açarak bir hayret handesiyle güldü:

- Nereden haber aldın?

- Sen uyurken ben boş durmadım... Evvela, burada gezintilerimiz için bir otomobil kiraladım... Saniyen şehrin gazetelerini gözden geçirdim... Bu turnede, mesela Pietro Maskayni [Pietro Mascagni] kendi operalarını orkestrada bizzat idare edecek... Sonra eski, yeni bütün musiki şehkârları sıra ile oynanacak... (ss. 288-289).

⁵³³ Sorrento: Güney İtalya'da Napoli Körfezi'ne bakan bir kasaba.

⁵³⁴ Burada işaret edilen şarkı, 1902 yılında İtalyan besteci Ernesto de Curtis'in (1875-1937) bestelediği ve kardeşi Giambattista de Curtis'in (1860-1926) de sözlerini yazdığı *Torna a Sorrento* (Tü. "Sorrento'ya Geri Dön") olmalıdır. Bkz. "Ernesto de Curtis", https://rateyourmusic.com/artist/ernesto_de_curtis, (13.03.2018).

⁵³⁵ (İta.) canzonetta napoletana: (İta.) canzone olarak da bilinen, Napoli'ye özgü halk şarkısı. Bugün için halk şarkısı olmaktan çıkmış, sanat eseri türleri arasına girmiştir. Bkz. Sözer, s. 68.

Bu pasaj, Fahri Cemal'in klasik Batı musikisine hâkimiyetini göstermenin haricinde Avrupa'ya, yani Batılı yaşantıya ne kadar vâkıf olduğunu da ortaya koymaktadır. Nitekim ilerleyen kısımda Perran'la çıktıkları gezintide *Tristan ve Isolde* operasına bilet almak için arabayı önceden aşına olduğu San Carlo Tiyatrosu'nun önünde durdurur (s. 291). Ancak gişede bilet sırasına girdiğinde bütün koltukların dolmuş olduğunu öğrenir. Romanda Fahri Cemal'in Perran'a “bir tek loca bile kalmamış, oyunların sırası evvelden ilan olunduğundan localar bir hafta evvelden alınmış, (...)” (s. 292) sözleriyle ifade ettiği bu kısım, Avrupa'da sanata duyulan büyük rağbeti göstermektedir. İstanbul'da Perran'la gittikleri müzikaldeki tıklım tıklım kalabalık Fahri Cemal'i bunaltacak kadar rahatsız ederken Napoli'de böyle bir etki yapmaz. Çünkü İstanbul'da salonu dolduran izleyiciyle Napoli'deki seyirci arasında sanata bakışları yönünden büyük bir fark vardır. Bu sebeple Napoli'deki salonların doluluğu Fahri Cemal'in üstünde olumsuz değil, olumlu bir etki bırakır. Nitekim o, sadece Perran'la birlikte izlemeyi çok istediği *Tristan ve Isolde* operasına bilet bulamamanın sıkıntısını yaşar. Operayı izleyebilmek için de gişedeki adamla İtalyanca, rica ve ısrar eden bir üslupla konuşur. Hatta gişeden, kâr etmek için locaları önceden alıp sonrasında başkalarına satan kişiler olduğunu öğrendiğinde “bir loca[nın] bin lirete⁵³⁶” satılmasını dahi düşünmeden parasını ve kartını çıkarıp uzatır (s. 292).

Romanda Fahri Cemal'in yüksek musiki zevki, Perran'la Santa Lucia'da yemek yedikleri kısımda da görülmektedir. Ayrıca bu bölüm, Fahri Cemal'in klasik opera eserleri ve bestekârlar konusundaki bilgi birikimini yansıtmaya açısından son derece önemlidir. *Tristan ve Isolde* operasına gitmelerinden önce Fahri Cemal, Perran'ı Santa Lucia'da deniz kenarında bir lokantaya götürür. Burada mandolin ve kitara çalarak masaları dolaşan salaş müzisyen grupları vardır. Perran ve Fahri Cemal'in bir masaya oturmaları üzerine onların da yanına gelirler. Perran özellikle sefil kıyafetli mandolinci bir kızın şarkılarından çok etkilenir. Denizle iç içe bu romantik atmosfer ve mandolinci kızın şarkıları, ona Fuat'ı aşkını hatırlatır (ss. 295-297). Fakat onun böylesine etkilendiği şarkılar, Fahri Cemal'e sıradan gelir. Nitekim Perran musiki süresince kendi hislerine yönelirken Fahri Cemal yemek siparişleriyle meşgul olur ve sonrasında da

⁵³⁶ Liret: İtalya'nın eski para birimi.

gölerek çalgıcının şapkasına cebinden çıkardığı parayı koyar (s. 297). Onun bu hareketi, diğer çalgı gruplarının da masaya gelmesine yol açar. Bunun üzerine Fahri Cemal, hepsiyle tek tek baş etmek zor olacağı için garsonu çağırıp onları rıhtıma yönlendirmesini “tembih e[der.]” Perran’a açıklama olarak da para karşılığında bütün çalgıcıları rıhtım kenarında şarkı söylemeye sevk ettiğini, böylece burunlarının dibinde rahatsız edilmeyeceklerini söyler (s. 297). Onların rıhtımdan duyulan uzak terennümlerinin arasında da Perran’a akşam izleyecekleri *Tristan ve Isolde* operası hakkında bilgi vermek ister:

Senin Tristan ve Izold [Tristan ve Isolde] operası hakkında malumatın yoktur zannederim. Bu insanlar dünya yüzünde yaşamaya başlayalı gelip geçmiş bütün sanatkârlar arasında, yalnız Vagner [Wagner] denilen musiki dâhisinin aşkına yükselttiği bir sanat abidesi, en ulvî bir aşk neşidesidir (...)

Fahri Cemal, derin ve uzun fikirler beyan edeceği zamana mahsus dalgın bir nazarla mevcudiyetinden tecerrüt etmiş gibi bir sanatkâr hulûlüyle devam etti:

- Vagner bu eserde kendi hayatının en elîm bir aşk sergüzeştinden, en canhıraş bir kadın iftirakından mülhem olmuştur. Bu, gece göreceğin gibi bir nevi Romeo, Julyet [Romeo-Juliet] hikâyesi, yani aşkı en kâhir ve ulvî tecellisi ile hisseden iki kalbin macerasıdır. Vagner bu macerayı bizzat kendi hayatında hissetmiş, hissettiği anlarda eserini tertip etmiştir (s. 298).

Fahri Cemal sözlerinin devamında, Wagner’in dünya çapındaki *Lohengrin*,⁵³⁷ *Tannhäuser*,⁵³⁸ gibi diğer eserlerini açlık ve sefalet çekerken yarattığından, bu sırada Münih’te Otto Wesendonck adında varlıklı birinin onu himaye altına aldığından ve Otto’nun eşi Mathilde Wesendonck’la aralarında gelişen aşktan bahseder. Perran’ın büyük bir şevkle dinlediği bu kısımda Fahri Cemal, Wagner’in eşinin musikiye ve sanata ilgi duymadığını; ancak onun tersine Mathilde’nin sanatla dolu ince bir ruhu olduğunu dile getirerek ikisi arasındaki aşkın da musikiye düşkünlükleri vesilesiyle ortaya çıktığını anlatır. Wagner, meşhur eseri *Tristan ve Isolde*’yi de Mathilde’yle yaşadıkları bu aşkın tesiriyle kaleme almış; fakat daha sonra Mathilde’yle ayrılmaya karar vermişlerdir (ss. 299-300).

Wagner’in hayatı ve musikisi hakkındaki donanımının yanı sıra Fahri Cemal, Wagner’le Mathilde’nin birbirine yazdıkları mektuplarından da haberdardır. Nitekim

⁵³⁷ *Lohengrin*: Alman besteci Richard Wagner’in (1813-1883) üç perdelik opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi I, ss. 330-336.

⁵³⁸ *Tannhäuser*: Richard Wagner’e (1813-1883) ait üç perdelik romantik-opera eseri. Bkz. Altar, Opera Tarihi I, s. 324.

Perran’a onun hayatından bahsederken bu mektupların daha sonra “iki cilt” halinde yayımlandığını ve edebiyat dünyasında “en elemli, en canhıraş ve en acı bir muaşaka muhaberesi teşkil et[tiğini]” söyler (s. 300).

Eserde Fahri Cemal’in Wagner’in hayatı ve eserlerinden bahsettiği bu sohbetle arka planda rıhtımdan sesleri duyulan çalgıcıların arasında büyük bir tezatlık söz konusudur. Nitekim Fahri Cemal iyi bir sanat eserinin nasıl yaratıldığını Wagner örneği üstünden anlatırken rıhtımdaki çalgıcıların şarkılarına daha fazla dayanamaz ve onları susturmak ister:

- İşte Peri’ciğim, şehkârlar böyle elemelerin ve böyle kahramanlıkların mahsulüdürler. Sakız leblebisi, badem ezmesi yiyerek eser-i nefis ibda’ edilemez.

Bu esnada garson bir tepsiyle önlerine yemekleri getirdi. Karşıda sahilde, çalgıcılar, mütevaliyen türlü maskaralıklarla ötüyor, sıçırıyor, haykırıyorlardı.

Üstat, garsona para vererek: “Şunu heriflere ver, artık sussunlar” dedi. Önündeki yemeğe rehavetle başlamış olan Perran’a dönerek:

- Zaten, dedi. Zaten sanat cihanının bu şehkârları hep böyle ulvî, fedâkar ve necip mahlûklardır. Mesela, Vagner’in [Wagner] sonra kayınpederi olmuş olan meşhur piyanist ve bestekâr List’in [Liszt] hayatı... Bu adam daha pek genç yaşta piyano sanatında dâhiyane bir maharetle, mümtaz bir sanatkârlıkla konserlere çıktığı, bütün Avrupa şehirlerinde, her nerede piyano çalarsa, tufan-engîz bir alkışla perestiş görmüş... Bütün sanat merkezi olan şehirlerde, en yüksek hayat erbabı arasında, en müstesna kadınların muhabbetlerine mazhar olmuş (...) (ss. 300-301).

Wagner’den hareketle Liszt’in hayatına temas ettiği bu konuşmanın devamında, tıpkı Wagner gibi Liszt’in yaşadığı büyük aşkı da Perran’la paylaşır. Liszt’in Kontes d’Agoult adında soylu bir kadınla gayri meşru aşk yaşadığını ve bu ilişkiden kızları Cosima’nın doğduğunu anlattığı bu bölümde Fahri Cemal, Wagner’in ikinci karısının Liszt’in kızı Cosima olduğunu belirtir (ss. 301-302). Perran, Wagner’in ilk karısını merak edip sorduğunda da “O kadın, zaten Vagner’in karısı mıydı? Vagner gibi bir dâhinin karısı olmak, onun yalnız o hayatına iştirakla mümkün olur mu? Bir dâhinin sanat hayatına, ibda’ hayatına karışmadan onun karısı olmak nasıl mümkün olur...” (s. 302) sözleriyle eleştiride bulunur. Fahri Cemal’in bu fikirleri, sanata ve sanatla yoğrulmuş bir ruha ne kadar önem verdiğini ifade etmektedir. Nitekim kendi de Perran’ı Şefik Nuri’yle evli gibi görmez. Şefik Nuri adî, incelikten yoksun bir adam olduğu için Fahri Cemal, Perran’la bir ilişki yaşamaktan ötürü suçluluk da hissetmez.

Sohbet sırasında Perran'ın Wagner'le Cosima'nın evliliklerini merak etmesi üzerine Fahri Cemal lokantada son olarak bu konuya da açıklık getirir. Cosima'nın o zamanlar meşhur piyanist Hans von Bülow'la⁵³⁹ evli olduğunu; ancak daha sonra Wagner'le evlendiğini söyler. Wagner'e hayranlık duyan Bülow, eşi Cosima'yla Wagner'in ilişkilerini öğrendiğinde büyük bir fedâkarlıkta bulunup aradan çekilmiştir. Perran buna “Tuhaf şey, bu nasıl mümkün olur?” diyerek tepki gösterdiğinde, Fahri Cemal “Büyük sanatkârların, dehâ sahiplerinin ahlâkiyatı bizim anlayamayacağımız kadar yüksektir. O yüksek semalarda bizim ciğerlerimiz teneffüs edemez. Onların telakkileri bizim kayıtlarımızla ölçülemez...” (s. 303) sözleriyle bu duruma açıklık getirir. Musikiyle ilgili bu geniş bahsi de Wagner'in sanatında ustalığa ulaşması ve ölümünde eşi Cosima'nın yanında bulunması mevzularına değinerek bitirir (ss. 303-304).

Romanda Fahri Cemal'in Wagner ve Liszt üzerine sayfalarca verdiği bu tafsilat, onun klasik Batı musikisine duyduğu iptilayı açıkça ortaya koymaktadır. Akşam Perran'la birlikte gittikleri *Tristan ve Isolde* operası ise ona büyük bir sanat zevki verir. Öyle ki Fahri Cemal'in burada İstanbul'daki gibi hiç bunaltı hissetmediğini görürüz. Nitekim oyunu büyüleyerek izlemiş olan Fahri Cemal, Perran'ın da sanatçıların yeteneğinden etkilenip ağladığını düşünür ve “İşte, Avrupa tiyatrolarında insan böyle ağlar Peri'ciğim (...) Fakat ne musiki... Sonra o tenorun sesinde ne ahenk ne sanat değil mi?” (s. 309) sözleriyle onu salondan çıkarır. Hatta otele döndüklerinde hâlâ operanın, özellikle de tenorun etkisinde olarak Perran'a, “Lakin Peri, herifte ne sanat var, değil mi? Sonra ses... Ben sopranoyu o kadar beğenmedim... Sesi gür ama tenorunki gibi cana tesir etmiyor...” (s. 310) der.

Fahri Cemal, Napoli'de kaldıklarının ikinci günü de gezi programlarına operayı dâhil etmeyi unutmamıştır. Otomobille gezerlerken arabayı yine San Carlo tiyatrosunun önünde durdurur ve Perran'a akşamki *La Gioconda*⁵⁴⁰ oyunu için sabah telefonda ayırttığı biletleri almaya gideceğini söyler. Bu operayı geçen sene Roma'da da izlemiş ve “pek güzel” bulmuştur (s. 322). San Carlo tiyatrosundan dönüşte ise “birinci katta bir loca”dan bilet alabilmenin mutluluğuyla otomobile biner (s. 323).

⁵³⁹ Hans von Bülow (1830-1894): Alman piyanist.

⁵⁴⁰ *La Gioconda*: İtalyan besteci Amilcare Ponchielli'nin (1834-1886) dört perdelik opera eseri.

Romanda Fahri Cemal, bir tarafta Perran'ın aşkı diğer tarafta Napoli'nin musikisi, sanatı ve tabiatıyla her an mest olduğu için başta Perran'ın mutsuz ruh halini görememiş; ancak bir gece uyku arasında onun ağlamalarını duyunca şüphelenmeye başlamıştır. Hatta Perran'ın İstanbul'daki son gün söylediği yalanlarını fark ettiğinde “tahlilci ve tetkikçi bir roman muharriri” (s. 352) olmasına rağmen bunları nasıl gözünden kaçırabildiğini düşünür. Bu aşamadan sonra, Napoli ondaki büyümlü tesirini yitirmeye başlar. Nitekim Perran'la Posillipo'daki lokantada yemek yerlerken Fahri Cemal, “Graziella” adında kör bir mandolinci kızı hatırlar ve garsona onu bulup getirmesini söyler. Fahri Cemal'in Napoli'ye daha önce gelişinde dinlediği bu kız, ona göre “şarkıları o kadar ateşle, o kadar sermestâne söyler ki insanı sarhoş eder” (s. 373-374). Fakat mandolinci kız geldiğinde, onun söylediği şarkı Fahri Cemal'i başta etkilese de Perran'ın ağlaması bu tesiri bozar. Fahri Cemal, Perran'ın başka bir âşığı olduğuna artık emin olduğu için mandolinci kızı uzaklaştırır (s. 378).

Fahri Cemal, İstanbul'a döndüklerinde ise Perran'a duyduğu öfkeyle bir akşam kafasını meşgul etmek için dışarı çıkar. Ancak İstanbul'da yapacak düzgün bir aktivite bulamaz. Bu bağlamda sanata verilen önem açısından İstanbul ve Avrupa'yı yine şu sözlerle karşılaştırdığını görürüz: “Avrupa'da olsam bu saatte her şehirde laakal dört beş konser verilir. İnsan hangisine gitse, musikinin ilahî üstatlarıyla mülaki olur ve eserleriyle sermest kalır” (s. 521).

Fahri Cemal'le musiki arasında ilişki kurabileceğimiz bir diğer husus, tıpkı diğer eserlerdeki gibi Fahri Cemal'in de âşık olduğu kadının sesini, konuşmasını musikiye benzetmesidir. Nitekim Perran'ı telefonla aradığı zamanlarda genç kadının sesi ona hep “şen ve ahenkli bir musiki-i billurî” (s. 39), “kuş zemzemeli” (s. 40) ve “musikilen[iyor]” (s. 110) gibi gelir.

Musiki ve diğer sanatlarla ruhunu bu derece inceltmiş olan Fahri Cemal, eserin sonunda, yücelttiği sanatkârlar gibi Perran ve Fuat'ı birleştirir. Kendini de tümüyle doğaya, musikiye ve edebiyata adanmak istediğini söyler:

Ben de ihtimal, Volter'in [Voltaire] dediği gibi bahçemle meşgul olurum... Çiçek dikerim, ağaç yetiştiririm... Artık saadetimi onlarda bulurum... Yahut daha yapılacak çok şeyler var... Mesela, ta gençliğimden beri ara sıra düşünürdüm. Musiki insan için emsalsiz bir zevk ve teselli menbaıdır... Avrupa'da meşhur virtüözleri takip için şehirden şehre seyyar bir halde yaşayan müzika delileri

*vardır... Onlar gibi kendimi kâmilten musikiye vererek mesut olmaya çalışırım...
Sonra, kitaplarım var, eserlerim var, onlarla meşgul olurum... (s. 622).*

Eserde Batı musikisiyle ilişki kurabileceğimiz bir diğer erkek, Fuat İlhami'dir. "Baloda" başlıklı dördüncü bölümden itibaren karşımıza çıkan Fuat, Perran'ın gençlik aşkıdır ve olayların gidişatında önemli bir etkiye sahiptir. Ancak çoğu zaman Perran'ın bakış açısıyla anlatılan Fuat, Perran ve Fahri Cemal'e kıyasla oldukça silik, neredeyse tâli bir kişi gibi işlenmiştir. Bu bağlamda musikiye yaklaşımı da Fahri Cemal kadar detaylı verilmemiştir. Perran'ın bekârken Büyükada'da tanışıp âşık olduğu Fuat'ın beden yapısı, eserde anlatıcının bakış açısıyla şöyle çizilir:

Fuat, esasen çehre itibarıyla sihirli bir tesire malikti. Gayet tatlı ve füsunkâr gözleri, mütenasip bir burnu, yuvarlakça ve zarif bir çenesi vardı. Matruş dudaklarının altında ağzı rengin ve latif bir resimle görünüyordu ve söz söylerken mütebessim bir hat ile açılarak beyaz dişleri kalbi çekiyordu.

Vücudu biraz mülahhamca ve mütenasip, omuzları geniş, şekilli, zarif idi.

Fakat en cazip şahsiyetini kıyafetindeki itina ve zarafetle ifade ediyordu. Her giydiği ince bir itinayla seçilmiş, müstesna bir zarafet numunesi olmak hissini veriyordu (s. 262).

Beden yapısı ve giyimi olumlu sıfatlarla tasvir edilen Fuat romanda saf, hassas ve romantik kişiliğiyle öne çıkmıştır. Perran'la Büyükada'da tanıştıkları dönemde Çanakkale ve Kafkas cephelerinde savaşmış, Perran'la yolları ayrıldıktan sonra sekiz sene Alman fabrikalarından birinde yöneticilik yapmıştır. Sekiz sene sonra Perran'la Pera Palas'taki baloda karşılaştıklarında, ayrı kaldıkları bu senelerde hep Perran'ı aradığını ve onu hâlâ saf, temiz bir aşkla sevdiğini öğreniriz. Fuat, Fahri Cemal'in tersine toy ve az gelirli bir gençtir. Perran'a servetini veremese bile saf ve masum aşkını sunar.

Fuat, kültürlü, alafranga yaşantıya sahip ve musikiye düşkün olması bakımından Fahri Cemal'e benzer. Balo dönüşünde Perran'ın Fuat'la ilgili kafasında canlanan hatıralardan biri de Büyükada'da "Fuat'ın daima çaldığı gramofondaki havaları dinlemek"tir. (s. 185) Romanın bu kısmında Perran'ın bakış açısından bestekârları ve adları belirtilmese de bu parçalar, Fuat'ın iyi bir musiki zevki olduğunu göstermektedir.

Romanda Fuat'ın Batı musikisine ilgisini daha açık gösteren detaysa yine Perran'ın hatıraları vasıtasıyla, Fahri Cemal'le Napoli'de kaldıklarında karşımıza çıkar. Perran, Fahri Cemal'le Posillipo'daki lokantada yemek yerken Graziella adındaki kör

mandolinci kızın şarkılarından çok etkilenir. Mandolinci kızın söylediği bu parçalardan biri, Fuat'ın Büyükada'da gramofonda “ekseri” çaldığı İtalyan besteci Eduardo di Capua'nın⁵⁴¹ *O Sole Mio* adlı şarkısıdır. Perran'ın Büyükada'da balkondan işittikçe kendinden geçtiği bu parçanın “nağmelerinin ruhperverliği”yle “lahnlarının sûzişi” (s. 378), aynı zamanda Fuat'ın içli aşk şarkılarından hoşlandığını ve romantik mizacını da ortaya koymaktadır.

Tıpkı Fahri Cemal gibi enstrüman çaldığına şahit olmadığımız; ancak Batı musikisini dinlemekten büyük bir zevk aldığını gördüğümüz Fuat, konserleri de yakından takip etmektedir. Nitekim Perran ve Fahri Cemal Napoli'de bulundukları sırada Fuat, İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nin düzenlediği “Darü'l-Elhân”⁵⁴² konserine gitmiştir. Fakat eserde bu bilgiyi de yine Fuat'ın dilinden değil, Perran'ın komşuları Hidayet Hanım ve onun kızı Neriman vasıtasıyla öğreniriz. Perran Napoli'den döndükten sonra onu ziyarete gelen Hidayet Hanım ve Neriman, İstanbul'da Perran'ın yokluğunda gelişen olaylardan bahsederler. Söz arasında da “ay çiçeği” lakaplı Hidayet Hanım, Perran'a bir hafta öncesinde Galatasaray Lisesi'ndeki Darülelhan Konseri'ne gittiklerini ve yan koltuklarında Fuat'a tesadüf ettiklerini söyler (s. 409). Perran kızaran yüzünü gizlemek ve ilgisiz görünmeye çalışmak amacıyla Fuat'ın musiki ve konserlerden hoşlanmadığını söylediğinde ise Neriman ona, “Pek tuhaf şey, (...) bilâkis musikiye çocukluğundan beri perestîş ettiğini ve senelerden beri hiçbir konser[i] kaçırmadığını söylüyordu.” (s. 410) diye cevap verir. Hidayet Hanım'la Neriman, Fuat'ın “kibar”lığı, “nazik”liği ve “Avrupa görmüş”lüğünden de çok etkilenmişlerdir. Öyle ki konser boyunca Fuat'ın hal ve tavırlarından çok hoşlanan Hidayet Hanım, Perran'a delikanlıyı evlerine çaya davet ettiklerini de anlatır (ss. 410-411). Bu bağlamda Perran ve anlatıcının yanı sıra, eserdeki diğer kişilerin bakışından da Fuat'ın olumlu imajlarla çizildiğini görürüz. Fuat'ın musikiye yaklaşımının, eserdeki konumuna paralel olarak silik kaldığını söyleyebiliriz. Nitekim Fahri Cemal'in gerek müzik kulağına, gerek bestekârlara ve opera eserlerine hâkimiyetine, gerekse musiki konusundaki

⁵⁴¹ Eduardo di Capua (1865-1917): İtalyan besteci ve şarkıcı.

⁵⁴² Dar'ül-Elhan: İstanbul Konservatuvarı'nın ilk adı. 1912 yılında Maarif Nezareti'ne bağlı olarak kurulan Dar'ül-Elhan, 1917'de sadece Batı müziğine tahsis edilmiştir. 1926 yılında “İstanbul Konservatuvarı” adını almıştır. Bkz. Sözer, s. 99.

fikirlerine romanda detaylı bir şekilde yer verilmiştir. Fuat'ın hem musiki zevki hem de musikiye bakışı ise Fahri Cemal'e göre son derece yüzeysel ele alınmıştır.

Batı musikisiyle bağlantı kurabileceğimiz bir diğer erkek de Halil Nuri'dir. Perran'ın kayınbiraderi, Şefik Nuri'nin kardeşi olan Halil Nuri, "mâhir bir viyolonselci ve aynı zamanda Şehrâh'ın musiki münekkidi"dir (s. 53). Romanın başlarında, Perran'ın evindeki çay davetinde karşımıza çıkan Halil Nuri'yi, anlatıcı şöyle tasvir eder:

(...) Yirmi beş yaşlarında, ince, uzun, zarif bir genç, kibar hayatına dâhil olmak için müsait olmayan varidatını, bütün Beyoğlu konserlerinde, balolarında, tiyatrolarında bâd-ı hevâ – "Şehrâh" biletleri sayesinde – ispat-ı vücud etmekle telaftı çalışırdı.

Pek faal, pek girgin, pek ateşin bir mizaç olduğundan oldukça maharetle kullandığı viyolonseli ve Perran'ın tavsiyesiyle dâhil olduğu "Şehrâh" sayesinde Beyoğlu zevk hayatında kendisine mühim bir mevki yapmış, bütün sanat ve eğlence tezahüratında oldukça cazibeli bir sima almıştı (s. 53).

Perran'ın manevî, Fahri Cemal'in de maddî katkılarıyla önemli bir çevre ve itibar kazanmış olan Halil Nuri neşeli, atak, dışa dönük, konuşkan, eğlenceli ve hoşsohbet kişiliğiyle dikkat çekmektedir. Gerek musiki yeteneği gerekse sürekli girip çıktığı Beyoğlu ortamlarına hâkimiyeti, Perran'la sıkı dost olmalarını sağlamıştır. Hatta Halil Nuri, her hafta çeşitli yerlerden duyduğu dedikoduları kendi ilaveleriyle süsleyip anlattığı ortamlarda sadece Perran'ın değil, diğer kadınların da neşe kaynağı olmaktadır (s. 53-54).

Halil Nuri'nin girişkenliği ve musiki alanındaki bilgisi, Perran'ın çay davetinde açıkça görülmektedir. Davetin başında anlattığı dedikoduyla dikkatleri üzerinde toplayan Halil Nuri, ilerleyen kısımda musiki odasındaki elektrikli düzeneği kullanma becerisiyle öne çıkar. Hatta romanda "viyolonselci" ve "musiki münekkidi" olarak tanıtılsa da bu vasıfları gölgede bırakılmış, anlatıcı tümüyle onun musiki mekanizması konusundaki donanımına odaklanmıştır. Nitekim Halil Nuri, eserde karşımıza çıktığı müddetçe eline viyolonselini alıp çalmaz; ancak Fahri Cemal'in Perran'a Almanya'dan getirttiği bu mekanizmayı kullanarak davetlilere birçok bestenin farklı enstrümanlarla otomatik icra edilebildiği çok sesli, büyük bir musiki şöleni sunar:

Fahri Cemal, Halil Nuri'nin Perran'a gizlice bir işareten sonra kalkarak şöminenin yanında musiki odasındaki çalgıların elektrik düğmelerinin olduğu yere gidip, eliyle bir tanesine dokunduğunu gördü, o zaman kadife perdenin arkasında,

içinde flautadan davul ve trampete kadar on iki musiki aletinin bulunduğu büyük orkestrasyon en tantanalı bir tarabla Wagner'in [Wagner] Tan Hauzer [Tannhäuser] Marşı'nı çalmaya başladı (...) (s. 77).

Bu satırların devamında Halil Nuri, musiki salonunun perdesini davetlilere tamamen açar ve mekanizma hakkında bilgi verir:

Halil Nuri, bunun orta tarafında bir kapak açarak, içinde dönen ve sağılan üstü delikli kâğıt tomarlarını gösterdi. Burada on hava vardı. Bunların hangisi istenirse elektrik düğmesinin olduğu yerdeki işaretlerle o çalınabiliyordu.

(...)

- Bu alet, dedi. Makineli çalgı fabrikasyonunda, fennin, zekânın, sanatın hadd-i kusvâsıdır. Alman mamulatındandır. Bu güne kadar bundan mükemmel bir musiki aleti daha icat edilmemiştir.

Bu esnada Tan Hauzer [Tannhäuser] bitmişti. Halil Nuri, köşeye doğru yürüyerek: "Bundan daha muhayyir-ül ukul ve harika bir alet daha varsa, o da viyolina denilen bu alettir." diye, oradaki yüksek maun diğer bir alete yaklaştı.

Halil Nuri, çalgının bir iki yerini karıştırıp tanzim ederek bir noktasına bastı, o zaman piyano refakatiyle bir keman konseri başladı (...) (ss. 78-79).

Wagner'in *Tannhäuser*'ından sonra Schumann'ın *Berceuse* parçasının çalınmaya başladığı bu bölümde hanımların iyice "mebhut ve hayran" bir şekilde dinlediklerini gören Halil Nuri, mekanizmanın işleyişiyle ilgili daha fazla tafsilat verir:

(...) ve Halil Nuri makinenin altını üstünü açmış dâhili tertibatını tarif ve irae ediyordu:

- "Asıl, çalgının canı şu delikli tahtada," diye otuz santimetre uzunluğunda, iki santimetre sihanında ve üstünde behri iki milimetre murabba' yan yana sıra ile delikleri havi bir tahtayı gösteriyordu.

- İşte bu delikli kâğıtlardan ibaret musiki tomarı tam bir intibakla bu tahtanın üzerinden kayarken kâğıttaki nota delikleri bir uçları ta piyanonun tuşlarına mülâki olan bu tahta deliklerinin üzerinden geçiyor ve tahta ile kâğıdın delikleri karşılaştıkça dâhili tertibatla içeri çekilen hava kuvveti çalgı dışlerini tahrik ediyor (ss. 79-80).

Aygıtın her tarafına tıpkı bir kullanma kılavuzu gibi hâkim olan Halil Nuri, davetlilerden Fehamet Hanım'ın yoğun ilgisi üzerine ona Amerika gramofonunu da gösterir (s. 80). Fakat musiki alanında bu kadar donanıma, teknik bilgiye sahip olan ve çay davetinde Perran'la Fahri Cemal dâhil herkesten fazla öne çıkarılan Halil Nuri, romanın ilerleyen kısımlarında diğer kişiler gibi bir anda gözden kaybolur.

Eserde Batı musikisiyle olumsuz bir ilişki içerisinde olan tek erkek ise Şefik Nuri'dir. Perran'ın eşi sıfatıyla karşımıza çıkan Şefik Nuri, roman boyunca okuyucuda sevimsiz intiba bırakacak şekilde işlenmiştir. Nitekim Şefik Nuri, çıkarı için karısı

Perran'ın Fahri Cemal'le ilişkisini görmezden gelen, üstelik her akşam Beyoğlu eğlence muhitlerinde kadınlarla zevk âlemleri yapan, son derece adî bir adamdır. Fahri Cemal hayatlarına girmeden önce Perran'la Ayasofya'da maddî sıkıntı içinde yaşayan Şefik Nuri, Fahri Cemal'in sayesinde hem Nişantaşı'nda lüks yaşantıya hem de “Şehrâh” gazetesinde avukatlık gibi parlak bir işe sahip olur. Onun olumsuz kişiliği ile beden yapısı, romanda şöyle tasvir edilmiştir:

Bu, uzaktan, mütenasip vücudu, biraz irice ve epeyce esmer başı, şakakları kırışmış siyah ve kesik bıyıkları, kalın Amerikan çerçeveli gözlük arkasında binbir ateşle parlayan küçük siyah gözleriyle insanda ilk görüşte mülayim ve hatta hoş bir tesir hâsıl ediyordu. (...)

Şefik Nuri, rüyeti tatlı tesir eden, fakat temas ve muhaveresi bu halaveti izale ederek heyet-i mecmuasıyla insana bir gılgizet hissi ilka eden bir adamdı. Kaba ifadeleri, ara sıra çirkin, kalın tabirlerle katışık neşe ve şatareti etrafındakileri müteezzi ederdi (ss. 23-24).

Romanda Halil Nuri de Fahri Cemal sayesinde parlak ve lüks yaşantıya adım atmasına rağmen kendini geliştirmiş, bulunduğu mevkiyi hak etmiştir. Şefik Nuri ise kardeşinin tersine içi boş, cahil bir adamdır. Bu bağlamda kültür seviyesi, musikiye bakışını da etkilemiştir. Eser boyunca musiki zevki açıkça belirtilmese de incelikten yoksun kişiliği sebebiyle Batı musikisine yabancı olduğunu düşünebiliriz. Nitekim Perran'ın çay davetinde Halil Nuri, Batılı musiki mekanizması hakkında mantıklı bilgiler paylaşırken aynı konuda Şefik Nuri, görgüsüz bir şekilde sırf konuşmuş olmak için bilgiçlik taslar:

Bu esnada müzika salonundan gelmiş olan Fehamet, kendine verilen fincana bakarak aleni bir gıpta ile:

- Aman ne nefis şeyler! diye hayran oldu.

İki adım ötede erkeklerle konuşan Şefik Nuri, bu takdiri kendine ait bir kompliman addetmiş gibi:

- İltifat ediyorsunuz hanımefendi, dedi. Bunlar Viyana mamulatıdır. Bu numune, meşhur bir dekoratör tarafından resmedilmiş ve fabrika bizim marka ile bundan yalnız yirmi dört tane yapmıştır ki bunlar da bizdedir (s. 81).

Görüldüğü gibi, Mehmet Rauf musikiyi erkek kahramanlarında da beden ve karakter yapılarıyla uyumlu olacak şekilde işlemiştir. Bu bağlamda, çoğu eserde musikiyi dinlemeyi sevmekle birlikte musiki konusunda bilgi sahibi, ince ruhlu erkeklerle karşılaşırız. Ancak Mehmet Rauf'un hemen her eserinde çizdiği bu “ideal”

erkek profili, kimi yapıtlarında ufak tefek istisnalarla bazı değişikliklere uğramıştır. “Küçük Remzi” ve “Pervâneler Gibi” hikâyeleri bunlardandır.

1898’de *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan “**Küçük Remzi**”⁵⁴³ adlı hikâyede ufak yaşı, hayata karşı tecrübesizliği ve musikiye yabancı olması bakımlarından diğer eserlerden farklı bir erkek kahramana yer verilmiştir. Mehmet Rauf bu hikâyesinde, annesinin yanlış tutumunun kurbanı olan Remzi adındaki küçük bir çocuğun trajik öyküsünü işler. Annesi Raziye Hanım’ın aşırı korumacı tutumu yüzünden sıkı bir gözetim altında büyüyen Remzi, hikâyede “cılız, çelimsiz, dal bacak” vücudu ve “benzinde kan namına bir damla renk gör[ün]meyen” damarlı, soluk cildiyle öne çıkar (s. 183). Oğlunun üstüne titreyen Raziye Hanım, Remzi’yi hastalıklardan korumak için kat kat giydirmekte, evden ve hatta odasından dahi çıkartmamaktadır. Her hareketinin kısıtlandığı, gelen misafirlerin nazarından korunmak için bile türlü batıl uygulamaların yapıldığı bir evde yaşayan küçük çocuğun mizacı da beden yapısı gibi kırılğandır.

Altı yaşına kadar annesinin vesveseleriyle evde tutulan Remzi, bir gün dedesinin zorlamaları ve teşvikiyle mektebe yazdırılır. Tantanalı bir törenle, ilâhi ve âminler eşliğinde okula başlayan çocuk, ilk günler hevesle mektepte geçirdiği zamanları ve öğrendiği bilgileri ev halkıyla paylaşır. Mektepte alfabenin yanı sıra ilâhiler de öğrenmiştir. Anlatıcı, Remzi’nin ilâhiyi söyleyiş tarzını şöyle tasvir eder:

Bir hafta sonra çocuk azat ilâhisini öğrendi; fakat bunu tamamıyla beceremediğinden bilmediklerini uyduruyordu. Validesi evvela Remzi’nin gizli ne terennüm ettiğini merak etmiş, bir türlü anlayamamış idi. Daima tekrarladığı bu yanık hava ne idi? Soruldukça utangaç çocuk bilmediği kelimelerin yerine uydurduğu asvat ile teganni ediyor, fakat Raziye bunu anlamıyordu.

Nihayet bunun ilâhi olduğu anlaşılınca kıyametler koptu: “A dostlar, artık adam olmuş da... İlâhi öğreniyormuş da...” diye çocuğu sıkı sıkı harap ettiler, o bunların arasında sıkılarak, kurtulmak için çabalayarak haykırıyordu. Fakat ilâhi çocuğun dudaklarında o kadar garip bir şekil alıyor, bu sola doğru eğri ağızda o kadar hoş oluyordu ki herkes bayılıyordu. Bunun batî, melûl, mezarlıklara mahsus bir hüznle mahzun bir makamı vardı; birçok “vav”lardan sonra tekrarlanan nakarat pek yanık düşüyordu (...) (ss. 193-194).

⁵⁴³ Mehmet Rauf, “Küçük Remzi”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 358, 8 Kanun-ı Sani 1313 [20 Ocak 1898]; “Küçük Remzi, *İhtizâr*, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 179-198. Metinle ilgili tüm alıntılar, ikinci kaynaktan yapılmıştır.

Hikâyede Remzi'nin okuduğu bu ilâhi, onun zayıf bünyesi ve mizacını pekiştiren önemli bir unsurdur. Bu ilâhi, ev halkında –özellikle de annesi Raziye Hanım'da- sevinç yaratsa da küçük Remzi'nin ilâhiyi icra ediş şekli ortamı yoğun bir kasvetle sarar. Hikâyede kuşkusuz Remzi'nin başka bir musiki parçası değil de ilâhi söylemesi, bilinçli olarak düşünülmüştür. Hastalıklı, çelimsiz bünyesiyle küçük Remzi, yetiştiği aşırı korumacı aile ortamında musiki namına ilk öğrendiği bu ilâhiyi okur. Remzi'nin ilâhiyi hissederek, “yanık” bir şekilde söylemesi de ince ruhlu, içe kapanık, kırılgan ve hassas mizacını ortaya koymaktadır. Buradaki önemli bir diğer husus da seçilen bu matemli ilâhi parçasının, hikâyenin gidişatını okuyucuya önden sezdirmesidir. Nitekim hikâyede Remzi'nin sürekli işaret edilen hastalıklı bünyesi, ilk kez evden dış dünyaya açıldığı hareketli mektep yaşantısını kaldıramaz ve Küçük Remzi kuşpalazı hastalığından ölür.

