T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA EDEBÎ AKIMLAR

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Tarık ÖZCAN

HAZIRLAYAN
Onur TOKİZ

ELAZIĞ-2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA EDEBÎ AKIMLAR

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Tarık ÖZCAN

HAZIRLAYAN
Onur TOKİZ

Jürimiz 25/04/2018 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Prof. Dr. Tarık ÖZCAN**
2. **Prof. Dr. Şener DEMİREL**
3. **Doç. Dr. Fatih ARSLAN**
4. **Doç. Dr. Ebru Burcu YILMAZ**
5. **Doç. Dr. Mehmet YILMAZ**

F.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..... tarih ve ..... Sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Doktora Tezi

Tanzimat ve Servet-i Fünûn Romanlarında Edebî Akımlar

Onur TOKİZ

Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Elazığ-2018; Sayfa: XIII+367

Edebiyat akımları, belirli yazım teknikleri sunmasının dışında ortaya çıktığı dönemin sosyal, siyasi, ekonomik, felsefî vb. birçok alanı hakkında bir alt yapıya sahiptir. Bu sebeple bir dönemin analizini, o dönemin hangi edebî akıma bağlı olduğuna bakarak yapmak mümkündür. Türk edebiyatında yüzyıllarca hâkim olan divan şiiri geleneği içerisinde de çeşitli edebî hareketler görülmektedir. Batılı anlamda edebî akımlar ise Tanzimat dönemiyle birlikte Türk edebiyatında yer alır. Bu dönemde edebî akımlar bir tercih meselesi gibi anlaşılarak yazardan yazara farklılık gösteren bir olgudur. Çünkü Türk edebiyatında edebî akımlar, toplumsal ihtiyaçlardan ziyade aydınların dünya görüşüne göre şekillenir.

Batılılaşmanın bir ölçüsü olarak Batılı edebî formların Türk edebiyatında yer almasıyla birlikte nazım geleneğinin yanında nesir geleneğinin de önemi artar. Roman türü de nesir geleneğinin en gelişmiş şeklidir. Türk edebiyatında daha önce yer almayan roman, ilk dönem sanatkârları açısından birbirinden farklı birçok amaç için kullanılır. Bu yeni türü edebî anlamda hem Batılılaşmanın bir yolu hem de gelenekten kopmanın bir aracı olarak görmek mümkündür. Roman formunu henüz nesri gelişmemiş bir edebiyatta uygulamak zor bir iştir. Tanzimat dönemi yazarları bu zorluktan kurtulmak için geleneğin imkânlarından faydalanmayı ihmal etmemişlerdir. Batılı bir form olarak gelişkin bir roman örneği verebilmek içinse edebî akımları sürekli göz önünde bulundurmuşlardır.

Bu çalışmada Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde yer alan romanların Batılı edebî akımlarla olan ilişkisi değerlendirilmektedir. Bu değerlendirme sürecinde gelenekten kopuş, dönemin etkisi, yazarların sanatsal bakış açıları ve uygulama düzeyinde edebî akımların Türk edebiyatına katkısı göz önüne alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat Dönemi, Servet-i Fünûn Dönemi, Roman, Edebî Akımlar, Gelenek.

ABSTRACT

Doctoral Thesis

Literary Movements in the Tanzimat and Servet-i Fünûn Novel

Onur TOKİZ

Fırat University
Institute of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
New Turkish Literature Branch
Elazığ-2018; Page: XIII+367

Literary movements not only present certain writing technics, they have a social, economic, philosophical et cetera background about the periods they emerged as well. Accordingly, it is possible to analyze a period by looking at the effectual literary movements of the period. One may observe various literary movements in the tradition of the Ottoman Poetry which dominated the Turkish literature for centuries. But the Western literary movements appear in the Turkish literature by the Tanzimat Period. In this period, literary movements came out as a matter of choice and fact that differs from author to author. Because literary movement in the Turkish literature shapes with regard to the author rather than the social needs of the intellectuals.

Since the Western literary forms appear in the Turkish literature as a measurement of Westernization, the significance of prose advances along with poetry. Novel is the most advanced type of prose. It had not appeared in the Turkish literature before the Tanzimat Period and is used for many distinct purposes by the artists of the first period. It is possible to see this new genre both a means of Westernization and a break away from tradition in literature. It is a tough job to perform the novel form to a literature whose prose is undeveloped. The authors of the Tanzimat Period do not omit taking advantage of tradition in order to overcome this toughness. And they always consider literary movements in order to give successful examples of a developed Western form of novel.

In this study, I will comment on the novels written in the Tanzimat Period and dwell on their relation with the Western literary movements. In this evaluation process, I will give point to breaking away from tradition, the effects of the period, artistic perspective of the authors and practice-level of the literary movements in Turkish literature.

Keywords: Tanzimat Period, Servet-i Fünûn Period, Novel, Literary Movements, Tradition.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**
ABSTRACT ..... **IV**
İÇİNDEKİLER ..... **VI**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **VIII**
ÖN SÖZ ..... **IX**
KISALTMALAR ..... **XII**
GİRİŞ **1**
I. Yeni Edebiyatın Kuruluşunda Edebî Akimların Rolü **1**
II. Türk Romanının Doğuşu ve Gelenekle İlişkisi **6**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA ROMANTİZM **19**
1.1. Romantiğin Mabedi: Doğa 26
1.1.1. Romantik Tasvir 30
1.1.2. Kaçış Mekânı Olarak Doğa 40
1.2. Melankoli 46
1.2.1. Dandy Melankolisi: Tanzimat Döneminde Melankoli 47
1.2.2. Kayıp Obje 55
1.2.3. Melankolik Tavır 61
1.2.4. Romantik Aynalar ve Melankolik Yanılsama 71
1.2.5. Gotik Romanın Arka Merdiveni: Kara Romantizm 79
1.3. Ölüme Kaçış 88
1.4. Karşıtların Uyumu 105
1.4.1. Kişiler Düzleminde Oluşturulan Karşıtlıklar 107
1.4.2. Tematik Düzlemde Oluşturulan Karşıtlıklar 112
1.5. Romantizmin Entrik Gücü: Tesadüfler 127
1.6. Aşk ve Toplumsal Romantizm 136
1.6.1. Aşk ve Evlilik 138
1.6.2. Aşk Ekseninde Doğu ve Batı Medeniyeti 143
1.6.3. Mirasyedilik 147
1.7. Millî Romantizm 148
1.7.1. Millî Ruhun İnşası 150

1.7.2. Romantik Kahramanlar 163
1.8. Dil ve Üslup 168
1.8.1. Yazarın Konumu: Romantik İroni 169
1.8.2. Kurgunun İronikleşmesi 183

İKİNCİ BÖLÜM

2. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA REALİZM 198
2.1. Gerçekçilik 206
2.1.1. Tutumdan Yönteme: Gerçekçiliğin İlk Adımları 207
2.1.2. Nedensellik 216
2.1.3. Sosyal Gerçekçilik 232
2.2. Gözlem 243
2.3. Objektiflik 250
2.4. Karakterizasyon 253
2.5. Vakayı Sınırlama 261
2.6. Mekân ve Çevre 267
2.6.1. Mekân(ik) Tasvircilik 268
2.6.2. Renklerin Dili: Duyulara Hitap Etme 284
2.7. Dil ve Üslup 289
2.7.1. Mesafe Kontrolü 297
2.7.2. Dramatik Roman 305

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA NATÜRALİZM .. 310
3.1. Kalıtım ve Çevre 315
3.2. Deneysel Gerçekçilik 327
3.3. Kötümserlik 333
3.4. Dil ve Üslup 339
SONUÇ 342
İNCELENEN ESERLER 349
KAYNAKÇA 353
EKLER 366
Ek 1. Orjinallik Raporu 366
ÖZ GEÇMİŞ 3667

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1 Züppe tipi ile ideal tipin karşılaştırılması 110
Tablo 2 Bihter ve Nihal'in kalıtımsal ve çevresel özellikleri 321

ÖN SÖZ

Türk edebiyatının tarih içindeki serüveninin en karmaşık dönemi 19. yüzyıldır. Yenileşmenin bir zorunluk hâlini aldığı bu dönem, Batılı edebî türlerin de ilk defa denendiği bir zaman dilimidir. Şiir formunun yüzyıllarca hâkim olduğu Türk edebiyatında roman, hikâye ve tiyatro gibi yeni formların ortaya çıkması sanatsal yaklaşımın farklılaşmasına neden olur. Sanatsal bir ürün olarak romanın dünyası şiirin dünyasından ayrılır. Onun oluşum nedenleri şiirden çok farklıdır. Birçok araştırmacının hemfikir olduğu üzere Türk edebiyatında roman türü, belirli toplumsal şartlar içerisinde doğmamıştır. Tanzimat dönemine gelinmeden önce çeşitli nüveler şeklinde kendisini gösteren Batılılaşma olgusu, bu dönemde adeta resmiyet kazanarak birçok katmanda kendisini gösterir. Roman türü de Batılılaşma olgusu içerisindeki önemli merhalelerden biridir.

Roman türünün Tanzimat döneminde yüklendiği işlev çok boyutludur. Diğer formlara göre romanın sosyal hayata etkisi göz önüne alındığında meselenin sanatsal boyutu gibi toplumsal yönü de önem kazanır. Sanatsallıkla toplumsallığın diğer bir çatışma alanı oluşturduğu bu dönemde yenileşmeyle ilgili söylenen sözlerle uygulamalar arasında önemli farklar oluşur. Batı edebiyatından yapılan çevirilerin ayrıntılı bir incelemesi yapılırsa çevirilerin içeriğinde bile gelenekten gelen unsurların etkili olduğu görülür. Her ne kadar ilk dönem yazarları Batılılaşma yönünde radikal sözler sarf etse de uygulamaya geçildiğinde alıştıkları düzenin dışına hemen çıkamazlar. Düşünme ve algılama biçimlerinde Doğu/İslam geleneğinin etkisinin devam ettiği bir ortamda Batılı formlar ile yeni bir düzen oluşturma gayretini edebî akımlar aracılığıyla okumak mümkündür. Roman geleneğinin olmadığı bir edebiyat ortamında ilk dönem sanatkârları için edebî akımlar bu yeni türü uygulamada önemli bir araçtır. Öyle ki birçok romanın ön sözünde romanın hangi akıma göre yazıldığının söylenmesi gelenekten kopma isteğinin bir tezahürüdür. Yalnız buradaki gelenekten kopma isteği daha çok roman tekniğiyle ilgilidir. Roman tekniği açısından ilerlemeyi isteyen ilk dönem sanatkârları düşünsel anlamda gelenekten kopma taraftarı değillerdir. Bu ikilik zaman zaman kurguya da sirayet ederek ilk dönem romanlarının en önemli mevzusu olur.

Konuya başlamadan önce yaptığımız ön çalışma neticesinde Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi yazarları için ifade edilen romantik veya realist gibi sıfatlandırmaların genel bir çerçevede kaldığını gözlemledik. Bu bağlamda ilgili dönemlerdeki yazarların

edebî akımların prensiplerine bağlılıklarını romanları üzerinden tespit etmeye çalıştık. Bu çalışmayla birlikte edebî akımların Türk romanının oluşumundaki etkisini, gelenekten kopma sürecindeki rolünü ve yazarların roman dünyalarındaki işlevini tespit etmeyi amaçladık.

Çalışmamız, Tanzimat ve Servet-i Fünûn geleneği içerisinde yer alan yazarların romanlarını kapsamaktadır. Mehmet Rauf'un Servet-i Fünûn dönemini aşan, çoğunluğu Cumhuriyet döneminde yazılan ve ilgili dönemin geleneği dışında kalan romanlarını çalışmaya dâhil etmedik.

Çalışmanın hazırlık safhasının bir bölümünü edebî akımların prensiplerini anlamaya harcadık. Bu bağlamda Türkçe ve İngilizce kaynaklardan istifade ettik. Kaynaklara erişmek için çeşitli üniversitelerin kütüphanelerinden, sahaflardan ve elektronik ortamdan yararlandık. Edebî akımlarla ilgili yapılan fişlemelerin akabinde romanların okunup fişlenmesine geçtik. Çalışma boyunca metin merkezli bir yaklaşımı benimseyerek ilgili metinlerin edebî akımların prensiplerine uygunluğunu saptadık. Bu anlamda yazarların edebî akımlarla ilgili görüşlerinden ziyade uygulamalarına değer verdik. Yazım aşamasında her bir alt başlıkta öncelikle Tanzimat romanlarına sonrasında Servet-i Fünûn dönemi romanlarına yer verdik. Bunun yanında ilgili dönemdeki yazarların isimlerinin alfabetik sıralamasına ve aynı yazarın romanlarında eskiden yeniye doğru bir yazma yöntemine dikkat ettik.

Çalışmada yer alan dil ve imlâ düzeninde Türk Dil Kurumunun Güncel Türkçe Sözlüğü'nü ve Yazım Kılavuzu'nu dikkate aldık. Romanlar ve araştırma kaynaklarından alınan doğrudan alıntılarda ise ilgili kaynağın dil ve imlâ düzenine bağlı kaldık.

Çalışmamız, "Giriş" ve üç ana bölümden oluşmaktadır. "Giriş" bölümünün ilk alt başlığında edebî akım kavramının tanımlamasını yaparak Türk edebiyatında edebî akım şeklinde düşünülebilecek hareketlere göz attık. Aynı zamanda edebî akımların Türk edebiyatının yenileşme sürecindeki katkısını ele aldık. İkinci alt başlıkta ise Türk romanının doğuşunda edebî akımların rolüne ve Türk romanının gelenekle ilişkisine odaklandık.

"Tanzimat ve Servet-i Fünûn Romanlarında Romantizm" isimli ilk bölümde romantik akımın prensiplerinin ilk dönem romanlarında ne derece uygulandığını saptamaya çalıştık. Bu bölümde geleneksel unsurlarla romantizm arasındaki farklara dikkat çekerek kimi prensibin gelenekle olan ilişkisini göz önünde bulundurduk.

Çalışmanın ikinci bölümünü realizme ayırdık. Bu bölümde ilgili dönemlerdeki romanlarda realist yazım tekniğinin izlerini sürdük. Realizmle birlikte değişen roman dünyası ve bilimsel yaklaşım farklılıklarını dikkatlere sunduk.

Son bölüm ise natüralist akımı ihtiva etmektedir. Bazı kaynaklarda realizm ve natüralizm aynı akım gibi değerlendirilse de natüralizm akımındaki yöntem değişikliğini dikkate alıp natüralizmin realizmden farklılaşan yönleri üzerinde durduk. Her iki akımın bazı prensiplerini ayırmak zor olduğu için birbirine benzeyen prensiplere ikinci bölümde yer verdik.

Sonuç kısmında, yapılan çalışmanın nihayetinde varılan neticeleri ayrıntılı olarak anlattık. Tezin problemi dikkate alındığında amaçlandığı şekilde Türk romanında edebî akımların rolü üzerine çıkarımlarda bulunduk. Çalışmanın sonunda ise incelenen eserlere ve genel kaynaklara yer verdik.

Akademik kariyerimin başlamasında ve devam etmesinde şüphesiz ki değerli hocam Prof. Dr. Tarık ÖZCAN'a ayrı bir parantez açmam gerekir. Tanıştığım ilk günden beri çalışmalarıma değer veren, her durumda beni yüreklendiren, eksikliklerimi görmemde yardımcı olan ve yoğun bir emekle çalışmalarımın olgunlaşmasını sağlayan hocama çok teşekkür ederim.

Yüksek lisans döneminden başlayarak derslerine devam ettiğim kıymetli hocam Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a alanı tanımamda ve takip etmemde sağladığı rehberlikten dolayı teşekkür ederim. Bu çalışmamın olgunlaşması için emek sarf eden saygıdeğer hocam Prof. Dr. Şener DEMİREL'e çok teşekkür ederim.

Şüphesiz ki böylesi uzun soluklu çalışmalarda ailenin desteği çok önemlidir. Sevgili eşimin sabrını ve dünya güzeli kızımın nazlanmalarını hiçbir zaman unutmayacağım. Tezin yazım sürecinde durmadan rahatsız ettiğim arkadaşım Ömer Faruk ELALTUNTAŞ'a ve isimlerini zikredemediğim üzerimde emeği geçen bütün hocalarıma ayrıca teşekkür ederim. Başta değerli danışman hocam olmak üzere buradaki teşekkür ifadelerinin yetersiz olduğunun bilincindeyim. Hocalarımın beklentilerini boşa çıkarmamayı umuyor ve saygılar sunuyorum.

ELAZIĞ-2018 **Onur TOKİZ**

KISALTMALAR

AA : Acâyib-i Âlem
ALA : Altın Âşıkları
AMŞ : Ahmet Metin ve Şirzad
AS : Arnavutlar Solyotlar
AS : Araba Sevdası
AŞM : Aşk-ı Memnu
B : Bahtiyarlık
BÖD : Bir Ölünün Defteri
C : Cezmi
CH : Cinli Han
Ç : Çengi
DBYİE : Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr
DH : Dürdane Hanım
DİGYİNO : Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş
DK : Diplomalı Kız
E : Eylül
EC : Esrâr-ı Cinâyât
EM : Eski Mektuplar
FBİRE : Felatun Bey ile Rakım Efendi
FBRYAD : Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları
FG : Ferda-yı Garam
FŞ : Ferdi ve Şürekâsı
G : Gönüllü
GKYİ : Gürcü Kızı Yahut İntikam
GŞ : Garam-ı Şebab
H : Hayret
HF : Hüseyin Fellâh
HH : Hayal ve Hakikat
HM : Haydut Montari
HMYSİE : Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar
HOYY : Henüz 17 Yaşında

İ : İntibah
K : Karnaval
KAF : Kafkas
KAR : Karabibik
KH : Kırık Hayatlar
M : Müşahedat
MM : Mesâil-i Muğlâka
MS : Mai ve Siyah
MUH : Muhadarat
N : Nemide
NA : Nesl-i Ahir
PBT : Paris'te Bir Türk
R : Refet
RYAVA : Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi
S : Sayı
s : Sayfa
SE : Sefile
SER : Sergüzeşt
SM : Süleyman Muslî
T : Taaffüf
TTF : Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat
TYT : Turfanda mı Yoksa Turfa mı
U : Udi
V : Vah
YBM : Yeryüzünde Bir Melek
ZHMYSİE : Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar

GİRİŞ

I. Yeni Edebiyatın Kuruluşunda Edebî Akımların Rolü

Akım kavramı genel olarak sanat, siyaset, felsefe, sosyoloji ve iktisat gibi birçok farklı disiplinle ilgili bir kavramdır. Bir edebî akımdan bahsetmeden önce ilgili akımı oluşturan başka sebepleri de göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim edebî akım kavramı da ilgili akımı diğer disiplinlerden/sanat dallarından ayırmak için oluşturulur. *"Edebiyat akımları; edebiyatta görüş, duyuş, anlayış bakımlarından başkalık gösterme, bu başkalıklardan hareket ederek açılan çığırlar anlamına gelmektedir. Buna edebiyatta ekol, çığır, okul, mektep, meslek de denilmektedir."* (Karaalioğlu, 1965: 8). Tarih boyunca hayatı anla(t)ma çabasının ürünü olan edebî eserlerin odağında yer alan "Edebiyat nedir?" sorusunun karşılığı olarak verilen cevaplar, sanatkârın farklı yaklaşımlar sergilemesine neden olur. Bu yaklaşımların belli kişilerle birlikte sistemleştirilmesi edebî okulların oluşmasını sağlar.

Tarihi ve toplumsal süzgeçlerden geçen akım niteliğindeki hareketler, sanatın yönelimlerini de belirler. Bir sanat eseri oluşurken ilgili sanat eserini oluşturan nedenler çeşitlilik gösterir. *"Söz konusu nedenlerden ilki sanatçının iç dünyasının ve sanat anlayışının bu tarza meyyal olması, ikincisi ise yine sanatçının içinde yaşadığı dış dünya şartları ve buna bağlı olarak sanatçının bu ortam karşısında takındığı tutumdur."* (Demirel, 2009: 260). Sanatçının kişiliği yaşadığı çağın düzeninden etkilenir ve çağını etkiler. Karşılıklı etkileşimin neticesinde çağın gereklerine uygun olarak ortaya konan sanat eseri, belli bir bütünlükle uygulama ve anlam düzeyinde yaşanılan çağın diğer sanatçılarıyla çeşitli benzerlikler taşır. Bu benzerliklerin bilinçli bir şekilde geliştirilmesi edebî akımın/ekolün oluşmasını sağlar. İsmail Çetişli edebî akımı şu şekilde tanımlar:

"Bir sanatkâr grubunun belli bir dönemde, ortak dünya görüşü, estetik, sanat ve edebiyat anlayışı çerçevesinde oluşturdukları edebiyat hareketi; bu anlayış ve hareket çevresinde kaleme alınan edebî eserlerin oluşturduğu bütündür." (Çetişli, 2010: 33).

Türk edebiyatında da başlangıcından bugüne kadar geçen süreçte çeşitli edebî akımların veya ekollerin etkisi görülür. Burada şunu belirtmek gerekir, edebî akımların temeli insani tutumlara dayanır. Bu tutumlar tarihin her döneminde vardır. Gerçekçi tutum ile gerçekçiliğin birbirinden farklı şeyler olduğu görülürse, edebî akım ile insani tutum arasındaki fark daha rahat anlaşılır. Bu fark aradan kalktığında insanlığa ait ilk

eserlerden başlanarak her edebî eserde birçok edebî akımın izleri görülebilir. Göktürk Kitabeleri'nde Kültigin'in, Bilge Kağan'ın veya Tonyukuk'un gerçekçi yaşam izlerine rastlanır. Halk şiirindeki lirizmi romantiklerin lirizmi gibi düşünmek mümkündür. Çünkü bunların temelinde yer alan neden, edebî akımdan ziyade insani tutumdur. Bu nedenden dolayı edebî akımı oluştuğu dönemle birlikte değerlendirmek onu insani tutumdan ayırmanın ön koşuludur.

Tanzimat dönemine gelmeden önce divan edebiyatında akım niteliğinde değerlendirilebilecek bazı hareketlere rastlanır. Bunlar Sebk-i Hindî, Hikemî Tarz ve Mahallileşme hareketleridir. Bu tarz hareketleri bir edebî akım şeklinde değerlendirmek tartışmalı sonuçlar doğurur. Fakat ortada şöyle bir gerçek vardır ki belli bir edebî anlayış içerisinde yetişen sanatçılar, zamanla farklı şeyler yapmak isteyebilirler. Divan şiirindeki bu tarz hareketlerin içerisinde de kendinden önceki edebî anlayışa tepkiden ziyade yeni şeyler söyleme arzusu görülür (Demirel, 2009: 272). Dolayısıyla bu hareketleri Batılı edebî akımlardan daha farklı değerlendirilmelidir. Fakat bu hareketlerin divan şiiri geleneğine kattıkları yenilikler ve geleneğin gelişmesindeki rolleri ilgi çekicidir.

Tanzimat döneminden önce yeni arayışların yansıması şeklinde beliren edebî hareketler, Tanzimat dönemini ve sonrasını da etkileyecek boyutlar taşır. Sebk-i Hindî hareketinin etkileri Ahmet Haşim'de ve ikinci yeni şairlerinin bazılarında da mevcuttur (Demirel, 2009: 263). Ayrıntılı bir çalışmayla birlikte Sebk-i Hindî hareketinin oluşma süreciyle Servet-i Fünûn dönemi arasındaki bağlar görülebilir. Mahallileşme hareketinin bazı izlerini Tanzimat döneminde bulmak mümkündür. Hikemî Tarz içerisinde yer alan didaktik yapı, Tanzimat döneminde işlevsel olarak romanlara yön veren unsurlardandır. Her bir ekol kendisinden sonraki oluşumların yeşermesini sağlayan filizler taşır. Tanzimat dönemine gelinmeden önce geleneğin bu dönem sanatında önemli bir yerinin olduğunu söylemek gerekir.

Batılılaşma hareketleriyle birlikte Osmanlıda öncelikle askeri alanda baş gösteren değişim ve dönüşüm sarmalı bir kartopu gibi siyasi, sosyal ve edebî çevreleri de etkisi altına alır. Modernleşmenin ve çağa ayak uydurmanın ön koşulu olan Batı'ya yöneliş, birçok katmanı içine alarak her alanda Batılılaşmanın gereğini açığa çıkarır. Edebiyat alanında özellikle Fransız edebiyatı etkisiyle oluşan önemli yenilikler Tanzimat döneminde açığa çıkar. Bu dönemle birlikte edebiyatta bir "Rönesans" coşkusu ve Batılı modelleri yakalama telaşı sezilir. *"Yenilik kaynağı olarak 'yabancı'ya gidiş, edebiyatta yaygın bir yoldur."* (Yuva, 2011: 22). Yeni edebiyatın yüzünün Batı'ya çevrilmesi

beraberinde bazı endişeleri de doğurur. Bu endişelerin başında Batı'nın güçlü geleneği ve bir çeşit kimlik bunalımı yer alır.

Tanzimat döneminde romantik akımın ön plana çıktığı devrede Batı'da etkili olan edebî akım realizm ve natüralizmdir. Dönem sanatçılarının bu akımlar yerine romantizmi seçmelerinin bazı sebepleri vardır. Romantik akımın tercih edilmesindeki sebeplerin başında kimlik endişesi yer alır. Zira dönemin sanatçıları romantik akımı Doğu geleneği içerisinde değerlendirip Batı'nın bu akımı oluştururken Doğu'dan etkilenmesini gerekçe göstererek bu akıma yönelmenin aslında geleneğin modernizasyonu olarak anlamlandırılabileceğini belirtirler. Namık Kemal, Batı'nın Doğu'dan etkilenmesini şu şekilde anlatır:

"Kuvve-i hayâl şarkta bittabi garba galib olduğundan ve Avrupalılar –her fende olduğu gibi-edebiyatta dahi Hind'in, Yunan'ın, Arab'ın, Acem'in mukallidi bulunduğundan bu tarz-ı hâsın mûcidi olmak şerefi dahi bizim ecdâdımıza kalır. Şu kadar var ki Avrupalılar taklîd ederken bir şeyin hakikaten taklide şâyân olan yerlerini ediyorlar. İşte o kabilden olarak kendilerine bir nümûne-i edeb bulmak için Arap'ın, Acem'in vesâir elsine-i kadîmenin âsâr-ı mu'teberisini tercüme etmişler. Mantık ve âdâba mutabık gördükleri yerlerini misâl-i imtisâl etmişler, içlerinde akıldan hariç mübalâğa, hiçbir şeye benzemez teşbih görmüşler ise ona ittiba etmemişler. Cinâs-ı lafzî gibi zevzeklikleri de makbul tutmamışlar. Ona binaen biz daima Avrupa lisanlarının edebiyatça gerek intihab ettikleri kavâid-i külliyeye gerek ihtiyar eyledikleri tarz-ı taklîde tâbi olmak mecburiyetindeyiz." (Akt. Sazyek, 2008: 45).

İlk dönem sanatçıları Doğulu kimliklerini özellikle muhafaza etmek isterler. Batı, Doğu'dan etkilenir. Romantik eserlerde bu etkilenme bariz bir şekilde görülür. Batı'nın farkı ise bu etkilenmeyi taklit düzeyinde bırakmayıp orijinal bir yapıya eriştirmesidir. Namık Kemal, bu noktalara dikkat çekerken oluşabilecek eleştirilerin önüne set çeker. Çünkü ona göre romantik tavır, tam anlamıyla Batılı olmak anlamına gelmez. Aksine romantik tavır, Doğulu geleneğin modernleşmiş hâlidir. *"Batılı edebiyat modeline bağlananlara yüklenebilecek kökü dışarıdalık, yabancılık eleştirilerine karşı aslında dışarıdan aldığımız bu edebiyatın o kadar da dışarlıklı olmadığını, zaten bizde olanın tekrar bize getirilmesi işleminin gerçekleştirildiği iddiası sunulmaktadır"* (Altuğ, 2007: 93). Namık Kemal'in bu söylemi romantik akımın ilk dönem Türk romanlarındaki etkisini göstermek açısından önemlidir.

Tanzimat dönemi ilk kuşak sanatçıları, romantik akımın ulusal edebiyat oluşturma fikrinden faydalanırlar. Fakat bu faydalanma teknik manada Türk romanını üstün nitelikli bir seviyeye ulaştırmaz. Romantik akıma yönelen sanatçılarda Osmanlı kimliğini muhafaza etme ve Batılı tekniklere yumuşak bir geçiş oluşturma gayesi vardır. *"Başlangıç aşamasındaki roman, kimi zaman Batı uygarlığına ait unsurların tanıtıldığı, bunların giriş kapısı olduğu gibi, iki kültür arasında çatışma alanı ve direniş yeridir de. Defalarca çeşitli şekillerde tekrarlanan sorun, frenkler gibi uygarlaşırken Osmanlı kalabilmektir."* (Yuva, 2011: 30-31). Ahmet Mithat'ın, Fatma Aliye'nin ve Mizancı Mehmet Murat'ın eserlerinde bu çatışma ve direnme durumu net bir şekilde görülür. Romantik akım dönem yazarları tarafından bir siper olarak kullanılır. Roman ön sözlerinde ve bazen de romanın olay örgüsünün içinde realizme ve natüralizme karşı yapılan saldırıların içeriğinde böylesi bir durum söz konusudur. Realizme doğru hızlı bir ilerlemenin olduğu bu dönemde esas istek, yenileşme arzusudur. Batılı edebî akımların gölgesi altında bir çeşit Hacivat-Karagöz oyunu gibi yenileşmenin sancılı çatışmasını izlemek mümkündür.

Romantizmin dönem sanatçıları tarafından tercih edilmesinin diğer bir sebebi de romantik akımın teknik açıdan birçok şeyi kapsamasıdır. Realizmdeki sınırlılıklar romantizmde yer almaz. Bu nedenle dönem romancıları için romantik tarz daha makuldür. Çünkü onlar edebî eseri sanatsal bir gayeden çok toplumsal özellikleri yönüyle kullanırlar. Namık Kemal'in Abdulhak Hamit'e yazdığı bir mektubunda, *"Vatan, bugün, edebiyattan gördüğü fâideyi, askerlikten başka hiçbir şeyden görmedi."* (Akt. Yuva, 2011: 30) demesinin altında bu neden vardır. Esas gaye, edebiyat aracılığıyla halkı eğitmek ve bilinçlendirmektir. Böylesi bir ortamda romantizmin tercih edilmesi daha anlaşılır hâle gelir.

İlk dönem sanatçılarının yazarlık kabiliyetlerinin sorgulanması ve bir anlamda yazdıklarının hor görülmesi, romantizm ve realizm çatısı altında ele alınan mevzulardan biridir. Dönem sanatkârlarının eserlerinde realizmi ve natüralizmi tartışmaları ve sürekli kendi yazdıklarını bu akımlar üzerinden savunmaları edebî akımların rolünü gösterir. Dönem sanatçılarının romantizme yükledikleri paye onları Batılı yapmaz. Gittikçe romantik gelenekte yazanlar eskinin devamı olarak kabul edilir. Modern olmanın ölçüsü realist yazım tekniklerinde aranır. Burada şu durum dikkat çeker: Ahmet Mithat özelinde dönem sanatçıları romantizmin karşısına realizmden ziyade natüralizmi yerleştirir. Realizmle natüralizmin aynı edebî akım olarak "hakikiyyün" kavramı içerisinde

değerlendirildiği bu dönemde natüralizmin yoz ahlakı ve çirkinlikleri ön plana çıkardığı düşüncesi, romantizme sırtını yaslayan sanatçıların temel argümanıdır. Tartışmanın teknik açıdan ziyade içerik açısından yürütülmesi kimlik endişesinin ön plana çıkarıldığını gösterir. Buna karşılık realist anlayışın bazı teknik unsurları dönem sanatçılarının gözünden kaçmaz. Zamanla realizme doğru bariz bir yönelim görülür.

Türk edebiyatında yenileşme hareketlerinin Doğu geleneğinden kopup Batı geleneğine yaslanması ancak realizmle mümkün olur. Toplumsallığın bir kenara bırakılması, ferdin ön plana çıkarılması, sanatsal gayenin temel unsurlardan olması ve kimlik endişelerinin eserleri yönlendirmeyişi farklılaşmayı belirleyen unsurdur. Halit Ziya'nın *Hikâye* isimli eserinde tartıştığı romantizm ve realizm çatışması realizm lehine sonuçlanır. Geleneği sürdürenleri masalcı olarak nitelemesi ve bir anlamda *Mai ve Siyah* romanının romantik karakteri Ahmet Cemil'i Doğu'ya göndermesi yeni edebiyatın bundan sonraki devresi için yol gösterici olur.

Yeni edebiyatın kuruluşunda edebî akımlar, Batılılaşmanın ölçütü olarak yol göstericidir. Romantik akım daha çok direnme alanı olarak Tanzimat dönemi ilk kuşak sanatçıları açısından geleneğin gediklerinin yamalanması için kullanılır. Hayal ve hakikat tartışması öncelikle divan şiirinin soyut algısından kurtulmak için yapılır. Bu soyutluktan kurtulmak için Batılı manada klasisizm ve romantizmden faydalanılır. Sonraki yıllarda tartışmanın ekseni yer değiştirir. Bu yeni eksende tartışılan mevzu, hakikatin nasıl resmedileceğidir. Romantizmin ve natüralizmin karşı karşıya getirildiği bu çatışma alanında edebî endişelerden ziyade statükocu bir tavır sezilir.

Batılı edebî akımların dönem romanlarında ön plana çıkarılması toplumun her alanına sirayet eden Batılılaşma güdüsünün tezahürüdür. Modern olmak Batılı edebî akımlara yaklaşımla da belirlenen bir olgudur. Realizmin modern olmanın ölçütü olarak görüldüğü aşikârdır. Şunu da belirtmek gerekir ki ilk dönem Türk romanlarında edebî akımlar doğal şartları içerisinde gelişmez. İkinci elden alınma bir anlayışla Türk romanına yerleştirilmeye çalışılan edebî akımlar, dönem romanlarının yamalı/melez metinlere dönüşmesine neden olur. Aynı roman içerisinde birçok edebî akımın ve gelenekten gelen unsurun etkisini görmek mümkündür.

Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça realizmin etkileri hissedilir. Romantik gelenekle sağlanamayan yenileşme realizmle oluşturulmaya çalışılır. Romantizmin ulus edebiyatlarını oluşturmadaki başarısı düşünüldüğünde Türk edebiyatının en önemli eksiklerinden birisinin bu akıma giydirilmeye çalışılan gelenek elbisesi olduğu

anlaşılacaktır. Kendilik bilinci ve toplumsallığın kodları romantik akımın başarılı örnekleriyle oluşturulabilecekken romantiklik, sanatsal bakış açısından uzak halkı eğitmeye dönük bir araç olarak kullanılır. Edebî akımlar, Türk edebiyatının yenileşmesinde önemli bir dayanak noktası olarak dönem sanatçılarının en önemli araçlarından biridir. Tanzimat dönemi ilk kuşak sanatçıları tarafından daha çok taraftarlık gibi algılanan yaklaşım, sanatçı öznelliğini belli politik endişelere hapseder. Bir mizaç meselesinin yadsındığı bu durumda esas gaye yumuşak bir yenileşme alanı oluşturmaktır. Tanzimat dönemi sanatçılarıyla Servet-i Fünûn dönemi sanatçıları arasındaki çoğu çatışmanın temelinde de bu anlayış yer alır.

II. Türk Romanının Doğuşu ve Gelenekle İlişkisi

Her edebî form çağın ihtiyaçlarına göre filizlenir. İnsanın anlam arayışı içerisinde duygularını ve düşüncelerini anlatabileceği birçok form bulunabilir. Sanatkâr, mevcut formlar içerisinde bir seçim yaparken kendi kişilik özelliklerini, yapmak istediklerini ve çağın ana akımını göz önünde bulundurmak durumundadır. Türk edebiyatında yüzyıllarca şiir formunun bariz etkisi görülür. Bu formla hem en kesif aşk söylemi hem de millî ruhun vücut bulduğu kahramanlık söylenceleri aktarılır. Cemil Meriç'in ifadesiyle Türk milleti ezelden beri şair olan ve edebiyatın sadece şiir olarak anlaşıldığı bir millettir (Meriç, 2014: 325). Edebiyatın sadece şiir olarak anlaşılması nesri ikinci planda tutan bir anlayışı da beraberinde taşır. Bu sebeple sanatçıların maharetlerini gösterebilecekleri en önemli alan şiir olur.

Tanpınar'ın *"saray istiaresi"* (2012: 27) olarak terimleştirdiği divan şiirinin sarayla olan yakın ilgisi, Lale Devri'yle birlikte çatlamaya ve su sızdırmaya başlar. Şüphesiz şiir formunun etkisinin azalmasında devrin siyasi, sosyal ve ekonomik yapısının önemli bir etkisi vardır. Osmanlının yaşadığı toprak kayıpları, Batı'nın bilimsel ve teknolojik ilerlemelerinin gerisinde kalınması, bunlara mukabil sarayın gittikçe güç kaybetmesi bir bakıma saray istiaresindeki saray motifinin yapısının bozulmasına neden olur. 19. yüzyıl yapısal değişikliklerin zirve yaptığı ve somut karşılıkların meydana geldiği önemli bir dönemdir. *"İmparatorluğun En Uzun Asrı"* (Ortaylı, 2014: 13) olarak nitelendirilen bu asır çalkantılarıyla ve karmaşıklığıyla birçok araştırma alanının dikkatinde olmuş ve olmaya devam edecek özel bir zaman dilimidir. Türk edebiyatında roman formunun bu asırda meydana çıktığı düşünülecek olunursa romanın doğuş

zemininin anlaşılmasının da çok yönlü bir araştırmaya muhtaç olduğu anlaşılacaktır. Türk romanının doğuşuyla ilgili birçok çalışma mevcuttur. Bu başlık altında yapılacak olan ise daha çok edebî akımların Türk romanının doğuşuyla olan ilgisini saptayabilmektir.

1839 yılında yayımlanan Tanzimat Fermanı ve 1856 yılında yayımlanan Islahat Fermanı ile birlikte Osmanlıdaki değişim yazılı bir metne dökülerek resmiyet kazanmıştır. Bu yüzyıl kültürel manada bir düalizm asrıdır (Ortaylı, 2014: 31). Ortaya çıkan bütün değişimlerin özünde Doğu ve Batı çatışmasının izlerini görmek mümkündür. *"Modern Türk edebiyatı, tükenmekte olan bir imparatorluğu ayakta tutma gayretleri arasında, köklü değişimler yaşayan bir toplumda doğar."* (Yuva, 2011: 23). Bu sebeple romanın doğuşu çağın ihtiyaçlarıyla paralellik gösterir. Divan şiirinin sınırlı tematik örgüsü yeni düzenin aktarılmasında engel olarak görülmüş ve yeni arayışların önü açılmıştır. Roman, şekil olarak Türk edebiyatında var olan bir form değildir. Türk sanatkârlar anlatmaya bağlı ihtiyaçlarını da nazımla karşılamışlardır. Bu sebeple bir Türk romanından önce Türk nesri oluşturmak daha öncelikli bir hâl almıştır.

Divan şiirinin ağır dilinden öte süslü anlatımı, günlük meseleleri aktarmada Türk sanatçısına imkân tanımamaktaydı. Bu nedenle sade ve yalın bir anlatımla meramı dile getirmenin yolları arandı. Bunu sağlamak için yapılan ilk faaliyetler arasında gazetecilik dikkat çeker. Şinasi'nin önderliğinde 1860 yılında çıkarılmaya başlanan *Tercüman-ı Ahval* gazetesiyle birlikte Türk nesrinin oluşmaya başladığı görülür. Devamında ardı ardına çıkarılan gazetelerle birlikte ilk romanın yazımına doğru nesir çalışmasının alt yapısı oluşturulur. Gazetecilik faaliyetlerinin dışında tercüme faaliyetleri ve tiyatro oyunları nazımdan nesre doğru gidişin yapı taşlarını oluşturur. Tanzimat dönemi ilk devre sanatçılarının dille ilgili yaptığı çalışmalar edebiyatın temelde dil meselesi olduğu fikrini pekiştirir. Türk romanının belli bir olgunluğa kavuşmasının önündeki en büyük engellerden biri de nesir dilindeki yetersizliktir.

Türk romanının doğuşundaki aksaklıklar türün sonraki dönemlerinde de hissedilir ve edebiyat araştırmacılarının odak noktasında yer alır. Batı'da romanın doğuşunu oluşturan sebepler çok yönlüdür. Türk romanı için tam anlamıyla böyle birçok yönlülükten bahsetmek zordur. Roman türünün ön plana çıkması geleneğin karşısında Batılı bir form olarak sağladığı imkânlarla açıklanabilir. Edebiyat araştırmacılarının bazıları Türk romanının taklit bir tür olarak ortaya çıktığı düşüncesindedirler (Moran, 2013: 9, Arslan, 2007: 57). Hakikatte Türk romanı Batı ile ilişkilerin yoğunluk kazandığı bir ortamda ve hızlı bir yükselişle Türk edebiyatında yer edinir. Bu yükselişin sebepleri

içerisinde türün, dönem aydınlarının fikirlerini aktarmada sağladığı imkânlar ve halkın türe olan ilgisini belirtmek gerekir.

Tanpınar, Müslüman hikâyesinin romana geçemeyişini; psikolojik tecessüsün olmayışı, itiraf müessesinin yer almayışı, tenkit fikrinin yokluğu, sınıfsal yapının yer almayışı ve kadın-erkek münasebetlerinin yokluğu gibi sebeplerle açıklar (Tanpınar, 2012: 50-52). Bu sebeplerin çözüme ulaşması bir anda gerçekleşemez. Tanzimat Fermanı ile birlikte yenileşme düşüncesi birçok katmanda gerçekleşir. Batılılaşmanın bir yolu da edebî manada Batı'yı takip etmektir. Dolayısıyla Türk romanının ortaya çıkışı bir anlamda Batılılaşma eksenli bir olgudur. İlk dönem Türk romanlarıyla ilgili yapılan çalışmaların odak noktasında bu durum vardır. Türk edebiyatında yer almayan roman formunun ilk kullanımlarındaki karmaşa ve düzensizlik dikkat çekici boyuttadır. Var olan kafa karışıklığın odak noktasında gelenekle yeniliğin çatışması gözle görülür derecede dikkat çekicidir. Yeniliği sağlamada romantizmin önemli bir payı vardır. Fakat Türk edebiyatında romantizmin ikame edilmesi Batı'da olduğu gibi klasik akıma bir tepki şeklinde değil; daha çok geleneğin basmakalıp düzeninden kurtulma çabasıdır. Öyle ki geleneğin karşısında sadece romantizmin değil; klasisizmin de etkisi görülür. Bu duruma şunu da eklemek gerekir: Roman formunu kullanmak kökleşmiş şiir geleneğinin karşısında daha güvenli bir alandır. Şiir alanındaki sanatsal başarısızlık eskiye karşı savaşta etkisiz bir durum oluşturabilecekken romanda sanatsal kaygı pek dikkat çekmeyecektir. Ayrıca roman formunun sağladığı imkânlarla istenilen fikirler rahatlıkla tartışılabilir.

Geleneğin yerine yeni olanı yerleştirmek isteyen Tanzimat dönemi sanatçıları aynı zamanda geleneğin sağladığı imkânlardan yoğun bir şekilde faydalanırlar. *"Türk romanı sadece Avrupa romanını taklitle kalmamıştır. Onun eski Türk hikâyeciliğinde kökleri vardır. Modern Avrupa romanı da bu hikâyecilik üzerine bir aşı vazifesi görmüştür."* (Boratav, 1982: 318). Dönem sanatçılarının söylemleri ile eserlerini bu konuyu değerlendirirken ayırmak gerekir. Eski ve yeni üzerine yapılan tartışmalardaki radikallik uygulamada aynı sonuçları vermez. Gelenekle ilişki düzeyini halk anlatılarıyla ve divan şiiriyle olan bağ üzerinden ayrı ayrı değerlendirmek mümkündür. *"İlk Türkçe romanlar, Fransız örneklerinden yola çıksalar da hem biçim, hem gelişim açısından Yakındoğu öyküleme geleneğiyle klasik Osmanlı şiirinin, yani Divan geleneğinin zengin entelektüel içeriğinden kaynaklanan birtakım öğeleri de barındırırlar."* (Finn, 2003: 2). Bu ögeler tema ve şekil düzeyinde ilk romanları etkiler.

Türk edebiyatı yenileşme döneminde en büyük savaşını divan şiirine karşı verir. Köklü bir anlayışın ürünü olan divan şiirinin en çok eleştirilen tarafı hayal sistemidir. Dolayısıyla ilk dönemdeki tartışmaların odağında da hayal ve hakikat kavramları göze çarpar. Hakikatin en güçlü savunucusu olan Namık Kemal, divan şiirini hayalci olmakla suçlayarak yeni edebiyat projesinin odağına hakikati yerleştirir. *"Bu konumlandırmadaki en kullanışlı aygıt ise hayal-hakîkat tartışmasında görünür hale gelen, divan şiirinin hayal, yeni edebiyatın hakîkat ile kodlanarak eski edebiyatta bir gerçeklik krizi olduğuna ve bunun yeni edebiyat ile aşılacağına vurgu yapan bir karşıtlık politikasıdır."* (Öztürk, 2010: 12). Bahsi geçen tartışma Batılı edebî akım kodlarına göre ilerlemez. Divan şiiri hayalci olarak nitelenirken bu hayalciliğin karşılığı romantizm değildir. Divan şiirinin soyut dünyasına dönük bir eleştiri merkeze alınır. Aynı zamanda hakikatten kasıt da realizm değildir. Hakikatin temsil ettiği alanda Batılı terminolojiye göre hem klasik akımın hem de romantik akımın etkisi görülür. Esas gaye gerçeğe benzerlik ilkesini yerleştirmektir. Bir önceki alt başlıkta bu durum daha ayrıntılı incelenmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken Tanzimat sanatçılarının uygulamalarındaki gelenekle olan ilişkileridir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında geleneksel kodlara uygun ideal karakterler ön plandadır. Onun romanlarının başkişileri tek yönlü ve ideal özellikleriyle ortaya çıkar. Yazarın toplumu eğitme gayesi özgürlük alanını kısıtlar ve romanlarında daima bir otokontrolü hissettirir. Ahmet Mithat'a en çok benzeyen karakter olarak gösterilen Rakım Efendi özelinde onun ideal kahramanlarını açıklamak olasıdır. Yazarın topluma örnek olacak kişiler üzerinde yoğunlaşması, gelenekle olan bağının göstergesidir. Bu ideal kişilerin benzerleri hem divan şiirinde hem de halk anlatılarında görülebilir. Yazarın Osmanlı kültürüne ait değerleri ideal karakterler aracılığıyla koruma ve yaşatma çabasını iki şekilde değerlendirmek mümkündür. Birincisi, geleneksel anlayıştan kopmadığı ve preromantik özellikler gösterdiği; ikincisi, muhafazakâr romantizmin bir temsilcisi olduğu fikridir. Birinci seçenek onun romanlarına genel bir bakışla daha geçerli bir seçenek gibi durmaktadır. Preromantizm, klasik devrin sonuyla birlikte birçok özelliğiyle modern dönemi müjdeleyen fakat bazı yönleriyle de klasik kalanları ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Gözler, 1976a: 105). Ahmet Mithat'ın Halk anlatılarından gelen unsurları kullanması, romanlarının romans özellikleri barındırdığı gerçeği, meddahlık geleneğini eserlerine taşıması ve romanlarını halkı eğitmek için bir araç olarak kullanması, gelenekle olan sıkı ilişkisini gösterir. Kıssadan hisse verme ve edebî eseri bir

ahlak aracı olarak kullanma *"Batı'da romanın romansa, bizde de romanın mesnevîye bağlı kaldığı tarafıdır."* (Özgül, 2002: 13). Doğulu ahlakın en önemli temsilcisi olarak ideal kişi üzerinden halkı eğitme çabası Ahmet Mithat'ın gelenekle olan ilişkisini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Benzer özellikler dönemin diğer sanatçılarında da görülür. Fatma Aliye'nin başkişileri ideal kadın karakterlerden seçilir. Bu karakterler her yönüyle Doğulu geleneğin en dikkat çekici özelliklerini sergilerler. Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* eserinin başkişisi Mansur ile Zehra karakterleri de aynı idealizmi taşırlar. Namık Kemal'in *İntibah*'ında Mehpeyker önemli bir yer tutsa da Dilaşub'un daha kıymetli olduğuna dönük yazarın ön yargısı bariz bir şekilde hissedilir. Tanzimat dönemi romanlarında ideal kişilerin ön plana çıkarılması geleneğin divan şiiri ve halk anlatılarındaki yansımasının bir sonucudur. Bu yönüyle ilk dönem sanatçılarında bariz preromantik eğilimler görülür. Yazarlar bir yönüyle geçmişe bağlı kalırken yeni değerleri de göz ardı etmezler. İdeal karakterler Batı'nın olumlu özelliklerini alarak kendi değerlerini kuvvetli bir şekilde temsil gücüne erişirler.

Divan şiirinin ilk dönem romanlarına doğrudan yansıdığı da görülür. Ahmet Mithat'ın romanlarında bazı olaylar aktarılırken divan şiirinden karşılıklar verilir:

"Arif olmaz kim bilir dünya vü mâfîha nedir?

Arif oldur bilmeye dünya vü mâfîha nedir?

diyen şâir-i hakîmin bilinmemesini arzu eylediği 'mâfîha' işte Emile Zola ve emsalinin asarıdır." (MM, s.11).

Fuzuli'den alınan beyitle Emile Zola eleştirisi yapma gayretinin sebebi, eski edebiyata alışık okuyucunun Batı edebiyatını anlamasını sağlamaktır. Şüphesiz bu beytin şerhi daha çok tasavvufî gelenek içerisinde yapılabilir. Ahmet Mithat, natüralizmin kötülükleri ve çirkinlikleri yansıtma gayretini gayri ahlaki bulduğu için insanları bu tarz eserlerden uzak tutma hevesini taşır. Bunu yaparken divan şiirinden destek alması düşündürücüdür. Köklü bir geleneğin ürünü olan bu şiir aynı zamanda İslami hayat tarzını da yansıtır. Yazar, Batı'nın çirkinliklerine karşı bu hayat tarzını ön plana çıkarmak ister.