“Hasancık” [“Pervâneler Gibi”] adlı hikâyede başrolde Remzi kadar küçük olmasa da onun kadar toy, hayat ve aşk konusunda tecrübesiz bir delikanlı karşımıza çıkar. Mehmet Rauf hikâyesinde, Batı musikisi konusunda donanımlı kişiler yerine bu musiki türüyle ilk defa karşılaşan Hasan adında bir erkek karakteri ön plana çıkarmıştır. Birinci tekil kişi ağzından yazılan hikâyede başlangıçta ön plandaki kişi anlatıcı gibi algılansa da Mehmet Rauf, ona aslında olayları ve kişileri izleyen bir kamera rolü vermiştir. Nitekim Büyükada'da sık sık arkadaşlarıyla musiki fasılları yapan anlatıcı, bir gün viyolonsel arkadaşı Cemil'in evinde onun yeğeni Hasan'la tanışır ve bu aşamadan sonra sadece Hasan'ı ve onun üstünde etkili olan olayları bir seyirci gibi gözlemlemeye başlar. Arkadaşı Cemil'in evinde karşılaştığı Hasan on sekiz yaşlarında, taşradan İstanbul'a tahsil için gelen, sessiz ve çekingen bir delikanlıdır.

Hasan'ın sessiz, utangaç ve toy kişiliği, daha ilk dakikalardan itibaren dayısı Cemil ve onun müzisyen arkadaşlarıyla bir tezatlık oluşturur. Çünkü dayısı Cemil'le onun arkadaşları Asım'la Hüseyin Şevki dışa dönük, muzip ve laubali bir karaktere sahiptirler. Dayısının evi de onların serbest ilişkilerde bulundukları, her akşam kahkahalar eşliğinde kalabalık eğlencelerin ve musiki fasıllarının yapıldığı; davetliler için “tarab-hâne-yi ahenk”, dışarıdan geçen ciddi, ihtiyar adamlar için “günâh ocağı”, genç kızlar ve kadınlar içinse “mabed-i zevk ve tarab” olarak görülen bir yerdir (ss. 71-72). Bu sebeple taşradaki kendi sade yaşantısından bir anda yabancı olduğu bu tantanalı,

laubali ilişkilerin yaşandığı ortama gelen Hasan'da bir çekingenlik ve endişe halinin mevcut olduğu görülür. Fakat anlatıcı, ondaki tedirginlik halinin bir süre sonra daha da arttığını gözlemler. Nitekim ortamda gırgır ve şamatanın eksik olmadığı bir sırada Hüseyin Şevki'nin Hasan'la alaycı şekilde şakalaşması, onun iyice utanıp sıkılmasına yol açar:

(...) Onlar, kahkahalar, kehehelerle içeri dolup hepsi bir başka nağme ile ötmeye başlayınca, çocuk alıklaşır gibi oldu. Ben hep onu tetkik ediyordum; onun saf ve sabî ruhu üzerinde bu curcunanın ne tesiri olacağını merak ediyordum. Zavallı hemen sersemledi: Mesela, kendisine takdim edildiği vakit Hüseyin Şevki büyük bir reverans ile eğilerek:

- "Anşante kardinal hazretleri..."⁵⁴⁴ deyince çocuk hayretten, selamını şaşırdı. Ne yapacağından mütehayyir kalarak kıpkırmızı oldu, kalktığı sandalyesine düştü oturdu (ss. 74-75).

Hüseyin Şevki'nin bu şakasının hemen ardından piyanoya yönelmesi ve Asım'la Cemil'in de ona katılarak musiki icra etmeleri ise Hasan'daki gergin ve endişeli ruh halini bir anda dağıtır. Cemil'in viyolonsel, Hüseyin Şevki'nin keman, Asım'ın da piyano çalarak icra ettikleri bu parça, *Serenata Andaluza*'dır⁵⁴⁵. Nitekim Cemil'le arkadaşları, gelen davetlilerin "gözünü boyamak için en çok belle[dikleri] ve en güzel çaldıkları Serenâd-ı Andaluz [*Serenata Andaluza*]" (s. 72) parçasıyla musiki faslına başlamaktadırlar. Hasan'ın geldiği gün de onu etkilemek için Hüseyin Şevki, hiç düşünmeden bu havayı çalmak ister. Fakat Hasan, "ömründe hiç görmediği, hatta tasavvur etmediği bu curcuna, bu şamatat ile zaten sersem ve harap olmuştu[r]" (s. 75). Öyle ki ilk kez karşılaştığı Batı musikisi, onda büyük bir hayranlık uyandırır:

*O vakte kadar belki piyano işitmemiş ve viyolonsel görmemiş olan bu saf gençte bu meçhul Serenad-ı Andaluz [*Serenata Andaluza*] ne tesir yaptı? Ben ahenge dâhil olmadığım için onu kolayca teftiş ediyordum. Gözleri parlamaya, uykudan uyananlar gibi yüzünde hayat lem'aları uçuşmaya başladı. Eminim ki, esasen pek latif bir nağmesi olan bu Serenad-ı Andaluz yerine ona gayr-i kâbil-i hazm bir Mançuri havası bile çalınsa idi, onun üzerinde yine son derece bir tesir icra edecekti. Çünkü bu tesir musikiden ziyade ilk defa şahit olduğu bu şevka şevk tezahür-i hayattan hâsıl oluyor idi (s.76).*

Taşrada Batılı bir yaşantıdan uzak olan Hasan, dayısı Cemil'in evindeki tantanalı kalabalık ortama kendini katamasa da icra edilen bu musiki parçası, onda büyülü bir tesir bırakmıştır. Nitekim dinlediği *Serenata Andaluza* parçasından, dolayısıyla Batı

⁵⁴⁴ (Fr.) Enchanté cardinal hazretleri! : Tü. "Tanıştığımıza memnun oldum başpapaz hazretleri!"

⁵⁴⁵ *Serenata Andaluza*: İspanyol besteci Manuel de Falla'ya (1876-1946) ait eser.

musikisinden çok etkilenen Hasan, çok geçmeden piyano çalmayı öğrenmeye ve dayısı Cemil'den Fransızca dersler almaya heves duyar. Öyle ki o, dayısının evindeki parlak Batılı yaşantıya da özenmiş ve giyim tarzını dahi değiştirmek istemiş, bunun için annesinden para tahsil etmiştir:

“Bu şûrişin alaimi çok geçmeden tezahür etti. Bir iki gün sonra, onun boyun bağlarında bir itina, kıyafetinde bir tebeddül görünmeye başladı. Cemil'in bize gelince verdiği malumata göre, annesinden masarifi zâtîyesi için para isteyerek kadının, bu kadar parayı ne yapacağını sorunca: ‘Herkesi görmüyor musun, canım? Ben de herkes gibi olmak istiyorum’ demiş olduğunu öğrendik. Hatta piyano öğrenmek için henüz genç olup olmadığını bile tahkike başladı. (...)

O şimdilik Cemil Bey'den Fransızca dersler alıyor ve işittiği havaları ağızdan tekrara çalışıyor ve bunlarda muvaffakiyetleriyle bize son derece zeki, son derece müstaid ve nihayet derecede hassas olduğunu isbat ediyor idi” (ss. 77-78).

Fakat Hasan, bu ev ortamında musikiyle geçen zamanlarda hayranlık hissiyle mutlu olurken ve kendine güven hissederken, geri kalan zamanlarda huzursuz olmaya ve içine kapanmaya devam eder. Nitekim dayısının müzisyen arkadaşları, ona ilk günden itibaren takılırlar. Hasan onların aralarında adeta bir şakalaşma aracı olur. Anlatıcı, arkadaşlarıyla birlikte yaptıkları şakalara Hasan'ın gücenmesini hikâyede şu sözlerle ortaya koyar: “Ondan bahsettikçe, onu ‘Hasancık’ diye çağırırdık. Fakat o, o kadar hassas idi ki yanında kendine karşı yapılan en kurnaz imaları bile fark ediyor ve kendine mahsus bir gariplik olmak üzere hemen kıpkırmızı oluyor idi” (s. 78).

Hikâyede Batı musikisi, Hasan'da hayranlık hissinin yanında aşk duygusuna da yol açmıştır. Dayısı Cemil'in evinde yine musikiyle eğlenmenin olduğu bir akşam, musikin en yüksek tempoya ulaştığı bir sırada içeriye bir genç kız girer. Ortamdaki herkesin dikkatini çeken bu genç kız, bir Fransız matmazeldir ve Hasan “musikin tesir-i vâlihânesi altında” baktığı bu genç kızın karşısında, “başkaları gibi herkesten içtinap etmeye imkân göremeyerek” adeta “kendini kaybeder” (s. 79).

Hasan'daki aşk ve heyecan duyguları, ertesi gece Fransız matmazelin de piyano çalarak musiki faslına katılmasıyla daha da artar. Batı musikisi gibi, genç ve güzel bir kadının da huzurunda ilk defa bulunan Hasan, iki hazzı bir arada yaşamanın etkisiyle o kadar mest olur ki anlatıcının hemen dikkatini çeker ve anlatıcı onun “kendini mutlak bir peri âleminde zannet[tiğini]” düşünür. Fakat “on dokuz yaşına kadar musikiye ve kadına o kadar yabancı” olan “hassas ve ince” mizaçlı Hasan'ın böylesine etkilenmesi anlatıcıyı tedirgin eder (s. 80). Bu sebeple anlatıcı, onu bu rüya halinden uyandırmak

için arkadaşlarının da dikkatlerini Hasan'ın üzerine çekmek ister. Hikâyede bu durum, onlar arasında alay malzemesi olan Hasan'ın utanıp sıkılmasına ve yeniden kendi içine kapanmasına yol açar:

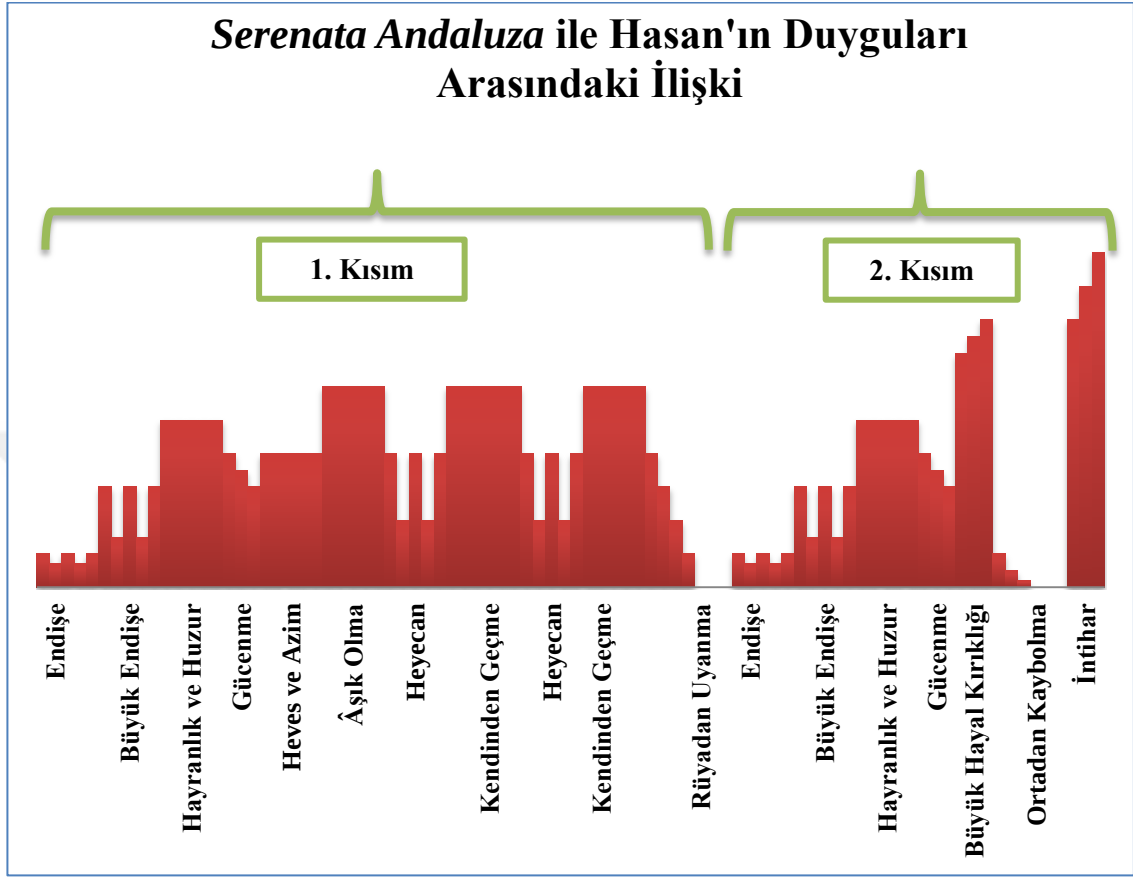
Ben bu bâkir ruh için bu halde bir tehlike görerek onu bîdâr etmek istedim ve diğerlerine işaret ettim; hep birden gürültülü bir kahkaha ile el çırparak ona baktılar. O bunu görünce, sarsılarak kendine geldi ve yine kıpkırmızı oldu. Genç kız faslın böyle ansızın bozulmasından nîm muğber, ne olduğunu anlamak için dönmüş, soruyor idi.

Zavallı Hasancık, seni bu nevşîn rüyadan böyle uyandırdığıma bugün ne kadar nâdim olduğumu bilsen... (s. 81).

Anlatıcının bu pişmanlık içeren sözleri, vakanın hazin bir sonu olduğunu okuyucuya sezdirir mahiyettedir. Nitekim genç kızın önünde dayısı Cemil ve arkadaşları tarafından küçük düşürülen Hasan, o günden sonra suskunlaşmaya başlar. Onun bu sessiz, gücenmiş halleri dikkatinden kaçmayan anlatıcı, bir gün Hasan'ı evde tek başına ve yine küskün bulur. Hikâyede grup üyelerinden Asım'ın evindeki yemeğe davet edilmemesi sebebiyle kırgın olduğunu gördüğümüz Hasan, dayısı ve arkadaşlarının o sırada aslında Fransız matmazelin evinde bulunduklarını öğrendiğinde daha da üzüldür. Fakat “sesinde o kadar derin bir ihtizaz ve inkisar” olan ve “hassasiyetini gizleyemeyen” (ss. 81-82) Hasan'da asıl hayal kırıklığı yaratan, Fransız matmazelle müzisyen grup üyeleri arasındaki yakın ilişki olur. Öyle ki bir gün dayısı Cemil'in evinde Asım'la genç kızı yakın bir vaziyette gören Hasan, şahit olduğu bu olayın kendi üstünde bıraktığı tesirle zehir içerek intihar eder.

Diyebiliriz ki hikâyede Hasan, Mehmet Rauf'un eserlerinin genelinde karşımıza çıkan erkekler gibi ince ruhlu ve hassas olmasına karşın hayat karşısında tecrübesiz olması, Batılı bir hayat tarzı ve kültürle yetişmemesi, Batı musikisi konusunda bir donanıma sahip olmaması gibi sebeplerle onlardan ayrılmıştır. Hikâyeyle ilgili önemli bir husus ise Hasan'ın mizacı ve musiki arasındaki ilişkinin sadece temayla sınırlı kalmamasıdır. Nitekim Mehmet Rauf, Hasan'ın geçirdiği ruhî değişim safhalarını, vakaya yerleştirdiği Manuel de Falla'nın *Serenata Andaluza* adlı parçasının alçalan ve yükselen temposu aracılığıyla eserinin yapısında da ortaya koymaya çalışmıştır.

Bu bağlamda, çalışmamızda Hasan'ın duygularıyla bu musiki parçası arasındaki ilişkiyi daha iyi gözlemleyebilmek adına, Hasan'ın ruh hallerini *Serenata Andaluza* parçasıyla ilişkilendirmek istedik:



Şekil 13: *Serenata Andaluza* ile Hasan'ın Duyguları Arasındaki İlişki

Serenata Andaluza, içinde yüksek ve alçak tonlarla hızlı ve yavaş ritimleri bir arada barındıran, hem neşeli hem de gerilimli tempo geçişlerine sahip bir parçadır. Hikâyede dayısı Cemil'in evindeki kalabalık ortama ilk girdiğinde Hasan'ın hissettiği yabancılık ve "endişe"li ruh hali, sanki akordu bozuk bir piyanodan çıkıyormuş gibi birbirleriyle uyumsuz seslerle, inişli-çıkışlı fakat alçak tonda başlayan *Serenata Andaluza* ile pekiştirilmeye çalışılmıştır. Öyle ki parçanın devamında aynı iniş-çıkışlı ritmin daha yüksek bir tona çıkmasına paralel olarak, Hasan'nın endişesi de artar. Nitekim dayısı Cemil ve onun müzisyen grup arkadaşları Asım'la Hüseyin Şevki başta olmak üzere, bulunduğu ortamdaki kişiler dışa dönük, laubali, zevk ve eğlence düşkünüdürler. Utangaç ve çekingen yapısıyla onlardan tümüyle farklı olan Hasan ise bir şakayı dahi

kaldıramayacak kadar kırılgandır. Bu sebeple hikâyede Hüseyin Şevki'nin kendisiyle şakalaşması, onun utanıp sıkılarak “daha da endişeli” hissetmesine yol açar.

Parçanın endişe hissi uyandıran melodisinin devamında keskin ton geçişleri, yerini yavaş ton geçişlerine ve iniş-çıkışların daha az olduğu, uyumlu seslerle oluşturulan bir ritme bırakır. Tıpkı parçanın bu bölümünde hissedilen huzur gibi, Hasan da dayısı Cemil'in evindeki ortama yabancılık hissinden ve endişeli ruh halinden musikinin vasıtasıyla arınmaya başlar. Musiki fasıllarında dayısı ve arkadaşlarının yegâne çaldıkları parça olan *Serenata Andaluza*, Hasan'ı adeta bulunduğu ortamdan alarak kendinden geçirir. Nitekim hikâyede vaka boyunca tek zikredilen ve bir leitmotif gibi sürekli icra edilen parçanın *Serenata Andaluza* olması önemlidir. Hasan, Batı musikisiyle iç içe olduğu bu dakikalarda, yabancılık duyduğu bu yaşantıya birdenbire özenmeye başlar. Fakat musikinin kendinde uyandırdığı bu “hayranlık ve huzur” duygularının yanında laubali şakalarıyla kendisini sürekli rahatsız eden dayısının arkadaşları, aynı zamanda genç delikanlıda onlara yönelik bir “dargınlık” yaratır. Bununla birlikte yine musikinin etkisiyle Hasan'da piyano çalmayı öğrenmeye ve Batı musikisini kavramaya yönelik bir özgüven, “heves ve azim” gelişir. Eserde Hasan'ın mizacı ve ruh haline göre değişen bu duygular ise parçanın devamındaki yumuşak ton geçişleriyle uyumluluk göstermektedir.

Serenata Andaluza'nın bir anda yükselerek harmoninin olduğu neşeli bir tona geçmesi, hikâyede musikin en yüksek tempoya ulaştığı sırada ortama Fransız matmazelin dâhil olmasına ve Hasan'ın ona “âşık olma”sına tekabül eder. Musiki ve aşkın verdiği hazla, içinde bulunduğu ortamdan bir anda “peri âlemi”ne (s. 80) geçen delikanlının yaşadığı “heyecan”la mutluluk hisleri, onu dışarıdan izleyen anlatıcı ve arkadaşlarının gözünde ise delikanlıyı gülünç bir vaziyete sokar. Öyle ki Hasan çok geçmeden “kendinden geçtiği” bu büyülü rüyadan uyandırılır. Nitekim *Serenata Andaluza*'daki neşeli ritm ve harmoni de çok geçmeden yerini yine bozuk akordu çağrıştıran; fakat bu sefer içinde gülünçlük de taşıyan bir piyano sesine bırakır. Bu aşamadan sonra parçanın bir anda yarıda kesilmesi ise Hasan'ın “rüyadan uyandırılma”sını gösteren bir işaret mahiyetindedir. Nitekim anlatıcı ve arkadaşlarının Hasan'a kahkahalarla gülmeleri, hikâyede Fransız genç kız tarafından icra edilen musiki faslının da bozulmasına ve ortama sessizliğin hâkim olmasına yol açmıştır (s. 81).

Mehmet Rauf, İspanyol besteci Manuel de Falla'nın parçayı ansızın bitirir gibi yarıda kesmesinden ve daha sonra ortasında yeniden başlatmasından da kuşkusuz etkilenmiş olmalıdır. Nitekim hikâyenin devamında vakayı yine bu musiki parçasındaki ses iniş-çıkışlarına göre çizdiğini görürüz.

Serenata Andaluza'nın birinci kısmının yarıda kesilip, ikinci kısımda endişe hissi uyandıran yavaş bir tonda yeniden başlamasına paralel olarak, hikâyede Hasan da içinde bulunduğu “nevşin rüya”dan (s. 81) ansızın, hiç istemediği şekilde uyandırılmanın ardından tekrar “endişeli” hisseder. Dayısının evinde onu huzursuz olduğu bu ortamdan çekip kurtaran musiki ve aşk, Hasan'ın büyülu musiki atmosferinden uyandırılmasından sonra yerini sadece aşka bırakır. Nitekim Hasan, ara sıra Cemil'in madamıyla görüşmek için dayısının evine gelen Fransız genç kızla bu vesileyle görüşmeye başlar ve genç kızın huzurunda duyduğu “hayranlık ve huzur” duygularıyla “endişeli” ruh halinden bir parça da olsa sıyrılır. Bu sırada dayısı Cemil ve arkadaşlarına olan “gücenmeleri” de devam eder. Hikâyede bütün bu duyguların *Serenata Andaluza* parçasındaki ritme göre gelişmesinin yanı sıra, Hasan'da Asım'la genç matmazeli bir arada görmenin yarattığı “büyük hayalkırıklığı”, parçanın en yüksek sesine tekabül etmektedir. Parçada musikin en yüksek tona ulaştığı bu bölümün ardından sesin bir anda alçalıp kesilmesi, bu olayın ardından Hasan'ın “ortadan kaybolma”sına, kesilen musikin bir anda gergin tonda tekrar yükselerek bitmesi ise Hasan'ın intihar edişiyle uyumluluk göstermektedir. Eserde Hasan'ın intiharı, aynı zamanda olay örgüsü içerisinde sadece anlatıcının bakış açısıyla psikolojisini anlamaya çalıştığımız Hasan'ın bir bakıma kendini ifade etmesi, çekingen ve utangaç kişiliğinden ötürü dile getiremediği duygularını söze dökmesidir.

Tıpkı *Eylül*'deki yangın sahnesinde işitilen çığlıklar gibi, *Pervâneler Gibi* de Hasan'ın intihar edişiyle en yüksek perdede bitmektedir. Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, dinlediği klasik opera eserlerinin kendi üstündeki etkilerini *Eylül*'e yansıtmasına benzer olarak, *Pervâneler Gibi* hikâyesini de Manuel de Falla'nın bu parçasının kendinde uyandırdığı hislerden hareketle kaleme almıştır. Dolayısıyla bu hikâye, Hasan'ın duygu değişimlerini gerek tematik gerekse yapısal olarak ifade ettiği gibi, Mehmet Rauf'un gelişmiş müzik kulağını da somut bir şekilde ortaya koymaktadır.

2.1.4. Musiki Eğitimi

Mehmet Rauf'un eserlerinde musiki, eğitim vasıtası olarak da kullanılmıştır. Daha çok Tanzimat dönemi eserlerinde -estetik kaygı güdülme-sizin- okuyucuya Batılı hayat tarzını gösterme ve eğitim işlevleriyle yer verilen musiki, Servet-i Fünûn yazarları tarafından da zaman zaman işlenmiştir. Bunlardan biri Mehmet Rauf'tur. Musikinin eğitim aracı olarak kullanılması, onun eserlerinde genellikle kadınların eğitimi merkezinde karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Rauf, yapıtlarında başlı başına bir güzel sanat unsuru olarak işlediği kadın karakterlerini ideal, âşık olunacak ve evlenilecek kadın tipine oturtmak için kimi zaman onların eğitim seviyelerini de vurgulamış, kadınların musiki eğitimine özellikle önem vermiştir.

“**Garâm-ı Şebâb**” adlı hikâyede Memduh Bey'in âşık olduğu kadın türlü meziyetlerinin yanında, musiki kabiliyetiyle de idealize edilmiştir. Öyle ki hem kanun hem ut hem de piyanoyu ustalıkla icra edebildiği için Memduh Bey onun musiki konusunda iyi bir terbiye aldığını düşünür:

(...) Pek halâvetli bir sesi vardı. En müşkil besteleri okumakta öyle bir maharet-i üstadane ibraz ederdi ki musikide bir terbiye-i sanatkârane aldığını gösterirdi; okurken tavırlarındaki bedialar, sadadaki edalar, simadaki ifadeler, gözlerin kâh mahmur, müstağrak olarak pür nevm kalması, kâh âfâk-ı hülyaya gömülmüş pür garâm durması, her şeyi insanda başka bir meshûriyet uyandırıyordu (...) (s. 179).

“**Bir Hastalığın İlâcı**”⁵⁴⁶ başlıklı hikâyede ise musiki eğitimi almamış bir kadına yer verilmiştir. Hikâyenin başında anlatıcı, babası öldükten sonra işlerini çekip çevirmek için bir kayınpedere ihtiyaç duyarak ayağına gelen ilk kısmetle evlendiğini; ancak evliliğinde mutluluğu bulamadığını ifade eder. Çünkü evlendiği kadın eğitimsiz, incelikten uzak, kaba ve şımarık biridir. Bir kadında ince ruha, kibar davranışlara ve eğitime önem veren anlatıcı, on beş yaşından küçük olan karısını eğitmek için sürekli çaba sarf ettiğini; fakat karısının kendini geliştirmeme hususunda direndiğini söyler. Eserde anlatıcının genç kadına öğrettiği dersler arasında musikin de olması önemlidir:

(...) Bugüne kadar ama ne mücadeleler, bu hayvanı adam etmek için ne keşmekeşler efendim... Elifbadan tutunuz da piyanoya kadar... Fotoğraf,

⁵⁴⁶ Mehmet Rauf, “Bir Hastalığın İlâcı”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 437, 15 Temmuz 1315 [27 Temmuz 1899]; “Bir Hastalığın İlâcı”, **İhtizâr**, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 95-110. Metinle ilgili alıntılar, künyesi verilen ikinci kaynaktan yapılmıştır.

fonograf⁵⁴⁷, dikiş, İngilizce, piyano dersleri... Bana olan muhabbeti işe yarar diye elifbayı kendim gösterdim, kemanı kendim gösterdim; beraber bir taş olsaydı müteessir olurdu, hâlbuki bizim hanım... Hayvan... Artık bu söz kâfi geliyor, bizim hanım hayvan deyince şunu demek istiyorum ki ondan ümidi kesmeli, vazgeçmeli... Çalışırız diye fotoğrafı kendim gösterdim... Hayır, kabil değil... (s. 100).

Hikâyenin devamında karısının eğitilmeye müsait olmamasından ve duyarsız, kaba davranışlarından yakınan anlatıcının mutluluğu başka kadınlarda aramaya başladığını görürüz. Diyebiliriz ki bu hikâye üzerinden Mehmet Rauf, kadınların eğitimi hususunda musikin de gerekli bir unsur olduğunu dile getirmiştir.

“**Bekârlar Arasında**”⁵⁴⁸ adlı hikâyede de ideal, evlenilecek bir kadında aranan özellikler arasında musiki eğitimine işaret edilmiştir. Birbiriyle arkadaş on bekâr erkeğin içki masası etrafında evlilik üzerine konuşmalarını içeren eserde ev sahibi Vahap Bey, evliliğe ve kadınlara olumsuz yaklaşan Vehbi Bey’e eğitilmiş, ince ruhlu ve kültürlü bir kadınla evlenildiği takdirde mutlu bir ömür sürülebileceğini söyler. Evlenmek istediği kadında aradığı meziyetler arasında ise musikiyi özellikle vurgular:

- *Mesela siz evlenseniz, nasıl bir kız tercih ederdiniz... Zaruri evvelden peyda edilmiş bir fikirle işe başlardınız değil mi? İnsanın hayalinde bir güzel vardır... Mesela bence göz kamaştıran bir güzellikten ziyade zariflik tercih edilir; isterim ki musiki bilsin, isterim ki...*
- *Evet, musiki... İkinci günü size davul kadar bit ut, tepsi kadar bir kanun ile çıkarsa görürsünüz... Ah, hayat ne musahhiredir bilerseniz...*
- *İşte bunun içindir ki mümtaz bir terbiye almış olmalı... Okumuş, dünyayı anlamış olmalı... (s. 181).*

Eylül romanında her bakımdan idealize edilen Suat, musiki eğitimiyle de okuyucuda olumlu bir intiba uyandırır. Nitekim Boğaz’daki yalıda Necip’le musiki üzerine sohbet ederlerken ona küçüklüğünde musikiye klasik Türk musikisi parçalarıyla başladığını; ancak daha sonra babasının teşvikiyle Batı musikisine yöneldiğini ve piyano dersleri aldığını anlatır.

Genç Kız Kalbi romanında Pervin, anne ve babasının musiki eğitimine verdikleri önemden ve ona küçüklükten itibaren piyano dersleri aldırıldıklarından bahsetmektedir. Eserde yer yer görücü usulü evliliklerin eleştirisini yapan Pervin, aldığı bütün bu

⁵⁴⁷ Fonograf: (Fr. phonographe): Gramofon. Bkz. Sözer, s. 141.

⁵⁴⁸ Mehmet Rauf, “Bekârlar Arasında”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 420-421, 18-25 Mart 1315 [30 Mart- 6 Nisan 1899]; “Bekârlar Arasında”, *İhtizâr*, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 213-244; “Bekârlar Arasında”, *Seçme Hikâyeler*, (Der. Rahim Tarım), Özgür Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 169-189. Metinle ilgili alıntılar, künyesi işaret edilen son kaynağa aittir.

eğitimlerin boş yere olduğunu söyleyerek sitemde bulunur. Ona göre, bir genç kız kendini ne kadar geliştirse ve musiki eğitimi alsa dahi erkekler kendilerini geliştirmedikleri sürece bütün bunların bir kıymeti olmayacaktır. Nitekim Pervin, erkeklerin gerek musiki gerekse diğer tüm konularda eğitimsiz olduklarını düşünmektedir.

Karanfil ve Yasemin romanında Nevhiz, Samim'e hem musiki hem de resim dersleri aldığından bahseder.

Harabeler romanında ise Süheyla Hanım, Batı musikisine düşkün bir anne-babanın kızıdır ve küçüklüğünden itibaren onların teşvikiyle en iyi hocalardan piyano dersleri almış, babasıyla beraber kaldığı Avrupa şehirlerinde de musiki konusunda kendini iyice geliştirmiştir.

2.1.5. Batılı Yaşantı İçerisinde Musiki

Mehmet Rauf'un musikiyi işlediği bütün eserlerinde piyano, Batılı yaşantının en büyük göstergesi ve birinci şartı olarak karşımıza çıkar. Bunun yanında Tokatlıyan, Summer Palas, Pera Palas gibi otellerin düzenlediği balo eğlencelerinde ve Batılı yaşantının bir gereği olarak köşklerde düzenlenen çay partilerinde, gramofon ve çeşitli enstrümanlar vasıtasıyla kişiler sık sık musiki fasılları yapmaktadır. Ayrıca günlük yaşantı içerisinde Sporting Kulüp, Petit Champs, Concordia, Tepebaşı, Maksim gibi dönemin Batılı tarzdaki gazino, restoran ve kafelerinde de alafranga musikiye yer verildiğini görürüz.

Diğer eserlerde musiki piyano, keman, viyolonsel, mandolin gibi enstrümanlarla ve insan gücüyle icra edilen enstrümanlar yer alırken Mehmet Rauf, *Son Yıldız*'da onlardan farklı olarak elektrikle çalışan, son moda bir musiki mekanizmasına yer vermiştir. Romanın ana karakterlerinden Perran'ın evindeki musiki odasının içinde yer alan bu mekanizma, tam on iki musiki aletini bünyesinde barındıran ve on farklı musiki parçasını çalabilme özelliğine sahip bir Alman malıdır. Eserde bu mekanizmanın çalışma tekniği üzerinde detaylı olarak durulmuştur. Bu musiki mekanizması gibi, Perran'ın Amerika'dan özel olarak getirttiği plaktan bahsedildiği bölümde de gramofonun üretim şirketi ve malzemesi hakkında ayrıntılı tafsilat verildiğini görürüz.

2.2. Dans

Dans, Mehmet Rauf'un eserlerinde musikiden sonra en fazla yer verdiği sanattır. Musiki, eserlerinde Klasik Türk musikisi ve Batı musikisi şeklinde iki türde de görülürken dans, sadece alafranga zevki temsil eden bir ögedir. Bu bağlamda Batılılaşmanın bir tezahürü olarak müzikli restoranlarda, bar ve meyhanelerde, otellerde düzenlenen balo davetlerinde ve konaklarda, köşklere verilen çay partilerinde dansla karşılaşırız. Mehmet Rauf, eserlerinde Batı musikisini her zaman gelişmiş bir estetik zevkin göstergesi olarak yüceltirken alafranga hayat tarzını temsil eden dansı çoğunlukla Batı özentiliği olarak görüp eleştirmiştir.

Tıpkı musiki gibi, dans da Mehmet Rauf'un eserlerinde kadın ve erkekler arasında aşkı geliştirme, kişilerin beden ve karakter yapılarını pekiştirme veya bazen eğitimlerini gösterme, çoğu zamansa Batılı yaşantıyı temsil etme işlevlerinde ele alınmıştır.

2.2.1. Dans ve Aşk

Mehmet Rauf, musiki kadar sık olmasa da eserlerinde kadın ve erkekler arasında bir aşk ilişkisi kurarken dansa da başvurmuştur. Onun yapıtlarında dans, genellikle ya aşkı başlatan ya da var olan aşk bağına güçlendiren bir unsurdur.

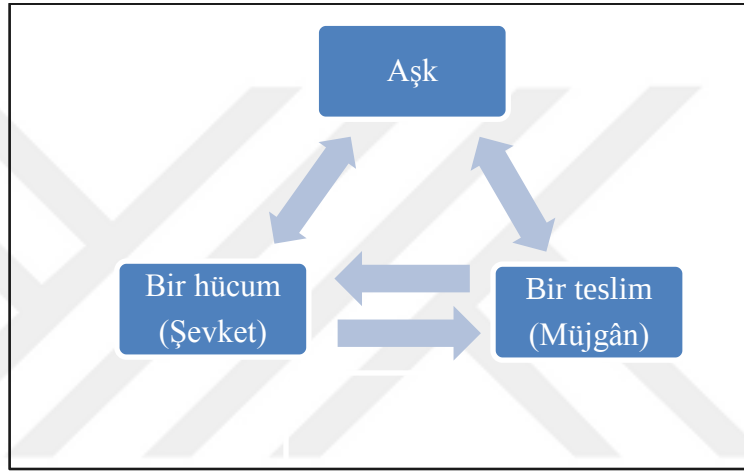
1925 yılında *İkdam* gazetesinde yayımlanan **“Bir Hücum, Bir Teslim”**⁵⁴⁹ başlıklı kısa hikâyede kadın ve erkek karakterlerin birbiriyle yakınlaşmasında balo ile dans iki önemli faktördür. Kalabalık balo salonu tasviriyle başlayan eserde Şevket adındaki delikanlı, davet süresince Müjgân isimli çekici; fakat etrafındaki erkeklere yüz vermemesiyle ün salmış bir kadını söz ve davranışlarıyla kendine çekmeye çalışır. Müjgân, başlangıçta onunla diyaloglarında soğuk bir tavır takınırken konuştukça Şevket'ten etkilenir. Hikâyede ikisi arasındaki duygu etkileşimi konuşmalarının yanı sıra birbiriyle dans ettikleri kısımda da açıkça gözlemlenmektedir. Nitekim aşk ve

⁵⁴⁹ Mehmet Rauf, “Bir Hücum, Bir Teslim”, *İkdam*, Sayı: 10244, 13 Teşrin-i Evvel 1341 [1925]; Mehmet Rauf, “Bir Hücum, Bir Teslim”, *Eski Aşk Geceleri*, Yeni Kitap Matbaası, İstanbul 1927, ss. 75-85. Metinle ilgili alıntılar, ikinci kaynaktan yapılmıştır.

ilişkiler üzerine sohbet etmelerinin ardından, salonda dansın başlaması vesilesiyle Şevket bir anda Müjgân'ın belini tutar ve ikisi dans etmeye başlar:

Müjgân, gruptan kurtulup yaklaştı; bu sırada dans başlamıştı. Musiki o kadar davetkâr, ruhlar o kadar hararetle idi ki tek bir söz söyleşmeden, erkeğin kolu genç kadının beline uzandı, Müjgân'ın göğsü delikanlının kollarına teslim oldu, dönmeye başladılar.

Şimdi, yorgun vücutlar cûş-a-cûş, ruhlar mütelatım, tekrar bir kenara çekilmişlerdi (s. 82).



Şekil 14: Şevket’le Müjgân’ın Hisleri ve Dansları Arasındaki İlişki.

Hikâyede onların dans aracılığıyla birbirine hissettikleri bu fizikî çekim, eserin başlığı ve aralarındaki diyaloglar vasıtasıyla baştan sona vurgulanmaya çalışılmıştır. Şevket, davette Müjgân’la bu kadar uzun süre sohbette bulunduğu, üstelik dans edebildiğine oldukça şaşırır. Çünkü Müjgân, bütün kibar davetlerde kadın-erkek herkesin ilgisini üstüne çeken; ancak hiçbir erkeğe karşılık vermeyen mağrur bir kadındır. Fakat davette Şevket, Müjgân’a iltifat ettikçe yani “hücum”da bulundukça genç kadın da başlangıçtaki taviz vermeyen tavırlarından bir o kadar uzaklaşarak ona “teslim” olur. Bu bağlamda onların “bir hücum-bir teslim” şeklindeki duygu etkileşimi ile danstaki ileri ve geri adım hareketleri arasında da açıkça belirtilmese de benzerlik kurulduğunu görürüz. Yine Müjgân’ın Şevket’e hissettiği çekimi dolaylı yoldan ifade ettiği şu sözleri de hikâyenin başlığını çağrıştırması açısından önemlidir:

(...) Hayatta her şeyde ve her yerde ve bilhassa balolarda daima ve yalnız kadın hâkimdir, daima ve yalnız onun arsuu tegallüp ve tahakküm eder. Kadın istediği

içindir ki erkekler hücum ederler ve kadın istemezse, bu akşamki gibi, tek bir erkek bile yanına yaklaşamaz... Bu gayr-ı kabil tarif bir sebeptir ki, kadının mevcudiyetinden, nebean ederek, etrafında bir cezp ve def cereyanı hâsıl eder... Erkek, bunu karşıdan hisseder, ya koşar ya kaçar. Nitekim istediği vakit kadın en lakayt bir erkeği uzaktan ateşleyerek ayaklarının altına kadar sürükler çeker. (...) (s. 83).

“Teslim” olduğunu üstü kapalı olarak belli eden Müjgân’ın bu sözlerini işitince Şevket büyük bir sevinç yaşar. Nitekim katıldığı bu davetten önce başka bir yerde daha görüp etkilendiği Müjgân’ı balonun başından itibaren elde edebilmek için türlü “hücum”larda bulunmuş ve şimdi “nihayet zafer ümidinin tulûunu en derin inşirahla selamla[mıştır]” (s. 85).

Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, hikâyesinde dansı hem tematik hem de yapısal olarak her bakımdan aşka hizmet eden bir işlevde kullanmıştır. Öyle ki Müjgân’la Şevket’in dansı hikâyede sadece bir yerde verilse de aralarındaki fizikî ve duygusal çekim, balodaki atmosferden konuşmalarına ve duygularına kadar eserin tüm hacmine yayılmıştır.

Karanfil ve Yasemin romanında aşk, çoğunlukla musiki vasıtasıyla yaşansa da dans da kişiler arasındaki çekimi sağlamada etkilidir. Nitekim Samim’in başlarda Pervin’e karşı aşka benzer duygular hissetmesinde dansın etkisi söz konusudur. “Kadri Paşaların Çayında” başlıklı ilk bölümde arkadaşı Pertev’in evindeki çaya katılan Samim, onun kız kardeşi Pervin’in dekorasyon zevkinden çok etkilenip genç kıza dans teklifinde bulunur ve dans ettikleri süre boyunca da Pervin’in güzelliğiyle kendinden geçer:

Samim bu latif genç kıızı kollarının arasında döndürürken, evvelce birçok kere işitmiş olduğu bu vanstepten [one-step] hiç duymadığı nefis bir galeyan ile sermest oluyordu.

Kendisinden biraz kısa olan Pervin’in tam dudaklarının yanında ilâhi bir demet gibi arz-ı vücut eden kısa kesilmiş saçlarına bakıyor, sonra gözleri yavaşça kayarak boynuna, omuzlarına, göğsüne iniyordu.

Sıcak, tatlı ve kumral saçlar dönerken bazı hareketlerle dalgalanarak onu en cansûz bir kadın rayihası ile taltif ediyordu.

Boynunun, omuzlarının, göğsünün rengi, şekli ve nesci o kadar harîrî, o kadar nermindi ki temaslارının gayr-i mahsusiyetine rağmen –tabii ki kendi gibittiretiğini hissettiği bu nefis mahlûkun kollarının arasında eriyip uçacağından korkuyordu.

Kendi kendine “Böyle bir mahlûka sahip olmak ve onunla beraber yaşamak saadeti” diye ah etti (...) (ss. 46-47).

Aynı şekilde romanın “İtiraf ve Mülakat” başlıklı üçüncü kısmında, Sacide Hanım’ın çay partisinde Samim’in bu kez Nevhiz’le dans ettiğini ve bu danstan sonra genç kadına aşkını itiraf ettiğini görürüz. Fakat bu dans, esasında Samim’de Pervin’le dansındaki gibi bir vecd hali yaratmaz. Nitekim Nevhiz, Samim’le keyifsiz bir şekilde ve isteksiz dans eder. Bununla birlikte onun bu tavrı Samim’de öfke duygusunun yanında aşkını daha da arttırıcı bir etkide bulunur. Samim, Nevhiz’le kısa bir süre dans ettikten sonra onu balkona çekerek genç kadına aşk itirafında bulunur:

Onu balkona götürdüğü vakit, hatta söze başlarken, lakırtıyı bu mecraya getirmek niyetinde değildi; fakat bilmeksizin, idare edemeksizin, tehevviir arasında, yuvarlanmış, bu tehlikeli bahse düşmüştü.

Genç kadın hayretle ona bakıyordu. Samim bu hayretin içinde bir memnuniyet şulesi görüyorum zannetti ve başlamış olduğu için, ne olursa olsun diye devam etti:

- Evet, artık saklamaya ne lüzum var... Bunu elbette siz de anladınız... Sizi seviyorum... Fakat bu başka herkesin aşkına benzer bir şey değil, kimsenin hissetmediği korkunç, yırtıcı, katil bir aşk... Anlıyorum ki ben dünyaya sizin için, sizi sevmek, size hayatımı hasr ve feda etmek için gelmişim... (...) (s. 174).

Bu aşk itirafının ardından Samim, Nevhiz’e birlikte bir aşk yaşamayı teklif eder. Görüldüğü gibi, romanda ikisinin dansı çok kısa sürse de Samim’de bu dans Nevhiz’e karşı hislerini artık içinde tutamayacağı bir etkide bulunmuştur. Ayrıca anlatıcı, eserde onların aşkında bir dönüm noktası teşkil eden bu dans sahnesini daha etkili kılmak hususunda atmosfere de özellikle dikkat çekmiştir. Nitekim Samim ve Nevhiz arasında geçen bu konuşma, “içeride salonda dans edenlerin gürültüsü ve piyanonun ruh-nevâz refakati[nin] devam e[ttiği]” (s. 175) bir ortamda gerçekleşir.

Son Yıldız romanında ise dans, tek taraflı olarak sadece Perran’ın aşkında etkilidir. Dans ve aşk arasındaki ilişki bakımından eserin önceki yapıtlardan ayrılan en önemli yönü ise dansın romanda gerçekten icra edilmeyip hayal edilmesidir. Pera Palas’ta düzenlenen baloda gençlik aşkı Fuat İlhami’yle karşılaşan Perran, balo dönüşü zihninde sürekli Fuat İlhami’yi düşünür ve uykuyla uyanıklık arasında onunla dans ettiğini hayal eder. Romanın “Balodan Sonra Aşk Rüyası” başlıklı beşinci kısmında geçen bu husus, fizikî olarak icra edilmese dahi gözümüzde baştan sona bir dans atmosferi çizmektedir. Nitekim bölümün adının “Balodan Sonra Aşk Rüyası” olması da bilinçlidir. Mehmet Rauf’un *Karanfil ve Yasemin* romanında da yer verdiği bu tabir,

Macar besteci Czibulka'nın (1842-1894) eserlerinden birinin adıdır.⁵⁵⁰ *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim'in tahlil ettiği parçalardan biri olarak yer alan bu eser (ss. 120-121), *Son Yıldız*'da sadece beşinci bölümün adlandırılmasında kullanılmıştır; fakat bütün bölümü özetler mahiyettedir. Öyle ki Pera Palas'taki bu beklenmedik karşılaşmanın ardından Perran, adeta “balodan sonra [bir] aşk rüyası” görür. Nitekim gece eve döndüğünde bir şezlonga uzanarak hisleriyle baş başa kalan genç kadın, zihnini sürekli olarak Fuat'tan uzaklaştırmaya çalışır (ss. 175-176). Pera Palas'taki baloda komşusu Fikret'le dans ederken Fuat karşısına çıkmış ve onları üzgün bir çehreyle seyretmiştir (ss. 172-173). Fuat'ın balodaki kederli çehresi aklından bir türlü çıkmayan Perran, yatağa girip uyuyarak bu düşüncelerden kendini uzaklaştırmayı düşünür. Ancak Fuat'ın hayali sürekli aklındadır:

Genç kadın bu hayali dağıtıp uyumak için vaziyetini değiştirerek başını yastıklar arasına soktu. Şimdi Fikret'le dans ederken çalınan ve evvelden beri sevdiği bir vals –bostonun nevazişli, sermest ahenkleriyle bir beşikte gibi sallanıyordu.

Bu Fikret ne nazik, ne terbiyeli bir çocuktur! Teması bir tüy gibi ne kadar hafif, sesi, bir musiki gibi ne kadar okşayıcı idi! Dimağını saran uykunun ilk kanatları içinde onunla döndüğünü görüyordu.

Şimdi yine baloda olduğu gibi Fikret'in kolunda uçarken köşede boynu bükük, gözleri mahzun Fuat'ı gördü. Onunla dans etmek istiyor, fakat Fikret sarılmış, bırakmıyordu. Fikret'le böyle uğraşırken Fuat da yanlarına geldi.

Delikanlının, ta ilk tanıdığı zamanda kalbini teshir etmiş olan ahenkli, sıcak, nevazişli sesini işitiyordu. Fuat'ı niçin tercih ettiğini Fikret'e anlatmak istiyor, ona mazilerinden bahsediyordu. (...) (ss. 179-180).

Bu pasajda ilk olarak Perran'ın Fikret'e karşı bir çekim hissettiği algısına kapılırız. Oysaki Fikret'in beyefendiliğini ve dans yeteneğini takdir eden Perran, ona karşı hiçbir şey hissetmez. Fikret'in buradaki fonksiyonu ise Perran'ın bilinçaltındaki hislerini açığa çıkararak Fuat'a olan aşkını fark etmesini sağlamaktır. Rüyasında Fikret'e Fuat'ı tercih etme sebeplerini anlatması ise bilinçaltında Perran'ın kendini vicdanen rahatlatmaya çalıştığını göstermektedir. Nitekim romanda Şefik Nuri'yle evli olan ve Fahri Cemal'le de gayri meşru bir aşk yaşayan Perran, Fuat'a karşı eski hislerinin yeniden alevleneceğinden korkmaktadır. Bütün gece Fuat'ı aklından uzaklaştırmak için sürekli uyumaya ve başka şeyler düşünmeye çalışsa da yarı uyanık

⁵⁵⁰ Türkçe'ye “Balodan Sonra Aşk Rüyası” şeklinde çevrilmiş olan parçanın orijinal adı (İng.) “Love's Dream After the Ball”dır.

şekilde rüyasında hep baloda Fikret’le dans ettiğini, Fuat’ın da onları izlediğini görür. Uykusunun sık sık bölündüğü anlarda da Fuat’la gençlik anlarına yoğunlaşır. Gece boyunca uyku-uyanıklık ve dans-musiki kasırgası içinde bu düşünceler arasında gidip gelen Perran’ın zihninde Fikret’le dans ettiği görüntü, bir süre sonra Fikret’in Fuat’la yer değiştirmesi şeklinde karşımıza çıkar:

Şimdi yine uzaktan uzağa işittiği o güzel vals –boston nağmelerinin demetleri arasında Fikret’le dans ediyordu ve garip şey birdenbire Fikret ona Fuat gibi geldi ve Fuat’ın kollarında döndüğünü zannetti.

Fakat yarabbi bu vals... Bostonun nağmeleri ne kadar müskir ve ahenkdar ve Fuat’ın kolları ne kadar hararetli ve nevaziş-perverdi!

Böyle, genç kadın döne döne semalara uçmak, başka âlemlere, başka diyarlara geçmek, o kadar ebedî zannettiği genç kızlık rüyalarını tekrar canlandırıp onunla tekrar mesut olmak için çıldırıyordu. Ruhu ahenklerle, kalbi aşklarla taşıyordu (s. 183).

Gördüğü rüyada Fikret’in Fuat’a dönüşmesi ve gençlik aşkı Fuat’la dans etmek, Perran’a Fikret’le dansındaki gibi rahatsızlık değil, büyük bir mutluluk ve huzur verir. Uyandığı anlarda hâlâ boston valsinin nağmelerini kulağında işiten Perran, bir yandan zihninde Fuat’la ilgili hatıralarını canlandırmaya devam eder. Romanın ilerleyen kısmında, rüyasında Fikret’in tamamen kaybolduğunu ve Perran’ın sadece Fuat’la dans ettiğini görürüz:

Şimdi caz-bandın⁵⁵¹ çılgın ahengiyle uçarak, Fuat’ın kollarında sıçraya sıçraya bir sevk ve şataret bulutu içinde yükseliyordu. Delikanlı, o ilk zamandan beri ne zaman işitse kalbini eriten ve hatta o kadar sene sonra bu akşam yine eritmiş olan tatlı, sıcak sesiyle boynunda aşk kelimeleri, perestiş sözleri fisıldıyor ve hararetli nefesi, Perran’ın göğsüne sirayet ederek dudaklarını titretiyordu (ss. 190-191).

Gece boyunca süren bu aşk galeyanının etkisiyle Perran, sabah olduğunda Fuat’ı telefonla arama kararıyla uykuya dalar (s. 192). Bu bağlamda romanda Pera Palas’ta verilen balonun ve dolaylı olarak dansın, eski bir aşkı yeniden canlandırdığını görürüz. Nitekim rüyasında devamlı Fuat’la dans eden Perran, ertesi gün Fuat’ı arar ve ikisi arasında bu aşamadan sonra yeniden bir aşk başlar.

⁵⁵¹ Cazbant: Caz orkestralarına verilen isim. Caz müziğin Amerika’dan Avrupa’ya yayıldığı yıllarda bu kelime de müzik terimi olarak çeşitli dillere yerleşmiştir. Genellikle nefesli sazlardan meydana gelen topluluklara “banda, bando” denildiğinden, caz orkestralarındaki nefesli saz çokluğu bu çeşit topluluklara da bando isminin yakıştırılmasına sebep olmuş ve “jazz” ile “band” kelimeleri birleştirilerek Jazz-Band (cazbant) denilmiştir. Bkz. Sözer, s. 76.

Romanla ilgili önemli noktalardan biri de Mehmet Rauf'un, aşk üzerindeki etkisini anlatırken dansı sadece temaya değil, üsluba da yerleştirmesidir. Öyle ki Perran, Fuat'la romanda hiç dans etmemiş olsa da Mehmet Rauf, onun kulağında sürekli boston nağmelerini yankılandırarak, ona Fikret'le dans ettiği hayalini kurdurarak ve tıpkı dans adımları gibi, onu bir uyutup bir uyandırarak okuyucuda bu etkiyi fazlasıyla yapmıştır. Yine romanda Perran'ın boston vals eşliğinde rüyasında Fuat'la dans etmesinin leitmotif olarak tekrarlanmasıyla da dans ve musiki arasında ilişki kurabiliriz. Burada atlanılmaması gereken bir diğer husus da Perran'ın, balo dönüşü içindeki aşkın tesiriyle rüyalar âlemine dalması mevzuuyla Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanına gönderme yapmasıdır. Nitekim *Karanfil ve Yasemin*'de Samim, Czibulka'nın *Balodan Sonra Aşk Rüyası* adlı parçasını, balo dönüşü yatağına uzanan ve “aşkını tahayyüle başlayan” bir genç kıızı düşünerek tahlil eder (ss. 120-121). Samim'in vals dinlerken gözünde canlanan bu genç kız, tümüyle Perran'ı anımsatmaktadır.

Halas'ta ise dans, erkek karakterin aşkını başlatıcı bir etkide bulunmaktadır. Romanın kahramanı Nihat, karşı komşusu Beatrice'i ilk defa İngiliz Kulübü'nde verilen bir baloda görüp ona âşık olur:

Balo pek kalabalıktı. Bu kalabalık içinde bir iki saat dans ettikten ve birçok güzellere hayran olduktan sonra idi ki Beatrice gözüne ilişti.

İşte bu tam manasıyla bir incizap oldu, genç kız boyu ile, endamıyla, şekli ile, gösterişi ile ve bilhassa kadınlığının bütün saltanatını ilân eden bakışı, gülüşü ve söz söyleyişi ile Nihat'ın o kadar hayaline tevafuk ediyordu ve rüzgâr gibi canlılığı, alev gibi uçuşu, sonra birdenbire durularak mahzun denecek surette kibar ve vakur ciddiyeti, hâsılı her şeyiyle, her hali ve her rengi ile delikanlı için öyle bir füsun oldu ki bütün eğlenceleri bırakarak meşguliyetini ona hasretti.

Artık kız ne yaparsa onu görüyor, nereye giderse onu takip ediyor ve kimle oynarsa ona en derin bir hasetle gıpta ediyordu (s. 45).

Öyle ki Nihat baloda güzelliğinden çok etkilendiği bu genç kıızı dansa kaldırmak için büyük bir arzu duymuş; ancak davetin sona ermesi sebebiyle bu hevesi içinde kalmıştır (ss. 46-47).

2.2.2. Kişilerin Beden ve Karakter Yapıları Üzerinde Dansın Etkisi

Mehmet Rauf musiki gibi, dansı da kişilerin olumlu ve olumsuz vasıflarını pekiştirmek amacıyla eserlerinde işlemiştir. Onun özellikle Cumhuriyet döneminde

kaleme aldığı romanlarda kişilerin gerek dans gerekse balo, çay partisi gibi dans edilen ortamlar konusundaki fikirlerinin, beden ve karakter yapılarıyla uyumlu olarak şekillendiğini görürüz.

2.2.2.1. Kadınlar ve Dans

“**Bir Hücum, Bir Teslim**” adlı hikâyede yirmi yaşlarında olduğu belirtilen Müjgân güzel, şuh ve çekici; aynı zamanda erkeklere yüz vermemesiyle ün salmış bir kadındır. Çehresinden “sual ve merak” ifadeleriyle “istihza ve taaccüp dalgaları” (s. 76) eksik olmayan Müjgân’ın şuh tavırları beden yapısına da yansımıştır. Anlatıcı onun fizikî özelliklerini anlatırken “işveli” bakışları, “iştiha-engîz bir alevle haris ve davetkâr dudakların halk ettiği binbir cilveli tebessümler[i]” üstünde durur (ss. 76-77).

Karakter yapısıyla işveli, şuh, mağrur ve şımarık çizilen Müjgân, balolara da geçici bir eğlence gözüyle bakmaktadır. Nitekim balo atmosferinde geçen hikâyede Müjgân’ın kibirli mizacı, balolar konusundaki fikirleri aracılığıyla da vurgulanmıştır. Davette kendisinin peşinde koşan Şevket adındaki delikanlı dâhil herkesin gözdesi konumunda olan Müjgân, hayatı boyunca ideal aşk ve kadını bulmaya çalışmış, aşkını ömürlük yaşamak isteyen Şevket’in tersine ilişkilerini serbest yaşayan bir kadındır. Bu bağlamda hikâyede Şevket, eşli danslardan hareketle baloların kadın ve erkek arasında sadece kısa süreli bir iletişime vesile olmasını eleştirdiğinde Müjgân ona katılmaz:

İşte bu pek tuhaf, etti; ben bilakis düşünüyorum... Belki baloların en şayan-ı perestiş hali sizin bu şikâyet ettiğiniz şeydir... Benim sevdiğim hal tam bu misafirlik hayatıdır... Balo ufak tesadüflerin, geçici arkadaşlıkların, ferdasız dostlukların âlemidir. Ve cazibe bence, işte bundan ibarettir (s. 78).

Baloların çekiciliğini “ferdasız dostlukların âlemi” olmasına yoran Müjgân, Şevket’le dans etmelerinin ardından delikanlıya balolar hakkındaki görüşlerini söylemeye devam eder. O, tıpkı her yerde olduğu gibi balolarda da kadınların egemen olduğunu, dolayısıyla iki çift arasında dansın eyleme dönüşmesinin de yine kadınların istek ve davranışlarına göre şekillendiğini düşünmektedir (s. 83). Nitekim bu görüşlerine uygun olarak, Şevket’le katıldıkları baloda da delikanlının “hücum”larına karşılık verip ona “teslim” olduğu için birlikte dans ederler ve aralarında bir etkileşim

olur. Öyle ki kimseye yüz vermeyen Müjgân, sınırlarına girmesi hususunda Şevket’e izin vermiş ve onun bu davranışı, delikanlıda şaşkınlıkla karışık bir mutluluk hali yaratmıştır.

Karanfil ve Yasemin romanında da Pervin ile Nevhiz’in beden ve karakter yapılarıyla dans ediş tarzlarının uyum içinde olduğu görülür. Eserde Pervin ve Nevhiz’in gerek fizikî özellikleri ve mizaçları gerek aşk anlayışları gerekse musikiyi icra ediş tarzlarının Samim’in gözünden ele alınmasına paralel olarak danslarına da yine onun vasıtasıyla vâkıf oluruz.

“Zengin ve ahenkdâr vücutlu” (s. 9), güzel bir kız olarak tasvir edilen Pervin, roman boyunca ince ruhlu, utangaç, romantik, sıcakkanlı ve sanata düşkün kişiliğiyle öne çıkar. Batılı yaşantıya sahip bir ailede yetişen genç kız, alafranga adetleri iyi bilmektedir. Eserde Pervin’in Batılı terbiyesiyle kültürünün, dansa bakışı ve ilgisine de yansıdığını görürüz. Romanın “Kadri Paşaların Çayında” başlıklı ilk bölümü, Pervinlerin köşkünde verilen alafranga çay partisinde geçmektedir. “Boston”, “one-step”, “fox-trot” gibi Batılı dans müziklerinin bir orkestra tarafından hız kesmeden, canlı bir şekilde çalındığı salonda dans icra eden kalabalığa Pervin de ona dans teklifinde bulunan beylerin aracılığıyla katılır.

Pervin’in ağabeyi Sadri Bey’in eşi sıfatıyla romanda yer alan Nevhiz de Batılı bir eğitim ve kültürle yetişmesine karşın Pervin gibi dansa ilgili değildir. İnce vücudu, uzun boyu, esmere yakın ten rengi ve kumral saçlarıyla güçlü bir kadın profili çizen Nevhiz (ss. 20-21), Pervin’e zıt olarak daha çok mantığıyla hareket eden, soğuk ve ketum bir kadındır. Nitekim bu gizemli kişiliğiyle ve zor elde edilen yapısıyla romanda Samim’i kendine çekmiştir.

Pervin’in ağabeyi Pertev’in arkadaşı olması vesilesiyle Samim’in de katıldığı davette delikanlı, Nevhiz’e alakasından ötürü onu daha çok gözlemlemekle birlikte her iki genç kadının hal ve hareketlerini iyice tetkik eder. Pertevlerin evlerine ilk geldiğinde Pervin’in güzelliği ve estetik zevkinden çok etkilenip ona dans teklifinde bulunan Samim, orkestra “one-step”e başlayacağı zaman dans için onunla sözleşir. Pervin’le dans edinceye kadarki süre zarfında da hem onu hem de Nevhiz’i gözlemler. Pervin’le dans etmeden önce Pertevlerin sık sık görüştükleri aile dostlarından Şeref Bey, Pervin’i dansa kaldırır. Samim bu sırada Nevhiz’in de davetlilerden zabıt Cemil Bey’le dans

etmekte olduğunu görür. Aynı anda her iki kadının dansına şahit olan delikanlı, Pervin'in sakin, yumuşak huylu ve sıcakkanlı kişiliğine uygun olarak Şeref'le samimi, şen bir şekilde ve hafiflikle dans ettiğini görür. Fakat onun tersine Nevhiz, isteksiz bir şekilde dans etmektedir:

Tam o esnada uzun boylu, kahraman tavırlı, pek yakışıklı, pek parlak görünüşlü bir zabıt Nevhiz'in yanına gelip huzurunda derin bir hürmetle ser-fürü etti ve beraber oynamaya başladılar. (...)

Dans edenler gittikçe çoğalıyordu. Fakat Samim'in gözü Nevhiz'den ayrılmıyordu. Onda şüphesiz uzaktan bile icrayı tesir eden pek müessir bir cazibe vardı. Fatih Cemil Bey'le pek arzusuz oynadığı tavrından, yüzünden belli idi, bütün mevcudiyetinde barit bir vakar, çehresinde bir hatt-ı istihfafla, adeta dargın gibi idi. (...)

Samim şimdi Pervin'i tetkik ediyordu; ondan, sıcak, samimi, pür-emel bir hava intişar ediyor, basmıyor, uçuyor denilecek bir hiffetle oynuyordu. Nevhiz'e bakarken insan derin ihtiras galeyanlarına boğuluyor, fakat Pervin'de şifa veren bir sükûn intişar ediyordu (ss.19-21).

Pervin'le Nevhiz'in karakter yapılarıyla dansları arasındaki ilişki, romanın ilerleyen kısmında da karşımıza çıkar. Orkestra "one-step"e başladığında Samim'le dans eden Pervin, Nevhiz'den farklı olarak, istekli bir şekilde ve mutlulukla dans eder. Öyle ki daha dansın başında, elini uzatan Samim'e "şayan-ı perestiş bir teslimiyet ile kendini bırakı[r]" (s. 45). Romanın üçüncü bölümünde, Sacide Hanım'ın evindeki çay davetinde Samim'in dansa kaldırdığı Nevhiz ise onunla hiç istemeyerek, zoraki dans eder:

- Benimle dans etmenizi rica için geldim... Ümit ederim ki ricamı reddetmezsiniz, dedi.

Nevhiz, uyandırılmış gibi sarsılıp ona baktı. Gözlerinde gördüğü tehevvürden ürkmüş gibi, bir kelime söylemeksizin, mihaniki bir hareketle kalktı ve oynamaya başladılar. Fakat bütün vücudunda o derece idaresizlik, o kadar rehavet vardı ki Samim onun muvafakatinden memnun olacağına, tehevvürünün daha çoğaldığını hissediyordu. Öyle ki dört beş devir yaptıktan sonra onu yavaşça bir kenara çekti, orada açık bir pencere ve önünde küçük bir balkon görerek oraya sevk etti.

Hafifletmeye çalıştığı sertçe bir sesle:

- Rica ederim, yine size ne oldu? diye sordu.

Nevhiz, bu huşunete karşı gayri memul bir mülayemetle:

- Hiçbir şey... diye cevap verdi (ss. 172-173).

Nevhiz'e zıt olarak, Pervin'in sıcakkanlı davranışları ve gönüllü olarak dans etmesi gibi sebeplerle Pervin'le Samim'in dansı uzun sürmüştü, Samim'in Nevhiz'le dansı oldukça kısa olur. Nitekim Nevhiz'in soğuk ve ilgisiz davranışları, onların dansta uyumsuzluk yaşamalarına ve danslarının başlamadan bitmesine yol açmıştır.

Böğürtlen romanında da tıpkı Nevhiz gibi soğuk, ketum, zor elde edilen yapıya sahip ve dansa ilgisiz bir kadın karşımıza çıkar. Kuzenleri Şekure, Mahmure ve Nigar’la (“les trois graces”) beraber yaşayan Müjgân, onların lüks ve eğlenceye düşkün hayatlarından tamamen uzak durmaktadır. Büyükada’daki köşklerinde devamlı parti ve eğlence düzenleyen “les trois graces” lakaplı genç kızlar, bu davetlerde dansa özellikle önem verirler. Öyle ki onlar için dans, bu davetlerin olmazsa olmazı durumundadır. Romanda hem bu kızların hem de Müjgân’ın karakter yapıları ve dansa yaklaşımları, eserin anlatıcısı Pertev’in bakışıyla okuyucuya sunulmuştur. Arkadaşı Nihat’ın vesilesiyle bu “les trois graces” lakaplı kızları tanıyan Pertev, Nihat’la birlikte onların köşküne gittiği zaman gramofon eşliğinde yapılan danslı eğlenceye şahit olur:

Bu esnada içeride gramofon sesi işitildi. Bu, foks-trot [fox-trot] idi. Döndük. Gramofon ahengine uymuş salonda dans ediyorlardı. Nihat’ın Methi Bey dediği ma’hud nazarın galeyanlı zabiti, genç kızı belinden kavramış, delice bir hareketle oynuyor, döndürüyor, kemâl-i galeyanla raks ediyordu; biz salona avdet ettiğimiz vakit, oturmuş bekleyen Şekure kalkarak Nihat’ı tuttu, onlar da dönmeye başladılar. Öyle ki gramofon başında durup plak dönüp bittikçe tekrar işleten Müjgân’la benden başka hep dans ediyordu (ss. 21-22).

Bu pasajda Müjgân’la kuzenlerinin farklı karakterlerde oluşları, dansın aracılığıyla ortaya koyulmuştur. Romanda bir tek Müjgân’la Pertev’in dâhil olmadığı, diğer herkesin ortamdaki dansa katıldığının belirtildiği bu satırların devamında Müjgân’ın dansa ilgisizliği daha açık bir şekilde görülür. Onu görür görmez güzelliğinden; fakat asıl olarak ketum ve gizemli kişiliğinden çok etkilenen Pertev, köşkte bulunduğu süre boyunca Müjgân’la iletişim kurmayı ve onun esrarengiz kişiliğini çözmek ister. Ancak Nevhiz gibi Müjgân da soğuk ve kolay elde edilmeyecek bir kızdır. Nitekim Pertev’in onunla iletişim kurmaya çalışması ve ona iltifatlarda bulunması, Müjgân’ı oldukça rahatsız eder. Öyle ki Pertev’le iletişim kurmamak için Müjgân onun sorularını yanıtsız bırakır. Bu durumu fark eden Pertev ise onunla dans ederek kendini affettirmeyi düşünür. Fakat Müjgân için dans etmek oldukça can sıkıcı bir durumdur. Bu sebeple Pertev’in teklifini hiç düşünmeden reddeder:

*Çiftler birbirine sarılmış, ortada bekliyorlardı, Mehti Bey Müjgân’a:
- Müjgân Hanım, latife bir şimi [shimmy] bulup koyar mısınız? dedi.
Müjgân foks-trot [fox-trot] plağını çıkarıp bir şimi plağı koydu ve ilk ahenklerle hakkıyla tekrar sıçramaya başladılar.
- Affettiğinizi benimle dans ederseniz anlayacağım, dedim.*

Son dakikada, bana teveccühkâr bir tebessüm ile norlanmış olan yüzü, tekrar birden âlude-yi zulmet kaldı; yine askerce bir baş hareketiyle:
- Ben dans filan bilmem, diye kesti (ss. 22-23).

Devamında ise Müjgân'ın dansa bu kadar ilgisizliğine karşılık Şekure'nin bir o kadar istekli olduğunu görürüz. Pertev'le Müjgân'ın aralarındaki sıkıntılı durumu fark eden Şekure, davette Pertev'in sıkıldığını düşünerek ona birlikte dans etmeyi teklif eder:

Şekure, alaylı bir tavırla:
- Müjgân Hanımefendi sizi reddetti ise, siz beni reddedemezsiniz ya, Nihat müsaade eder, yalnız benimle oynayınız, dedi.
Ben işi daha alaylı telakki ediyormuşum gibi tebessüm ederek:
- Lütfunuza azim teşekkürler ederim, fakat Müjgân Hanım bir kere reddettiği için dansa arzum kalmadı. Hanımefendi sizin zevkinize mâni olmak istemem. Buyurunuz, eğlenenize devam ediniz, dedim (s. 23).

Pertev'in bu gücenmiş tavrı üzerine ise Şekure, Müjgân'ı suçlayarak Pertev'in kendisiyle bile dans etmediğini, "ille Müjgân, ille Müjgân" (s. 24) dediğini söyler ve genç kızı Pertev'in gönlünü almak için onunla dans etmeye zorlar. Müjgân her ne kadar "bugüne kadar benim kimse ile dans ettiğimi gördünüz mü?" (s. 24) diyerek Pertev'le dansı engellemeye çalışsa da ısrarlar üzerine mecbur kalır. Fakat onların dansı da Nevhiz ve Samim'in dansları gibi çok kısa sürer. Nitekim Pertev'le gönülsüz dans eden Müjgân gözyaşlarına hâkim olamayıp ağlar:

O zaman, levent ve ahenkdâr bir yürüyüşle, dudakları cebrî ve elemli bir tebessümle bana geldi, narin beline sarıldım; sert göğsüne göğsümde telatum ile heyecanlandı, dönmeye başladık. Fakat kısmen maa-t-teessüf pek kısa oldu. Çünkü biraz sonra, nasılsa yüzüne in'itaf eden nazarla, gözlerinde iri, acı yaşların toplandığını fark edince urulmuş gibi oldum. Bu zavallıyı kendi zevkim, keyfim için böyle uzun muzdarip etmek bana gayr-i kabil af ve habaset göründü (ss. 24-25).

Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, gizemli ve zor elde edilen kadın karakterlerinin dansa bakışını olumsuz olarak çizmiştir. Onların bu tutumu şüphesiz ki mizaçlarıyla ilişkilidir. Çünkü Batılı bir eğitim ve kültürle yetişen bu kadınlar, kalabalıktan ve yeni insanlarla iletişim kurmaktan, dolayısıyla sosyallikten hoşlanmayan, soğuk mizaca sahip kişilerdir. Sosyal ilişkileri güçlendiren bir unsur olan dans da bu bağlamda onlara uymamaktadır.

Son Yıldız romanında ise Nevhiz ve Müjgân'ın tersine Perran, lüks yaşantıya ilgisi ve merakından ötürü çay, balo gibi danslı eğlencelere katılmaktan büyük bir

hoşnutluk duyar. Eşi Şefik Nuri'yle birlikte sefalet içinde bir hayat yaşarken balo, müsamere gibi şaşalı Batılı yaşantıya özenen genç kadın, bu hayallerine dönemin popüler gazetesi *Şehrah*'ın sahibi ve başyazarı olan Fahri Cemal'le gayri meşru bir aşk yaşayarak erişmiştir:

“Şehrah”ın debdebeli otosu gece gündüz istediği saatte tek bir telefonla emrine şitap ediyor, genç kadın bir balo, bir müsamere, bir oyun, hâsılı tek bir zevk ve eğlenme fırsatını kaçırmıyor ve onların hepsinde gözlüklü, tahsil – kısmen “hay skul”da [high school]⁵⁵² kısmen “sur”lerde⁵⁵³ - ve terbiyesi ile bir şehriyâr saltanatı sürüyordu (s. 10).

Genç ve güzel bir kadın olan Perran, mizaç itibarıyla ince ruhlu ve romantik olmakla birlikte dışa dönük, sosyallikten hoşlanan, hareketli biridir. Batılı ve lüks yaşantıya Fahri Cemal'in sayesinde temas eden Perran, Batı musikisi gibi dansa da yine ondan öğrendiği bilgiler ve katıldığı davetler sayesinde vâkıf olmuştur (s. 14). Bu sebeple alafranga dansla ilgili hususlara aşinadır. Romanda onun dansa ilgisi daha ilk bölümde karşımıza çıkmaktadır. Nitekim “İlk Temas” başlıklı ilk bölümde âşığı Fahri Cemal ve eşi Şefik Nuri'yle beraber Tokatlıyan Otelindeki baloya giden Perran, “dans hakkında üstadın bütün mütalaalarını benimsemiş” olduğu, “dansı [onunla] aynı fikirle ve aynı takdirle telakki e[ttiği]” için davette dans edenler hakkında görüşlerini beyan etmekten çekinmez. O, baloları ve dansı çok sevse de Tokatlıyan'daki balo atmosferinden hoşlanmamıştır. Çünkü dans eden çiftler birbiriyle uyumsuz dans etmektedirler ve Perran da gözlemlediği bu kusuru “Ne biçimsiz oynuyorlar, değil mi?” (s. 14) sözleriyle Fahri Cemal'le paylaşır.

Baloda uyumsuz dans eden bu kalabalığa istisna olarak estetik bir şekilde ve uyum içinde dans eden Fikret ve Fehamet adındaki kardeşler ise Perran'ı kendinden geçirerek epey büyüler:

Genç kadın meftun, meshur, dansı seyrederken Fahri Cemal şimdi en mesut bir küşayişe onu tetkik ve temaşa ediyordu.

Perran zevkinden titriyor, kıvranıp bükülüyor, gözlerinin etrafı siyahlanıp çürüyerek, yanakları solmuş:

- Aman ne güzel, ne güzel, diye mırıldanıyordu (s. 16).

⁵⁵² (İng.) High School: Tü. Lise.

⁵⁵³ (Fr.) Sur: Tü. “Üzerinde”.

Perran romanda dansa ilgi duymanın yanında dans etmeyi de seven bir kadındır. Nitekim davette dans konusunda kendini geliştirmiş olan Fikret onu dansa kaldırdığında bu teklifi memnuniyetle kabul eder ve onunla dans ederken hiç acemilik yaşamaz. Romanda ikisinin dansları, onları kıskanarak izleyen Fahri Cemal'in gözünden tasvir edilmiştir. Elli yaşlarındaki Fahri Cemal, genç sevgilisi Perran'ı bütün erkeklerden kıskanmaktadır. Onun gözünde Fikret'in dans yeteneğine sahip oluşu da dansa iptila duyan Perran'ı kolayca etkileyip kendinden vazgeçirebilecek bir husustur. Aşağıdaki pasaj, Fahri Cemal'in yaşadığı iç çatışmayı göstermekle birlikte Perran ve Fikret'in danslarını, dolayısıyla da Perran'ın dans yeteneğini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

Müzika yeni bir dans havasına başladı.

Fikret ser-fürü ile Perran'a hitap etti:

- Hanımefendi, lütf buyurulur mu? diye sordu.

Perran, zaten dans için deli oluyordu, hemen kalktı; birikmiş masaların arasından onlar ortaya doğru geçerlerken Fahri Cemal gözlerini kapamış, derin derin uçurumlara akıyordu. Kulakları uzak velvellerle boğuluyor, bu uğultu içinde bunalarak nefes alamıyordu. (...)

Hâlbuki sızlayan kalbiyle düşünüyordu ki şimdi Perran ve Fikret, göğüs göğüse vücut vücuda ve nefes nefese, birbirine sarılmış, en leziz bir mestî içinde, dönüyorlar, dönüyorlar, dönüyorlardı. (...)

Perrancık ufak tefek vücuduna rağmen hareketlerinin ferahlığı, tavırlarının küşayişi ile Fikret'e muvaffakiyetle rafakat ediyordu.

Hayır, Fahri Cemal danstan korkmuyor, Perran'ın kalbinden endişe ediyordu. Bu bâkir ve hassas kalp, gayr-i ihtiyari bir incizapla bir temayül hissetmez, edemez miydi? İşte onu harap eden bu ihtimaldi.

Şimdi bakmak için kendisine cebrediyor, o kadar sermest bir telatımla birbirine sarılmış, dönen, dönen, en nevşin bir şevk-i ihtiras ile dönen bu genç ve eş çifti görmemek, hiçbir şey düşünmemek istiyor, fakat muktedir olamayarak, böyle hem-agûş döne döne onların birbirinin olacaklarını ve uzaklaşa uzaklaşa, onu orada yalnız bırakıp çekilip gideceklerini en elemli bir haşyet içinde düşünüyordu (ss. 30-33).

Perran'ın, dansı Amerika'da öğrenerek kendini geliştirmiş ve bu alanda uzmanlaşmış olan Fikret'le uyum içinde dans edebilmesi, hiç eğitim almamasına rağmen ondaki doğaçlama dans kabiliyetini gösterir mahiyettir. Nitekim onun ve Fikret'in danstaki ahenk ve uyumları, Fahri Cemal'in onların yakınlaşıp uzaklaşmalarını "dans" üslubuyla anlatmasıyla da romanda pekiştirilmiştir.