Ahmet Mithat, divan şiiri geleneğini farklı birçok amaç için kullanır. *Mesâil-i Muğlâka* romanında olay örgüsü içerisindeki bazı durumları belirtirken Sadi'den ve Hâfız'dan da beyitler kullanır. Abdulah Nahifi ile Rosette arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaracak vizite kâğıdı başkasının eline geçince Hafız'ın şiiriyle gerçeklerin ortaya çıkma tehlikesini bildirir:

"…Vakıa Abdullah Nahifî ile olan şu yeni münasebeti bile Hafız'ın
Nihân key mâned ân râzî kezû sâzend mahfilha
Mısraı hükmüne girmiş." (MM, s.101).

Hiçbir sırrın gizli kalmayacağı Hafız'dan örnek verilerek aktarılır. Burada dikkat çeken unsur, yazarın bazı gerçeklikleri klasik şiir geleneğiyle birleştirme gayretidir. Bilinen meşhur beyitler kullanılarak var olan olaylarla yakınlık kurulur. Burada şüphesiz ki metinlerarasılık da söz konusudur. Metinlerarasılığa romantizmin imkân tanıdığı daha sonraki bölümlerde aktarılacaktır. Fakat burada anlaşılması gereken şey, Ahmet Mithat'ın romanlarını kurgularken yer yer divan şiiri geleneğinden faydalandığı gerçeğidir. *Gönüllü* Romanında bahar tasviri yapılırken Nefi'den faydalanılması var olan gerçekliği süsleme gayretini gösterir:

"Mevsim fasl-ı bahar. O koca Teselya ovası kâmilen mezru'. Ekinler de, çayırlar da, ağaçlar da hudâret, mertebe-i kemâlini bulmuş olduğundan ufuklara kadar her taraf minâ-yı zümürrüdîn ile işlenmiş. Yer yer menbalardan nebe'an ederek yılan kavi mecralar ile Köstem nehrine doğru akıp giden cûybârlar, bu levha-i sahrâîye bir kat daha letafet verdikleri gibi bilhassa Köstem nehrinin bütün etraf ve nevâhiyi kendi âyîne-i musaffası içinde aksettirmesi, dünyalar içinde dünyalar göstermek nev'inden bir letâfet-i harikulâde teşkil eyliyor. Malûm a? Bu mevsimin nesimi de ne kadar mu'anberdir? Nef'î'nin: 'Oldu hevâ anber sirişt' demesi işte bu fasl-ı rebî' hakkındadır. Bütün kış deliklerinde muhfeti ve mahbus oldukları hâlde feyz-i bahar ile nâil-i hayat ve hürriyet olan tuyûr ve haşerât gûnâgun dahi meydan almışlar. Hele kelebekler bir şâir-i Sühan-aferinimizin tabiri veçhile her biri bir şükûfe-i tayyar' Hâsılı cihan, bir hâl ve suret peyda eylemiş ki koca Nef'î'nin: 'Âlem behişt ender behişt' diye tasvir eylediği suret bugün işte burada görülüyor." (G, s. 185).

Gerçek bir mekân üzerinden yapılan tasvirde yine bir divan şiiri üzerinden benzetme yapılması hem bir alışkanlığı yaşatma hem de bu şiir geleneğini gerçekliğe benzetme olarak algılanabilir. Ahmet Mithat'ın eski şiirden örnekler verdiği pasajlarda dilinin ağırlaşması dikkatten kaçmaz. Normalde yalın ve sade bir dili tercih eden yazar, tasviri kuvvetlendirmek istediği kısımlarda eski şiirin gücünden faydalanır. Dilin ağırlaşması ve süslü bir anlatımın ortaya çıkması yazarın özellikle yararlandığı kaynağın etkisinde kaldığını gösterir. *Süleyman Muslî*, *Eski Mektuplar*, *Mesâil-i Müğlâka*, *Gönüllü*, *Taaffüf* gibi romanlarda bu tarz anlatım şekilleriyle karşılaşılır. Yazarın divan geleneğinin soyut dünyasını somutlaştırma ve bu geleneğin ifade gücünden yararlanma isteği dikkat

çeker. *Arnavutlar Solyotlar* romanında Nefi'nin aynı beyitlerine tekrardan atıf yapılır. Fakat bu sefer atasözünden faydalanarak baharın her zaman aynı anlama gelmediği vurgulanır:

"...Nef'î'nin:

Erdi yine ürd-i Behişt

Oldu hevâ anber-sirişt

Âlem behişt-ender-behişt

Her kûşe bir bâğ-ı irem

diye tavsif eylediği mart aynı, bizim köylü babalar kocalar karılar:

Mart kapıdan baktırır

Kazma kürek yaktırır

diye tavsif eder. 'Niçin?' mi dediniz? Çünkü Nef'î'nin bu günlerde gül-i mül devri, âşıklar bayramı, bülbüllerin nağmesi, hengâmı, filân tarzında isnat eylediği şeylere bedel mart içinde havanın bir günde beş on defa bozulup açılması ve bazı kere yerlerin bir karış kar tutması ve ağaçlarda bir yeşil yaprak ucu görülememesi ve bülbüllerin yuvadan değil ayıların bile inden çıkamaması bu tarafların tabiat-ı iklîmiyyesindendir." (AS, s.70-71).

İki farklı gelenekten yararlanılan bu pasajda gerçekliğe karşı bakış açısı oluşturulur. Divan şiiri geleneğinde tabiatın gerçek bir manzaradan ötede sanatkârın duygulanımın bir ürünü olması ve somut tabiattan ziyade genel geçer kabullere göre bir tabiat manzarasının anlatılması, Solyotların yaşadığı yerdeki baharı anlatmak için yetersizdir. Daha çok geçmişteki insanların tecrübelerine dayanarak oluşturulan atasözleri somut gerçekliğin aktarılmasında etkili bir unsurdur. Yazar, her iki geleneği yan yana getirerek okuyucunun ilgi kurma kapasitesini arttırır ve kendi yapmak istediğini daha belirgin hâle getirir.

Süleyman Muslî romanında bir savaş sahnesini divan şairinin nasıl yorumlayacağına değinerek aynı somutluk ilgisini oluşturmaya çalıştığı gerçeğiyle karşılaşılır:

"Baptistin'in dediği gibi filhakika tamam kurs-ı hûrşid ilk şualarını âleme neşrederken şark tarafından düşman ordusu dahi baş gösterir. Bir surette ki ufuktan henüz yükselmeye başlayan ve eşi'a-i ziyâ-pâşını tamam ordu üzerinden âleme neşreden şems-i tâbân- bir şâir-i hayâlât-perver görmüş olsaydı bunu cebhe-i kamerin ol orduya râyet-i zafer olmuş bulunmasına teşbih eylerdi." (SM, s.23).

İnceden bir eleştirinin hissedildiği bu pasajda önce gerçek bir sahne verilir, sonrasında hayalci bir şair -bu şair divan geleneğinin şairidir- tarafından bu sahnenin nasıl anlaşılacağı aktarılarak aradaki fark ortaya konur. Aynı zamanda tasvir gücünden faydalanma isteği de göze çarpar. *Diplomalı Kız* romanında fakir bir ailenin evi tasvir edilirken yine eski bir beyitten faydalanılır.

"...Döşemesinden dayamasından bahse hacet göremem . Vehbî merhum:

'Hane-i dervîş fakirin evi

Eski hasır onda kühen bûriya'

demiş olduktan sonra bir fakirhanenin mefruşatını anlatmak emrinde tatvîl-i kelâm gerçekten zaid görülür." (DK, s. 7).

Yazar seçtiği beyitlerde somutlaştırmaya dikkat eder. Beyitlerin gelenek içindeki yorumlarından ziyade kendi somut gerçekliğine dayanak oluşturması açısından yorumlandığı görülür. Bu satırların devamında evin kızı tasvir edilirken özellikle divan şiirinin soyut gerçekliğinden farklılaşma isteği ön plana çıkar:

"Nazar-ı dikkatinizi davet eylediğim mansardda iki kadın göreceksiniz. Birisi ihtiyarca, diğeri pek genç. Genç olanı on yedi, on sekiz yaşlarında. Fakat genç erbâb-ı kalemimizin cümlesinin hep bir muallim-i edebden öğrenmiş oldukları tabîrât veçhile öyle reng-i rûyu şafak-gûn değil. Lepiska giysûları necm-i giysûdârın kuyruğu gibi zerrîn değil. Mavi gözleri kebûdla rekabete çıkmamış. Dudakları gönce-i nev şüküfteye hiç benzemez. İbtisâmı bahar gibi gönüllere ferah vermez.

Çirkin bir şey mi?

Hayır! Asla! Çirkin değil. Aç! Eğer karnı doysa kanına mebzûliyet gelse bu basmaklıp tavsifâtın kâffesine mâ-sadak olacak. Fakat açlıktan fakrü'd-deme mübtelâ. Çehre solgun, gözler fesiz, dudaklar renksiz. Şairlerimizin yalnız bir tabirine uyan yalnız bir yeri var ki o da belidir. Mû-miyân! Gerçekten mû-miyân! Vücutta bir dirhem et olmadığı, mide dahi bomboş olduğu hâlde bel kıl kadar kalmaz da ne olur?" (DK, s. 7-8).

Julie Depres'in tasvirinde somut gerçeklikle soyut gerçeklik arasındaki fark ön plana çıkarılır. Bu genç kızın eski şiirdeki tasvirlerle bir alakasının olmadığı ironik bir biçimde ortaya konur. İnce beliyle yapılan benzetme ironinin doruk noktasıdır. Açlık ve sefaletin eski benzetmeler üzerinden verilmesi somut gerçekliği daha belirgin hâle getirir. Divan şiiri geleneğine yapılan açık göndermeyle Tanzimat dönemi sanatçılarının hayalin karşısına hakikati koyma gayeleri ortaya konulmuş olur. Geleneğe eleştiri tematik

düzlemde de yer alır. *Taaffüf* romanında eski aşk anlayışı hem divan şiiri hem de halk anlatıları merkeze alınarak yapılır:

"Şimdiye kadar bizde muaşaka denildiği zaman bunun hükmü Avrupaca (amour) amor kelimesine verilen manaya ve o kelimeden beklenen hükme asla benzememiştir. Yalnız Leylâ ile Mecnun, Arzu ile Kanber, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı âşıklığı, âşıkalığı Avrupa'nın verdiği hükme min cihetin ve biraz benzerse de bu kadim ve millî romanları kariîn ve kariât-ı Osmaniye yalnız masal olarak telâkki edegelmiştir. Ne delikanlıların, ne genç kızların üzerinde bunların masaldan başka hiçbir tesiri görülmemiştir. Ne bir delikanlı kendisini Ferhat, Mecnun, Kerem hâline koymayı tasavvur eder, ne de bir genç kız Leylâ, Aslı, Şirin filân hâlinde bulunmayı tahayyül eylerdi… Zira aşkın bu türlüsü maddeten hiçbir şahsa müteallik olmayıp bilkülliye mücerret bir keyfiyettir… Maşuku gibi aşkı da ideal yani vehmî ve hayâlîdir. Bu nokta-i hakikatten 'Sığarım girsem mûr-ı zaîfin gözüne' mısraının sahibi karınca gözüne girebilecek kadar küçülmüş farz edilmek lâzım gelip bu ise tahayyülü bile insanı dûçâr-ı tebessüm edecek şeylerdendir." (T, s. 52-53).

Ahmet Mithat, divan şiirinin aşk anlayışını soyut ve imkânsız uzak bulurken insanı güldürecek kadar da gerçeklikten kopuk olduğu üzerinde durur. Bu tarz aşk anlayışının onun eserlerinde yeri yoktur. Kurgulamada somut gerçekliğe dikkat eden yazar olabilecek olanın ardından gider. Dolayısıyla geleneğin soyut idealizminden kurtulma çabasını eserlerine taşır.

Divan şiiri geleneğinden faydalanan diğer bir yazar Namık Kemal'dir. *İntibah* romanının girişindeki Çamlıca tasvirinde yer yer bu geleneğin izleri görülür. Birinci bölümde bu duruma ayrıntılı bir şekilde değinilecektir. Bu romanda ön plana çıkan diğer bir unsur bölümlerin divan şiirinden alınan beyitlerle bölümlenmesidir. Bahar tasvirinin yapıldığı ilk bölüm şu beyitle başlar:

"Gel ey fasl-ı bahârân mâye-i ârâm ü habımsın
Enîs-i hâtırım, kâm-ı dil-i pür-ıstırabımsın" (İ, s.23).

Dilaşub'un kendisini feda ettiği son bölüm ise şu beyitle başlar:

"Iyd-ı ekberdir şehîd-i aşkına derse o mâh
Bir nigâh-ı rahm edip: Bîçâre kurbânım mıdır?" (İ, s. 169).

Her bölümdeki olay örgüsüne uygun bir beyitle bölüme başlanması dikkat çekicidir. Yazarın gelenekle kurmak istediği bağ belirgin olarak kendisini hissettirir. Her ne kadar Namık Kemal divan şiirine karşı yoğun bir savaş içerisinde olsa da *İntibah*

romanındaki uygulama aynı düzeyde değildir. Okuyucunun gelenekle olan bağını bir anda koparmadan eski ile yeni arasında gelgitlerin görüldüğü aşikârdır. Romanın muhtevasında da Mehpeyker gibi bir kadının yerine Dilaşub gibi geleneksel anlatılara özgün bir kadının tavsiye edilmesi eskiye bağlılığın önemli bir göstergesidir. Namık Kemal'deki preromantik görüngünün temel noktalarını burada aramak gerekir. *İntibah* romanında romantik unsurlarla beraber geleneğin bir arada yer almasının sebebi atılı muadillerden de görmek mümkündür. Romantik akım ortaya çıkmadan önce bu akımın habercisi niteliğinde olan eserlerde de benzer bir durum söz konusudur.

İdeal karakterlerin oluşturulmasında dönemin diğer romanları da aynı yolu izler. Geleneğin etkisiyle oluşturulan ideal karakterler Tanzimat döneminin gelenekle olan sıkı bağını gösterir. Divan şiiri geleneğinin yanında halk anlatılarının yoğun etkisi dönem romanlarında dikkat çeken unsurlardandır. Bu konuda da Ahmet Mithat ve Namık Kemal'in ön plana çıktığı görülür.

Ahmet Mithat'ın romancılığı söz konusu edilince ön plana çıkan hususların başında onun romanlarındaki meddah usulü anlatım gelir. Araştırmacıların birçoğu ilk dönem romanlarında ve özellikle Ahmet Mithat'ta bu anlatım şeklinin etkisinde hemfikirdir (Esen, 2006: 71, Yılmaz, 2002: 45, Evin, 2004: 45, Arslan, 2007: 137, Çetin, 2002: 30). İlk dönem Türk romancıları roman tekniğini oluştururken geleneğin imkânlarından faydalanırlar. Âşık hikâyeleri ve meddah usulü anlatım şekillerinin dönem romanlarının oluşumu üzerinde yoğun etkisi vardır.

Türk romanının doğuşunda nesir dilinin eksikliğine daha önceden değinilmişti. Gazete ve tiyatro aracılığıyla oluşturulmaya çalışılan nesir dilinin diğer bir kaynağı da meddah hikâyelerinde bulunur. Meddah hikâyelerinin üslubu, erken dönem Türk romancılarına formel Osmanlı nesrinden daha canlı ve daha kabul edilebilir bir anlatım modeli oluşturur (Evin, 2004: 30). Yüzyıllarca gelişen sözlü anlatım ürünü olan bu hikâyeler 17 ve 18. yüzyılda yazıya aktarılarak kitaplaştırılır. Yazıya aktarılmasıyla birlikte meddah usulü anlatımın ilk dönem Türk romanlarına kaynaklık etmesinin önü açılır.

Meddah hikâyelerinin bir diğer yönü de anlatıcının eserin gerçekliğinin kanıtı olarak kendisini göstermesi ve hatta eserin içine kendisini yerleştirerek gerçek varlığıyla birlikte eserinde görünmesidir. Tıflî mahlaslı Ahmet Çelebi'nin *Hançerli Hanım* hikâyesinin finalinde kendisini karakterlerden biri hâline getirip olayın içinde görünmesi ve bu şekilde eserin gerçekçiliğini kanıtlamaya çalışması (Özon, 2009: 110) Ahmet

Mithat'ın anlatım şekli için önemli bir göstergedir. *Müşahedat* romanında da olayların gerçekçiliğini kanıtlamak için yazarın vakanın içine girmesi ve sonra bu durumu yeni bir teknikmiş gibi algılamasıyla karşılaşılır:

"... Daha garibi şu ki, güya ben de romanın eşhas-ı vak'asından (kişilerinden) birisi imişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de (yazarın da) velev ki, yalnız temaşacı (seyirci) ve şahit (gözlemci) suretinde olsun romana karışması Avrupa'da da emsali (benzeri) görülmüş şeylerden değildir." (M, s. 110).

Natüralist bir anlayışla kaleme almak istediği eserde başka bir yeniliği ortaya çıkardığını düşünen yazarın bu tavrı aslında önceki romanlarında da mevcuttur. *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanının karakterlerinden biri meddahtır. Anlatımın meddah olan karakter aracılığıyla yapılması ve sözün yavaş yavaş anlatıcıya geçmesi adeta bu anlatım şeklinin devir işlemi gibidir. Romanlarının genelinde sözlü anlatıma dönük izler görülür. *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanının ön sözünde eserlerindeki dil yanlışlarıyla ilgili olarak okuyuculardan gelen tepkiler üzerine çok eser yazdığından bunları düzeltmeye vakit bulamadığını belirtir. Lanser'a göre yazılı metinlerde yazarın metni yeniden okumaya ve düzeltmeye vakti olması, sözlü anlatımla yazılı metin arasındaki temel farktır (Akt. Esen, 2006: 70). Ahmet Mithat'ın bu tavrı onun eserlerinin sözlü anlatıma yakın olan tarafını göstermesi açısından dikkat çekicidir. *"Ahmet Mithat Efendi'nin, Batılı roman tekniğiyle geleneksel Türk halk hikâyelerini uzlaştırmayı denediği birinci yol, halkın oluşturulmaya çalışılan yeni türün dünyasını kolayca benimsemesinde etkili olmuştur."* (Issı, 2002: 17). Gelenekle kurulan ilişkinin önemli bir sebebi de budur. Dönem içerisindeki okuyucunun alışık olmadığı roman formu geleneksel anlatılarla desteklenerek yakınlık ilgisi oluşturulur.

Meddah tarzı anlatım şeklinin dışında meddahların anlattığı hikâyelerin tematik yönlerinin ve karakter oluşturma şekillerinin de etkileri Ahmet Mithat romanlarında görülür. Meddahların anlattığı hikâyelerde ortaya çıkan gayrimüslim ve Müslüman karşıtlığı veya Müslüman Türk ile ötekinin karşıtlığı olarak adlandırmaya müsait yapı, Ahmet Mithat'ın romanlarında görülen özelliklerden biridir. *"Osmanlı dönemindeki meddah hikâyelerinin kozmopolit odağı, potansiyel kültürel çatışma alanlarına işaret etmek gibi bir işlevden yoksundu. Tam tersine, bu hikâyelerin büyük kısmı toplumu bir erime potası olarak sunuyor ve son kertede Türk-olmayanlarla gayri-müslimlerin Türk ve İslam değerlerinin kıymetini bilip onlara saygı duymaya başladıkları mesajını iletiyordu."* (Evin, 2004: 32). Ahmet Mithat'ın da eserlerinde de ulus bilincini oluşturma

adına benzer bir tekniğin kullanıldığını söylemek mümkündür. Onun romanlarındaki olumsuz karakterler, yanlış Batılılaşmış kişiler ve İslami değerler ile Türklere dair olumlu niteliklerin farkında olmayan gayrimüslimlerdir. Romanların genel karakteristiğini bu şekilde ortaya dökmek mümkündür.

Hasan Mellâh romanında Cuzella anlatıcının değerlerini benimseyen bir karakterdir. -Cuzella'nın resim üzerinden Hasan'a âşık olması halk hikâyesi motifidir. Ayrıca bu roman macera unsurları bakımından *Kalyopi'nin Sergüzeşti* isimli meddah hikâyesiyle önemli bir yakınlık gösterir.- *Felatun Bey İle Rakım Efendi* romanında Rakım'ın yakın ilişki kurduğu gayrimüslimler sürekli Türkleri över hâldedir. *Arnavutlar Solyotlar* romanında Eftimi Müslüman olmayı kabul ederek İslamiyet'i ve Türklüğü yüceltici sözler sarf eder. Bu örnekleri çoğaltmak ve açmak mümkündür. Millî romantizm bahsinde konu daha ayrıntılı anlatılacaktır. Yalnız dikkat edilmesi gereken husus, bu anlatım şeklinin meddah geleneğinde var olan bir yapıdan ileri gelmesidir. Denebilir ki meddah hikâyelerinden Türk kültürüne uygun bir atmosferi oluşturması yönüyle kaynak olarak yararlanılmıştır.

Meddah geleneğinde yer alan hikâyelerde karşılaşılan diğer bir durum da Tanzimat romanında sıklıkla işlenen mirasyedilik mevzusunu barındırmasıdır. *"Son dönem meddah hikâyelerinde, yetim kalmış genç bir erkeğin anne babasının rehberliği olmadan hayatta nasıl tutunacağını gösteren ahlâk dersleriyle çok fazla karşılaşılmaktadır."* (Evin, 2004: 33). Bu tematik yaklaşımın karşılığı Ahmet Mithat, Fatma Aliye, Namık Kemal ve Recaizade Mahmut Ekrem'de yer alır. Buradaki düzen içerisinde babasını veya hem annesini hem babasını kaybetmiş genç bir karakter *"ölümcül kadın tipi"* (Moran, 2013: 39) denilen şehvanî özellikleriyle ön plana çıkarılmış bir kadının tuzağına düşerek bütün mal varlığını yok eder. Felatun, Ali Bey, Bihruz, Remzi, Zekayi gibi ismi çoğaltılabilecek birçok karakter bu özellikleri bünyelerinde barındırırlar.

Berna Moran, ilk dönem Türk romanlarında âşık hikâyeleri ya da meddah hikâyelerinin kalıplarına uygun bir roman geleneğinin varlığına dikkat çeker (Moran, 2013: 39). Tanzimat döneminde ön plana çıkan *İntibah, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, Zehra, Sergüzeşt* gibi birçok romanda kendilerini aşkları uğruna feda eden *"kurban kadın tipi"* (Moran, 2: 39) karakterle karşılaşılır. Bu tarz bir kurgulamanın en önemli örneği şüphesiz *Hançerli Hanım'ın Hikâye-i Garibesi'*dir. Güzin Dino'nun Türk romanının doğuşu üzerine yaptığı çalışmada *İntibah* ile *Hançerli Hanım* arasında kurduğu yakınlık ilişkisi

ayrıntılı incelenerek bu dönem romanları ile âşık hikâyeleri arasındaki bağ gösterilir (Dino, 2008: 33). İntibah romanı, roman tekniği açısından gelenekle ve romantik akımla olan ilişkisi yönüyle Türk romanının doğuşundaki önemli merhalelerden biridir.

İlk dönem Tanzimat romancılarında roman tekniğini oluşturan unsurlar arasında divan şiiri geleneğinin ve halk anlatılarının önemli bir payı vardır. Dönem romanlarının ayrıntılı incelemesinde gelenekle ve Batılı edebî akımlarla kurulan ilişkinin boyutları daha net ortaya çıkacaktır. Gelenekle olan sıkı ilişki dönem romanlarının preromantik özellikler gösterdiğine işaret eder. Bu açıdan eserlerde kullanılan bazı romantik yöntemleri -tesadüf, aşk ve toplumsal romantizm, milli romantizm, yazarın konumu- hem gelenekle olan ilişkisiyle hem de romantik akımla birlikte düşünmek mümkündür.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA ROMANTİZM

Romantizm, edebî akımlar arasında anaç bir yapıya sahiptir. Öyle bir konumdadır ki romantizmin kendisinden önceki klasisizmi ve kendisinden sonraki diğer akımları doğurduğu söylenebilir. Klasisizme karşı duruşuyla klasik akımın belirgin olarak görülmesine vesile olur. Bir başka ifadeyle, bir şeyin zıttı olmadan diğerini belirlemenin güçlüğünden dolayı bugün klasisizmle ilgili söylenen bütün özelliklerin netleşmesini romantizm sağlar. Açtığı çığır nedeniyle realizm, modernizm, postmodernizm gibi birçok akımın romantizmle ilintisi bulunabilir. Romantik dönem sanatçılarıyla ilgili yapılan ve farklı akımlara dâhil edilebilen birçok çalışmanın temelinde bu durum vardır.

Besim Dellaloğlu, romantizmin kafa karıştırıcı olduğunu söyler (2010: 11). Octavio Paz, romantizmi modernliğin öteki yüzü olarak değerlendirir (1996: 83). Isaiah Berlin, romantizmi baş aşağı çevrilmiş bir piramit gibi görerek onu ifade etmenin zorluğuna değinir (2004: 19). Victor Hugo'ya göre romantizm edebiyattaki Fransız İhtilali'dir (Akt. Yetkin, 1967: 30). Bu örnekleri çoğaltmak hatta aynı kişilerden farklı tanımlamalar getirmek mümkündür. Romantizm üzerine araştırma yapan bütün araştırmacılar, onu tanımlamanın zorluğunu fark eder. Romantizmi açıklamaya çalışan her çaba, bu yazılanlar dâhil, onun anlaşılmasını güçleştirir. Bu sebeple romantizme dair kesin yargılar belirtmek çok zordur.

Romantizmin Türkçe karşılığı olarak kimi araştırmacılar "coşumculuk" terimini kullanır. Fakat bu isimlendirme eksik bir isimlendirmedir. Duygulara dayalı olma ve lirizm, romantizmin genelini anlatacak güçte değildir. Dolayısıyla bu terimin Türkçe karşılığını vermektense onu aslına uygun olarak kullanmak daha doğru olacaktır. Türk Dil Kurumunun "Türkçe Sözlük"ünde: *"XVIII. Yüzyıl sonunda başlayan; duygu, coşku ve sembollere aşırı yer veren edebiyat akımı"* (Parlatır vd., 1998: 1865) olarak geçer. Ali Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde de romantizm kelimesi Türkçe karşılık bulunmadan olduğu gibi verilir ve hemen hemen aynı anlam aralığında bir tanımlama yapılır (2004: 1112).

Romantik akım, Fransız İhtilali'nden sonra ortaya çıkmış gibi görünse de temeli daha öncelere dayanır. Bilinen bir gerçek vardır ki romantizm, klasisizme ve 18. yüzyıldaki bilime dayalı katı, akılcı, eleştirel ortama bir tepki olarak doğmuştur. Edebî akımları oluşturan temel yönsemeler içerisinde bir önceki dönemin aşırılıkları yer alır.

Akla ve kalbe dayalı olma temelde insani bir tutumdur. Bu tutumlardan birinin baskın hâle gelmesi diğerinin eksikliğini fark ettirir. Klasik dönemdeki akılcılık, soyut ve insani tutumdan uzak bir akılcılığa bürünür. Duygunun yok sayılması, edebî eserleri hayalden yoksun kuru bir malzemeye çevirir. Romantizm, bir doktrin olarak edebî akım hâlini almadan önce 17. yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkar. "Preromantizm" olarak adlandırılan bu dönemde romantizmi hazırlayan etkenlere rastlanır. Klasik akımla yazılan belki de tek roman olan *La Princess de Cleves* isimli eserde bile duygulara yer verilmesi, onun duygusal roman olarak görülmesine neden olur. 17. yüzyılın başlarında, *"Örnek olarak, duygu tahlillerine dayanan, hem klasik trajediden, hem klasik komediden esinlenen bir duygusal komedi (Comèdie sentimentale) türü oluşur."* (Göker, 1982: 25). Bu türle ilgili oyunlar sergilenerek türler arasında melezleşmenin ilk işaretleri oluşur.

Abbe Prevost'un *Manon Lescaut* romanı, bu yüzyılın bilinen en önemli aşk romanlarındandır. J.J. Rousseau'nun *Nouvelle Heloise*'si aşkın konu edildiği, bunun yanında doğanın insan dışında bir gerçeklik olarak tasvir edildiği ve toplum hayatındaki aksaklıklardan kurtulmanın yolunun ancak tabiata yönelerek mümkün olabileceğini belirten en dikkat çekici eserlerdendir. Rousseau'nun bu romanından dolayı onu romantizmin kurucusu olarak gören birçok araştırmacı vardır.

Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul et Virginie* isimli eseriyle birlikte egzotik doğa tasvirleri sanata dâhil olur. Tanzimat döneminde çevrilen ilk eserlere dikkat edilirse bunların birçoğunun preromantik dönemin eserleri olduğu dikkat çeker. Romantizm, Fransız İhtilali'yle birlikte Avrupa'daki başka ülkelerde de etkili olur. 1789-1837 yılları arasında İngiltere'de, 1795-1816 yılları arasında Almanya'da zirve dönemlerini yaşar. Bu ülkelerde de edebî akım hâline gelmeden önce beliren bir preromantik dönem mevcuttur. 17. yüzyılın başlarında İngiltere'deki "Duygu Okulu" ve yüzyılın sonlarında Almanya'da yer bulan "Sturm und Drung" hareketinin, romantik akımın oluşmasında önemli bir payı vardır. Romantizm, her ülkede tabiri caizse yeni huylar edinerek zenginleşir. *"İngiltere'de daha çok bir estetik teorisi pratiği, Fransa'da bir sosyal tepki ve yeni bir toplumsal sözleşme arayışı, Almanya'da bir felsefe ve düşünce hareketi olarak kendisine yer bulur."* (Aydın, 2012: 5). Akımın bu denli çeşitlilik göstermesi ve sanatçıya sunduğu özgürlük ortamı romantiklerin bir arada olmasını zorlaştırır. Romantik akımın birçok akıma temel oluşturmasında da bu çeşitliliğin payı vardır.

Romantik akım, önce Almanya'da sonrasında İngiltere'de gelişir. Yalnız en önemli eserlerini Fransa'da verir. Romantizmin bir edebî akım hâlini alması da Fransa'ya

sıçramasıyla mümkün olur. Akımın bu ülkedeki en parlak dönemi Victor Hugo'nun *Cromwell* isimli eserine yazdığı ön sözle başlar. Romantizmin manifestosu olarak okunan bu ön sözde; "*Hugo, klasik kuralları reddetmiş ve bunların yerine temel anlamda (liberalizm)i felsefi ve estetik kaygı olarak yerleştirmiştir. Buna göre, eski edebiyat olan klasik akımdaki yazarı ve bireyi kısıtlayıcı, engelleyici ve aslında gerçekliğe de karşıt olan tüm ilke ve kuralları kaldırıyordu. Sanatçı artık bir Sübjektif Ben olarak kendisini kuşatan doğa (evren) karşısında özgürce ve içinden geldiği gibi davranacak, duygu ve düşünce dünyasını başkasıyla paylaşacak, bunu yaparken de liberalizmin ve lirizmin sağladığı tüm imkânları kullanacaktı."* (Aydın, 2012: 10). Bu ön sözle birlikte sanatın kapsamı genişler. Artık her türlü konu edebiyata dâhil olur. Klasiklerin itibar etmediği ve değersiz gördüğü konular daha çok dikkat çekmeye başlar. Tarihe olan ilgi artar ve millî unsurlar edebî eserde yer alır. Böylece klasiklerin gayri millî olan anlayışlarının yerine millî değerler ikame edilir. Yerel renklerle birlikte folklorik ögelere ve halkı ilgilendiren konulara sık sık yer verilir. Bu durum aynı zamanda eserlerin dilinin değişmesine de neden olur. Klasiklerin sınırları çizilmiş dilinin yerine, daha zengin ve kişisel duygulanımları belli edecek bir dil kullanılmaya başlanır.

Romantizmi oluşturan felsefi düşünce liberalizmdir. *"Liberalizm, bireyin özgürlüğünü, özerkliğini, temel haklarını garanti altına almayı amaçlayan ve bu nedenle siyasal iktidarın sınırlandırılması üzerinde duran bir düşüncedir. Bu düşünce tedricen, bireylerin kendi tercihlerinde, inançlarında, günlük yaşamı etkileyen ekonomik ve siyasi olaylarda özgür olma istemlerinin sonucunda gelişmiştir."* (Elma, 2002: 173). Liberalizmin ekonomi alanındaki etkileriyle birlikte üretim ve tüketim kavramlarının genel hatları değişikliğe uğrar. Lükse ve tüketim mallarına artan talep, ticaretin anlamını değiştirir. Devamında kapitalizm, sömürgecilik gibi sistemler belirir. Değişen hayat koşulları şehir nüfusunun artmasına neden olur. Modern anlamda kalabalık şehirlerin ortaya çıkmasıyla birlikte bu şehirlerdeki hiyerarşik yapıda da farklılaşmalar meydana gelir. Halkı yoksulluktan kurtarmak için yapılan ihtilal neticesinde monarşi yıkılır fakat yeni düzen eskisini aratacak derecede karamsar bir hava oluşturur. Zenginleşen patronlarla birlikte ezilen bir sınıf olarak işçi sınıfı ortaya çıkar. İlk romantiklerin ihtilalden beklediklerinin aksine gelişen bu yeni durum, büyük bir karamsarlığa yol açarak melankolik bir havanın oluşmasına neden olur. Adeta bindiği dalı kesen romantikler, yeni düzenle geçinmenin yollarını ararlar. Çıkar yol bulamayanlarda kaçış fikri belirir. Şehrin kalabalığından ve çıkar ilişkilerinden sıkılan romantikler, çoğu zaman

doğanın ilkel saflığında huzur bulurlar. Kaçışın yönelimleri çeşitlidir. Doğaya, kendi benine, tarihe, uzak diyarlara kaçış temaları romantik eserleri dört bir yandan sarar.

Romantiklerin melankolilerini oluşturan sebepleri, devrin siyasi, sosyal ve ekonomik ortamında aramak gerekir. Çağın sorunlarına çare bulamayan romantikler melankolik bir ruh hâline bürünürler. *"Bu ruh halinin en belirgin semptomları isyan, inkâr, doğaya kaçış, kapitalizme tepki, tektipleşmeye direniş, şehir hayatından uzaklaşma, küreselleşmeye yüz çevirme, Aydınlanma'nın yücelttiği 'akla' meydan okuyan bir lirizm ve içe dönüş, tasa, melankoli, bunalım, 'taedium viate' (yaşamdan bıkkınlık), kimlik arayşında kopuş ve kayıp duygusu, toplumdan uzaklaşma, yabancılaşma, soyut düşünme ve tek başınalık şeklinde olur. Bütün bu semptomların bir tek ortak noktası varsa o da beslenen ümitlerle tarihsel gerçeklikler arasındaki derin ayrılık durumudur."* (Aydın, 2012: 39). Görüldüğü üzere romantizmi oluşturan sebepler çok yönlüdür. Bu sebeplere verilen tepkilerin odağında yer alan özgürlükçü düşünce, akımın çok yönlü olmasına ve daha girişte belirtilen anaç yapısına temel oluşturur.

Liberalizmin toplumsal etkileri, sanatsal aktivitelere sirayet ederek romantizmin doğuşuna zemin hazırlar. Hugo'nun, *"Romantizm sanattaki liberalizmden başka bir şey değildir"* (Öztürk, 1997: 100) sözü uyarınca klasisizmin katı kuralcılığına karşıt bir özgürlük ortamı oluşturulur. Bu özgürlük ortamında sanatçı eserine istediği gibi müdahalelerde bulunabilir. Türlerin karışımı, sanatçının eseri içerisinde belirmesi, mesafenin ortadan kalkması, özgün üslup gibi birçok yeni özellik edebî eserlerde belirmeye başlar. Romantizm, geleneksel anlayışları yerinden sarsarak sanatta yeni bir çığırın oluşmasına neden olur. Modern edebiyatın realizmle başladığını iddia edenlere karşılık birçok araştırmacı moderniteyi romantizmle başlatır. Stendhal, romantizmi çağdaş ve ilginç olarak değerlendirir (Berlin, 2004: 33). Löwy ve Sayre, modernite ve modernizm kavramlarını birbirinden ayırarak romantizmin moderniteye karşı bir isyan hareketi olduğunu belirtir. Modernitenin temeli 15. yüzyıla dayanan Rönesans ve Protestan Reformu'na uzanır. Aydınlanma Çağı'yla birlikte ortaya çıkan sanayileşme ve bilimsel ilerlemeler modernitenin oluşumunda etkili unsurlardır. Bütün bu unsurların birleştiricisi ve doğurucusu kapitalizmdir. Romantizm de kapitalist/modern gerçekliğe muhalefetten doğan bir akımdır (Löwy ve Sayre, 2016: 25). Besim Dellaloğlu da romantizmin varoluş nedenini modern yaşamın temel eleştirisine dayanmasında görür (2010: 45). Bu açıdan bakıldığında bazı romantiklerin muhafazakâr tavırları ve moderniteye karşı geleneksel tutuculukları daha iyi anlaşılabilir. Birinci bölümde

romantizmin etkileri incelendiğinde Tanzimat dönemi romancılarının, özellikle Ahmet Mithat'ın, yaklaşımlarında bu muhafazakârlık sezilecektir.

Yenileşme dönemi Türk edebiyatı, hayal-hakikat çatışmasının etkisi altındadır. Hayalin karşılığı çoğu zaman divan edebiyatının soyut dünyasıyla; hakikatin karşılığı da muğlak bir şekilde romantizm ve realizm akımlarıyla karşılanır. Hatta bahsi geçen hakikat, Batılı anlamda klasik akımın bile etkisi altındadır. Şinasi'nin Türkçenin sadeleşmesi için verdiği çaba Fransız klasisizminin öncülerinden Malherbe'nin etkilerini taşır (Nas, 2012: 2). Tanzimat dönemi sanatçılarının dilde sadeleşme hassasiyetleri romantizmden ziyade klasisizm kaynaklıdır. Romantiklerin kullandığı dil Servet-i Fünûn dönemi sanatçılarının diline daha yakındır. Çünkü süslü anlatım, romantiklerin duygulanımlarını anlatmada daha etkilidir.

Bir ülkedeki romantik ve klasik devirleri kesin çizgilerle birbirinden ayırmak güçtür. Rene Wellek, bu soruna dikkat çekerek neyin romantik neyin klasik olduğunu tanımlamanın bütün ülkelerde incelenmesi zor bir alan oluşturduğunu ifade eder (2002: 275). Yeni Osmanlıların memlekete dönüş tarihi 1870'tir. Realizm ve naüralizm akımları ancak bu tarihten sonra Avrupa'da hüküm sürmeye başlar. Cevdet Perin'e göre Tanzimat sanatçıları Avrupa'dayken sadece romantik akımla karşı karşıya kalırlar. Bu sebepten Servet-i Fünûn dönemine kadar realizmle ciddi anlamda bir karşılaşma mevcut değildir (1946: 155). Tanzimat dönemi sanatçıları birebir olmasa da yurda döndükten sonra da Batı edebiyatını takip ederler. Bu takip çok nitelikli olmadığı için bir melezleşme durumu ortaya çıkar. Servet-i Fünûn dönemine doğru realizmin daha nitelikli anlaşılabildiği muhakkaktır. Bir akım ortaya çıktığı ülkede bile hemen anlaşılmaz. Akımların gelişmesi dalga dalga olur. Bu yüzden Türk edebiyatında da anlaşılabilmesi zaman alır.

Yenileşme döneminde Batı'dan yapılan ilk çevirilere dikkat edildiğinde, bunların kısmen klasik; birçoğunun ise romantik eserler olduğu görülür. Bu sebeple Batılı akımlarla ilk karşılaşma çeviriler yoluyla olur. Dönem sanatçıları aynı anda klasik, romantik ve realist-natüralist eserlerle karşı karşıyadır. Diğer yandan divan edebiyatının yerine yeni bir edebî anlayışı oturtma düşüncesi, karışık bir anlayışın ortaya çıkmasına da neden olur. Yazılan eserler bazı yönleriyle klasik bazı yönleriyle romantik bazı yönleriyle de realist özellikler gösterir. Bu karışıklık, bugün görülebilen bir karışıklıktır. Çünkü dönem içerisinde hayal ve hakikat başlıkları altında sadece iki yönelim mevcuttur. Romantizmin uygulama alanındaki kolaycılığı ilk dönem eserlerinde romantizmin daha baskın hâle gelmesini sağlar. Realizm, romantizmden üstün olmasa da teknik olarak daha

donanımlı bir yazar becerisine ihtiyaç duyar. İlk dönem romancılarının sanatı ikinci plana atmaları, eserlerinin romantik yönlerini baskın hâle getirir. Romantizmin her ülkede kendi şartlarına göre farklılıklar gösterdiği düşünüldüğünde, Türk edebiyatında nasıl bir anlayış içerisinde yeşerdiği cevaplanmaya muhtaç bir sorudur. İlk dönem romanları incelenerek yer yer bu soruya cevap bulmaya gayret gösterilecektir.

Fergana Kocaduru, Alman romantizmini incelediği eserinde Löwy ve Sayre'ın tasnifine uygun olarak romantizmi altı başlık altında inceler (2015: 27-31). Romantizm her ne kadar 19. yüzyıl edebî hareketi olarak görülse de sonraki yıllarda da bir şekilde edebî eserlerde varlığını devam ettirir. Hatta romantik dönemin bitip bitmediği bile bir tartışma konusu yapılabilir. Bu sebeple akım zamanla değişikliklere uğrayarak çeşitli yönelimler elde eder. Löwy ve Sayre'a göre romantizmin çeşitleri: *"...onarıcı, tutucu, faşist, mütevekkil, reformcu, devrimci ve/veya ütopyacı."* (2016: 88) olmak üzere altı başlıktan oluşur. Bu tasnifi çeşitlendirmek mümkündür. Romantikler sanatsal özgürlükten dolayı o kadar geniş bir yelpazede sanatlarını icra etme yeteneğine sahiptir ki bu imkân, romantik sanatçı sayısı kadar yeni bir romantik sanat düzlemi oluşturmaya muktedirdir. Genel anlamda kimi romantiklerin muhafazakâr, kimilerinin milliyetçi, kimilerinin devrimci alana yöneldikleri görülür. Romantizmin toplumun her alanından faydalanan yapısı, edebî anlamdaki romantik akımın da siyasi ve sosyal birçok göstergeyi barındırmasına olanak sağlar. Hasan Aksakal, tek bir milliyetçilikten veya demokrasiden söz edilemeyeceği gibi tek bir romantizmden bahsetmenin de güçlüğüne dikkat çeker (2011: 11).

Romantizmin türlerini akımın ilkelerine ve yöntemlerine göre genişletmek mümkündür. Gotik edebiyatın etkisiyle oluşan kara romantizm veya bunun tersi olarak görülebilecek aydınlık romantizm, İslamcı fikirlerin kuşatıldığı dönemde İslamcı romantizm, uzak diyarların ve doğanın farklı görünümlerinin ele alındığı egzotik romantizm vb. isimlendirmelerle romantizmi çeşitlendirmek mümkündür. Fakat bu çeşitlendirmeler, akımın incelenmesini güçleştirecek olumsuz bir özelliği de içinde barındırır. Dolayısıyla romantik akımı genel ilkeleri içerisinde kalarak incelemek daha doğru olacaktır. Çünkü bir yazar aynı anda romantizmin farklı yönlerini de içinde barındırabilir. Örneğin Ahmet Mithat'ta hem muhafazakâr hem mütevekkil hem de reformist eğilimler görmek mümkündür. Romantik sanatçı, kendi özgürlük alanı içerisinde kimi zaman kendisiyle çelişebilecek uygulamalarda da bulunabilir. Bu sebepten bir sanatçının eserleri incelendiğinde romantik itkinin hangi süreçlerinde

bulunduğunu belirlemek ve romantizmin sanattaki yöntemlerini ne derece kullandığını ortaya dökmek gerekir. Romantizmi oluşturan sebepleri ve bu akımın sanattaki ilke ve yöntemlerini maddeler hâlinde ortaya koymak akımın ilk dönem Türk romanlarında ne derece yer aldığını belirlemek için bir ön bilgi oluşturacaktır. Romantizmin ilke ve yöntemleri şu şekildedir:

- Romantik akımı oluşturan süreç aynı zamanda Fransız İhtilali'nin de gerçekleşmesine neden olur. Fransız İhtilali'nin sonuçları, romantiklerin istediği gibi olmayınca romantik akım daha da kuvvetlenerek yeni özellikler kazanır.
- Romantizm, klasisizmin katı akılcılığına karşıdır yalnız aklı tamamen dışlamaz. Aklı ve duyguları bir arada sunma isteğindedir. Bazı romantiklerin duyguyu ön plana çıkarmasıyla da sadece duyguya dayalı bir akım gibi değerlendirilmiştir.
- Romantizm her ülkede kendine göre bir karakter edinir.
- Yerli ve millî bir akımdır.
- İhtilal sonrasındaki karamsar ortam nedeniyle bazı romantiklerde kaçış fikri belirir. Kaçış teması, doğaya, kendi benine, ölüme ve tarihe doğru gelişir.
- Romantiklerde doğa bir mabet gibi telakki edilir. Toplumsal yaşamla uyuşamayan birey doğanın saflığı içerisinde özüne döner.
- Kalabalıklaşan şehirler ve kapitalist düzen, bireyin yalnızlaşmasına ve melankolik bir ruh hâline bürünmesine sebebiyet verir.
- Liberalizmin etkilerinin sanata aktarılmasından dolayı sanatçıya geniş bir özgürlük alanı sunulur. Bu sebeple sanat eserleri sanatçının oyuncağına dönüşür.
- Hikâye ve roman gibi türlerde sanatçı kendi benini gizlemeyerek eserin içerisindeki varlığını özellikle sezdirir. Hayalin ve hakikatin arasında kalma durumu sanatçıya sonsuzluk hissi verir.
- Klasik eserlerdeki üstün kişilerin yerini sıradan insanlar alır.
- Duyguların ağır basmasından dolayı lirizm ön plandadır.
- Romantizmde aşk ana tema değildir. Yalnız aşk lirizme imkân tanıdığından bu temadan fazlasıyla yararlanılmıştır.

- Romantik eserlerde onulmadık tesadüflere yer verilerek sonsuzluğa doğru bir genişleme alanı açılır.
- Karşıtlıklar birbirini tanımlamak için romantik eserlerde özellikle yer alır. İyilerin daima iyi olduğu kötülerin de daima kötü olduğu bir kurgulama mevcuttur. Bu kurgulamada sanatkârın keyfiliği esastır.
- Tarihe olan ilgisiyle ve yerel renkleri kullanmasıyla ülke edebiyatının millileşmesine olanak tanır.
- Türler arasında bir melezliğe neden olup türlerin birbirine karıştığı yeni sanatsal buluşlar üretir.
- Hem toplumsal hem de toplumdışı yönleri mevcuttur.
- Bireyin keşfedilmesine yol açarak realizmin oluşmasına da ortam sağlar.
- Romantik eserlerde uzun tasvirler yer alır. Bunlar daha çok tasvir için tasvir anlayışına uygundur.
- Romantik eserlerin dili ağır ve süslüdür. Fakat bunun aksi de mümkündür. Çünkü romantizmde hiçbir sınırlama yoktur.

1.1. Romantiğin Mabedi: Doğa

Doğa, romantik sanatçı için en önemli unsurlardandır. Toplumdan ayrılan birey, doğa mabedinde duygularının yönlendirdiği yeni bir dünya kurar. *"mükemmel uyum mekânı"* (Öztürk, 2010: 107) olarak hissedilen doğa, Tanrı'nın bir kelamı gibi algılanır. Toplumun bir parçası olarak alınan kararlara uyan bireyin yerini düşünen, hesaplayan, sorgulayan birey alır. Romantik karakter, yaşamla arasındaki mesafeyi doğa aracılığıyla kapatır. Ana rahminin sağladığı güven ortamını arayan melankolik ruh, bir ağacın altında huzura erer. Bütün bunların yanında doğa, insana tek başına var olmanın müthiş hazzını yaşatır. Romantik dönem, dünyayı sonsuza bölerek her bireye özel olarak yaklaşır. Bu bireylerin algıladığı doğa tasavvuru, doğrunun ve yanlışın, iyinin ve kötünün kısacası bütün zıtlıkların birbirini tamamladığı sonsuz sayıda farklı dünyaların inşa edilmesini sağlar.

Romantik doğa algısı irdelenirken Batılı tavır ile Türk edebiyatındaki tavrı ayırmak gerekir. Edebî akımların belli felsefi, ekonomik, sosyal ve siyasal süreçlerin neticesinde ortaya çıktığı düşünüldüğünde Batılı milletleri bu akımlara götüren sebeplerle Osmanlının içinde bulunduğu durumu birbirinden ayırmak zorunluluk olur.

Tarihî çağları her millet aynı şekilde yaşamaz. Batı'nın dinî, siyasi, sosyal ve ekonomik boyutları Osmanlının içinde bulunduğu koşullara göre farklılık gösterir. Orta Çağ'da ve daha sonraki dönemde rasyonalist hareketlerle beliren doğa algısına bir tepki olarak doğan romantik doğa algısı içindeki kodların, Doğu mistisizmine dayanan yönü düşünüldüğünde Türk edebiyatındaki doğa algısının romantik doğa algısıyla benzeşen ve ayrılan yönlerini belirleme gerekliliği ortaya çıkar.

Romantik akım içerisinde beliren bütün yönelimlerin birbiriyle bağlantılı yönleri mevcuttur. Romantiklerin tarihe bakışları, melankolisi, özgürlükçü tutumu, din algısı vs. birçok tutumu doğa algısının oluşumuna nedendir veya doğa algısının sonucunda oluşan etkenlerdir. Orta Çağ'daki kişinin tanrı ile arasındaki ilişkiyi belirleyen kilisenin tutumu, İslami geleneğin hüküm sürdüğü edebiyatlara ters bir tutumdur. Avrupa'daki insanların zamanla birikerek kilisenin dogmalarına karşı aldığı tavır neticesinde geliştirdikleri özgürlükçü dinî görüşlerin çoğu zaten İslami gelenekte mevcuttur. İslami gelenekte kul ile Allah arasında hiçbir kurumun varlığına izin verilmez. Mutasavvıfların mürit-mürşit ilişkisi de Hristiyan papazlarından taban tabana zıtlıklar taşır. Dolayısıyla Türk edebiyatında hiçbir zaman klasik geleneğin din anlayışına karşı bir itiraz mevcut değildir.

Batılı düşünürlerin bireyselliklerini ortaya koyarak keşfettikleri yeni doğa anlayışı çoğu zaman Doğu'nun egzotizminden ve mistik geleneğinden izler taşır. Bu geleneğin benzer durumları divan edebiyatında da mevcuttur. Divan edebiyatında doğa, Batı'da olduğu gibi cansız ve ruhsuz değildir. Dolayısıyla yenileşen Türk edebiyatında yer alan canlı doğa tasvirlerini bir tepki olarak değerlendirmemek gerekir. Bu durum şu soruları akla getirir: Yenileşmenin başlamasıyla birlikte divan edebiyatının doğa algısının karşısında hangi tutumlar yer almaktadır, Batılı klasik gelenekte yer alan doğa algısıyla Türk edebiyatının klasik geleneğinde yer alan doğa algısı arasında ne tür benzerlikler ve farlılıklar mevcuttur? Bu sorulara verilecek cevaplarla birlikte tezin mahiyeti içerisinde yer alan romanlardaki doğa tasvirlerinin romantizme bakan tarafları daha sağlıklı incelenebilir.

Öncelikle belirtmek gerekir ki, klasisizmle Türk edebiyatındaki "klasik edebiyat" arasındaki yakınlığın boyutları çok geniş değildir. Divan edebiyatının belli kurallar içerisinde kalması, sanatçıya özgürlük alanları bırakmaması, belli bir geleneğe bağlı olması, evrensel nitelikli konulara sahip olması, saray eksenli olması, soyut konular içermesi ve yıllar içerisinde üst düzey eserlerle birlikte Türk edebiyatının önemli bir merhalesini oluşturduğu için "klasik" sıfatını edinmesi bu isimlendirmenin nedenlerini

oluşturur. Öyle ki divan edebiyatının romantizmle bağdaşan birçok yönü de ifade edilebilir. İlk dönem Türk romanlarının gerçekliği kurgulayışında klasik geleneğe karşı takındığı temel tutum, klasik geleneğin soyut bir gerçekliği barındırmasından ileri gelir. Divan edebiyatında sanatçının kendi 'ben'inin eserin içinde yer almaması, somut bir gerçekliğin de eserin içine girmemesine neden olur. Gerçek 'ben'in olmadığı yerde somut bir doğa tasavvurunun olması da beklenemez. Divan edebiyatındaki doğa tasavvuru, daima bir fikri ifade etmek için belirir. Bu fikir ilahi olanı, evrensel insani değerleri anlatmak içindir. Temelde Türk edebiyatında hayal-hakikat çatışması olarak ele alınan tutumun içeriğinde de somut insan gerçekliğini anlatma isteği yer alır. İlk olarak Nedim'de belirmeye başlayan dış gerçeklik en önemli karşılığını Keçecizade'nin Mihnet-Keşan eserinde bulur. Bu eserde dış gerçekliğin dikkate sunulmasına neden olan durum sanatçının kendi 'ben'inin de eserin içerisinde görülmesiyle mümkün olur. Roman gibi Türk edebiyatında yer almayan bir form, sanatçıya verdiği yeni imkânlarla kişilerin doğal ortamlarının anlatabilmesini olanaklı hâle getirir. Bu nedenle incelenecek romanlarda doğa algısının romantik geleneğe uygun olarak Türk edebiyatında hangi boyutlarıyla yer aldığını belirlemek daha isabetli olacaktır.

Romantikleri, klasiklerden ayıran başlıca nedenlerden biri doğa algısındaki farklılıklardır. *"Klasikler için 'insan ruhu, mizacı, psikolojisi' demek olan tabiat, romantikler için 'dış dünya, doğa' manasındadır."* (Çetişli, 2011: 75). Divan edebiyatında, özellikle kasidelerde, doğa tasvirleri ile sıkça karşılaşılır. *"Divan şairleri şiirlerinde kullandıkları benzetmelerde, mazmun ve motiflerde sıklıkla doğa güzelliklerinden ve doğanın kendine özgü bazı özelliklerinden yararlanırlar. Ancak doğayla ilgili benzetme ve tasvirler gerçekçi değildir. Gelenekte belirlenen şekliyle, fazla değiştirilmeden kullanılır."* (Batislam, 2005:1). Şiirlerdeki doğa tasvirleri aktif değildir. Yani eserin bütününe yön vermekten ziyade fon oluşturmak için süslenebilecek bir araç konumundadır. Böylece divan edebiyatındaki doğa, gerçeklikten uzak, pasif, süslü, önceden belirlenmiş özelliklere sahip bir yapıya dönüşür. Her şair bu formu kendi bireysel kabiliyeti ölçüsünde dönüştürerek gerçek doğadan gittikçe uzaklaşan bir resim çizer. Oysa romantik bakış, bu anlayışa karşıdır. Romantizmin savına göre doğa, insanın dışında da var olan, canlı, kendi iç dinamiklerine sahip, duruma göre değişebilen bir ögedir. *"Eski edebiyatımızda varlığı ancak benzetmelerde görülen ve şairin anlatım ustalığını göstermek için başvurduğu bir motif olan doğanın konumu pasif durumdaydı.*

Batılı romantiklerin etkisiyle edebiyatımıza giren bu tema, artık yavaş yavaş bir aktör haline gelir ve aktif bir rol üstlenir." (Aydın, 2004: 25).

Romantik dönemdeki doğaya bakış açısının değişmesinin bazı önemli sebepleri vardır. Kapitalizmin ekonomide etkin bir hâle gelmesi, toplumda insanların arasında paraya dayalı çıkar ilişkilerinin baş göstermesi, bireyleri birbirlerine karşı yabancılaştırmaya, ötekileştirmeye başlamıştır. Özellikle Osmanlının son dönemlerinde devletin kurduğu tımar gibi bazı sitemlerin bozulması, halkın gittikçe fakirleşmesi, bunlar yetmezmiş gibi ayanlar diye bilinen yeni bir gürûhun ortaya çıkarak maddi dengesizliklere yeni bir boyut kazandırması, tıpkı Avrupa'daki gibi Osmanlıda da paranın ölçüt olduğu bir hayat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Yalnızlaşan, ötekileşen, yabancılaşan insanlar birbirlerinden kuşku duymaya ve uzaklaşmaya başlamışlardır. Sanatçı, bu yabancılaşmayı derinden hisseder. *"uzamsal yabancılaşma"* diye nitelendirilen bu yalnızlık duygusu tıpkı ilkel insanlardaki gibi doğayı varlığına bir çıkış noktası olarak belirler. *"Sanatçı, toplumla bağıntıları zayıfladığı oranda doğaya yaklaşır, insanlar arasında bir türlü bulamadığı yalnızlığı, rahatlığı ve dinlenişi doğada bulur, hatta toplumuyla kuramadığı iletişimi doğayla kurarak bu iletişimde toplumsal yalnızlığının acısını çıkarır."* (Yücel, 1981: 64).

Eski zamanlarda fert, toplumun bir parçası olarak kendini konumlandırırken sonraki süreçte bireysellik ön plana çıkmaya başlamıştır. Artık kişi kendi kimliğiyle diğer insanlardan ayrılmaya ve varlığını kanıtlamaya girişir. *"...çünkü yabancıllık öğesi hem yaşamsal, hem de sanatsal açıdan bir açılma, bir soluklanma etkeni, kişinin kendi ortamında bulamadığını başka ortamlarda bulma umududur."* (Yücel, 1981: 63). Böylece kişi bu uzaklaşma sayesinde kendi iç dinamiklerinin farkına varmaya başlamıştır. Doğa büyük bir ilham kaynağı olarak yol gösterici olur. Romantiklere göre doğa, insan gibi mutlak manada iyidir, yaratıcının maddede vücut bulmuş bir örneğidir (Çetişli, 2011: 75). *"Romantik kişi, insan ruhu ile doğa arasında derin bağların olduğunu anlar. Doğada insan yaşamının yankılarını, yansımalarını ve anlamını bulur."* (Çılgı, 2007: 32). Tasavvuf geleneğinde var olan "vahdet-i vücûd" nazariyesi doğaya bir canlılık atfeder. Dolayısıyla Türk edebiyatında tasavvufi gelenekle yazılan bütün eserlerde doğanın bir ruh taşıdığına inanılır ve her nesne yaratıcının tecelligâhı olarak kabul edilir.

1.1.1. Romantik Tasvir

Doğa, romantik gelenekle ortaya çıkan birey için kendi hüzünlerini paylaşabildiği, ruhunu dindirebildiği, ilkel saflığa erişme mekânıdır. Avrupa'da sanayinin gelişmesi ve siyasi çalkantılar şehir hayatına karşıt tepkilerin doğmasına sebep olur. Oysa Osmanlı, Avrupa'dan farklı bir ilerleme içerisindedir. Osmanlı insanını ilgilendiren temel neden günün gerçekliğinin ele alınması isteğidir. Kimlik değişimin ayyuka çıktığı Tanzimat seneleriyle birlikte halkın yüzyıllardır hemhâl olduğu Doğu geleneğinin yerine Batı geleneğinin ikame edilmesi, hem sanatçıların hem de halkın edebiyattan beklentilerini değiştirmiştir. Batılı bir form olarak Türk edebiyatına dâhil olan roman ile birlikte ilk tartışılan konuların başında gerçeklik olgusu gelir. Realist gerçekçiliğe de kucak açacak olan gerçeklik anlayışının temeli romantizme dayanır.

Ahmet Mithat, Namık Kemal gibi Tanzimat döneminin önde gelen yazarları eserlerinin ön sözünde veya çeşitli makalelerinde roman formu, romantizm ve realizm gibi akımlarla ilgili görüşlerini belirtirler. Onların genel görüşleri çoğu zaman uygulamalarıyla zıtlıklar taşır. Dönem yazarlarının görüşleri üzerine yapılan birçok çalışma mevcuttur. Burada ortaya konmaya çalışılacak olan yazarların görüşlerinden ziyade uygulamalarının edebî akımlarla olan bağlantısıdır.

Ahmet Mithat'ın romanları genel olarak roman kahramanını ve kahramanın yaşadığı mekânı tasvir ederek başlar. Romantiklerin kişinin gerçekliğini bulunduğu çevreyle birlikte verme isteği onun romanlarında da görülür. Bu yönüyle roman formu divan edebiyatının soyut dünyasından ayrılır. Romanlarda geçen vakalar somut mekân unsurlarıyla işlenir. *Paris'te Bir Türk* romanı İstanbul'dan Marsilya'ya giden bir vapurun tanıtımıyla başlar. İkinci mevkii yolcularının bulunduğu yere dikkat çekilerek vapurun sayfalarca süren tanıtımı yapılır. Bu tanıtımın kısa bir bölümü şu şekildedir:

"Kamaraya inilecek olan merdivenden aşağıya inildikte, iki metre kadar arzında ve beş metre kadar tûlunda bir aralığa inilir ki, bu aralık merdivenin arka tarafına doğru beş metre daha imtidad eyler.

İşbu aralık üzerine altısı sağda altısı solda ve üçü dahi karşıda olmak üzere tamam on beş kapı açılır. Eğer sağdan veyahut soldan birinci kapıları açacak olursanız, derunu iki metreden ekall arzında ve üç metreden ziyade tûlunda bir kabine olduğunu ve bu kabinenin sağ tarafında birbiri üzerine konulmuş tabut şeklinde çifte yatak ve onun ayak ucunda bir tuvalet takımı ve sol taraftaki duvar üzerinde elbise ve şapka asmaya

mahsus dört tane güzel çivi ve karşı tarafında dahi müdevver bir tek pencere görürsünüz ve bu ahvalin cümlesinden bunun bir hususî kabine olduğunu anlarsınız…" (PBT, s. 1).

Vapurun ayrıntılı bir tasviri yapılır. Bu tasvirin bazı amaçlar için yapıldığı göze çarpar. Ahmet Mithat, romanı halkı eğitme noktasında bir form olarak kullandığı için kişilerin bulunduğu somut mekânları verirken onlara yeni yerleri tanıtmak, bilmedikleri nesneleri öğretmek ve farklı kültürler hakkında bilgi vermek ister. İstanbul'dan Marsilya'ya giden bir vapurda bulunma şansını herkes elde edemez. Dahası hayatlarında vapurun içini görmemiş birçok insan mevcuttur. Bu ayrıntılı tasvirlerle toplumdaki bilgi eksikliğini gidererek vakanın geçtiği zemini canlı kılmak ister. Ayrıca tasvirlerin zaman zaman sayfalarca sürmesi, yapılan tasvirlerin romantik akıma uygun olarak tasvir yapmak için yapıldığını gösterir. Tasvirlerin işlevsel yönüne çok fazla dikkat edilmez. Yapılan tasvirlerle roman kişilerinin dünyaları hakkında genel bilgiler elde edilir. Çoğu zaman romanın başında veya yeni bir yere gidildiğinde olayın başında çevre unsurlarıyla ilgili tasvirler yapılır ve olay akışında çevre unsurları işlevsel olarak kullanılmaz.

Ahmet Mithat'ın romanlarında çok geniş bir coğrafya dikkat çeker. Amerika'dan Singapur'a, Cezayir'den Fransa'ya farklı ülkeler ve farklı mekânlar esere zemin oluşturur. Genel olarak muhayyilesi İstanbul'la örülü olan yazarın olayları farklı mekânlarda işleme gayreti her zaman vakanın gelişimiyle ilgili değildir. Örneğin hiç Amerika'ya gitmemesine rağmen okuduğu kitaplardan esinlenerek Amerika'da geçen romanlar kaleme alır. Yazarın gayesi okuyucusuna geniş bir dünya algısı kazandırmaktır. Dünyada Türk-İslam medeniyeti dışında birçok medeniyet vardır. Bu medeniyetlerin kendilerine göre kültürel birikimleri mevcuttur. Yazar farklı kültürleri anlatmayı sever. Bu kültürler aracılığıyla halkın kendi kültürünü tanımasını sağlamaya çalışır. Çoğu zaman başka ülkelerle yapılan karşılaştırmalar ahalinin kendi ülkesini tanımasını sağlamak içindir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında geçen çevre betimlemeleri anlatıcı kişisinin ağzından yapılır. Vaka içerisindeki şahısların mekâna ilişkin gözlemleri verilmez. Dolayısıyla gerçekçilerin tekniğinden uzak bir tasvir yöntemi mevcuttur. Zira Halit Ziya Uşaklıgil'in ilk romanı *Sefile*'de bu duruma dikkat çekilerek Ahmet Mithat'ın romantik tasvirciliği inceden inceye eleştirilir. Romantiklerin gereksiz tasvirlerini bilen Halit Ziya, Mihriban ve İkbal'in evini tanıtırken tasviri uzatmaz:

"…Üçüncü katın ikinci kattan bir farkı varsa onun da gayr-i mefruş (döşenmemiş) bulunmasından ibaret olduğunu haber verirsek karilerimize (okuyucularımıza) lüzumu kadar malumat vermiş oluruz." (SE, s. 19).

Romantizmden realizme doğru geçişte tasvirlerin niteliği değişecek ve dış çevre daha işlevsel bir şekilde kullanılacaktır. Anlatıcının bakış açısıyla aktarılan çevre unsurları, zamanla kahramanın bakış açısıyla verilerek dış çevre, kahramanın iç dünyasını aydınlatmada araç olarak kullanılacaktır. Ahmet Mithat'ın romanlarında çevre unsurları vakaya somut bir zemin oluşturur. Kişilerin genel hâllerine uygun olarak verilen dış çevre unsurları esere gerçeğe yakın bir hava kazandırır. Felatun'un eviyle Rakım'ın evi kişilerin hayata bakış açılarına göre döşenmiştir. Felatun'un yaşadığı ev, babası Mustafa Merakî Efendi tarafından alafrangalığını yansıtacak şekilde döşenirken; Rakım'ın evi daha sade çizgilere sahiptir. Ahmet Mithat, romanlarında genel olarak kişilerin tek boyutlu alımlanışlarına uygun mekânlar üretir. Bu mekânlar da çoğu zaman Batılılaşmanın boyutlarıyla ilgilidir. Yanlış Batılılaşmış tiplerle kendi değerlerinin farkında olan ideal tiplere uygun bir dış çevre çizilir. Böylece onun romanları çevre unsurları açısından realist bir seviyeye yükselemez. Yazarın gerçeklikten anladığı şey de romantik gerçekliktir. Yazar, çevre tasvirlerinin romantizme ve realizme uygun yönlerini bilir. *Cinli Han* romanında romantiklerin yaptığı çevre tasvirleriyle realistlerin gözlem ürünü olan tasvirlerini açıklar. Fakat realist tasvircilik yine de parçalı bir şekilde görünmekten uzağa gidemez:

"Vak'a Fransa'da güzar eyliyor. Fransa'nın Lyon eyaletinde Pierie namında bir karyeden bed' eyliyor. Ekser romancıların âdetleri olduğu üzere (Pierie karyesi şöyle güzel böyle lâtif olup şu mevkiinde bulunulursa enzâr-ı temâşâya şöyle bir manzara arz eder, bu tarafında bulunulursa şöyle görünür) gibi tarifata girişemeyeceğiz. Vakıa bu yoldaki tarifât romanlara en ziyade çeşni veren şeylerdense de muharrer bir mahalli re'yül-ayn görmeli veyahut plânlar haritalar resimler tetkik ve tetebbu ile o mahalli görmüş gibi tanımalı ki bu yoldaki tasvirata muktedir olabilsin. Bu şartlar bulunmadığı hâldeyse öyle ezberden edilen tasvirât-ı şâirânesinin dahi ehemmiyeti olamaz." (CH, s. 1).

Anlatıcının yapmak istediği tasvir yöntemi realistlerin yöntemidir. Fakat Ahmet Mithat'ın romanlarında bu tasvir yöntemi çok az yer kaplar ve parçalı bir şekilde bulunur. Yani hiçbir zaman metnin geneline uygulanamaz. Kaldı ki *Cinli Han* romanındaki olaylar Fransa'da geçmesine rağmen bulunduğu coğrafyayla ilgili değildir. Olaylar Anadolu veya

Hindistan'da da geçebilecek niteliktedir. Dolayısıyla anlatıcının ifade ettiği gözleme dayalı tasvir sadece sözde kalır.

Eski Mektuplar romanında yer yer kişilerin ruhsal durumlarına göre tabiat tasvirleri yapıldığı görülür.

Ahmet Mithat romanlarında değişik kültürlerin tanıtımı yer alır. *Gönüllü*'de Rumeli mutfağı ve Arnavut gelenekleri, *Karnaval*'da maskeli balo kültürü, *Kafkas*'ta Çerkez kültürüne ait unsurlar, *Süleyman Musli*'de Bitlis, Diyarbakır, Musul gibi yörelerdeki yaşam biçimleri, *Vah* romanında fotoğrafçılık gibi sayısı çoğaltılabilecek birçok yerel ve Batılı kültürel ögenin tanıtıldığı görülür. Bu tanıtımlar romantik geleneğin sağladığı imkânlar neticesinde gelişir.

Namık Kemal'in *İntibah* romanı da romantik doğa algısıyla ilintili olarak incelenmesi gereken eserlerdendir. *İntibah* romanı bahar tasviriyle başlar. Mevsim olarak baharın seçilmesi, romanın ismine uygundur. Sözlük anlamı itibariyle *"uyanış"* manasına gelen intibah sözcüğü, tabiatın uyanışına paralellik göstermektedir. Romanın genel temasında da bu uyanış mevzusu kendisini hissettirir. Ali Bey'in de gerçeklerin farkına varması bu uyanış kelimesine koşutluk gösterir. Uyanış tabiri, romantik akıma uygun düşen bir kelimedir. Avrupa'da Aydınlanma Çağı'nın bir ürünü olan romantizm, Türk edebiyatında da bu şekilde yansımasını bulur. Bahar tasviri ve ardından gelen Çamlıca tasviri, Türk edebiyatında dış âlemin tasvir edilmesi açısından bir yenilik gibi düşünülebilir. Fakat bu tasvirin ne derece romantik olduğu düşünülmesi gereken bir durumdur. *"İntibah'ın başında bir fasıl süren bahar tasvîri, herhangi bir bâharın tasvîridir; burada imajların çoğu eski edebiyattan alınmış genişletilmişlerdir."* (Akdeniz, 2012: 9). Yazarın, baharın tasvirini yaparken seçtiği; çimenlik, gül, bülbül, lale, mehtap, ay, rüzgâr gibi unsurlar klasik bir şiirden alınmış gibidir. Aşağıda görüleceği üzere verilen bazı kısımlar bir kasidenin şerhi gibidir.

"Güller göründükçe zannolunur ki birçok nev-reste nihal-i cemal (yeni yetişmiş güzel fidan) ağyar (yabancı) nazarından (bakışından) kaçarak ağaç gölgelerine, yaprak aralarına saklanmış; ara sıra rüzgârı muvafık (uygun) buldukça hicab-ı ihtifalarından (gizlenme örtülerinden) çıkarlar, birbiriyle dudak dudağa gelirler; rüzgâr muhalefete başlayınca yine inzivaya çekilirler, birbirlerine mütehassirane (özlem çekercesine) arz-ı iştiyak ile (istekle) hafif hafif gülüşürler.

Sebebi hayalât-ı şarkıye ile kesret-i itilaf (Doğu'ya özgü hayallerle fazla yakınlık) mıdır, nedir, ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vakıa (gerçi) güle âşık

olmadığını bilirim. Fakat bîçare (zavallı) kuşun tavr-ı sevdavîsine (sevda çeken tavrına) bakılırsa o ufacık gönlünde ne büyük bir muhabbet eseri (aşk) hissolunur. (İ, s. 24).

Bu satırların devamında bülbülün hürriyet sevdası, lalelerin bir içki sofrasındaki şarap kadehine benzemesi, gökyüzünün güzelliğinin bir dilberin gözlerine benzetilmesi gibi eski edebiyattan alınmış birçok mazmun ve motifi bulmak mümkündür. Zaten yazar da bu isteğini saklamaz: *"Biz sanırım sadedden (esas konudan) çıktık. Muradımız Çamlıca'nın tarifine evsaf-ı bahardan (bahara ait vasıflarından) bir girizgâh (giriş) bulmak idi."* (İ, s. 27). Yazar, eserde kendisini ortaya çıkararak romantik bir tavır sergiler ama romanın girişindeki bu kısım romantik akımın etkisinden uzak eski geleneğin bir devamı olarak göze çarpar. Yalnız bunların dışında bahar tasvirine başlarken toprağa yansıyan ruhtan bahseder:

"Bir hâlde ki, taravetlerine (tazeliklerine) dikkat olunsa nazar-ı ibretle (ibret bakışıyla) vücutlarına serapa cereyan eden (vücutlarına baştan ayağa akan) hayatı görmek kabildir mümkündür)." (İ, s. 23).

Romantik akımda tabiata atfedilen ruh ve canlılığın izleri burada görülse de Batı romantizmindeki bu değişme Türk edebiyatında yer aldığı için bu kısmın da yine eski edebiyatın bir devamı niteliğinde görülmesi doğru olur.

Bahar tasvirinin ardından gelen Çamlıca tasviri de reel olmaktan uzaktır:

"Çamlıca'ya Firdevs-i alânın (yüce cennetin) yere inmiş bir kıtası denilse şayestedir (lâyıktır). Feyyaz-ı Kudret (Allah) âlemde ab-ı hayat (hayat suyu) icadını irade etmiş olsaydı o hasiyeti (niteliği) Çamlıca suyuna verirdi." (İ, s. 29).

Nitekim bu şekilde bir tasviri Tanpınar, *"klişe"* olarak niteler. Romanın bu girişini kasidelerin *"nesib"* bölümüne benzetir ve bu tasvirde şahsi hiçbir imajın bulunmadığını, eski şiirin bir vulgarizasyonunun yapıldığını, yeniliğin ancak devamında gelen bazı teferruatlarda aranması gerektiğini belirterek yol gösterir (2012: 399). Orhan Okay da bu tasvirin kaynağının sadece eski edebiyat olduğunu (1988: 135) söylerken Güzin Dino, bu görüşleri desteklemenin yanında Batılı romanların etkisini ve eserini yeni bir çerçeveye oturtma kaygısının da etkili olabileceğini ifade eder (2008: 33).

Namık Kemal, romantik akımla birlikte ağır ve süslü dilin terk edilmesi bunun yerine sade bir dilin tercih edilmesi görüşünü de taşımaktadır; ama bu görüşünü esere yansıtamamıştır. Dolayısıyla eserden yola çıkılacak olunursa giriş bölümündeki bu tasvirlerde romantizme uyma isteği olsa da yazar uygulama safhasında eski geleneği devam ettirmek durumunda kalmıştır. Chateaubriand: *"...sanat yapıtında bizi etkileyen*

şeyin doğrudan doğruya doğa değil, sanatın insanlaştırarak tinimize ve yüreğimize yakın kıldığı bir doğa olduğunu" (Akt. Yücel, 1981: 61) söyler. İlk bölümde geçen bahar ve Çamlıca tasviri bu yakınlığı taşır. Fakat bu yakınlık eski edebiyatta artık klişe hâline geldiği için içtenlikten uzaktır.

Yozlaşmış bir tip olan Mehpeyker'in evi tasvir edilirken yazarın eski gelenek ile romantik anlayış arasında kaldığı ikilemi görülür. Evin dışına ait tasvirleri birebir eski geleneğin devamı olarak gören Tanpınar bu ikilemi şöyle açıklar: *"Kemal, ancak evin içine girdikten sonra yaşadığı zaman ve realiteye döner. İtiraf etmeli ki bu oda ve yatak odası tasviri Türk nesrinde Ahmed Midhat Efendi'nin o esnada epeyce gelişmiş sanatına rağmen ilk ciddi denemedir."* (2012: 400). O zamana kadar mahrem olan bir yerin böyle bir tasviri söz konusu değildir. Dolayısıyla Namık Kemal, romantik akımın sağladığı imkânlarla birlikte ufuk açıcı bir denemeye girişmiştir. Köşkün dışına ait soyut tasvirlerle evin içine ait somut tasvirlerin farkı romandaki ifade bulmuş şekliyle daha rahat anlaşılabilir:

"Güya ki bir ten-dürüst (güzel vücutlu) dilberin reng-i vücudu (vücudunun rengi) gibi gayet açık pembeye boyanmış olan bu köşkü Örfi'ler, Şevket'ler görseler idi sahile kurulmuş bir malike-i deryaya (deniz perisine) ve önünde olan körfezciğin suyunu kenarı beline sarılmış da sairleri (diğerleri) hiffeti cihetiyle sath-ı aba (hafifliği bakımından su yüzeyine) yayılmış bir ipek peştemala benzetirlerdi. O hâlde ise sevk-i nesim (rüzgârın sevki) ile kasrın (köşkün) eteğinde peyda olan (meydana gelen) ufak ufak habaplar (kabarcıklar) o peştemalın etrafına işlenmiş inciler, cevherler hükmünde tutulabilirdi. Kasrın (köşkün) ortasına tesadüf eden büyük pencereyi bir nurani sineye (ışıklı göğüse), kenarında şehnişinvari (şehnişin gibi) harice uğramış (dışarı çıkmış) olan iki ufak revzeni (pencereyi) ise ay parçası gibi iki memeye teşbih etseler (benzetseler) hayal biraz acemane (İranlılara özgü) olursa da bütün bütün letafetten berî (hoşluktan uzak) sayılmazdı…" (İ, s. 89-90).

Köşkün cinsel bir obje olarak şehvanî duyguları ön planda olan bir kadına, ağacın ise ona yeni kavuşmuş bir aşığa benzetilmesi ve bir de bunlara ayın eski şiirin bir imgesi olarak eşlik etmesi teknik bakımdan eski geleneğin devamıdır. Abartmalar ve süslü anlatım, mekânı gerçek kimliğinden uzaklaştırıp bir hayal ürünü hâline getirir. Fakat yine de köşkün, Mehpeyker'in karakterinden dolayı cinselliği çağrıştıran sözcüklerle tanımlanması yenilik olarak dikkate çarpar. Evin içine girildiğinde tablo artık gerçek bir mekânın izlerini taşır.

"Kara tarafına olan duvarın vasatına (ortasına) ve binaenaleyh (bu yüzden) büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden halî (penceresiz) olan sağ duvarın bahçe tarafındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkla denize nazır olan (bakan) pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pencerenin önünde endam (boy) aynasıyla, çifte fanuslu çalar saatiyle bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır (bakan) iki penceresi olan duvarın deniz canibindeki köşesinde bir kanepe ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tarafındaki köşesinde bir aynalı dolap, kapının iki tarafında dahi bahçenin sokak kapısı tarafındaki cihetine nazır iki pencere görünürdü…" (İ, s. 90-91).

Bu tasvirler artık bugünün anlayışına yakındır. Gerçekliği duyumsanabilen böyle bir mekânı zihinde canlandırmak daha kolaydır. Mehpeyker'in evinin içinde görülen aynaların çokluğu dikkat çeker. *"Lüks eşyadan sayılan ayna, geleneksel dönem nesne kavramları içerisinde farklı sembolik anlamları ve açılımları olan bir eşyadır."* (Arslan 2012: 135). Mehpeyker'in evinin içi tasvir edilirken bir boy aynası ve bir de aynalı dolabın aynı odada bulunması bu iki aynanın iç içe geçen görüntüleriyle sonsuzluk hissi doğurduğu fikrini ortaya çıkarır. Ayna, *"...geçici olanın, anlık olanın yeridir; suni olanı ve hayali destekler ve bireyi yaşamı reddetme noktasına götürünceye kadar gerçeklikten"* (Melchior, 2007: 162) uzaklaştırır. İç içe geçen bu aynalar aslında Ali Bey'in hayal âlemine dalarak kendi gerçekliğinden uzaklaşmasını simgeler. Bu yönüyle de eşya işlevsel olarak Türk edebiyatında yeni bir kullanım içine girer. Masallardaki kötü niyetli kadınların bir figürü olarak Mehpeyker'in kişiliğiyle bütünleştirilebilir. Ayna, *"gerçek imge"*lerden çok *"arzulanan imge"*leri taşımakla mükellef (Arslan, 2012: 136) olduğu için Mehpeyker'in şehvanî duygularla arzulanan bir kadın olma durumunu desteklemektedir. Ali Bey, böylesi bir atmosferin büyüsünde gerçeklikten gittikçe uzaklaşarak aynalar içindeki sonsuz görüntüsünü sancılı sanrılar olarak yaşar. Şüphesiz bu görüntü ikincil ve suni bir kaynaktan geldiği içi aldatıcıdır.

Köşke hâkim olan beyaz ve pembe renkler de özellikle seçilir. Mehpeyker'in kişiliğine ters düşen bu renkler, onun için bir maske görevini üstlenir. Nitekim Mehpeyker'le ilgili olarak olumlu düşünceler taşımak isteyen Ali Bey, bu renklere aldanarak onun masumiyetine inanır. Pembe rengi ise mekânı bir hayal âlemine çevirir. Ali Bey'in ruh hâline uygun olarak çevresini algılaması yazarın sunduğu dikkatlerdendir. Köşkün zarif ve sade görünüşü Ali Bey'in Mehpeyker'le ilgili olumlu tavrına eş olarak algılanır. Mehpeyker'in Abdullah Efendi'nin yanında olduğu gece Ali Bey'in uzun

bekleyişi esnasında Mehpeyker'e olan inancının kırılmasıyla beraber *"açık-geniş mekân"*dan (Korkmaz, 2007: 411) *"kapalı-dar labirentleşen"* (Korkmaz, 2007: 403) mekâna doğru bir evrilme dikkate çarpar:

"...gide gide etrafına baktıkça evvelleri cinan-i ruhanî ruhanî cinnet) zannettiği köşk nazarında bayağı bir zindan-ı musibet (kötülük zindanı), Mehpeyker'in hüsn-i cemali (güzelliği) ise lahm ü şahmı (eti ve yağı) dökülerek kadid (iskelet) olmuş izam (kemik) gibi bir müstekreh zehr-hand-i istihzadan (iğrenç bir alaycı zehirli gülüşten) ibaret görünmeye başladı." (İ, s. 114).

Yazar kişinin ruh hâline göre mekânı evirerek klasik, klişe olan mekân anlayışının dışına çıkar. Böylece mekân insanla birlikte bir değer kazanır.

Romanda geçen bir diğer önemli mekân bağ evidir. Bağ evi resmedilirken de kullanım şekline paralel olarak algılanması sağlanır:

"Vürutları (gelişleri) sırasında güneş gurub etmiş (batmış) ve etrafı ağlar, matem eder gibi bir gamlı zulmet (karanlık) kaplamaya başlamış idi. Bağ köşkü ise sefahat ve cinayet için tertip olunduğundan ebniyesi (binaları) basık, duvarları mürtefi (yüksek), yapılışı zindansı bir şey..." (İ, s. 172-173).

Buradaki mekân özel olarak cinayet için tasarlanmış bir mekândır. Dolayısıyla mekân yine işlevsel olarak amacına uygun bir resim içerisinde zikredilir. Böylece roman yeşilliklerin ve uyanışın anlatıldığı bahar ve Çamlıca tasviriyle başlayıp kapalı bir mekânın tasviriyle son bulur. Bu anlamda mekân, romanın muhtevasına hizmet edici rolüyle ön plana çıkar. *"...romanda mekânlar fiziksel varlıklarından çok çağrıştırdıkları veya sembolize ettikleri kavramlarla ifade edilmekte çoğunlukla kahramanın kişiliğini aydınlatmak, onun veya yazarın duygularının ifadesi olmak, bir atmosfer yaratmak, olayları önceden haber vermek amacıyla veya kahraman olarak olayları yönlendirmek üzere kullanılmaktadır."* (Akdeniz, 2012: 19).

Sonuç olarak romanın başındaki doğa tasvirleri eski edebiyatın bir devamı niteliğinde olsa da Ali Bey'in doğayı bir kaçış mekânı olarak düşünmesi ve Çamlıca gezmelerini bu düşünce etrafında gerçekleştirmesi romantik akımın özelliklerine uygun bir tavırdır. Tatil günlerindeki doğa tasviri ise insanlarla birlikte değişen bir yapıya bürünür. Bu anlamda doğa konuya hizmet edici bir görev üstlenir. Mekân tasvirleri de konu ve kişileri aydınlatmada belirleyici rol üstlenir. Ev huzurun beldesi olurken evin dışındaki mekânlar huzursuzluğun, yozlaşmanın, benliğini kaybetmenin göstergesi olur. Bu açıdan Namık Kemal, mekân üzerinden toplumu yönlendirmeyi de amaçlar. Mekân

işlevsel olarak kullanılsa da romantik zihniyete yer yer yaklaşırken kimi yerde de geleneğin etkisi altındadır. Yazar, doğa tasvirleriyle romantizmin içinde değil ancak kavşağında yer almaktadır.

Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat'ta mekânın kullanımı çok nitelikli olmamasına rağmen gelenekten ayrılan yönleriyle dikkat çeker. Eserin giriş cümlesi bir mekân tasviri içerir. Bu yönüyle kurgunun somut bir hava taşıması sağlanır:

"Aksaray'da ufacık oda. Tantanalı değil, lakin pek temiz döşenmiş bir odada, yüzünde bir hüsn ü ânın (güzelliğin) harabeleri nümayan (görünen), elli elli beş yaşında bir kadın, minder üstüne oturup bir şey dikiyor idi." (TTF, s. 25).

Süsten uzak yalın bir dille verilmeye çalışılan mekân tasviri içerisinde birçok ögeyi barındırır. Odanın tantanalı olmaması evin sahiplerinin ekonomik düzeyini bildirir. Böylece romanın başkişisi konumundaki Talât'ın sınıfsal durumu da ortaya çıkarılmış olur. Mehmet Kaplan da böylesi bir tasvirin varlığı olduğu gibi tasvir etme gayretinin bir ürünü olduğunu ve roman kişilerinin sıradanlığını ortaya koyduğunu belirtir (2006: 69). Nuray Küçükler Kuşçu da bu tasviri gerçekçilik akımını besleyen ilk örneklerden biri olarak ele alır (2013: 68). Romantiklerin doğa anlayışlarının realistlerin mekân kullanımına bir altyapı hazırladığı düşünüldüğünde böylesi bir tasvirin romantik gelenek içerisinde değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Eserde tasviri en çok yapılan mekân Hacı Baba'nın evidir:

"Hacı Babanın dükkânının bir köşesinde, yeşil çuhadan bir perde ile örtülmüş ufak bir kapı var. Bu perde açıldığı gibi, önde ufak ve karanlık bir mutfak ve bir yandan bir dar merdiven görünür. Merdivenden çıkıldığı gibi, ufacık ve penceresiz bir sofa olup, merdivenin iki tarafında iki kapı var. Bu kapıların sağ koldaki açıldıkta, temizce döşenmiş bir oda görünür. Bu odanın bir köşesinde bir sepet sandık ve üzerinde daha bitmemiş, iğnesi üzerinde bir entari ve diğer bir köşesinde, bir ince bezle örtülmüş bir gergef ve duvarın bir tarafında bir ayna ve diğer bazı alâmetler görünmekle vehle-i ûlâda (ilk bakışta) bir kız odası fark olunur.

Evet, yukarıda ima olunduğu gibi, Hacı Babanın bir emeksiz kızı var idi. İsmi Fitnat idi. İşte bu oda Fitnat Hanım'ın odasıdır. Biz şimdi evin tarifine bakalım da, sonra Fitnat Hanımın uzun uzadıya tavsifine (anlatımına) geleceğiz. Bu odanın kapısının karşısındaki kapı açıldıkta, ufacık bir oda görünüp bir köşesinde bir çarşafla örtülmüş bir sürü yatak ve çivilere asılmış bazı eski kürkler, entariler bulunmağla, bir ihtiyar kadının odası olduğu belli olur idi. Filvaki (gerçekten) Hacı Babanın yetmiş yaşını

mütecaviz Emine Kadın namında bir analığı var idi. İşte bu oda ona mahsus idi." (TFT, s. 71).

Bu tasvirde işlevsellik sadece kişilere ait odanın ifadesi yönüyledir. Betimleme henüz roman kişilerinin karakterlerini açığa çıkaracak işlevsellikte değildir. Burada bu var, şurada da bu vardır demekten öteye geçmeyen, olaylara sadece somut bir mekân oluşturan tasvir anlayışı dikkate çarpar.

Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat'ta doğaya ait unsurların bir akım dikkate alınarak yapıldığını söylemek zordur. Batı'daki örnekler dikkate alınarak öykünülen bu yeni biçimde geleneğin ve romantik akımın izleri görülür. Eserin romantik akım yönüyle incelenebilecek tek yönü, klasik gelenekte ve halk anlatılarında yer alan soyut mekân anlayışından kurtularak somut bir mekân anlayışının ortaya çıkarılmasıdır.

Tanzimat romancıları, edebiyatı mekânla ilgili olarak divan edebiyatının soyut, genel anlatımından kurtararak somut ve özel alana taşımışlardır. Batı'daki gibi şehir hayatından bunalıp kıra kaçma olgusuna bu dönem romanlarında rastlanmaz. Osmanlıda henüz şehir hayatının etkisi Batı'daki gibi değildir. *"Boğaziçi yalılarında oturanların çoğu, kışın İstanbul'a inerler ve nisan sonu, mayıs başında yine Boğaziçi'ne dönerlerdi."* (Hisar, 1993: 21). Yarı şehirleşme durumundan dolayı insanların bir ayağı zaten kır hayatının içindedir. Yine Batı'daki klasik bahçe anlayışı da Osmanlıda yer almaz. Bu nedenle insanlar medenileşmiş doğa ile değil vahşi doğa ile karşı karşıyadırlar. Dolayısıyla Batı'nın doğa ile olan ilgisinin kodlarını yaşantı açısından Osmanlı insanıyla karşılaştırmak çok sağlıklı olmaz.

Teknik olarak doğanın Tanzimat romanına yansıması vakaya somut bir zemin oluşturmakla ilgilidir. Bunun dışında aşkın ve melankolinin geçtiği bazı pasajlarda doğada ruhunu dindiren karakterlere rastlanır. Romantik doğa algısının yakalanabildiği sahnelerde roman kişileri, bir ağacın altında veya doğal ortamda yalnızlıklarından kurtularak huzura ererler. Mesire alanlarına çıkış noktasında Ali Bey'in veya Bihruz'un ötekileşen ruh hâllerine çözüm arama içgüdüsü mevcuttur. *Hayal ve Hakikat*'in Vedat'ı bir ağacın altında yaşamın çıkmazlarından kurtulur. *Eski Mektuplar*'daki Kenan ve Meliha'nın saf aşkları doğa unsurlarıyla aktarılır. Bütün buluşmaları bahçede gerçekleşir ve doğanın hâlleri mizaçlarına etki ederek romantik doğa algısının realizme açılan kapısı aralanır.

1.1.2. Kaçış Mekânı Olarak Doğa

Ahmet Mithat'ın başkişileri ideal tipler olduğu için melankolik bir duyarlılık göstermezler. Bu nedenle roman kişilerinin tabiata sığınma ve kendileriyle baş başa kalma durumlarına rastlanmaz. Onun romanlarında daha çok vakayı somut mekânlar üzerinden anlatma eğilimi görülür.

Romantiklerin doğa algısında aşkın ve melankolinin yeri önemlidir. Aşk olgusu saf bir duygu olduğu için çoğu zaman tabiat ögeleriyle birlikte verilir. Dünyanın bütün kötülüklerine rağmen kişi aşk aracılığıyla kendisini arındırabilir. *Eski Mektuplar* romanının başkişisi Meliha ve Kenan arasında yaşanan aşk, doğa ögeleriyle birlikte anlatılmıştır. Bu çiftin birbirlerine aşkla yaklaştıkları her sahne doğal unsurlarla örülüdür:

"...Kenân, Meliha'nın elinden tutarak yüzüne tatlı tatlı bakarak (Melihacığım! Haydi biraz gezelim, açılırsın.) der. El ele bahçeye inerler. Serin gölgeli çam ağaçları altındaki kanepelerden birinde otururlar. Kenân vukuât-ı yevmiyyesini ber-tafsîl hikâye eder. Bazen de deniz, kenarına giderek hem levha-i dil-küşâ-yı gurûbu temaşa ederler, hem de tatlı, serin rüzgârın sevkiyle gelip taşlara çarpan dalgaların ahenkli sedalarını dinlerdi." (EM, s. 9).

Kenan ve Meliha'nın doğaya ait unsurlarla resmedilmesinin temel sebebi onların aşkının saflık derecesini arttırmaktır. Roman boyunca bütün kötülüklere rağmen temiz kalmayı başarabilen bu iki karakter, çocukluklarından itibaren birlikte büyümüşlerdir. Kenan annesini ve babasını kaybetmiş, eniştesi Saim Bey ona kucak açmıştır. Meliha da annesini çocukken kaybetmiştir. Halit Ziya'nın *Nemide* romanındaki kurguya benzer bir şekilde Saim Bey, Meliha'yı dadılarına bırakarak uzun bir seyahate çıkar ve iki sene eve dönmez. Kuzen olan Meliha ile Kenan birbirleriyle çok iyi anlaşır. Saim Bey'in de tek düşüncesi kızıyla Kenan'ı evlendirmektir. Saim Bey'in yaşadığı sıkıntılardan dolayı asap hastalığına yakalanması neticesinde artık bir ayağı çukurdadır. Saim Bey'in kardeşi Daim Bey de kardeşinin servetinin başkasının eline geçmemesi için Meliha ile kendi oğlu Sadık'ı evlendirmek ister. Sonrasında gelişen entrikalar ve iftiralar, Meliha ve Kenan'ın birbirlerinden kopmasına neden olur. Fakat roman boyunca ikisi arasındaki aşk hep tertemiz kalır. Burada kahramanların ruhsal durumlarıyla tabiatın anlatıcısı arasında fonksiyonellik söz konusudur. Romanın ikinci kısmında tabiat tasvirleri artarak şiirsel bir boyut kazanır:

"Kamer, o mahbûbe-i dilârâ-yı şark yavaş yavaş mağrib-i ihtifâsına çekiliyordu. Bir nesîm-i cânfezânın tesîr-i hayât-bahşâsıyla inbisâta gelen, ser-be-zemîn-i şükran olan

ağaçların birinde şehbâl-i zerrîn ile çırpınarak daldan dala uçan bir kuşcağız mâil-i fenâ olan o necm-i ziyâ-feşâna karşı müessir nağmeler terennüm eyliyordu. Denizden kopan acı bir feryat o kuşcağızın nâle-i garibine karşıyor, aks ede ede uzaklarda ormanlar içinde kaybolup gidiyordu." (EM, s. 31).

Yaklaşan entrikalarla birlikte tabiata bakışta ciddi bir marazi hâl belirir. Yazarın romanın başından başlayarak tabiat tasvirlerinde görsel ve işitsel ögeleri bir arada kullandığı görülür. Yukarıdaki tasvirin akabinde yaklaşık üç sayfa boyunca devam eden tabiat tasvirinde duyusal ögelerin zenginliği had safhadadır. Böylesi bir tasvirle bulunulan mekânın ötesine geçilerek aşkın sonsuzluk hissi tekrar edilir. Sanatkârın doğa algısı duyusal ögeleri kullanış şekliyle ortaya çıkar (Aydın, 2016: 29). Doğaya atfedilen hüzünlü hâl, Meliha ve Kenan'ın birbirlerinden kopmalarına neden olacak entrikalardan önce, yaşanacak olumsuzlukları haber verir gibidir. Meliha kadın duyarlılığıyla Kenan'la görüştüğü bu akşamın son akşam olacağını hisseder:

"Kalktılar. İnce çakıl taşlarıyla mefruş yollar içinde kimseye görünmemek için ağaç gölgeleri içinden gidiyorlardı. Meliha bu mülâkatın son hasbıhâl-ı âşıkanelerinden olduğunu bir hiss-i kable'l-vuku ile keşf eylemiş gibi gözlerini arkadan ayıramıyor, mağlûb-ı aşk ve hevâ olup da, birbirlerine ilk defa olarak itirâf-ı muhabbet eyledikleri kameriyeye nigerân oldukça kirpiklerinde gayri iradî yaşlar parlıyordu…" (EM, s. 33).

İki sevgili birbirlerinden ayrıldıktan sonra ay da gökyüzünden çekilir ve ortalık bir anda derin bir karanlığa gömülür. *Eski Mektuplar* romanındaki aşk olgusuyla birlikte romantik tabiat olgusunun başarılı bir uygulaması sergilenir. Tabiat tasvirlerinde Ahmet Mithat'ın genel dil anlayışının dışında süslü bir anlatım olduğu dikkatten kaçmaz. Lirizmin, şiiriyetin ve duyusal ögelerin en etkili kullanımına *Eski Mektuplar* romanında tesadüf edilir.

Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin birlikte kaleme aldığı *Hayal ve Hakikat* romanında romantik doğa algısının çarpıcı bir örneğiyle karşılaşılır. Vedat'ın Vefa'ya olan melankolik aşkının işlendiği romanda, Vedat'ın melankolik ruh hâlinin neticesinde tabiata sığındığı ve acılarını bu şekilde dindirdiği görülür. Romanın başında gerçeklik hissi oluşturmak adına Vedat'ın kendi kaleminden bir mektup yer alır. Vedat bu mektubu bir ağacın altında yazar. Ötekileşen bireyin ilk sığınağı bir ağacın gölgesidir. Toplumla bağları zayıflayan birey doğanın anaç kollarında ruhunu dindirir. Vedat'ın sığındığı ağacın gölgesi somut varlığından daha büyük görevler üstlenerek romantik doğa algısının dikkate şayan bir örneğini temsil eder:

"...Bir hâm-i mürüvvetkâr gibi sayesine iltica ettiğim ağaç, evladını kolları arasında muhafazaya çalışan bir valide-i müşfika gibi dallarını üstüme doğru açarak oraya ziya-yı şemsin duhulüne bile mani oluyordu. Alelhusus aralık aralık esen rüzgârın tahrikiyle o ağsan-ı latife ihtizaza gelerek güya ki mahmiye-i hastasını taltif ve tatyip etmek yahut sıhhat ve afiyeti tebşiratını kulağına söylemek için eğilmekte, bu tenezzülünden dolayı hemen o dest-i mürüvvetkârı takbile şitap ettikçe yine efkâr-ı ulviyet gibi yükselmekte ve beni hareketimden men etmekte idi. İşte böyle bir mevkide bir istiğrak-ı ruhani içinde hemen seninle konuşmak istedim." (HH, s. 38).

Vedat'ın bu sözleri romantik doğa tasavvurunun birçok yönünü barındırır. İnsanlardan kopuş ve neticesinde doğaya sığınış, doğanın bir anne gibi kişiyi kuşatması, derin istiğrak hâli, ruhunu dindirme ve sıhhat buluş gibi birçok ögeye sahip bu satırlar, Vedat'ın melankolisini yansıtması açısından önemlidir. Vedat'ın aşırı hayalci tutumu onun doğa tasavvuruna da yansıtılarak bütünlük oluşturulur. Melankolik aşkının neticesinde ölüme sürüklenen Vedat, anlaşılamamanın yoğun hüznünü yaşar. Vefa'nın hayata bakışı Vedat'tan tamamıyla ayrılır. O, gerçekçi bir tutumla ideallerine yön vermeye çalışır. Romantik tutumun eleştirildiği *Hayal ve Hakikat* romanı romantik doğa algısının Tanzimat romanındaki en bariz örneğini taşır.

Namık Kemal'in *İntibah* romanında bir mekân olarak kullanılan Çamlıca Tepesi işlevselliğiyle romantizmin etkisindedir. Babasını kaybeden ve baba sevgisinden mahrum büyüyen Ali Bey, içe kapanık bir yaşam sürer. Bu hâlinden rahatsız olan annesi onun sosyal hayata karışarak kendisine gelmesini ister. Ali Bey'in Çamlıca gezintisi bu anlamda romantizmdeki doğaya kaçışın bir örneğidir:

"İnsan ne garip baziçe-i tabiattır (tabiatın ne garip oyuncağıdır) ki Ali Bey indinde (nazarında) en aziz olan bir vücudun (varlığın) fenasından (ölümünden) müteessif iken (üzüntü duyarken) asar-ı hayatın (hayat eserlerinin) timsal-i mücessemi (cisimleşmiş bir örneği) olan cihan-ı medeniyetten (medeniyet dünyasından) kaçar da her arşın toprağında nice vücutlar nihan olmak cihetiyle (saklamak bakımından) mevtin misal-i müşahhası (ölümün somut örneği) olan sahralarda gezip eğlenmek isterdi." (İ, s. 35).