Romanın "Baloda" başlıklı dördüncü bölümünde karşımıza çıkan Pera Palas'taki balo atmosferi ise aşırı kabalıklığı sebebiyle Perran'a karmakarışık ve oldukça boğucu

gelir. Nitekim Perran, daha salona adım atarlar atmaz ortamdaki dans eden çiftlerle ilgili kendine kendine “Bu kalabalıkta ve bu sıcakta nasıl dans ediyorlar? diye düşün[ür]” (s. 154). Hatta davetin ilerleyen saatlerinde bu fikrini Fahri Cemal ve oradakilerle de paylaşır:

Çiftlerin hepsi birbirine sıkı sıkı sarılmışlar, kimisi sıçırıyor, kimi yavan bir ahenk ile dalgalanıyor, bazıları topaçların dönerken bayıldıkları gibi hareketlerine rehavet ve mestî-i ârız oluyor, birbirine hareketleri uygun, raksları mevzun iki çift bulmak mümkün olmuyordu.

Perran, dudaklarında bir istihfaf inhinasıyla:

- Kendini bilenler dans etmiyorlar da ondan... Zaten umumda bir ahenk olmalıdır ki dans bir şeye benzesin, dedi (s. 161).

Perran’ın dans konusundaki çağdaş görüşleri Fahri Cemal tarafından da “Perran Hanım’a yerden göğe kadar hak veriyorum. Bu hoyrat, kaba eğlenceden hoşlanmayışı rikkatini bir daha ispat ediyor” (s. 170) sözleriyle de vurgulanmıştır. Fikret de Perran’ı dans konusunda epey yetenekli görmüş olmalıdır ki Pera Palas’taki baloda onu tekrar dansa kaldırır (s. 170). Davetteki yabancı bir muhabirin Perran’a bakarak onun merkezinde Türkleri ve özellikle kadınları yeni hayata adapte olmaları yönünden takdir etmesi ise romanda Perran’la ilgili önemli bir diğer husustur. Öyle ki muhabir Perran’dan o kadar etkilenir ki Fikret’le dans etmelerinden önce o, Perran’a dans teklifinde bulunur (s. 162-163).

Eserde Perran’la birlikte üstün dans yeteneğiyle çizilmiş bir diğer kadın da Fehamet’tir. Ancak Fehamet, erkek kardeşi Fikret’le birlikte çok iyi dans etmesine ve son derece kültürlü bir kadın olarak çizilmesine karşın eserde oldukça silik kalmıştır. O daha çok romanda Perran’ın dans konusundaki düşüncelerini ve yeteneğini pekiştirmek işleviyle esere yerleştirilmiş gibidir.

Harabeler romanında da Perran gibi balolara, çay partilerine ve bu tarz alafranga davetlere imrenen bir kadınla karşılaşırız. Eserde yirmi beş yaşlarında olduğu belirtilen Zahide Hanım, balolara ve danslı çay davetlerine ilgi duysa da dansa meyil göstermez. Daha doğrusu romanda onun dans yeteneği üstünde durulmamış, Zahide Hanım, dans ederken de tasvir edilmemiştir. Bu yönüyle Perran’dan ayrılan Zahide Hanım, sadece Batılı atmosferi solumak ve balolarda, çay davetlerinde boy göstermek amacıyla bu yaşantıya özenmektedir. Nitekim eserde onun Batılı hayat tarzına duyduğu

özlem, takdir edilmek yerine sözde Batılılaşma davranışı şeklinde görülerek ironik bir şekilde eleştirilir.

Hayali, eşi Lebibzade Şefik Bey’le birlikte bir gün balolarda dans etmek olan Zahide Hanım, romanın anlatıcısı konumundaki Nuri Süha’nın gözlemleriyle okuyucuya tanıtılır. Patronu Şefik Bey’in evine gittiği bir gün Zahide Hanım’la tanışan Nuri Süha, tahsili olmamasına karşın onun heves ve taklitle, zenginliklerine güvenerek Batılı lüks yaşantıya özendiğini dile getirir. Öyle ki Zahide Hanım, doğduğundan beri geleneksel hayat tarzına sahip olan eşi Şefik Bey’i bile değiştirmek, alafranga bir kılığa sokmak istemektedir (*Cumhuriyet*, Sayı: 822, 23 Ağustos 1926).

Nuri Süha yemeğe geldiği akşam ona karı-koca herkesin çaylara, balolara gittiğini ve artık dans öğrenmeyen kalmadığını söyleyen Zahide Hanım, kendi apartmanlarında da dostlarına çay partisi vermeye heves etmektedir (*Cumhuriyet*, Sayı: 828, 29 Ağustos).

Zahide Hanım’ın danslı çay davetlerine ve balolara katılma hayali, romanın sonunda trajik bir şekilde gerçek olur. Batılılaşma uğruna, oturdukları evin yerini dahi değiştiren Zahide Hanım, eşi Şefik Bey’le birlikte Büyükkada’daki yeni evlerinin civarında bir kulübün düzenlediği baloya katılır. Ancak davette çocuklar gibi mutlu olsa eşi Şefik Bey’in aniden kalp krizi geçirip fenalaşması, onda bütün hayallerini kursağında bırakan bir “kâbus” etkisi yaratır. Nitekim davette fenalaşan Şefik Bey, kurtarılamaz ve ölür (*Cumhuriyet*, Sayı: 1045, 6 Nisan 1927).

Halas romanında ise İclal, dansa olumsuz bakışıyla dikkat çekmektedir. Romanda gerek fizikî özellikleri gerekse kişiliği itibarıyla olumlu imajlarla çizilen genç kadın, içinde bulunduğu ortamdan hoşlanmaması sebebiyle dansa da olumsuz yaklaşmıştır. Mehmet Rauf, mütakere dönemindeki kurtuluş mücadelesini işlediği romanında İclal’i diğer eserlerindeki kadınlarından farklı olarak Batılı kültüre değil, millî duygulara ve bilince sahip bir kadın olarak idealize etmeyi tercih etmiştir. Nitekim romanda karşımıza çıktığı andan itibaren İclal, tıpkı romanın başkışısı Nihat gibi vatani düşmanlardan kurtarma aşkıyla yanar.

Nihat’ın mücadeleye katılmak için İstanbul’a gittiğinde tanıştığı İclal, İzmir’de yurdu kurtarma hususunda Sporting Kulüp’te karşılıklı fikir alışverişinde bulunduğu Emin Bey’in kızıdır. Emin Bey, vefat ederken kızı İclal’e vasiyetini ulaştırmak

amacıyla Nihat'ı İstanbul'a gönderir. Nihat da İclal'in evine ilk geldiğinde içeride gramofondan çalan müzikler eşliğinde parti yapıldığını görür ve İclal'in yurdun durumu hususunda hiç dertlenmediğini sanarak şaşkınlığa uğrar. Hâlbuki İclal, salondaki kalabalık ve gürültülü ortam yerine odasında durmayı tercih etmiş; fakat Nihat'ın kendisini görmek istemesi üzerine salona gelmiştir. Dayısı Saim Bey'in verdiği bu danslı parti, tersine İclal'i midesini bulandıracak kadar rahatsız eder. Nitekim dayısı Saim Bey bir İngiliz sempatizanıdır ve evinde düzenlediği bu partiye çoğu İngiliz ve Fransız zabıtlardan oluşan bir topluluğu davet etmiştir. Bu sebeple çağdaş düşüncelere sahip, kültürlü bir kadın olmasına karşın İclal, içinde taşan millî duygulardan ötürü Batılı dans atmosferlerinden nefret etmektedir. Nihat'a salondaki dans ortamından hareketle dans hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

- Aman efendim bu angarya danslardan bıktım. İnsan her kadını her zaman dansa kaldırabilir mi? Bu adeta pek ince meseledir. Bir kadına dans teklif etmeden evvel bir erkek onun hal ve kalinden, tavrından, bakışından bu dansı kabul edip etmeyeceğini anlamalı da yanına öyle gelmeli, dedi (s. 145).

Görüldüğü gibi Mehmet Rauf, tıpkı musiki gibi dansı da yarattığı kadın karakterlerin beden ve karakter yapılarıyla uyumlu olacak şekilde işlemiş, bunun haricinde yine kadınların mevcudiyetinde kimi zaman estetik fonksiyonuyla ve olumlu imajlarla kimi zamansa yanlış Batılılaşmayı gösteren olumsuz özellikleriyle ele almıştır.

2.2.2.2. Erkekler ve Dans

1901 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan “**Summer Palace'ta Bir Müsamere-i Raksiye**”⁵⁵⁴ isimli hikâye, Mehmet Rauf'un Cumhuriyet'ten önce yazdığı eserlerinden olmasına karşın dansa ve dans ortamına olumsuz yaklaşımı sebepleriyle Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı romanlara yaklaşmaktadır. Nitekim Summer Palas otelinde verilen balo davetinde, ismi belirtilmeyen erkek anlatıcının gözünden dans salonu “kalabalık” ve kişilerin dansları ise “sıkıcı” şeklinde tasvir edilir (s. 1). Öyle ki anlatıcı daha davete geldiği ilk anda salonda dans edenlerden sıkılarak kendini

⁵⁵⁴ Mehmet Rauf, “Summer Palace'ta Bir Müsamere-i Raksiye”, *Servet-i Fünûn*, Sayı: 534, 24 Mayıs 1317 [6 Haziran 1901]; “Summer Palace'ta Bir Müsamere-i Raksiye”, *Âşıkâne*, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 1-27. Metinden yapılan alıntılar, künyesi verilen ikinci kaynağa aittir.

terasa atar. Terasta bir arkadaşıyla karşılaşan anlatıcı, onunla aşk ve izdivaç hakkında uzun bir konuşmaya dalar. Sonrasında da birlikte tekrar dans salonuna geçerler.

Hikâyede sadece dans değil, aşk ve kadınlar konusunda da karamsar düşüncelere sahip olan anlatıcı, arkadaşıyla sohbetlerinde idealindeki aşkı yaşayabileceği bir kadını hâlâ bulamamaktan yakınıır. Arkadaşı aşk ilişkilerinde maddi hazlara önem veren biri olmasına rağmen anlatıcı, aşkı kalben ve hislerle yaşamak gerektiğine inanmaktadır. Bu sebeple sohbetlerinin ardından, arkadaşının salonda bir kadınla teklifsiz şekilde dans etmesinden son derece rahatsız olur (s. 17). Eserde anlatıcının bu tutumu, “Bir Hücum, Bir Teslim” adlı hikâyede Şevket’in balolar hakkında savunduğu görüşleriyle benzerlik göstermektedir.

Ona aşk konusunda “ah edeceğine dans et” (s. 16) diyen arkadaşının ortama ve dansa kolaylıkla uyum sağlamasının tersine, anlatıcı her ikisine de kendini tümüyle yabancı hissetmektedir. Arkadaşı dâhil, salonda dans eden bütün kadın ve erkekler ona yapmacık ve samimiyetsiz görünür. Öyle ki dans eden bir kadının, hem yanındaki refikine hem de biraz evvel tanıştığı erkeğe aynı samimiyetle davranması onu aşk ve balolardan bir kez daha tiksindirir (s. 17).

Vals müziğinin çalmaya başlamasıyla birlikte dans eden çiftlerle dolan salon ise ona adeta “ölüler oyunu” gibi gelir:

Hiçbir zaman vals kendine bu kadar ölüler oyunu gelmemiştir. Ortada oynayanlarda nasıl bir tavr-ı tahammül, bir ızdırap-ı imtihan varsa, ayakta kenarda seyredenlerde de öyle bir tavr-ı teftiş vardı. Salonun biri terasa diğeri otelin salonuna giden bir zıll-ı nihayetindeki iki kapısıyla mücavir-i zıllın vasatında bulunan büfe kapısının önünde birbirinin omuzundan bakan parlak saçlı birçok baş izdihamı vardı ve abillerin, smokinlerin parlak yakaları arasında göz kamaştıran beyaz gömlekler birbirinin üstünde eziliyordu. İzdiham kapılardan uzaklaştıkça kenarlara dağılıyor, oralarındaki sandalyelere oturan yaşlı madamların aralarına sokuşuyor, direk diplerinde toplanıyor, sıkışıyor, sıkışıyor (s. 18).

Hikâyede samimiyetsiz ilişkiler ve sıkış tepiş kalabalığın yarattığı olumsuz dans atmosferi, üslupla da pekiştirilmiştir. Nitekim eserin başlığının “Summer Palace’ta Bir Misamere-i Raksiye” olması dahi anlamlıdır. Öyle ki dans eden çiftlerin yapmacık ve resmî hareketleri (s. 20) anlatıcıda tıpkı “bir müsamere”deymiş hissi uyandırmaktadır. Hikâye boyunca balo salonunu ve yapılan valsı “ızdırap”, “izdiham”, “ezilme”, “sıkışma” gibi kelimelerle tasvir eden anlatıcı, kendini bir türlü bu dans ortamına

katamaz. Bu bağlamda onun, uzakta bulunan bir izleyici konumunda olduğunu ve balo salonuyla arasına bir mesafe koyduğunu görürüz.

Bütün bu kalabalık dans ortamının kendine bir “Pompei harabesi” hissini verdiğini söyleyen anlatıcı, hakkında olumsuz düşüncelere sahip olduğu aşk, izdivaç ve kadın gibi konulardan Summer Palas’taki balo vasıtasıyla daha da tiksindir (s. 24).

Dansın hem temaya hem de üsluba yansıdığı hikâyeye ilgili önemli hususlardan biri de Mehmet Rauf’un bu hikâyeyi Safveti Ziya’ya ithaf etmesidir. Safveti Ziya dans ve baloları işlediği *Salon Köşelerinde* adlı romanında dansı olumlu imajlarla tasvir etmesine karşın Mehmet Rauf’un bu hikâyeyi ona ithaf etmesi şaşırtıcıdır.

“**Bir Hücum, Bir Teslim**” adlı hikâyede de Şevket Bey, tıpkı “Summer Palace’ta Bir Müsamere-i Raksiye”deki anlatıcı gibi baloların geçici aşk ilişkilerine yol açmasından hoşlanmaz. Eserin başında anlatıcı onun “uzun boylu, mümtaz tavırlı, şakakları kırılmış fakat kırmızı ve genç yüzlü” (s. 75) beden yapısına dikkat çekmiştir. Seçkin görüntüsüyle uyumlu olarak kültürlü ve Batılı hayat bir tarzına sahip olan Şevket Bey, aşk konusunda da birçok kadınla ilişki yaşamasına rağmen idealindeki aşkı ve kadını hayatı boyunca bulamamış, dolayısıyla zor beğenen biridir. Bu bağlamda mizacı itibarıyla ince ruhlu ve romantik olduğunu gözlemlediğimiz Şevket Bey, daha önceden karşılaşp etkilendiği Müjgân’ı baloda tıpkı bir sanatçı titizliğiyle gözlemler. Öyle ki geçici arkadaşlıkların ve ilişkilerin kurulduğunu düşündüğü balo davetleri, bu kez ona daha “fecî” gelmektedir. Nitekim Şevket Bey, baloda Müjgân’ı başka “rakip”lerine kaptıracağından korkar (s. 78).

Hikâye boyunca Müjgân’ı kazanmak uğruna gerek aşk anlayışı gerekse kibar ve nezaketli davranışlarıyla onun gözünde “ideal” bir erkek profili oluşturmaya çalışan Şevket Bey, eserin sonunda “hücum”larının karşılığını alır. Öyle ki baloda Müjgân’la dans etmenin yanı sıra onun iltifatına da layık olur. Hikâye, onun içindeki bu “zafer” (s. 85) mutluluğuyla sona erer.

Karanfil ve Yasemin romanında ise Samim başta olmak üzere çeşitli erkeklerin bakışından yanlış Batılılaşmanın hâkim olduğu çay davetleri ve balolar eleştirilmiştir. Eserde “Kadri Paşaların” ve “Sacide Hanım’ın” olmak üzere iki farklı çay davetinin ele alındığını ve birbiriyle karşılaştırıldığını gözlemleriz. Romanın birinci bölümünde arkadaşı Pertev ve ailesinin Nişantaşı’ndaki köşklerinde verdikleri çay partisine giden

Samim, davet boyunca şaşkınlığını ve hayranlığını gizleyemez. Kendisi uzun yıllar Avrupa’da bulunmuş ve dolayısıyla Türk toplumunda özellikle Cumhuriyet sonrasında gözlemlenen kadın-erkek ilişkileri hususundaki yeniliklere yabancı kalmıştır. Pertevlerin köşküne geldiğinde ise karşılaştığı Batılı ortam ve dans müzikleri onu fazlasıyla etkiler. Nitekim davette gerek Pertev’in babası Kadri Bey’le gerekse eskiden beri tanıdığı, Saraylı Hanım’ın eşi Doktor Cevdet Bey’le de bu hayranlığını paylaşır. Eserde onların diyalogları aracılığıyla, rejim değişikliğinin kadın-erkek ilişkilerinde yol açtığı değişimler ve çay daveti, balo gibi Batılı âdetlerin toplumumuzdaki yansımaları açıkça ortaya konulmuştur:

Pertev babasına, Samim’in Avrupa’dan pek yeni geldiğini, o kadar senedir uzak bulunduğunu, İstanbul’da şimdi gelince buradaki hayatta gördüğü tebdilden son derece mütehayyir olduğunu anlatıyordu.

Paşa, Samim’e dönüp:

- Bunu muharebeye medyunuz oğlum, dedi. Muharebe sayesinde dört beş dev adımı attık, lah’ül-hamd bu hayata girdik. Bunun mazarratından korkan, aleyhinde bulunanlar pek çok, ama ben bunlardan değilim. Hatta ben bunun mazarratı değil bilakis pek büyük faydası olacağını iddia ediyorum. Çünkü içtimai hayatı olmayan bir millet, boğulmaya mahkûmdur...

Samim cevap verdi:

- Evet, ben de bu fikirdeyim Paşa hazretleri, hatta demin Pertev Bey’e söylediğim gibi, ben bu hususta bütün milli felaketlerimizi hep kadınsız hayata hamledecek kadar ileri gidiyordum.

Doktor tasdik etti:

- Pek doğru. Medeniyet ve terakki, kâmilen kadın tesiridir; yalnız benim fikrimce bizim için bu, pek hazırlıksız ve pek nagehani oldu; Avrupa’da asırlarca hazmedilerek meydana getirilmiş olan bütün terakkiyatı bir hamlede heyetiyle yutmak istersek mide fesadına uğrayarak halel olacağımızdan korkarım (ss. 12-13).

Üç farklı görüşün üç ayrı erkek tarafından dile getirildiği bu pasaj, alafranga- alaturka çay davetleri arasındaki ayrımı özetlemesi açısından önemlidir. Mehmet Rauf, diğer bütün sanat dallarında tamamen Batılılaşmayı savunurken dansa temkinli yaklaşmayı tercih etmiştir. Nitekim Osmanlı toplumunda Tanzimat’la birlikte güzel sanatlarda da gözlemlenmeye başlanan Batılılaşma en geç dansa uğramıştır. Osmanlı’da uzun süre kadın-erkek ilişkilerinin yasaklarla hüküm sürdüğü baskıcı bir tutum hâkimken Cumhuriyet döneminde kadın ve erkek ilişkilerindeki yasakların birdenbire ortadan kalkması ve balo, çay gibi kadınlı-erkekli alafranga âdetlerin türemesi, oldukça yeni bir olgudur. Döneminde toplumu iyi gözlemleyen Mehmet Rauf, çaylarda ve

balolarda kendini gösteren yanlış Batılılaşmayı, Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı romanlarında özellikle işlemiştir. Bu bağlamda *Karanfil ve Yasemin*'de Samim, Kadri Paşa ve Doktorun diyaloglarında, onun Doktor aracılığıyla görüşlerini açıklama imkânı bulunduğunu görürüz. Nitekim doktor bu konudaki fikirlerini şöyle beyan eder:

(...) Asırlardan beri birbirinden ayrı yaşamış iki cins, şimdi birdenbire birbirine mülâki oluyor. Bunlar birbirinin karşısında sadece durmaktan bile acizdirler. Hâlbuki biz, en son danslara kadar her şeyi serbest bırakıyoruz... Artık bu şart dâhilinde seyreyleyin siz gümbürtüyü, değil mi? (...) Avrupa'da salon hayatının serbestliğini, eğlencelerini edep ve intizam dairesinde sevk ve muhafaza için öyle kavaid, öyle erkân var ki asırlardan beri zapt ve tedvin edilmiş... (ss. 13-14).

Samim ise salon hayatı ve kadın-erkek ilişkileri hususunda hem Doktorun hem de Paşa'nın görüşlerine katılmaktadır:

- Vakıa bu mülâhazalar pek doğrudur, dedi. Avrupa'da salon hayatına alışmış adam kurulmuş bir saate benzer, her hareketi ölçülmüş, her sözü biçilmiştir; böyle bir adamın konuşması, giyinmesi, yatması, hatta nefes alması bile başka türlüdür. Bir usul tahtındadır... Doktor Bey'in hakkı var, fakat aynı zamanda Paşa hazretlerinin buyurdukları gibi, bizim için de başka bir çare yok... Şimdi bunları öğrenmek için beklemeye mi mecbur olacağız? (s. 14).

Romanın bu ilk bölümü, Samim'in mizacı, aldığı terbiye ve kültürle dansa yaklaşımının uyumlu olmasını göstermesi açısından da önemlidir. Uzun yıllar İsviçre'de yaşamış olan Samim, Batılı yaşıntının yanı sıra musiki başta olmak üzere güzel sanatlara düşkün, ince ruhlu, romantik biridir. Giyim tarzında dahi estetik zevkinin gelişmiş olduğunu gördüğümüz Samim, Pertevlerin çay partisinde “one-step” eşliğinde Pervin'le dans etmek ister. Onunla dans etmenin ardından ise hem Pervin'e karşı hissettiği çekimin hem de bulunduğu ortamın kendinde yarattığı mutlulukla Samim'e burası “elektrik fanuslarının döktüğü beyaz ziya tabakaları altında, kaval-yeleri ile dolaşan yahut hasır koltuklarda konuşan ekserisi beyazlar giyinmiş hanımlarla, bir peri âlemini tanzir ediyor” (s. 47) gibi gelir.

Eserde erkek karakterlerin dansa yaklaşımlarına üçüncü bölümde, Sacide Hanım'ın çay partisinde de yer verilmiştir. Bu bölüm ayrıca alafranga-alaturka çay davetlerinin musiki ve dans bağlamında karşılaştırılması açısından da önemlidir. Nitekim Kadri Paşa'nın Batılı çayının tersine Batılılaşmayı yanlış algılayan Sacide Hanım, alafranga ve alaturka hususların iç içe olduğu karmakarışık bir parti düzenler. Romanda onun davetindeki ortam ve dans, yine erkeklerin nezdinde eleştirilmiştir. Bu

bağlamda bir köşede piyanoda çalan Batı musikisiyle dans edenlerin, diğer köşede ise keman eşliğinde çiftetelli oynayanların olduğu Sacide Hanım'ın çayı, ilk olarak Batılı kültürle yetişmiş Şeref Bey tarafından hicvedilir:

Şeref oynayanlara bakarak:

- Pertev Bey söylüyordu ya, bakınız ne fark, ne fark! dedi. Bir kere davetlilerde, sonra muhitte öyle büyük bir fark var ki insan sadece hayret ediyor. Paşa'da dans başlar başlamaz salon, oynayanları istiap edemiyordu. Hâlbuki burada bakınız ekseriyet dans bilmediği için oynayanlar ne kadar az... (...) (s. 154).

Batılı kültüre ve yaşantıya sahip, Kadri Paşa'nın oğlu Pertev de Sacide Hanım'ın partisindeki iki değerlin çakıştığı bu karışık atmosferden oldukça rahatsız olan kişilerden biridir. Nitekim Şeref'e görüşlerini şöyle beyan eder:

(...) Önümüzde adeta bir resmigeçit yapıldı. Bütün davetliler bir bir takdim olundu. Kimler bakayım... (...) Daha bir sürü tip... Zavallı kadıncağız, kim bilir nereden bulup buraya doldurduğu bu adamların en birinci şart olarak birbirleriyle ahenkdâr olmaları lazım geldiğini hiç anlamıyor... Böyle davetlilerde en evvel lazım olan şeyin ahenk olduğunu bilmiyor... Muhtelif zevkte, muhtelif hayatta, muhtelif insanlar bir yere toplanırlarsa bu belki bir gazino olur. Fakat kibar bir çay olmaz ki... (s. 161).

Pertev, danslı bir çay davetinde olması gereken en birincil unsurun "ahenk" olduğunu belirttiği bu sözlerinin devamında bu kez Samim'e Avrupalıların ve Türklerin salonlarını karşılaştırdığı şu açıklamada bulunur:

(...) İşte Avrupalı ile Türk arasında böyle bir fark olduğu gibi, kibar salon ile özenme bir salon arasında böyle büyük bir fark var... Herhalde bizim salonlarımız sahte, taklit, özenme mahsulü olduğu gibi davetlilerimiz de pek aciz insanlar oldukları halde, ekseri âlim, parlak ve mümtaz görünmek için son derece gayret etmeleri ne gülünç, ne kadar gülünç! (ss. 166-167).

Son Yıldız ise erkeklerin dilinden alaturka ve alafranga baloların karşılaştırılmasının yapıldığı, bunun yanında onların mizaç ve kültürlerini gösteren, dansın özellikle Fahri Cemal'in kişiliğinde fazlasıyla yoğun işlendiği bir romandır. Eserde dansa yaklaşımı açısından üç farklı erkeğe yer verilmesine karşın Fahri Cemal'in diğer ikisine oranla dans hususunda daha fazla ele alındığını görürüz. Küçüklüğünden beri gerek aldığı eğitim gerekse sanata düşkün mizacıyla kendini her zaman geliştirmiş olan Fahri Cemal, elli yaşının getirdiği birikimine dans hakkındaki tecrübelerini de sıgırmıştır. Öyle ki o, dansa gençliğinden beri tutkuyla yaklaşmaktadır:

Fahri Cemal, ilk gençliğinden itibaren dansa en meclup bir iptila ile meftundu. Daha o zamanlar, Avrupa'ya gittikçe, dans en çılgın bir inhimakla kavuştuğu eğlence olur, halavetle oynayanları müşkülpesentlikle tenkitten hâli kalmazdı. Dans, bir kimsenin yalnız şahsî zevki için dönmekten ve sıçramaktan ibaret bir şey değil, bilhassa seyredenlerin, haricin nazarını taltif için tertip edilmiş bir manzume olarak telakki ederdi. Onun nazarında bunda binbir şart, binbir sanat vardı. Bunun için daha genç iken rastgeldiği sıçrayanlara, öylece dönenlere karşı kendini zapt edemeyecek kadar isyankâr asabiyetler hissederken mürur-ı zamanla, bu hal sükûnet bularak ona şiddetle tenkit ve ve itiraza, sonra sonra şimdilerde sakın bir istihzaya münkali olmuştı. (ss. 12-13).

Eserde Fahri Cemal'in dansın izleyici için yapılması gerektiğine dair bu düşünceleri, *Cidal*'de Mecdi'nin, *Harabeler*'de Süheyla Hanım'ın musiki konusundaki düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Mehmet Rauf, Fahri Cemal'i diğer güzel sanatlar gibi dans konusunda da çok yönlü olarak çizmiştir. Öyle ki romanın Tokatlıyan'daki danslı çay davetinde geçen birinci bölümünde, Fahri Cemal çiftlerin danslarını birbiriyle uyumsuz görerek eleştirir. Nitekim ona göre dans, kitaplardan okunup uygulanarak öğrenilecek bir sanat değildir. O, uzun süre vakit geçirmek ve tecrübe kazanmakla dansın inceliklerine vâkıf olunabileceğini düşünmektedir (ss. 14-15). Romanda Fahri Cemal'in pistte uyumsuz dans eden bir çiftten yola çıkarak Perran'a söylediği bu görüşlerin ardından dansa yetenekli olan Fikret ve Fehamet adındaki kardeşlerin birlikte sergiledikleri dans, onun fikirlerinin eyleme dönüşmesini göstermesi açısından dikkate değerdir. Nitekim Fikret ve Fehamet kardeşler, pistte “dans bilmeyenlerin bile onları hayranlıkla seyredecekleri” (s. 15) kadar iyi dans etmişlerdir.

Fahri Cemal, roman boyunca Fikret gibi aktif olarak bir dans icra etmese de ansiklopedist tavırlarıyla eserde profesyonel anlamda dans etmiş kadar güçlü bir intiba uyandırmıştır. Öyle ki romandaki bir diğer balo olan Pera Palas'taki davette de dans konusunda Perran ve çevresindekilere onun detaylı bir tafsilat verdiğini görürüz. Bu kısım ayrıca Fahri Cemal'in Türk toplumundaki baloları Avrupa'dakilerle karşılaştırıp eleştirmesi açısından da büyük bir öneme sahiptir. Hakikaten Pervin'i, Fehamet'i ve Fikret'i bunaltıp darattığını gördüğümüz Pera Palas'taki balo, Fahri Cemal'i balo salonlarını karşılaştırmaya kadar götürmüştür. O, Avrupa'daki geniş ve ferah balo salonlarının tersine buradaki salonların küçük, dar olmasını eleştirerek baloların sıkış tepiş ve kalabalık olmalarını da bu sebebe bağlar (s. 169). Ayrıca toplumumuzda yeni

bir âdet olması sebebiyle baloların, asırlarca kadınlardan uzak kalan erkekler için kadınları avlama yeri olarak algılanabileceğini söyleyerek erkekleri sert bir dille eleştirmekten çekinmez (s. 161).

Romanda dans yeteneğiyle öne çıkan diğer erkek, Fikret'tir. Kız kardeşi Fehamet ve annesiyle beraber Perranların apartmanına yakın bir apartmanda oturan Fikret, dansla o kadar bütünleşmiştir ki onun hem mizacının hem de fizikî özelliklerinin bu ilgi alanıyla örtüştüğünü görürüz. Tokatlıyan Otelindeki baloda uyumsuz dans eden bir çiftin arkasından Fehamet'le piste çıkıp dans eden Fikret, dansa o kadar odaklanır ki her hareketini kalbiyle hissederek ortaya koyar (s. 15). Mizaç itibarıyla ince bir ruha sahip olan Fikret, dansta her zaman kadınların ön planda olması gerektiğini, bu bağlamda erkeğin dansta “hareketi”, kadının ise “ahengi” sağladığını savunur (s. 30). Eserde onun ince ruhlu, hassas, romantik mizacı ve dansa yaklaşımı kadınsı fizikî özellikleriyle de pekiştirilmiştir:

Fikret Bey, geniş alınlı, derin bakışlı, matruş dudaklarında şuh kadın dişleriyle teressüm eden latif bir tebessümle, sert çenesi metin bir azime malik olduğunu gösteren tatlı bir gençti. Arkaya doğru taranmış kestane saçları, uzun kirpikleri, ince cildi ile, bilhassa yakından bir kadın cazibesi izhar ediyordu. Fakat bu ilk tesir, söz söylemeye başlayınca, gerek sesin halaveti, gerek tarz-ı tekellümün sihri ile daha kuvvetle tebarüz ediyor idi (s. 28).

Eserde dansın incelikleriyle yoğrulmuş bu iki sanatçı ruhlu şahsiyetten farklı olarak Perran'ın eşi Şefik Nuri, dans konusunda oldukça yeteneksizdir. Nitekim kaba bir mizaca ve basit zevklere sahip olan Şefik Nuri, Tokatlıyan'daki baloda Fehamet'le dans ettiğinde onun bile yeteneğine gölge düşürür. Öyle ki Şefik Nuri'nin kalas gibi hareketleri sebebiyle pistte çirkin bir görüntü sergileyen çift, Fahri Cemal'in baloda işaret ettiği uyumsuz dans eden çiftlere adeta iyi bir örnek oluşturur (ss. 25-26).

Harabeler romanında da Nuri Süha kadın-erkekli ve danslı çay partileriyle baloları, yozlaşmanın ve Batı özentiliğinin bir örneği olarak görür. Robert Koleji'nde Batılı bir eğitim alan ve mizaç itibarıyla da alafranga yaşantıya meyilli olan Nuri Süha, iptila duyduğu musiki, resim ve mimarî gibi sanatlarda Batılı bir sanat zevkini savunurken dansta tümüyle Batıyı örnek almanın yanlış olduğunu düşünür. Nitekim önceki romanlardaki erkekler gibi o da memleketi için henüz çok yeni olan, eşli

dansların yapıldığı çay ve balo davetlerine alışmanın ve onları gerçekten özümsemenin zaman içinde olabileceğine inanmaktadır.

Patronu Şefik Bey için gazetede ilanı verilen kiralık evi görmeye gittiğinde tanıştığı Fahir Bey ve ailesi, onu sık sık Çiftelahavuzlar'daki köşklerdeki çay partilerine çağırırlar. Romanda Nuri Süha'nın dansla ilgili olumsuz algısını da bu vesileyle görürüz. Kızları İclal, Kamuran, Nermin ve kız kardeşi Nimet Hanım'la onun kızları Mübeccel, Selma ve Müzehher'le birlikte yaşayan Fahir Bey, köşte her gün başka bir çay daveti vermektedir. Nuri Süha, köşteki genç kızlar ve köşkün müdavimi beylerle beraber kotra gezintisine çıktıkları günün akşamında bahçede düzenlenen çay partisine de katılır. Bahçede içkilerin ve mezelerin eşliğinde yemek yerlerken köşkün reisi Fahir Bey, sözde, gençlerin sarhoş olup saçmalamalarını önleme bahanesiyle ortama gramofonu getirir ve “fox-trot” dans müziğini açarak herkesi dansa teşvik eder. Bunun üzerine köşkün daimi ziyaretçilerinden Muhlis Baha Müzehher'le, Mecdi Kamuran'la, Hüseyin Besim Nermin'le, Tevfik Hulusi de İclal'le beraber dans etmeye başlarlar. Davette Nuri Süha da Selma'yı dansa kaldırmıştır. Gramofonda plağın dört beş defa çaldığı süre boyunca dans eden topluluk, en sonunda yorulup masaya oturur. Burada önemli olan bir husus ise Nuri Süha'nın yeni yeni temas ettiği bu ailenin yaşantısı konusunda henüz bir fikri olmamasına rağmen Selma ve Mübeccel dışındaki genç kızların beylerle teklifsiz bir ilişki içinde olmalarını garipsemesidir. Köşkün müdavimlerinden Tevfik Hulusi'nin dansa kalkması ise Nuri Süha'da başka bir şaşkınlık yaratır. Nitekim daha düne kadar alaturka bir hayat yaşayan bu adam “fox-trot”u duyunca İclal'i dansa kaldırmıştır. Nuri Süha, Tevfik Hulusi üzerinden sözde Batılılaşmayı romanda ironik bir dille şöyle hicveder:

- Biz de oynayalım mı, diye sordum ve genç kızın cevap vermeksizin latif bir tebessümle kalktığını görerek beline sarıldım, oynamaya başladık. Biz dönmekteyken aramızda Tevfik Hulusi'nin İclal'le dansa karışmış olduğunu hayretle gördüm. Aferin, şeker-kahve tüccarı dans da öğrenmiş, demek fokstrot [fox-trot] oynuyordu. Ne harika-engiz bir istihaleydi bu? Onun böyle âlemlerde böyle hayatlara çıkması bile bana anlattıkları mazi hayatına nazaran olur şey değildi. Harpten evvel, onu bana tarif ederlerdi de şalvar biçimi pantolonu, mintan tertibinde gömleği, ayağında mesten bozma kunduralarıyla asma altında bir o yazıhaneye bir bu yazıhaneye koşar dururmuş. O vakit burada belki bir yarım totancıymış. Harp esnasında nasılsa ihracat komisyonunun sayesinde epeyce para yüklemiş ve şimdi artık kibar hayata elbette duhule hakkı olmaz mı? Biz, demokrat bir millet olduğumuzu ilan ediyoruz. Yaşasın yeni hayat! Bunun için hacı hoca kim olursa yeni cereyanlara atılıyor, akıntı içinde tek ve taz etmekte zevk buluyor

(Cumhuriyet, Sayı: 855, 25 Eylül 1926; Sayı: 858, 28 Eylül 1926).

Romanda onun baloya ve dolayısıyla dansa bakışını asıl gördüğümüz kısım ise “Balo Kargaşalığında” alt başlığının yer aldığı üçüncü kısımda karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet sonrası sosyal ve kültürel hayatın her alanında görülen yozlaşmanın balo üzerinden de örneklendiği romanda Nuri Süha, Mübeccel, Selma, Şefik Bey ve Zahide Hanım hep birlikte Büyükkada’daki kulüpte verilen baloya giderler. Nuri Süha burada güzel vakit geçirmek yerine oldukça bunalır. Nitekim bölümün başlığındaki “kargaşalık” kelimesiyle de pekiştirilen balo salonunun daraltıcı atmosferi, delikanlının gerek gözlemleri gerekse yaşadığı iç çatışmalar aracılığıyla ortaya konulmuştur. Nuri Süha baloya ilk geldiklerinde ortamı şöyle tasvir eder:

Şimdi dans edilen yere girmiştım. Bütün saha mehîb bir zelzele dalgasına tâbiymiş gibi yekpâre bir kütle halinde kalkıyor iniyor, ilerliyor, öne arkaya, sağa sola, yukarı aşağı gidiyor geliyordu. İnsana birden her şeyi bu hareketle yükselecek, bütün dünyayı da taşıyarak uçacakmış gibi geliyordu. Büyük salonun kenarlarında, köşelerinde ve kapıların önlerinde birikmiş seyirciler merakla ve tehalükle dansı takip ediyorlar, dans edenlerse bunların önünde bazıları kavradıkları kadınların verdiği sarhoşlukla medhuş, hiçbir şey görmeyerek, hiçbir şeye ehemmiyet vermeyerek sıçırıyor, zıplıyor, bazılarıysa kendilerinden ve refikalarından ziyade harice ehemmiyet vererek galeri için gibi ölçülü, itinalı ve gösterişli hareketlerle oynuyorlardı (Cumhuriyet, Sayı: 1043, 2 Nisan 1927).

Nuri Süha’nın gözünden bu şekilde, dikkat dağınıcı ve düzensiz birçok şeyle iç içe geçmiş olarak çizilen baloda önemli bir nokta da *Son Yıldız* romanında Fahri Cemal’in balolardaki kadın avcısı erkekler hakkında yaptığı hicivlerin burada somut olarak yer alışıdır. Nitekim Nuri Süha’nın balonun atmosferini tasvir ederken de işaret ettiği bu husus, salonda Zahide Hanım’a yılışık şekilde davranan Mecdi üzerinden açıkça örneklenir.