Kırları ölümün somut örneği olarak görme ve uygarlıktan kaçma romantizmin tam olarak anlatmak istediklerinin yansımasıdır. *"Bu yalnızlık sevgisi romantikleri sık sık kırlara, ormanlara, dağlara, okyanuslara yöneltir. Ama burada söz konusu olan pitoreskin tadını çıkarmak ve Bernardin, Rousseau gibi Stürmer'lerin yaptığı gibi onu*

betimlemek değildir, hüznünü (melankolisini) düşlemek, geliştirmek söz konusudur" (Claudon, 2006: 188). Nitekim Ali Bey de Çamlıca gezintilerinde kendi yalnızlığını büyütür. Bu yüzden Çamlıca'nın kalabalık olduğu günlerde değil de tenha olduğu günlerde gezmeye çıkar.

Devrin sosyal hayatı, tabiatı farklı olan Ali Bey'in yetişme şekline terstir. Bu yüzden doğa ona kendi benini inşa etme imkânını verir. *"Toplumun dünyanın doyumsuzluğundan bunalan ve kendi köşesine çekilen ben düş kırıcı ve aldatıcı hayattan kurtuluşu doğada ve anılarda bulmaya çalışır. XVII. ve XVIII. yüzyılda, bastırılmış bir doğa ve klasik bahçeler sevilirdi. Romantizm, doğanın esas ve evrensel gücünü yeniden keşfeder. Klasik bahçelerin yerini vahşi doğa alır: dağlar, okyanuslar, ormanlar, gökyüzü… Onun karşısında birey yalnızlığının, dayanıksızlığının ve değersizliğinin farkına varır. Romantik kişiler, toplum kurallarının hüküm sürdüğü bir dünya düzeni içinde kaybolup giderler. Romantizm anlayışına göre insan, kutsal bir varlıktır; doğa ise insanın iç dünyasını simgeler."* (Çılgı, 2007: 31). Saf hâliyle Çamlıca, Ali Bey'in iç dünyasını simgelemektedir. Çünkü Ali Bey'in en büyük sorunlarından biri, çevresiyle bir türlü anlaşamamasıdır. Kalem arkadaşları, Ali Bey'in Çamlıca'ya olan ilgisinden dolayı ondan kendilerine bir ziyafet vermelerini ister. Ali Bey'in bu ziyafet için seçtiği gün tatil günlerinin dışındadır. Tatil günlerinin dışında Çamlıca çok sakin olduğu için arkadaşları onu kınar. Ali Bey bu durumu anlayamaz. Çünkü arkadaşlarının Çamlıca'ya gitmekteki amacı doğayla değil insanlarla iç içe olmaktır. Bu yönüyle Ali Bey arkadaşlarından ayrılır: *"…gezmekten maksadı kalabalıktan kaçmak olduğu için…"* (İ, s. 53). Çamlıca'nın dillere destan doğasında ruhunda aradığı huzuru bulur. *"Doğa, toplum içinde sıkılan, uygarlığın gittikçe daha yaşanmaz bir duruma getirdiği kentlerin gürültü ve karmaşasında bunalan, yalnız ve anlaşılamamış bireyin en yakın, en güvenilir sığınağıdır. Yazar, toplumla bağları zayıfladıkça doğaya sığınır, insanlar arasında bir türlü bulamadığı yalnızlığı, rahatlığı ve huzuru doğada bulur."* (Çılgı, 2007: 31). Romantik edebiyatta eserdeki kahramanın tavrı yazarın tavrı olarak anlaşıldığı için yazar da Çamlıca'nın sakin günlerini tercih eder. Çünkü Ali Bey'in ziyafet vermek zorunda kaldığı tatil gününde yozlaşmış insanlarla dolacak bu mekâna yapılacak olan ziyareti felaketin başlangıcı olarak niteler.

Çamlıca'da Ali Bey'in verdiği ziyafetle birlikte mekânın insanların zihniyetine uygun olarak kullanımı ortaya çıkar. Ali Bey'deki romantik tavır ile arkadaşlarının yozlaşmış tavrı yazarın özellikle vurgulamak istediği bir durumdur:

"Bir müddet çeşmenin başında ikâmet ile Ali Bey tabiatın nice yüz bin bedayi-i rengârengini (çeşitli güzelliklerini), beriki beyler –mülevven ferace (renkli ferace) ve boyalı çehreleriyle mesireyi, ağaçları baştan aşağı çiçeklere gark olmuş da rüzgâr estikçe öteye beriye salınmaya başlamış bir bahçeye hem-hâl eden (benzeten)- hanımların şivesini temaşa ile (seyrederek) saat yedi buçuk, sekize kadar eğlenirler." (İ, s. 36).

Burada eğlenmek tabiri herkes için kullanır. Nitekim mekânı algılayış şekli kişilerin eğlence anlayışlarını da etkiler. Yazar aynı mekânı çift yönlü kullanarak mekân-insan ilişkisinin önemini de ortaya koyar. *"Romantik yazar ve şairlere göre, ben'e ulaşmak için doğadan yola çıkmak gerekir."* (Alkan, 2006b: 59). Bu bakımdan Ali Bey'in Çamlıca'sı yozlaşmış insanlardan uzak, ruhani bir doğa iken arkadaşlarının Çamlıca'sı ise işveli kadınların gezinti alanı olan yazarın deyimiyle, *"civcivli"* (İ, s. 36) bir yerdir. Ali Bey arkadaşlarının bu tavrından rahatsız olsa da onlara aykırı görünmekten utandığı için böyle bir andan mutluluk duyuyormuş gibi davranır. Onun bu genele uyma tavrı devamında başına iş açacak bir özelliktir. Bu kısma kadar Ali Bey'in yetişme tarzının diğer insanlardan farklı olduğunu tabiatı algılayış şekliyle de gösteren yazar, onun topluma ayak uydurma çabasının ise bir zaaf olarak hayatını etkileyebileceğini gösterir.

Çamlıca bundan sonra bir kaçış mekânı olarak görünmez. *"Eğer mekân olarak tabiat seçilmişse, burada arzular tabiata yansımış olabilir. Mekân insanın arzularının bir ifadesi olabilir."* (Wellek-Varren, 1993: 196). Artık Çamlıca, Batılılaşma maskesi altında yozlaşmanın simgesine dönüşür. Bu yönüyle mekân işlevsel olarak romandaki yerini korumaya devam eder. Baharın uyanış fikrini ortaya çıkarması insan doğası açısından cinsel bir uyanış olarak da telakki edilebilir. Nitekim bahar tasvirindeki bu satırlar Çamlıca'nın baharla birlikte insanların içgüdülerinde yapabileceği değişiklikleri önceden haber verir gibidir:

"Mehtâbın baharda deryaya (denize) aksini seyretmelidir ki serv-i siminin (gümüş servinin) letafetinde (güzelliğinde) olan kemali (olgunluğu) anlamak mümkün olabilsin. Havalar berrak, sular saf, serv-i simin ise güya ki nurdan (ışıktan) dökülmüş bir peri ızızı gibi anadan doğma çıplak suya girer, şinaverliğe (yüzmeye) başlar. Vücuduna dokunan her katre (damla), su iken nur (ışık) kesilir. Derya (deniz) arasında, güzeran-ı hayal (hayallerin geçişi) için, minhac-ı hakikat (hakikatin geniş yolu) gibi nuranî (ışıklı) bir cadde peyda olur (ortaya çıkar)." (İ, s. 26-27).

Yazar böylece baharın uyanışını Çamlıca Tepesi'nde bir cinsel uyanışa dönüştürür. Ali Bey'in böyle bir yerde karşılaşacağı Mehpeyker isimli hafif meşrep kadın

da bu cinsel uyanışa uygun olarak sarı, kırmızı, ateş kırmızısı gibi şehvanî duyguları uyandıran renklerle tasvir edilir. Bu tasvir, romantik tasvirin realizme bakan yönünü oluşturur. Kişinin özelliklerine uygun yapılan tasvirlerde işlevsellik dikkat çekicidir.

Çamlıca'da Mehpeyker'i görme ümidiyle geçirdiği günün neticesinde annesine yalan söylemek zorunda kalan Ali Bey artık çevresini ruhî buhranına eş olarak algılamaya başlar. Evin merdivenini darağacı gibi görmesi; yatağını, yorganını ve çarşafını kefene benzetmesi ve odasının bir mezara dönüşmesi onun içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtması açısından Türk edebiyatında bir yenilik şekliyle vücut bulur. *"...eve ait unsurlar Ali Bey'e bağlı olarak ve çoğu kez ölümü çağrıştıran olumsuz benzetmelerle aktarılır. Ölümü çağrıştıran bu tür benzetmeler evle birlikte ev halkının ve sembolize ettiği düzenin olumsuz âkıbetini baştan haber vermesiyle bir çeşit erken anlatım görevi görür."* (Akdeniz, 2012: 15). Mekânın işlevselliği bu yönüyle de klasik edebiyattan farklı olarak *İntibah*'ta dikkati çeker.

Romantiklerin doğayı bir kaçış mekânı olarak görmeleri tematik düzlemde Servet-i Fünûn yazarlarını da etkiler. Halit Ziya'nın *Sefile* romanında İhsan'ın İkbal ve ailesini şehirden alıp uzak bir köşke götürmesi kalabalıktan uzaklaşma isteğinin belirtisidir. Nemide'nin ve babasının şehirden uzak yaşaması yine hüzünlü hâllerinin bir neticesidir. *Bir Ölünün Defteri* romanında Osman Vecdi Nigâr'la aynı evde yaşamanın uygun düşmeyeceğini anladığında şehirden uzak olan eski evine döner. Toplumdan kaçışın melankoliye kaçan tarafının izleri bu kişilerde belirir.

Mehmet Rauf'un ilk romanı *Garâm-ı Şebâb* isimli eserinde de Memduh Bey köye yerleşince şehirden kaçışının nedenlerini şu şekilde açıklar:

"Şehirlerin şamatât-ı hayatından kaçıp gömüldüğüm bu kûşe-i sahra tabiatımın mâil-i sükûn olan inhimâkini teskin ediyordu. Artık salonların, bahçelerin, piyasaların dağdağa-engiz şaşaasından bıkmıştım. Burada kurevî bir hayat-ı sâdegi içinde o velvelelerden uzak yaşamak beni mes'ud ediyordu." (GŞ, 135).

Romantizmin Batı'daki kodlarına uygun olarak doğaya kaçış metaforunu Memduh Bey'de görmek mümkündür. Onun köye gitme nedenleri arasında şehrin bunaltıcılığı vardır. Ruhunu ancak böyle dindirebileceğini düşünür. Kaçış fikri, Servet-i Fünûn yazarlarının ortak özelliğidir. Son kertede Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'i çöle göndermesi romantik karakterlerin kaderini tayin eder.

İlk dönem Türk romanında, romantiklerin doğaya kaçış temasının çeşitli yansımaları görülür. Bu durum Servet-i Fünûn romanına da sirayet eder. Realizmin

güçlenmesiyle birlikte romantik doğa algısı, realistlerin işlevsel tasvir anlayışıyla yer değiştirir.

1.2. Melankoli

Fransız İhtilalini gerçekleştiren romantikler eski düzeni yıkarak özgürlüklerin önündeki engelleri kaldırdılar. İhtilalden sonra oluşan kaos ortamı romantiklerin beklediği bir durum değildi. Bir bakıma bindiği dalı kesen romantikler hayattaki amaçlarını kaybederek gittikçe yabancılaşma duygusuna kapıldılar. *"Dinsel ve siyasal idollerin çöktüğüne tanıklık eden dönemler, kriz dönemleri, karanlık ruh haline özellikle elverişlidir."* (Kristeva, 2009: 17). Devrim, romantik algının toplumsallıktan bireyselliğe doğru evrilmesine neden olurken oluşan yeni düzen içerisinde yozlaşma ve yıkımın baş göstermesi sonucu uyumsuz bir ruh hâli ortaya çıkmaya başladı. Topluma yabancılaşan birey, gittikçe kendi dünyasına çekilerek kendi beniyle yüzleşme durumunda kaldı. Birey, artık diğer insanlar arasında kendi varlığını oluşturmaya; ötekiyle ilişkisi içerisinde kendi benini anlamlandırmaya çalışan biri hâline dönüştü.

Melankoli kelimesi: *"Batı dillerinde (Alm.) Melancholie, Schwertmut, (Fr.) Mèlancolie, (İng.) Melancholia sözcükleriyle karşılanmakta olup Yunanca melankholia (khole: safra; melas: kara) 'kara safra' anlamına gelir."* (Karabulut, 2015: 510). İlk örneğiyle Homeros'ta karşılaşılan bu terim, antik çağdan günümüze kadar şekil değiştirerek kullanılagelmiştir. İlk çağlarda melankoli teriminin karşılığı olarak "histeri" kullanılırken günümüzde "depresyon" kelimesi kullanılmaktadır.

Antik dönem yazarları insanın karakterini belirleyen dört özsu olduğuna inanırlardı. Bu dört özsuyun insan vücudundaki bileşim miktarları, karakterin şekillenmesini sağlar. Melankolinin insan vücudunda yer alan dört özsudan biri olan kara safranın fazlalaşmasıyla ortaya çıktığı sanılırdı (Binkert, 1995: 15). Kara safranın dalağın ürettiği bir sıvı olması bu kanın yanmış kan olarak anlamlandırılmasına neden olmuştur. Bu yanmış kan, kadınların adet dönemlerinde vücudundan atılan kana benzetilir. Kadınlarda bu kanın fazla olması düşüncesiyle onların histeriye daha yatkın olduklarına inanılmaktadır. Melankoli, ortaya çıkış sürecinden Modern Çağ'a kadar bir kadın hastalığı olarak algılanmış; bu sebeple kadınların depresyona daha yatkın olduğu düşüncesini doğurmuştur. Hatta Modern Çağ'da da kadınların depresyona daha yatkın olduğuna inanılmaktadır. Fakat bu kanı, fizyolojik nedenlerden ziyade psikolojik temellendirmelerle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Türkçe sözlüklerde melankoli kelimesinin karşılığı olarak, *"karasevda, karaduygu"* gibi terimler geliştirilir. Ali Püsküllüoğlu'nun Türkçe Sözlüğünde *"Karaduygu"* olarak tanımlanan melankoli için şu ifadeler geçer: *"İnsanlardan kaçınma, kendi isteklerini savsaklama, derin üzüntü gibi belirtilerle kendini gösteren bir ruh durumu, eş. Melankoli."* (2004: 730). Romantik tavra yakın olan bu sözcük anlamı, melankolinin tam olarak anlaşılmasını karşılamamakta; sadece onu anlamak için bir kapı açmaktadır.

Aristo'nun kendisine ait olup olmadığı tartışılan metinlerde melankoliyi bir deha hastalığı olarak alımladığı bilinmektedir. Aristo, seçkin kişilerin felsefecilerin, sanatçıların karasevdalı görünmelerini sorgular, sanatçıların melankolik mizaçlarının yaratımı kolaylaştırdığı ve kriz anlarının kişinin zihinsel kapasitesini arttırdığını ifade eder (Aristoteles, 1994: 11). Aristo'nun bu bakışının dışında, melankolik hâl; romantik çağa değin şeytan işi bir duygu olarak algılanmış ve dışlanmıştır. Orta Çağ'da Hristiyan öğreti, dini melankolik bir duyuşla sezen insanları cezalandırmış; onların topluma zarar verdiğini, bu hâlin de toplumu tembelliğe ittiğini düşünmüştür. *"Özellikle kilisenin kutsal kitap yorumları doğrultusunda günah kabul edilen 'acedia' tembel tembel oturup zaman geçirme olarak algılanmış ve Tanrı'ya isyan olarak görülen bu suç cezalandırılmıştır."* (Korkmaz, 2015: 141). Büyük dinlerin hepsinde olan melankolik tavır İslam dininde de yer alır. Son peygamberin Hira dağına sığınışı toplumdan kaçışın ve melankolinin önemli bir göstergesidir. Hatta ramazan ayının son on gününde girilen itikâf süreci de aynı durumun bir yansıması olarak ritüele dönüşmüştür.

İnsanlık tarihinde bulunduğu devirle uyuşamama ve toplumdan kaçışın melankoliye neden olduğu birçok örnek vermek mümkündür. Aydınlanma Çağı'nda uzaklaşılan melankoli kavramı, romantik dönemde fazlasıyla yaygınlaşmış; tam manasıyla zirve dönemini yaşamıştır. Klasik kuralcılığın yıkılarak bireysel özgürlüğün önünün açılması, sanatçının kendi duygulanımlarının değerini arttırmış; kendini gerçekleştirmeye çalışan birey, bu yolda öndersiz ilerlemek durumunda kalmıştır. Melankoli, asrın hastalığı olarak kabul edilse de ilerlemenin anahtarının melankolik düşüncede olduğu inancı hâkimdir.

1.2.1. Dandy Melankolisi: Tanzimat Döneminde Melankoli

Tanzimat dönemi ilk kuşak sanatçılarının genel manada toplumsal kimliklerinin ön planda olması, eserlerinde ideal karakter yaratma çabaları, bu dönem eserlerinin

melankoliden uzak bir çizgide seyretmesini sağlamıştır. Daha sonraki süreçte realist akımın tesiri ile birlikte bireyselliğin ön plana çıktığı ve buna bağlı olarak melankolik roman karakterlerin fazlalaştığı görülür. Özellikle Tanzimat dönemi romanlarındaki aşırı duygusal tavrın çokluğu Türk edebiyatında melankolinin işlenmesine zemin hazırlar.

Her ne kadar okuyucuya melankolik olarak görünmese de ilk dönem romanlarında ortaya çıkan dandy tipi melankolinin ilk taşıyıcısıdır. Jean Starobinski, melankoli ve *"dandy"*yi suç ortağı olarak algılar (2007: 25). Türk romanında züppe tipi olarak da adlandırılan dandy, Fatih Arslan'ın ifadesiyle geçiş merhalesinin izlerini taşır: *"Modern insandan çok modernleşme sapağındaki evrimini tamamlayamamış bir aratür olarak 'en yüksek alaturkalıktan en yüksek alafrangalığa birdenbire sıçramış adam'lar şık, züppe, didon, cicibey gibi sıfatlardan snop, dandy, bobstil, monşer, entel gibi onlarca adlandırmayla beraber ama hep aynı belirsiz, komik, ötekileşmiş biçimleriyle var olmuşlardır."* (2012: 61). Tanzimat dönemiyle birlikte ortaya çıkan bu mirasyedi tipi temelde ilk kırılmanın örneğidir. Dönem romancılarının ideal tiplerinin ideal görünüşü, mirasyedi tipinin aşırı ironikleştirilmiş gülünç hâliyle daha fazla belirginleşmiştir. Felatun Bey İle Rakım Efendi romanının isim analizi yapılırsa romanın başkişisi olan Rakım'ın isminin Felatun'dan sonra gelmesi yeni insan tipine doğru evrilmenin ipucunu gösterir. Kırılmanın gerçekleşmeye başladığı bu yeni insanın sıfatı da "Efendi" değil "Bey" olacaktır. Felatun'un dışında *Karnaval* romanındaki Zekayi ve *Araba Sevdası*'nın Bihruz'u da bahsi geçen karakterlere örnektir. Birbirlerinin yansıması olarak bu kişilerin benzer kırılmanın odağında olduğu dikkat çeker. İlk dönem Türk romanı denilince Felatun ve Bihruz isimlerinin ön plana çıkması da onların genelden ayrılışlarının önemli bir kanıtıdır. *Bahtiyarlık* romanında da değişen beğeniler aynı düşünceyi destekler niteliktedir:

"Neticei kelâm Frenklikten başka hiçbir şeyi beğenmez bir adam olmuştu. Hatta cihanda kendisinden başka hiç kimseyi beğenmediği halde kendisinde dahi beğenmediği yalnız bir şey olup o da Osmanlı doğmuş bulunmasından ibaretti." (B, s. 18).

Beğenilerin değişmesi ve yaşanılan ortamın farklı beğenilere açık olması tezat bir durum oluşturur. Kişilerin uyumsuzlukları buradan ileri gelir. Bariz bir melankoli olarak görünmese de fark edilmesi gereken nokta yaşanan kırılmanın niteliğidir. Bu kırılma daha sonrasında toplumdan tamamen soyutlanan insanları ve onların derin melankolilerini doğuracaktır.

Felatun Bey İle Rakım Efendi romanında önce Felatun anlatılır. Çünkü yabancı olan, bilinmeyen kişi Felatun'dur. Rakım herkesin aşina olduğu bir tiptir. Ahmet Mithat'ın bir kırılma figürü olarak Felatun'u seçtiği ve ideal tip oluşturmada toplumdan kopuş özelliği gösteren birine muhtaç olduğu ortadadır. Felatun'un kendi benine yönelen tutumu hayatı kendince yorumlamasına neden olur. O, birçok bakımdan Rakım'dan farklıdır. Çalışmaya verdiği önem, toplum içerisindeki hareket ve tavırları, yarım yamalak eğitimi ve buna mukabil Fransızca ve Türkçe arasında kalmış dili gelenekten kopuşun gülünç hâllerini doğurur. Melankolik özne, yaşadığı çağla bir uyumsuzluk içindedir. Ve bu kişilerin hayatı daima bir yıkıma doğru sürüklenir. Felatun'un romanın sonunda her şeyini kaybetmesi kaçınılmaz bir hâldir. İlk dönem romanlarındaki mirasyedi tiplerin hepsinde bu yıkım mevcuttur.

Araba Sevdası romanının başkişisi Bihruz da aynı özellikleri gösterir. Bihruz, züppe tipinin en kapsamlı örneğidir. Onun da hayatı yorumlayışında yaşadığı aksaklıklar toplumla olan bağının ne denli zayıf olduğunu gösterir. O, kendi dünyasının anlam aralığını ötekiyle eşleştirmeye çalışırken kaybettiği frekansın farkında değildir. Bu kişiler hâlleri itibariyle gülünç gibi görünseler de toplumdaki çözülmelerin ironiyle açığa çıkarılmaya çalışıldığı tipler olarak dikkat çeker.

İntibah romanındaki Ali Bey, diğer karakterler gibi mirasyedi olmasına rağmen gülünç olmayan bir kişilik gösterir. Bu romanda en çok göze çarpan unsurlardan biri özellikle Ali Bey'in ruhundaki melankolik hâldir. *"Romantizm'in sanatçılarına, yazar ve şairlerine göre gerçek esin ve coşku melankoliden, insan ruhundaki endişe krizinden, ruhsal çöküntüden doğar."* (Alkan, 2006: 63). Melankolinin ve yoğun duygulanımın en önemli sebeplerinden biri, yazarın eseri evrensel boyuta taşıma iddiasıdır. *"Sanatta evrensel olan, insanın duygu ve ihtiraslarıdır, düşünceleri değildir."* (Kantarcıoğlu, 2009: 120).

Bu dikkatle *İntibah* romanına bakıldığında Ali Bey'in melankolik hâlini daha romanın başında görmek mümkündür. Babasız büyümek, toplumdan, sosyal hayattan uzak kalmak Ali Bey'in farklı bir mizaca sahip olmasını sağlar. Daha önce belirtildiği gibi Ali Bey'in ilk Çamlıca gezmeleri kendi ruhsal durumundan kaynaklı bir kaçıştan kaynaklanmaktadır. Fakat esas melankolik tavır, Mehpeyker'i ilk görüşünden sonra başlar. Arkadaşlarından öğrenerek herhangi bir arabaya doğru yaptığı hareket onu içten içe utandırır. Ardından arabadan aldığı karşılık üzerine Çamlıca Tepesi'ne tekrar gidişinde aynı arabayı orada göremez. Bu durum ruhunda derin bir yara açar. Karşıdaki

kişiyle sözleşmediği hâlde o kişiyi orada görmemesinin ruhunda oluşturduğu teessürü anlamak güçtür:

"Bu cihan-ı mihnette (mihnet dünyasında) kim vardır ki bir gece tenha (yalnız) kalsın, bir endişeden dolayı uykusunu kaybetsin, o hâlde cihanı, nefsini, ef'alini (hareketlerini), sevabıkını (geçmişte yaptıklarını) düşünsün de milletimizin en büyük edib, en büyük hakîmi olan bir zatı muhatap ederek (Heyhat!.. Sözün ayn-ı savap (tamamen doğru) imiş. Âleme geldiğime ben de pişman oldum) demesin!" (İ, s. 45).

Daha ilk günden itibaren dünyaya geldiğine pişman olan Ali Bey, hastalıklı ruhsal yapısıyla romantik mizaca uygunluk gösterir. *"Goethe'ye göre, romantisizm çağın hastalığıdır. Romantik edebiyat, sübjektif ve patolojiktir; klasik edebiyat ise objektif ve sağlıklıdır."* (Kantarcıoğlu, 2009: 131). Çağın hastalığı, hastalıklı karakterlerin edebî eserlerde boy göstermesine neden olur. Mehpeyker'le olan ilişkisi süresince bu hastalıklı hâlini ortaya koymayan Ali Bey, ortaya çıkan ilk olumsuz durumda şüpheci tavrıyla ön plana çıkar. Mehpeyker'e üç gün boyunca gelmeyeceğine dair söz verdikten sonra dayanamayıp soluğu sevgilisinin evinde alır. Burada Mehpeyker'i göremeyince kafasında onu durmadan kemiren düşünceler ortaya çıkar. Sabaha karşı eve gelen Mehpeyker'i hiçbir şekilde dinlemeyerek onu suçlu ilan eder. Onun bu şüpheci tavrı Mehpeyker'den ayrılmasına sebep olur. Karakterine ait bu satırlar onu ele verir:

"Mizacı (yaratılışı) ise ülfetten inhimake (yakınlık duymaktan tutkuya) ne kadar sühuletle tebeddül ederse (kolaylıkla dönüşürse) muhabbetten (aşktan) nefrete dahi o kadar süratle intikal eylediğinden (geçtiğinden) evvel ve ahir (eninde sonunda) bir gün gelip de kelâl (bıkkınlık) vermesi umur-ı tabiiyeden (tabiî işlerden) olan sevda-yı bî-ismetanesinin (temiz olmayan aşkının) her türlü ezvakını (zevklerini) geçirdiğinden Mehpeyker'ce bir kere görüp de hakkında hasıl ettiği (meydana getirdiği) mütalâatı (düşünceleri) yüzüne karşı söyleyerek bar-ı tahkir (aşağılamak yükü) altında istediği gibi ezmek hahişinden (arzusundan) başka bir ilişiği kalmamış ve kalbi, zihni bütün bütün validesine ettiği muamelenin telâfisine (giderilmesine) çare aramakla iştigale (uğraşmaya) başlamış idi." (İ, s. 115).

Ali Bey'in bu tavrının temel sebeplerinden biri Mehpeyker'le olan ilişkisi boyunca bir ilişkiden alınabilecek bütün hazları alıp ilişkideki birçok değerin tüketilmesinden ileri gelir. Ali Bey'in şüpheciliği Mehpeyker'in hayatında değiştirdiği değerlerden kaynaklanmaktadır.

Ali Bey'in şüpheciliğinin ve kötümserliğinin en çok canını yakacağı kısım ise; şüphesiz Mehpeyker tarafından Dilaşub'a atılan iftiranın işlediği kısımdır. Zaten eserin asıl ismi olan *Son Pişmanlık*'ın temeli de burada yatar. Ali Bey, Dilaşub'a yaptığı dayanaksız hakaretlerin pişmanlığını yaşar. Mehpeyker ve Abdullah Efendi'nin kurduğu planla Dilaşub'u Ali Bey'in gözünden düşürmek çok da zor olmamıştır. Ali Bey'in şüpheci ve aşırı duygucu tavrı, olayları akıl süzgecinden geçirmeden direk karar vermesine sebep olur. Neticesinde yoğun bir bağlılık hissettiği Dilaşub'u hayatından çıkararak şüpheciliğinin karakterine has bir özellik olduğunu gözler önüne serer. Dilaşub'dan ayrıldıktan sonra, hayatla olan bağlarını keserek sadece var olan bütün değerleri tüketme yoluna gider. İçki, kumar ve fuhuş âlemi Ali Bey'i gittikçe bir batağın içine çekerek, hırsızlık, annesine sahip çıkmama, insanlara olan inancın yitirilmesi gibi kişilik özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu özelliklerin Ali Bey'de ortaya çıkmasının tek sebebi, onun hayat karşısındaki tecrübesizliğinden ziyade sahip olduğu melankolik ve kötümser tavrından ileri gelir. *"Aşırı bir hassasiyete sahip sanatkâr, gerek kendi iç dünyası ve hayata bakışta gerekse dış dünya ve tabiata bakışta çok belirgin olarak melânkolik ve kötümserdir."* (Çetişli, 2010: 73). Ali Bey'deki bu hassas yapı şüphesiz romantik bir karakter oluşturmak isteyen yazardan ileri gelir. Felatun ve Bihruz gibi komik duruma düşmese de mirasyedi tipinin melankolik tavrı Ali Bey'de daha belirgin olarak kendisini hissettirir.

Mirasyedi tiplerinin hepsi ironik bir anlatımla ortaya konmaz. Ali Bey bunun en bariz örneğidir. *Henüz 17 Yaşında* romanında servetini bu şekilde harcayan nice insanın varlığı dikkatlere sunulur. Fatma Aliye'nin Muhadarat'ında da Fazıla'nın eşi Remzi aynı mirasyedilikle aile kurumunun bozulmasına neden olur. Bütün servetini hafifmeşrep kadınlarla tüketir. Her şeyini kaybetmesine sebep olan kadının ihanetiyle kendisi de ölüme sürüklenir. Servet-i Fünûn'a kadar mirasyedi tiplerin romanın içinde görülmesi tesadüfi değildir. Bu durum toplumda yabancılaşan karakterlerin ilk örnekleridir. *"Yeni değerler, ölçütler bir medeniyet ve insanlık buhranının ağır gölgesinde kendisine parazit bir yer açmıştır"* (Arslan, 2012: 62). Züppe tipi toplumsaldan kendine dönüşün kapılarını aralar. Bu kişiler eğlenceli bir hayat sürdürüyor gibi görünseler de sorunlu bir alanın doğmaya başladığını göstermeleri bakımından incelenmeye muhtaçtır.

Türk romanında esas melankolik kişilik özelliklerinin realist üslupla yazılan romanlarda görüldüğünü belirtmek gerekir. Ahmet Mithat'ın realizme en yakın olan eseri *Taaffüf'te*, romanın başkişisi Sâniha'nın ruh hâlini anlatıcı "histeri" ile açıklar. Sâniha

Hanım, açık bir şekilde histeriye yakalanmıştır. Anlatıcı, histerinin kadınlara has bir durum olduğunu ifade ettikten sonra Sâniha Hanım'ın içinde bulunduğu durumu ayrıntısıyla tasvir eder:

"Evvel-be-evvel iştahsızlık. Ondan mütevellit zaaf ve kansızlık. Sinirlerde sık sık buhran. Şiddetli iç sıkıntıları. Daima ağlamak istidatları. Nasihat ve tesliye edildikçe onların makûsunu istihfam etmek. Kocasını çıldırasıya sevdiği, gözünden kıskandığı hâlde, kocasının kendi hakkındaki muhabbetini kâfi görmemek. Bazen teminât-ı muhibbânede kizbine zâhib olmak. Hatta bazı kere hayatını bile tevehhüm eylemek. Şu alâim-i esâsiyyeye zamimeten daha bir çok ahval sayılabilir. Hesabın yekûnu bîçarenin zihin perişanlığına kadar da vardırılabilir." (T, s. 75-76).

Anlatıcının açıklamaları bir tıp kitabından alınmış gibidir. İlk Çağ düşünürlerinden Rufus, melankolik kişileri tanımlarken: *"...kararsızlık, nedensizmiş gibi görünen endişe, korku, kaygı, yemeklerden ve insanlardan tiksinme, yalnız kalma, ve ölüm üzerine konuşma isteği bulunduğunu"* (Teber, 2013: 134) ifade eder. İbn Sînâ da melankoli üzerine düşünenlerdendir. Onun tanımlamasını Ferhat Korkmaz şu şekilde özetler:

"1- Titreyişe dönüşen derin korku

2- Olumsuz fikirlere kapılmak

3- Derin keder

4- Önü alınmaz yalnızlık duygusu

5- Saçma sapan laflar etmek

6- Aşırı cinsi arzular

7- Yersiz kaygı" (2015: 57).

Ahmet Mithat'ın Sâniha Hanım'a yüklediği özellikler melankoliklerin birçok ruhsal durumuna eş değerdir. Zaten karakterinin histeriye yakalandığını belirterek özellikle onu bu şekilde biçimlemek ister. Sâniha Hanım'ın Tosun ile olan mektuplaşmaları melankoliye bağlanır. Sâniha Hanım aslında kocasına sadık bir karakterdir. Onu aldatma gibi bir düşünceye sahip değildir. Kocası Rasih, evlilikten sonra eşinin beklentilerinin farkında olmaz ve tabiri caizse onu boş bırakır. Bu boşluk içerisinde yaşadığı buhran Sâniha Hanım'ı arayışa iter. Kocasının arkadaşı Tosun'un musikiyle olan irtibatı Sâniha Hanım'la Tosun arasında iletişimin başlamasına neden olur. Sâniha Hanım roman boyunca Tosun'u hiç görmez. Onun Tosun'la karşılaştırılmaması bilinçli bir eylemdir. Sâniha Hanım'ın tam bir aldatma eylemine girmesi engellenir. Eşiyle

arasındaki uzlaşmazlığa bağlı olarak Sâniha Hanım'da melankolik bir hâl oluşturulur. Sâniha Hanım'ın melankolisi eşiyle iletişimi güçlendiği andan itibaren biter. Tosun'la olan iletişim de bu şekilde sonlanır. Yazarın dikkat çektiği histeri hastalığında önemli unsur, farkındalıktır:

"İşiniz yoksa bin hekime, bin hocaya müracaat ediniz. Kordiyal suretindeki edviye bu hastalıklara karşı âcizdir. Nushalar, tütsüler, buhurlar dahi tesirsizdir. Bunun için yalnız bir şey ister. O da kadının kendi içtihâdât-ı fikriyyesindeki hataya vukufundan ibarettir." (T, s. 76).

Melankolinin çaresi olarak yapılan eski tarz tedavi yöntemlerinin geçersizliğini bildiren yazar bunun modern anlamda bir ruhsal durum olduğunu ve hastalığın ancak sorunun çözülmesiyle geçebileceğini hissettirir. Bu nedenle "Ölüme Kaçış" başlığında anlatıldığı gibi ölüme meyyal bazı karakterlerin melankolileri ancak istedikleri şeye kavuşmalarıyla sona erer.

Ahmet Mithat, melankoliyi bir kadın hastalığı olarak algılar. İlk Çağ'dan Modern Çağ'a kadar melankolinin kadınlara has bir hastalık olduğuna inanılırdı. *"Melankoli ve kadınlık kendilerine özgü bir tarzda birbirine aittir."* (Binkert, 1995: 11). Kadının duygusal yönünün kuvvetli olması ruhsal hastalıklara daha yatkın olmasına neden olur. Aslında burada görülmesi gereken nokta Jung'un tabiriyle *"anima"*nın (Stevens, 1999: 72) melankoliye ortam hazırlamasıdır. Modern Çağ'a kadar bilinmeyen şey ise erkeğin de animasının bulunmasıdır. Dolayısıyla animası ön plana çıkan erkekler de tıpkı kadınlar gibi ruhsal hastalıklara yatkın olabilir. Dolayısıyla burada ön plana çıkan cinsiyetçi bir durum değil animanın baskın olmasıdır.

Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye ile birlikte yazdığı *Hayal ve Hakikat* adlı eserin sonuç bölümü histeriye ayrılır. Romanın kadın karakteri hayali temsil ederken ağır bir melankoli yaşamaktadır. Vedat, daha sonra Halit Ziya romanlarında görüleceği üzere ebeveynlerinden birini veya ikisini kaybetmiş ve bu kaybın hayatının rotasını belirlediği karakterlerdendir. Hem annesini hem de babasını kaybetmesi onda büyük bir boşluk durumu oluşturur. Agamben'in, *"kayıp nesne"* (Agamben, 2007: 259) olarak nitelediği durum Vedat'ta belirgin bir şekilde yaşanır. Kaybettiği ebeveynlerinin yerini Vefa ile doldurmaya çalışan Vedat, aslında kimsesizliğinden kurtulma çabasını taşır. Vefa'nın hakikati temsil ettiği romanda güçlü tavır erkeğe verilmiştir. Kendi yolunu çizmek isteyen Vefa, babasının ölümünden sonra Vedat'la olan evlilik kararını erteler. Bu ertelemenin

neticesinde Vefa ideallerine göre bir hayat çizmek ister. Vedat'tan uzaklaşır. Vedat'ın Vefa'yı kaybetmesi melankolisinin dışavurumuna neden olur:

"Bu meyusiyet zaten asabiyü'l-mizac olan Vedat'ı pek fena hırpalıyordu. Her demde bir türlü acı muhakemata hedef olan merkez-i asabiyesi nihayet kuvvetten düştü. Zehirlenen hissiyatı, kalbini de zehirledi. Az bir zamanda mevtalardan fark olunmayacak bir zaafla yatağa serildi." (HH, s. 46-47).

Roman boyunca bütün tavırlarında romantiklik hissedilen Vedat, insanlardan uzak kendi içine dönük bir karakter olarak çizilir. Sürekli bir ağacın altında kendisiyle baş başa kalan hissî bir kızdır. Vefatından sonra mezar taşına yazılmasını istediği yazı onun melankolisinin ölüme bakan tarafını gösterir: *"Zair! Burada derd-i vefadan vefat eden Vedat medfundur. Biçare vüsat-abad cihanda şu tengna-yı mezardan başka sığınacak bir penah, çektiği şedit ve medit ıstıraplara ölümden başka deva bulamamıştır."* (HH, s. 53). Mezarı sığınma mekânı olarak görme ve ölümü çekilen ıstıraplardan kurtulma yolu olarak algılama tam anlamıyla melankolik bir tavırdır. Zira melankolik karakterler aslında ölümle birlikte kendilerini yok etmeyi düşlemezler. Onlar acılarından kurtulmak veya ruhlarında özdeşleştirdikleri kayıp objeden kurtulmak için ölüme yönelirler.

Vedat'ın aşırı romantik hâli histeri hastalığıyla sonuçlandırılmıştır. Hatta sebepler buna göre oluşturularak kadınların neden histerik davrandıklarına yoğunlaşıldığı görülür. Bu nedenle romandaki olaylar bittikten sonra "İsteri" isminde bir bölüm oluşturularak Vedat ve Vefa'nın kişilik çözümlemesi yapılır. Vedat'ın hastalığının histeri olduğu söylenir. Histerinin tarihçesi nasıl oluştuğu ve bundan kurtulmak için neler yapılması gerektiği anlatılır. Histerinin kadınlara has bir hastalık olduğu yanılsamasına da değinilerek bu konuda ayrıntılı bir bilgilendirme yapıldığı görülür:

"İsteri denilen hastalık ta Bukrat Hekim zamanından beri tanınmış ve fakat o zamandan birçok zamanlara ve âdeta yakın vakitlere kadar bu hastalık yalnız kadınlara mahsus olduğu zannedilerek ismi de 'ihtinak-ı rahm' manasına gelen isteri kelimesiyle yalnız kadınlara mahsus olan bir uzva isnaden tesmiye olunmuş ise de muahharen bazı erkeklerde dahi bu hastalığın aynen ve tamamen mevcudiyeti görülmesi üzerine artık o isim müsemmasına mutabık görülmemiştir. Lakin mutabık görülmemekle beraber yine öylece tesmiye oluna gitmekte devam olunuyor." (HH, s. 62).

Ahmet Mithat, romanın son bölümünde histerinin fiziksel ve ruhsal görünümlerini aktararak melankolinin ayrıntılı bir araştırmasını yaptığını gösterir. Geleneksel hayattan uzak, kendi içine çekilen, çalışmayıp kendisiyle ilgilenen kadınların durumunun daha

vahim olduğunu belirtir. Hatta ebeveynlere tavsiyelerde bulunarak çocuklarını bu hastalıktan nasıl uzak tutabileceklerini açıklar. Meşguliyeti yoğun olan kişilerin hastalığa düşme riskinin az olduğunu, eğer kişi bu hastalığa yakalanmışsa evlendirilmelerinin faydalı olacağını dile getirir. Böylece roman, sonlara doğru adeta romantik hayalciliğin tehlikelerini anlatmak için kurgulanan bir eğitim kitabına dönüşür.

Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli eseri kaçış teminin yoğun bir şekilde işlendiği eserlerdendir. Dilber ve Celal'in yapılan oyunlarla ayrı düşmeleri onların ruh dünyasını da olumsuz etkiler. Romanda en çok dikkat çeken unsur Dilber'in kendisini Nil'in sularına bırakarak intihar ettikten sonra anlatıcının bu durumu yorumlamasıdır.

"Acaba Nil'in bu müdhiş, bu öldürücü girdap ve selleri, bu zavallı Dilber'i, bu talihsiz esiri nereye götürüyor?..

Hürriyetine!" (SER, s. 106).

Dilber'in ölümünün hürriyet olarak aktarılması onun ruhunda taşıdığı hezeyanlardan kurtulmasından dolayıdır. Melankolik kişiler ölüme doğru giderken bir bakıma kaybettikleri şeye veya ulaşamadıkları ideale ulaşma çabasını taşırlar. Ruhlarındaki boşluğu bu şekilde doldurarak bir tamamlanma duygusuna kapılırlar. Dilber artık istediklerine ulaşamayacağını anladığında bütün eksikliklerini ölümle gidermeye çalışır.

Tanzimat dönemi romanlarında melankolinin ilk belirtileri işlenir. Daha çok antagonist kişilerin toplumdan ayrışmaları dikkat çeker. Züppe ve mirasyedi tipi olarak adlandırılan Felatun, Zekayi, Ali Bey ve Bihruz gibi karakterlerin bu kırılmayı taşıdıkları görülür. Bunun dışında dönem romanlarında kadın karakterlerin aşırı hayalciliğine yüklenen bir melankoli mevcuttur. Melankoli genel olarak kötü bir özellik olarak sunulur. İdeal karakterlerin davranışlarının güzelliğini belirtmek için melankoliden faydalanılır.

1.2.2. Kayıp Obje

Melankoliyi oluşturan en önemli sebeplerden biri de bireyin somut veya soyut anlamda bir kayıp durumu yaşamasıdır. Freud, *Yas ve Melankoli* isimli çalışmasında kaybedilen bir nesneye karşı hüznün patolojik olmamasını ama melankolinin patolojik olarak değerlendirilmesi gerektiğini sebepleriyle birlikte saptamaya çalışır. Ona göre kayıp nesnenin oluşturduğu melankolinin tanımı şu şekildedir:

"Melankoli ise ruhsal olarak, derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması,

yerini kendini suçlama ve aşağılamaya bırakmış, cezalandırılacağına dair sanrısal bir bekleyiş içinde kendilik duygusunun değerden düşmesi ile tanımlanır." (2014: 19).

Kendilik bilincinde meydana gelen bozulma melankoliyi yas sürecinden ayıran temel özelliktir. Çünkü melankoliyle ilgili yapılan diğer tanımlamaların aynısı yas sürecinde de işler. Kişi kaybettiği nesneye karşı öz benliğinde bir yıkım oluşturduğunda melankoli süreci başlar. Kendini yıkma eğilimi melankoliyi yastan ayıran temel ölçüttür.

İlk dönem Türk romanında melankoli denilince Servet-i Fünûn döneminin ayrıcalıklı bir durumunun olduğunu belirtmek gerekir. Tanzimat döneminde de realizme yaklaşılınca ortaya çıkmaya başlayan melankolik hâl, Halit Ziya ile en güzel örneklerini verir. Halit Ziya genel manada eserlerini realist bir üslupla yazsa da romanlarının başkişilerinin romantik karakterler olduğunu söylemek mümkündür. Onların romantik durumları melankolik bir hâlle daha ayrıntılı betimlenir. İlk romanlarında görülen yoğun melankolik tesir, daha sonrakilerde azalmaya başlasa da devam eder.

Halit Ziya'nın melankolik karakterlerinin mutlaka ebeveynlerden birini ya da her ikisini kaybettiği görülür. İlk romanı *Sefile*'de Mazlume, önce babasını sonra annesini sonra da kendisine bakan Rahime Hanım'ı kaybederek çocukluğunu bir kayıplar silsilesi içerisinde geçirir. Bu kayıplar içerisinde ön plana çıkarılan ise annenin kaybıdır. Annesini kaybeden Mazlume, küçük yaşta kimsesiz kalır. Rahime Hanım'ın kaybıyla birlikte korumasız kalarak sokaklara düşer. Talihin onu hangi şartlarda sınadığı ağır bir şeklide resmedilir. Annesini kaybettikten sonra ağır bir travma yaşayarak sinirli bir ruh hâline bürünür. Yaşanan kaybın kişi üzerinde oluşturduğu travma anlatıcı tarafından ifade edilir:

"Zavallı kız ettiği ziya-i azimi (büyük kaybı) işte bu esnada anladı. Artık dünyada muhabbetinden emin olacak hiçbir kimsesi kalmamıştı." (SE, s. 28).

Mazlume'nin kaybı sıradan bir kayıp değildir. O, dünya bataklığında talihin rüzgârıyla savrulmaya mecbur bir biçare olarak resmedilir. Mazlume'nin yaşayacağı her türlü olumsuz durumun temelinde bu anne kaybının hazin hikâyesi temel teşkil edecektir. Mazlume, henüz hayatın içine girmemiş ve insanlarla bir paylaşım yapmamışken hayatın uzağına düşer. Onun hayatı kaybedilen özneye takılı kalır. Korumasız ve kimsesiz kalan bu zavallı kızın tutunabileceği hiçbir dalı yoktur. Onun melankolisi yazgısından ileri gelir. Anne kaybı bir yas sürecinden sıyrılarak her kimsesiz kalışta, her yıkılışta yaşamın merkezine oturtulur. Mazlume, henüz bir birey olarak var olamadan yetim sıfatını takınarak benliğini yokluk hissiyle var eder. *"Kayıp nesne olgusu melankolinin temel dinamiğidir."* (Korkmaz, 2012: 133). Mazlume için de durum böyledir. Toplumsal

bozuklukların oluşturduğu sıkıntılar hayatının sonrasını oluşturur; ama o bütün iyi ihtimalleri yaşadığı kaybı içselleştirerek ortadan kaldırmıştır. Hayatı bu kayıpla biçimlenerek ani hiddetlenme ve kendinden geçme durumları oluşturur. Annesinden sonra kendisine bakan Rahime Hanım bu durumu fark eder:

"Rahime Hanıma en ziyade havf (korku) veren şey, Mazlume'nin fevkalâde hadîd (öfkeli) olmasıydı. Bir gün pek âdi bir şeyden Mazlume hiddetlendi. Vücudunun zangır zangır titreyişinden, olanca kanının çehresine hücumundan, çılgıncasına tepinmesinden Rahime Hanım kızcağızı çıldıracak zannetti." (SE, s. 29).

Mazlume'nin bu davranışları sonrasında da devam eder. Anne kaybı onda bir melankolik hâl oluşturur. Nitekim bu durum, İhsan ile olan ilişkisinde de sorunlu bir alanın oluşmasına neden olur.

Anne kaybı *Nemide* romanında bir travmaya dönüşür. Otto Rank bunu *"Doğum Travması"* (Rank, 2014: 1) olarak açıklar. İnsan hayatında ilk travma anneden ayrılış süreciyle başlar. Nemide, bu ayrılış sürecini acı bir şekilde tecrübe eder. Nemide'nin doğumu esnasında annesinin ölmesi hayatının kötü bir ayrılış süreciyle başlamasına neden olur. O, *"acı bir felaketin hediyesi"* (N, s. 40) olarak tasvir edilir. Kalıtım bahsinde anlatılacağı gibi Nemide, annesinden kalıtım yoluyla hastalıklı bir mizacı ödünç alır. Hayatı hep bir eksikliğin izlerini taşır.

Annesinin ölümü babası Şevket Bey'i de olumsuz etkiler. Şevket Bey bu acıyla birlikte önce beyin humması geçirir sonrasında da uzun bir seyahate çıkar. Lawrence Babb, melankolik kişilerin derin üzüntülerini baskılamak adına sürekli yer değiştirdiklerini, onların seyyah özelliklerinin sebeplerini melankolilerinde aramak gerektiğini belirtir (Akt. Korkmaz, 2015: 155). Türk edebiyatındaki âşık tiplerin seyyah durumlarını bu anlamda yorumlamak mümkündür. İçeriğinde bir kayıp objeyi barındıran seyyah olma durumunu Şevket Bey de taşır. İki yıl boyunca evinden uzakta ruhundaki azapları dindirmeye çalışır. Nemide'nin iki yaşına kadar anne ve babasından uzak kalışı kişiliğinin oluşmasındaki en önemli dönemlerde onda derin bir eksiklik durumu oluşturur. Şevket Bey evine döndükten sonra Nemide'yi, kaybettiği eşinin bir hatırası olarak görür ve hayata bu şekilde tutunur. Nemide, tıpkı annesi gibi daima hastalıklı ve yıkıma meyyal bir hâl içerisindedir. Onun yıkımındaki temel etkiyi yaşadığı doğum travmasında aramak gerekir.

Halit Ziya'nın üçüncü romanı *Bir Ölünün Defteri*'nde de aynı kayıp obje motifi devam eder. Romanın iki erkek karakteri Hüsam ve Osman Vecdi'yi birbirlerine

yaklaştıran unsur annesizliktir. Osman Vecdi Hüsam'ın da annesini kaybettiğini öğrenince onunla arkadaş olmaya karar verir:

"Mektepte birinci defa olarak benim gibi mahzun (hüzünlü), gözleri benimkiler gibi yaşlı bir çocuk gördüğüm zaman mukavemet edilemez (karşı konulmaz) bir incizab (çekim) beni sevk etmiş, onun kolları arasına atmış idi.

Evet, Hüsam, seni gördüğüm vakit sana değil, fakat haline, halindeki hüzne bir meshuriyet (tutkunluk) hissetmiş idim." (BÖD, s. 43).