Balo boyunca hem Zahide Hanım’ı Mecdi’den korumaya, hem bu tür adetlere uzak olması sebebiyle patronu Şefik Bey’in canının sıkılmasını engellemeye, hem de Mübeccel ve Selma’nın gücenmelerini önlemek için onlarla ilgilenmeye çalışan Nuri Süha, balo atmosferindeki daraltıcı atmosferin yanı sıra kafasındaki bu düşüncelerle de sıkışmış gibi hisseder. Öyle ki bütün bu “işkence arasında fox-trot bitinceye kadar kıvranmaktan başka bir çare bulama[z]”. Dolayısıyla romanda balo ve dansın Nuri

Süha'nın bakış açısı vasıtasıyla hem vakaya hem de yapıya etki eder şekilde işlendiğini görürüz.

Patron Lebibzade Şefik Bey ise romanda Osmanlı toplumunda sözde Batılılaşmanın hâkim olduğu çay, balo gibi eğlencelere ayak uyduramayan ve bocalayan insan tipinin bir örneğini oluşturmaktadır. Zamanında Samsun'dan İstanbul'a parasız bir şekilde gelip küçük bir birikimden büyük bir tütün ticarethanesi işletmeye kadar yükselen Şefik Bey, zengin bir yaşantıya sahip olsa da geleneksel yaşam tarzından asla taviz vermez. Gerek giyim tarzı, gerek yeme-içme alışkanlığı, gerekse insan ilişkilerinde alaturka değerleri benimseyen Şefik Bey, kendisinin tersine Batılı yaşantıya özenen Zahide Hanım'la evlenmiş ve kendi sonunu bu evlilikle hazırlamıştır. Nitekim roman boyunca eşi Zahide Hanım'ı mutlu etmek için onun özendiği Batılı modaya ayak uydurma hususunda kılıktan kılığa giren Şefik Bey, Büyükkada'daki kulüpte verilen baloda bu zorlama Batılı yaşantıyı daha fazla kaldıramaz ve yere yığılarak ölür (Cumhuriyet, Sayı: 1045, 6 Nisan 1927). Onun dans ve balo atmosferinde yaşadığı bocalama, Nuri Süha'nın gözünden eserde ironik bir şekilde şöyle betimlenir:

Patron enfesti. Ömründe hiç girmemiş olduğu, hiç emsalini ne işittiği ne gördüğü, hatta ne de okuduğu böyle ultra modern bir suarede binbir kaza neticesi olarak bulunuvermekten binbir tesir altında kalmış, esasen içine girdiği o cendereli Frenk gömleği ve yakadan maddeten rahatsız olduğu gibi ruhu da hicap, ülfetsizlik, acemilik, gibi binbir zıt tesirle harap olmuş fakat bütün gayretini toplayarak bunları harice hissettirmemeye çalışıyor ve gayet tabii bir muhitte yaşıyormuş gibi yapmacıklı sözler söylüyor ve yapmacıklı tavırlar gösteriyordu.

Sıcaktan şikâyet etti, "Şöyle terasa çıkalım" dedim. Bir taraftan can havliyle onu mihlayabilecek bir arkadaş arıyordum fakat onu burada, bu kalabalıkta kim tanıyabilirdi ki ona havale ederek kendim Mecdi habisinin kim bilir ne şeni cinayetler kurmakta olduğundan korktuğum için gidip bunların mazarratını tahdit etmek istiyordum.

(...) Nihayet bir büyük pencerenin önünde bulunabildik. Burası denizden geçen serinlikle Patron'a kabil-i tahammül göründü.

- İşte burada duralım, dedi.

Pencereye dayandı, gömleğinin ve yakalığının cenderesi içinde kulübe geldiğimizden beri tazyik edilmiş ciğerlerinin bütün vüsatıyla bir nefes aldı. Ben orada ayakta duruyordum. Gözleri uzakta ziyalarıyla bir kehkeşan bulutlar gibi seçilen İstanbul'a daldı, az sonra içeride çılgın bir cazbant ahengiyle tepinen, sıçrayan, kadın erkek birbirine sarılmış bir sara buhranında kıvraniyor gibi hoptayan dansçılara döndü. Dudaklarında şimdi elîm bir mana pıhtılanır gibiydi. Bu manada neler yoktu yarabbim!

Uzun ve sakın bir ömrün bütün derviş felsefesi sanki şöyle feryat ediyordu:

- Bunlara ne oluyor Allah aşkına, eğleniyorlar mı azap mı çekiyorlar? Eğleniyorlarsa böyle eğlenceyi hiç anlamam. Böyle deli gibi zıplayacaklarına bir kenara otursalar, rahat rahat nefes alsalar, tatlı tatlı konuşsalar daha iyi olmaz

mı? Sonra nedir bu gürültü, bu arbede? Maksatları nedir? Bana kalsa bir saniye durmam, kendimi gider yatağıma atar horul horul uyumaktan başka bir şey istemem, demek istiyordu (Cumhuriyet, Sayı: 1040, 30 Mart 1927; Sayı: 1043, 2 Nisan 1043).

Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı bütün romanlarında ele aldığı çay ve balo davetlerindeki yozlaşmayı *Harabeler* romanında Şefik Bey'in varlığında sentezlemeye çalışmıştır.

Mehmet Rauf'un yine Cumhuriyet döneminde yazdığı son romanı **Halas**'ta da dans, erkek kahramanın gözünden olumsuz imajlarla tasvir edilmiştir. İzmir'in Yunanlılar tarafından işgaliyle başlayan romanda Nihat millî duygularla dolu, ateşli bir gençtir. Subay olan Nihat, mesleğiyle uyumlu olarak güçlü beden ve karakter yapısıyla çizilmiştir. Vatanperverlik duygularını yoğun yaşasa da onu eserde Batılı yaşantıya da uyum sağlamış, bu kültüre nüfuz etmiş biri olarak görürüz. Nitekim Batı musikisini dinlemekten hoşlanan Nihat, İngilizce ve Fransızca bilmekte, sosyal hayatta da balo, kulüp gibi alafranga eğlencelere katılmaktadır. İzmir'de kaldığı pansiyonun karşısında oturan Beatrice'i bir balo davetinde görüp ona âşık olur (s. 45). Ayrıca Yunanlıların işgali başlayana kadar Nihat, Beatrice ve onun babası Mister Daster başta olmak üzere İzmir'deki Levantenlerle de iyi ilişkilerde bulunmuştur. Fakat romanda İzmir'in işgali haberi onun millî duygularını daha da perçinleyerek Batılı yaşantı unsurlarından da soğumasına yol açar. Öyle ki Nihat, bu aşamadan sonra kendini tümüyle vatani kurtarma mücadelesine adanarak kültürel etkinliklerden elini eteğini çeker. Bu bağlamda vatani kurtarma hususunda birlikte çalışmalar yaptığı Emin Bey'in vasiyeti gereği İstanbul'daki kızı İclal'i görmeye gittiğinde evde karşılaştığı dans atmosferinden hiç hoşlanmaz. Nitekim İngiliz ve Fransız zabitleriyle dolu ortamda gramofondan çalınan musiki parçalarıyla pek çok kişi umarsızca dans etmektedir. Nihat, Emin Bey'in kızı İclal'le tanışmaktan ve sohbet etmekten dolayı mutlu olsa da bu gülüp eğlenen ecnebi topluluğu ve özellikle de vatanın işgal altında olmasını dert etmeyip dans eden Türkler onu son derece rahatsız eder (ss. 128-147).

Nihat'ın buradaki dans ortamı ve dans edenlerle ilgili bir diğer olumsuz izlenimi de ortamdaki Türklerin Batı özentisi tavırlarıdır. Ona göre Batılılaşmayı gerçekten özümseyememiş bu kişiler baştan sona kadar sahtedir. İclal'e söylediği şu sözlerde onun bu algısını açıkça görmek mümkündür:

(...) Çünkü buradaki kadın erkek herkes ona iğreti, yapma, yamalı görünüyordu. Tavırları sahte, kıyafetleri düzme, lakırtıları bozma idi.

Pek yeni başlayan bu çay âlemlerinde zaten başka türlü olmak kabil olmadığını Nihat biliyordu. Fakat onun tuhaf bulduğu şey, beceremeyeceğimiz, henüz ehli olmadığımız böyle merasime kalkmak ve bizzat kendisi ancak bir Sirkeci kıraathanesinde oturabilecek bir vaziyette olduğu halde nasılsa elde ettiği bu apartmana, arasında ecnebiler de bulunan bir sürü davetli çağırmaya kalkan ve lazım gelen merasimin daha elifini bilmeyen bu sabık müsteşar beydi (s. 140).

Bu bilgiler ışığında diyebiliriz ki Mehmet Rauf, tıpkı kadınlar gibi erkeklerin beden ve karakter yapılarıyla da dansı uyumlu işlemiş, dans merkezinde yanlış Batılılaşmanın eleştirisini yapma hususunda ise erkeklere kadınlardan fazla sorumluluk vermiştir.

2.2.3. Dans Eğitimi

Mehmet Rauf, eserlerinde kişilerin fizikî özellikleri ve mizaçlarıyla dans arasındaki ilişkiye özellikle eğilmişken dans eğitimi üzerinde pek durmamıştır. Bununla birlikte sadece **Son Yıldız** romanında yer verdiği dans eğitimi, dikkate değerdir. Nitekim romanda Fahri Cemal, Osmanlı toplumu için yeni bir eğlence tarzı olan çay daveti, balo gibi yerlerdeki bütün Batılı danslara seneler önce Avrupa’da şahit olmuş ve orada bunları yakından gözlemleme imkânı bulduğu gibi, aynı zamanda teorik olarak da öğrenmiştir.

Romanın birinci bölümünde, Tokatlıyan Otelinde verilen balo davetinde dansa ilgisi olmayanları dahi kendilerine hayran bırakacak şekilde kardeşi Fahemat’le birlikte dans eden Fikret ise Fahri Cemal’e benzer olarak Batılı dansları Amerika’da, dolayısıyla “one-step”, “fox-trot”, “shimmy” gibi dans türlerinin doğduğu yerde öğrenmiştir. Öyle ki esas mesleği mühendislik olan Fikret, romanda bir mühendisten ziyade dans öğretmeni gibidir. Nitekim dansla sürekli meşgul olması, onun beden ve karakterine dahi işlemiş, Fikret’e zamanla kadınsı tavır ve mimikler kazandırmıştır.

2.2.4. Batılı Yaşantı İçerisinde Dans

Mehmet Rauf'un eserlerinde dans, Batılı yaşantıyı çeşitlendiren ve sosyal ilişkileri güçlendiren bir unsurdur. Bu bağlamda köşklere düzenlenen çay davetleri, oteller, balolar ve müzikli kafe/ restoranlar, dans için olmazsa olmaz mekânlardır.

“**Summer Palas'ta Bir Müsamere-i Raksiye**” isimli hikâyede anlatıcının gözünden olumsuz imajlarla tasvir edilen dans, Summer Palas Oteli'nde verilen bir balo salonunda karşımıza çıkar. Salonda bulunan kadın-erkek bütün çiftler bir vals eşliğinde dans ederler.

“**Bir Hücüm, Bir Teslim**” adlı hikâyede de davetin verildiği mekân ve icra edilen dansın türü hakkında bilgi verilirse de dans, yine bir balo davetinde kadın-erkek çiftler tarafından gerçekleştirilir.

Karanfil ve Yasemin romanında ise hem alafranga hem de alaturka bir danslı eğlence davetine yer verilmiştir.

Birinci bölümde Kadri Paşaların köşkünde verilen çay daveti, Batılı âdet ve alışkanlıklara uygun olarak gerçekleştirilmesi sebebiyle Samim başta olmak üzere davetlilerin eğlence ve sosyalleşme ihtiyaçlarını fazlasıyla karşılar.

Üçüncü bölümde Sacide Hanım'ın verdiği çay daveti ise hem Samim hem de diğer kişilerin gözünden oldukça olumsuz tasvir edilir. Nitekim bu çay partisi, alaturka ve alafranga âdetlerle alışkanlıkları birlikte kapsamasından ötürü önceki nezih davete hiç benzememektedir. Partide dans da hem piyano eşliğinde Batılı tarzda, hem de keman ve çiftetelli eşliğinde alaturka tarzda icra edilmektedir.

Böğürtlen romanında ise dansın Batılı yaşantıya sahip bir evde “les trois graces” lakaplı üç genç kız ve onların dostları tarafından “fox-trot” ve “shimmy” şeklinde icra edildiğini görürüz. Ayrıca Nihat, Pertev'e bu üç genç kızla Pera Palas Oteli'nde düzenlenen bir Kızılay Balosu'nda tanıştığını söyler.

Son Yıldız romanında ise dansa Tokatlıyan ve Pera Palas otellerinde verilen büyük balo davetlerinde, yine kişilerin gözünden olumsuz imajlarla tanıtılarak yer verilmiştir.

Harabeler romanında da Nuri Süha'nın gözünden dans, olumsuz ve ironik bir şekilde tasvir edilir. Nuri Süha, Fahir Beylerin Çiftehavuzlar'daki köşkünde, kalabalığa

uyum sağlayarak Selma'yla “fox-trot” eşliğinde dans eder. Romanın sonunda Büyükkada'da verilen balo daveti ise yanlış Batılılaşmada gelinen son aşamayı göstermesi açısından önemlidir.

Halas romanında Nihat, âşık olduğu Beatrice isimli genç kızı, bir baloda ilk defa görmüş ve bu vesileyle ona âşık olmuştur. İclal'in dayısı Saim Bey'in evde düzenlediği danslı eğlence ise ona sözde Batılılaşma örneğini göstermesi sebebiyle oldukça tiksindirici gelir.

2.3. Resim

Mehmet Rauf'un eserlerinde resim, hem vakada hem de yapıda ele alınan bir unsurdur. *Mahasin*, *Süs* ve *Gelincik* dergilerinin sayfalarını Batılı ressamın tablolarına ait fotogravürleriyle⁵⁵⁵ süsleyen Mehmet Rauf, bazı edebî eserlerinde de resimli baskıya yönelmiştir. Nitekim başlangıçta *Servet-i Fünûn*'da tefrika etmiş olduğu *Ferdâ-yı Garâm*, 1913 yılında kitaplaşırken resimli olarak basılır. *Ezhâr*⁵⁵⁶ adıyla yayımladığı, “İntikam” isimli hikâyesini, *Karanfil* ve *Yasemin* romanından seçilmiş bir bölümü ve *Diken* adındaki piyesini içeren yaz albümünün sayfaları ise baştan sona dönemin ünlü Osmanlı ressamı İzzet Ziya'nın⁵⁵⁷ yaptığı kadın resimleriyle donatılmıştır.

⁵⁵⁵ Araştırmalarımız neticesinde, Mehmet Rauf'un çıkardığı dergiler de dâhil Servet-i Fünûn döneminde faaliyet gösteren ve edebiyatla sanatı konu alan pek çok süreli yayının sayfalarında yer verildiğini gördüğümüz Batılı ressamın tablolarına ait bu fotogravürlerin, ünlü Fransız tablo fotoğrafçısı Braun Adolphe'a (1812-1877) ait olabileceğini düşünüyoruz. Nitekim onun Braun, Clement & Cie yayınevi kapsamında yayımladığı *Braun, Clement* adlı kataloğunda numaralarla kayıtlı resim tablolarına Mehmet Rauf'un “Mona Lisa'nın Tebessümü” başlıklı yazısında da işaret edilmiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Mehmet Rauf, “Mona Lisa'nın Tebessümü”, **Tanin**, Sayı: 1818, 3 Kânun-ı Sâni 1329 [16 Ocak 1914]; “A Noted Family of Fine Art Publishers”, **The Lotus Magazine**, Volume: 4, No: 1, 1912, pp. 1-8; Maison Ad. Braun & Cie, **Catalogue Général des Reproductions Inalterables au Charbon D'après Les Originaux Peintures Fres Ques et Dessins**, Braun, Clément & Cie, Paris, 1896, (http://www.user.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Braun_1896_1_1.pdf).

⁵⁵⁶ Mehmet Rauf, **Ezhâr: Yaz Albümü**, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1919. Eserin tertip ve neşri Mehmet Rauf tarafından yapılmıştır.

⁵⁵⁷ İzzet Ziya (1883-1936): Meşrutiyet Devrinde resim sanatı ile alakadar olan ve bir resim albümü ile dikkat çeken İzzet Ziya Bey, bilhassa insan duygularının yüzlere yansıyan ifadelerini büyük bir maharetle tespit emiş ve kendini bu yönüyle tanıtmış sanat camiasına tanıtmıştır. Döneminde Mehmet Rauf'un Ezhâr albümünün yanı sıra pek çok edebî dergi sayfaları onun resimleriyle süslenmiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Bahriye Çeri ve Ali Birinci, **İzzet Ziya: Edebiyatı Tuvalle Buluşturan Ressam**, 3. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014.

Yaşadığı dönemde Batı'nın hem klasik hem de çağdaş resim sanatını yakından takip eden Mehmet Rauf, özellikle portre ressamlarının kadın tablolarından etkilenmiş ve resim zevkini de edebî eserlerinin üslubunda, kadın karakterlerinin çehrelerini tasvir ederken açıkça ortaya koymuştur. Öyle ki Mehmet Rauf'un çoğu eserinde ortak kişilik özellikleriyle işlenen "ideal" kadınlar, yüz güzellikleri açısından tıpkı "Mona Lisa'nın Tebessümü"⁵⁵⁸ ve "Meşhur Bir Tebessümün Mahiyeti"⁵⁵⁹ başlıklı yazılarında örnek verdiği Batılı ressamların kadın portrelerindeki estetik ölçütlere göre çizilmiştir.

Mehmet Rauf, eserlerinin temasında da musiki ve dansa oranla daha az yer verse de kadın ve erkeğin arasındaki aşkı geliştirmek, kişilerin mesleğini veya beden ve karakter yapılarını pekiştirmek gibi hususlarda resim sanatından yararlanmıştır.

2.3.1. Resim Sanatı ve Aşk

"**Uzaktan**" adlı hikâyede yüzeysel işlense de resim sanatı, aşkı pekiştiren bir unsurdur. Sevdığı kadından ayrıldıktan sonra ona duygularını anlatan bir mektup yazan Nail, genç kadınla birlikte kaldıkları köşkte edebiyat ve musikiyle ilgilenmenin yanında resimle de meşgul olduklarından bahseder. Onların herkesten uzakta, tabiatla iç içe yaşadıkları bu köşk, aşklarını pekiştirebilecekleri aktivitelere de ev sahipliği yapmaktadır. Nitekim hikâyenin anlatıcısı konumundaki Nail ressamdır ve beraber kaldıkları köşkte ismi zikredilmeyen sevgilisi genç kadın, Nail'in resim yeteneğini takdir ederek ondan kendi resmini yapmasını ister. Nail mektubunda buna şöyle işaret eder:

(...) Ressam olduğumu öğrendiğin gün benden resmini istedin; benim retlerime karşı mütehakkim bir şûhî ile bütün takımları, bütün levazımı getirip bana resmini yaptırtıyordun. Ben iddia ederdim ki sende bulduğum güzellikler ifade edilmez; sen bana, maharetine o kadar güveniyordun, aşkımdan o kadar emindin ki behemehâl bir eser-i nefis ibda' edeceğime yemin ederdin. (...) (ss. 26-27).

⁵⁵⁸ Mehmet Rauf, "Mona Lisa'nın Tebessümü", **Tanin**, Sayı: 1818, 3 Kânun-ı Sâni 1329 [16 Ocak 1914].

⁵⁵⁹ Mehmet Rauf, "Meşhur Bir Tebessümün Mahiyeti", **Peyâm (Edebî İlave)**, Sayı: 13, 27 Kânun-ı Sâni 1329 [9 Şubat 1914].

Mehmet Rauf'un 1923 yılında yayımladığı *Aşk Kadını* adlı kitabında yer alan **“Muvaffakiyetin Sırrı”**⁵⁶⁰ başlıklı hikâyede ise sinema motifi merkezinde resim sanatına yer vermiştir. Eserde arkadaşlarıyla birlikte sinemaya giden Leman'ın izlediği filmde, soylu bir kadın ve ressam bir erkek arasında geçen aşk işlenmektedir. Sinemadan çıktıktan sonra arkadaşlarıyla sohbet eden Leman'ın görüşleri vasıtasıyla konusuna vâkıf olduğumuz filmde İtalya'da yaşayan soylu genç kadın, ona âşık olan delikanlıyı aralarındaki sosyal statü farkı sebebiyle başlangıçta küçümsemiş; fakat daha sonra kendisinin de delikanlıya âşık olmasından ötürü iç çatışmalar yaşamıştır. Nitekim o, zengin ve itibarlı bir ailenin kızıdır. Bu sebeple adî bir ressama âşık olmaması gerektiği düşüncesiyle başta kendisini engellemeye çalışır; fakat delikanlıya âşkı, mantığına üstün gelir. Filmin sonunda da yenik düştüğü hisleriyle ressamın yanına gider ve film, aralarında bu vesileyle başlayan aşkla sona eder.

Cidal oyununda Mecdi ve Nesime arasındaki aşkın gelişiminde etkili olan faktörlerden biri, resim sanatıdır. Seniha Hanım'ın küçük kızı Nesime, akrabası Mecdi'nin resim yapmaktan hoşlanması ve bu konuda eğitim alması sebepleriyle resim sanatına meyil göstermiştir. Nitekim o, çocukluğundan beri Mecdi'ye âşıktır. Bu bağlamda oyunun başında, resim eğitimi için üç yıl Paris'te kalan Mecdi'nin onlara gelişini büyük bir sabırsızlıkla bekler. Hatta Mecdi'yi beklerlerken annesi Seniha Hanım, Mecdi'nin belki bu köşkte onlarla kalmak istemeyeceğini belirttiğinde Nesime “dargın bir çehreyle” ondan “rahat rahat resim dersi al[amayacağını]” düşünerek üzülür. Seniha Hanım, köşkte onlarla kalmasa da Mecdi'nin ziyarete gelmeyi kesmeyeceğini söylediğinde ise Nesime'nin eski neşesi tekrar yerine gelir (ss. 10-11).

Oyunun ikinci faslında ise yanlarında ikamet etmemesi sebebiyle Nesime'nin Mecdi'ye resmi bahane ederek sitemde bulunduğunu görürüz. Nitekim eserde Seniha Hanım'ın büyük oğlu Naim Bey'in karısı Behice'yle yasak bir aşk yaşayan Mecdi, ilişkilerini rahatça yaşayabilmeleri adına ayrı bir köşk tutar. Köşke onu ziyarete gelen Nesime, artık onları görmeye seyrek gelmesi sebebiyle Mecdi'ye gücendiğini dile getirdikten sonra delikanlıyla vakit geçirebilmek için ondan kendisine resim yapmayı öğretmesini ister:

⁵⁶⁰ Mehmet Rauf, “Muvaffakiyetin Sırrı”, *Aşk Kadını*, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923].

Nesime – Doğrusunu söyleyeyim mi? Bizi bırakıp köşke taşındığınızdan beri size hiç emniyetim kalmadı, hakkınızdaki ilk fikrim değişir gibi oldu...

Mecdi – Nasıl?

Nesime – Her sözünüzde ailenize olan muhabbetinizden bahsedip dururken bu hareketinizle bu sözlerinizi kendiniz nakz etmiş olmadınız mı?

Mecdi – Bilakis... Niçin sizin böyle fikirleriniz var acaba, küçük hanım?

Nesime – (Biraz kızarak) Bilseniz, siz gelmeden evvel, gelirsiniz de bana resim gösterirsiniz diye o kadar sevinirken geldiniz geleli iki ay geçirdiğiniz halde, bir istifade edemediğimi düşündükçe...

Mecdi – Ha, yalnız bu kadar mı? Öyleyse bunun telafisi pek kolay... (ss. 67-68).

Mecdi ve Nesime arasında geçen bu diyalogun devamında, Nesime'nin gönlünü almak için Mecdi'nin ona resimlerini göstermeyi teklif ettiğini, bunu işiten Nesime'nin ise büyük bir sevinçle bu teklifi kabul ettiğini görürüz. Nitekim birlikte atölyeye gittiklerinde Nesime, "hayret içinde" (s. 79) resimlere bakmaktan kendini bir türlü alamaz. Yine ilerleyen kısımda Nesime atölyeden büyülenmiş bir şekilde salona döndüğünde Ferhunde ve Memduh'a Mecdi'nin resim yeteneğini över:

(...) Lakin sarhoşluğun ne olduğunu şimdi Mecdi Bey'in resimlerini seyrederken hissederek anladım. Ne renkler yarabbim, ne renkler... (Mecdi'ye) Lakin rica ederim, bu renkleri nereden buluyorsunuz ve nasıl olup da bu kadar ruh-perver bir parlaklık veriyorsunuz? A, artık yemin ederim, bir daha elime fırça almayacağım... (s. 83).

Oyunda Nesime'nin Mecdi'ye hissettiği aşk, ablası Ferhunde'nin aracılığıyla Mecdi'ye ve ev halkının diğer üyelerine haber verilir. Mecdi'nin ayrı eve taşınması ve onları seyrek ziyaret etmesi, Nesime'yi hasta edecek kadar üzmüş, onu yakından gözlemleyen Ferhunde de bir gün genç kızı sıkıştırarak onun Mecdi'ye olan aşkını öğrenmiştir. Başlangıçta Nesime'nin aşkını fark etmeyen Mecdi, Behice'yle ilişkisi olsa da hiç düşünmeden Nesime'nin aşkına karşılık verir ve onunla evlenmek ister. Nitekim oyunda Nesime'nin resme gösterdiği ilgide aşkının tesiri olduğu gibi, Mecdi'nin Nesime'ye yönelmesinde de genç kızın hassaslığı ve resme düşkünlüğü etkilidir. Bu bağlamda oyunun sonunda ikisinin de ev halkının teşvikiyle evlendirildiğini görürüz.

2.3.2. Resim Sanatını Meslek Edinmiş Kişiler

Mehmet Rauf, tıpkı musiki gibi resmi de daha çok kişilerin boş vakitlerinde uğraştıkları bir hobi olarak ele almıştır. Bununla birlikte nadiren de olsa eserlerinde bazı kişilerin resmi meslek edindikleri görülür. Musikide kadınların enstrüman çalma hususunda ön planda olmalarının tersine, resmi meslek olarak icra eden kişiler erkekler arasından seçilmiştir.

“**Uzaktan**” adlı hikâyede resim zevkine veya resimle ilgili donanımına yer verilme de Nail’in ressam olduğu belirtilir. Sevdği kadınla birlikte bir köşkte yaşayan Nail, resim malzemelerini de yanında getirmiştir ve genç kadının isteği üzerine bazı zamanlar onun resmini yapar (ss.26-27).

Birbirinin devamı şeklinde tefrika edilen “**Necmi**” [**“Yarıda Bırakılmış Bir Romanın İlk Bâbı”**]⁵⁶¹ ve “**Pera Palas’ta**”⁵⁶² başlıklı hikâyelerde de geri plandaki kişilerden biri olsa da Cemil İrfan, döneminin şöhretli ressamlarından. Nitekim Paris’teki “**Champ de Mars**”⁵⁶³ sergisinde *Bayram Sabahı* adındaki bir tablosu sergilenir.

“**Muvaffakiyetin Sırrı**” adlı hikâyede oldukça silik işlene de Leman’ın izlediği filmde yer alan ve adı belirtilmeyen delikanlı, ressamdır ve âşık olduğu soylu kadın kendisine bir kır gezintisi sırasında delikanlı manzara resmi çizdiği sırada tesadüf eder.

Harabeler romanında ise Hazım Şevki adında bir karikatüriste yer verilmiştir. Fahir Beylerin Çiftelhavuzlar’daki köşkünün müdavimlerinden biri sıfatıyla karşımıza

⁵⁶¹ Hikâye ilk olarak “Yarıda Bırakılmış Bir Romanın İlk Bâbı” adıyla tefrika edilmiştir. Bkz. Mehmet Rauf, “Yarıda Bırakılmış Bir Romanın İlk Bâbı”, **Mütalaa**, Sayı: 47-49, 14 Haziran-1 Temmuz 1313 [26 Haziran-13 Temmuz 1897]. Daha sonra “Necmi” adıyla *Son Emel* hikâye kitabının içerisinde yer alır. Bkz. Mehmet Rauf, “Necmi”, **Son Emel**, Kanaat Matbaası, İstanbul 1329 [1913], ss. 179-194. Metinden yapılan alıntılar için ikinci kaynağa başvurulmuştur.

⁵⁶² Mehmet Rauf, “Pera Palas’ta”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 315-316, 20-27 Mart 1313 [1-8 Nisan 1897]; “Pera Palas’ta”, **Son Emel**, Kanaat Matbaası, İstanbul 1329 [1913], ss. 197-217. Metinle ilgili alıntılar ikinci kaynaktan yapılmıştır.

⁵⁶³ Champ de Mars: Fransa’nın başkenti Paris’te halka açık, büyük ve yeşil alanın adıdır. Fransa’da 1867 yılının Nisan-Ekim ayları arasında Champ de Mars’ta 167 dönümlük bir arazi üzerinde “Paris Evrensel Sergisi” düzenlenmiş ve bu sergi, Sultan Abdülaziz önderliğinde Osmanlı Devleti’nin katıldığı ilk fuar olarak tarihe geçmiştir. Sergide Osmanlı Pavyonu da yer almış ve bu stantta Türk kültürünü tanıtan çeşitli ürünler sergilendiği gibi, Türk sanatkarlar tarafından icra edilen mimârî, resim ve musiki gibi sanatlar da yer almıştır. Bkz. Yeşim Duygu Ergüney ve Nuran Kara Pilehvarian, “On Dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti”, **Megaron**, Cilt: 10, Sayı: 2, 2015, ss. 224-240.

çıkan Hazım Şevki, romanın geri plandaki kişilerinden olsa da gazetelerde hemen her gün karikatürleri yayımlanan ünlü bir karikatüristtir.

2.3.3. Kişilerin Beden ve Karakter Yapıları Üzerinde Resim Sanatının Etkisi

Mehmet Rauf, eserlerinde musiki ve dans gibi resmi de yarattığı kişilerin fizikî ve karakter yapılarını pekiştirecek şekilde işlemiştir. Musikiye benzer olarak resim de onun yapıtlarında ince ruhlu, hassas kişiliğe sahip, estetik zevki gelişmiş kadın ve erkekler tarafından icra edilmektedir. Batılı bir terbiye ve kültürle yetişen bu kişiler, fizikî özellikleri bakımından da mizaçlarına paralel olarak kırılgan, narin vücut yapılarıyla dikkat çekerler. Mehmet Rauf, eserlerinde kişilerin beden yapılarını tasvir ederken sık sık resim sanatına başvurmuştur. Bu bağlamda yapıtlarını incelediğimizde onun özellikle kadınların yüz ve beden yapılarına büyük bir titizlikle eğildiğini ve onları kendi resim zevkine göre tasvir ettiğini görürüz. Döneminde Batılı kadın portre ressamlarını yakından takip eden Mehmet Rauf, eserlerinde idealize ettiği kadınları da tıpkı onların tablolarındaki sarışın veya kumral, soluk benizli ve narin vücutlu Avrupai kadınlar gibi çizer.

Mehmet Rauf diğer sanatlar gibi, resim sanatını işlediği eserlerinde de genellikle vaka ve yapıyı birbiriyle etkileşimli olarak kullanmıştır. Dolayısıyla yapıtlarında sanatla uğraşan kişilerin tabiata ve diğer insanlara bakışlarında, kendi sanatçı kişiliklerinin adeta yansımalarını görürüz. Nitekim ressam olan veya hobi olarak resim sanatıyla ilgilenen kişiler, tabiata da bir resim tablosu gibi yaklaşmakta, çevrelerindeki kişileri portre veya karikatür gibi algılamakta, hatta kimi zaman ünlü ressamların resimleriyle ilişkilendirmektedirler.

2.3.3.1. Kadınlar ve Resim Sanatı

Cidal oyununda ince ruhlu, hassas bir mizaca ve hastalıklı, narin vücut yapısına sahip olarak çizilen Nesime, resim sanatına büyük bir ilgi duyar. Ancak onun resme yönelmesinde fitratından çok duyguları etkilidir. Nitekim birlikte büyüdüğü kuzeni

Mecdi'ye âşık olan Nesime, o resimle ilgilendiği ve resim yapmayı sevdiği için bu sanata merak salmıştır.

Eserde Nesime'nin beden ve karakter yapısıyla resme yaklaşımı arasında kuvvetli bir ilişki vardır. Hassas, kırılgan mizacına paralel olarak kırılgan ve hastalıklı bir vücudu olduğunu gördüğümüz genç kız, Mehmet Rauf'un hemen hemen bütün eserlerinde gördüğümüz “ideal” kadınların adeta bir timsali gibidir. Eserde Mecdi'nin ayrı bir eve çıkması ve Behice'yle ilişkisi, Nesime'nin zaten zayıf olan bünyesini daha da kötü etkiler.

Nesime'nin resme yönelişi, küçük yaşlarda başlamıştır. Oyunda bu hususa Mecdi'nin Paris'ten döndüğü gün, salondaki sohbetler vasıtasıyla şöyle işaret edilir:

Mecdi – (Bu esnada Nesime'ye takarrüple) Müsaade ediniz de biraz da küçük hanımla görüşeyim... Lakin bilir misiniz ki bana henüz küçük Nesime gibi görünmekten hâlî kalmıyorsunuz... Hani bir resimle meşgul iken sizin etrafımda olup merakla dolaştığınız zamanda “Nesime fırçaları karıştırma, Nesime, siyah tuvali bırak yahut Nesime üstünü başını berbat edeceksin, bütün boyaya bulanacaksın...” dediğim zamanlardaki gibi görüyorum.

Memduh – Lakin Nesime Hanım'ı asıl şimdi görmeniz lazımdır. Sizin boyalar arasında bulana bulana dolaşmaktan olacak, kendi kendine öyle nefis eserler vücuda getiriyor ki... Görseniz siz bile hayran olursunuz... Ne kadar istidadı olduğuna hayret ediyorum...

Mecdi – Ne diyorsunuz Allah aşkına? Sahih mi Nesime Hanım?

Nesime – Mübalağadan ibaret... Şüphe yok ki istidadım varsa bile bu istidat sizin sayenizde peyda oldu ve sizin sayenizde teşekkül etti...

Mecdi – Ah ne kadar memnun oldum bilseniz...

Seniha – O, hele benim bahçede o kadar güzel bir resim yaptı ki... (ss. 20-21).

Eserde Nesime'nin resim yeteneği gibi karakteri de çeşitli kişilerin gözünden methedilmiştir. Resme yeteneğini öğrendiğinde dikkatini daha ziyade Nesime'ye yönelten Mecdi, onun “ne kadar hassas, ne kadar rakik bir tabiatı” ve “nazarında o kadar sanatkârane bir keskinlik” (s. 79) olduğunu ifade etmekten geri kalmaz. Yine ilerleyen kısımda onun dilinden Nesime, ince ruhlu ve sanata duyarlı kişiliğinden ötürü Chopin'in valslarına benzetilir (ss. 81-82). Eniştesi Memduh da Nesime'nin “ele geçmesi büyük bir bahtiyarlık olan gayet kıymetli bir inci” (s. 97) olduğunu dile getirir.

Oyunda el değmemiş oluşuyla ayrıca idealize edilen Nesime, mütevazı kişiliğiyle de öne çıkmaktadır. Öyle ki Mecdi'nin yaptığı resimleri büyülenerek

seyreden genç kız, kendi resimlerini beğenmemekte ve Mecdi gibi resim yapabilmenin hayalini kurmaktadır (s. 84).

Harabeler romanındaki Süheyla Hanım ise resim sanatı bağlamında çok yönlü ele alınmış bir kadındır. Musiki konusunda da kendini epey geliştirmiş olan Süheyla Hanım, eserde gerek resim zevki gerekse yaptığı yağlıboya tabloları ve resim sanatı hakkındaki görüşleriyle anlatıcı Nuri Süha’da büyük bir hayranlık uyandırır.

Fahir Beylerin köşkünün daimi ziyaretçilerinden Naim’in eşi olan Süheyla Hanım, ince ruhlu mizacı, sanata düşkün kişiliği, kibar tavırları, kültürel donanımı, soluk benzi, hastalıklı vücut yapısı ve hüzünlü çehresiyle Mehmet Rauf’un eserlerinin genelinde gördüğümüz, ulvî kişilikte ve sanata düşkün “ideal” kadın profilinin bir örneğini oluşturmaktadır. Nitekim Nuri Süha, Naim’in Moda’daki evine gitmesi vesilesiyle tanıştığı Süheyla Hanım’ı daha görmeden önce duvardaki resim tablolarına bakarak ona hayran kalır. Bu bağlamda onunla ilk iletişimi de resim bahsi üzerine olur:

İlk merasim muhaveresi sağda solda çırpınıp çarpındıktan sonra ruhların birleşeceği bir cereyan olmak üzere duvarlardaki resimler münasebetiyle sanat sahasına intikal etti. Resimden ve sanattan pek anlar bir adam olmadığım için biraz yaya kalmakla beraber bu resimlerin hanımefendi tarafından yapıldığını öğrenmekten mütehassıl hayretim beni anî bir galeyana sevk etti. Ve levhaların uzaktan görünüşü üzerine galiba kendisinin hoşuna gidecek takdir kelimeleri bulabildim. Bunun üzerine bana derin bir hayret nazarı atfederek şimdi sönüyor zannolunan bu vücutta anî bir hayat fışkırtıyor gibi bir hareket peyda oldu. Teşekkür etmeye lüzum görmeksizin deminki ihtizâra bedel şimdi büyük denilecek bir hararetle:

- Biraz bakmaz mısınız? Hele şu “Fener” levhası zannederim biraz muvaffak olunmuş bir şeydir, diye levhanın tarafına doğru beni davet ederek karısıyla bu ilk muhaverimi delici bir tetkikle takip eden Naim’le hep birlikte levhanın önüne gittik.

Ben Kalamış tarafından sabah güneşi arkada olmak üzere yapılmış bu Fenerbahçe resmine bakıyor, Süheyla Hanım gösterip izahat veriyorken Naim arkada o gösterişli ifadesiyle:

- Hayret, hayret Süha diyordu. Bu ilk defadır ki Süheyla levhaları hakkında bir misafire bu harareti gösteriyor. Tebrik mi edeyim ne yapayım şaşırdım, diye söyleniyordu (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani 1926).

Romanda Süheyla Hanım’ın yaptığı, İstanbul’un Fenerbahçe semtinin bir manzarasını ihtiva eden *Fener* tablosu Nuri Süha’yı o kadar etkiler ki delikanlı resmin kendi üstünde bıraktığı izlenimleri Naim ve Süheyla Hanım’la paylaştıktan sonra genç kadını övmekten kendini alamaz. Nitekim ona göre Süheyla Hanım, yeteneği ve sanat zevkindeki inceliğiyle fazlasıyla “yüksek bir şahsiyet”e sahiptir:

- Demin söylediğim üzere “Bir sanat eseri, bir ruh hâletidir” noktasından söylenmek icap ederse şu levha bana müfrit bir rikkat-i his ve sanatın mümtaz bir mizacını gösteriyor. Hanımefendi hiçbir surette eser-i hayat göstermeseler de yalnız bu levhayı gözümlün önünde görsem nihayetsiz bir sanat heyecanı ve tabiat aşkıyla titreyen pek ince, pervazkâr şiir ve şiiriyetle taşan yüksek bir şahsiyet canlanır, tecelli eder (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani 1926).