Görüldüğü gibi Osman Vecdi için anne kaybı o kadar önemlidir ki Hüsam'ın hâlinden bir ruh arkadaşlığı hisseder ve ona yaklaşır. Osman Vecdi, Hüsam ve Nigâr için bıraktığı defterde geçmişine kadar giderek yaşadığı kaybı boşuna anlatmaz. Yazarın yapmak istediği şey Osman Vecdi'nin melankolisinin izlerini sürmektir. Anne kaybının Osman Vecdi'de bıraktığı boşluk duygusu hiçbir zaman kapanmaz. İlk üç romanda başkişilerin yıkımını çabuklaştıran unsur yaşadıkları boşluğu ötekiyle doldurmaya çalışmalarından ileri gelir. Mazlume, İhsan'la kimsesizliğini örtmeye çalışırken Nemide annesizliğini Nail ile giderme peşindedir. Osman Vecdi için bu kaybı eşleyebileceği kişi Nigâr'dır. Kendisi de böyle bir eşleşme durumu olduğunu açıklamaktan çekinmez:

"Ben ara sıra düşünürdüm, vakanın bazı parçaları hatırımdan çıkmayacak kadar kalbimde kuvvetle yer etmiş idi. Düşüncelerime daldığım zamanlarda o son hüsran nazrasını (acılı bakışını) gördüğüm göz hep karşımda, işte orada, bakıyor zannederdim.

Fakat Nigâr'ın bir kahkahası, bir hitabı (seslenişi) beni o istiğrak (dalgınlık) halinden çekerdi." (BÖD, s. 37).

Osman Vecdi annesinin boşluğunu Nigâr ile doldurma gayretindedir. Çocukluktan başlayan bu yakınlık onun hayata tutunmasını kolaylaştırır. Yukarıdaki paragrafta geçen *"istiğrak"* kelimesi dikkat çekicidir. Servet-i Fünûn neslinin sık kullandığı kelimelerden biridir. *"Tanzimat dönemi edebiyatçıları ve onların ardılları olan Edebiyat-ı Cedîdecilerin eski kültürden Batılı yeni bir kavram olan 'contemplation'a karşılık gelen 'istiğrak'ı kullanmaları romantik melankolinin açık bir yansıyışıdır."* (Korkmaz, 2015: 108). Romantik melankoli onları derin düşüncelere iter. Bunun karşılığı eski kültürümüzde yer alan tefekkür değildir. Çünkü onların dalgınlığı hakikate doğru evrilmez. Bu dalgınlık melankolilerini derinleştirerek kaçış duygusunun ön plana çıkmasına neden olur. Osman Vecdi'de görülen kaçış fikri, melankolisinden ileri gelir. Halit Ziya'nın ilk romanlarında melankolisi en belirgin karakter Osman Vecdi'dir. Tavırları, davranışları, tepkileri, tepkisizliği hep bu melankolinin izlerini taşır.

Halit Ziya'nın bundan sonraki romanlarında yer alan başkişiler baba kaybıyla ön plana çıkarlar. *Ferdi ve Şürekası*'nda Sâniha'nın annesini kaybedişi Mazlume'nin kaybıyla benzer şekilde resmedilir. Sâniha hem annesini hem babasını kaybetmiştir; fakat annesinin kaybı ön plana alınır. Lirizmin ön plana çıktığı satırlarda anlatıcı kendi duygularıyla olayı anlatmaktan geri duramaz ve annesizliğin yarattığı boşluk duygusunu ifade eder:

"Nereye gidiyorsun, zavallı validesiz kız? Kime iltica edeceksin (sığınacaksın), biçare metruk (terk edilmiş), çocuk? Emvac-ı umman (okyanus dalgaları) üzerinde kaza-yı hevaya (başıboş) bırakılmış bir tahta parçası nereye gider?" (FŞ, s. 89).

Annesizlik kişinin kolunun kanadının kırılmasına neden olur. Annesiz çocuklar kışın ortasında evsiz kalan insan gibidir. O, hayatın bütün etkilenmelerine karşı savunmasızdır. Mazlume'nin soğuk havada dışarda kalması ve gidecek hiçbir yerinin kalmaması neticesinde ona el uzatan Mihriban Hanım'a, Mihriban'ın kötü bir insan olduğunu sezmesine rağmen, hayır diyememesinin sebebi budur. Sâniha, Mazlume'den daha şanslıdır. O dışarıda kaldığında ona el uzatan kişi İsmail Tayfur'un babasıdır. Talihin yardımıyla dışarıdaki tehlikelerden kurtulmuştur. Yalnız, kimsesizliği isteklerine karşı tepkisiz bir kişilik oluşturmasına neden olur. İsmail Tayfur'u çok istemesine rağmen Hacer'le evliliğine ses çıkarmaması ondaki melankolik hâlin önemli bir belirtisidir.

Tıpkı Sâniha gibi Hacer de annesizdir. Babası parayla bu boşluğu doldurmaya çalışsa da Hacer'in boşluğu hiçbir zaman giderilemez. İsmail Tayfur'a âşık olduğunu anladığı anda duygularını açabilecek bir anneye muhtaçtır:

"Validelere her şey söylenebilir; fakat pederlere! Bedbaht (Talihsiz) kız! Seni kim dinleyecek? Hiç?" (FŞ, s. 59).

Hacer'in annesizliği de talihsizlik olarak karşılanır. Her ne kadar bolluk içerisinde olsa da kendisine yol gösterecek bir koruyucudan yoksundur. Babası parayı ve maddiyatı temsil etmekten öteye gidemez. Hacer, Sâniha ile birlikte aynı ruhsal sefaleti yaşar. Her ikisi de bu boşluğu İsmail Tayfur ile doldurmaya çalışır. Yine bu romanda da kayıp obje ve onu tamamlama hissi ön plana çıkar.

Aşk-ı Memnu romanında Nihal'in annesizliği onun prototipi olan Nemide romanında hazırlanmıştır. Tıpkı Nemide gibi annesizlik mizacının kırılgan olmasına neden olur. Nemide'nin kuzenine olan aşkla doldurmaya çalıştığı boşluk Nihal'in de kuzeni konumundaki Behlül'le giderilmeye çalışılır. Nihal, Nemide'nin daha olgun bir versiyonudur. Daha büyük bir yaştayken annesini kaybetmiş olması Nemide'nin yaşadığı

travma gibi bir travma yaşatmaz ona. Üstelik babası her zaman yanındadır. Nihal'in anne boşluğunu babası doldururken Nemide'deki boşluğu Şevket Bey dolduramaz. Bu yüzden Nail'in Nahit'i seçmesi Nemide'yi ölüme sürüklerken Behlül'ün Bihter'le ilişkisi baba ve kızı birbirine yakınlaştırır.

Bihter'in her ne kadar annesi yaşıyor olsa da aslında o da anne figürünü kaybetmiştir. Üstelik babasının kaybında annesi birinci dereceden rol oynar. Ebeveynlerinin olumsuz yaşam hikâyesi Bihter'in melankolisinde önemli bir nedendir. Bihter, annesine benzememeyi arzularken kendisini ölüme sürükler. Onun ölümü kendi yitimi değildir. O ölümle birlikte varlığında yer eden kötü bir kadın figürünü yok eder. Bihter'in melankolisi neden sonuç ilişkisinin yüksek bağıyla örülür. İşleniş şekli açısından realist olsa da Bihter karakteri melankolik bir karakterdir. Babasının intiharı ruhunda daima ortaya çıkmaya meyyal bir yıkma eğilimini oluşturur.

Ferdi ve Şürekası ile birlikte Halit Ziya'nın romanlarında başkişilerin babasız olması dikkat çeker. İsmail Tayfur'un babasını kaybetmesi hayallerini kaybetmesiyle eş değer görülür. Babasının odasının aynı şekilde korunması roman boyunca kayıp baba figürünü hissettirir. İsmail Tayfur aşırı bunaldığı anlarda babasının odasına kaçarak eksiklik duygusunu gidermeye çalışır:

"Hele genç adamın odasına mukabil gelen (odasının karşısındaki) oda, öyle acı bir hatıraya mahfazadır (hatırayı saklar) ki İsmail Tayfur; bazı yeis (umutsuz) zamanlarında burada yalnız düşünmek için daima kapalı duran kapısını açmak üzere elini topuzuna uzattığı vakitler kalbi titrer…" (FŞ, s. 73).

İsmail Tayfur'un ümitsizliğe düştüğü zamanlarda babasının odasına girmesi ondaki kayıp objeyi tanımlar. Babasının son bakışı, acı içindeki inlemelerini hatırlayarak vahşi bir haz duyar. Mazoşist tavır onun ruhuna işlemiştir. Hacer'le evlenmeyi istememesine rağmen bunu yüksek sesle dile getiremeyişi melankolik mizacı sebebiyledir. Sonrasında her şeyi fark edip harekete geçse de gecikmiştir. Melankolik kişiler hayata karşı daima bir geç kalmışlık hissini taşırlar. Hacer'in ölümünün akabinde İsmail Tayfur'un delirmesi sadece bu ölümle açıklanamaz. Babasından sonra bütün hayallerini kaybeden bu genç, hayatın ona sunduğu durumlara karşı tepkisiz kalır. Babasızlık olgun düşünen bir birey olmasına engel olur.

Baba kaybını derinden yaşayanlardan biri de *Mai ve Siyah* romanının başkişisi Ahmet Cemil'dir. Halit Ziya'nın roman kahramanları genel olarak kendilerini var etmekten yoksundur. Ahmet Mithat'ın idealist kahramanlarının yerini trajik kahramanlar

almıştır. İsmail Tayfur'un yaşadığı maddi sıkıntıların benzerini yaşayan Ahmet Cemil, modern hayatta ekonomik bir yenilgi içerisindedir. Babasını kaybettikten sonra hayata tutunmak için çabalar. Önceki karakterler kadar pasif değildir. Fakat çabalaması daha çok içsel bir çabalamadır ve bu çabalama kırılgandır. En ufak sarsıntıda yok olmaya meyillidir. Şiirlerine yapılan olumsuz eleştiriye karşı güçlü bir duruş sergileyemez. Lamia'yı kaybettiğini sadece kendisi bilir. Yine bir şey yapamaz. Kız kardeşi İkbal'i kaybetmesi geleceğe dair bütün ümitlerini yok eder. Bu kayıp onun tutunamayışının resmi delilidir. İntihara meyilli olsa da annesini bırakamaz. Derin melankolisi yer değiştirmesine neden olur. Doğu'ya gider. Doğu hayalin mekânıdır. Hakikatin içinde kendisine yer bulamayan Ahmet Cemil'in melankolisi romantik bir sembolizmle Doğu'ya yönelir.

Servet-i Fünûn döneminin bir diğer önemli yazarı Mehmet Rauf'tur. Mehmet Rauf'un romanlarında genel olarak hissedilen kötümser bir his mevcuttur. Bu kötümserliği hem hayat görüşü olarak hem de karakterlerin melankolisi olarak değerlendirmek mümkündür. *Eylül* romanındaki Necip karakteri daima ölüme meyyal çizilen ruh hâliyle melankolik mizacı ön plana çıkarılan karakterlerdendir. Suat'la ilgili her türlü kötümser sanrısı onun ölüm fikrine kapılmasına neden olur. Onsuz olmaya bir türlü katlanamaz. Romanın sonunda kendisini alevlerin arasına atması bile isteye yapılan bir eylemdir. Çünkü ölmek ona göre bir yok oluş gibi görülmez. Aksine Suat'ın olmadığı bir hayat onun için yok olmak demektir.

Tanzimat'ın son dönemiyle birlikte kayıp nesne olgusunun daha fazla dikkatlere sunulduğu görülür. Kişilerin eylemlerinin temelinde kaybedilen nesnenin akabinde karakterlerinde oluşan değişmeler mevcuttur. Korumasız kalan birey kayıp nesneyi ruhunda derinleştirerek onunla bir özdeşleşme yoluna girer. Kayıp olgusu kimi zaman doğrudan bir kayıp şeklinde gerçekleşirken kimi zaman da ulaşılamayan bir nesneyi, ülküyü, ideali gösterir. Her ikisinin oluşturduğu travma aynıdır. Bu tarz bir melankolik tavır daha çok Servet-i Fünûn romanlarında görülür. Halit Ziya ve Mehmet Rauf'ta kişilerin melankolileri ön plana çıkarılır.

1.2.3. Melankolik Tavır

Melankolik kişiler tavırları itibariyle farklı özellikler gösterirler. Tıpla ilgilenen birçok bilgin melankolik kişilerin özelliklerini tarif ve tasnif etme gereği duyar. Bir hastalık olmasının ötesinde melankoli insani bir durum olarak kabul edilir. İnsanın

cennetten kovulması ve dünyaya indirilişi başlı başına melankolik özellikler taşır. İnsanın yaşadığı bu durum devamlı olarak evde olamama durumudur. Bu yüzden karşılaştığı her çıkmazda bir çıkış yolu arar. Kaçış fikri bir yok sayma değildir. Kaçış fikri insanın öze dönme isteğinden ileri gelir. Bu kaçış ister doğaya, ister anne kucağına, ister içe doğru olsun hep aynı sıkışmışlığın tanımını içerir. Melankoli içinde bulunulan aşamalara göre farklı tavır özellikleri gösterir. Prigent, melankolikleri şu şekilde tanımlar:

"Melankolik, soğuk ve kurudur, tıpkı toprak gibi ve her zaman acıdır yüreği. Hep solgun ve zayıftır, ve bitkin görünür, ve inatçı, açgözlü ve cimridir; ve sürekli şikayet ederek, üzüntü, acı ve yas içinde yaşar, ve onun hastalığının çaresi yoktur: Yalnızdır ve bir manastır adamına benzer, dostu yoktur ve düşlere kaptırır kendini her zaman." (2009: 37-38).

Bu özellikleri farklılaştırmak mümkündür. Melankoliklerin genel özelliklerine bakıldığında içe kapanık, korkak, geçmişi biriktiren, uzaktan seyreden, çekingen, kinci gibi birçok özellik sayılabilir. Bu özellikleri Halit Ziya'nın romanlarındaki melankolik karakterlerin davranışlarında izlemek mümkündür. *Sefile* romanında Mazlume, İkbal Hanım'ı izlerken İkbal'in dış görünüşü Mazlume'nin düşüncesinden süzülerek verilir:

"Mazlume İkbal Hanımı şu dalgınlıkta pek güzel, fevkalâde cazibeli (çekici) buldu." (SE, s. 35).

İkbal'in roman boyunca içe kapanık bir duruşu vardır. Annesinin yolundan ilerlemesi, kocasını aldatması, bütün mal varlığını kaybedişi ve sonunda izbe bir evde sürülen hayatı İkbal'e birçok şey öğretmiştir. İhsan'la olan sorunlu, tutarsız ilişkisi de gün geçtikçe kendisini yıpratır. İkbal geçmişe takılı kalmıştır. Sürekli bir vicdan azabı hisseder. Odasından çıkmaz. Kendisini bir yokluğa mahkum etmiştir. Dışarı çıkmadığı için Mazlume de dışarı çıkamaz. Eve kapanması sosyal hayattan ne kadar kopuk olduğunu gösterir. Melankolisi gittikçe sonunu hazırlar. Mazlume'nin bakış açısından verilen dalgın ve çekici olma motifi tezatlık gibi görülebilir ama melankolik kadınların daha cazibeli olduğuna inanılır. Starobinski, Boudelaire'in melankoliye bakışını incelediği satırlarda şehvet ve hüznün bir arada oluşuna değinir. Boudelaire'e göre*: "Bir kadının yüzü genellikle ne kadar melankolikse o kadar kışkırtıcıdır."* (Akt. Starobinski, 2007: 31). Melankoli ile cazibe arasında kurulan ilişki bilim adamlarının kurduğu bir ilişki değildir. Bu ilişki daha çok sanatsal bir ilişkidir. Mazlume'nin henüz cazibenin ne olduğuna dair bir bilinci yokken onun düşüncesinden İkbal'in böyle bir şekilde aktarılması esere sanatsal bir nitelik kazandırma eğilimiyle açıklanabilir.

Benzer durum Bihter'de de vardır. Bihter denilince okuyucunun zihninde daima melankolik ve çekici imajı bir arada yer edinir. Onun bulunduğu her ortamda şehvet hissedilir. Ona yaklaşan erkekler en basit tavrından bile etkilenir. Bihter'in cazibeli tavrı bilinçli bir tavırdır çoğu zaman. Fakat melankolisinin yüksek olduğu zamanlarda da siyah ve kırmızı öğeleri etrafında yükselir.

Mazlume'nin karşısında önemli bir örnek olarak bulunan İkbal, kendi melankolisine boğulmuştur. Mazlume'ye kendisini anlatırken egosunu nasıl yok ettiğini gösterir:

"- Hayır Mazlume, senin saffet-i kalbinden (kalbinin temizliğinden) istifade ederek hakikati ketmetmeyeceğim (saklamayacağım). Kendimi sana hey'et-i asliyemle (asıl halimle) göstermek isterim. Senin 'kardeş' namıyla tesmiye ettiğin (adlandırdığın) İkbal adî, sefil bir fahişedir." (SE, s. 42).

İkbal'in saldırısı kendi benine yönelmiştir. Egosunu yıkma kendinde oluşan çift kişiliğin savaşı gibi algılanabilir. Onun melankolisi dışa dönük değildir. İnsanları, zamanı, hayatı suçlamaz. Kendisini suçlayarak ruhunu dinginleştirmeye çalışır. Kendi benine dönük olan bu savaş kişinin yok olma sürecinin bir parçasıdır. Her fırsatta yapılan bu saldırgan tutum, İkbal'in şimdiyi kaybetmesine neden olur. O, sürekli geçmişin kirlenmiş zamanlarına takılı kalmıştır. Geleceğe dair bir beklentisi yoktur. Şimdide olan hiçbir şey onu mutlu etmez. İhsan'la olan aşkı arızalı bir biçimde ilerler. Yaşadıkları evden çıkıp doğayla iç içe olan bir köşke yerleşseler de bir süre iyileşen durumu tekrar nükseder. Menenjite yakalanan İkbal'in iyileşebilmesi için sorunsuz bir hayat yaşaması gerekir. Fakat bu mümkün değildir. İkbal'in ruhsal çöküntüsü sonunu hızlandırır. Zamanla yüzü o kadar çirkinleşir ki görenlerin iğreneceği bir hâl alır. Onun bu şekilde resmedilişinde de melankoli önemli bir göstergedir. Kara romantizm başlığı altında ayrıntılı ifade edilecek olan bu çirkinleşmenin sebebi Batı edebiyatlarında yer alan cadı figürünü andırır.

Sefile romanının öne çıkan üç karakteri de derin bir melankoli içindedir. Mazlume, adeta İhsan ve İkbal'i izleyerek onların yaşantısını edinir. Annesinin ölümünden sonra agresif bir kişiliğe büründüğüne değinilmişti. Bu mizacı yaşadığı ortamla birlikte belirginleşir. İkbal gibi zamanla fuhuş bataklığına sürüklenir. Neden sonuç ilişkisi içerisinde talihi onu böyle bir yaşantıya doğru sürükler. O, toplumun sahip çıkamadığı, oradan buraya fırlattığı bir yetimdir. Toplumun gözünde bir ucube hâlini alır.

Mazlume'nin bütün bunlara karşı görünen bir tepkisi olmasa da içten içe hayata karşı bir isyan içerisindedir:

"Mazlume artık bir insan değil, cemiyet-i beşeriyenin karşısına geçmiş bir timsal-i muaheze (eleştiri sembolü) idi.

Mazlume sükût ediyor, kendisine tahsis ettikleri tarz-ı hayatta mütehammilane (tahammülle) devam eyliyordu. Fakat gözlerinde vahşi bir eser-i muaheze (eleştiri anlamı), insanların hod-gâm (bencil) çehrelerine karşı 'Beni ne yaptınız?' sualini fırlatıyordu." (SE, s. 175).

Mazlume'nin bütün tepkisi budur. İkbal'le Mazlume'nin melankolisinde bir ayrıma gidilir. İkbal'in kendi benine yönelttiği suçlamalar egosunu yıkmaya dönük bir melankoli içerir. O, annesi ve annesinin çevresine uyarak kendi sonunu hazırlamıştır. Yalnız Mazlume'nin melankolisi toplumsal bir trajedinin ürünüdür. Dolayısıyla onun tepkisi dışa dönüktür. *"Beni ne yaptınız?"* suali bireyin topluma yönelttiği önemli bir suçlama cümlesidir. Mazlume, toplumun kabullenemediği bir ayrık otudur. Annesini ve Rahime Hanım'ı kaybettikten sonra hayat onu normal bir birey olarak kabul etmez. Her adımda bataklığa saplanan birinin sonuçsuz çırpınışlarıyla hayata tutunmaya çalışır. Fakat her adımda doğal bir hayat seyrinden uzaklaşarak toplumun ittiği bir nesneye dönüşür. Melankolisindeki tükenmişlik onu gittikçe bir hiçliğe yaklaştırır. Bu hiçlik içerisinde tavırlarında bir yavaşlama ve gittikçe sessizleşen bir kişilik ortaya çıkar. *"Romantik melankolinin son biçimlerine yokluk ve sessizlik damgasını vurur."* (Korkmaz, 2015: 117). Mazlume, talihin ona biçtiği bu rolde kaderine razı olarak oradan oraya sürüklenir. Romanın sonunda hayata tepkisini İhsan'ı öldürerek verir. Bu tepki daha çok gotik ve kara romantik özellikler gösterir. Mazlume'nin son tanımlamasında toplumsal itilmişlik ortaya konur:

"Mazlume aguş-ı insaniyetten (insanlığın kucağından) tardedilmiş (kovulmuş), hukuk-ı beşeriyeden (insan haklarından) mahrum olmuş bir biçare nasılsa öyleydi.

Mazlume felâketle başlamış, felâket içinde devam etmiş bir hayatın son bakiyesinden (kalıntısından) başka bir şey değildi." (SE, s. 177).

Mazlume'nin sürüklenişinde önemli figür İhsan'dır. İhsan da melankolik bir karakterdir yalnız onun melankolisi bir tutunamayış özelliği gösterirken ayrıntıları çok fazla gün yüzüne çıkarılmaz. Tutarsızlıkları ve saplantılı aşkı kişiliğinin dibe batmış tarafını gösterir. İkbal'in yok oluş sürecinde yüzünü Mazlume'ye çevirmesi aşka dair

saplantılı tavrını gösterir. Gereksiz hırçınlıkları ve sık sık ağlamaları içine düştüğü buhranın dikkat çekici taraflarıdır.

Nemide karakteri doğum travmasının etkilerini hayatı boyunca yaşar. Annesinin boşluğunu Nail'le doldurmaya çalışır. Nail'in Nahit'e olan ilgisini fark edince usulca aradan çekilir. Aradaki nişana rağmen Nail'i ve Nahit'i suçlamaması, yenilgiyi çabucak kabullenmesi melankolik tavrının bir göstergesidir. *"Melankoliyi hızlandıran kayıp genelde açıkça ifade edilmez ve edilemez."* (Brown, 2007: 268). Nemide de bu kaybı açıklamaz. Hatta çok normal karşılıyormuş gibi gösterir. Fakat bu durum çok fazla sürmez ve kendisiyle birlikte Nail ve Nahit'i yok etmek için sandal gezisi tertip eder. Planlı bir yok etme sürecini başlatsa da son kertede Nail'in atılımıyla sandal gezisi faciaya dönüşmez. Bu geziden sonra Nemide yaşayan bir ölüye dönüşür. Hastalığı yoğunlaşır. Tıpkı Mazlume ve ikbal gibi sessizliğe gömülür:

"Bu akşam garip bir dalgınlık içindeydi. Gurubun sarı ziyaları dizlerinin üzerinde oynuyordu. Nemide'nin gözleri kâh semanın bulutları arasında kayboluyor, kâh ziyaların hazin in'ikasına (hüzünlü yansımasına) dalıyordu." (N, s. 186).

Nemide'nin tavırlarındaki yavaşlama ve dalgın hâli melankolisinin son safhasındaki yokluğa doğru evrilişi gösterir. Onun ölümü bir tamamlanmayı gerçekleştirecektir. Doğarken hayat karşısında mağlup bir hâl içinde olan Nemide, hayatı boyunca daima doğum travmasının etkisinde kalır. Böylesi hastalıklı bir mizacın başarılı olması mümkün değildir. Onun ölümü dönem edebiyatında belirgin bir şeklide yer alan veremli ruh hâlinden herhangi birisidir. Aşırı duygucu bu tutum *Nemide* romanının *"romantik gerçekçilik"*e (Lomberg, 1976: 1) yatkınlığını gösterir.

Bir Ölünün Defteri romanı, melankolik mizacın en belirgin özelliklerini taşıyan eserlerin başında gelir. Osman Vecdi annesizliğini Nigâr ile örtmeye çalışır. Daha öncesinde bu benzeşim gösterilmişti. Nigâr Osman Vecdi'nin kaybettiği bir obje değildir. O, hayalini süsleyen kişidir. Boşluk duygusunu ancak Nigâr'la doldurabileceğini bilir. Melankoli iki şekilde gerçekleşir: Birincisi sevilen şeyin kaybıyla oluşur; ikincisi arzu edilene ulaşamamakla gerçekleşir. Osman Vecdi her ikisini de yaşar. İlk aşamada annesini kaybeder, ikinci aşamada arzu ettiği Nigâr'a ulaşamaz. Bu durum onun ruhunda derin bir yara açar. Hayata karşı tavrı hep bu kayıpların kıskacındadır. *"Bu açıdan bakıldığında melankoli sevgi nesnesinin kaybına verilen regresif tepkiden çok, elde edilemeyen bir nesneyi kayıpmış gibi göstermeye dair hayali kapasitedir."* (Agamben, 2007: 259). Osman Vecdi'nin tam olarak yaptığı şey budur. Elde edilemeyeni bir

kayıpmış gibi algılar. Hatta çevresine de böyle hissettirir. Nigâr'ın annesi ikisi arasında bir izdivaç kurmak istediğinde sessiz kalır. Hüsam'la Nigâr arasındaki bağı fark edince de duygularının tersine hareket ederek Nigâr'ı tahkir eder. Nigâr annesinin düşüncelerine karşı Osman Vecdi'nin fikrini öğrenmek istediğinde Osman Vecdi, duygularının tam aksini iddia ederek Nigâr'ı bilinçli olarak hırpalamak ister. Vecdi, Hüsam'la Nigâr arasında kalmış gibi görünmek istemez. Aslında benzer bir durumu Hüsam da gerçekleştirir. Nigâr'ın annesinin isteğini duyunca ilk hareket Hüsam'dan gelir ve Osman Vecdi'ye bir başkası ile olan birlikteliğin önemini anlatır. Hüsam olaya daha gerçekçi yaklaşarak bir kişiyle olan ilişkinin insana kazandırdıklarını hatırlatır:

"... şakaklarında beyaz saçlar görüp de boş bir hayat bakiyesine (kalıntısına) mahkûm olduğunu anlamış bir adam değilsin ki izdivaç tasavvurları sana yabancı dursun. Aksine gençsin, hayata yeni giriyorsun; mezara kadar kat edeceğin bu tariki (aşacağın bu yolu) yalnız mı geçmek arzusundasın? Seni muhabbeti ile teşci edecek (sevgisiyle gayretlendirecek); kederlerine sevinçlerine ortak olacak birisine muhtaçsın. Bir kalbin hafî (gizli) noktalarında medfun (gömülü) kalan hisler hükümden mahrumdur, beşer (insan) duyguları bir tesir hâsıl etmek (etki yaratmak) için diğer bir kalbe temas etmelidir. Biz hüzünlerimizi, meserretlerimizi (sevinçlerimizi) başkalarının miyarıyla (ölçüsüyle) takdir ederiz. Bütün hayatını kendi nefsine hasredenler cemiyet içinde münferid (toplum içinde tek başına) yaşayanlar zavallılardır." (BÖD, s. 65).

Hüsam'ın bakış açısı Sartre'ın varoluş felsefesiyle yakınlık gösterir. İnsanın varlığını ötekinin varlığıyla bir tutma birçok düşünürün gözlem alanına girer. Freud; ötekinin daima insan hayatında yer aldığına inanır (Freud, 2014: 29). *"Üzüntümüz, sevincimiz, mutluluğumuz daima başkasına bağlıdır."* (Korkmaz, 2015: 128). Hüsam'ın çizdiği rotada iki seçenek vardır. Ya Osman Vecdi, Nigâr'la bir izdivaç gerçekleştirecek ve mutlu olacaktır ya da aksi durumda toplumdan uzaklaşan yalnız bir bireye dönüşecektir. Arzu edilen nesneye ulaşamama durumu Hüsam açısından gerçekleşseydi o da Osman Vecdi gibi kendi melankolisinde boğulabilirdi. Nigâr'ın Hüsam'a yakınlığı dengeleri değiştirir. Osman Vecdi'nin hissettiğinin aksine davranmasının sebebi de Nigâr'ın Hüsam'a olan ilgisini anlaması sebebiyledir.

Melankoliyi yastan ayıran temel tutum kaybedilen objeyle kurulan ilişkidir. Yas sürecinde kişi kaybettiği objeyi dışında tutar ve onun yokluğundan etkilenir. Melankolide ise kişi kaybettiği objeyle bir bütünlük kurar. Onu kendi parçası gibi görür. Yas sürecinde kayıp nesne somut olarak bilinçte varlığını sürdürür. Kişi nereye baksa kayıp nesneyi

görür ve bu durum onun yasını sürekli kılar. Melankolide ise kayıp obje bilinçten uzaklaşarak kişinin egosuna yerleşir ve özne hâline gelir (Prigent, 2009: 113). Kayıp obje kişinin gerçek benini ele geçirir. Görünen bedende yaşayan artık bir başka ben mevcuttur. *"Özdeşleşme"* (Korkmaz, 2015: 129) diye tabir edilen tutumda kişi hayatının her döneminde kendi beniyle başka bir ben arasında yakınlık kurabilir. Doğum travmasının alt dinamiğinde de bu tutum yatar. Bebek anneyle özdeşleşir. Sağlıklı bir ayrılış süreci gerçekleşirse kişisel özellikler buna göre biçimlenir. Sağlıklı bir özdeşleşme gerçekleşmediğinde kişinin bağımlı, sorunlu kişilik özellikleri oluşur. Melankolide kaybedilen veya ulaşılamayan obje ile kurulan bağ böyle sorunlu bir alanın oluşum süreciyle ilgilidir.

Osman Vecdi kaybettiği annesiyle arzu ettiği Nigâr arasında benzeşim kurarak bir özdeşleme içine girer. Nigâr, onun ulaşmayı başaramadığı kayıp objeyi oluşturur. Osman Vecdi'de sorunlu bir alanı oluşturan Nigâr fikri yok edilmeye muhtaçtır. Nigâr ile Hüsam arasındaki yakınlığı ortaya çıkarmak için çaba sarf etmeye başlar. Osman Vecdi, yer yer mazoşizme yakın bir anlayışla istemediği şeyleri duymanın çabasını taşır. Nigâr'ın Hüsam'a olan ilgisini açıklaması için sorular sorar. *"Ümidimi böyle elimle kefene sarmaktan acı bir lezzet duyuyordum."* (BÖD, s. 113). Osman Vecdi'nin kendi benine dönük saldırısı başlar. Aslında bu saldırıda yok etmek istediği şey özdeşleşme durumunda egosuna yerleşen arzu nesnesi Nigâr'dır. Osman Vecdi'nin bütün kaçış planları bu fikirden dolayı gerçekleşir. Daha önce de ifade edildiği gibi aşırı melankolik tutum kişide seyahat etme fikrini doğurur. Yer değiştirme, fikrin dağılmasını sağlar. Osman Vecdi'nin harbe gitme isteği egosundaki çift benlikten kurtulma düşüncesiyledir. Kendi melankolisinin zeminini ve harp fikrinin nereden çıktığını açıklarken başka bir bene yaptığı yolculuğu ortaya koyar:

"Tab'ımda (Yaradılışımda) öteden beri yalnızlığa bir meyl (eğilim) olmakla beraber bugün şu iki refikin vücudu (arkadaşın varlığı), tehlikesine atılmak üzere olduğum istikbalin meçhuliyeti (geleceğin bilinmezliği) dehşetini tahfif ediyor (hafifletiyor) gibi idi. İnsan hakikati mümkün mertebe unutmak; biraz hissiyatını (duygularını) tatil ederek şahsiyetten uzak birtakım hissiyata, şahsına yabancı denebilecek bir şahsiyete girmek için vesile arar." (BÖD, s. 130).

Osman Vecdi savaşa giden diğer insanlarla kendisi arasında bir anlayış farkı olduğunu bilir. *"... onlar gülüyorlardı, ben sükut ediyordum"* (BÖD, s. 131), bu tavır

farkı Osman Vecdi'yi diğerlerinden ayırır. O, harbe neden gittiğini tam olarak bilemez. Durmadan kendisine şu soruyu sorar:

"Ben ne olacağım, buraya ne için gelmiş idim?" (BÖD, s. 137).

Doğu tıbbında melankoliye sevda hastalığı denir. Klasik şiirde maşukuna ulaşamayan âşık tipi incelendiğinde melankoliye yakın ruhsal özellikler gösterildiği saptanacaktır. Sararıp solmaları, yemeden içmeden kesilmeleri, diyar diyar gezmeleri bu melankoli sebebiyledir. Osman Vecdi, harbin en dehşetli anlarında Hüsam'ı ve Nigâr'ı hatırlar. Onlar hatırına geldikçe harbin dehşetini daha yakından yaşamak ister. Bu sebeple çatışmanın en yoğun olduğu bölgeye gider ve kolundan vurulur. Kolunu kaybetmesi onun arzuladığı bir durum değildir. Tamamen yok olmak isterken sakat bir insana dönüşmesi kayıp objenin ruhunda yarattığı boşluğu bedenen taşımasına neden olur. Sol tarafındaki boşluğa her baktıkça Nigâr ve Hüsam'a karşı öfkesi artar. İstanbul'a dönüşünde yapacağı ilk iş bu boşluğu onlara da göstermektir. Onların ruhunu acıtmak istemesinden dolayı bu hâlini bilinçli olarak gösterir. Nigâr ve Hüsam'ın oğlu Fuat, bir çocuk edasıyla neden kolu olmadığını sorduğunda, *"Onu oynarken kırmış idim!"* (BÖD, s. 157), diyerek kendi macerasını bir oyuna benzetir. Romantikler hayat mücadelesini bir oyun gibi görürler. Onun romantik mizacının etkisiyle "oyun" kelimesi bilinçli bir şeklide ortaya çıkar.

Kendi evine doğru giderken artık yaşama dair bütün ümitlerini kaybetmiştir. Soğuğa, yağmura ve rüzgâra bıraktığı bedeni sıtmaya yakalanır. Bedenine karşı yaptığı bu saldırı da ona zevk verir:

"Çıktığım vakit yağmur yağıyordu. Maşlahımı henüz giymemiş idim. Vücuduma çarpan bu barid (soğuk) yağmurdan bir haz duydum, maşlahımı sarıp koluma aldım, karlı bir rüzgârla karışık düşen bu yağmurun altında, üşümekten titremekten, donmaktan hoşlanarak ilerledim." (BÖD, s. 157).

Öteden beri bariz bir şekilde var olan mazoşizm ruhunu tamamen teslim alır. Sonuna doğru attığı her bir adımda varlığında yer edinen arızalı durumu yok ederken ruhundaki derin ıstırabı iliklerine kadar yaşar. Bu son andaki ölümü tecrübe ediş biçimi Beşir Fuat'ın intiharını anımsatır. O da kendi yok oluşunu vakur bir şekilde yazar. Ölüme yaklaştığı anda hafif bir mutluluk hissedilir.

Ferdi ve Şürekası romanında da melankoli, kişilerin tavırlarına yansır. İsmail Tayfur'un dirseklerine dayanarak düşünmesi Prigent'in ifade ettiği *"melankolik duruş"* u hatırlatır (2009: 102). Dürer'in melankoli tablosu dâhil birçok sanatçının eserinde bu duruş mevcuttur. Kendi içine dönen kişinin temsili bir hâlini alan bu duruş kişinin dışa

kapalı olduğu imajını verir. İsmail Tayfur her bunaldığında doğal bir ortama sığınarak melankolisini yaşar. Onun melankolisinde iki neden belirir. Birincisi babasının ölümünden sonra çalışmak zorunda kalması ve hayallerinden vazgeçmesi; ikincisi, Sâniha ile evlenememesidir. Devamlı düşünür fakat harekete geçemez. İç dünyasında verdiği tepkileri dışa taşıyamadığı için de içi ile dışı arasında bir eşitsizlik durumu ortaya çıkar. Hacer'le evlendikten sonra yaşadığı durumu fark eder ama artık çok geç kalınmıştır. Zaten melankolikler hayata karşı daima bir geç kalmışlık duygusu taşırlar.

"... Öyle beklemediğim bir yerden şedid (kuvvetli) bir darbe aldım, bütün hissiyatıma atalet (durgunluk) geldi. Beni bir çocuk gibi, iradetini (aklını) kaybetmiş bir mecnun (deli) gibi sürüklediniz; ben de kendimi teslim. Beni öyle bir noktaya getirdiniz ki şimdi bir facia olmaksızın dönmek kabil değil (mümkün değil)... İşitiyor musun?" (FŞ, s. 241).

İsmail Tayfur birçok şeyi fark etse de geç kalmışlığını da bilir. Durgun tavrı, olayların önüne geçemeyişi melankolisinin karşılığıdır. Sâniha ve Hacer'de daha önce anlatılan melankolik tavır İsmail Tayfur'da pasif bir davranış içerisinde kendisini gösterir.

Halit Ziya'nın romanlarında melankolik tavrın göstergelerinden biri de ağlama davranışıdır. Karakterlerinin gözyaşları o kadar belirgin işlenir ki adeta bir gözyaşı edebiyatı oluşur. Karakterlerin yaşadıkları olumsuzluklara karşı verdiği en büyük tepki belki de ağlamakla olur. Mazlume, yaşadığı her kayıpla birlikte durmadan ağlar. Anlatıcı onu tanımlarken de bu ağlamaların ruhuna nasıl sirayet ettiğini belirtir: *"Bu zavallı kızcağız ağlamak için yaratılmış gibi..."* (SE, s. 29). Mazlume'nin yaşadığı her şey onun bir kaderi olarak belirir. Bu yüzden ağlamak onun için sıradan bir hâl almıştır. Aynı şekilde İhsan ve İkbal de sürekli ağlar:

"Zavallı delikanlı sekrin (sarhoşluğun), cinnet-i aşkın (aşk çılgınlığının), heyecan-ı hissiyatın (duygu coşkunluğunun) tesiri altında çıldırıyordu.

Nihayet gözyaşları hücum etti. Genç adam hüngür hüngür ağlamaya başladı." (SE, s. 94).

İhsan, İkbal ve Mazlume'deki en önemli ortak özellik durmadan ağlamalarıdır. Melankolik ruh hâli kendisini bir volkan patlaması gibi ancak gözyaşıyla açığa çıkarır. Gözyaşı onların çaresizliklerinin birer kanıtıdır.

Ferdi ve Şürekası romanında da melankolisiyle ön plana çıkan Hacer ve Sâniha'nın gözyaşlarına dikkat çekilir. Hacer, annesizliği derin bir uçurum olarak hissettiğinde gözyaşlarına sığınır:

"Hacer, bir darbe-i saikaya tesadüf etmiş (yıldırım çarpmış) gibi sarsıldı, gözleri döndü, kolları düştü, elinde hançeriyle yakalanmış bir cani gibi bütün asabı (sinirleri) titredi; bir saniye zarfında ayaklarının altından dünya kaçıyor, başının üzerinden semalar çatlayarak dökülüyor zannetti; bir şey söylemek, bir şey yapmak istedi; muvaffak olamadı (başaramadı), sonra bütün bu teessürat (kederler), bir tufan-ı sirişk (gözyaşı seli) halinde fışkırdı." (FŞ, s. 59).

Karakterlerin hayata tepkisi ancak bu şeklide mümkün olur. Onlar daima ağlarlar. Tepkisizlik veya pasif duruş melankoliklerin belirgin niteliklerindendir. Aslında dikkat edilirse melankolik kişiler ya güçlü bir tepkiyle her şeyi yıkarlar ya da sessizce ağlarlar. Bu tam anlamıyla bir denge kaybıdır. Hacer de ağlayarak verdiği tepkiyi son kertede evi ve kendisini yakarak geliştirir.

Sâniha da Hacer gibi annesini kaybettiği için sürekli ağlama hâlindedir. Gözyaşı romanın dünyasına o kadar çok sirayet eder ki anlatıcı araya girerek gözyaşı üzerine açıklamalar getirir. Anlatıcıya göre gözyaşı, insanın kederlerinden uzaklaşması için bir çıkış yolu sağlar. Gözyaşı tam anlamıyla bir tesellinin aracıdır:

"... İnsan ağladıktan sonra kalbini, yağmurlarını dökmüş bir sema kadar saf bulur. Ağlamak! Eğer insanlar bu teselliye malik (sahip) olmayaydılar hayata nasıl tahammül ederlerdi (dayanabilirlerdi)?" (FŞ, s. 142).

Bu gözyaşları metne lirik, duygusal bir boyut kazandırır. Kişilerin duygularının ön plana çıkmasına sebebiyet verir. Güçsüz karakterler hayatın bütün zalimliğine karşı bir köşeye çekilerek kendi içlerine dönerler ve ağlamaya başlarlar. Ağlama nöbetlerinin önünde veya arkasında geçmişe dair izler belirir. Melankolinin art alanında daima bir bellek miti belirir. Geçmişin saplantılarından kurtulamayan birey şimdiyi ve geleceği kaybeder. Onun bütün tasavvurlarında geçmişe dönük izler belirir. Osman Vecdi anne kaybını atlamadığı için yıkıma sürüklenir. Nemide de aynı travmayı sürekli hissettirir. Onlar şimdinin insanları değildir. Bu saplantılı ruh hâli, Halit Ziya'nın romanlarındaki birçok karakter için geçerlidir. Ahmet Cemil'in arkasında bıraktığı kayıp baba daha sonra kardeşi İkbal ile doruğa ulaşır. Geçmişine dair bütün izleri yakarak uzaklara gider. Bihter, annesine ve babasına takılı kalmıştır. Adnan Bey'le evlenir fakat hiçbir zaman onun karısı olamaz. O, her zaman içinde bir savaş taşır. O savaşta annesine benzememe isteği vardır.

"Gerçeküstücüler imgelemi bozduğu gerekçesiyle melankoliye yaklaşmazlar." (Korkmaz, 2015: 143). Melankolinin bellekle olan anlaşması ideallerin önünde bir set oluşturur. Melankolik karakterlerin yüzü daima geçmişe dönüktür. Onlar aşamadığı bir çocukluğun yahut yaşadıkları travmanın esiridirler. Bu yüzden melankolik karakterlerin olduğu romanlar hep psikolojik özellikleri ile ön plana çıkan romanlardır.

1.2.4. Romantik Aynalar ve Melankolik Yanılsama

Kişinin kendini keşfedişi sürecinde öteki daima odak noktasıdır. Ayna motifi bu anlamda bir başkasının karşılığı olabilecekken başlı başına modern bir nesne olan aynayı da karşılayabilir. Başkasının aynasında kendini seyretmek aynanın niteliğini de açıklamayı gerektirir. Divan şiirinde hatırı sayılır bir kullanım alanına sahip olan ayna, daha çok soyut bir algılamayla verilmiştir. *"Tasavvufi şiirde ayna 'tecellî-gâh'tır."* (Güler, 2004: 2). Kişi âlemde her nereye baksa yaratıcının tecellisini görür. Bakmasını bilene her türlü şey ayna vazifesi görür. Böylesi bir bakış açısında sevgili de yaratıcının tecellisi hükmündedir. Yunus'un meşhur deyimiyle, yaratılanı yaratandan ötürü sevmenin aynaya dair izleri vardır.

Romantik dönemle birlikte ayna imgesi soyut manalarından sıyrılarak somut gerçekliğe hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Esasında bir inanç krizinin de sembolü hâline geldiğini söylemek mümkündür. Romantik dönemde, *"Kişi artık ölümsüz tanrılar önünde yalnız değildi, der Barberis. Başka insanların, kardeşleri sandığı, ama gerçekte karşıtları olan ve yenmesi gereken insanların arasında yalnızdı."* (Yücel, 1981: 63). Bu bağlamda ayna imgesi varoluşsal bir krizle birlikte birey olma sürecinin önemli bir parçasıdır. *"Ontolojik anlamda varlığın sınırlarını kavrayan insan, nesneler dünyası ile bilinci arasındaki ilişkiden kutsanmış bir bağlam yaratır."* (Deveci, 2013: 2910). Ayna bu kutsal bağlamın önemli bir simgesidir. İzzet Molla, Mihnet-Keşan'da böyle bir aynayla varlık sorunsalını gün yüzüne çıkarır. Kayahan Özgül'ün ifadesiyle, Mihnet-Keşan'ın önemi kişinin cemaat ruhundan sıyrılıp birey olarak kendisini fark etmesidir (Akt, Tüzin, 2008: 48). Ferdin ortaya çıkışının önemli bir adımı Mihnet-Keşan'dır. Bu adımdan sonra yenileri de eklenir. Şinasi ve Akif Paşa'da da ayna motifinin gelenekten kopan yönlerini incelemek mümkündür.

Temelde bireyin ortaya çıkışını imleyen ayna motifi zamanla bireyin açmazlarının önemli bir sembolü hâline gelir. Melankolik özne kendisiyle ve egosunda yer alan

ötekiyle bir ayna vasıtasıyla karşılaşır. Bu karşılaşma daima bir sonuç vererek kişinin ruh hâlindeki değişimini ortaya çıkarır.

Tanzimat dönemi romanlarında ayna motifi kolay tüketimin olduğu alanlarda ön plana çıkar. Mirasyedi tiplerinin aynayla ilgisi düşünsel zayıflığın ve şekilciliğin bir alameti olarak sunulur. Felatun, ayna önünde dakikalarca süslenir. Bihruz'da daima bir görülme isteği mevcuttur. Züppe tipinin belirgin durumu dışa bağımlılıktır. Onlar toplumdan farklılaşan yönlerini gösterme hevesini taşırlar.

"Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi." (AS, s. 21).

Klasikten kopuşun bariz göstergelerinden biri kişinin görülen olma isteğinden ileri gelir. Foucault'nun, *"Görülen miyiz, gören miyiz?"* (Foucault, 2001: 30) şeklindeki varoluş sorgulaması Bihruz'un ve onun gibi olanların daha iyi anlaşılmasını sağlar. Mirasyedilerin yanlış Batılılaşmasının belirgin özelliği devamlı görülme, fark edilme isteklerinden ileri gelir. Görülme isteğinin temelinde toplumsal kopuşun izlerini keşfetmek gerekir. Dandy, için değer soyut alanlarda gizli değildir. Onun dünyasında *"görünme kibri erdeme dönüşmüştür"* (Melchior-Bonnet, 2007: 161). Saatlerce aynanın karşısında durabilir. Kendi gerçekliğini bir yansıma üzerinden keşfetmesi onun özgünlüğünden sıyrılarak yapay bir ben inşa etmesine neden olur. Her şeyden biraz fakat hiçbir şeyden tam olamama durumunu görüntüsüyle kapatma peşindedir. Bu yüzeysellik onun daima komik duruma düşmesine neden olur. Arabası, kıyafeti, serveti, elindeki yabancı dergi ona dair olmayan bir yamalı hayatın izlerini taşır. Nesneyle bütünleşememesi iç ve dış ayrımını ortaya çıkarır. *"Dandy'nin kıyafeti onun ikinci canıdır"* (Melchior-Bonnet, 2007: 160). Felatun'da ve Bihruz'da daima bu şekilsel durumlar ön plana çıkar. Komik duruma düşmelerinin nedeni de toplumdan kopuk ve kendisi olamayan ikinci el bir hayat yaşamalarından ileri gelir. Aynanın onlara gösterdiğiyle topluma gösterdiği şey aynı değildir. Aynanın kişinin kendisiyle yüzleşmesine yardım etmesinin yanında kişinin olumsuz durumlarını ortaya dökme işlevi de vardır (Deveci, 2013: 2916).

Bihruz'un ilk görüşte âşık olduğu Periveş Hanım'ı yer aynasına benzetmesi dikkat çekicidir. Metnin ilerleyen bölümlerinde de daima hatırlanacak olan bu benzetme görülme isteğinin yansıma alanını ortaya çıkarır. Burada Bihruz'un kendisinde olduğunu düşündüğü muazzam özellikler ancak Periveş Hanım'ın ilgisiyle anlaşılabilecektir. Pamuk Prenses masalında konuşan ayna gibi yeryüzünde kendisinden daha donanımlı bir

insan olmadığını ancak bu ayna vasıtasıyla anlamaya muhtaçtır. Aşkın bile bu görülme kibrinin bir ürünü olması kişinin genelden nasıl ayrıldığının kanıtıdır.

Felatun ve Bihruz'un dili de kıyafetleri gibi yapmacıktır. Dekadanlığın önemli bir figürü olan dilsel yozlaşma onlarla ortaya konur. Dandy'nin melankolisi birey olma sürecindeki bilinçsizliğin önemli bir göstergesidir. Geleneksel aynaların yerini alan ne olduğu belirsiz aynalar kişinin görmek istediğini yansıtarak daima bir yanılsama durumuyla baş başa kalınmasına sebep olur.

Namık Kemal'in *İntibah*'ında öne çıkan Mehpeyker'in yatak odası tasvirinde dikkat çeken iki ayna vardır. Bunlardan biri boy aynası diğeri ise aynalı dolaptır. *"aynalı dolap hoppaların süslenmelerine yarar ve zengin kadının ve monden aylak kadının budvarına girer"* (Melchior-Bonnet, 2007: 94). Mehpeyker'in Ali Bey'e sunduğu geleneksel kadının sunduklarından farklıdır. Mehpeyker'in odasındaki aynalar incelenirse bunların basit süs işlevinden öte anlamlar taşıdığı görülür. Ali Bey Mehpeyker'in evine giderken sürekli denizdeki yansımalarla ilgilenir. Çok mutludur. Hayal denizinde yüzüyor gibidir. Deniz dalgalarının çeşitlenmesi yansımaların sürekli farklılaşmasına neden olur. Hayalin güçlendirilmesi için yansıma özel bir figür olarak kullanılır. Mehpeyker'in yatak odasının tasviri aynaların konumlanışı açısından önemlidir:

"Kara tarafına olan duvarın vasatına (ortasına) ve binaenaleyh (bu yüzden) büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden halî (penceresiz) olan sağ duvarın bahçe tarafındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkla denize nazır olan (bakan) pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pencerenin önünde endam (boy) aynasıyla, çifte fanuslu çalar saatiyle bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır (bakan) iki penceresi olan duvarın denizin canibindeki köşesinde bir kanepe ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tarafındaki köşesinde bir aynalı dolap…" (İ, s. 90-91).

Aynaların konumlandığı yere dikkat edilirse birbirlerine çaprazlamasına karşı karşıya oldukları fark edilir. Odadaki pencerelerin çokluğu, deniz ve bahçe manzarası, aynaların bu manzaraların görüntüsünü içermesi odada bir sonsuzluk algısı oluşturur. Bu sınırsızlık hayalin ön plana çıkarak hakikatin yerini almasını sağlar. Bu odanın sahibi Mehpeyker'dir. Odaya daha önce de birileri girmiştir. Ali Bey bunlardan herhangi birisidir. Büyük pencereler ve iç içe geçmiş aynaların gizlediği hakikat Mehpeyker'in yalnızlığıdır. *"ayna sınırlı yalnızlığını sınırsız yalnızlığa çevirerek insana eşlik etmiştir."*

(Arslan, 2012: 135). Mehpeyker'in iki ayna arasında kalan yalnızlığı deniz ve bahçe manzaralarıyla bir karmaşaya dönüşür. Bu karışıklık içerisinde hayalin dayanılmaz kışkırtıcılığı dikkat çeker. Ali Bey, bütün benliğinden sıyrılarak Mehpeyker'in bir kölesi olmayı kabul edebilir. Kaybettiği ideal Mehpeyker'in kucağında sınırsız imkânlar bulur.

Aynanın kışkırtıcılığı beraberinde şehvete dair izler taşır. Şehvet, kibir, açgözlülük, tembellik, kıskançlık, açgözlülük ve günah gibi birçok öge ayna olgusuyla ilgilidir (Melchior-Bonnet, 2007: 179). Mehpeyker'in odası aynanın taşıdığı bütün tarihî ögeleri barındırır. Ali Bey bu odada kendi varlık sınırlarının dışına çıkar. Mehpeyker'le ilk birleşmesini yaşamanın yanında ilk alkol tecrübesini de yaşar. Bu odanın içine dolan melankolik hâl her zaman kendisini hissettirir. Ali Bey'in başka bir sefer de Mehpeyker'i evde göremeyişi yanılsamanın başka bir boyuta geçmesine neden olur. Ali Bey'de yer alan birçok duygu durumunun bu oda vasıtasıyla gün yüzüne çıktığı görülür. Melankolik yanılsama karşılıklı aynalar vasıtasıyla onun hakikatten sıyrılıp hayale dalmasına neden olur. Mehpeyker'in odasında aynaya yansıyan gerçeklik milyonlarca parçaya bölünerek romantik gerçekliğin sonsuzluk fikrini çağrıştırır. Böylesi bir atmosferden sonra Ali Bey'in ve Mehpeyker'in melankolik hâllerinin ortaya çıkması tesadüfi değildir.

Ayna figürünün Halit Ziya romanlarında kişilerin melankolisini ortaya çıkarmada kullanıldığı görülür. *Bir Ölünün Defteri* romanında Nigâr, Osman Vecdi ile Hüsam'ın önceden çekilmiş bir fotoğrafına baktığında Osman Vecdi'yi komik bulur. Bunun üzerine Osman Vecdi aynaya bakarak nasıl göründüğünü izler:

"O akşam odamıza çekilip de sen yattığın vakit yine ihtimal birinci defa olarak aynaya baktım. Kendimi çirkin bulmadım; aksine çehremde, gözlerimde garip bir halavat (tatlılık) vardı; fakat bütün çehreme intişar etmiş (yayılmış) derin bir hüzün bana kasvet (sıkıntı) veren bir hal getiriyor zannettim.

Senin ise gözlerinde tabii bir neşve (doğal bir neşe), dudaklarında hoş bir tebessüm var idi.

Bu gece yatağıma yattığım vakit hiçbir şey düşünmemekle beraber muazzeb (acı çekiyor) idim." (BÖD, s. 50-51).

Nigâr'ın bakış açısı Osman Vecdi'yi etkiler. Çünkü bu işaret Nigâr'ın Hüsam'la olan bağı noktasında bir ipucudur. Osman Vecdi bu durumdan etkilenerek belki de ilk kez aynaya bakar. Aynadaki benlikle karşılaşma önemlidir. Çünkü Osman Vecdi'nin kendisiyle ilgili yorumunu açıklığa kavuşturur. Aynada gördüğü kişiyle Hüsam'ı karşılaştırır. Öteki olanı yorumlar gibi kendisi üzerine açıklamalar yapar ve bu

açıklamalar yıkıcıdır. Melankolinin doğasında narsistik yaralanmalara karşı bir tepki vardır (Teber, 2013: 238). Benliğe yönelen her türlü saldırıda kişinin benlik algısını koruma içgüdüsü yatar. Bu içgüdüyle kendine yönelen birey, ötekinin saldırısını benliğindeki ötekiye aktarır. Egosunda oluşan bu ikinci benlik kişinin hem kendisidir hem de kendisi değildir. Osman Vecdi'nin aynada gördüğü, bu ikileşmenin bir yansımasıdır. Bir yandan tatlı bir hâl diğer taraftan kasvet iç içe geçmiş ikiliğin yansıması olarak belirir. Hüsam'la karşılaştırdığı şey bu kasvetli hâlidir. Hüsam'daki doğal neşe kendisinde oluşmuş hüzünle onulmaz bir çelişki oluşturur. Nigâr'a yakın olan bu neşe durumuyken kendisini Nigâr'dan uzaklaştıran ise kasvettir. Osman Vecdi'nin kendisindeki ötekiye oluşan savaşımı aynadaki yansımayla oluşur.

Bir Ölünün Defteri'nde diğer bir yansıma görüntü deniz aracılığıyla gerçekleşir. Yine başrolde Nigâr vardır. Nigâr'ın Hüsam'ı sevdiği halası tarafından söylenince çok iyi bildiği bu gerçeğin resmiyet kazanması kendisiyle karşılaşmasını sağlar:

"Fikirsiz, hissiz bir sair filmenam (uyurgezer) gibi semanın muzlim derinliklerine, uzak bir ufukta titreyen bir şuleye, denizin mütemevvic sathına (dalgalı yüzeyine) akseden bir gölgeye saatlerce bakarak yürüdüm.

Tabiatın bu mutantan (görkemli) manzarası huzurunda bu sakit seyran (sessiz gidiş), bu yalnızlık, beni şahsiyetimden çıkarıyor, bir rüya içinde gezdiriyordu." (BÖD, s. 91).

Deniz yüzeyinde kendini seyretme aynaya bakmanın farklı bir sürümüdür. Burada dikkat çeken şey dalgalarla kırılan görüntüdür. *"...deniz dalgasının kırılma anındaki kendi üstüne dönüşü, aynaya bakan kişinin kendi zihninin uçurumuna dalışına koşuttur."* (Starobinski, 2007: 34). Osman Vecdi kendi şahsiyetinden çıkarak daha önce aynada karşılaştığı kasvetli hüzünlü kişiyle karşılaşır. Bu durumun ortaya çıkışına neden olan şey yine bir saldırı düşüncesidir. Osman Vecdi'nin bütün bu karşılaşmaları Nigâr'la ilgili vakalardan sonra gerçekleşir. İdealinde yer alan bu objenin sarsıntıları benliğindeki kırılmaları ortaya çıkarır. Denizin dalgalı yüzeyine yansıyan gölgesi gerçekliğin içinden sıyrılarak rüya hâlini alır. Kişinin kendisini rüyada imiş gibi düşünmesi melankolinin derinleşmesine neden olur. Freud'un derin rüya analizlerinde rüyanın kişiyi huzursuz eden yönüne dikkat çekilir. *"Rüya, bilinç alanına çıkmaya çalışan dürtüleri değişik bir görünüme sokarak saklamayı, böylece huzursuzluğa yol açmayı hedefler."* (Cebeci, 2004: 297). Osman Vecdi'nin gördüğü şey rüya değildir. Kendisini bir rüya içinde zanneder. Çünkü bilinçaltında yatan sorunlu alanlar gün yüzüne çıkarak benliğini ele

geçirir. Öyle ki sonrasında Nigâr odasına gelip kendisiyle konuşmak istediğini söylediğinde Nigâr'ı bir rüyada görüyormuş gibi hisseder. Gündüz düşü gibi Osman Vecdi benliğine karşı yapılan bu saldırı anında tekrar kaybeden, hüzünlü, melankolik kişinin etkisi altında kalır. Bu saldırı ondaki melankoliyi derinleştirerek kayıp objenin bütün benliğini ele geçirmesini sağlar.

Ferdi ve Şürekası romanında Hacer'in odasında yer alan ayna motifi ön plana çıkar. Buradaki aynalar karşılıklı ve odayı bir sonsuzluk algısıyla kuşatır. Sâniha'nın, Hacer'in odasındaki ayna aracılığıyla geçmişine dair izlenimlerinin verilmesi dikkat çekicidir:

"Sâniha, odanın bahçeye nâzır (bakan) cephesine mukabil (yönüne doğru) oturmuştu: Panjurların arasından câbecâ yeşil başlarını kaldıran ağaçları görüyor, garip bir inkişaf-ı hatırat ile (anıların çağrışımlarıyla) hayatının ilk senelerini geçirdiği harabezârın (yıkıntının) o mahuf (korkunç) bahçesi fikrinde irtisam ediyordu (canlanıyordu). İki tarafında odanın iki cihetini işgal eden iki cesîm ayna duvarların üzerinde iki levha-yı nurani (ışıklı tablo) gibi odanın in'ikas-ı tezyinatıyla (süslerin yansımasıyla) parlayarak tavana yükselmişti. Sâniha, bu aynaların içinden yekdiğerine (birbirine) gönderdikleri elvah-ı müteselsile-i mün'akiseye (zincirleme tablolara) baktı. Ömründe iki aynanın tekabülünden hâsıl olan (karşılaşmalardan meydana gelen) garabet-i manzarayı (garip bir görüntüyü) hiç görmemişti." (FŞ, s. 159).

Sâniha'nın Hacer'in odasında hatırladığı görüntü, annesini kaybettiği harabedir. Böylesi şaşaalı bir odada harabenin hatırlanması ilginçtir. Aynaların oluşturduğu sonsuzluk geçmişe doğru kapı açar. Melankolinin bellekle yakın bir bağı vardır. Geçmişinden kurtulamayan özne şimdiyi daima geçmişe karıştırır. Burada Sâniha'da meydana gelen hatırlama olgusu, aynanın sonsuzluk yanılsamasıyla ilgilidir. Aynalar arasında Sâniha kendi benlik algısını yitirerek dehşete kapılır. Gittikçe küçülen görüntüsü Hacer'in odasında kendisini bir hiçlik duygusuna doğru iter. *"Melankolide Hiç konuşur."* (Munier, 1994:65). Sâniha'nın, İsmail Tayfur'dan vazgeçmesi ve onu Hacer'e yönlendirmesi bu hiçlik duygusunun etkisiyledir. Aynanın verdiği zenginlik izlenimi sonsuza açılan kapıda Sâniha'ya yaşadığı harabeyi gösterir. Sâniha, Hacer'in odasında harabeden kurtulamadığını fark eder. Onun, kendisini İsmail Tayfur'a yakıştırmamasının temelinde harabedeki biçare kızın hayali mevcuttur. Hacer'in büyülü bir portre ile karşısına çıkması ümitlerinin tamamen tükenmesine neden olur. Bu iç içe geçen aynaların akabinde kesin olarak İsmail Tayfur'dan vazgeçmesi, kendisini değersizleştirmesinin

önemli bir göstergesidir. Melankolik kişilerin kendi benliklerine sürekli bir saldırı içinde olduğu ve yetersizlik duygusuna kapıldıkları bilinir. Sâniha'nın algısı karşılıklı aynaların sonsuzluğu içerisinde sınırsız bir yalnızlık duygusuyla şimdiyi kaybetmesine ve harabedeki kızın ortaya çıkmasına neden olur.

İsmail Tayfur'un aynası ise denizdir. O her bunaldığında denizin kıyısına giderek yalnızlığını denize bir gölge gibi düşürür. *"Yalnızlık, öznenin bireysel varoluşunun ezeli ve ebedi gerçeğidir. Deniz ve insan, bütün kuşatılmışlıklarına rağmen yalnızlığın yaverleridir."* (Özcan, 2004: 176). Denizdeki yansımasına uzun uzun bakarak kaybettiği ideallerini anımsar. Yansımaların kayıp objeyi derinleştirdiği görülür. Kişinin aynada gördüğü şey bilincinin ürettiği farklı bir yanılsamadır. Gerçekliği ve şimdiyi kaybediş bu kişilerin melankolisini derinleştirerek daima bir ayna yardımıyla geçmişe doğru yönelmelerini sağlar. Onlar kaybedilmiş bir şimdide kazananı olmayan bir yarışın içinde kalırlar. İsmail Tayfur, Hacer ve Sâniha'nın atıldığı bu oyunda hiçbir kazanan çıkmaz. İsmail Tayfur'un aklını yitirmesi ve Sâniha'nın bununla mutlu olması ideal bir kişilik olmasından kaynaklanmaz. Kendisindeki yetersizlik duygusu İsmail Tayfur'un ancak bu hâlini kaldırabilir. Dolayısıyla bu tavır bile melankoliktir.

Ayna motifinin belirgin yansımalarından biri de *Aşk-ı Memnu* romanında ortaya çıkar. Melankolisi belirgin olan Bihter'in ayna ile olan ilişkisi ayna figürünün benlik inşasında önemli bir motif olduğunu kanıtlar. Bihter'in Göksu gezintisinden sonra odasına kapanması ve odada ayna karşısında yaşadıkları psikanalitik ve *"arketipsel sembolizm"*e (Stevens, 1999: 57) dayanan derin bir çözümlemeyi barındırır. Odasındaki karanlığa ve renklere dair çeşitlilik onu derin bir içe dönüşle baş başa bırakır:

"Bihter karanlık bir rüyadan mülevven (renkli) bir rüyaya çıkmış gibiydi. Bu perilere mahsus âlemi ihtar eden (hatırlatan) odasının müphem (belirsiz) ziyaları arasında ta ötede, uzakta sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şekliyle takarrüp ediyor (yaklaşıyor) görünen Bihter'i, o aynanın Bihter'ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş (çizilmiş) bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan (çıplak), tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa (eksiklik) vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının

üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı." (AŞM, s. 212-213).

Odasına girdiği zamanki karanlık atmosfer, yaktığı fenerin renkli camlarıyla aydınlanıp adeta ruh hâline eşlik ederek renkli bir rüya atmosferi kurulmasını sağlar. Bu atmosferde hayalden hayale geçiş ve rüya imgeleriyle gerçeklikle arasına mesafe koyan Bihter, görünen kimliğinden sıyrılarak adeta kendisini keşfe koyulur. Bu keşifte dikkati çeken ilk unsur odanın mağaraya benzetilmesidir. *"İnsanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği kendi ben'ini bulduğu, dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı mağara, aslında bir doğum noktasıdır."* (Çetindağ, 2007: 444). Bihter bu mağarada yeniden doğumun eşiğindedir. Arketipsel olarak ana rahmine özgü imgelerle dolu olan bu odada benliğinin sırlarını keşfe çıkar. Romanın genel olay örgüsü itibariyle Göksu gezintisinin önemli bir figür olduğu bilinir. Bu gezintinin akabinde odasına kapanarak ayna karşısında kendisini izlemesi ve akabinde yaşayacağı değişimle Bihter artık aynı insanı temsil etmeyecektir. Mağaraya giren birey erginleşme yolunda özel bir adım atar. Bu adımla birlikte olgunlaşması beklenir. Bihter'in derin melankolik dünyası onun olgunlaşmasından ziyade hep sakladığı esas Ben'in ortaya çıkmasına neden olur. O artık aynada gördüğü diğer benliği yadsıyamayacak ve onun emrine girmek mecburiyetinde kalacaktır. Ayna karşısında derin bir korkuya kapılan Bihter için bu mağara gittikçe labirentleşip içinden çıkılmaz bir hâl alır. Göksu gezintisinden önce ve Göksu gezintisinden sonra diye romanı iki bölüme ayırmak mümkündür. Bu ayrılışın eşiğinde ise Bihter'in mağaraya benzettiği odasındaki ayna oyunları yer alır.

Odanın metafiziki boyutunda hayal, peri ve rüya imgeleri dikkat çekicidir. Gerçekliğe sırt çeviren birey için artık yeni bir boyut ortaya çıkar. Bu kişisel an içerisinde geçmiş, şimdi ve gelecek aynı anda tecrübe edilerek zamansal ve mekânsal bir birlik alanı oluşturulur. Bihter artık bu anın çocuğudur. Bundan sonrasında eski kararlı Bihter'i görmek mümkün değildir. İçindeki gerçek benliği ortaya çıkararak oluşturduğu yapay benliğe karşı saldırısını başlatır. Kendisi bu durumu anlamlandıramaz fakat ikizleşmenin farkındadır. Odadaki hayali âlemi oluşturan ve gerçekliği farklı bir boyuta ulaştıran şey, aynadır.

Aynanın diğer bir işlevi ise Bihter'in keşfettiği cinsel açlıktır. *"Tek başına şehveti yansıtan bir ayna ve yine tek başına çekilen acıyı yansıtan ayna."* (Starobinski, 2007: 29). Aynanın karşısında olan Bihter yalnızdır. Bu sırrını kendisine açıklamaktan bile korkar. Hatta denilebilir ki en çok kendisine açıklamaktan korkar. Üzerinden attığı gömleğiyle

çıplak vücudunu seyredişi cinsel açlığını ve şehvani duygularını ortaya çıkarır. Artık ortaya çıkardığı bu canavarı zapt etmesinin mümkün olmadığını bilir. Kendi bedeniyle baş başa kaldığında yaptığı her şeyden utanır gibi büyük bir günah işlediğini hisseder. Bihter, Behlül'le birlikte olmadan önce zihinsel olarak bu günahı işlediğinin farkına varır. Utanma duygusuna eşlik eden günah bilinci onda derin bir trajediye yol açar. Aynanın şeytani cazibesi tarih boyunca cadıların ve büyücülerin en önemli nesnelerinden biri olarak kullanılmasına olanak sağlar. Bihter için de ayna öteki olanı ortaya çıkarır ve şeytansı bir görünüşle kişinin kendisine olan yolculuğunun simgelerini ortaya çıkarır.

Aynadaki Bihter, daha çok Firdevs Hanım'dır. Ayna motifinin işlendiği pasajlarda yer alan ana rahmi imgeleri kişinin ilk yansıma nesnesi olan anne figürünü çağrıştırır. Birey için anne ilk taklit unsurudur. Anneyle özdeşleşen kişinin bu özdeşleşmeden sağlıklı bir şekilde kurtulması kendi benliğini inşa ediş sürecinde önemli bir adım olarak kabul edilir. Bihter'in saplantılı dünyasında en önemli merhale annesiyle olan özdeşleşme durumudur. O daima her hareketinde annesinden uzaklaşmaya çalışsa da bataklığa saplanan bu düşüncesiyle çırpındıkça daha çok annesi gibi olur. Aynanın karşısında fark ettiği bu ikinci kişilik annesine benzeyen kişidir. Reddetmeye çalışsa da girdiği bu mağaradan aynı kişi olarak çıkamayacak ve kendisini en yakın günah öznesinin kollarına bırakacaktır. Aynadaki yansıma onun varlığının bilinçaltında kalan yönlerini ortaya çıkararak işlevsel bir boyut kazanır.

Ayna figürü cemaatten ayrılan bireyin betimlenmesinde önemli bir figürdür. Romantizmle ortaya çıkan bağımsız birey kendi varoluş sıkıntılarını bir ayna yardımıyla fark eder. Tanzimat romanlarında züppe tipinin aynanın karşısında geçirdiği saatlerde aslında bu yeni insan tipinin betimlemesi sezilir. Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte ayna, kişinin derin melankolisini yansıtmada önemli bir araç hâlini alır. Sınırlı olanın ve sınırsız olanın keşfedildiği aynada hayal ve hakikat arasında ince ayrımlar sezilir.

1.2.5. Gotik Romanın Arka Merdiveni: Kara Romantizm

Bireyin iç dünyasına yoğunlaşan romantikler, insanın sadece iyi yanının olmadığını karanlık ve kasvetli yönlerinin de bulunduğunu keşfettiler. "Dark Romanticism" diye adlandırılan kavram ilk olarak Mario Praz'ın *The Romantic Agony* isimli eserinde geçer. Romantizmin aydınlanma karşıtı duruşunda saldırdığı alanlardan biri puritan edebiyattır. Puritan edebiyatın incil ve öğretilerine yoğunlaşmasına tepki olarak aşkıncı romantikler insanın iç dünyasına yöneldiler. Klasiğin sunduğu iyilik ve

erdemin karşısına kötülük ve günah ögelerini koydular. Kara romantizm, günah ve kötülük gibi olgularla ilgilenen romantik bir alt tür olarak kabul edilir.

New World Encyclopedia'da kara romantizm, on dokuzuncu yüzyıl Amerika'sında popüler olan transandantal (aşkıncı) felsefi akımından etkilenerek ortaya çıkan bir edebî alt metin olarak değerlendirilir (New World Encyclopedia, 2017). Transandantalistler, insanın iyi yönlerine odaklanırken kara romantikler insanın kötücül yanlarını, kötülüğe meyilli olan taraflarını ön plana alırlar. Böylece kara romantik eserlerde karanlık atmosferler, günah, işkence, yıkım gibi temalar ön plana çıkmaya başlar. Kara romantikler gotiğin etkisi altına da girerek gerçekliği yeni baştan inşa ederler. Bu yeni gerçeklikte insanın kuytu köşelerde kalan gizemli yanları ele alınır.

Kara romantizmin karşısında aydınlık romantizm bulunur. İlk dönem romantiklerinin insanın iyi yönlerine eğilimli olmalarına karşın kara romantikler insanın doğasındaki kötü yönleri fark ederler. *"lıght romanticism"* olarak beliren aydınlık romantizm teriminin içeriğinde hep iyi yönleri görme eğilimi vardır. Onlar, geçmişte ve gelecekte hep iyi yönleri görürler (Dinçer, 2009: 220). Kara romantikler ise geçmişe dönük saplantılı bir hâl içerisindedirler. Geçmişin kötü günleri onları daima takip eder, bu sebeple de geleceğe karşı da ümit duygusu taşımazlar. Onların hayatı daima bir yıkım ekseninde gelişir.

Türk edebiyatında kara romantizm üzerine yapılan bir tez ve bir makale dışında herhangi bir çalışma bulunamamıştır. Aslı Tekinay tarafından Boğaziçi Üniversitesi'nde 1991 yılında yapılan *Dark Romanticism* adlı doktora tezinin yanında Figun Dinçer'in *The Lıght And Dark Romantic Features In Irvıng, Hawthorne And Poe* isimli makalesi yer almaktadır. Batı'da yapılan çalışmalar arasında da G. R. Thompson'un *The Gothic Imagination: essays in dark romanticism* isimli çalışması dikkat çeker. Thompson'un eserinde gotik kurmaca ile kara romantizm arasındaki yakınlığa vurgu yapılır. Türkiye'de gotik üzerine yapılan çalışmalarda Türk romanının gotik ile ilgisi Hüseyin Rahmi'nin *Gulyabani* ve *Mezarından Kalkan Şehit* eserleriyle başlatılır (Yücesoy, 2007: 58, Polater, 2015: 81). Ayrıntılı bir çalışmayla gotiğin ilk etkilerinin Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya'da da görülebileceğini söylemek mümkündür. Bu dönem eserlerindeki gotik etkiler daha çok kara romantizmden kaynaklanmaktadır.

Kara romantizm ile gotik edebiyat birbirine benzer gibi görünse de gotiğin yönelimi daha dehşet vericidir. *"Bireyin iç dünyasını anlama çabasının önem kazandığı Pre-Romantik Dönem (1740-1789) ve Romantik Dönem (1789-1832)'de sanatçılar bu iç*

dünyanın karmaşık esrarengiz, hatta korkunç ve vahşi olduğunu sezdiler; bunlar, sanatçıların Ortaçağdan esinlendikleri unsurlardı. Ortaçağ'ın kasvetli gotik mekânları, insanın iç karmaşasını, korku ve gerilimlerini anlatmak için sanatçılara ideal göründü." (Koçsoy, 2010: 92). Romantizm sayesinde gotik edebiyatın seviye atladığını da belirtmek gerekir.

Gotik romanda korkulu ve gizemli bir ortam yaratarak çeşitli doğaüstü olayların etkisiyle okuyucuda heyecan uyandırmak ve okuyucuyu dehşete düşürmek esastır (Urgan: 1991: 109). Romantiklerin Orta Çağ'ı bir kaçış zaman dilimi olarak kullanmaları gotikle karşılaşmalarını sağlar. Fransız Devrimi'nden sonra klasiğin karşısında yeniden dirilen gotik, romantizmle de sıkı ilişkiler içerisine girer. Ayrıntılı istatistiklerde Fransız İhtilali'yle gotiğin yükselişinde bir bağ olduğu anlaşılır. Devrim karşıtlarını yok etmek için yapılan *"Eylül Katliamı"* gotiğin zirve yaptığı döneme tekabül eder (Özkaracalar, 2005: 17). Bu dönemde birçok romantik yazar da gotik romanlar yazar. Romantik felsefenin en önemli isimlerinden Shelley'in eşi Mary Shelley'in *Frankenstein* adlı eseri en çok dikkat çeken eserlerdendir.

Temelde korku ögesinin ağır bastığı gotik, romantizmin bireye dönük eserlerinde yer edinir. Türk edebiyatındaki korku ögelerinin mitoloji ve destan çağından başlayarak olağanüstü özelliklerle donatılmış örnekleri mevcuttur. Erlik, Tepegöz, Alkarası, Karabasan gibi örnekleri çoğaltılabilecek birçok doğaüstü gotik özellikler taşıyan varlıklar mevcuttur. Tanzimat dönemi yazarları gelenekte var olan gotik unsurları kullanma yolunu seçmezler. Onlar özellikle roman türünü gerçekliğe yakın bir noktaya oturtmak istediklerinden bu durumdan bilinçli olarak kaçınırlar. Ahmet Mithat'ın *Çengi* romanı bu duruma en güzel örnektir. Romanda yer alan Dâniş Çelebi karakterinin en önemli kusuru yanlış bir aile eğitimine sahip olmasıdır. Onun yanlış aile eğitiminde ön plana çıkan şey masallardaki doğaüstü durumlardır. Yazarın bu romanı yazmadaki amacı, doğaüstü olayların etkisiyle büyüyen çocukların gerçek hayatla olan bağlarındaki zayıflığı göstermektir. Nitekim romanın başında Dâniş Çelebi'nin eğitim sürecinde etkili olan kitapları bilinçli olarak açıklayarak edebiyatın yönünü değiştirmekteki çabasını da ortaya koymuş olur:

"Saliha Molla, oğlu Dâniş Beyi kendi hanesinde kendi kendisine okutup, bayağı okur yazar ve okuduğunu anlayıp yazdığını anlatır bir dereceye isal eylemiştir. Fakat ne fayda ki çocuğun eline geçen kitaplar Hamzaname ve Elfü'l-Leyl ve Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gibi hep sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyat-ı garibesini

mübeyyin şeylerden ibaret olmasıyla bunlar dahi Dâniş Çelebi'nin evham ve akaidine kuvvet vermekten hâlî kalmamıştır. İhtisâr-ı kelâm yirmi yaşından sonra Dâniş Çelebi, bir hâle geldi ki yanında birisi dişlerini gıcırdatarak bir savt-ı acîb ile homurdanarak 'Ben filân cinnîyim' diye haber verecek olsa, derhâl inanır, korkusundan beti benzi kireç kesilirdi." (Ç, s. 10).

Çengi romanında yer alan ironik üslup Dâniş Çelebi gibi karakterlerin yeni edebiyatta yer edinmeyeceğini gösterir. Ahmet Mithat'ın idealist kurgu dünyasında gizeme ve akıldışı olaylara yer yoktur. Bu durum Tanzimat dönemi yazarlarının hepsinde gözlemlenir. Realizme doğru evrilen son dönemde bireylerin iç dünyaları ve melankolik temalar ortaya çıktıkça gotiğe ve kara romantizme benzer durumlar da görülmeye başlanır. Bu anlamda öncelikle Sami Paşazade Sezai'nin Sergüzeşt isimli romanında kasvetli görüntüler ortaya çıkar. Dilber'in Esirci kadın tarafından götürüldüğü harabe yapı adeta Orta Çağ'ın dehlizlerini hatırlatır:

"...tarihi belli olmayan ve çoğu zaman yeniçeri tahriplerine ve zulümlerine isnat edilen yıkıcı, müthiş bir ateşin külü olarak duran bir yangın harabesi; gerilmiş iki büyük kanat gibi, güneş ışığının girmesine engel olan uzun saçaklarla, içinde tesirli bir rutubet hissedilen ve yine o rutubetin tesiriyle sıvaları dökülmeye başlamış karanlık bir sofasından geniş bir bostan; bostanın sonunda Ortaçağın vahşî yerlerinden olan dehşetli bir zindan görünüyor..." (SER, s. 25).

Evin tasviri sayfalarca sürer. Bu tasvirlerde öne sürülen figürler içerisinde Orta Çağ'ın vahşi görüntüsünden bahsedilmesi dikkat çekicidir. Gotik mimari özellikle Orta Çağ'da etkilidir. Onun bu görüntüsü edebî eserlere preromantik dönemle birlikte girer. Esir kızların harabe bir evde tutulması, evin dış görüntüsü bilinçli bir etkilenme ürünü olarak kara romantik bir atmosfer oluşturur. Dilber'in küçük bir kız olarak böylesi bir evde yaşadıkları heyecan ve gerilim unsurlarını arttırarak bu küçük esir kıza olan acıma duygusunu da had safhaya ulaştırır. Dilber'in bu harabede aklından geçen tek şey korkudur. Korku dolu anlar gittikçe daha olağanüstü bir hâl alarak kendisini hissettirir. Bu sefer ortaya çıkan figürler baykuş, hayalet gibi gotik edebiyatın önemli figürleridir:

"Baykuş ötüyordu.

Bu eve geldiğinden beri daima bahsi tekrarlanan hayaletlerin, gecenin derin karanlığı ve ancak o azametli kubbesini gösteren kesif sisleri içinde tek başına duran zindan tarafından ayak sesleri gelerek, gittikçe yaklaşıyordu. Saçları ürpermeye başladı.

Baykuş ötüyordu.

Hatırına hemen kapıdan çıkıp bütün kuvvetiyle koşarak, esircinin odasına kaçmak geldi. Bu teşebbüsü için de zaman geçmişti. Zira kapı artık hayaletler tarafından büsbütün istila edilmişti. Pencereyi açıp pek yüksek olmayan bahçeye atlamak için yüzünü camların tarafına çevirdi.

Baykuş ötüyordu.

Başını yorgana sararak yattı. Elleriyle kulaklarını kapadı. Faydasız! Gece hayaletlerinin pencerelerden kahkahaları, kapıdan konuşmaları işitiliyordu. Asabi bir buhran ile yastıktan başını kaldırıp her tarafı dinledi. Bu sefer bütün sesler kesilmişti." (SER, s. 31).

Dilber'in yaşadığı durum bir vehimden ibarettir. Ortada bir hayalet yoktur. Fakat harabe mekân ve baykuş öğesi hayalet fikrini doğal olarak ortaya çıkarır. 1720 ile 1740 yılları arasında İngiltere'de ortaya çıkan *"Mezarlık Ekolü"* olarak bilinen şairlerin eserlerinde de baykuş, karanlık ve puslu dehlizler önemli bir figürdür (Polater, 2015: 38). Yazarın Dilber'i böyle bir ortamda sınaması bilinçli bir tercihtir. Roman boyunca Dilber'in esaretinin ön plana çıktığı durumlarda baykuş, karanlık, mezar, ürperti gibi kötülüğü ve korkuyu çağrıştıran ögelerle karşılaşılır.

Celal'le olan ilişkisi öğrenilip evden gönderildiğinde Dilber, bir mezarın ayağı üzerine düşer ve ağlamaya başlar. Yine Celal de Dilber'i aramaya çıktığında aynı mezarın başında karşılaştığı ameleden Dilber'in oradan geçtiğini öğrenir. Mezar figürü biten aşkın bir göstergesi olarak kullanılır. Dilber'in dramatik yaşantısında kara romantik ögelerin dikkatlice kullanıldığı ve esaret mevzusunun da bu ögelerle beslenerek romanın, gotik geleneğe hizmet ettiği görülür. Çünkü kara romantizmin ve gotiğin arkasında yatan fikir, düzen eleştirisidir. Yazarların kurduğu bu gizemli, kasvetli ve korkutucu dünya dönemin itilmiş insanlarının hâlini çarpıtıcı bir hâle getirmek için kullanılır.

Kara romantizmin önemli uygulayıcılarından biri de Halit Ziya'dır. Onun özellikle İzmir dönemi romanlarında bu etki açıkça hissedilir. İlk romanı *Sefile* barındırdığı gotik ve kara romantik unsurlarla hayli dikkat çekicidir. Romanın kişilerinin fuhuş bataklığına batmış kişiler olarak seçilmesi toplumun çürüyen insani ilişkilerini göz önüne sermek için önemli bir olanak sağlar. Aynı tema Ahmet Mithat'ın *Henüz 17 Yaşında* isimli eserinde de geçer. Roman karakterleri Mazlume ve İkbal bu kitabı okuyarak romanın ismini telaffuz ederler. *Henüz 17 Yaşında* romanında fuhuş konusunun sadece gayrimüslimlere has bir durum gibi gösterilmesine karşın *Sefile*'de bu tema insani bir durum olarak çizilir.

Başkişi konumundaki Mazlume'nin hayatı çocukluğundan başlayarak kasvetli bir biçimde sunulur. Özellikle annesini kaybettiği gece onun ruh dünyasını olumsuz bir şekilde etkiler. Bu gecenin tasvirinde korku ögeleri dikkat çekici bir şekilde yer edinir:

"Ne Istıraplı gece! Ne hazin bir hal!

Bu uzun kış gecesinin kısm-ı azamı (büyük kısmı) şu surette geçmişti ki bir aralık derin bir nefes Mazlume'yi titretti. Kızcağız kemal-i havfla (büyük bir korkuyla) yatağının içinde doğruldu. Etrafında garip bir dehşet hüküm sürmekteydi. Mazlume harekete cesaret edemedi.

Hariçte şedit (şiddetli) bir fırtına, mahuf (korkunç) sadalar, acı acı feryatlar husule getiriyordu.

Yağmurlar pencerelere çarparak nüzul etmekte (inmekte), korkunç birtakım sadalar çıkarmaktaydı. Kandilin ziya-yı hafifi (hafif ışığı) tenakus etti (azaldı), Mazlume'yi bu dehşetli odada nîm bir zulmette (yarı karanlıkta) bıraktı…

Bu esnada müthiş, şedit bir ra'dı müteakip (şiddetli bir gökgürültüsünün ardından) şimşekler çakmaya, kâinata, mahuf (korkunç) bir inilti arasında cehennemî ziyalar saçmaya başladı.

Mazlume birdenbire kalktı. Zangır zangır titreyerek yatağından fırladı. Fakat daha ileriye gidemedi… o esnada çakan bir şimşeğin ziyasıyla hastanın yatağında bir çift gözün nigeran (bakmakta) olduğu müsadif-i nazarı oldu (gözüne ilişti)… Kızcağız çıldırıyordu." (SE, s. 26).

Küçük bir kızın annesinden ayrılış süreci korku ögeleriyle güçlendirilerek zihinlere kazılır. Gecenin nihayetinde Mazlume, ölmüş annesinin cesedi üzerinde ağlayarak resmedilir. Bu kaybın neticesinde devamlı sinirsel problemler yaşayacak olan Mazlume, toplumun duyarsızlığıyla fuhuş bataklığına doğru sürüklenir.

Fuhuş bataklığının bir diğer temsilcisi olan İkbal'in odası daima karanlıklar içerisinde resmedilir. Onun yaşadıkları Mazlume üzerinde etkili olur. İhsan'la olan ilişkisinin ağır melankolik ögeler taşıdığı görülür. İkbal'in hastalanması ve akabinde ölüme yakın olan süreçte yüzünün bakılamayacak hâle gelmesi, bir anlamda ucubeye dönüşmesi dikkat çekicidir. Roman boyunca korku, günah ve karanlık ögeleriyle süslenen atmosfer romanın sonunda gotik ögelere dönüşür. İkbal'in ölümünden sonra İhsan'la ilişki yaşayan aslında tecavüze uğradıktan sonra tecavüzcüsüyle aşk yaşamak durumunda kalan Mazlume, İhsan'ın alkolik tutumuyla itilip kakılır. Kendisini bir anda başka erkeklerin yataklarında bulan Mazlume, hayatın sürüklediği zavallı bir kız olarak

resmedilir. Her şeyini kaybedip bir eve sığınır. Sığındığı bu ev korkunun ve dehşetin taşıyıcısı olacaktır.

"Bu ev sükûnetin hüküm-ferma olduğu (hüküm sürdüğü) bir sokakta kâin idi (bulunuyordu) yahut burası bir kalenin harap bakıyyelerinin (kalıntılarının) hücrelere taksimiyle (bölünmesiyle) hâsıl olmuş bir mahal idi.

Burada sefalet, şemsin (güneşin) en parlak ziyalarını bir sütre-i zulmanî ile (karanlık bir örtüyle) örterdi. Burada hayat hazin bir sükût içinde geçerdi. Burası fuhşun sefaletlerini, mezelletlerini (alçaklıklarını), çirkinliklerini sakladığı bir mezbele-i beşer (insan çöplüğü) idi." (SE, s. 180).

Mazlume'nin düştüğü bu yerde toplumsal yaşamdan kovulmuş, ötekileştirilmiş insanlar yaşarlar. Bu yeri simgeleyen kelimeler; sefalet, pislik, sıkıntı ve karanlıktır. Mazlume, düşebileceği en derin kuyuya düşer. Kanlar içinde düşürdüğü bebeğiyle atmosfer gittikçe gotik ögelere bürünür. Mazlume'nin bu pis çukurda yapabileceği son bir hareket kalır. Kendisini görmeye gelen İhsan'a bütün öfkesini kusar ve onu hunharca öldürür:

"Mazlume seri bir hareketle İhsan'ın üzerine atıldı. Yılan gibi bu vücuda sarıldı. Dişleriyle boğazını yakaladı.

Sefaletin vahşî ettiği (insanlık dışına çıkardığı) bu iki sefil arasında hayvancasına, hun-rizane (kan dökücü) bir mücadele başladı. İkisi de sükût ediyor, yalnız boğazlarında boğuk hırıltılar çıkıyordu.

Nihayet Mazlume ayağa kalktı. Vahşi bir canavar gibi İhsan'ın damarlarını parça parça etmiş idi.

İhsan Mazlume'nin ayakları altında, kanlar içinde yatıyordu. Mazlume hayatını zehirleyen bu vücudu bir cellat, vahşî bir müntakim (insanlık dışı bir öç alıcı) gibi bir hayli müddet temaşa etti (seyretti).

Gözlerinde vahşî bir nazar, dudaklarında kanlar vardı. Birdenbire genç kızın vücudu İhsan'ın soğuk cesedi üzerine düştü." (SE, s. 184).

Bu sahne okununca akla ilk gelecek tema şüphesiz vampir temasıdır. Mazlume'nin intikamı açık bir vampir tavrıyla karşılık bulur. Batı edebiyatında kaynağı 17. yüzyıla kadar dayanan vampir motifi İslamiyet öncesi gelenekte yer alırken İslami gelenekte yeniden dirilme düşüncesi yer almadığı için işlenmez. Osmanlı döneminde Kazıklı Voyvoda gibi tarihî karakterlerde vampire dair izleri görmek mümkündür. Esas ününe Bram Stoker'in *Dracula* isimli eseriyle kavuşan vampir ögesinin anlam zemininde

sömürme içgüdüsü yatar. Başkasının kanıyla beslenme figürü aslında sömürü düzeninin yansımasıdır. Mazlume'nin davranışında kanla beslenme gibi bir öge yoktur. O, intikamını bu şekilde alır. Roman boyunca Mazlume ve İkbal, İhsan tarafından sömürülür. Önce İkbal'in tükenişine neden olan İhsan, daha sonra Mazlume'nin hayatını da karartır. İhsan'ın akabinde yalnız bir kadın olarak sokaklarda dolaşan Mazlume'ye neredeyse bütün erkekler cinsel bir faydalanma nesnesi olarak bakar. Dolayısıyla Mazlume'nin davranışı bu sömürülme hissine karşı bir tepki barındırır. Dudaklarının kanlı olması ve vahşi bir yaratığa benzetilen Mazlume'ye vampir ismi konulmasa da bu fikri doğuran ipuçlarını kuvvetli bir şekilde bünyesinde barındırır.

Sefile romanında toplumsal eleştiri kara romantik ögelerle beslenir. Mazlume'nin insanların yüzlerine bakarak: *"Beni ne yaptınız?"* (SE, s. 175) ifadesiyle içten içe kendisini ortaya koyması ondaki toplum dışına itilmiş çaresiz bir kadın sembolünün göstergesidir. Rahime Hanım dışında herkes onu sömürür. Bu sömürünün neticesinde İhsan'ın boğazını dişleyerek parçalaması onun verdiği tek tepkidir. Bu tepki içeriğinde derin analizler barındıran kara romantik ve gotik izler taşır.

Halit Ziya'nın daha sonraki romanlarında da belirgin özelliklerden biri kahramanların kendilerini yıkma eğilimidir (Finn, 2003: 165, Ünlü, 2016: II). Kara romantizmin en belirgin özelliği kahramanın kendisini yok etme eğilimi olarak açıklanabilir. *Nemide* ve *Bir Ölünün Defteri* romanlarında başkişilerin kendi yıkım süreçlerini hızlandırdıkları gözlemlenir.

Bir Ölünün Defteri romanında Osman Vecdi'nin Hüsam'a bıraktığı hatıralarını yazdığı kara kaplı defter, Hüsam tarafından onun ölmüş bedeninin başında okunur. Osman Vecdi'nin odası yine karanlıklarla kaplıdır. Bu ölü beden tarif edilirken kara romantik etikler hissedilir:

"Bu yarı zulmet, bu alevler, beyaz bir gömlek içinde bütün etleri dökülmüş bir kadid (iskelet) şeklini andıran bu vücuda geceleri rüzgârlar inlediği, şimşekler tutuştuğu zaman zulmetler içinde görülüyor zannolunan heyulalar gibi bir hayal şeklini veriyordu." (BÖD, s. 23).

Osman Vecdi, savaş sırasında tek kolunu kaybeder. Bu onun görüntüsünün farklı bir hâl almasını sağlar. Kendisini bir ucube gibi göstermekten gizli bir zevk alır. O, hayattan alamadıklarının intikamını insanların zihninde kötü imajlar bırakarak alır. Romanın ağır melankolik havası Osman Vecdi'nin olduğu her ortamı bir matem havasına büründürür.

Sefile'de görülen ürpertici mekânın bir benzeri de *Ferdi ve Şürekası* romanında yer alır. Sâniha'nın annesini kaybettiği gece tıpkı Mazlume'nin annesini kaybettiği gece gibi korku dolu bir sahneyle aktarılır. Sâniha ile annesinin yaşadığı ev yine bir harabedir. Bu harabe dış etkilere açık fırtına ve yağmurun kamçılamaları karşısında çaresizdir. Annesinin acı inlemeleri, gök gürültüsü, fırtına, yağmur, karanlık ve korku ögeleriyle bezenen bu gece tasvirinde *Sefile*'deki aynı etki devam eder. Anne kaybının hep bir dehşet içinde sunulması karakterlerin iç dünyalarındaki bu eksikliği ortaya koymada önemli bir araçtır.

Halit Ziya'nın olgunluk dönemi eserleri incelendiğinde karanlık mekân tasvirleri yer almamaktadır. Yalnız karakterlerin kendilerini yıkma eğilimlerinin devam ettiği gözlemlenir. Ahmet Cemil ve Bihter karakterlerinde bu özellik dikkat çekici derecede yoğundur. Bihter'le birlikte günah olgusu tekrar meydana çıkar. Bütün çabalamalarına rağmen günahın pençesinden kurtulamayan Bihter, insanın karanlık yüzünü temsil etmede trajik bir boyut taşır.

Temelde *"lıght romanticism"* (Dinçer, 2010:218) diye tabir edilen hayata pozitif bakan ve insanın iyi yönünü görmeye ve vurgulamaya çalışan romantiklere bir tepki niteliğinde doğan *"dark romanticism"* (Dinçer, 2010:218) ekolü, insanın salt iyi olmadığı ve kötülükler barındırdığını vurgular. Tanzimat dönemi yazarlarının toplumsal yönü, ideal karakterler oluşturmada kendilerine bir mecburiyet hissi vermekteydi. Ahmet Mithat'ın başkişilerinin ayrıntılı bir incelemesinde görülecektir ki bu kişiler daima iyi özelliklerle bezenmiştir. Onların toplumu eğitmede ideal rolleri mevcuttur. Hem iyi eğitimlidirler hem de gelenekten gelen ahlaki normlara sıkı sıkıya bağlıdırlar. Karşılarındaki kötü nitelikli karakterlere karşı sabırlı ve ölçülüdürler. Her anlamda ideal insan sembolizasyonu olarak belirirler.

Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça bu durum değişmeye başlar. Arık insan saf iyi özellikleriyle çizilmez. Onların karanlık yönleri daha dikkat çekicidir. Sergüzeşt'teki esaret temi üzerinden verilen karanlık ortam ve Dilber'in intiharı değişen bakış açısını gösterir. Halit Ziya'da zirveye ulaşan durum ise artık karakterlerin kusurlu ve karanlık yönlerinin resmedilmesidir. Bu yönüyle Türk edebiyatındaki tutum Batı edebiyatlarındaki tutumla benzerlik gösterir. Nitekim Amerikan edebiyatında ve İngiliz edebiyatında ön plana çıkan transandantal hareketlere ve puritan edebiyata karşı olan tepkinin doğurduğu kara romantizm, Türk edebiyatında da bu şekilde kendisine yer bulmuş olur.

1.3. Ölüme Kaçış

Ölüm insanlığın daima karşısında yer alan ve edebî türlerin her zaman ilgi duyduğu bir temadır. Divan edebiyatında ölüme kötü bir vaka gibi yaklaşılmaz. Özellikle mutasavvıfların ölüme dair yaklaşımları onu arzu edilen bir durum hâline getirir. *"Onlar için ölüm, dünyada iken gurbette olan insanın asıl vatanına dönüşü veya sevgiliye kavuşulan bir 'şeb-i arûs'tur."* (Yeniterzi, 1999: 115). Ölümü düğün gibi algılayan ve onu kaderin kötü bir talihi gibi görmeyen bu düşünce sisteminde ölüm, ancak başka bir mertebeye geçişi imler. Mevlana'nın Mesnevi adlı eserinde ölümü yalnızca bir başkalaşım olarak görmesi mutasavvıfların yaklaşımı açısından değerlidir. Yine divan şairlerinden Fuzuli de ölüme karşı vakur bir tavırla vahdet fikrini ortaya dökerek klasik düşüncenin yaklaşımı şöyle belirtir: *"Cânı cânân dilemiş virmemek olmaz ey dil/ Ne nizâ' eyleyelüm ol ne senündür ne benüm"* (Parlatır, 2012: 314). Ölümü bir kaybediş olarak değerlendirebilmek ancak bireysel bir sahiplik duygusuyla mümkün olur. Klasik düşüncede bireyin kendi varlığından söz edilmediği için böylesi bir kayıp da söz konusu değildir.

Mutasavvıfların bu yaklaşımı halk edebiyatında da geçerlidir. Nitekim merhum Yunus Emre: *"Ten fânidür cân ölmez çün gitdi girü gelmez/Ölür ise ten ölür cânlar ölesi degül"* (Tatçı, 1990: 167) diyerek ruhun ölümsüzlüğüne vurgu yapar. Bu bakış açısı İslam dininin ekseninde dönen bir bakış açısıdır.

Fransız İhtilali'nin akabinde gelişen şartlar içerisinde romantikler devrimi gerçekleştirmelerine rağmen kendi akıbetlerini de belirlemiş olurlar. Bilimsel değişmeler, mekanikleşen hayat şartları insanın yozlaşmasına ve değer kaybına neden olur. Kalabalıklar arasında yalnızlaşan bireyde kaçış, cazibeli bir dürtüye dönüşür. Dıştan içe dönük olan bu hareketlenme bireyin hayatı sorgulamasına neden olur. Varlık sorunsalıyla karşı karşıya kalan bireyde kaçınılmaz olarak ölüm düşüncesi belirir.

Yenileşmeyle birlikte Türk edebiyatında ölüm fikrine dair değişmelerin olduğu göze çarpar. Akif Paşa'nın *Adem Kasidesi* adlı eseri bu değişmenin gözlendiği eserlerdendir. Ölümü yokluk gibi görmek ve dinî sorgulamalar, değişen sanatçı algısını yansıtır. Yine Hamit'in *Makber, Ölü* gibi şiirleri Ekrem'in *Ah Nijad*'ı ölüme karşı değişen sanatçı algısının gözlemlenebileceği eserlerdir.

Türk romanında ölüm teması hemen hemen her romancı tarafından işlenir. Onların bakış açılarında kimi zaman gelenekten gelen unsurların kimi zaman da romantik

ve realist eğilimlerin varlığı sezilir. Ölüm teması edebî akımların yaklaşımlarına göre farklılık gösterir.

Ölüme kaçış teması romantiklerin sık kullandıkları temalardan biridir. Çağıyla uyum sağlayamayan bireyin hayatın gerçeklerine karşı bir çeşit isyanı ölümle sonuçlanır. Ölüme yönelmenin sebebi romantiklerin aşırı melankolisidir. Romantik sanatkâr, *"boşlukta çırpınan, ne istediğini bilmeyen, bazen kendinden çıkmağa, kaçmaya çalışan; bazen kendinde bütün evreni eritmeğe çabalayan bir ruhun sefaleti"*ni taşır (Yetkin:1967: 32). Böyle olunca da ölüm ve intihar düşüncesi ortaya çıkar. Ölüme kaçış, romantizmin bir ilkesi değil aşırı bireyselliğin ve melankolinin doğal bir sonucudur.