Musiki donanımı gibi resim terbiyesini de Avrupa şehirlerinde uzun süre ikamet etmesi vesilesiyle kazanmış olan Süheyla Hanım, evinde piyano çalmak için hususi dekore ettirdiği musiki odasına benzer olarak, resim yapmak için de bir atölye inşa ettirmiştir:

Burası büyük salonun musiki odası kıtasında sağ cenahta diğer bir odaydı ki hanımefendi bunu camekânlarla, kabil-i nakil perdelerle gölgeyi ve ziyayı idare etmek üzere bir atölye haline getirmişti. Yalnız bir geniş sedir vardı. Etraf, köşeler yerlere yıkılmış, birbiri üzerine konmuş, divanlara asılmış küçüklü büyüklü, enli, kısa, yapılmış, yarı bırakılmış yüzlerce levhayla doldurulmuştu. Köşede, ortada, kenarda üzerine bir veya birkaç tuval konulmuş şövaleler görünüyordu. Duvarda küçük bir masanın üzeri irili ufaklı, kısa uzun fırçalar, boya tuvaleri, paletler serilmiş yatıyordu.

Kadın ve erkek portreleri, Fener’in, vesair meşhur yerlerin peyzajları hep yarım bırakılmış veya bozulmuş bir halde görünüyordu. (Cumhuriyet, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926).

Romanda Süheyla Hanım’ın resme evinde atölye yaptıracak kadar iptila duyması, o dönemde Osmanlı toplumunda yaşayan bir Türk kadınının sanat konusunda kendini ne derece geliştirebileceğini göstermesi açısından önemlidir. Nitekim Mehmet Rauf, bir toplumun gelişebilmesi için her şeyden önce kadınların estetik ve sanat konusunda “terakki” kaydetmeleri gerektiğine işaret ettiği “Tezyinatı Beytiye”⁵⁶⁴ başlıklı yazısında işaret ettiği bu kadın profilini romanında Süheyla Hanım’ın varlığında yaşatmış, görüşlerini de Nuri Süha’nın şu sözleri vasıtasıyla dile getirme imkânı bulmuştur:

- Bir sanatkârın atölyesi demek, nefaisin hilkatgâhı demekmiş hanımefendi. Eser-i sanat ruhumuzda teressüm ve tebellür edip burada doğuyor, yani varlığınızın burası mehd-i bedayii olmuştur (Cumhuriyet, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926).

Eserde Süheyla Hanım, resim yeteneğine ve yüksek sanat zevkine karşın mütevazı bir karaktere sahip çizilmiştir. Öyle ki methedildiği bu sözleri işittiğinde, uzun

⁵⁶⁴ Bkz. Mehmet Rauf, “Tezyinat-ı Beytiye”, **Mahasın**, Sayı: 3, Teşrin-i Sani 1324 [Kasım 1908].

müddet Avrupa’da kalması dolayısıyla dilinin pek gelişmediğinden ve bu sebeple Nuri Süha’nın ne demek istediğini anlayamadığından yakınıdır. İlerleyen kısımda Nuri Süha yine onun yeteneğine övgü mahiyetinde, resim sergilerine katılıp katılmadığını sorduğunda da alçakgönüllülükle kendini o kadar kabiliyetli görmediğini ifade eder:

Galatasaray’da tertip olunan sergilere eser gönderip göndermediğini sordum. Dişlerinin arasında ikiye bölünen bir bisküvi parçasını küçük ve şen bir kahkaha dahmesiyle hallederek:

- Aman beyefendi, dedi; aman beyefendi ne söylüyorsunuz. Her resim yapan eser teşhir edebilir mi? Bu tabii ki her piyano çalanın konser vermeye kalkışması gibi hadnâşinâslık olmaz mı? (Cumhuriyet, Sayı: 931, 11 Kanun-ı Evvel 1926).

Diyebiliriz ki Mehmet Rauf, edebî eserlerinde resim sanatına yaklaşım açısından kadın karakterlerine erkeklere nazaran daha geri planda yer verse de özellikle Süheyla Hanım merkezinde resmi tüm yönleriyle ele almış ve onu bu hususta adeta bütün eserlerine hâkim olacak yoğunlukta işlemiştir.

2.3.3.2. Erkekler ve Resim Sanatı

“Uzaktan” başlıklı hikâyede vaka içerisinde resim sanatının silik işlenmesine paralel olarak, erkek karakterle resim arasındaki ilişkiye de yüzeysel olarak yer verilmiştir. Hikâyenin anlatıcısı Nail, yirmi üç yaşında bir ressamdır. Fakat ressam olmasına karşın eserde onun bu yönü üzerinde pek durulmamış, sadece sevdiği kadınla birlikte yaşadığı köşkte zaman zaman onun resimlerini yaptığından bahsedilmiştir (ss. 26-27).

Hikâyede onun resme bakışı, daha ziyade tabiat manzaralarını algılayışında karşımıza çıkmaktadır. Nitekim ressam olmasının haricinde edebiyat, musiki gibi diğer sanat dallarına da ilgi duyan Nail, tabiata bakışına bu sanatçı kişiliğini yansıtmıştır. Mektup tarzında kaleme alınmış hikâyede o, daha çok sevdiği kadınla ayrılmalardan duyduğu üzüntünün etkisiyle aşkına ve onunla hatıralarına yoğunlaşsa da tabiat manzaraları ve seslerine de dikkatini vermiştir. Hikâyede onun ressam olmasıyla tabiata bakışı arasında belirgin olarak ilişki kurabileceğimiz yer ise, kış mevsimi geldiğinde köşkün penceresinden sevdiği kadınla kar yağışını seyrederek kendinden geçtiği kısımdır. Nail, kar yağışının kendi üstünde bıraktığı etkiyi hikâyede şöyle ifade eder:

Evet güzeldi! Her şey güzeldi: Bu kadın, bu hararet, bu kar, bu kış, bu oda, bu hayat, bu dünya... Hepsi güzeldi!

Pencerenin önüne dayandık, karların düşüşünü seyrediyorduk; uzaklarda, gözün alabileceği kadar devam eden sahra üzerinde bütün ağaçlar, orada burada bacalarından dumanlar çıkan kulübeleriyle bütün köy bir kisve-yi sefide bürünmüş, bütün hava pür hayat, cuşa cuş beyazlıklarla herc ü merc olmuş, kar batı, mütemayıl, sessiz bir nüzul ile iniyor, bazen hep parçaları savurarak girdaplar içinde birbirine karıştıran bir rüzgârın önünde tozlar dumanlar kaldırarak sonra yine o temayül, yine o sükûn ile ecsâma yapışıyordu. Bu raks şevka şevk rüzgârların yerlerden kaldırdığı kar tozlarıyla birleşerek bir fırtına peyda ediyor, lâyenkatı' çoğalan bir pervaz-ı mecnunâne ile uçuşan taneler birbirine yapışarak, kâh birbirini kovalayarak, kâh yükselip kâh alçalarak betaet sakitâneleriyle dönüyorlar, kayarak birikiyorlardı.

Bütün ömrümde zevk-i hayatı bugünkü kadar duyduğumu bilmiyorum (s. 40).

Bu pasaj, ilk bakışta akla Cenab Şehabeddin'in *Elhân-ı Şita* isimli şiirini getirmektedir. Kar yağışının tasvirinin yapıldığı şiirde musiki, resim ve dansın birbiriyle iç içe geçmesi gibi Mehmet Rauf da bu hikâyesinde benzer bir tabiat tasvirinde bulunmuştur. Sevdığı kadınla kalabalıktan uzak bir köyde kalan Nail, onunla yürüyüş yaptığı zamanlarda tabiat seslerini musiki gibi işitmesine paralel olarak karın yağışına dâhil olan bütün unsurları da bir musiki, dans ve tıpkı bir resim tablosu gibi algılamıştır.

Birbirinin devamı niteliğinde olan “Necmi” ve “Pera Palas'ta” başlıklı hikâyelerde kalabalık kişi kadrosu içerisinde karşımıza çıkan Cemil İrfan, dönemin ünlü ressamlarından biri sıfatıyla yer alır. Bu eserlerde ön planda olmamasına karşın, onun sanatçı kişiliği ve resim zevki üzerinde fazlasıyla durulduğunu görürüz. Mahmut Necmi, Halil Safvet ve Nurettin Mümtaz adındaki üç arkadaşın Batılı ve bohem yaşantılarını konu alan hikâyelerde Cemil İrfan, Safvet'in dostlarından biri sıfatıyla vakaya dâhil olur.

İlk bölüm olan “Necmi”de Cemil İrfan sadece hikâyenin sonunda, Necmi'yle Mümtaz'ın konuşmaları üzerinden atıfta bulunulan bir ressam rolünde karşımıza çıkar. Hikâyenin başında Necmi, Safvet ve Mümtaz, Necmi'nin kafesinde bir araya gelirler ve yaşantıları üzerine konuşurlar. Aşktan romana, mitolojiden tiyatroya kadar çeşitli konular üzerine sohbet ettiklerini gördüğümüz bu kısmın ardından, bohem bir hayat süren Safvet onlara aşkta yaşadığı acı tecrübelerden bahseder. Toy bir delikanlı olan şair Mümtaz'ın, bahsi onun platonik aşk hissettiği bir primadonnaya getirmesi üzerine Safvet, yalnız kalmaya ihtiyacı olduğu gerekçesiyle Mümtaz ve Necmi'nin yanından

ayrılır. Mümtaz’la baş başa kalan Necmi de Safvet’in bohem yaşantısından ve kadına, aşka düşkün mizacından hareketle, kendisinin artık kadınlardan uzak durduğunu söyler. Mümtaz ise yakında evlenecek olan Necmi’nin hayatında zaten üstün meziyetlere sahip bir kadının olduğunu ve dolayısıyla da başka kadınlara ihtiyacı olmadığını anlatmak için ona Safvet’in ressam dostu Cemil İrfan’ın bu kadın hakkında vardığı bir kanaati söyler:

(...) Genç adam devam etti:

- Çünkü siz öyle bir kadına malik oluyorsunuz dostum ki... Bu hafta zevceniz olacak hanımefendi... Gerçekten bir nadiredir. Ona malik olduktan sonra başka kadın söyle[n]mez!

- İşte bir söz ki ancak sizin gibi ifrat-perver bir şaire mahsustur.

- Bir ressamın fikrini de ister misiniz? Safvet’in eski dostu Cemil İrfan bilir misiniz ne söylemiş? “Eğer Leonar da Vensi [Leonardo da Vinci] olsaydım yemin ederim ki Jokond için hanımefendiyi model intihap ederdim” (ss. 193-194).

Ressam Cemil İrfan’ın, Necmi’nin müstakbel eşini Mona Lisa’dan üstün gördüğünü belirttiği bu görüşü, hikâyede üstü kapalı olarak onun Necmi’yle evlenecek olan, ismi zikredilmeyen söz konusu kadını tanıdığını ve ona hayranlık duyduğunu ifade etmektedir. Nitekim hikâyenin sonunda işaret edilen bu husus, Mehmet Rauf’un eserin devamı olarak kaleme aldığı “Pera Palas’ta” adlı hikâyede daha da netlik kazanır.

Necmi’nin, izdivacını dostlarına duyurmak ve bekârlığa veda amacıyla Pera Palas’ta verdiği akşam yemeği davetini konu alan “Pera Palas’ta” adlı hikâyede, ressam Cemil İrfan’ın vakaya aktif olarak katıldığını görürüz. Sadece erkeklerin olduğu yemekte Necmi, birbirini tanıyan-tanımayan, seven-sevmeyen pek çok arkadaşını davet etmiştir. Arkadaşı Safvet de dostu ressam Cemil İrfan’ı Necmi’yle tanıştırmak için yemeğe onunla birlikte gelir. Cemil İrfan’ın davete geleceğinden haberi olan Necmi ise onu heyecan ve sabırsızlık içinde bekler:

Bu gece meşhur sanatkâr İrfan Bey takdim olunacaktı; bu takdime Halil Safvet vesâtat ediyordu. Şan dö Mars [Champ de Mars] sergisinde “Bayram Sabahı” levhasıyla büyük bir muvaffakiyet gören bu genç ressamı görmeyi merak ederek bekliyordu. Bu merakın bir sebep-i diğeri daha vardı: İrfan’ın Nevin Hanımefendi için fevkalade bir meftuniyet-i sanatkâranesi olduğu mahrumane söyleniyordu (s. 200).

Bu pasaj, hikâyenin “Necmi” adlı ilk kısmında Necmi’nin ismi zikredilmeyen müstakbel eşi Nevin Hanım ve Cemil İrfan arasındaki mevzuyu ortaya koymaktadır. Necmi, evleneceği kadına önceden hayranlık duyması itibarıyla da İrfan’ı merak

etmekle birlikte asıl olarak meşhur bir ressamla tanışacak olmanın heyecanını duymaktadır. Nitekim davet boyunca Necmi'nin İrfan'ı hiç kıskanmadığını ve tanıştığından itibaren ona sanki ahabıymış gibi samimi davrandığını, hatta onu yemekteki dostlarına tek tek takdim ettiğini görürüz. İrfan da ona aynı şekilde dostane davranır. Öyle ki kalabalık yemek masasında Necmi, diğer dostlarına da ilgi gösterse de onun genellikle İrfan'la ikili diyalog kurduğunu görürüz. Yemek boyunca aralarındaki sohbetin konusu ise resim sanatıdır. Nitekim Necmi resme düşkün biridir ve İrfan'la bir araya gelmişken ondan gerek ressamlar gerek sanat akımları gerekse *Bayram Sabahı* tablosu hakkında bilgi almak ister. Cemil İrfan'ın beden ve karakter yapısıyla sanatçı kişiliğine de bu vesileyle vâkıf oluruz. Dönemin tanınmış ressamlarından olan İrfan, beden ve karakter yapısı itibarıyla da karşıdan bakıldığında büyüklük gösteren bir portre çizer. Nitekim anlatıcı, Necmi'yle İrfan'ın sohbetlerinde onun fizikî özellikleri ve davranışlarını şöyle tasvir eder:

(...) şimdi herkes takım takım mübahaseye dalmışlardı; Necmi ressamla bir köşede görüşüyor, Besim, Mümtaz, Safvet yanlarında Arif'le Şehap'a bakıyorlardı; Necmi İrfan'ın aks eden şöhret-i sanatkâranesine irca'-i kelâmla kritikdâr Gustav Jefroa'nın [Gustave Geffroy]⁵⁶⁵ makalesini zikrediyor, İrfan, a la dude⁵⁶⁶ taranmış gür saçlarının, siyah levant bıyıklarının ifadesiyle bir azamet iktisap eden kırmızı küçük yüzünde lâyenkatı' bir ateş-i hayatla parlayan müdevver ufak gözleriyle bir mukaddime-yi tenemmüv daha göstererek dinliyor, sözleri ağzını açık tutarak, daima mütebessim, daima pür neşe bıyıklarının hareketiyle söylercesine bir süratle söylüyordu (s. 207).

Hikâyenin ilerleyen kısmında ise herkesin kendi arasında konuştuğu gürültülü yemek atmosferinde Cemil İrfan'ın, Necmi'ye empresyonist sanat akımıyla Édouard Manet⁵⁶⁷ ve 18. yüzyıldaki diğer Fransız ressamlar hakkında bilgi verdiğini görürüz:

(...) ve ressam Necmi'ye bedayi-i sanat hakkında bir meseleyi izahen tafsilata giriyor, empresyonizm ve Ogust Mane [Auguste Manet]⁵⁶⁸ hakkında fikirler beyan ediyordu.

(...)

Şimdi yalnız İrfan'ın sesi işitiliyordu:

- Lakin on sekizinci asır başka bir zarafet, başka bir rikkat-i tasavvur göstermiş. Vatto [Watteau],⁵⁶⁹ Prodon [Pierre-Paul Prud'hon],⁵⁷⁰ Fragonnar

⁵⁶⁵ Gustave Geffroy (1855-1926): Fransız sanat eleştirmeni.

⁵⁶⁶ (Fr.) a la dude: Tü. "züppece."

⁵⁶⁷ Édouard Manet (1832-1883): Fransız empresyonist ressam.

⁵⁶⁸ Auguste Manet (1797-1862): Döneminde yargıçlık yapan Manet, ünlü Fransız empresyonist ressam Édouard Manet'in babasıdır. Metinde Auguste Manet yanlışlıkla yazılıp Édouard Manet kastedilmiş olmalıdır.

[Fragonard],⁵⁷¹ Lator [Latour]...⁵⁷² Bunlar en büyük üstatlardır... Kendimce hepsine Vatto'yu tercih ederim... Bütün o ifade olunmaz, görülmez kadınlıkları, şuhlukları ne mükemmel görmüş, ne mükemmel göstermiş... Ben "Bayram Sabahı"nı yaptığım zaman bir orijinalite olsun diye yaptım... Şark hayatından bir sahife-yi rengin... (ss. 211, 214-215).⁵⁷³

Diyebiliriz ki hikâyede Cemil İrfan gerek beden ve karakter yapısıyla uyum içindeki sanatçı kişiliği, gerek resim tablosuyla Paris'te Champ de Mars gibi uluslararası bir sergide yer alması, gerekse sanat akımları ve ressamlar konusundaki donanımıyla hikâyede yüksek meziyetli bir sanatçı olarak işlenmiştir.

Hikâyede resim sanatının ressam Cemil İrfan merkezinde vakaya hâkim olmasının haricinde, yapının da baştan aşağı bir resim tablosu gibi örülmesi söz konusudur. Nitekim Mehmet Rauf, eserlerinde tematik incelediği güzel sanatları üsluba da yedirmeyi sevmektedir. Hikâyeyi bu gözle incelediğimizde, Pera Palas otelinde Necmi'nin evliliğini kutlamak amacıyla bir araya gelen ve bir yemek masası etrafında toplanan kişilerden oluşan ortamla Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* tablosundaki atmosfer arasında büyük bir uyumluluk görürüz.

Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce on iki havarisiyle birlikte yedikleri son yemeği ele alan *Son Akşam Yemeği*⁵⁷⁴ tablosunda, masanın ortasında İsa'nın oturduğunu ve havarislerin de çevresinde sıralandıklarını görürüz. Hz. İsa için bir araya gelen topluluğun resmedildiği tabloda, aynı zamanda kişilerin masada hareket halindeymiş gibi düzensiz oturmaları ve kendi aralarında sohbet ederlerken verilmeleri en dikkat çekici ayrıntıdır (Bkz. Ek G).

⁵⁶⁹ Jean-Antoine Watteau (1684-1721): Fransız ressam.

⁵⁷⁰ Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823): Fransız romantik ressam.

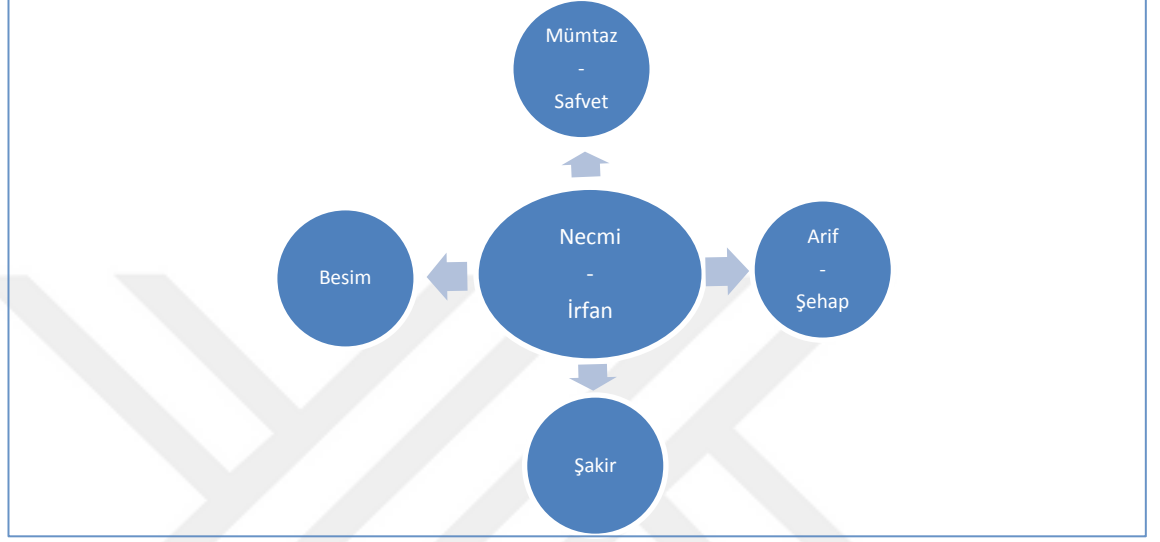
⁵⁷¹ Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): Fransız ressam.

⁵⁷² Henri Fantin-Latour (1836-1904): Fransız realist ressam.

⁵⁷³ Hikâyede İrfan Cemil'in tablosunun adı olarak geçen *Bayram Sabahı*, aynı zamanda 18. yüzyılın Avusturyalı ressamlarından Ferdinand Georg Waldmüller'in (1793-1865) de orijinal adı *Am Fronleichnamsmorgen* (1857) olan; fakat Türkçe kaynaklarda *Bayram Sabahı* olarak geçen tablosunun ismidir (Bkz. Ek F). Mehmet Rauf, hikâyesinde Waldmüller'den bahsetmediği için Cemil İrfan'ın merkezinde işlediği bu tablonun ismini ondan esinlenerek koyup koymadığını bilemiyoruz. Ancak Mehmet Rauf'la yaklaşık çağlarda yaşamış olan Waldmüller'in, resimlerinin konusunu hem tabiat hem de insandan seçmesi ve canlı tabiat manzaralarıyla insan portreleri ortaya koymasından hareketle Mehmet Rauf'un ondan haberdar olduğunu düşünüyoruz. Nitekim Wadmüller'in resimleri, Mehmet Rauf'un resim zevkine de uymaktadır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Horst Koch, **Ferdinand Georg Waldmüller**, Berghaus Verlag, Germany, 1976.

⁵⁷⁴ Necla Rüzgâr Kayıran, "Yazı Tura Filminin Sanat Tarihsel Analizi", **Sanat Yazıları 22**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı: 37, 2010, ss. 33-34.

“Pera Palas’ta” hikâyesinde de benzer şekilde Pera Palas otelindeki yemeğin, kendisi adına verilmesi dolayısıyla Necmi’nin vakanın merkezinde olduğu ve masanın ortasında oturduğu görülür.



Şekil 15: “Pera Palas’ta” Hikâyesindeki Yemek Atmosferi.

Tabloda Hz. İsa’nın müritleriyle son kez toplanması gibi, Necmi de dostlarıyla bekâr olarak son akşam yemeğini yer. Ayrıca hikâye boyunca masada kargaşa ve gürültü hiç eksik olmaz. Her kafadan bir sesin çıktığı, herkesin “takım takım” ve düzensiz oturduğu masada Necmi, Cemil İrfan’ın resim sanatıyla ilgili anlattığı kıymetli bilgilere dikkatini vermeye çalışır. Nitekim ikisinin de diyalogları araya giren konuşmalarla devamlı olarak kesilmektedir. Hikâyeye ilgili diğer bir önemli husus ise davete gelen kişilerin fizikî özelliklerinin ayrıntılı şekilde betimlenmiş olmasıdır. Öyle ki birbirini tanıyan-tanımayan ve seven-sevmeyen bu kişiler, karakterlerine uygun olacak şekilde olumlu, olumsuz ve nötür imajlarla çehrelerinden beden yapılarına ve kılık-kıyafetlerine kadar tasvir edilirler. Örneğin; hikâyede Necmi’nin dostları Safvet ve Mümtaz, olumlu kişiliklerinden ötürü olumlu sıfatlarla tasvir edilirken Necmi’yi kıskanması ve ukala görüşleriyle dikkat çeken Hüseyin Besim olumsuz imajlarla anlatılır. Yine Leonardo da Vinci’nin, resminde Hz. İsa’ya yoğunlaşması ancak çevresindeki müritlere de eşit mesafede yaklaşması gibi, “Pera Palas’ta” hikâyesinde de anlatıcı esas olarak Necmi ve İrfan Cemil’e yönelmekle birlikte masada oturan bütün

kişileri aynı uzaklıkta ve eşit olarak gözlemler. Bütün bu tespitleri dikkate aldığımızda Mehmet Rauf'un, Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* tablosunun etkisiyle hikâyeyi kaleme almış olabileceği akla gelmektedir. Nitekim resim sanatının vakayı sardığı hikâyenin ilk bölümü olan "Necmi" adlı hikâyenin sonunda *Son Akşam Yemeği* tablosuna atıfta bulunulmasa da Leonardo da Vinci ve onun *Mona Lisa* tablosundan bahsedilmiştir.

Bu bilgilerden yola çıkarak diyebiliriz ki Mehmet Rauf'ta ressam ve tablolar konusunda geniş malumatın yanı sıra resim tablolarını yorumlama hususunda da güçlü bir algı söz konusudur. Nitekim kadınlar başta olmak üzere onun eserlerinde bütün kişilere resme has bir bakış göze çarpmaktadır.

Mehmet Rauf, *Menekşe* romanının kitaplaşmasından sonra, kitabının sonuna aldığı hikâyelerinden "**Bir İhtiyaç**"ta⁵⁷⁵ ise bir kartpostaldeki resimden etkilenen iki erkeğe yer vermiştir. Kısa bir hacme sahip olan hikâye, anlatıcı ve arkadaşının bir dükkânın önünden geçerlerken camekânda *Carmen* resminin kartpostalını görmeleri ve ilgilerini bu resimdeki şuh Carmen karakterine yöneltmeleriyle başlar:

Dostumla camekânda gördüğümüz resimli kart-postal bizi o kadar celp ve teshir etmişti ki hemen çıkartıp aldık.

Bu, Andre Ribera'nın⁵⁷⁶ bin dokuz yüz on salonunda teşhir ettiği "Karmen" [Carmen] levhası idi. Sanatkârın verdiği tavır ve halden kinayeten Karmen tesmiye ettiği bir kadın, arkasında oturup elem ve tehevvürle kendini süzen bir delikanlıya lakayt, başını aksi tarafa çevirmiş, "başka"larına, geçenlere, rastgelen erkeklere tebessüm ediyordu (s. 119).

Hikâyede özellikle anlatıcının kartpostaldeki bu resimden çok etkilendiği görülmektedir. O, resimde Carmen'in arkasındaki delikanlının -bu delikanlı, Don Jose'dir- çehresindeki öfke ve sıkıntı duygusunun canlı bir şekilde tasvir edilmesinden de etkilenmekle birlikte asıl olarak Carmen tasvirinden büyülenir. Nitekim özgür karakteri ve erkeklere bağlanmayışıyla ünlenmiş bir kadın olan Carmen, resimde gerek şuhluğunun gerekse güzelliğinin tümüyle yansıtılması açısından kendisini çok etkilemiş, onda sanki canlıymış etkisi yaratmıştır.

⁵⁷⁵ Mehmet Rauf, "Bir İhtiyaç", **Menekşe**, Teshil-i Tıbaat Matbaası, 1331 [1915], ss. 119-125.

⁵⁷⁶ Metinde adı "Andre Ribera" olarak yazılan bu ressam, Fransız ressam Pierre Ribera (1867-1932) olmalıdır. Pierre Ribera'ya ait *Carmen* adlı resim tablosunun, Paris 1910 Salonu kataloğunda yer alan orijinal hali için (Bkz. Ek H). Ayrıca kataloğtaki diğer resimler için Bkz. "Catalogue illustré du 1910 Salon", **Internet Archive**, <https://archive.org/details/catalogueillustr1910salon/page/n183>, (15.11.2018).



Şekil 16: Pierre Ribera, *Carmen*.⁵⁷⁷

Carmen, bakışlarıyla o kadar canlıdır ki anlatıcı, onun sadece bir resim olduğunu bilmesine rağmen ondan çok etkilenir. Öyle ki resimdeki Carmen'in, kendisi ve arkadaşının üstünde bıraktığı etkiyi şöyle ifade eder:

Bu, o kadınlardan idi ki, malik oldukları hissin cazibe-yi iblisânesini, rastgele, her yerde, herkese karşı bila-tereddüt istimal etmekte zevk bulur; bir erkeğin aşkıyla, iptilasıyla kâni olmayarak herkesi, bütün erkekleri ayaklarının altında görmek ister ve bunun için her fedakârlığı yapmaktan içtinap etmez... Onun için ihtiyaç, herkesi huzurunda ser bir zemin-i tezellül ve ibadet görüp, tesir-i hüsnüyle mağrur olmaktır (...)

İkimiz de levhanın manasıyla meşgul, kadının tavrıyla, gözlerinden teb'an eden mana-yı davetle medhuş, dil-aviz rakslarıyla meşhur İspanyol kadınlarının en güzün bir numune-yi aşkı olan Karmen [Carmen] hatırasıyla sermest, bilhassa bu tebessümle müncezip idik. (...)

Baktı, baktı, baktı; bunun yalnız bir levha olduğuna hem minnettar hem de müteessif idik (...) (ss. 119-120).

Hikâyenin devamında anlatıcının arkadaşı karpotaldaki *Carmen* resminden hareketle kendi başından geçen bir aşk macerasını anlatıcıyla paylaşır. Nitekim kendisi de bir tren yolculuğunda, kocasıyla balayında olan, tıpkı Carmen gibi hafif-meşrep ve

⁵⁷⁷ “Pierre Ribera, *Carmen*”, **Artnet**, http://www.artnet.fr/artistes/pierre-ribera/carmen-DbyJ5yBAYXY5B_H1Hgm2Uw2, (20.05.2019).

şuh bir kadınla devamlı göz temasında bulunmuş; ancak kadın kısa süren bu bakışma faslının ardından kocasıyla trenden inmiş ve o da yolculuğuna vagonda tek başına devam etmiştir.

Karanfil ve Yasemin romanında Samim, musikiye ilgisi yönüyle daha fazla işlenmiş olsa da resim kültürüyle de öne çıkmıştır. Eserde onun resim sanatı konusundaki yeteneğini icrada bulunmak hususunda değil, Batılı resamlara ve resim tablolarına hâkimiyeti vasıtasıyla görürüz. Nitekim Batılı bir kültürle yetişen ve uzun süre Avrupa’da kalan Samim İngiliz, Fransız, İtalyan, hatta Leh resamlara ve onların eserlerine iyi derecede vâkıftır.

Samim’in resim kültürü, romanda Pervin ve Şeref’in onu ziyarete geldikleri “Güvercin” adlı beşinci kısımda açıkça görülmektedir. Nevhiz’le ilişkilerini rahatça sürdürebilmek adına İstanbul Moda Burnu’nda bir köşk kiralayan Samim, burayı gelişmiş estetik zevkiyle son moda eşyalarla dekore ettiği gibi duvarları da çeşitli resamlara ait resim tablolarıyla süslemiştir. Avrupa’daki balayı tatilinden dönen Pervin ve Şeref, köşke onu görmeye geldiklerinde sanata düşkün olan Pervin’in ilk dikkatini çeken şey, duvarlardaki resim tabloları olur:

(...) Bunlar, Samim’in Garp resim üstatlarının en yüksek sanat numuneleri olarak telakki ettiği en manalı tablolarının bizzat resamlar tarafından suret-i mahsusada imza edilmiş fotogravürleri idi.

Birisi, İngiliz ressamı Markus Stan’ın [Marcus Stone] “Aşk İçinde” unvanlı tablosu idi. On sekizinci asır İngiliz hayatına ait bir aşk levhasını gösteriyordu. Bir İngiliz parkının köşesinde bir ağacın altına konulmuş yuvarlak bir masa başında, etrafındaki kerevete oturmuş beyaz elbiseli, ziya saçlı, şeffaf vücutlu bir genç kız, karşısında kolunu kenara dayamış, kendine vecd ve istiğrakla bakan bir delikanlının nazarları altında dikişini şaşırmış, perişan kalmış olarak tasvir olunuyordu. Bu resim, erkeğin dindarâne perestişi, kadının lerzan heyecanını o kadar baliğ tasvir ediyordu ki Şeref bile hayran oldu (ss. 327-328).



Şekil 17: Marcus Stone, *In Love*, (Aşk İçinde).⁵⁷⁸

Diğeri, Leh ressamlarından Kovalski'nin [Alfred Kowalski] "Kış Gecesi" ismindeki levhası idi. Bu, afakları bir kar bulutu içinde boğulmuş berf-pûş bir tepeyi irae ediyor, uzakta kar altında kaybolmuş küçük bir köy, kamerin solgun aydınlığı ile nîm merî bulunuyordu. İri bir kurt, açlığın tesiriyle köyün yakınına kadar inmiş ve vahşi bir nazarla tereddüt ediyordu (s. 328).



Şekil 18: Alfred Kowalski, *The Lone Wolf* (Kış Gecesi).⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ "Marcus Stone, *In Love*", **Wikiart Visual Art Encyclopedia**, <https://www.wikiart.org/en/marcus-stone/in-love-1888>, (21.05.2019).

Üçüncü resim Palastrieri'nin [Balestrieri] meşhur Betofen [Beethoven] levhası idi. Samim bu levhayı, bilhassa yaptırılmış çerçevesiyle Berlin'de satın almıştı. Çerçevenin iki tarafında Betofen'in ölü maskı görülüyordu. Levha, musiki meftunu birkaç derbeder sanatkârın Betofen'in bir sonatını çalan kemanla piyanoyu nasıl mariz ve abîdâne bir vecd ile dinlediklerini irae ediyordu (ss. 328-329).



Şekil 19: Lionello Balestrieri, *Beethoven's Kreutzer Sonata*, (Beethoven).⁵⁸⁰

Dördüncü resim, Fransız ressamı Eçeveri'nin [Etcheverry] “Sırr-ı Gece” unvanlı pek meşhur levhası idi. Bunda, bir baloda bir kenar odaya getirilmiş genç bir kadının dans refiki tarafından humma-engîz bir sırr-ı gece içinde öpüldüğü tasvir olunuyordu.

Bunlardan başka daha küçük kıtada cam altlarına yapıştırılmış uzun, enli, sivri muhtelif levhalar öteye beriye asılmıştı (s. 329).

⁵⁷⁹ “Alfred Kowalski- The Lone Wolf Framed Print”, **Fine Art America**, <https://fineartamerica.com/featured/the-lone-wolf-alfred-kowalski.html?product=framed-print>, (21.05.2019).

⁵⁸⁰ “Lionello Balestrieri- Beethoven's Kreutzer Sonata”, **Artnet**, http://www.artnet.com/artists/lionello-balestrieri/beethovens-kreutzer-sonata-HVMciN3D0H_wm8lJFM2Cw2, (21.05.2019).



Şekil 20: Hubert-Denis Etcheverry, *Le Vertige* (Sırr-ı Gece).⁵⁸¹

Romanda ressamaları ve adlarıyla işaret edilen bu resimler, hem Samim'in yüksek estetik zevkini hem de kültürel donanımını göstermektedir. Öyle ki Samim sadece Fransız resmini değil, bütün Batılı ressamaları yakından takip etmiş, bu bağlamda farklı ülkelerin resim kültürlerine temas ederek bakış açısını ve resim zevkini geliştirmiştir. Nitekim adı geçen resim tablolarına bakıldığında hepsinin farklı konularda resmedilmiş olması, Samim'in tıpkı musiki gibi resim sanatında da yeniliğe ve çeşitliliğe verdiği önemi ortaya koymaktadır.

Eserde Samim'in resme düşkünlüğü, çevresindeki kişileri algılayışında da etkilidir. Romanın başından sonuna kadar gözlem yeteneğinin gelişmiş olduğunu gördüğümüz Samim, Pervin ve Nevhiz'in çehrelerine de sanki bir portre ressamı gibi bakmaktadır.

Harabeler romanında da Nuri Süha'nın resme duyduğu ilgi, tıpkı Samim gibi tabiata ve insanlara bakışında etkilidir. Bununla birlikte Nuri Süha'daki bu hususun, Samim'den daha ileri gittiğini söyleyebiliriz. Çünkü Nuri Süha, yakınındaki kişileri ayrıntılı bir şekilde gözlemleyip tasvir ederken aynı zamanda ünlü resamlara ait çeşitli

⁵⁸¹ “CPA Salon de Paris D. ETCHEVERRY - Le Vertige (285566)”, **PicClick**, <https://picclick.fr/CPA-Salon-de-Paris-D-ETCHEVERRY-Le-222289002432.html>, (21.05.2019).

resim tablolarıyla da benzerlik kurmaktadır. Öyle ki romanın başında, Fahir Beylerin köşkünde Selma ve Mübeccel’le tanıştığı zaman ikisinin de çehresine bir ressam gibi baktıktan sonra, Selma’nın yüzündeki masum ifade ile Fransız ressam Adolphe-William Bouguereau’nun genç kız ve çocukları tasvir ettiği resim tabloları arasında benzerlik kurar:

Bu kaşlar, adeta ayrı bir mevcudiyet arz ediyordu. Yalnız inhinalarındaki o tayin edilemez, hissolmaz raşeler genç kızın ruhunun en şehvet-engîz ve mestî-bahş birer musikisi gibiydi. Buna mukabil Selma’da, gözlerinde, yüzünün ifadesinde, dudaklarında birer masumiyet rûkûdu, bir çocuk cazibesinin saffeti, tıpkı ressam Bugaro’nun [Bouguereau] o genç kız ve çocuk tasvirlerindeki sabavet sermestisi vardı. Hâsılı birbirinin bir zıdd-ı kâmilî olan bu iki şuh mevcut, yirmi dakika zarfında ikisi de beni alt üst etmişler; hayatımı, hissiyatımı galeyanlara boğmuşlar, kasırgalar içinde yuvarlamışlardı. (...) (Cumhuriyet, Sayı: 795, 27 Temmuz 1926).

Onun gözlem yeteneği ve gelişmiş resim kültürünü romanın ilerleyen kısımlarında da görmek mümkündür. Selmaların Çiftehavuzlar’daki köşküne ilk defa gelen Nuri Süha, çay partisine gelen davetlileri tıpkı bir ressam gibi tetkik eder. Öyle ki o, sadece klasik resamlara ait resim tablolarını değil, dönemin karikatür mecmualarını da yakından takip etmektedir. Nitekim Selma’yı Adolphe Bouguereau’nun tablolarındaki kadın ve çocuklara benzetmişken kendinde komik bir etki bırakan kişileri de karikatüristlerin çizimleriyle özdeşleştirmiştir. Kibirli tavırları ve abartılı giyimiyle dikkat çeken, köşkün müdavimlerinden bestekâr Sabit Şehabettin Bey, bunlardan biridir. Nuri Süha ilk gördüğünde onun adeta Fransız karikatür mecmualarından “fırlamış” olduğunu düşünür:

Bu esnada çamların arasından, Fransızca bir karikatür mecmuasından fırlamış çıkmış denilecek gibi bir tip, başında bir melon şapka, arkasında kusursuz bir bonjur, bacağında çizgili ve muntazam ütülü pantolon, ayaklarında bir rugan potin, beyaz gömlek ve mağrur bir boyun bağı ve kolunda omuzuna doğru yükseğe tutulan bir şık bastonla ve hepsinin fevkinde onun mümtaziyetini teşkil eden, sol gözünde bir tek gözlükle, mütebessim, mağrur, ağır adımlarla peyda oldu. (...) (Cumhuriyet, Sayı: 805, 6 Ağustos 1926).