Ahmet Mithat'ın aşırı idealizmi, başkişilerinin örnek kişiler olması, onların üstün bir insan olarak belirmesini sağlar. Böylesi kişilerde buhrana dayalı durumlar yer almaz. Aksine bu kişilerin örnek tavırlar içerisinde olması bilinçli bir şekilde seçilir. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanının başkişisi Rakım böyle biridir. O hayatın ona sunduğu bütün güç durumlara rağmen yolunu kaybetmeyen, hesabını bilen, atacağı adımların eksisini artısını düşünen ideal bir tiptir. Ahmet Mithat'ın genel olarak romanlarında başkişiler bu şekilde belirlenir. Yazarın halkı eğitme ve bilinçlendirme misyonu daima romanlarında ahlaki bir koruyucu öge olarak kendisini gösterir. Genel ahlâk değerlerinin dışına çıktığı durumlarda bile yeri geldiğinde özür dileyerek çeşitli sebeplerden böylesi bir durumu anlatma zorunluluğunu ifade etmekten çekinmez. Böyle olunca da romantiklerin depresif hâlleri onda ancak yergi unsuru veya insanın hâllerini gösterme açısından bir önek olarak yer alır.

Ahmet Mithat'ın bu genel tavrına rağmen romanlarında zaman zaman romantiklerin yaptıklarına benzeyecek şekilde ölüm temasının işlendiği görülür. Romantikler hayatın sınırlarından kurtulmak, sonsuzluğa yürümek için ölümü bir alternatif sayarlar. Bu sebeple onların eserlerinde veremli insanlara, düşmüş kişilere, intihara meyilli veya intihar eden karakterlere rastlanır. Goethe, romantizmi bir hastalık olarak görür (Karaalioğlu, 1965: 36). Asrın hastalığı olarak adlandırılan romantizmde böylesi temalar eserin duygusal boyutunu arttırırken insana yeni alanlar açarak kendi bağımsızlıklarını ilan etme olanağı tanır.

İntihar teması romantiklerin ölüme kaçışta üzerinde durdukları bir temadır. Werther'in meşhur intiharı bu anlamda romantiklere ilham kaynağı olur. Ahmet Mithat'ın romanlarında da intihar temasıyla karşılaşılır. Fakat yazarın intihara yaklaşımı daha çok İslam dini ekseninde gelişir. Yazar intiharı kolay kolay kabullenmez ve okuyucularına

bunu doğal bir örnek olarak yansıtmaz. *Esrâr-ı Cinâyât*'ta anlatıcının intiharla ilgili düşünceleri yazarın fikrî yaklaşımı olarak okunabilir:

"İntihar yani insanın kendi nefsine suikast etmesini Ahlâkiyyûn bilittifâk cinayâtın en büyüğü, en müthişi addederler. Acaba hakları yok mudur?

'Can benim değil mi? Vücut benim değil mi? Kendi nefsime kendim kıyarsam kimin ne demeye hakkı olacaktır.' gibi sözler öyle birtakım mugalâtalardır ki bâdî-i emrde insana doğru gibi görünürler ise de biraz derince düşünülür ise, bilkülliye hükümden sakıt oldukları tahakkuk eder.

İnsan kendisine kıydıktan ve geberip gittikten sonra, vakıa ona artık bir şey diyebilmek imkânı da mahvolmuştur. Hatta bir adam cezası kısas olan bir fi'l-i katlde bulunsa da birkaç gün sonra dahi hulûl-i eceliyle vefat etse, o katile dahi kimsenin diyeceği kalmaz. İntihar ise bir katil cinayetidir. Hem de taammüden katil olduğu cihetle mûcîb-i kısâsdır. Fakat bu cinayette öyle bir garabet vardır ki, yalnız o garabet yukarıda beyan etmiş olduğumuz mugalâta gibi mugalâtalara, safsatalara meydan açar. Garâbet-i mezkûre ise haddizatında bakınız ne kadar sadedir:

İntihar, mûcib-i kısâs bir katil cinayeti olup kısas ve idam cezası dahi o cinayetin kendisinden ibarettir. Bir adam nefsine kıymakla hem bir fi'l-i katlde bulunmuş, hem de o fi'l-i katlin mucip olduğu idam cezasını kendi kendisine icra eylemiş olur." (EC, s. 33).

Görüldüğü gibi anlatıcının intihara yaklaşımı İslam dini eksenlidir. Bir insanın kendi canına kastetmesini genel ahlâk kurallarına da aykırı bulan anlatıcı kurduğu mantık ilişkisiyle insanın kendisini öldürmesiyle kısası mümkün olmayan bir suç işlediğini belirtir. Yazarın intihar yanlısı olmadığı hatta bu durumun karşısında olduğu anlaşılır. İntihar bahsinin devamında dinî görüşlerini daha da açan anlatıcı; *"Zira derler ki (Nefsine suikast eden imansız gider!...)"* (EC, s. 37) düşüncesini bu şekilde belirterek intihar bahsinde dinin etkisini ortaya koyar. Genel olarak romanlarında ideal bir hayat tasavvuru çizmeye çalışan Ahmet Mithat, intiharla ilgili olarak Batılı romantiklerin gerçeklerden kaçışına uygun bir anlayışa sığınmaz. O bu anlamda doğru olanın, normal olanın yanındadır. *Esrâr-ı Cinâyât* romanında da Halil Suri'nin intiharının aslında bir cinayet olduğu ortaya çıkacaktır.

İdeal kahramanlarının yanaşmadığı intihar fikri kötü karakterlerinin sonunu belirlemede bir yöntem olarak kullanılır. *Yeryüzünde Bir Melek* isimli romanında Arife yaptığı bütün kötülüklere rağmen Şefik, Cevriye ve Raziye'de istediği sonuçları elde edemez. Onların iyi hâli Arife'yi umutsuzluğa sevk eder. Onlara dokunamayacağını

anlayınca intihar ederek kendi cezasını verir. Yazarın romanlarındaki kötü karakterleri bir şekilde kötülüklerinin karşılığı olarak cezalandırması bu romanda intiharla mümkün olur.

Hasan Mellâh romanında Madam İlia eşine olan ihanetinin karşılığında her ne kadar şuura erişse de yaptıklarının cezasını çeker. Mösyö İlia en başta Hasan'dan şüphelenir ama Madam İlia, Trillo ile ona ihanet ettiğini itiraf ederek kendisinin kötü bir insan olduğunu ilan eder. Madam İlia: *"Ben ölmeliyim, ölüme müstahak bir karıyım!"* (HM, s. 224), diyerek kendisi gibi bir insanın yaşamaması gerektiği fikrine kapılır. Kurulan mantık ilişkisinde Arife'nin ve İlia'nın ölümü kabullenmeleri çok da tutarlı değildir. Yazarın dünyasında kötülere yer yoktur. Onlar iyilikler karşısında mutlaka cezalarını almalıdır. Bunun neticesinde Madam İlia kendisini denize atarak intihar eder. Nitekim anlatıcı araya girerek kendi yaklaşımını da ortaya döker: *"Allah'ın bile yüzüne bakacak yüzü kalmamış olduğunu gören o gayretli karı, hicabından kendisini ta denizin ka'rına gömdü, sakladı."* (HM, s. 224). Görüldüğü gibi *Esrâr-ı Cinâyât* romanındaki anlatıcının bakış açısının bir yansıması da burada görülür. Kötülerin bu şekilde cezalandırılması yazarın dünya görüşünün bir ürünüdür. Yazarın idealizminin zarar görmemesi için, böylesi kişiler ortadan kaldırılır. Bu kişilerin intiharıyla birlikte olumlu karakterlerin suça bulaşmaması sağlanır ve bir şekilde kendi cezalarını bulmalarının önü açılır.

Romantiklerin intihar sebepleri arasında tutunamayışlarının etkileri sezilir. Bu tutunamama durumunu sağlayan nedenlerin başında aşk olgusu gelir. Onlar duygusal yönü yüksek bir aşk karşılığında istedikleri sonucu elde edemeyince intihara doğru sürüklenir. Ahmet Mithat her ne kadar romanlarında intihar mevzusuna romantik bir açıdan yaklaşmasa da birkaç yerde istisnai bir durum söz konusudur. *Paris'te Bir Türk* romanında Poliny, Simon'un evlilik teklifini Nasuh'u sevdiği gerekçesiyle reddeder ve intihar edeceğini bildiren bir mektup bırakır. *Hüseyin Fellâh* romanında Civelek Mustafa, Şehlevend'e karşı duyduğu yoğun hislere bir karşılık bulamaz. Zira Şehlevend gibi ideal bir karakterin Civelek'le ilgilenmesi mümkün değildir. Civelek bu durumu kanıksadıktan sonra Şehlevend'e olan aşkına karşılık bulamayınca bir bıçak yardımıyla kendisini öldürür. Madam İlia ve Civelek Mustafa'nın ölümlerinde kendilerine yakın olan durumlardan istifade ederek intiharlarını gerçekleştirdikleri sezilir.

Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım* romanında hem bir aşk vakası hem de farklı bir intihar durumunu ele alır. Dürdane Hanım, Memduh gibi bir karakteri seçmeyip

Mergup'a âşık olur. Mergup'un aşktan anladığı aslında eğlenmektir. Dürdane Hanım evlilik dışı bir ilişkiyle Mergup'tan hamile kalır ve bir çocuğu olur. Bütün araya girmelere rağmen Mergup, Dürdane ile evlenmeye yanaşmaz. Bunun neticesinde Ulviye ve Dürdane, Mergup'tan intikam almak için plan yaparlar. Dürdane zehir içerek Mergup'a vicdan azabı çektirmek niyetindedir. Dürdane'nin zehir içmesi batılı romantiklerin ölüm vakalarına benzer dolayısıyla bu tarz bir ölüm Ahmet Mithat'ın diğer romanlarındaki ölümlerden farklıdır. Dürdane'nin ölümü Mergup üzerinde herhangi bir etki uyandırmaz. Yazar anlatının lirizmini kuvvetlendirerek acı bir ölüm sahnesi oluştursa da aslında bu ölümle birlikte Dürdane Hanım cezalandırılır. Dürdane Hanım, Mergup'la yaşadığı evlilik dışı ilişkiden dolayı suçludur. Yazar onu bir suçlu gibi yansıtmasa da romanın sonunda bu şekilde öldürerek toplumun dışına iter. Mergup da Dürdane Hanım'dan sonra başka biriyle evlenir. Evlendiği kişinin eski sevgilisi tarafından öldürülür. Bu şekilde her iki karakter de yaptıklarının cezasını çekmiş olur. Buradaki ölüm şeklinde yine Ahmet Mithat'ın ahlaki kaygılarının yer aldığını belirtmek gerekir.

Romantiklerin eserlerinde veremli kişilere sıkça rastlanır. Onlar, verem gibi bir hastalık sayesinde ateşli bir aşk buhranını işleme şansını yakalamışlardır. Ayrıca veremli kişinin yüzünün bir tarafının ölüme, bir tarafının hayata bakması romantiklerin sonsuzluk düşüncesine hitap eder. *"Ölümle veremin çaresizce örtüştüğü XIX. yüzyıl boyunca verem, sevgiliye duyulan büyük aşkı dile getiren bir sembol, aşkın, duygusallığın ulaşacağı son noktayı tanımlamak için kullanılan bir terim olmuştur."* (Yeşilyurt, 2014: 352). Bu hastalığın sağladığı tematik imkânla birlikte bireysel konulara değinilir. Ahmet Mithat gibi toplumsallığı ön planda olan bir yazarın verem mevzusuna da soğuk baktığını söylemek gerekir. Yazar, *Müşahedat* romanında veremli romanların zaten sıkça yazıldığını, kendisinin farklı bir deneme yapmak istediğini ifade eder:

"Beyinin, efendisinin maşukası (sevgilisi), hanımının mahsudesi olan (kıskandığı) bir cariye veyahut komşudaki delikanlının dildâdesi (âşığı) ve arz-ı meram ve nail-i maksud olamadığı (amacını anlatıp amacına ulaşamadığı) için verem döşeğinin mağduresi bir kızcağız hakkında ne türlü roman tertip olunabileceği zaten herkesin caygir-i zamiridir (bildiği bir şeydir)." (M, s. 17).

Yazar kendi romancılığında sıkça tekrarlanan bu usulün peşinden gitme niyetinde olmadığı için farklı bir roman yazma niyetindedir. Veremli bir edebiyat Ahmet Mithat'ın ideal dünyasına uymayacağı için tercih edilmemiştir. Bir iki romanında verem hastalığına rastlansa da tematik olarak verem mevzusu Ahmet Mithat'ın idealizmine hizmet eder.

Kafkas romanında Seher, Kaplan Bey'e ulaşamadığı için vereme yakalanarak ölür. Fakat bu romanda Seher'in vereme yakalanışı trajik bir biçimde anlatılmaz. Aksine verem aracılığıyla Seher gibi kötü niyetli biri ortadan kaldırılmış olur. Kaplan ile Esma arasında çatışmaya neden olup onların kavuşmasına engel olan Seher gibi bir karakter, Ahmet Mithat'ın iyiler ve kötüler karşıtlığında kaybetmeye mahkumdur. Dolayısıyla Seher'in ölümü romantik bir veremlinin ölümünden ziyade kötülerin cezalandırılma şekli olarak telakki edilmelidir.

Seher'in dışında yaşanan verem vakalarında ölüm gerçekleşmez. Aksine vereme yakalanan kişiler bir şekilde kurtulur. *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında Maşuka'nın aşkından ötürü vereme yakalandığı düşünülür. Bir şey yiyip içmeyen ve gün geçtikçe zayıflayan Maşuka'nın durumu Hasan tarafından verem gibi algılanır. Melankolik bir tavır olarak da değerlendirilebilecek bu durum, dönemin yaygın hastalığından dolayı roman karakterleri tarafından bu şekilde algılanır. Hasan'ın Maşuka'ya Yezdan'la evlilik sözü vermesiyle birlikte Maşuka bu hastalıktan kurtulur.

Benzer bir durum da *Felatun Bey İle Rakım Efendi* romanında yaşanır. Rakım'ın ders verdiği İngiliz kızlardan olan Can, bir süre sonra ona âşık olur. Can'ın Rakım'a olan aşkı yazarın Rakım gibi bir karakteri değerli kılmak için kurgulanır. Can, aşkına bir karşılık alamayınca vereme yakalanır. Başkasıyla evlenince de bu hastalıktan kurtulur. Her iki romanda yer alan karakterlerin kötü karakter olmamaları onların ölmesini engeller. Yazar sadece entrikayı oluşturmak için bu durumdan faydalanır. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın romanları romantik anlamda asla bir veremli edebiyat niteliği taşımaz.

Ahmet Mithat'ın romanlarında genel olarak ölüm, kötüleri cezalandırma şeklinde tecelli eder. Onun romanlarındaki kötü karakterler yaptıklarının karşılığını mutlaka bulur. Bu karşılık bulma daha çok birebir yaptıkları hatalar üzerinden gerçekleştirilir. Kötülüklere kendi nispetinde karşılık verme duygusu Ahmet Mithat'ın romanlarının inandırıcılığını zedeler. Nitekim önceki paragraflarda bahsedilen Mergup'un ölümü böyle bir ölümdür.

Ahmet Mithat'ın iyi-kötü çatışmasını bariz bir şeklide yansıttığı bütün romanlarında kötüler, ölüme sürüklenir. *Hasan Mellâh* romanında Dominico Badia'nın kendisini Şam'da bir Arap Beyi olarak tanıtmasına rağmen Hristiyan bir papaz olduğu anlaşılır ve öldürülür. *Haydut Montari*'de Gargula ömür boyu hapse mahkûm edilirken Giorgino'nun cezası idam olur. *Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanında Rus komutanlardan Çiçiyanof tuzağa düşürülür ve öldürülür. *Hayret*'te Sarpson hapse atılır ve burada ölür.

Süleyman Musli'de Süleyman, aldığı desteklerle Alamut Kalesi'ni yok eder ve Şeyhülcebel'i öldürür. Bunun gibi örneklerin çoğaltılabileceğini belirtmek gerekir. Genel olarak kötülerin cezalandırılması yazarın vermek istediği mesaja uygun bir kurgulamanın gerçekleştiğini gösterir. Dolayısıyla bu durum Ahmet Mithat'ın romanlarının gerçekçilikten uzaklaşmasına romans özelliği göstermesine sebep olur.

Romantiklerin hayatın sıkıntılarından kurtuluş için bir çare olarak gördüğü ölüme doğru yöneliş durumuna en çok uyan *Hüseyin Fellah* romanındaki Hasna Hanım'ın ölümü arzulamasıdır. Kocasının ölüm haberinden sonra açlık ve sefalet içinde kalan Hasna Hanım ölümü arzular. Bu durum ondaki kaçış temasını gösterir. Ayrıntılı olarak işlenmeyen bu ölüm arzusu mevcut şartların doğurduğu bir durumdur.

Bunların dışında Ahmet Mithat'ın romanlarında ölümle sonuçlanmasa da olumsuz karakterlerin kaderlerinin de birtakım kötülüklerle sonuçlandığı görülmektedir. *Felatun Bey İle Rakım Efendi* romanında olumsuz bir karakter olarak çizilen Felatun'un her şeyini kaybetmesi, *Karnaval* romanında Felatun ile benzer özellikler taşıyan Zekayi'nin de her şeyini kaybetmesi, böyle yaşayan insanların uğrayacağı felaketleri göstermek içindir. *Çengi* romanında kötü biri olarak çizilmese de yanlış eğitilmenin bir örneği olarak çizilen Daniş Çelebi'nin ölümü çocukların eğitiminin ne denli önemli olduğunu vurgulamak içindir.

Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin birlikte kaleme aldığı *Hayal ve Hakikat* romanının "Vedat" başlıklı bölümünde romantik bir ölüme kaçışın bariz örneğiyle karşılaşılır. Melankoli başlığı altında ayrıntılarıyla incelenen bu bölümün sonucu ölüme kaçış temasını taşır. Melankolinin kadınlara has bir özellik olduğu gibi genel kanaatinin taşındığı eserde, Vedat'ın Vefa'yla istediği evliliği gerçekleştirememesinden dolayı yaşadığı düşüş izlenir. Vedat'ın aşırı melankolik hâli, yaşadığı durumu içinden çıkılmaz bir hâle getirir. Yoğun aşk duygusu tutkulu bir hâl alır. Vefa'nın eğitimine önem vermesi bu nedenle evliliği düşünmemesi Vedat'ı çıkmaza sürükler. Tevfik Fikret'in *Süha ve Pervin* şiirinin başka bir yansıması olarak bu romanı görmek mümkündür. Hayalci bir kişilik olan Vedat romantik bir karakter olarak okunmalıdır. Şiddetli aşkının neticesini alamayınca ince hastalığa tutulur. Bunun neticesinde kısa bir süre sonra ölür. Ölmeden önce mezar taşına yazılacak şeyleri kendisi belirler:

"Zair! Burada derd-i vefadan vefat eden Vedat medfundur. Biçare vüsat-abad cihanda şu tengna-yı mezardan başka sığınacak bir penah, çektiği şedit ve medit ıstıraplara ölümden başka bir deva bulamamıştır." (HH, s. 53).

Vedat'ın mezar taşına yazdırdığı bu cümleler romantik bir manifesto gibidir. Romantiklerin sığınma teması bu ifadede bariz bir şekilde görülür. Dünyada yapabileceği bir şey kalmadığını anlayan Vedat, hayatın gerçeklerinden kaçıp sığınacak bir yer arar. Onun için sığınacak tek bir yer vardır. O da ölümün ona sunduğu dar bir mezardır. Dertlerine ancak böyle deva bulabileceğine düşünür. O bir romantik olarak yaşayıp bir romantik gibi ölür. Mezar taşındaki çaresizlik genel olarak dönemin kadınlarında görülen çaresizliğin simgeleşmiş hâlidir. Vedat'ın bu hâlinin anlatılmasının sebebi aslında bu şekilde yaşayan kadınların durumunu tespit etmektir. Her ne kadar bu durum olumlanmasa da Werther'in intiharı gibi canlı ve dokunaklıdır. Ahmet Mithat'ın ideal kahramanlarının bu tarz ölümlerden özellikle uzak tutulduğu görülmüştür. Benzer durumu devam ettirecek olan Fatma Aliye, daha sonraki romanlarında güçlü kadınlara yönelerek kendi idealizmini yansıtacaktır.

Fatma Aliye'nin tek başına kaleme aldığı ilk romanı *Muhadarat*'ta türlü sıkıntılara rağmen ayakta kalmayı başaran Fazıla'nın hikâyesi anlatılır. Romanda iyilerin daima iyi kötülerin daima kötü olduğu bir durum mevcuttur. Yalnız Süha karakteri kötü sıfatından kurtulur. Calibe'nin kötülüklerine maşa olan Süha arada bir karakter olarak çizilir. Kötülüğün timsali Calibe'yi hazin bir son bekler. Ahmet Mithat'tan aldığı tekniği devam ettiren Fatma Aliye, kötü karakterlerin sonunu yaptıkları kötülüklere eş değer biçimde hazırlar. Calibe, hafifmeşrep bir kadın olmasının cezasını gönül eğlendirdiği adamlardan biri aracılığıyla görür. Belalı bir adamla yaşadığı evlilik dışı ilişki sonucunda adamın Calibe'nin başka erkeklerle yaşadığı ilişkiyi öğrenmesiyle aralarında şiddetli bir kavga başlar. Araya giren Refter aldığı yumruk darbesiyle körleşirken Calibe, merdivenlerden düşer ve yüzü parçalanır. Yüzündeki hâl ona verilen bir cezadır:

"Calibe hastanede tedavi olduktan sonra hayatı kurtulmuşsa da mermerin kestiği burun kemiği düşmüş olmakla burun yapışık bir hale gelmiş, ağız bir tarafa çarpılmış, iğrenç bir hâl kespeylemiş (almış)! Bir zaman yüzüne bakanın baktıkça bakacağı gelen o sima, bakanın istikrah ile (iğrenerek) hemen başını çevireceği bir hâle gelmiş!" (MUH, s. 375-376).

Calibe'nin yüzünün bu hâle gelmesi ona verilecek önemli bir cezadır. Fakat yazar bununla yetinmez. Fazıla'ya yaptıkları kötülüklerin nedeni olan Süha aşkıyla onun cezasını derinleştirir. Süha kendisini Calibe'den kurtarıp başkasıyla evlenmiştir. Calibe'nin yaşadığı bu durumlardan sonra sığınacağı tek yer Süha'nın yanıdır. Bu

değersiz hâliyle Süha'nın mutlu evliliğini görmek zorunda kalarak cezası daha da büyütülür.

Bir diğer olumsuz karakter de Fazıla'nın kocası Remzi'dir. Hovarda bir hayat yaşayan ve Fazıla'ya bu nedenle zulmeden Remzi, hovardalığının sonucunda bütün mirasını tüketir. Eşini aldatmasına neden olan kadının kendisini aldattığını görür. Eşiyle birlikte bastığı adamı öldürmek isterken adam önce davranarak Remzi'yi yere serer. Calibe'nin ve Remzi'nin işlediği günahlara uygun bir şekilde cezalandırılmaları oldukça romantik bir tutumdur. Bu tutumun kaynağında Ahmet Mithat'ın olduğu aşikârdır. Sonraki romanlarında yazarın bu tutumdan gittikçe uzaklaştığı görülür. Yalnız Udi romanında hovarda bir hayat süren Mail'in Remzi gibi öldüğüne şahit olunur. Bunun dışında daha çok başkişilerin hayata tutunması konu edilir.

İntibah adlı eserde yer alan Ali Bey'deki ölüme kaçış teması, Mehpeyker'i göremediği o ilk gecede odasını mezara benzetmesi, yatağını, yorganını, çarşafını kefen gibi algılamasıyla başlar. Mehpeyker'in eve gelmediği gecede de ölüme çok yaklaşır.

"Nihayet vapurlar hitam (son) buldu. Meyusiyet-i kat'iye (kesin ümitsizliği) de başladı. Beyin çehresine leyle-i zulmanînin (karanlık gecenin) hâli aksetmiş gibi bir reng-i hail (korkunç bir renk) çökmüş idi. Bir taraftan kıskançlık beliyesi (belâsı), bir taraftan bir kadının desayisiyle muğfel olmak tenezzülü meşakk-ı ruhaniyesini (bir kadının hileleriyle kandırılmanın verdiği alçalma ruhunun sıkıntılarını) o derece takat-güdaz (dayanılmaz) bir hâle getirmiş idi ki çocuk gençliğinde mevti (ölümü) hayata tercih eder olmuş idi." (İ, s. 114).

Ali Bey'in ölümü hayata tercih etmesi gittikçe sıkışan hayatının yönelimini belirtir. Romantik karakterlerin yaşadıkları uyumsuzlukların neticesinde oluşan bu kaçış teması Ali Bey gibi bir mizaçta kurtulma hissini doğurur. Kaçış temasının yavaş yavaş başladığı, zamanla bu isteğin arttığı görülür.

Birinci yıkımda ölüme kaçma sadece istek boyutundayken Dilaşub'la ilgili yaşadığı olaydan sonra Ali Bey artık yaşayan bir ölü gibi resmedilir. Fiziki olarak iyileşir ama ruhsal olarak bir ölüden farksızdır. Ali Bey'in zamparalıkları ve kumar, içki gibi musibetlerin pençesine düşmesi kişisel zevkten öte zamanı öldürme isteğinden kaynaklanır. Gerçek benliğinin verdiği acılardan yozlaşmış kişiliğiyle sıyrılmaya çalışır. Dolayısıyla kötü alışkanlıklar da onu ölüme doğru hazırlayan birer kaçış simgesidir.

Romantizmin genel havası itibariyle hikâyelerin sonu mutsuz bir tablo ile bitirilir. Bu durumdan etkilenen yazar karakterlerini birer birer ölüme sürükler. Mehpeyker'in Ali

Bey'i öldürmek için hazırladığı plan Dilaşub'un durumu fark etmesiyle sarsılır. Dilaşub, Ali Bey'in kaçmasını sağlar ardından onun paltosu altına girerek Mehpeyker'in tuttuğu kiralık katil tarafından öldürülür. Dilaşub'un bu tavrı aslında bir intihardır. Ali Bey'in kaçmasını sağladıktan sonra kendisi bile isteye ölümü seçmiştir. Yaşadığı sıkıntılardan böylece kurtulma yoluna gider. Ali Bey'in geri gelip Dilaşub'un kendisi için öldüğünü görmesiyle gerçekler Ali Bey tarafından anlaşılır. Mehpeyker'i kendi elleriyle öldürürken aşığı Abdullah Efendi yaşananlardan sonra korkuya kapılarak felç olur. Kiralık katil halk tarafından linç edilir. Ali Bey de birkaç ay sonra daha fazla kedere dayanamayarak kahrından ölür. Yazar böylece aşırı duygucu bir tavır takınır. Romanın sonunda bütün karakterler bir şekilde ölüme sürüklenmiş olur.

Dilaşub'un ölümünü sembolik manada geleneğe uygun kadın modelinin böylesi bir ortamda yok oluşu olarak okumak mümkündür. Mahpeyker'in sonuna kötü karakterlerin emellerine ulaşmaması gerektiği fikri üzerinden bakmak gerekir. Ali Bey ise gittikçe romantikleşen hayatında ölüme doğru sürüklenir. Yaşadığı buhranların tek çaresi ölümdür.

Romantizm ve realizm arasında bir geçiş romanı olan *Sergüzeşt* eserinde de ölüm kurgunun önemli bir merhalesini oluşturur. Romantik mizaçlarda görülen kaçış temasının bir şekli de ölmektir. İçinde bulunduğu çağla ve toplumla uzlaşamayan insanın en büyük isyanı ölümle olur.

Dilber'in kendisini Nil'in sularına bırakarak intihar etmesi esirliğin çözümünün olmamasına dair bir mesaj olarak görünse de kişisel olarak karakterin yaşadığı çağa verdiği bir cevap olarak da düşünülebilir. Romantik doğa maddesinde işlendiği gibi Celal ve Dilber de sürekli var olan kaçış temi romanın sonunda da bu şekilde işlenmiş olur. Aynı şekilde Celal de beyin hummasına yakalanarak hayatının son günlerini yaşar ve belki de ölür. İki kişi arasında çok büyük paylaşımlar olmamasına rağmen ve sadece bir geceyi birlikte geçirmelerine rağmen Celal'in yaşanan duruma verdiği tepki onun romantik yönünden kaynaklanır.

Romanın sonunda ortaya çıkan ve Dilber'e âşık olduğu anlaşılan Cevher'in de aşkı için ölümü göze alması ve merdivenden düşerek ölmesi romanda aşk durumunu yaşayan bütün kişilerin kaderidir. Yazarın özellikle bu yolu tercih etmesi aşkı romantik bir dikkatle vermek istemesinden ileri gelir.

Romantiklerin melankolik hâlleri onlarda bir kaçış fikri oluşturur. Bu kaçış teması kimi zaman doğaya doğru kimi zaman tarihin şaşaalı günlerine doğru gerçekleşir. En çok

kullanılanı ise ölüme doğru kaçıştır. Ölüme kaçış topluma karşı yalnız kalan bireyin bir bakıma isyanı olarak adlandırılabilir. İhtilal döneminde kurulan düzenin yıkılması romantik insanı bir bakıma boşluğa düşürmüştür. Kendi iç dünyasına dönüp yeni hayali beldeler kuran romantik insan melânkolisinin neticesinde kaçış teması oluşturur. *"İçinde yaşadığı toplumla doğru dürüst bir diyalog kuramayan romantik sanatkâr, çoğu zaman hayali beldelere, ıssız yerlere, tarihe ve tabiata kaçar."* (Çetişli, 2010: 74). Romantizmin farklı ülkelerde değişik şekillerde ortaya çıktığı düşünüldüğünde ilk dönem Türk romanının genelinde görülen kaçış temasının da çeşitli sebepleri ortaya konulabilir.

Jale Parla'nın dikkat çektiği babasızlık temi ve sarayın sarsılan hükümranlığı ilk dönem romancılarını etkileyen unsurlardandır (Parla, 2012: 20). Ölüme kaçış temasının dinî, sosyolojik, siyasi vs. birçok incelemesi yapılabilir. Bu tez açısından önemli olan romantik bir tavır olarak ilk dönem romanlarının biçimsel olarak ölüme doğru yol alan bir çizgide olduğudur. Bu yol alışı sağlayan temel etmenlerden biri de romantik tavırdır.

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ı ölüme kaçış temasının ilk ve önemli bir örneğidir. Eserdeki kişilerin daima başucunda ölüm silahı mevcuttur. Kişilerin mizaçları dikkate alınmadan isteklerinin yerine gelmediği her durumda veya karşılaştıkları kötü durumlara karşı ölmek bir refleks olarak belirir. Talât'ın babası Rıfat Bey'in annesi Saliha Hanım'la nasıl bir araya geldiklerinin anlatıldığı bölümde ölümden kıl payı kurtulma durumu ortaya çıkar. Birbirlerine kavuşamayacaklarını anlayan bu iki genç çareyi ölmekte bulur; fakat bir tesadüf eseri Saliha Hanım'ın yazdığı mektup Rıfat Bey'e verilmeden önce annesinin eline geçer. Her iki gencin kendilerini telef etme kararının yazılı olduğu mektubu annesi görünce bir facianın eşiğinden dönülür ve iki gencin evlenmesine müsaade çıkar. Bu durum, birbirini seven insanların evliliğinin ne denli zor gerçekleştiğini göstermek adına yapılan bir kurgudur. Nitekim sonrasında Talât ile Fitnat'ın ölümleriyle bu durum perçinlenir.

Romanın esas konusunu oluşturan Talât ve Fitnat'ın evlenememe mevzusu ölümle sonuçlanır. Kendisinden yaşça büyük daha sonra babası olduğu anlaşılan Ali Bey'le kandırılarak bir araya getirilmesi akabinde bu duruma katlanamayan Fitnat bir çakıyla sinesini parçalar. Fitnat son nefesini vermeden yine bir tesadüf eseri Talât, Fitnat'ın yanına gelir Fitnat'ın hâlini görünce o da düşer ve ölür. Romeo ve Juliet timsali bir sahne canlandırılır. Romanın tiyatroya uyarlanabilecek şekilde yazıldığı düşünüldüğünde iki gencin ölüm anında bir hikâyeden ziyade tiyatro anlatımıyla sunulduğunu belirtmek gerekir:

"Fitnat'ın nefesi tükendiği gibi bir vaveylâ (feryat), bir gıriv kalkar (çığlık kopar). Halayıklardan kimi ağlar, kimi bağırır, kimi başını vurur, kimi saçlarını koparır. Bir iki ihtiyar kadın Fitnat'ın cenazesine yanaşıp birisi gözlerini kapatır. Diğeri çenesini bağlar. Talât ise Fitnat'ın son nefesine dek gözlerini Fitnat'ın yüzüne dikip öyle donmuş kalmış ve Fitnat'ın bütün bütün ruhsuz kaldığını gördüğü gibi anîde (birdenbire) bayılıp düşmüş idi. Herkes Fitnat'ın cenazesiyle meşgul. Kimse Talât'a kulak asmaz ve belki kimse görmez. Birazdan sonra kızın biri Talât'a yanaşıp kaldırmak ister. Kaldırmaya çabalar iken birdenbire sesi yettiği kadar bağırır:

- *O ne?.. Ölmüş!.. Ölmüş!.."* (TTF, s. 181).

Romantik bir esinlenmenin belirgin olduğu bu sahnede kişilerin durumu trajikleştirilerek çözüm ölümle neticelendirilir. Ali Bey'in çıldırması ve akabinde ölümü, Saliha Hanım'ın ağlaya ağlaya körleşmesi, Emine Kadının bu acıya dayanamayıp üzüntüsünden ölmesiyle romanda yer alan hemen hemen bütün karakterler yok edilir. Bu durumun gerçekçiliğe aykırı düştüğü ve aşırı lirik özellikler barındırdığı ortadadır. Roman kişilerinin konuşmayı ve kendilerine dair istekleri dillendirmeyi yöntem olarak seçmemeleri onların kurgu içerisinde bir figürden ileriye gitmediklerinin göstergesidir. Yazar vermek istediği mesaja uygun olarak kişileri felakete doğru sürükler. Böylece görücü usulüyle evlendirmenin ne denli kötü bir şey olduğunu uç noktadan bir örnekle anlatmaya çalışır.

Halit Ziya'nın *Sefile* isimli romanı birçok bakımdan realizmin ilkelerine göre kurulmuş olsa da eserin bitiriliş tarzı romantiklerin eserlerine benzer. Dellaloğlu, romantizmi yaşama karşı bir isyan olarak görür (Dellaloğlu, 2010: 10). Romantik yazarlar eserlerini keyfi uygulamalarına göre oluştururlar. Günün gerçekliklerinden ziyade yazarın kendi gerçekliği öne çıkar. Böyle olunca sebep sonuç zincirinin oluşturulması zorunlu olmaz. Olaylar gerçekliğine göre değil verilmek istenen mesaja göre biçim alır.

Sefile romanında Mihriban Hanım dışındaki bütün karakterlerin öldüğü görülür. Mazlume'nin annesi ve daha sonra ona bakan Rahime Hanım'ın ölmesi, İkbal'in küçük yaşta babasını kaybetmesi geriye dönerek verilir. Bu ölümler makul bir biçimde olurken İkbal'in menenjite yakalanarak ölmesi romantiklerin kişilerini acınacak bir hastalığın pençesine düşürmesine benzer. İkbal'in ölümü aslında Mazlume'ye alan açmak içindir. İkbal aradan çıkınca Mazlume ile İhsan birlikteliklerini daha rahat oluşturabilecektir. Fakat özellikle Mazlume ve İhsan'ın ölümleri realist gerçekçilikten uzak romantik keyfiliğin bir ürünüdür.

"Mazlume seri bir hareketle İhsan'ın üzerine atıldı. Yılan gibi bu vücuda sarıldı. Dişleriyle boğazını yakaladı.

Sefaletin vahşî ettiği (insanlık dışına çıkardığı) bu iki sefil arasında hayvancasına, hun-rizane (kan dökücü) bir mücadele başladı. İkisi de sükût ediyor, yalnız boğazlarından boğuk hırıltılar çıkıyordu." (SE, s. 184).

Mazlume'nin İhsan'ı bir vampir gibi boğazından dişleyerek öldürmesi olgusal gerçekçilikten uzak tamamen hayal ürünü bir keyfiliktir. Romantik eserlerdeki yazarın sübjektifliğinin belki de son aşamasıdır. Günlük hayatta rastlanmayacak olabilirliğin dairesinde bulunan bu öldürme şekli karakterlerin yaşadıkları kötülüğün cezalandırma şeklidir. İhsan'ı bu şekilde öldüren Mazlume'nin ölüm şeklinin izahı bile yapılmaz. *"Gözlerinde vahşî bir nazar, dudaklarında kanlar vardı. Birdenbire genç kızın vücudu, İhsan'ın soğuk cesedi üzerine düştü. Son defa olarak ağzından hırıltılarla karışık 'İhsan' kelimesi çıktı. Başı İhsan'ın sinesi üzerine düştü."* (SE, s. 184). Bir anda ortalığın temizlenmesi toplumsal kuralların dışına çıkan bu insanlara karşı yazarın ahlaki bir tutumla öldürme isteğinin sonucudur. Böylece yazar romantik akımdan gelen alışkanlıkları devam ettirerek eserin bitiriliş şeklini romantik tekniklere göre düzenler.

Halit Ziya'nın sonraki romanlarında da melankolinin roman karakterlerini ölüme doğru sürüklediği görülür. Genel olarak kişileri melankoliye sürükleyen ve bunun neticesinde ölüm fikrinin ortaya çıkmasını sağlayan etken yaşanan bir kayıptır. Çünkü: *"Melankolinin itici gücü ise 'kayıp obje'dir."* (Korkmaz, 2015: 16). Nemide'nin hastalıklı mizacının temel sebeplerinden biri anne kaybıdır. Romana başlanırken ölüm hadisesinin belirleyiciliği dikkate sunulur. Nemide, doğumun getirdiği etkiler ve annesizliği yoğun bir şeklide yaşayarak güçsüz bir karakter olarak çizilir. Annesizlik onda daima bir boşluk duygusu oluşturur. Melankoli başlığında ayrıntılı anlatılan bu bölümlerin ışığında Nemide'nin roman boyunca ölüme yakın bir tablo içerisinde çizildiğini belirtmek gerekir. Bunun farkında olan karakter, Nail ile Nahit'i birleştirmeden önce acı gerçeği ifade eder: *"Ben ölmeye mahkûm edilmiş bir kızım."* (N, s. 174). Mahkûmiyet bir zorunluluk hâli ve dış etkenlidir. Nemide'nin böyle hissetmesinin temelinde başta anne kaybı ve daha sonra içindeki boşluğu doldurma hissiyle yaklaştığı Nail'i kaybetmenin dayanılmaz acısı vardır.

Yaşanan kayıplar ve fiziksel çöküntüler Nemide'yi kaçınılmaz sona doğru iter. Hayata tutunmak için çabalayacak kadar güçlü değildir. Ufak tefek birkaç girişim dışında hayata tutunmayı istemez. Kendisini hayata bağlayacak nedenleri de ortadan kaldırarak

sonunu hızlandırır. Nail ile Nahit arasındaki çekimi fark eden Nemide arada bir ayrık otu gibi bulunmayı kabul etmez. Onlara bu durumu hissettirmese de kendince nedenler bulup nişanı iade ettikten sonra ikisinin birlikteliğini yine kendisi tesis eder. Nemide, böyle yapmasa da sonuç bundan farklı olmayacaktır. O, bu durumun farkında olduğu için usulca aradan çekilir. Fakat içindeki ihtiras gittikçe şiddetlenir ve kendisiyle birlikte bu iki kişiyi de ölüme sürüklemek ister. Nemide, Nail ve Nahit'in sandal gezintisi bilinçli olarak planlanmasa da Nemide'nin yüreğindeki volkanın gizli bir sızıntısı olarak ortaya çıkar. Kendi mahvını çoktan kabullenmiş bu yaralı kız, kendisiyle birlikte hayatının yıkımına sebep olan iki sevgiliyi de mahvetmek ister. Bir çeşit intihar gibi okunabilecek sandal gezintisi Nail'in çabasıyla ölümle sonuçlanmaz. Fakat bu gezinti Nemide'nin hayata karşı son çığlığı, son isyanı olur.

Nemide, dönemin moda hastalığı olan veremle hayata gözlerini yumar. Babasının çabalarına rağmen hayata tutunamayan Nemide, doğumundan itibaren ölüme doğru sürüklenen bir ruhun sefaletinin simgesidir.

Halit Ziya'nın üçüncü romanı *Bir Ölünün Defteri* de isminden başlayarak ölüm temasını merkeze oturtur. Osman Vecdi'nin trajik hikâyesi geride bıraktığı günlüklerinden okunur. Bıraktığı günlük Hüsam ve Nigâr'a yaşadığı acıları göstermek içindir. Osman Vecdi kendisini sona doğru götüren olayların bir bir anlatıldığı günlükle bir bakıma yaşamdan intikam alır. Tıpkı Nemide'de olduğu gibi Vecdi'nin de melankolisinin merkezinde kayıp obje vardır. Yine bir aşk durumu etrafından gerçekleştirilen kaybediş platonik bir hâl içerisindedir. Yaşadığı dönem içerisinde onun neler yaşadığını etrafındakiler bilmez. Nigâr'a ulaşamayan Vecdi, Nemide'nin yaptığı gibi Hüsam'la Nigâr'ın birleşmelerini sağlayarak bu duygusal yoğunluktan kurtulmaya çalışır. Onların evliliğiyle birlikte duygusallığı boyut değiştirerek ölüme doğru sürüklenmesine neden olur.

Halit Ziya romanlarındaki melankolisi en güçlü karakterlerin başında Osman Vecdi gelir. Bu ağır melankolik hâl, Vecdi'nin yaşamla olan bağlarının kopmasına neden olur. Kendisini ölüme doğru sürüklerken harbe giden doktorları fark eder. Harp Vecdi'nin kaçışı için bulunmaz bir fırsat doğurur. Hayattaki anlamsızlığı harp vasıtasıyla yenme peşindedir. Bu arada harp sayesinde ölümle yaşamın aynileşmesi sağlanır.

"İhtimal birkaç saat sonra bir ağacın yanına devrilmiş, sinesi yırtılmış, ağzı son bir ıstırap takallüsüyle (kasılmasıyla) gerilmiş kalacağım. Birisi geçerken ayağıyla bu

vücuda dokunacak. Onun katılaşmış, hayattan kalmış olduğunu anladığı vakit geçip gidecek.

Heyhat! Ey Hayat! Sen bundan mı ibaret idin?..” (BÖD, s. 138).

Vecdi’nin gördüğü savaş tabloları yaşamın değersizliğini anlatır. Ölmüş bedenine dokunuşun ayakla yapılması verilen değerin önemli bir göstergesidir. Vecdi’nin zihninde büyüttüğü hayat böylesi bir ortamda değersizdir. Burada bireysellikle kolektiflik arasındaki farkı da okumak mümkündür. Romantik dönemde kendi içine dönen birey, kendisini hayatın merkezine oturtur. Hayat sadece romantik bireyin algısına göre şekillenir. *“Romantik akımlarda birey, toplumdan daha önemli olmuş, insan değerin hem yaratıcısı hem de ölçüsü olmuştur.”* (Kantarcıoğlu, 2009: 107). Vecdi’nin savaş ortamında gördüğü şey kişisel olarak varlığının bir anlam taşımadığıdır. Savaş ona gerçekliğin kapısını aralar. Onun romantik mizacı savaşın içinde bile toplumsallığa erişememesine neden olur.

Savaşta kolunu kaybeden Vecdi’nin vücudunda bilinçli bir boşluk alanı oluşturulur. Kayıp kol kayıp objeyle özdeşleştirilir. Aynı zamanda Vecdi’nin acınası hâli kayıp kolla gün yüzüne çıkar. Ondan önce ruh dünyasında gelişen olaylar kaybettiği koluyla birlikte görünür hâle gelir. Vecdi’nin savaştan döner dönmez Hüsam’a uğraması ve evlerine gidip Nigâr’ın karşısına çıkması anlatamadığı acılarını ortaya dökmek içindir. Vecdi, ölüme doğru sürüklenirken suçlu olmasalar da Hüsam ve Nigâr’ı sorumlu tutar. Onlara bilinçli bir şekilde yaşadığı acıları göstermek ister. Hazırladığı günlükler de bu nedenle ortaya çıkar. Günlükler en başından beri onun ölüme sürüklenişinin vesikası hüviyetindedir.

Vecdi, vücudundaki boşluğu gösterip Nigâr ve Hüsam’ı yaraladıktan sonra hayatla olan bütün bağını koparır. Soğuk havada yağmura, rüzgâra ve kara karşı korumasız bıraktığı bedeni ölümden adeta lezzet alır:

“Gönül bilmem ne için, pencereleri kapamadan, üstümdeki ıslak elbiseleri çıkarmadan yatmak istiyor.” (BÖD, s. 158).

Bu yatış ölmeye yatmaktır. Hayattan hiçbir çıkarı kalmayan insanın ölümden başka sığınacak bir kapısı kalmaz. Ölmeden önceki son sözleri onun hayat hakkındaki fikirlerini ortaya çıkarır: *“Hayat… O daima odur, hükümsüz, neticesiz bir rüyadır!”* (BÖD, s. 26). Hayatı neticesiz bir rüya gibi telakki etme yaşamı sıradanlaştıran, belirsizleştiren, silikleştiren bir romantik fikrin ürünüdür. Vecdi, yaşamla ilgisini

keserken ölümle bir ilişki kurmaz. O sadece melankolisini ölümün soğuk kolları arasında bir zafer çığlığı olarak yaşar.

Halit Ziya'nın romanları realist bir üslubun etkisi altında olsa da romanların bitirilişi daha çok romantiklerin teknikleriyle uyum gösterir. *Ferdi ve Şürekası* romanının bitirilişi tamamen romantik temalardan olan ölüme kaçışla örülüdür. Hacer'in İsmail Tayfur'u Sâniha'yla görüp konuştuklarını işitmesinden sonra yaşadığı buhran, bir anda ona ait olanın elinden alınmasından kaynaklanır. Neticede yine bir kayıp obje durumu görülür. Hacer, bu kayıpla birlikte odasını ateşe verir. Romanın sonuna düşen ateş, kişileri ölüme sürükleyen bir sonuç doğurur. Hacer'le İsmail Tayfur'un yakınlaşması da ancak bu anda mümkün olur:

"O zaman İsmail Tayfur, Hacer'in ellerini tuttu, onları sıktı, bu eller ellerinin içinde bir takallüs-i asabi ile (sinirli bir büzülmeyle) kıvrandı, bîruh (cansız) duran bu vücuttan bir raşe-i hayat (hayat titremesi) uçtu, İsmail Tayfur, çehresini Hacer'in çehresine yaklaştırmıştı. Şimdi yangının bir inikası (yansıması), bir deliyle bir ölüden tahassul eden (oluşan) bu manzara-yı vahşeti (ürkütücü görünümü) tenvir ediyordu (aydınlatıyordu)!" (FŞ, s. 258).

Ateşin aydınlığında bir deli ile bir ölü figürü gotik anlatılara uygun bir tasvirin ürünüdür. Kişileri bu şekilde ölüme sürükleme ancak kara romantizmin etkisiyle mümkün olur. Buradaki yok oluş Ahmet Mithat veya Fatma Aliye'deki gibi kötüleri cezalandırma şekli değildir. Hayata tutunamayanların yokluğa doğru sürüklenişi acı bir çığlık hâlinde yükselir. *Mai ve Siyah*'ta ölümle sonuçlanmayan kaçış, Bihter'le en önemli temsil hâlini yaşayacaktır.

Aşk-ı Memnu'da öne çıkan karakterlerin romantik olması onların sonunu tahmin edilebilir bir hâle getirir. Realist ve natüralist bir çizgide okunabilecek *Aşk-ı Memnu* eserinin romantikliğini ancak başka bir tanımlamayla açıklamak mümkündür. Modern dönemde bu tarz anlatılar için seçilen *"romantik gerçekçilik"* (Wrobel, 1970:325) tanımlaması Halit Ziya'nın roman dünyasını çözümlemede işe yarayacaktır.

Bihter ve Nihal yine bir kayıp objeyle hayatın esiri hâline gelirler. Bihter'in babasını kaybedişi annesiyle olan ilişki düzeyini belirlerken Nihal'in annesini kaybedişi hem mizacını belirler hem de babasıyla olan bağının kuvvetli olmasını sağlar. İkisinin de kayıp objeyi tamamlamak için seçtiği kişi Behlül'dür. Behlül'le oluşturulan entrika bu romantik kişiliklerin hayatla olan bağını sarsmak içindir. Bihter'i intihara sürükleyen yasak aşk, aslında onun mizacının gereğidir. Teknik olarak realist bir kurgunun tekelinde

olan anlatı romantik kişilerin bireyselliği üzerinden bir çözümlemeyi doğurur. Bihter'in ölüme doğru giden kaçınılmaz sonu onun hayatla olan son bağının tamamen elinden gitmesiyle mümkün olur. Bihter, hiçbir zaman eşi Adnan Bey'in yaşananlara göstereceği tepkiden korkmaz. En azından böylesi bir korku eserin içinde yer almaz. Bihter'in korkusu annesine benzer bir hayatı yaşamak zorunda kalmasıyla ilgilidir. Son ana kadar beklediği Behlül'den istediği dönütü alamayınca onun için ölümden başka bir çıkar yol kalmaz:

"- Evet, güzel, genç, nefis kadın, senin için yapılacak yalnız bu var, diyordu." AŞM s. 510).

Ölümden başka bir çıkış yolu bulamayan Bihter, yoğun yaşama hevesine rağmen canına kıyar. Silahın yönlendiği nokta yıkmak istediği şeyi tam olarak ortaya çıkarır: *"... o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı buldu."* (AŞM, s. 511). Kendisini kalbinden vurması onu ölüme sürükleyen romantikliğinin bir göstergesidir.

Romanlarını ölüm motifiyle süsleyen diğer bir yazar Mehmet Rauf'tur. *Ferda-yı Garam* romanında Macid ile Sermed melankolik mizaçlarının etkisiyle ölüme sürüklenir. Onların ölümündeki romantiklik dikkat çekicidir. Birbirlerine kavuşmalarına ve bütün aşk itiraflarına rağmen gelecek endişesi tekrar birbirlerinden uzağa düşme korkusu beraber ölme isteğini doğurur. Onların ölüm isteğinde hakikatle karşılaşma korkusu vardır. Romantikler de ideal tasavvurlarının hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğini bilirler. *"Romantizm, bir bakıma umutsuz idealizmdir. O, hedefine hiçbir zaman ulaşamayacağının farkında olan idealizmdir."* (Dellaloğlu, 2010: 82). Onların umutsuz idealizmleri sonsuzluğa ancak ölümle erişir. Ölümün belirsizliği ideal olanı daima yaşatır. Macid ve Sermed ölüme doğru atılırken bu romantikliği yoğun bir şekilde yansıtırlar:

"- Oh Sermed, gel bu son gecemiz olsun!