Nuri Süha’da bir başka karikatür izlenimi bırakan kişi de patronu Lebibzade Şefik Bey’dir. Yeni hayata bir türlü ayak uyduramayan ve Batılı alışkanlıklardan hoşlanmayan Şefik Bey, sırf eşi Zahide Hanım’ın gönlü olsun diye her şeye razı olmaktadır. Roman boyunca Zahide Hanım, onunla bir balo eğlencesine katılmak istemiş ve sonunda taşındıkları Büyükkada mevkiinde bu hayalini gerçekleştirme imkânı

bulmuştur. Eserde onlarla birlikte bu balo eğlencesine katılan Nuri Süha, patronu Şefik Bey'i balo için giydiği takım elbisesi içinde ilk gördüğünde onu karikatürist Albert Guillaume'un⁵⁸² çizimlerine benzetir:

Demin pardösüsü, silindiriyle Alber Giyom'un [Albert Guillaume] levhalarını arz eden patron, şimdi açık başı, frakı ve göğsü geniş beyaz gömleği, pek rahatsız olduğu anlaşılan dik yakalı ensesinin üstünde birkaç leke arz eden çoğu beyaz perçemleriyle onlara tam bir müşabehet arz ediyordu (Cumhuriyet, Sayı: 1040, 30 Mart 1927).

Romanda Nuri Süha ile resim sanatı arasında bağ kurabileceğimiz bir diğer kısım da Çiftehavuzlar'daki köşkün ziyaretçilerinden Naim Bey'in eşi Süheyla Hanım'ın evinde karşımıza çıkmaktadır. Nuri Süha'yı yazıhanesinde ziyaret eden Naim, onu Moda'daki evine götürür ve burada musikiyle resim konularında yetenekli olan eşi Süheyla Hanım'la tanıştır. Nuri Süha, salona girer girmez daha genç kadını görmeden, duvardaki resim tablolarına bakarak ona hayran kalmıştır. Öyle ki Süheyla Hanım'la tanışır tanışmaz onu takdir eder. Genç kadının yaptığı *Fener* tablosunu tahlil etmesi ise resim yapmamasına rağmen Nuri Süha'nın tabiata ve güzelliklere hassasiyetle, ilgi ve merakla yaklaşmasının bir sonucudur:

(...) ve levhayı tetkike koyuldum. En evvel nazara çarpan şey, manzarada tecelli eden ciyadet ve taravetti. Renkler o kadar samimi ve berrak, gölgeler o kadar ketum ve şuh, yeşillikler o kadar taze ve bâkirdi ki ruh ilk nazarda ani bir bahar rüzgârıyla dumanları sıyırarak bir sahil gibi bulutlarından yıkanarak bir genç kız emeline benzer bir cuş-u huruşla parlıyordu. İnsanda sarı kumların üzerinde harelenen bir sedef sahilini seyrediyor ve temiz, muattar havayı içiyor da mest oluyormuş zannı peyda oluyordu.

- Bence dedim, bence bir sanat eseri her şeyden evvel galiba Zola'nın⁵⁸³ söylediği gibi, bir halet-i ruhiyedir. Şu levha önünde bir ilkyaz sabahı Fenerbahçe'nin karşısında duruyormuşum gibi orada tecelli eden tefekkürle, esen havayla terennüm eden tabiat sesleriyle sarhoş olduğumu hissediyorum. Ben fırça oyunlarından, renk imtizaçlarından yani işin sanat inceliklerinden maatteessüf hiç anlamam, meşgul olmadım. Yalnız tabiatın mahasinini hisseden ve gören bir adam sıfatıyla levhada titreyen güzelliklerin tesiri altında lerzan ve hayranım (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 teşrin-i Sani 1926).

Nuri Süha'da resme dair nazari bir eğitim olmasa da dönemin Batılı eğitim kurumlarından Robert Koleji'nde okuması, onun resim kültürünü kuşkusuz geliştirmiş olmalıdır. Eserde buna işaret edildiğini görmesek de o dönemki Batılı eğitim

⁵⁸² Albert Guillaume (1873-1942): Fransız ressam ve karikatürist.

⁵⁸³ Emile Zola (1840-1902): Fransız yazar.

kurumlarında perspektif ve resimle ilgili derslerin verilmesinden hareketle, bunların Nuri Süha'nın dış dünyaya olan algısını geliştirdiğini düşünebiliriz.

Romanda resim sanatıyla ilişkili olan bir diğer erkek ise Hazım Şevki'dir. Oldukça silik işlenen Hazım Şevki, Fahir Beylerin köşkündeki çay davetlerine ara sıra bestekâr Sabit Şehabettin'le katılan, tanınmış bir mizah ressamıdır. Tıpkı bestekâr Sabit Şehabettin gibi Hazım Şevki de romanda beden ve karakter yapısı itibarıyla olumsuz imajlarla çizilmiştir. Öyle ki çay partisinde Nuri Süha'ya davetlileri tanıtan Selma, Mecdi Refet'le birlikte gelen Hazım Şevki hakkında “kendisi bir karikatürken ne yüzle başkalarının karikatürünü yapmaya kalk[tığını]” söyler. Nitekim Selma'nın sözlerini pekiştirecek şekilde romanda onun fizikî görünümü şöyle tasvir edilmiştir:

Yanındaki zat ressam bey... Küçük, kamburumsu, kara kuru, paytaşık yürüyüşüyle mizahın numunesini arz eden bir çocuk, gözündeki kalın camlı gözlüğünün arkasında gözleri küçülerek bir nokta gibi görünmekte bulunmuş, dudaklarında altı yedi telden başka bıyık bulunmayan bir nadireydi (Cumhuriyet, Sayı: 805, 6 Ağustos 1926).

Dönemin gazetelerinde karikatürleri yayımlanan Hazım Şevki, çizimlerinde toplumdaki insanların çirkin yönlerini acımasızca ve ironik bir şekilde ortaya koymaktadır (Cumhuriyet, Sayı: 858, 28 Eylül 1926). Bu bağlamda, sanat anlayışı bakımından Hazım Şevki, Mehmet Rauf'un *Gelincik* dergisinde yayımladığı “Mizah Ressamı Forain” başlıklı yazısında yer verdiği karikatürist Jean-Louis Forain'le (1852-1931) benzerlik göstermektedir.⁵⁸⁴

2.3.4. Resim Eğitimi

Cidal oyununda Mecdi, resim yapmayı o kadar sever ki sadece resim sanatına duyduğu ıptilayla Paris'te resim eğitimi almaya gider. Paris'teki üç yıl süren resim eğitiminin ardından halası Seniha Hanım'ın evine gelen Mecdi, burada resme kendi gibi ilgili olan kuzeni Nesime'yle sürekli resim sanatı üzerine konuşur, yaptığı çizimleri genç kıza gösterir (s. 70). Nesime, ablası Ferhunde ve eniştesi Memduh'a onu övüp kendinin asla böyle güzel resimler yapamadığını söylediğinde Mecdi, onu cesaretlendirerek tıpkı bir öğretmen gibi öğütlerde bulunur:

⁵⁸⁴ Bkz. Mehmet Rauf, “Mizah Ressamı Forain”, *Gelincik*, Sayı: 5, 23 Temmuz 1340 [1924].

Mecdi - Oo, işte bu yazık olur... Çünkü bilseniz ben de her gördüğüm üstatların resimleriyle sizin gibi meyas olsaydım, bu kadarını da yapamaz ve sizi bu kadar hayran edemezdim. Mesele böyle hayran olduğumuz eserleri görüp onlara benzemek, hatta daha ileri götürmek için şevkimizi tezyit edebilmektir, değil mi?

Nesime – (Biraz durup) Hakkınız var... Beni affediniz... Ben hata ediyordum, fakat ah yarabbim, hiç dünyada mümkün olacak mı ki ben de sizin bu yaptığınız resimler gibi yapayım...

Memduh – Elbette... Biraz daha gayret ettikten sonra... Değil mi Mecdi Bey?

Nesime – Biraz gayret mi? Ne söylüyorsunuz, bütün hayatımı ateş ve tehlikelerle hiç başka bir şeye mi hasrediyorum... Yemin ederim ki, ömrümün en aşağı on senesini verirdim...

Mecdi – (Tebessümle) İtiraf etmelidir ki yine yazık etmiş olurdunuz. Zira feda ettiğiniz senelerin bir günü bile hiçbir şey için feda edilemeyecek kadar kıymetli olduğunu bilmiyorsunuz, demek olur... (ss. 73-74).

Karanfil ve Yasemin romanında Nevhiz, Sacide Hanım'ın çay partisinde Samim'in aşk itirafının ardından onunla dışarıda buluşmayı kabul eder ve yemek yedikleri bir restoranda ona kendinden bahsederek çocukluğu ve gençliğinin “musiki gibi, resim gibi bütün ziynet dersleri ile geçti[ğini]” söyler (s. 224).

Harabeler romanında da Süheyla Hanım'ın gerek musiki gerekse resim donanımı konusunda Nuri Süha onun, “Avrupa şehirlerinin merkezlerinde senelerce konsolosluklarda gezmiş babasının sanatkâr terbiyesi sayesinde sanatın en ince tecellilerine hulul ve en yüksek şahikalarına suûd etmiş ve bizde erkeklerin hiçbir vecih ile yetişemedikleri kadar yükselmiş ve derinleşmiş” olduğunu söyler (Cumhuriyet, Sayı: 903, 13 Teşrin-i Sani, 1926).

2.3.5. Batılı Yaşantı İçerisinde Resim Sanatı

Resim sanatı, Mehmet Rauf'un eserlerinde Batılı yaşantıyı gösterme ve kişilerin estetik zevklerini yansıtırma hususunda da önemli bir unsurdur.

Karanfil ve Yasemin romanında Batılı yaşantıya sahip Pertev ve ailesinin köşklarının salonunda son moda dekore edilmiş lüks eşyaların yanı sıra, duvarlarda Pervin'in zevkine göre asılmış resim tabloları vardır. Samim, ismi zikredilmeyen bu tabloların diğer eşyalarla uyumlu olacak şekilde asılmasına büyük bir hayranlık duyar (s. 13).

Yine romanda Samim'in Nevhiz'le kalmak için Moda'da tuttuğu köşkünün salonunda duvarları Batılı ressamın orijinal tablolarından tertip edilmiş fotogravürler süslemektedir. Bunlar, romanda işaret edilen şekliyle İngiliz ressam Marcus Stone'un *Aşk İçinde*, Leh ressam Afred Kowalski'nin *Kış Gecesi*, İtalyan ressam Lionello Balestrieri'nin *Beethoven* ve Fransız ressam Hubert-Denis Etcheverry'nin *Sırr-ı Gece* isimli tablolarıdır (ss. 328-329).

Son Yıldız romanında da Fahri Cemal, Perran'ın Nişantaşı'ndaki evinin salonunu Avrupa'daki seyahatleri sırasında aldığı “poşat”,⁵⁸⁵ “ofort”,⁵⁸⁶ “akvarel”⁵⁸⁷ gibi resimlerle donatmıştır (s. 50).

Harabeler romanında ise Süheyla Hanım, Moda'daki evinin duvarlarına hem kendi yaptığı resimleri hem de ismi belirtilmeyen, Batılı resamlara ait tabloları asmıştır. Yine onun resme duyduğu iptilayla evine bir resim atölyesi yaptırıp dekore etmesi ayrıca önemli bir husustur. Bunun yanı sıra Süheyla Hanım boş vakitlerini kitap okuyarak ve başka hobilerle geçirdiği “bodvar” tarzında döşenmiş özel odasının duvarlarını da Fransız resamlara ait kadın resimleriyle süslemiştir. Nuri Süha'yla musiki odasında piyanoyla meşgul oldukları bir gün ona bu odasını göstermiş ve Nuri Süha buradaki dekorasyondan ve duvardaki resimlerden çok etkilenmiştir. Bunlar simetrik bir şekilde, karşılıklı duran iki divanın üstüne asılmıştır:

Karşılıklı iki divan ki iki kişi adeta koyun koyuna yatacak kadar geniş ve yumuşak. Suzan Muniye [Suzanne Meunier],⁵⁸⁸ Milyer [Milliere]⁵⁸⁹ gibi Fransız kadın ressamlarının hususi temsillerle basılıp galî fiyatlarla satılan nim üryan resimlerin orijinal levhaları; şık, artistik çerçeveler içinde duvarları tezyin ediyor, bunlar adeta divanda yatıp da temaşa edilebilecek bir aşk ve şevk levhası teşkil ediyordu (Cumhuriyet, Sayı: 938, 18 Kanun-ı Evvel 1926).

Halas romanında ise yüzeysel şekilde, Beatrice'in evinin holünde asılı olan resim tablolarına işaret edilmiştir. Nihat'ı sürgünden kurtardıktan sonra ihtiyaçlarını karşılaması hususunda onu evinde ağırlayan Beatrice, Nihat'ın İclal'le nişanlı olduğunu

⁵⁸⁵ Poşat (Fr. pochade): Not alma anlamında ve çabuk olarak birkaç fırça darbesi ile yapılması istenilen resimlere denir. Bkz. Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 3. Baskı, Toplum Yayınları, Ankara, 1975, s. 106.

⁵⁸⁶ Ofort (Fr. eau-forte): Asitle yedirme gravür. Bkz. Turani, s. 98.

⁵⁸⁷ Akvarel (Fr. aquarelle): Sulu boya resim. Bkz. Turani, s. 10.

⁵⁸⁸ Suzanne Meunier (1888-1979): Fransız ressam.

⁵⁸⁹ Maurice Milliere (1871-1946): Fransız ressam.

öğrendiğinde üzüntüsünü belli etmemek için konuyu holün duvarlarında asılı olan resim tablolarına getirir ve bunları Nihat’a gösterir (s. 246).

2.4. Heykel ve Mimarî

Mehmet Rauf, eserlerinde mimarî ve heykel sanatlarını çoğunlukla Batılı tarzdaki ev döşemelerinde bir arada işlemiştir. Bu eserlerde kimi zaman mimarî, köşkların dış cephelerinde kimi zamansa iç mimarî şeklinde odalardaki çeşitli heykel objeleri ve mobilya, biblo, vazo gibi dekoratif eşyalar olarak, kişilerin estetik zevkini yansıtmaya rolüyle karşımıza çıkar.

Yine bu eserlerde, ev dekorasyonlarının çoğunlukla kadınların estetik zevkleriyle şekillendiğini ve odaların onlar tarafından döşendiğini görürüz. Mehmet Rauf, bu hususa özellikle önem vermiştir. Nitekim Mahasin dergisinde kaleme aldığı **“Tezyinat-ı Beytiye”**⁵⁹⁰ başlıklı yazısında, kadınların estetik zevklerinin gelişimi üzerinde durmuş, kadın okuyucularına özenli ev dekorasyonları yapmaları konusunda Avrupalı kadınları örnek vererek onları teşvik etmiştir.

“Garâm-ı Şebâb” ve **“Bir Mevsimin Hikâyesi”** başlıklı hikâyelerinde gizemli yapıları ve musiki yetenekleriyle gördüğümüz ismi zikredilmeyen genç kadınlar, köşklarının görkemli mimarîleriyle de öne çıkarlar. “Garâm-ı Şebâb” hikâyesinde şair Memduh Bey, geceleri âşık olduğu bu genç kadının zevkle inşa ettirdiği köşkünün önüne gelerek onun icra ettiği musikileri dinler. “Bir Mevsimin Hikâyesi”nde de anlatıcı Meliha Hanım’ın kocası onu köydeki diğer evlerden özenli dış cephesi ve mimarîsiyle ayrılan bir köşkte oturan, Batı musikisi konusunda yetenekli, estetik zevki gelişmiş bir kadınla aldatır.

Pençe oyununda Carmen’in timsali diyebileceğimiz Leman, zevkli giyimi ve Batı musikisi yeteneğinin yanı sıra Batılı tarzda son moda eşyalarla dekore ettiği salonuyla dikkati çeker. Öyle ki salonunda “chesterfield” bir kanepe, “arnuvo” bir saat, ayaklı bir piyano, Beethoven ve Chopin’in heykelleri, bir “balansoar” ve çeşitli fotoğraflar mevcuttur.

⁵⁹⁰ Mehmet Rauf, “Tezyinat-ı Beytiye”, **Mahasin**, Sayı: 3, Teşrin-i Sani 1324 [Kasım 1908].

Cidal oyununda ise ikinci perde, Samim'in Nevhiz'le aşklarını rahatça yaşayabilmeleri için kiraladığı evin Batılı salon dekorasyonu ile açılır. Öyle ki burası gerek dış cephesi gerekse odaların döşemesiyle “gayet şık, zarif [bir] esas-ı beytiye” (s. 46) örneği gösterir.

Karanfil ve Yasemin romanı ise “Kadri Paşaların Çayı” başlığı altında, Samim'in arkadaşı Pertev ve ailesinin çay partisi verdikleri köşklerindeki şık ve zarif salon dekorasyonu ile başlar. Resimlerin, heykellerin ve bibloların seçiminden düzenlenmesine ve asılmalarına kadar bütün objelerin özenle dekore edildiği bu salon, daha ilk bakışta Samim'i meftun eder. Samim ilerleyen kısımda bu salon dekorasyonunun, Pertev'in kız kardeşi Pervin tarafından yapıldığını öğrenir ve böylesine yüksek estetik zevke sahip genç kıza karşı büyük bir çekim hisseder.

Romanın “Fırtına Kuşu” başlıklı dördüncü bölümünde ise Samim'in köşkündeki Batılı lüks salon dekorasyonu dikkat çeker. Nevhiz'le birlikte kalmak için Moda Burnu'nda tuttuğu bu köşk, dış cephesi itibarıyla şık bir mimariye sahiptir. Samim köşkün iç dekorasyonu ile özel olarak ilgilenir. Öyle ki Nevhiz'e sürpriz yapma hevesiyle dekore edeceği evin her odası için Samim Beyoğlu'ndaki çeşitli mağazalara giderek kumaş ve eşyalarla hususi olarak ilgilenir. Aynı zamanda bütün gece katalog ve mecmuaları tarayarak kafasında istediği dekorasyon örneklerinin bizzat şekillerini çizerek bunları mobilyacılar yaptırır. Piyanonun yapıldığı ağacın rengi ve modelini dahi salondaki eşyalarla uyumunu göz önünde bulundurarak seçer. Samim, eşyaların seçimiyle birebir ilgilendiği gibi odalara bu eşyaların dekore edilmesi hususunda da bizzat bulunmak ister. Salonda yeni eşyaların yanı sıra onun bekârken kaldığı apartmandan getirdiği fotograflar, vazolar, heykeller ve kadın büstleri de vardır. Bu bağlamda romanda Samim'in merkezinde mimariye önemli bir yer ayrıldığını görürüz.

Böğürtlen romanında ise “les trois graces” lakaplı Şekure, Mahmure, Nigar isimli üç genç kızın Büyükkada'daki köşklerinde kendi dekore ettikleri salonlarının dekorasyonu, önceki eserlerden farklı olarak erkek kahramanın gözünden özensiz bulunarak eleştirilir. Nitekim aşırı ifratı ve lüks yaşamayı seven bu genç kızlar, Batılı bir hayat sürseler de Pertev'in gözünden okuyucuda olumsuz algı oluşturacak şekilde

anlatılmıştır. Pertev, onların salonundaki eşyaları da gelişigüzel yerleştirilmesinden ötürü beğenmez.

Son Yıldız romanında da tıpkı *Karanfil ve Yasemin*'deki gibi mimarî ve dekorasyon üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Bütün sanat dalları konusunda incelmış bir estetik zevke sahip olan Fahri Cemal, sevgilisi Perran'ın Nişantaşı'ndaki apartman dairesini baştan aşağı şık, özenli ve son moda eşyalarla döşetmiştir. Öyle ki Perran'ın salonu da vazolar, heykeller, “poşat”, “ofort”, ve “akvarel” gibi çeşitli ziynet eşyalarıyla doludur. Yine Fahri Cemal burayı özellikle o dönemin modası olan 16. Louis tarzı mobilyalarla döşetmiştir. Bu bağlamda Perran'ın salonu tam bir “sanat ve zarafet” odası örneği göstermektedir (s. 50).

Harabeler romanında da Fahri Cemal gibi bütün sanat dallarında yüksek bir estetik zevki olan Süheyla Hanım, salonunu başta kendi yaptığı resim tabloları olmak üzere çeşitli sanat ve süs objeleriyle, hepsini birbiriyle uyumuna dikkat edecek şekilde dekore etmiştir. Aynı özen ve tertibi onun musiki odasında ve resim atölyesinde de görmek mümkündür.

2.5. Sinema

Sinema da Mehmet Rauf'un, eserlerinde genellikle Batılı yaşantıyı, kişilerin yüksek estetik zevklerini gösterme ve sosyo-kültürel hayatı canlandırma hususunda yer verdiği bir unsurdur. Bununla birlikte Mehmet Rauf, edebî eserlerinde sinemayı gazete ve dergi yazılarındaki kadar çok işlememiştir. Bu bağlamda eserlerinde sinemaya yüzeysel işaret edildiğini görürüz.

2.5.1. Sinema ve Aşk

Sinemanın aşk üzerindeki etkisi, Mehmet Rauf'un sadece “**Muvaffakiyetin Sırrı**” isimli hikâyesinde görülmektedir. Hem sinemayı hem de resim sanatını bir arada işleyen eserde filmin konusu, arkadaşlarıyla beraber bir aşk filmi izlemeye giden ve bu filmin etkisinde kalan Leman'ın gözünden okuyucuya anlatılır. İzlediği filmdeki kadınla erkek karakterden ve onların aralarındaki aşktan çok etkilenen Leman, hikâyenin

sonunda kendini filmdeki İtalyan soylu kadının yerine koyarak ne zamandır onu takip eden; fakat şimdiye kadar yüz vermediği bir delikanlının aşkını kabul eder.

2.5.2. Batılı Yaşantı İçerisinde Sinema

Mehmet Rauf'un eserlerinde sinema, Batılı hayat tarzını simgeleyen bir unsur olmanın yanında aynı zamanda kişilerin çok yönlülüğünü ve estetik zevklerini de gösteren bir eğlence kültürüdür. Bununla birlikte, sinemaya giden kadın ve erkek karakterler, genellikle izledikleri filmlerin adları, oyuncularını veya yönetmenleri hususunda musiki veya resim gibi bilgi vermezler.

Genç Kız Kalbi romanında Pervin, İstanbul'daki amcasının yanına gelmeden önce İzmir'deyken sürekli sinemaya gitme alışkanlığı olduğundan bahseder. Femina Sineması'nda seyrettiği, Avrupa'nın zevk âlemini işleyen bu filmler, onu epey mutlu eder.

Son Yıldız romanında da Fahri Cemal ve Perran'ın İstanbul'da operalar kadar olmasa da sinemaya gitme alışkanlıkları vardır. Akşamları çoğu zaman dostlarıyla beraber gittikleri sinemalar, onların aktif Batılı yaşantıları olduğunu göstermektedir. Öyle ki Fahri Cemal ve Perran, İstanbul'un yanı sıra Napoli seyahatlerinde de sinemaya gitmekten geri kalmazlar.

SONUÇ

Türk toplumunda Batılılaşmanın, her alanda kendini göstermeye başladığı bir dönemde yaşayan Mehmet Rauf (1875-1931), edebiyat dışında diğer güzel sanatlara da ilgi duyması ve bunları eserlerinde kullanması bakımından saha itibarıyla zengin bir yazarımızdır.

Mehmet Rauf gerek ince ruhlu mizacının ve aldığı Batılı eğitimle terbiyenin gerekse yaşadığı muhitin etkisiyle edebî hayatı boyunca estetiğe, güzelliğe ve zarafete büyük bir önem vermiştir. Edebiyata ve öğrenmeye ilgisi küçük yaşlarda başlayan yazarın, musiki başta olmak üzere güzel sanatlarla da sürekli yakın temas halinde olduğu görülür. Diyebiliriz ki güzel sanatlar, onun hem günlük yaşamının hem de sanatının ayrılmaz bir parçası hükmündedir.

Döneminde Batı'yı ve memleketteki modernleşme çalışmalarını yakından takip eden Mehmet Rauf, güzel sanatlarla ilgili gelişmelerle de sürekli etkileşim halinde olmuştur. Bu bağlamda *Servet-i Fünûn* başta olmak üzere pek çok dergi ve gazetede güzel sanatlar konusunda fikrî yazılar kaleme almıştır. Süreli yayınlardaki bütün yazıları incelendiğinde, bunların ya çeşitli sanat dalları üzerinde durulmuş ya da genel anlamda sanattan bahsedilmiş yazılar olduğu görülür. Mehmet Rauf, sanat hakkındaki görüşlerini kaleme aldığı yazılarında halkta sanata rağbeti arttırmak amacıyla sık sık Batı'daki ve ülkemizdeki sanat faaliyetlerine yer vermiş, sanata ve sanatçıya verilen değer hususunda sık sık Batıyla toplumumuzu karşılaştırmıştır. Türk halkında kadın, erkek, çocuk herkese sanat sevgisini aşılacak isteyen Mehmet Rauf, kadınların bilinçlenmeleri ve estetik zevklerini geliştirmeleri konusuna özellikle eğilmiş, bu doğrultuda *Mahasin*, *Süs* ve *Gelincik* adında moda, sanat ve edebiyatı kapsayan dergiler çıkarmıştır. Yine yaşadığı dönemde çıkardığı *Sinema Yıldızı* isimli dergi, onun sinemaya olan sevgisini ve verdiği değeri gösterir mahiyettedir. Musiki, resim, sinema, dans ve mimarî hakkındaki yazılarında ise okuyucuyu bilgilendirmenin yanı sıra bu sanatlarla ilgili kendi görüş ve beğenilerini de ortaya koymuştur.

Mehmet Rauf'un edebî eserleri güzel sanatlar bağlamında değerlendirildiğinde, sanat dallarının nicelik itibarıyla çoktan aza doğru musiki, dans, resim, heykel, mimarî ve sinema şeklinde bir sıra izlediği dikkati çeker. Nitelik bakımından ise tematik

inceleme ön planda tutulduğunda, bütün sanatların benzer işlevlerde ele alındığı gözlemlenir.

Musiki, Mehmet Rauf'un eserlerinde en çok yer verdiği sanat dalıdır. Edebî hayatının ilk yıllarında hem Klasik Türk musikisini hem de Batı musikisini bir arada işleyen yazar, Servet-i Fünûn topluluğuna katıldıktan sonra kaleme aldığı eserlerinde Batı musikisinde yoğunlaşmıştır. Onun bu seçiminde kuşkusuz Halit Ziya'nın payı büyüktür.

Çoğu eserini aşk teması etrafında şekillendiren Mehmet Rauf, kadın ve erkek karakterleri arasındaki aşk bağına kurarken musikiden önemli ölçüde yararlanmıştır. Bu bağlamda eserlerinde musikinin, çok yönlü olarak kimi zaman aşkı başlattığı veya mevcut aşkın gidişatını etkilediği, kimi zamansa kişiler arasında iletişime vesile olduğu ve hatıraları canlandırdığı görülür. Kişiler arasında hem ruhî hem de cinsî aşkı sağlamak adına farklı fonksiyonlarda ele alınan musikinin tüm eserlerde karşımıza çıkan ortak özelliği ise sözü, konusu ve melodisi itibarıyla aşkı işleyen veya çağrıştıran parçaların esas alınmasıdır. Mehmet Rauf, gerek klasik Türk musikisi gerekse Batı musikisine ait bu parçaları, eserlerinin içeriğine uygun olacak şekilde bilinçli tercih etmiştir. Buna göre bazen söz ve melodileriyle kişilerin duygularını etkileyen Klasik Türk musikisinden şarkılara, çoğu zamansa aşkı konu alan klasik opera eserlerine veya Batı musikisi parçalarına yer verdiği tespit edilir. Verdi, Beethoven, Schumann, Wagner başta olmak üzere Mozart, Bellini, Puccini, Gounod gibi bestekârlar ve onlara ait *Don Juan*, *Othello*, *Manon Lescaut*, *Sapho*, *Romeo ve Juliet*, *La Traviata*, *Tristan ve Isolde*, *Faust*, *Rigoletto*, *Maskeli Balo*, *Sonata Pathetique*, *Diehterliebe* adındaki opera ve musiki parçaları, aşkın işlendiği yapıtlarda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Rauf, aşkın tesirini daha çok arttırmak adına eserlerinde Beethoven, Schumann ve Wagner gibi bestekârların aşk hayatlarına da değinmiştir.

Mehmet Rauf, eserlerinde kişilerin mesleğini ve olumlu/olumsuz yönlerini çizerken de musikeye sıkça başvurmuştur. Musiki, onun yapıtlarında daha çok kişilerin bedenle karakter yapılarını belirginleştiren ve eğitim seviyelerini gösteren bir unsur olmakla beraber, zaman zaman müzik öğretmeni, müzisyen, bestekâr veya müzik eleştirmeni gibi meslekleri de ifade etmiştir. Musikiyle hobi olarak uğraşan kişilere bakıldığında, ilk eserlerinde idealize ettiği kadın ve erkekler için hem klasik Türk

musikisi hem de Batı musikisi konusunda eğitimli ve donanımlı olmak büyük bir üstünlük göstergesidir. Fakat Servet-i Fünûn topluluğu içinde ve Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı eserlerinde klasik Türk musikisi sadece bayağı karakterli kişileri, Batı musikisi de ince ruhlu, estetik zevki gelişmiş, kültürlü kadın ve erkekleri temsil eder. Bu bağlamda musiki konusunda yetenekli olan kadınlar, piyano başta olmak üzere enstrümanları ustalıkla çalarlar ve geniş bir musiki repertuvarına sahiptirler. Musikiye müptelalık derecesinde tutku duyan erkekler ise enstrüman çalma açısından başrolde olmasalar da musiki ve bestekârlar konusunda kendilerini epey geliştirmişlerdir. Kişiler ve musikiyle ilgili dikkati çeken bir diğer önemli husus ise, başlangıçta “ideal” kadın profilini çizmek adına önemli bir unsur olan musikinin, özellikle Cumhuriyet dönemine ait eserlerde geri plana alınmasıdır. Nitekim Mehmet Rauf eserlerinde musiki konusunda üstün yetenekli olan; ancak kolay elde edilen kadınları, yeteneği olmayan fakat elde edilmesi zor kadınların nezdinde ideal kimliklerinden uzaklaştırmıştır.

Mehmet Rauf’un Batı musikisini işlediği eserlerinin tümünde musiki aynı zamanda Batılı yaşıntının ve sosyo-kültürel hayatın bir parçasıdır. Mehmet Rauf hem İstanbul’da hem de Napoli’de gittiği müzikli mekânları, realist üslupla kaleme aldığı eserlerine de aynı şekilde yansıtmıştır. Nitekim o dönemde inşa edilen Fransız Tiyatrosu başta olmak üzere çeşitli tiyatro salonlarına hikâye ve romanlarında atıfta bulunan Mehmet Rauf, *Son Yıldız*’da kişilerine, Fransız ve İtalyan operet kumpanyalarının oynadığı *L’amour Masque*, *Tristan ve Isolde*, *La Gioconda* gibi operalar aracılığıyla mutlu anlar yaşatır. Yine İstanbul’da modernleşme faaliyetleri kapsamında hizmet veren Pera Palas, Tokatlıyan, Summer Palas gibi oteller ile Tepebaşı Bahçesi, Union Française, Concordia gibi gazino, kafe ve restoranlar onun eserlerinde mutlaka Batı musikisiyle ilişkili olarak yer almıştır.

Tıpkı musiki gibi, dans da Mehmet Rauf’un eserlerinde kadın ve erkek karakterler arasındaki aşkı, fizikî çekimi sağlamak amacıyla başvurduğu bir sanattır. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte kadın ve erkekleri bir araya getirmeye vesile olan balo ve çay partileri, Mehmet Rauf’a eserlerinde aşkı çeşitlendirebileceği büyük bir avantaj sağlamıştır. Bu fonksiyonuyla dans, onun eserlerinde genellikle otellerde verilen büyük balo davetlerinde karşımıza çıkar. Mehmet Rauf, aşk teması bağlamında eserlerinde

musikiye göre daha sönük kalmakla birlikte romantik atmosfere hizmet eder mahiyette “vals”, “one-step”, “shimmy”, “boston” gibi eşli danslara yer vermiştir.

Eserlerinde, sosyal ve kültürel hayata ait alafrangalığın gereği olarak yer verdiği dansı, hem estetik hem de bayağı bir zevkin göstergesi olarak da işlemiştir. Bu açıdan hikâye ve romanlarda dans da musikiyle bağlantılı olarak yine kişilerin eğlenmek için gittikleri Pera Palas, Tokatlıyan, Summer Palas gibi otellerdeki büyük balo davetlerinde ve Tepebaşı Bahçesi, Concordia, Maksim gibi gazinolarda gözlemlenmektedir. Musiki gibi, kişilerin beden ve karakter yapılarını çizerken danstan yararlanan Mehmet Rauf, musikiden farklı olarak Batılı dansları çoğu zaman olumlu değil, olumsuz imajlarla tasvir etmiştir. Nitekim onun pek çok eserinde dans, genellikle idealize edilmiş kişilerin gözünden, kadın ve erkeklerin bir arada toplandıkları balo, çay partisi, gazino gibi yerlerde “kalabalık”, “boğucu”, “sıkışık” gibi ifadelerle okuyucuda olumsuz algı uyandıracak şekilde yer alır. Kadın ve erkeklerin aynı ortamda ve birbirine yakın mesafede gerçekleştirdikleri dans, o dönemde Osmanlı toplumu için oldukça yeni bir eğlence tarzıdır. Mehmet Rauf da yeni tanışılan ve henüz kavranamayan bu alafranga yaşantı unsurunu yanlış Batılılaşmanın bir örneği olarak, dans konusunda eğitim almış ve Avrupa’da uzun yıllar ikamet etmiş “ideal” kişilerin bakış açılarından eleştirmiştir. Bu bakımdan dansa yaklaşımı hususunda Mehmet Rauf’un Ahmet Mithat’la benzer görüşlere sahip olduğu görülür.

Eserinde musiki ve danstan sonra yer verdiği resim sanatı da onun hikâye, roman ve tiyatrolarında kişilerini yaratırken, aşk ilişkisini kurarken faydalandığı, kimi zamansa Batılı ve lüks yaşantıyı gösteren meziyetlerden biridir. Mehmet Rauf çoğunlukla yarattığı kişilerin portrelerini ve tabiatın çeşitli manzaralarını çizerken eserlerinin yapısında başvurduğu resim sanatına, kimi zaman kişilerinin yeteneğini kimi zamansa Batılı yaşantıyı göstermek itibarıyla olaylar içerisinde de yer vermiştir. Eserlerinde resimle hobi olarak uğraşan kişiler olduğu gibi, resim eğitimi almış ve resmi meslek edinmiş kişilere de yer vermiştir. Bu bağlamda dönemin meşhur ressamlarından biri veya karikatüristi unvanıyla erkek karakterlerle karşılaşırız. Musiki alanında kadınların aktifliğinin tersine resim sahasında erkeklerin ön planda olması, gözden kaçmayan diğer bir husustur.

Mehmet Rauf, edebî eserlerinde heykel ve mimarîyi bir arada işlemiştir. Mimarî, yapıtlarında kişilerin gelişmiş estetik zevklerini gösteren unsurlardan biri olarak genellikle ev içi döşemelerinde bazen de köşk ve konakların dış cephelerinde karşımıza çıkar. Heykel de mimarînin bir parçası olarak, salon dekorasyonlarında ve çoğunlukla Beethoven, Schumann gibi ünlü bestekârların büstleri şeklinde betimlenmiştir.

Sinema da dönemin Batılı yaşantısına ayna tutma ve kişilerin estetik zevkini gösterme işleviyle Mehmet Rauf'un edebî eserlerinde yer verdiği sanat dallarından biridir. Gazete ve dergilerde bu konuyla ilgili pek çok yazı kaleme almasına rağmen, hikâye ve romanlarında sinemanın etkisi fazla değildir.

Bütün bu bilgiler ışığında diyebiliriz ki Mehmet Rauf, yaşamı süresince güzel sanatlara tıpkı bir sanatçı duyarlılığıyla yaklaşmış ve edebî eserlerinde yarattığı dünyaya da döneminde mevcut olan güzel sanatlarla ilgili bütün gelişmeleri, yenilikleri canlı bir şekilde yansıtmıştır.

KAYNAKÇA

Mehmet Rauf'un Eserleri

Mehmet Rauf, “Arp”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 316, 20 Mart 1313 [1 Nisan 1897].

Mehmet Rauf, “Ahz-ı Sâr İçin”, **Peyâm**, Sayı: 116, 27 Şubat 1329 [12 Mart 1914]; Mehmet Rauf, “Hıyânete Karşı”, **Kadın İsterse**, Hilâl Matbaası, Dersaadet 1335 [1919], ss. 71-84.

Mehmet Rauf, “Bekârlar Arasında”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 420-421, 18-25 Mart 1315 [30 Mart- 6 Nisan 1899]; Mehmet Rauf, “Bekârlar Arasında”, **İhtizâr**, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 213-244.

Mehmet Rauf, “Bekâr Zevki”, **İkdam**, Sayı: 10273, 15 Teşrin-i Sani 1341 [1925]; Mehmet Rauf, “Bekâr Zevki”, **Eski Aşk Geceleri**, Yeni Kitap Matbaası, İstanbul 1927, ss. 11-20.

Mehmet Rauf, “Bir Aşkın Tarihi”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 1116, 1118-1122; 11-25 Teşrin-i Evvel-22 Teşrin-i Sani 1328 [24 Ekim, 7 Kasım-5 Aralık 1912]; Mehmet Rauf, **Bir Aşkın Tarihi**, Kanaat Matbaası, İstanbul 1331 [1915], ss. 119-124.

Mehmet Rauf, “Bir Hastalığın İlâcı”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 437, 15 Temmuz 1315 [27 Temmuz 1899]; Mehmet Rauf, “Bir Hastalığın İlâcı”, **İhtizâr**, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 95-110.

Mehmet Rauf, “Bir Hücum, Bir Teslim”, **İkdam**, Sayı: 10244, 13 Teşrin-i Evvel 1341 [1925]; Mehmet Rauf, “Bir Hücum, Bir Teslim”, **Eski Aşk Geceleri**, Yeni Kitap Matbaası, İstanbul 1927, ss. 75-85.

Mehmet Rauf, “Bir İhtiyaç”, **Menekşe**, Teshil-i Tıbaat Matbaası, 1331 [1915], ss. 119-125.

Mehmet Rauf, “Bir Kadın İntikamı-Opera Balosu”, **Tanin**, Sayı: 1895, 21 Mart 1330 [3 Nisan 1914].

Mehmet Rauf, “Bir Mevsimin Hikâyesi”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 547, 5 Eylül 1901.

Mehmet Rauf, “Bizde Roman”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 445, 9 Eylül 1315 [21 Eylül 1899].

Mehmet Rauf, “Böğürtlen”, **Gelincik**, Sayı: 2-?, 15 Haziran 1340 [1924]; Mehmet Rauf, “Böğürtlen”, **Cumhuriyet**, Sayı: 540-569, 9 Teşrin-i Sani- 8 Kanun-ı Evvel 1341 [1925]; Mehmet Rauf, **Böğürtlen**, Akşam Matbaası, İstanbul 1926.

Mehmet Rauf, “Büyük Bir Kadın”, **Mahasin**, Sayı: 1, 1 Eylül 1324 [14 Eylül 1908].

Mehmet Rauf, “Carmen”, **Son Emel**, Kanaat Matbaası, 1329, ss. 119-132.

Mehmet Rauf, “Carmen ve Sylla Lanzi”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 349, 6 Teşrin-i Sâni 1313 [18 Kasım 1897].

Mehmet Rauf, “Chopin’in Aşkı 1: İlk Sevda”, **Tanin**, Sayı: 1784, 29 Teşrin-i Sâni 1329 [12 Aralık 1913].

Mehmet Rauf, “Chopin’in Aşkı 2: İkinci Kadın”, **Tanin**, Sayı: 1791, 6 Kanun-ı Evvel 1329 [19 Aralık 1913].

Mehmet Rauf, “Chopin’in Aşkı 3: George Sand”, **Tanin**, Sayı: 1799, 14 Kanun-ı Evvel 1329 [27 Aralık 1913].

Mehmet Rauf, “Chopin’in Aşkı 4: Son Günler”, **Tanin**, Sayı: 1805, 20 Kanun-ı Evvel 1329 [2 Ocak 1914].

Mehmet Rauf, **Cidâl**, Asya Matbaası, İstanbul, 1327 [1911].

Mehmet Rauf, “Dante Gabriel Rossetti”, **Güneş**, Sayı: 16, 15 Ağustos 1927.

Mehmet Rauf, “Düşmüş”, **Hizmet**, Sayı: 615-621, 31 Aralık 1892-21 Ocak 1893.

Mehmet Rauf, **Edebî Hatıralar**, (Der. Mehmet Törenek), 2. Baskı, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008.

Mehmet Rauf, “Eylül”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 482-522, 25 Mayıs 1316-1 Mart 1317 [7 Haziran 1900-14 Mart 1901]; Mehmet Rauf, **Eylül**, Âlem Matbaası, İstanbul, 1317 [1901]; Mehmet Rauf, **Eylül**, (Der. Sabahattin Çağın), 4. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul, 2010.

Mehmet Rauf, **Ezhâr: Yaz Albümü**, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1919.

Mehmet Rauf, “Faust, Cavatine”, **Mahasin**, Sayı: 4, Kanûn-ı Evvel 1324 [Aralık 1908].

Mehmet Rauf, “Ferdâ-yı Garâm”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 339-348, Ağustos-Teşrin-i Evvel 1313 [1897]; Mehmet Rauf, **Ferdâ-yı Garâm**, Âlem Matbaası, İstanbul, 1317 [1901].

Mehmet Rauf, “Fütürizm”, **Peyâm (Edebî İlave)**, Sayı: 17, 10 Şubat 1329 [23 Şubat 1914].

Mehmet Rauf, “Garâm-ı Şebâb”, **İkdam**, Sayı: 749-760, 7-18 Ağustos 1312 [19-30 Ağustos 1896]; Mehmet Rauf, “Garâm-ı Şebâb”, **Âşıkâne**, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1325 [1909], ss. 126-188.

Mehmet Rauf, “Garpta Hayat”, **Tanin**, Sayı: 1832, 17 Kanun-ı Sani 1329 [30 Ocak 1914].

Mehmet Rauf, “Gazete İlânları”, **Tanin**, Sayı: 1860, 14 Şubat 1329 [27 Şubat 1914].

Mehmet Rauf, “Genç Kız Kalbi”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 1092-1105, 26 Mart-26 Temmuz 1328 [8 Nisan-8 Ağustos 1912.]; Mehmet Rauf, **Genç Kız Kalbi**, Halk Kitaphanesi, İstanbul, 1341 [1925].

Mehmet Rauf, “Halkta Sanat ve Edebiyata Rağbet”, **Musavver Muhit**, Sayı: 18, 26 Şubat 1324 [11 Mart 1909].

Mehmet Rauf, “Harabeler”, **Cumhuriyet**, Sayı: 790-1066, 22 Temmuz 1926-27 Nisan 1927.

Mehmet Rauf, “Hasancık”, **Peyâm**, Sayı: 70, 11 Kânun-i Sâni 1329 [24 Ocak 1914]; Mehmet Rauf, “Pervâneler Gibi”, **Pervâneler Gibi**, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1920, ss. 71-87.

Mehmet Rauf, “Hasta Aşk”, **Aşk Kadını**, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923], ss. 20-44.

Mehmet Rauf, “Hediyeler”, **Peyâm**, Sayı: 162-204, 19 Nisan-31 Mayıs 1330 [2 Mayıs-13 Haziran 1914]; Mehmet Rauf, “Hediyeler”, **Üç Hikâye**, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1919, ss. 75-127.

Mehmet Rauf, “İç Sokakların Manzarası”, **Vakit**, Sayı: 1437, 10 Kanun-ı Evvel 1337 [1921].

Mehmet Rauf, “İntikam”, **Tanin**, Sayı: 1729, 14 Eylül 1329 [27 Eylül 1913]; Mehmet Rauf, “İntikam”, **Aşk Kadını**, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923], ss. 69-81.

Mehmet Rauf, “Komşunun Kızı”, **Tanin**, Sayı: 1685, 26 Temmuz 1329 [8 Ağustos 1913].

Mehmet Rauf, **Karanfil ve Yasemin**, Matbaa-i Amidî, İstanbul 1340 [1924].

Mehmet Rauf, **Halas**, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1929; Mehmet Rauf, **Kurtuluş (Halas)**, (Der. Metin Martı), 2. Baskı, Arma Yayınları, İstanbul, 1998.

Mehmet Rauf, “Küçük Remzi”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 358, 8 Kanun-ı Sani 1313 [20 Ocak 1898]; “Küçük Remzi, **İhtizâr**, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 179-198.

Mehmet Rauf, “La Gran Via”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 440, 5 Ağustos 1315/ 17 Ağustos 1899.

Mehmet Rauf, “Memleketimizde Sanat Niçin Yaşayamıyor?”, **Cumhuriyet**, Sayı: 623, 31 Kanun-ı Sani 1341 [1926].

Mehmet Rauf, “Menekşe”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 1139-1156, 21 Mart-18 Temmuz 1329 [3 Nisan-31 Temmuz 1913]; Mehmet Rauf, **Menekşe**, Teshil-i Tıbaat Matbaası, İstanbul, 1331 [1915].

Mehmet Rauf, “Meşhur Bir Tebessümün Mahiyeti”, **Peyâm (Edebî İlave)**, Sayı: 13, 27 Kânun-ı Sâni 1329 [9 Şubat 1914].

Mehmet Rauf, “Mizah Ressamı Forain”, **Gelincik**, Sayı: 5, 23 Temmuz 1340 [1924].

Mehmet Rauf, “Mona Lisa’nın Tebessümü”, **Tanin**, Sayı: 1818, 3 Kânun-ı Sâni 1329 [16 Ocak 1914].

Mehmet Rauf, “Muvaffakiyetin Sırrı”, **Aşk Kadını**, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923].

Mehmet Rauf, “Napoli’de Caddeler ve Dükkânlar”, **Vakit**, Sayı: 1431, 4 Kanun-ı Evvel 1337 [1921].

Mehmet Rauf, “Napoli’nin Güzelliği”, **Vakit**, Sayı: 1459, Kanun-ı Sani 1338 [1923].

Mehmet Rauf, “Napoli: Vâsi Bir Hasköy”, **Vakit**, Sayı: 1399, 1 Teşrin-i Sani 1337 [1921].

Mehmet Rauf, “Nekahette”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 312, 20 Şubat 1312 [4 Mart 1897]; Mehmet Rauf, “Nekahette”, **Hanımlar Arasında**, Kanaat Matbaası, Dersaadet 1330 [1914], ss. 73-78.

Mehmet Rauf, “Papa’nın Raksı”, **Peyâm (Edebî İlave)**, Sayı: 19, 17 Şubat 1329 [2 Mart 1914].

Mehmet Rauf, “Pençe”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 941-959, 4 Haziran-7 Teşrin-i Evvel 1325 [17 Haziran- 20 Ekim 1909]; Mehmet Rauf, **Pençe**, Matbaacılık ve Osmanlı Anonim Şirketi 1325 [1909].

Mehmet Rauf, “Pera Palas’ta”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 315-316, 20-27 Mart 1313 [1-8 Nisan 1897]; Mehmet Rauf, “Pera Palas’ta”, **Son Emel**, Kanaat Matbaası, İstanbul 1329 [1913], ss. 197-217.

Mehmet Rauf, “Renkli Saçlar”, **Tanin**, Sayı: 1881, 7 Mart 1330 [20 Mart 1914].

Mehmet Rauf, “Sarah Bernhardt’a Dair”, **Resimli Kitâb**, Sayı: 4, Kanun-ı Evvel 1324 [Aralık 1908].

Mehmet Rauf, “Schumann’ın Aşkı: Clara”, **Tanin**, Sayı: 1770, 15 Teşrin-i Sâni 1329 [28 Kasım 1913].

Mehmed Rauf, **Seçme Hikâyeler**, (Der. Rahim Tarım), Özgür Yayınları, İstanbul, 2007.

Mehmet Rauf, “Sinemalar Açıldı”, **Cumhuriyet**, Sayı: 503, 2 Teşrin-i Evvel 1341 [1925].

Mehmet Rauf, “Sinema Afeti”, **Cumhuriyet**, Sayı: 460, 20 Ağustos 1341 [1925].

Mehmet Rauf, “Sinema Âleminde: ‘Yıldız’ların Şikâyeti”, **Cumhuriyet**, Sayı: 545, 14 Teşrin-i Sani 1341 [1925].

Mehmet Rauf, “Sinemanın Faydaları”, **Tanin**, Sayı: 1853, 7 Şubat 1329 [20 Şubat 1914].

Mehmet Rauf, “Sinema Yıldızlarının Fikri: Aşk Nedir?”, **Cumhuriyet**, Sayı: 538, 7 Teşrin-i Sani 1341 [1925].

Mehmet Rauf, **Siyah İnciler**, Âlem Matbaası, İstanbul, 1317 [1901]; Mehmet Rauf, **Siyah İnciler**, (Der. Rahim Tarım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Mehmet Rauf, “Solgun Demet”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 540, 5 Temmuz 1317 [18 Temmuz 1901].

Mehmet Rauf, **Son Yıldız**, Gündoğdu Matbaası, Suhûlet Kütüphanesi, İstanbul, 1927.

Mehmet Rauf, “Summer Palace’ta Bir Müsamere-i Raksiye”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 534, 24 Mayıs 1317 [6 Haziran 1901]; Mehmet Rauf, “Summer Palace’ta Bir Müsamere-i Raksiye”, **Âşıkâne**, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss. 1-27.

Mehmet Rauf, “Şüphe”, **Resimli Gazete**, Sayı: 21-22, 5-19 Mart 1896.

Mehmet Rauf, “Tali’ mi?”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 1174, 21 Teşrin-i Evvel 1329 [3 Kasım 1913]; Mehmet Rauf, “Aşk Kadını”, **Aşk Kadını**, Matbaa-i Cihan Biraderler, İstanbul 1339 [1923].

Mehmet Rauf, “Tezyinât-ı Beytiye”, **Mahasin**, Sayı: 3, Teşrin-i Sani 1324 [Kasım 1908].

Mehmet Rauf, “Uzaklarda”, **Peyâm**, Sayı: 86, 27 Kânun-i Sâni 1329 [9 Şubat 1914]; Mehmet Rauf, “Gizli Aşk”, **İlk Temas İlk Zevk**, Kitaphane-i Sûdi, İstanbul 1338 [1922], ss. 113-120.

Mehmet Rauf, “Uzaktan”, **Servet-i Fünûn**, Sayı: 300-303, 28 Teşrin-i Sani-19 Kanun-ı Evvel 1312 [10-31 Aralık 1896]; Mehmet Rauf, “Uzaktan”, **İhtizâr**, Hilâl Matbaası, İstanbul 1325 [1909], ss.21-58.

Mehmet Rauf, “Yarıda Bırakılmış Bir Romanın İlk Bâbı”, **Mütalaa**, Sayı: 47-49, 14 Haziran-1 Temmuz 1313 [26 Haziran-13 Temmuz 1897]; Mehmet Rauf, “Necmi”, **Son Emel**, Kanaat Matbaası, İstanbul 1329 [1913], ss. 179-194.

Mehmet Rauf, “Yeni Yelpazeler”, **Mahasin**, Sayı: 8, Temmuz 1325 [Temmuz 1909].

Mehmet Rauf, “Zeynep”, **Mektep**, Sayı: 52, 24 Eylül 1896.

Yararlanılan Diğer Kaynaklar

“A Noted Family of Fine Art Publishers”, **The Lotus Magazine**, Volume: 4, No: 1, 1912, pp. 1-8.

Akay, Hasan. “Cenab Şahabeddin’in Güzellik Felsefesi”, **Türkiyat Mecmuası**, Cilt: 20, İstanbul, 1997, ss. 13-35.

Akgül, Alphan. “Osmanlı- Türk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı”, **IV. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu**, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul, 20-22.05.2016, ss. 495-520.

Aktaş, Abdullah Onur. “Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı: 62, 2012, ss. 43-69.

Akyüz, Kenan. **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

Alptekin, Turan. “Bir Aşk Sonatı ‘Eylül’ ”, **Hürriyet Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi**, Sayı: 132, Kasım 1991, ss. 56-57.

Altar, Cevad Memduh. **Opera Tarihi I**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.

Altar, Cevad Memduh. **Opera Tarihi II**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1975.

Altar, Cevad Memduh. **Opera Tarihi III**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.

Altınköprü, Tuncel. “Beden Yapısı, Yüz Yapısı ve Karakter İlişkisinin Bilim Öncesine Kısa Bir Bakış”, **Beden Yapısı, Yüz Yapısı ve Karakter**, Altınköprü Yayınları, İstanbul, 1978.

Alus, Sermet Muhtar. “Eski İstanbul’da Çingeneler”, **Tarih ve Toplum**, Sayı: 137, Mayıs 1995, ss. 30-33.

And, Metin. **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1976.

And, Metin. “Türkiye’de İtalya Sahnesi”, **İtalyan Filolojisi**, Yıl: 2, Sayı: 1-2, Ankara, 1970, ss. 127-142.

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, **Türkçe Sözlük**, (Der. Şükrü Haluk Akalın ve diğerleri), 10. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2009.

Ayangil, Ruhi. “Kanto”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt: 4, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, İstanbul, 1994, s. 419.

Aydın, Derya Uzun. “Sanayi-i Nefise Mektebi” ve Paris Güzel Sanatlar Okulu “L’Ecole Des Beaux-Arts” Üzerine Bir Değerlendirme, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 2, Sayı: 6, 2014, ss. 74-81.

Başkan, Seyfi. **On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/ Contemporary Turkish Painters**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.

Bergan, Ronald. **Film**, (Çev. Artun Gebenlioğlu), 2. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2008.

Buğra, Hatice Bilen. “Minyatür’den Pentür’e Gerçekçilik”, **1914’lerden 1940’lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 70-108.

Buğra, Hatice Bilen. “Tanzimat ve Servet-i Fünun Edebiyatında Resmin Yeri”, **Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 57-66.

Coşkun, Erdoğan. “Mehmet Rauf’un Romanlarında Musiki”, **Hisar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi**, Cilt: 14, Sayı: 129, Eylül 1974, ss. 23-26.

Coşkun, Erdoğan. “Mehmet Rauf’un Romanlarında Musiki Sohbetleri”, **Hisar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi**, Sayı: 130, Ekim 1974, ss.23-24.

Çağın, Şerife. “Ahmet Mithat ve Güzel Sanatlar”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Sayı: 16, 2016, ss. 47-60.

Çağın, Şerife. “Halit Ziya’nın Beslendiği Güzel Sanatlar”, **Yeni Türk Edebiyatı Dergisi**, Dergâh Yayınları, Sayı: 12, 2016, ss. 23-37.

Çeri, Bahriye ve Ali Birinci, **İzzet Ziya: Edebiyatı Tuvale Buluşturan Ressam**, 3. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014.

Çıkla, Selçuk. **Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünûn Romanı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Dabağyan, Levon Panos. “Türk Tiyatrosu ve Kuruluşuna Hizmeti Geçen Ermeni Sanatçılar”, **Sanat Dünyamızda Ermeniler**, Yedirenk Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 354-356.

Demir, Kübra. **Tevfik Fikret'in Resmindeki Şiir, Şiirlerindeki Resim**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013.

Doğan, Zahide Nihan. **The Making Of A Cinema Culture Through Cinema Magazines In Early Republican Turkey (1923-1928): The Business, Stars, And Audience**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), The Graduate School Of İstanbul Şehir University, İstanbul, 2018.

Duman, Doğan. "Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet Dönemi'ne: Batı Kültürünün Bir Yansıması Olarak Balolar", **Turkish Studies**, Volume: 11/1, 2016, pp. 39-58.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, Cilt: 1, 2, 3, İstanbul 1997.

Enginün, İnci. **Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.

Ercilasun, Bilge. **Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit**, 3. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012.

Erdoğan, Nezih. **Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Ergüney, Yeşim Duygu ve Nuran Kara Pilehvarian, "On Dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", **Megaron**, Cilt: 10, Sayı: 2, 2015, ss. 224-240.

Erten, Azize, Osman Fuat Özkılıç ve Canset Unan (Der.), **Büyük Kompozitörler: Batı Müziğinin Kırk Bestecisi**, Varlık Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1969.

Geddo, Christina. **Leonardo Da Vinci: The Extraordinary Discovery Of The Last Portrait**, Société Genevoise D'études Italiennes, Geneva, 2012.

Gelincik, Sayı: 5, 23 Temmuz 1340 [1924].

Gökçek, Fazıl. "Letaif-i Rivayat Hakkında", **Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 94-116.

Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği, **60. Yıl Resim Sergisi (İstanbul 1916-1976)**, Baha Matbaası, İstanbul, 1976.

Haser, Melin. “Ferda-yı Garam Romanında Kadın Kahramanlar”, **Mehmet Kaplan İçin**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1988, ss. 105-114.

İnci, Handan. “Pişano Çalabilmek...”, **Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi: Mozart, Batı Müziği ve Biz**, Sayı: 390, Nisan 2006, ss. 61-65.

“İngiltere’de Barok”, **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel Yayınlar, Cilt: 3, 1981, ss. 566-573.

Kagan, Moissej. “Estetiğin Tanımı”, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, ss. 3-7.

Kaplan, Mehmet. “Cenab Şehabeddin’in Şiirlerinde Ses ve Musiki”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 1-2, 1956, ss. 45-60.

Kaplan, Mehmet. “Cenab Şehabeddin’in Şiirlerinde Pitoresk”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt: 5, 1953, ss. 15-31.

Kaplan, Mehmet. **Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser**, 13. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.

Karabulut, Mustafa. “Tanzimat Dönemi Türk Romanında Güzel Sanatlar ve Edebiyat”, **Milli Eğitim**, Sayı: 183, 2009, ss. 95-109.

Karaçalı, Pınar Uçman. “Robert Schumann’s Song Cycle Frauenliebe und Leben (A Woman’s Life and Love): An Interpretive Guide for Singers”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı: 17, Kış 2017, ss. 141-151.

Karakaya, Fikret. “Osmanlı Öncesi Türk Müziği”, **Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, Sanat ve Kültür: Türk-İslam**, Milliyet, 1993-1994, ss. 380-381.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. “Mehmet Rauf”, **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, (Der. Atilla Özkırımlı), 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 17-24.

Kavcar, Cahit. **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.

Kayıran, Necla Rüzgâr. “Yazı Tura Filminin Sanat Tarihsel Analizi”, **Sanat Yazıları 22**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı: 37, 2010, ss. 25-41.

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

Kerman, Zeynep. “Eylül Romanında Musiki 1”, **Milli Kültür Dergisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt: 2, Sayı: 11, Nisan 1981, ss. 36-38.

Kerman, Zeynep. “Eylül Romanında Musiki 2”, **Milli Kültür Dergisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt: 2, Sayı: 12, Mayıs 1981, ss. 20-24.

Kerman, Zeynep. “Mehmet Rauf’un Halâs Romanı”, **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 244-253.

Kerman, Zeynep. “Servet-i Fünun Edebiyatı”, **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 160-173.

Koch, Horst. **Ferdinand Georg Waldmüller**, Berghaus Verlag, Germany, 1976.

Kurtoğlu, Ahmet. “Mobilya Stillerinin Tarihi Gelişimi”, **İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi**, Cilt: 36, Sayı: 3, 1986, ss. 70-91.

Le Moniteur Oriental, 11 Octobre 1897.

Lunday, Elizabeth. “Leonardo Da Vinci”, **Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları**, (Çev. Sevin Okyay), Domingo Yayınevi, 4. Basım, İstanbul, 2012, ss. 22-30.

Mahasin, Sayı: 2, Teşrin-i Evvel 1324.

Mahasin, Sayı: 10, Eylül 1325.

Maison Ad. Braun & Cie, **Catalogue Général des Reproductions Inalterables au Charbon D’apres Les Originaux Peintures Fres Ques et Dessins**, Braun, Clément & Cie, Paris, 1896, (http://wwwuser.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Braun_1896_1_1.pdf).

Meriç, Bahar. **Ludwig Van Beethoven’ın Bestecilik Yaşamının Dönemlerine Göre Yaylı Kuartetlerinin Örnekleme Yoluyla İncelenmesi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005.

Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, (Der. Safa Kılıçlıoğlu, Nezihe Araz ve Hakkı Devrim), Cilt: 3, 15, 17, Sabah Yayınları, İstanbul, 1992.

Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul 2011.

“Muharrirlerimiz, Ediplerimiz Nasıl Yazı Yazarlar?”, **Sevimli Ay**, Sayı: 5, Temmuz 1926.

O'Donoghue, Freeman Marius. “Rochard, Simon Jacques”, **Dictionary of National Biography**, (Edited by Sidney Lee), Volume: 49, Smith, Elder & Co, London 1897.

Okay, Orhan. **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1990.

Okyanus Ansiklopedik Sözlük, (Der. Pars Tuğlacı), Cilt: 1, 3, 8. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1985.

Orhan, Sibel. **Balkan Savaşları'nda Türklere Yapılan Bulgar Mezalimi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay, 2008.

Özalp, Mehmet Nazmi. “Kaptanizâde Ali Rıza Bey”, **Türk Musikisi Tarihi**, Cilt: 2, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 184-185.

Özbalcı, Mustafa. **Mehmet Rauf'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997.

Özgül, Metin Kayahan. **Resmin Gölgesi Şiire Düştü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Öztuna, Yılmaz. **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt: 1-2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.

Özuyar, Ali. **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, De ki Yayınları, Ankara, 2008.

Palmer, Allison Lee. **Leonardo da Vinci: A Reference Guide to His Life and Work**, Rowman & Littlefield, United States of America, 2019.

Papila, Aytül. “Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, ss. 117-134.

Salvi, Francesco. **Mozart ve Çağı**, (Çev. Egemen Berköz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

Say, Ahmet. **Müzik Tarihi**, 3. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997.

Sena, Cemil. “Estetiğin tanımı ve Türleri”, **Estetik: Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, ss. 9-10.

Simon, Henry William. **A Treasury of Grand Opera**, Simon and Schuster, New York, 1965.

Sinema Yıldızı, Sayı: 1-4, 12 Haziran 1340- 31 Temmuz 1340.

Soykan, Ömer Naci. “Müzik Nedir?”, **Doğu Batı**, Sayı: 62, 2012, ss. 29-42.

Sözer, Vural. **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul, 1964.

Süs, Sayı: 9, 11 Ağustos 1339 [1923].

Süs, Sayı: 42, 29 Mart 1340 [1924].

Süs, Sayı: 50, 24 Mayıs 1340 [1924].

Süs, Sayı: 51, 31 Mayıs 1340 [1924].

Tansuğ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Tarım, Rahim. **Mehmed Rauf (Hayatı, Sanatı, Eserleri)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1998.

Tarım, Rahim. **Mehmed Rauf: Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, Cilt: 1, 3. Baskı, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2009.

Toprak, Zafer. “Rakstan Dansa Erken Cumhuriyet ve Çarliston Gençliği”, **Toplumsal Tarih**, Sayı: 283, 2017, ss. 64-79.

Törenek, Mehmet. **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1999.

Tuncer, Hüseyin. **Tanzimat Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1992.

Turani, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 3. Baskı, Toplum Yayınları, Ankara, 1975.

Uğurlar, Berna Tülay. **Ludwig van Beethoven’ın Klasik Sonat Formuna Katkıları**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2010.

Uşaklıgil, Halid Ziya. **Kırk Yıl**, (Der. Nur Özmel Akın), 2. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul, 2014.

Uşaklıgil, Halid Ziya. “Mehmet Rauf”, **Sanata Dair**, (Der. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı), Özgür Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 668-679.

Uşaklıgil, Halid Ziya. **Solgun Demet**, Dersaadet: Âlem Matbaası, Haziran 1317 [1901].

Ünal, Serap. **Yeni Türk Edebiyatında Resim Sanatı**, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1994.

Üner, Ayşe Melda. **Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2003.

Yakıtıl, Emin. “Bahriye Mektebi”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 4, İstanbul, 1991, ss. 509-511.

Yalçın, Hüseyin Cahit. “Fikret ve Rauf”, **Edebî Hatıralar**, Akşam Kitaphanesi, İstanbul, 1935, ss. 144-154.

Yörük, Turhan. “Aphrodite ve Eros”, **Yunan Mitolojisinde Aşk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 11-43.

Yürük, Ali Yücel. “Abdürrezzak (Abdi) Efendi”, **Üsküdarlı Meşhurlar Ansiklopedisi**, Üsküdar Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 27-28.

İnternet Kaynakları

“Ah! gran Dio morir si giovine”, **Operas, Arias, Composers, Singers**, <https://www.opera-arias.com/verdi/la-traviata/ah-gran-dio-morir-si-giovine/>, (08.02.2017).

“Alfred Kowalski- The Lone Wolf Framed Print”, **Fine Art America**, <https://fineartamerica.com/featured/the-lone-wolf-alfred-kowalski.html?product=framed-print>, (21.05.2019).

“Beethoven: Piano Sonata No. 8 in C minör ‘Pathetique’ Analysis”, **Tonic Chord**, 17.05.2018, <https://tonic-chord.com/beethoven-piano-sonata-no-8-in-c-minor-pathetique-analysis/>, (20.04.2019).

“Berthe Sylva”, **Encyclopédisque**, <http://www.encyclopedisque.fr/artiste/4489.html>, (15.02.2019).

“Catalogue illustré du 1910 Salon”, **Internet Archive**, <https://archive.org/details/catalogueillustr1910salo/page/n183>, (15.11.2018).

“Charles Joshua Chaplin- Jeune Fille au Chat (1889)” **Images D’art**, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/charles-chaplin_jeune-fille-au-chat_1889, (16.08.2018).

“Charles Joshua Chaplin - The Age of Gold 1880s Photogravure by Goupil & Co Large Nude Female Print Appletons”, **Etsy**, <https://www.etsy.com/au/listing/291068071/charles-joshua-chaplin-the-age-of-gold>, (16.08.2018).

“CPA Salon de Paris D. ETCHEVERRY - Le Vertige (285566)”, **PicClick**, <https://picclick.fr/CPA-Salon-de-Paris-D-ETCHEVERRY-Le-222289002432.html>, (21.05.2019).

“Die Messe Witwe (The Fair Widow)”, **Meisterdrucke: Kunstproduktionen- Fine Art Prints**, <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Simon-Jacques-Rochard/309463/Die-Messe-Witwe.html>, (16.08.2018).

“Ernesto de Curtis”, https://rateyourmusic.com/artist/ernesto_de_curtis, (13.03.2018).

“History of the Pianola- Player Pianos”, **The Pionola Institute**, http://www.pionola.org/history/history_playerpianos.cfm, (21.04.2018).

“L’amour Masqué”, **Encyclopédie Multimédia de la Comédie Musicale Théâtrale en France (1918-1944)**, <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=7>, (23.09.2018).

Linda Cantoni and Betsy Schwarm, “Un Ballo in Maschera”, **Encyclopædia Britannica**, 27.08.2013, <https://www.britannica.com/topic/Un-ballo-in-maschera>, (18.11.2018).

“Lionello Balestrieri- Beethoven’s Kreutzer Sonata”, **Artnet**, http://www.artnet.com/artists/lionello-balestrieri/beethovens-kreutzer-sonata-HVMciN3D0H_wm8lLjFM2Cw2, (21.05.2019).

“Love’s Last Word: Quand L’amour Meurt”, **Digital Commons @ Ithaca Collage**, <https://digitalcommons.ithaca.edu/sheetmusic/101/>, (20.02.2018).

“Marcus Stone, In Love”, Wikiart Visual Art Encyclopedia, <https://www.wikiart.org/en/marcus-stone/in-love-1888>, (21.05.2019).

“Maskeli Balo”, **Türkçe Bilgi**, https://www.turkcebilgi.com/maskeli_balo, (18.11.2018).

Murat Özkoyuncu, “Müziğin Şairi”nden İnsan Sesi İçin Küçük Mücevherler, **Andante**, 18.09.2011, <https://www.andante.com.tr/tr/4557/-muzigin-sairi-nden-insan-sesi-icin-kucuk-mucevherler>, (15.10.2018).

“O Nuit D’amour”, **Operas Arias Composers Singers**, <https://www.operarias.com/gounod/faust/o-nuit-d'amour/>, (17.05.2019).

“Petite Ourida”, **Bnf**, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43311096q>, (15.02.2019).

“Pierre Ribera, Carmen”, **Artnet**, http://www.artnet.fr/artistes/pierre-ribera/carmen-DbyJ5yBAYXY5B_H1Hgm2Uw2, (20.05.2019).

“Tannhäuser”, **Türkçe Bilgi**, <https://www.turkcebilgi.com/tannh%C3%A4user>, (12.07.2018).

The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Colleen Moore”, **Encyclopaedia Britannica**, 15.08.2018, <https://www.britannica.com/biography/Colleen-Moore>, (15.09.2018).

“The Man Who Came Back (1924)”, **IMDb**, <https://www.imdb.com/title/tt0015110/>, (23.12.2017); “The Man Who Came Back”, **Gettyimages**, <https://www.gettyimages.fi/detail/news-photo/the-man-who-came-back-lobbycard-from-left-dorothy-mackaill-news-photo/1137310151?adppopup=true>, (23.12.2017).

“The Thief of Bagdad (1924)”, **IMDb**, <https://www.imdb.com/title/tt0015400/mediaviewer/rm1304515840>, (23.02.2018).

“Those Who Dance (1924)”, **IMDb**, <https://www.imdb.com/title/tt0015403/>, (23.12.2017); “Those Who Dance (1924)”, **IMDb**, <https://www.imdb.com/title/tt0015403/mediaviewer/rm4188672000>, (23.12.2017).

“Tosca”, **Türkçe Bilgi**, <https://www.turkcebilgi.com/tosca>, (12.07.2018).

EKLER

Ek A – Francine Chardon, (1896) *Sommeil (Hâb-i Masum)*.



Kaynak: Mahasin, Sayı: 2, Teşrin-i Evvel, 1324, s. 88.

Ek B – Éliisa Koch, (1905) *The Little Sister* (*Küçük Hemşire*).



Kaynak: Mahasin, Sayı: 1, Eylül, 1324, s. 8.

Ek C – George Frederick Watts, (1886) *Hope (Ümit)*.



Kaynak: Mahasin, Sayı: 2, Teşrin-i Evvel, 1324, s. 9.

Ek D – William-Adolphe Bouguereau, (1889) *Chansons de Printemps* (*Terâne-i Bahar*).



Kaynak: Mahasin, Sayı: 2, Teşrin-i Evvel, 1324, s. 103.

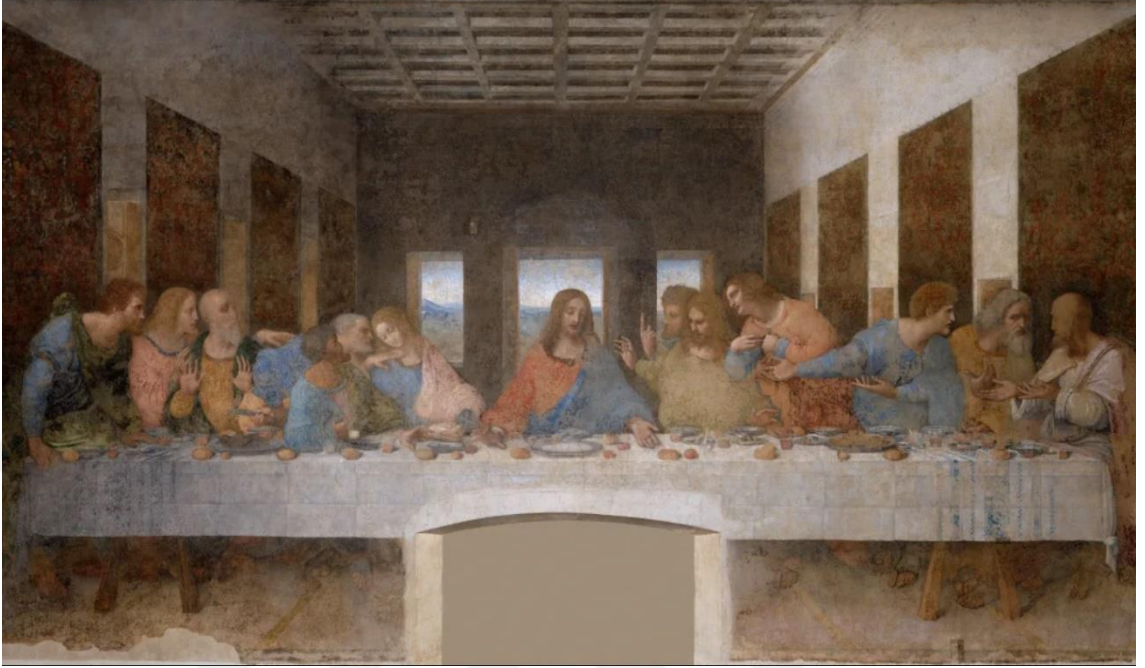
Ek F – Ferdinand Georg Waldmüller, (1857) *Am Fronleichnamsmorgen, (Bayram Sabahı).*



41

Kaynak: Horst Koch, **Ferdinand Georg Waldmüller**, Berghaus Verlag, Germany, 1976, p. 41.

Ek G – Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği*.



Kaynak: Kristy Puchko, “15 Facts About Leonardo Da Vinci's *The Last Supper*”, **Mental Floss**, 02.04.2017, <http://mentalfloss.com/article/64372/15-things-you-should-know-about-last-supper>

Ek H – Pierre Ribera, *Carmen*.



VASARRI (E.). *Avant la Cérémonie.*
Before the ceremony.



RIBÉRA (P.). "*Carmen*".

TEŞEKKÜR

Tez konumun seçiminden çalışmamın sonuna kadar titizlikle ilgilenen, fikirleri ve tavsiyeleriyle çalışmalarına ışık tutan, üzerimde büyük emeği bulunan danışman hocam Doç. Dr. Şerife ÇAĞIN'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Çalışmam süresince Mehmet Rauf'un bazı eserlerini temin etme konusunda yaşadığım sıkıntılarla yakından ilgilenen ve bana yol gösterip tavsiyelerde bulunan Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK'e çok teşekkür ederim. Yine Mehmet Rauf'un eserlerinde yer alan Fransızca cümle ve kişi/eser adlarının okunması konusunda yardımlarını esirgemeyen sevgili Gülden VİCİR'e teşekkür ediyorum.

Üniversitede Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü seçmeme ve bu alanda şevkle ilerlememe vesile olan saygıdeğer hocam Hüseyin GÖKTEN'e ayrıca minnet borçluyum. Lise eğitimim boyunca kıymetli bilgilerinden istifade ettiğim, gerek meslekî donanımı gerekse sevgi dolu kişiliğiyle örnek bir öğretmen profili çizen, beni ve nice öğrencisini mesleği yolunda ilerlemeye teşvik eden canım hocama sevgi ve saygılarımı sunuyorum.

Hayatımın her aşamasında sevgilerini ve desteklerini daima üzerimde hissettiğim canım ablam Elvan ARIKAN İYİLİKCİ'ye, annem Kezban ARIKAN'a ve babam Hüseyin ARIKAN'a büyük bir minnetle şükran borçluyum. Ayrıca bu süreçte yanımda olup beni cesaretlendiren, moral ve desteklerini esirgemeyen Vahit ÖLMEZ'e, Seher ÖZKAN'a, Merve OZAN'a yürekten teşekkür ederim.

Son olarak, "Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Eğitim ve Araştırma Bursları" kapsamında başarı bursu almama imkân tanıyan ve Yüksek Lisans tez çalışmamı destekleyen TÜRK DİL KURUMU'na teşekkür borçlu olduğumu belirtmek isterim.

Cenan ARIKAN

İzmir, 2019

ÖZGEÇMİŞ

2 Nisan 1991 tarihinde İzmir’de doğdu. İlkokul ve ortaokulu Dokuz Eylül İlköğretim Okulu’nda, liseyi Özel Ege Lisesi’nde okudu. 2009 yılında Celal Bayar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı. Birinci sınıfı tamamladıktan sonra Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne yatay geçiş yaptı. 2013’te Ege Üniversitesi’nden mezun olup 2015’te Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı’na başladı.

Yayınlar

Makale: “Çoğunluğa Uyamayan İki ‘Öteki’: Edip Cansever’in ‘Çağrılmayan Yakup’ Şiirindeki Yakup ve Ionesco’nun ‘Gergedanlar’ Oyunundaki Berenger”, **Söylem Filoloji Dergisi**, Sayı: 3, Haziran 2017, ss. 38-51.

Kitap tanıtımı: “Tekâmül-i Tenkit Yazıları”, **Yeni Türk Edebiyatı Dergisi**, Dergâh Yayınları, Sayı: 19, Nisan 2019, ss. 129-133.