Evet, son geceleri.

İşte Sermed, bunun için, bu kavuşma gecesi için, bütün yüzyılların ciğer yakan elemlerine, unutturan ve avutan göğsünü hep açık tutan ölümün sonsuz kılacağı bu zifaf gecesi için, büyük bir özenle, satlerce, yalnız bunun için süslenmiş, tazelenmiş, titreyerek, Macid'in kucağına atılmıştı." (FG, 2015: 96).

Macid ve Sermed açık bir şekilde gerçeklikten kaçarak hayale sığınırlar. Onlardaki kaçış temasının nihayetinde ölüme doğru sürüklenme teması görülür. Her iki karakter de bu ruh hâlini kendi bünyelerinde taşırlar.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında da ölümle sonuçlanan bir aşk durumu mevcuttur. Hatta *Eylül* romanının en çok tartışılan yönü de romanın bitiriliş şeklidir. Mehmet Törenek *Eylül*'deki bu son sahnenin sadece Necip açısndan anlamlı olduğunu ve romana sonradan eklenmiş hissini doğurduğunu belirtir (Törenek, 1999: 140). Necip'in ölüme daima meyilli olduğu romanda defalarca geçer. Kendisini bir türlü aşkın ikliminden kurtaramaz. Suat'ın tavrı daha çok bir sessizlik içinde verilir. Fakat sevilme hissini sevdiği gözden kaçmaz. Ne olursa olsun Suat hep mantıklı hareket eden taraftır. Necip'le son konuşmalarında ona karşı yine hiçbir şey söylemese de kalbinden geçenler içe bakış yöntemiyle verilir: *"(Hiç olmazsa beraber ölmek de mi yoktu, hiç olmazsa onun için ölmek de mi yoktu?) diyordu."* (E, s. 286). Suat'ın bu sözleri romanın son sahnesini hazırlasa da köşkte çıkan yangının sebepleri gerçekçilikten uzaktır. Suat'ın ölüme sürüklenişindeki sebepler yetersizdir. Aşkı saf bir şekilde nihayete erdirmek için olay örgüsünü böylesi bir ölümle bitirme romantik bir tavrı içerir. Realistlerin kompozisyondaki dikkati bu sahnede yoktur.

Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarında olay örgüsünü ölüm hadisesiyle sonlandırma çokça rastlanan bir durumdur. Bu yöntemin uygulanması kimi zaman yazarın acemiliğinden kimi zaman da bilinçli bir eylem olarak gerçekleştirilir. Daha çok melankolinin dozunun yükseldiği eserlerde ölüme doğru bir meyil sezilir. Halit Ziya'nın bu tekniği sıkça kullandığı dikkatten kaçmaz. Onun bütün romanlarında ölüme doğru bir sürüklenme mevcuttur. Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça realizme doğru önemli bir adım atılsa da yazarlardaki romantik mizaç ölüme kaçış temasını daima beraberinde taşır.

1.4. Karşıtların Uyumu

Aşırı melankolik ve kötümser ruh hâlinin sonucunda romantik sanatçıda ön plana çıkan bir diğer olgu kutupluluktur. *"temel ilkelerinden biri de 'karşıtların uyumu' olan"* (Yücel, 1981: 68) bu akımda zıtlıklar bir diğerini belirginleştirmede kullanılır. Romantik dönemde dram türünün ortaya çıkması bu sebeptendir. Gerçek hayat karşıtlıklarla devam etmektedir. Salt komedi veya salt hüzün eksiktir. Hüznü hüzün yapan komedidir. Bu duygular tek başlarına değil ancak karşıtlarıyla var olabilen duygulardır.

Romantizmde zıtlıkların ortaya çıkmasının tematik düzlemde birçok sebebi vardır. Hüznün ön plana çıkarılması istendiğinde verilen mutluluk durumları metnin lirizmini arttırır. Eserde varlıklı olan birinden bahsedildiğinde yoksul olana dikkat çekmek istenir. Zıtlıklar bir anlamda entrik gücü sağlayan temel ögelerden biri hâline

gelir. Ayrıca romantik felsefe de karşıtları, senteze varmada bir araç olarak kullanır. Bu anlamda, *"Tipik bir romantik düşünür olan Schelling'in felsefesinde de romantizmin önemli ilkesi kutupluluk (Polaritat) göze çarpar. Beden-ruh, hürriyet-zorunluluk, ideal-gerçek gibi devrin popüler karşıt kavramları Schelling'i bütün varlığıyla sarmıştır: Sistemi senteze ulaşma çabasının belirtilerini taşır."* (Aytaç, 2005: 242). Senteze ulaşma çabası romantik eserde istenen durumdur. Fakat romantiklerin zıtlıkları kullanması algı düzeylerindeki kaostan kaynaklanır. Böylece klasiklerin düzeninden koparak düzensizliğin içinde bir düzen ararlar.

Dünyayı anlama çabası, zıtlıkların kullanımıyla sağlanabilir. *"Doğu ve İslam dünyası, düşüncelerini anlatmak, onları vurgulamak ve çarpıcı kılmak için tecrübi âlemdeki zıtlıklardan sürekli yararlanmıştır."* (Yıldırım, 2006: 102). Öyle ki klasik dönem Türk şiirinde "tezat" ismiyle oluşturulan bir edebî sanat mevcuttur. Bir edebî sanat seviyesine yükselen zıtlıkların kullanımı klasik şiirde evrendeki vahdeti göstermek üzerine konumlanır. Zıtlıklar birbirine rakip değildir. Onlar evrendeki uyumun vazgeçilmez birer parçasıdır. Romantik dönem her ne kadar klasiklere birer tepki olarak algılansa da onların asıl görevi klasiklerin eksik bıraktıklarını tamamlamak üzerinedir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta Batı klasisizmiyle "divan edebiyatı" olarak tanımlanan Türk klasisizmi arasındaki temel farktır. Türk klasisizmindeki *"zıtların ontolojik birliği"* (Özcan, 2011: 508) fikri romantiklerin de Batı klasisizmine eklemlemeye çalıştığı fikirlerdendir. Batılı romantiklerin Doğu esinlenmelerinde yer alan din duygusu onları panteist bir anlayışa götürürken divan edebiyatının da tasavvufi yönüne olan benzerliği hesaba katılmalıdır. Dolayısıyla romantizmin temel ilkelerinden biri olan karşıtların uyumu, yenileşme dönemindeki sanatçılar için kolay adapte olunan bir durumdur.

Romantiklerin zıtlıklardan faydalanmasının temel sebebi kendilerini anlama çabalarından ileri gelir. Fransız İhtilali'yle birlikte yıkılan mutlak monarşi, romantizmin gelişmesine ortam hazırlar. Yeni yönetim şekliyle birlikte birey kendi hayatını kurmada birçok yetkiyle donanmıştır. Bu durum kişinin artık yönetime karşı değil de diğer insanlara karşı kendisini gerçekleştirmesinin önünü açar. Bir süre sonra çıkmaza dönen bu durumda birey, kendini anlamanın yollarını arar. Romantik sanat da özerkleşen bireyin kendini ifade etmesini sağlayan bir biçim olarak gelişir. Kişi kazandığı bu özerk durumla birlikte başkaları içerisinde varlık mücadelesi verir. Bireyin çığlığı olan romantizm, bu yalnızlaşmanın içerisinde kendisini başka aynalarda görmeye muhtaç bir sanattır.

Karşıtlıklar bir kaos gibi belirse de sanatsal yaratım içerisinde bir düzeni oluşturur. Dolayısıyla romantizmdeki zıtlıklar, teknik açıdan romantik sanatın inşasında büyük katkı sağlar.

Zıtlıkları karakterler açısından ve tematik açıdan saptamak mümkündür. Karakterlerin ve temanın taşıdığı zıtlıklar birbirine hizmet edecek şekilde konumlanır. Olumlu temanın taşıyıcısı olan olumlu bir karakterle olumsuz temanın taşıyıcısı bir karakter, önceden belirlenen bir gerçekliğin farklı kutuplarını temsil ederler.

1.4.1. Kişiler Düzleminde Oluşturulan Karşıtlıklar

Karşıtlıklar, kişiler düzleminde romanı iyi ve kötünün veya olumlu ile olumsuzun mücadelesine sürükler. Romantik sanatkâr zıtlıklar içerisinde gerçekliğin inşa edilebileceğine inanır. *"Örneğin büyük bir vatanseverle vatansız bir adam, canavar ruhlu bir evlâtla müşfik bir anne, esenli (sıhhatli) bir vücudun kahkahalarıyla veremli bir göğsün iniltileri romantik eserlerde çarpıştırılmıştır."* (Gariboğlu, 1969: 201). Yazarın tezine göre karakterlerin ağırlığı belirlenerek yazarın sözcüsü olan olumlu karakterin karşısına yenilmeye mahkûm olumsuz bir karakter yerleştirilir. Olumsuz karakterle birlikte yazarın tezi daha belirgin hâle getirilir. Hayatı zıtlıklar içinde algılama, değişen zaman koşullarına karşı bir çeşit savunma şeklidir. *"Fichte'ye göre, 'ben' (ıch) kendini, bir 'ben-olmayan'a (Nıcht Ich) gereksinim duyarak inşa eder. 'ben-olmayan'ın varlığı 'ben'i geçerli kılar."* (Dellaloğlu, 2010: 38).

Ahmet Mithat, eserlerini genel olarak karşıtlıklar üzerine kurar. Bu karşıtlıklar ona entrika oluşturmada büyük fayda sağlar. Ahmet Mithat'ın romanlarındaki zıtlıkları kişiler düzeyinde ve tematik düzeyde olmak üzere iki ayrı şekilde incelemek mümkündür. Her iki şekilde de oluşturulan karşıtlıklar aynı amaca hizmet için kullanılır.

Ahmet Mithat, romanlarındaki entrik gücü daha çok olumlu-olumsuz veya iyi-kötü diye adlandırılabilecek karşıtlık üzerine kurar. Olumlu veya iyi kişilerin öne çıkan özellikleri Ahmet Mithat'ın dünyasındaki ideal insandır. Bu idealize ediliş hayali bir âlem tasavvuru gibi de algılanabilir. Romantiklerin ütopyaya olan düşkünlükleri sanatları aracılığıyla idealize ettiği dünyalarını kurmalarından ileri gelir. Onun iyi karakterlerindeki abartılı durumlar iyi niyetinin yansımasıdır. Tarihi romanlarındaki iyi karakterler, kahraman özellikleri taşırken toplumsal romanlarındaki iyiler bilge kişilerdir.

Hasan Mellâh romanının başkarakteri Hasan Mellâh, kahraman olarak addedilebilecek iyi karakterlerden ilkidir. Hasan Mellâh'ın Pavlos (Dominico Badia) ile

olan zıtlığı öncelikle fiziksel portreleri üzerinden çizilir. Ahmet Mithat, karakterlerini oluştururken öncelikle onların fiziki özelliklerinden bahseder. Bu fiziki özellikler realistlerde olduğu gibi mizacın birebir yansıması olarak çizilmese de izlenimleri bakımından mizaçlarına uygun bir görüntü arz eder. Cuzella, Pavlos'la karşılaştığında tesadüf eseri eline geçen Hasan Mellâh'ın resmiyle karşıtlık ilgisi kurar:

"Erbâb-ı mütâlâaya malûmdur ki Cuzella Pavlos'un çehresini şeytan çehresine benzettiği zaman bu resmi muallimesi Marie'ye gösterip o vakit resmin çehresini 'melek çehresi' diye vasfetmişti de, Marie tabiatta bu kadar güzel bir çehre olamayacağını dermeyan eylemişti." (HM, s. 85).

Hasan Mellâh ile Pavlos arasında çizilen bu zıtlık, daha sonra karakterlerini de ortaya koyacak olan kutupluluğun hazırlayıcısıdır. Genel olarak Ahmet Mithat romanlarında karşıt karakterlerin fiziki durumları bu doğrultuda çizilir. Bütün bunlara mukabil Hasan Mellâh'ın kötülüğe karşı bile iyi davranan bir kişilik özelliği vardır. Dominico Badia ise her türlü hileyi yapabilecek gerçek anlamda bir kötüdür. Bu romanda tematik karakterler ve kart karakterlerle tam bir çatışma düzlemi oluşturulur. Vaka gücünü bu çatışmadan alır. Bunların dışında kötü karakterlerin -Dominico Badia, Pietro, Casim Bey, Arkuk- yazarın tezini belirginleştirmek için kullanıldığını söylemek gerekir. İyi olmak yazarın zihnindeki ideal duruma göre şekillenir. Roman süresince romantizme uygun olarak kişiler düzleminde iyiler ve kötüler diye iki gurup ortaya çıkar. İyiler daima iyiyken kötüler daima kötü kalır. Alt düzeydeki karakterlerde bir değişme görmek mümkündür. Mehmed Ali'yi öldürmesi için Dominico Badia tarafından gönderilen Şehame, Mehmed Ali'yi tanıyınca bu düşüncesinden vazgeçer. Alonzo'nun kızı Maşuka da evlendikten sonra kocasına uyarak iyi bir insan olur. Fon karakterler düzeyinde gerçekleşen bu durum, iyilerin elini güçlendirmek için gerçekleşir.

Zıt karakterler sadece erkek karakterlerden ibaret değildir. Cuzella, Esma ve İnşirah'la çizilen sadık kadın tipine karşılık Madam İlia ve Zehra gibi zıt karakterler de çizilir. Yazarın hem erkek hem de kadın karakter düzeyinde oluşturmaya çalıştığı ideal insan tipini belirginleştirmede kişileri hemcinsleriyle karşıtlık durumuna soktuğu görülür. Roman boyunca oluşturulan bütün zıtlıklar yazarın tezini gerçekleştirirken romanslara özgü bir yapı taşır. Buna bağlı olarak romanın sonunda iyiler ödüllendirilip kötüler cezalandırılır.

Ahmet Mithat'ın zıt karakterleri ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulursa romanlar arası benzerlikler göze çarpar. Kuruluş itibarıyla birbirini andıran eserlerde veya benzer

mevzuların işlendiği romanlarda aynı dünyanın ürünü olan karakterlerle karşılaşılır. Hüseyin Fellâh ile Hasan Mellâh, Felatun ile Zekayi, Alonzo ile Giordono gibi sayısı çoğaltılabilecek birbirine benzeyen birçok karakter onun roman dünyasının şifreleridir. Bütün bu zıt karakterler, onun dünyasındaki ideal insanı oluşturmak üzere kurgulanmıştır.

Yeryüzünde Bir Melek romanındaki Raziye ve Arife güçlü karşıt karakterlerdir. Romanın ismi bile bir karşıtlığı andırır. Melek olarak yapılan tanımlamayı güçlendirmek ancak kötü bir kadınla mümkün olabilir. Ahmet Mithat'ın dünyasındaki iyi kadınlar Doğulu anlayışa bağlı olarak namuslu, sadık, kötülük düşünmeyen, özellikleriyle dikkat çekerler. Olumsuz olan kadınlar ise daha çok Batılı dünya görüşüne sahip, ihanete açık, kötülük düşünen, habis, edep yoksunu, dışa dönük karakterlerdir. Şefik, Raziye'ye Arife'den bahsederken: *"Kadınlıkta melekiyetten her ne varsa sende ve şehvaniyetten her ne varsa onda cem olmuş"* (YBM, s. 89) şeklinde tanımlama yapar. Olumlu karakter masumiyetiyle ön plana çıkarılırken, olumsuz karakter cinsel yönüyle tanımlanır. Şehvetin her daim şeytani olarak telakki edildiği Doğulu anlayış, kadına da bu düzlemde bakar. Bunların karşılığı ise Batılı anlayışta yer alan materyalist düşünce ile Doğulu mistisizimdir.

"Raziye bir ruh idi. Zaten Şefik ona 'benim yer yüzünde bir meleğim' dememiş miydi? Meleğin bir manası da ruh değil midir? Hâlbuki Arife dahi bir cisim idi. Hem de ne cisim! Nazar-ı iştiyak ve tahassürde tecessümden hiçbir an hali kalmayan bir cisim!" (YBM, s. 97).

Ruh ve cisim karşıtlığının temsilcileri Raziye ve Arife'dir. Kişilerle oluşturulan karşıtlık, tematik düzeyde yazarın anlam dünyasının sırlarını deşifre eder. Kişiler düzeyinde yapılan bu karşıtlık çatışmayı sağlarken temelde bir ayrışmadan çok yazarın tezini ispatlamak için yapılır. Bu anlamda olumlu veya olumsuz her kişi, aynı amaca hizmet eden bir sembole dönüşür. Ruh ve cisim karşıtlığı, klasik bir Doğu-Batı karşıtlığının simgesel düzeydeki anlatımıdır.

Batılı ve Doğulu karakterlerin şüphesiz en belirgin olanı Felatun Bey İle Rakım Efendi'dir. Romanın isminde yer alan iki karakter daha isimlendirme işleminden başlayarak karşıt dünyaların insanları olarak yerlerini alırlar. Yanlış Batılılaşmanın en belirgin kişilerinden olan Felatun'un, "Bey" sıfatıyla tanımlanması, Ahmet Mithat'ın ideal insan tipine en uygun kişilerden olan Rakım'ın ise "Efendi" sıfatıyla tanımlanması, onlar arasındaki karşıtlığın dil düzeyindeki karşılığıdır. *Karnaval* romanında da Resmi'ye, "Efendi"; Zekayi'ye, "Bey" sıfatı verilmiştir. Her iki romandaki kişilerin

tematik düzlemdeki benzerlikleri dikkate alınacak olursa onlara yakıştırılan sıfatların ne denli bilinçli olduğu görülür. Roman kişilerini mensubu bulundukları dünyaya göre niteleyen Ahmet Mithat *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanında da Doğulu kadın tipine uygun olarak çizdiği Polini'yi, "kadın" şeklinde isimlendirirken Lini'ye, "karı" der (DBYİE, s. 120). Dil düzeyinde oluşturulan bu karşıtlık anlatıcının kişilere olan yaklaşımını açığa vurmaktadır. Romantik açıdan anlatıcı kinaye mesafesini daraltarak Rakım'ı *"Bizim Rakım Efendi"* (FBİRE, s. 35) diye tanımlayıp ona olan yakınlığının altını çizer. Zira Ahmet Mithat romanlarında olumlanan karakterler yazara daha yakındır. Kötü karakter, romanın dünyasında daha az yer kaplarken iyi karakterlerin anlatımı ağırlıktadır. Yalnız *Ahmet Metin ve Şirzad* romanında kötü karakter olan Neofari'den çok bahsedildiği görülür. Bu bahsediş bile iyiliğe hizmet içindir.

Felatun ve onun sadeleştirilmiş hâli olan Zekayi karakterinde yanlış Batılılaşmanın yansıması görülür. Onların karşısına çıkarılan Rakım ve Resmi taşıdıkları değerlerle tamamıyla birer Osmanlı Efendisi'dir. Bir tabloyla kişiler düzlemindeki bu karşıtlık şöyle gösterilebilir:

Tablo 1 Züppe tipi ile ideal tipin karşılaştırılması

Felatun ve Zekayi	Rakım ve Resmi
- Bey sıfatı kullanılır - Şıpsevdidirler - Batılılar gibi yaşarlar - Yarım eğitim almışlardır ve bilgiyi hava atmak için kullanırlar. - Mirasyedidirler - Komik duruma düşerler. - Kötü hisler taşırlar.	- Efendi sıfatı kullanılır - Sevdiklerine sadıktırlar - Doğuludurlar - Eğitime meraklıdırlar ve kendilerini geliştirmişlerdir. - Çalışıp kendi paralarını kazanırlar. - Farklı olduklarını hissettirirler. - Daima iyilik düşünürler.

Bu listeyi uzatmak mümkündür. Hatta bu listenin farklı birçok varyasyonu da yapılabilir. Örneğin tarihî konuların işlendiği romanlarda kahramanlık örneği gösteren karakterlerle hainlerin veya geleneksel Türk kadını tipiyle Batılı kadın tipinin bir tablosunu da yapmak mümkündür. Bütün bunlar Ahmet Mithat romanlarındaki karşıtlıkların ne denli yoğun işlendiğini göstermektedir.

Fatma Aliye'nin ilk romanı olan *Muhadarat*, birbirine karşıt iki kadın tipi olan Fazıla ve Calibe üzerinden yürütülür. Berna Moran'ın aktardığı *"kurban tipi"* (2013: 44) Fazıla ile özdeşleşir. *"Ölümcül kadın tipi"* de (Moran, 2013: 45) Calibe ile uyumluluk gösterir. Bu anlamda *İntibah* romanındaki Dilaşub ve Mahpeyker'in farklı bir yansıması görülür.

"Calibe gayet çokbilmiş bir karıydı. Hiddet ve şiddetle efkârını meydana koymaktan daima içtinap ile (kaçınarak) hile ve huda'sını (oyununu) yoluyla çevirmek ve tavrını, çehresini istediği suretle istimal etmek (kullanmak) için pek ziyade mahareti vardı. İçinden kan gittiği pek kederli zamanlarında bile kendini gayet beşuş (neşeli) ve en hiddetli anlarında dahi çok halim (sakin) gösterebilirdi. Tervic-i amalini (arzularını) hiddet ve şiddetine feda etmezdi." (MUH, s. 59).

Calibe'yle ilgili çizilen portre taraflı ve sabit bir portredir. Romandaki kişilerin iyiler ve kötüler olarak ikiye ayrıldığı görülür. Kötüler grubunun başını Calibe çeker. Ölümcül özellikleriyle entrikanın ortaya çıkmasındaki en önemli kişidir. Zira roman diğer insanlarla olan ilişkisi üzerine kurulmuştur. En çok yaraladığı kişi de romanın başkişisi olan Fazıla'dır. Fazıla, Calibe'nin aksine bir melek gibi resmedilir. Yazar her iki karakterini Süha'nın gözünden resmederken onlara kurgudaki rollerini teslim etmiş olur: *"Calibe iblisinin zulmetiyle (karanlığıyla) kararmış olan kalbini Fazıla gibi bir meleğin nuraniyetiyle aydınlatmak istiyordu."* (MUH, s. 89). İblis-melek, karanlık-nuraniyet karşıtlığı, simgesel olarak romanın tamamına nüfuz eder.

Fatma Aliye, kadınların bazı erdemlere sahip olmasını önemser. Fazıla onun oluşturduğu ideal bir tiptir. Bu yüzden hep iyiyi düşünür. Fakat onun iyiliği de romantik bir iyiliktir. Dolayısıyla *Muhadarat* romanı iyi-kötü çatışmasının temel örneklerinden biri hâline gelir. Bu kurulan karşıtlık ilişkisi iyilerin lehine neticelenecektir. Her durumda Fazıla'yı övmekten çekinmeyen anlatıcının tarafı bellidir. Calibe'nin romanın sonunda çekeceği eziyetler ve Fazıla'nın alacağı mükâfatlar onların karakterlerinin bir ürünüdür. Yazar karşıtlık ilişkisi kurarak iyiliği övme amacındadır. Bu yönüyle Ahmet Mithat anlatımının *Muhadarat*'taki etkisi yadsınamaz.

Udi romanında Bedia ile Helvila arasında kurulan ilişki de *Muhadarat*'taki kurgulamaya uygundur. Fakat buradaki kişileri *Muhadarat*'ta olduğu gibi keskin değildir. Helvila'nın nasıl birisi olduğu ortadadır. O, Calibe gibi sinsi ve kurnaz değildir. Hafifmeşrep bir kadın olarak hayatına devam eder ve Bedia'nın kocası onun etkisinde

kalır. Bedia da Fazıla kadar boyun eğen bir tip değildir. Kendi tepkilerini verir. Fakat temelde yine kurban ve ölümcül kadın tipine dair özellikler taşırlar.

Karşıt karakterler, Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* eserinde de yer alır. Eserin ismi de bu karşıtlığın kişiler düzlemindeki göstergelerindendir. Turfanda sözcüğüyle, "yeni ortaya çıkan"; turfa sözcüğüyle, "değeri düşük, kaçınılması gereken" kastedilir. Yazarın fikirleriyle ortaya çıkardığı Mansur karakterinin, hangi insan tipini (yeni/eski) temsil ettiği tartışılır. Romanın genel düzlemindeki yanlı tutum okuyucunun kendisine dair bir görüş oluşturmasına izin vermez. Mansur çevresindeki insanlara karşı daima üstün tutulur.

Mansur'un babasıyla amcası vatanseverlik ve hainlik tezadında iki zıt karakterdir. Romanda iyi olarak gösterilen karakterlerin aileleri iyi; kötü olarak gösterilen karakterlerin aileleri de kötü olarak resmedilir. Mansur'un kuzenleri olan Zehra ve Sabiha karşıt kadın karakterlerdendir. Zehra, daima manevi yönü ön plana çıkarılarak resmedilirken Sabiha fiziki özellikleriyle tanıtılır. Çünkü Sabiha, Batı'yı; Zehra ise Doğu'yu temsil etmektedir. Roman boyunca zıtlıklar, Turfanda ile Turfa olanlar şeklinde belirtilerek kurgunun temel direği oluşturulmuştur.

Karşıtlıklar romantik akımda önemli bir role sahiptir. İnsan ancak kendisini başka biri aracılığıyla tanımlayabilir. *"Her özne diğerleriyle ilişkisinde belirlenir."* (Dellaloğlu, 2010: 35). Tanzimat dönemi romanlarında zıt kişiler, belli tematik gücü taşıyan kurgulanmış şahsiyetlerdir. Karakterlerin somut gerçeklikleri söz konusudur. Ancak tek yönlü çizimleriyle gerçekçi karakterler olarak görülmezler. Zıt karakterler birbirlerini betimlemede kullanılırken ideal karakterler karşıtlarıyla karikatürize edilirler.

1.4.2. Tematik Düzlemde Oluşturulan Karşıtlıklar

Ahmet Mithat romanlarında kullanılan temalar incelendiğinde romantizmin devrimci niteliğine bağlı olarak kurgulanan kendini keşfetme süreci sezilir. Bu keşfetme sürecinde "Hâce-i Evvel" lakabı onun nasıl konumlandığını gösterir. Romanı sadece sanatsal bir duyarlılıkla kullanmayıp ona yüklediği sosyal fayda prensibi, romanlarının birer ansiklopediye veya toplum mühendisliğinin önemli bir ürününe dönüştürür. Genel olarak temalar incelendiğinde ön plana çıkan karşıtlıklar şu şekildedir: Doğu-Batı, alafranga-alaturka, eğitimli olmak-eğitimsiz olmak, hürriyet-esaret, modernlik-gelenek ve Hristiyanlık-İslamiyet. Bu karşıtlıklar, kendi başlığı altında da alt başlıklara ayrılarak Doğu'ya ait eğitim, kültürel hayat, gelenekler, din; Batı'ya ait karşıtlıklarıyla ele alınır.

Bu anlamda her zaman Batı kötülenmez. Yazarın ideal dünyasında yer alan değerler ön plana çıkarılır.

Yanlış Batılılaşma Ahmet Mithat romanlarında Doğu-Batı karşıtlığıyla çeşitli alt temalar hâlinde sunulur. *Karnaval* ve *Vah* romanlarında kıskanmak mevzusu bu anlamda ön plana çıkar. Paris'le ilgili anlatılan bir fıkrada herhangi bir centilmenin karısıyla karısının sevgilisini barıştırma çabası ironik bir dille anlatılır. Avrupa'da yaşayan insanların kıskanma mevzusunu cehalet örneği olarak telakki etmeleri ve modern bireyde bu durumun olmaması gerekliliği ifade edilir. Böylesi bir mevzu, anlatıcıya Osmanlı yaşantısında yer alan değerlerle Batılı değerleri karşılaştırma imkânını verir. Yazarın sözünü emanet ettiği Resmi karakteri Batılı karakterlere kıskanma konusunda felsefi açıklamalar yapar:

"Resmi- Müsaade buyurunuz da madam fikrimi esasdan serd edeyim. Eğer terakkiyât-ı medeniyye tabiat-ı beşeriyyeyi tağyir ediyorsa âlemde her şey mümkündür diye hiçbir bahse girişmemeli. Her bahis için bir metin esas lâzım ise bu kıskanmak bahsinde dahi tabiat-ı beşeriyyeyi esas ittihaz etmeli. Onu takiben bir de edep ve terbiyeden münbais vazife meydana çıkar. İmdi evvelâ nazzar-ı dikkate almalıdır ki insan âdeta bir hayvandır. Hayvanât meyanında muaşakaları hususunda eşini kıskanmayan âdeta hiçbir hayvan tanımıyorum…" (K, s. 73).

Resmi'nin muhattabı Madam Hamparson ve başka yabancı kadın ve erkeklerdir. Resmi, tek başına bu kişilerin karşısında donanımlı bir konuşma yapar. Karşıdaki kişiler zaman zaman sorular sorsa da bu tür sorular Resmi'nin düşüncelerini kanıtlamasına olanak tanır. Akabinde aklı başında olan yabancılar Resmi'nin söylemlerindeki haklılığı tasdik eder. Yazarın burada yapmaya çalıştığı şey, Türk toplumuna ait olan değerlerin ulviliğini Batılı bir bakış açısıyla tasdik ettirmektir. Ahmet Mithat'ın romanlarında özellikle bu teknik sıkça kullanılır. Bununla yapılmak istenen Osmanlı insanına özgüven kazandırmaktır. Böylece karşıtlar, onun anlatımında romantizmin ilkelerine uygun olarak ulus bilinci inşasında kullanılmış olur.

Vah romanında da kıskanmak mevzusu bu sefer bir Türk karakter üzerinden verilir:

"-O! Onun kendisine sorarsanız o asla kıskanç değildir. Kıskanç olmayı erkekler için büyük bir terbiyesizlik addeder. Der ki kadınlara karşı kıskanç olmak onlar aleyhine azim bir hakarettir. Zira kadınlardan emniyetsizliği selp etmektir. Halbuki kendi şân-ı iffetini muhafaza için bir kadını muhtar ve serbest bırakmalıdır." (V, s. 92).

Talat Bey'in bu tavrı alafranga yaşam tarzını benimsemesinden ileri gelir. Nitekim vaka ilerledikçe onun kıskanmama durumunun yapaylığı ortaya konulur. Böylece bu durumun insani bir tavır olmadığı yeniden ispatlanmış olur. Aynı mevzunun hem gayrimüslim karakterler düzleminde hem de Müslüman karakterler düzleminde aynı sonuca bağlanması, bilinçli bir karşıtlık ilişkisi kurulduğunu gösterir. Esas gaye Türk toplumunun kendi değerlerinin yüceliğini ispat etmektir.

Alafranga-alaturka karşıtlığı *Karnaval*'da geleneksel dansla modern dans düzleminde karşılaştırılır. *Karnaval* romanında Batılı raksın ayrıntıları uzun uzadıya anlatılır. Bu dans romanın genel temasında yer alır. Fakat yazarın Türk geleneklerine dair vermek istediği mesajlar yine bir karşıtlık ilgisi kurmasına sebep olur. Bu anlamda köçeklerin dansıyla vals karşılaştırılır: *"Osmanlılar bu rakstan gayet mütelezziz oldukları gibi Avrupalılardan pek çoğu dahi pek mütelezziz oldukları hâlde bunlardan bir kısmı şu Türk raksını edebe muvafık bulmamış olurlarsa ne dersiniz?"* (K, s. 153). Aslında böylesi bir mevzunun yapaylığı ortadadır. Yazarın asıl amacı Avrupalıların raksını eleştirmektir. Burada yazara dair bir otokontrol dikkat çeker. Roman boyunca yapılan valslerin yazar tarafından takdir edilmediğini göstermek için bir karşılaştırma unsuru olarak geleneksel dansla modern dansın karşılaştırması yapılır:

"Aman ya Rabbi! Birisi kadın birisi erkek olan bir çiftin sarmaş dolaş olarak kuş gibi uçup yekdiğerini göğüslerine bastırmaları muvafık-ı edeb oluyor ve hem de bu hâle en hatırlı familyalra mensup kadınlar için cevaz veriliyor da âlemi eğlendirmeye mahsus olan ve köçek denilen oyuncularımızın saçlarını dökerek göbek atmaları mugayir-i edeb görülüyor!" (K, s. 153).

Romanın temasının dışına çıkılarak yapılan bu karşılaştırma yazarın kendi zihninde oluşturduğu profili devam ettirmek içindir. Böylece karşıtlıklar yazarın kimliğini güçlendirmek için de kullanılmış olur.

İnsanların Batılılara dair fikirlerini sağlamlaştırmak adına onun romanlarında hep bir yabancı karakterle karşılaşılır. İnsanları elde ettikleri değerler üzerinden inşa etme çabası onda bariz bir şekilde görülür. Bu anlamda kişinin Frenk olması veya Türk olması değil yüce değerlere sahip oluşunu ön plana çıkarma gayreti görülür. *Hasan Mellâh* romanında Esma ile evlenecek kişi seçilirken yarışma düzenlenir. Hasan Mellâh bu yarışmada üstün bir başarı gösterir. Onu tanımayan ahali ise böyle bir beceriyi ancak bir Frenk'in gösterebileceği noktasında hemfikirdir:

"O gün imtihan meydanında dört gülleyi vevv-i hevâda birbirine çarpıştıran hünerverin bir Frenk olduğu ve binaenaleyh Murad Beyin dünya güzeli demek olan evlâtlığı Esma bir Frenk'in eline geçmiş idüğü şehir içinde tevatür bulunca acımadık kimse kalmadı. Herkes 'Canım, zati böyle hünerler Müslüman'da ne gezer? Frenklere mahsustur, Frenklere! Akl-ı Frengistan derler.' sözleri dahi meydan bulup herkesin virdizebanı olmuştu." (HMYSİE, s. 255).

İnsanların bu inanışları vakayla sarsılır. Müslüman-Frenk karşıtlığı Osmanlının uzun yıllardan beri savaşlarda sürekli kaybetmesinin getirdiği özgüvensizliği göstermek adına önemlidir. İyi olanın hep onlar olması, başarı ve gücün onlara ait olması gibi bir inanış yazarın idealist dünyasındaki karakterlerde bulunmaz. Nitekim Ahmet Mithat romanlarında edepli, eğitimli, kültürel değerlerine bağlı, dürüst, çalışkan insanların daima kazandığı görülür. Onun oluşturmaya çalıştığı bu insan modeli Müslüman toplumunun kendi dinamiklerini anlamasıyla mümkün olacaktır. Tematik karşıtlıklar bu dinamikleri daha canlı sunabilmenin bir aracıdır. Çünkü bu dinamiklerin içinde hem Batılı hem de Doğulu bir miras mevcuttur. *"Ahmet Mithat bu yönüyle tam anlamıyla Batılı ya da tam anlamıyla Doğulu kimliği taşımaz. O, geleneklerden kopmayan, onlara zarar vermeyen bir Batılılaşma taraftarı, bir sentez adamıdır."* (Yeşilyurt, 2014: 301). Ahmet Mithat'a dair bu tanımlama ondaki karşıtlıkların sentez için kullanıldığını gösterir. Batılı-Doğulu veya Müslüman-Frenk fark etmez. Önemli olan yüce değerleri taşımaktır. Bunun yolu da her iki dünyaya ait güzel değerleri birleştirmekle mümkün olur.

Ahmet Mithat'taki senteze ulaşma çabası mekâna dair karşıtlıklar üzerinden anlaşılabilir. Bu anlamda *Felatun Bey İle Rakım Efendi* romanı göze çarpar. Felatun'un babası Mustafa Merakî Efendi oğlunun yanlış bir Batılılaşmayla büyümesine neden olan kişidir. Bu durumu mekân üzerinden izlemek mümkündür. Mustafa Merakî Efendi Üsküdar'da yaşar fakat onda belirgin bir Batı hayranlığı mevcuttur. Yaşadığı yer bu anlayışına hizmet etmediği için elinde ne varsa ucuza satıp Beyoğlu civarına yerleşir. Burada yaptırdığı evde Arap hizmetçiler yerine Rum ve Ermeni hizmetçiler alması, yaşamak istediği hayatın kodlarını taşır. Yazarın oluşturmaya çalıştığı eleştirellik yanlış Batılılaşma üzerinedir. Yoksa Batılı değerleri yadsımadığı Rakım Efendi'nin evinden görülür. Rakım Efendi'nin romanın başlarında yaşadığı ev, Felatun'un yaşadığı evin tam tersi bir fakirliğe sahiptir. *"Bizim Rakım Efendinin babası ile Salıpazarı tarafında üç odalı bir çürük kümes ve bir de Arap cariyeden başka mal ıtlakına (sayılmaya) seza (uygun) hemen hiçbir şey bırakmamış idi."* (FBİRE, s. 35). Rakım Efendi'nin evi bir

kümes gibi çizilir. Buna karşın Felatun'un evi tam anlamıyla Batılı bir döşemeye sahip donanımlı bir evdir.

Kişiler arasında kurulan karşıtlıklar zamanla ev düzeyinde de bir yer değiştirmeyle romanın tezine uygun olarak gelişir. Felatun'un mirasyediliği ve yanlış Batılılaşması romanın sonunda her şeyi kaybetmesine neden olur ve Felatun evsiz kalır. Rakım ise çalışarak bu kümes gibi evi geliştirir. *"Roman boyunca Rakım, çalışıp çabalayarak kendini geliştirdikçe bu evi de tamir edecek ve Avrupalı misafirlerini bile hayran bırakacak bir görünüme kavuşturacaktır. Yazarın doğu ile batı arasındaki ideal bileşkesi olan Rakım'ın evinde de bu karışımı buluruz. Kanepe, koltuk, piyano gibi eşyası ile batılı olan bu evde, harem-selâmlık usulünün devam ettirildiği geleneksel bir hayat sürülür."* (İnci Elçi, 2003: 61). Felatun'la Rakım'ın evi A. Mithat'ın karşıtlıkları senteze ulaştırmadaki başarısının bir örneğidir. Bu anlamda onun romantik durumu neoklasik bir anlayış gibi de telakki edilebilir.

Diplomalı Kız romanı yazarın eğitimle ilgili görüşlerinin ön plana çıktığı bir eserdir. Burada da karakter düzleminde iki zıt görüşü bir araya getirerek eğitimle ilgili düşünceler belirginleştirilmeye çalışılır. Romandaki karakterler Fransız olsa da yaklaşımları itibarıyla geleneksel düşünen ve modern düşünen iki karı kocanın temsili olarak görülmelidir. Jean Depres demircilikle hayatını kazanmaya çalışan bir adamdır eşi Madam Depres ile birlikte geleceklerini inşa etmeye çalışırlar. Kızları Julie babasının eğitime verdiği önemden dolayı okur. Madam Depres ısrarla kızlarının eğitimine para harcamanın gereksiz olduğunu öne sürer. Kızına öğretilecek dikiş-nakış gibi bir sanatla daha güzel bir hayat yaşayacaklarına inanır. Jean Depres her daim bu fikrin karşısında durarak ellerindeki bütün birikimi kızının eğitimine harcar. Bu arada yaşlanan ve güçsüzleşen Jean, eskisi gibi para kazanamamaya başlar. Ellerindeki her şeyi bir bir kaybeden bu aile açlık ve sefaletle baş başa kalır. Bu arada kızları okulu bitirmesine rağmen bir işe girememiştir. Madam Depres'nin haklı çıkması Jean'ın eğitime verdiği önemi sorgulatır hâle getirir. Julie, her ne kadar eğitimine uygun bir iş bulamasa da çiçek satıcılığına başlar. Yalnız bu çiçek satıcılığını eğitimiyle donatarak diğer çiçek satıcılarından daha farklı biri olur. Bu şekilde evini kurtararak annesi ve babası için daha güzel koşullar oluşturmayı başarır.

Jean Depres ve Madam Depres üzerinden verilen farklı iki görüş yazarın zihnindeki eğitim anlayışını ortaya dökmek için oluşturulur. Böylesi bir karşıtlık bir

diğerini yok saymak için kullanılmaz. Romanın sonunda anlatıcı kıssadan hisse yoluyla fikrini şu şekilde açık eder:

"Evet! Julie bu meseleyi pekâlâ hâlleyledi. Şükûfe-fürûş dahi olacak olsa kızları terbiye ve talim etmelidir… Terbiye ve talimin o kadarı bu kadarı olmaz. Nisvân dahi cemiyet içinde yaşadıkları medeniyye-i insaniyyenin azasından tanındıkça erkeklerin talim ve terbiyeye ne kadar ihtiyaçları varsa kadınların da o kadar ihtiyaçları vardır." (DK, s. 108).

Julie belki öğretmen olamamıştır; fakat aldığı eğitimle fark yaratarak çiçekçilik işinde büyük paralar kazanmayı başarmıştır. Aslında ne anne ne de babanın sözleri boşa çıkarılmamış her ikisine de eksik düşüncelerini tamamlama imkânı verilmiştir. Karşıtlıklar her daim tematik düzlemde fayda sağlayarak yazarın tezine uygun bir biçimde oluşturulur. Bu durum onun metinlerinin eleştirel gücünü de arttırır.

Batı'nın iyi yönleri Ahmet Mithat romanlarında eleştirel olarak kullanılır. Karşıtlıklar sadece kültürel düzlemde değil fiziksel boyutta da göz önüne serilir. *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* romanında yazarın Amerika'ya hiç gitmemiş olmasına rağmen çizdiği fiziksel tasvirler ve bu tasvirler üzerinden İstanbul'daki fiziki koşullarla ilgili söylemleri ondaki eleştirelliğin zıtlıklar üzerinden bir dayanak oluşturma çabası şeklinde oluştuğunu gösterir. Bovlay'ın aldığı ilacın etkisiyle derin bir uykuya dalmış olması ve yaşam fonksiyonlarının minimum dereceye inmesi etrafındakileri onun öldüğü düşüncesine sevk etmiştir. Nitekim Bovlay'ın yapmaya çalıştığı şey de insanları bu inanca sürüklemektir. Bu deneysel durumun akabinde başlayan entrikalar neticesinde Bovlay'ın bedeni Gribling tarafından galvonoplasti tekniğiyle kaplanmak üzere kaçırılır. Bovlay'ın aldığı ilacın etkisi zamanla kaybolacağından yol üzerindeki herhangi bir tümsek onun uyanmasını sağlayacaktır. Anlatıcı bu vesileyle Amerika ve İstanbul arasında şöyle bir karşılaştırma yapar:

"… Zira Jefferson daire-i belediyyesi o şehrin yollarını bir baştan bir başa yumurta tekerlenmiş olsa kırılmayacak derecelerde mükemmel şose olarak yaptırmış bulunduğundan hiçbir yerde arabanın Bovlay'ı uyandıracak kadar sarsıntı peyda etmeyeceği muhakkaktır. Böyle bir sarsıntıyı bizim İstanbul'da aramak lâzım gelir ki en âdisi Bovlay'ı uyandırmaya değil bir kadının rahmindeki cenini iskata bile kâfidir." (FBRYAD, s. 87).

Meselenin İstanbul'la hiçbir ilgisi yoktur. Ama Ahmet Mithat'ın hedef kitlesi İstanbullu okurlar olduğu için karşılaştırmayı da bu şehir üzerinden gerçekleştirir.

Amerika'yı görmemesine rağmen onun Amerika tasavvuru Avrupa ile özdeştir. Okuduğu kitaplardan edindiği bilgilerle Amerika'daki fiziksel gelişmeleri bilir. Dolayısıyla İstanbul üzerinden bir karşılaştırma yapar. Burada dikkat çekmek istediği nokta da İstanbul'daki fiziksel şartların yetersizliğidir. Ahmet Mithat romanı eleştirel bir güç olarak kullanıp dönemin sorunlarını romanına taşır. Aynı roman üzerinden dönemle ilgili eleştiriler yine zıtlık ilişkisiyle kurgulanmaya devam eder.

Ahmet Mithat'ın Amerika'ya dair olumlu düşünceleri ilim ve fendeki gelişmeler noktasındadır. Amerika'daki doktorların çokluğu onların fen alanındaki gelişimlerini göstermesi açısından önemlidir. Okuduğu bir fıkrada Amerika'da çok sayıda doktorun olmasını yine bizdeki doktorların azlığıyla karşılaştırarak bir değerlendirme yapar: *"Nasıl? Bizde bir kaza dahilinde bir tabip bulunmadığı hâlde şöyle sekiz on hane meyanında üç dört tabip bulunması unutulacak, ehemmiyet verilmeyecek ahvâlden midir?"* (FBRYAD, s. 14). Yazarın bu tarzı, şöyle bir gerçeği göz önüne serer ki onun romanlarında yer alan başka ülkeler aslında Türk toplumunun kendisini değerlendirmesine bir olanak taşır. Öteki olana açılan kapı "Ben"i anlamanın bir ön koşuludur. Yazarın romantikliği daima kendisini anlamanın bir ifadesi olarak okurun karşısına çıkar. Bu durum onda toplumsal eleştirinin ön plana çıkmasını sağlar.

Fen alanında Osmanlının geri kalmışlığını fark eden yazar konuyu kendi açısından şöyle yorumlar:

"Maahâza hiddet etmeyelim. Biz yeniyiz yeni! Elbette bizde dahi bir zaman gelir ki fünûnun sanâyie tatbikii ve sanâyiin fünûndan istimdadı maddeleri düşünülerek. İkisi arasındaki münasebet araştırılmak lüzumu hissolunur." (FBRYAD, s. 15).

Anlatıcının mevcut durumu yorumlayışı vakanın romantikliğine işaret eder. İlgili yorumun kendisi de tipik bir Ahmet Mithat tavrıdır. Çünkü onda daima bir ümitli hâl mevcuttur. Karşıtlıklar Osmanlıyı yermek için değil geliştirmek için bir vasıta olarak kullanılır. Yazarın yapmaya çalıştığı şey, diğer ülkelerde gördüğü iyi şeyleri bir ideal olarak Osmanlının önüne koymaktır. Bu idealler fiziki şartlardan kültürel boyuta kadar çeşitlilik gösterir.

Amerika'da yer alan adres sistemi bile yazarın dikkatinden kaçmaz. Orada bir mektup yazıldığında her adresin konumu kodlandığı için ilgili adrese mektubun çok çabuk ulaşması dikkatini çeker. İstanbul'da ise bir adres bulmak çoğu zaman zor bir işe dönüşür. İstanbul'dan bir mektup gönderildiğinde mektubun kime gönderildiği ayrıntılarıyla yazılmasına rağmen o kişiye ulaşmaz. Çünkü İstanbul'da Amerika'daki gibi

olgun bir adres sistemi yoktur. Görüldüğü gibi yazarın karşıtlık ilişkisiyle kurmaya çalıştığı Batıya dair Osmanlı toplumunun alması gereken güzel özelliklerdir. O her zaman Batıyı kötülemez onun Batıya dair kötülemeleri daha çok kültürel boyutludur.

Amerika onun gözünde bir *"ifrat ve tefrit memleketi"*dir (FBRYAD, s. 11). Amerika'daki kadın erkek ilişkileri adi sayılabilecek derecede Osmanlı hayatına uzaktır. Romanın başında kültürel bozukluklar sıralanır ve Müslüman toplumun değerlerinin ne kadar yüksek olduğu vurgulanmaya çalışılır. Ahmet Mithat'ın diğer ülkeleri konu edindiği romanlarında kurduğu karşıtlık ilişkisi, Batı tekniğine dair olumlu yönlerin Osmanlıda yer almasını sağlamak ve Batı'da gördüğü olumsuz sosyokültürel durumların görülmesini engellemek için oluşturulur. O ruhen daima Doğulu kalma fikrindedir. Kurduğu karşıtlıklar her zaman birbirini tamamlamaya muhtaç karşıtlıklardır. Zira onun romanlarındaki karşıtlıklar vaka itibarıyla daima bir senteze ulaşır.

Ahmet Mithat romanlarındaki karşıtlıklar, dinî durumlar üzerinden de verilmeye çalışılır. Onun romanlarında yer alan gayrimüslimler her zaman Müslümanlar üzerinden betimlenir. Yine gayrimüslimlerin kendi dinlerinde yer alan adetler ve Müslüman adetleri karşılaştırılarak Müslümanlığı övücü bir dil oluşturulur. Batılı karakterlerin karşısında yer alan Müslüman karakterler onun başkişileri olarak daima ideal bir Müslüman olarak çizilir. Yanlış Batılılaşmayla kendi kimliğinden sıyrılan karakterleri de Batılı karakterlerle aynı kefeye koyarak ideal kişilerin karşısına konumlandırır.

Dinle ilgili karşılaştırmaların temelinde Hristiyanlık ile İslamiyet yer alır. Bu karşılaştırmaların en dikkat çekeni şüphesiz evlilikler üzerinedir. Katoliklerin dinî taassupları ve evlilik üzerindeki baskıcı tutumları birçok romanında konu edinilir. Katoliklerde boşanmanın olmaması *Karnaval* romanında hem entrikayı oluşturan unsurlardan birisi olarak kullanılır hem de Hristiyanlık adetleriyle İslami kaideleri karşılaştırma unsuru olarak irdelenir. *"Lâkin işin içinde bir büyük servet ve sâmân bulununca kilisenin kanunları dahi başkalaşabilir."* (K, s. 262). Ahmet Mithat, diğer dinlerdeki olumsuzlukları göz önüne sererek İslamiyet'in güzelliklerini belirginleştirmeye çalışır. Kilisenin baskıcı tutumu ve din üzerindeki din dışı tutumu onun dikkatinden kaçmaz. Evliliklerin Katolikler arasında nasıl çıkmazlar oluşturduğu irdelenir. Bunun yanında İslamiyet'te yer alan çok eşle evlilik gibi konulara da açıklık getirilir. *Karnaval* romanında evlilik üzerinden yapılan dinî farklılıklar neticede İslamiyet lehine sonuçlanır.

Gönüllü romanında yine bir Müslüman ile Hristiyan'ın evliliği söz konusudur. Sonkur Yankos'un kızı Filomen'i Müslüman olduğu gerekçesiyle Recep'e vermemesi entrikanın gelişiminde rol oynar. Böylece dinler arası karşıtlığın resmedilmesi için imkân doğmuş olur. Recep Müslüman bir erkeğin Müslüman olmayan bir kadınla evlenebileceğini bunda dinin herhangi bir yaptırımının olmadığını ifade eder. Hristiyan adetlerinin buna izin vermemesi bir bakıma politik bir durum olarak çizilir. Nitekim her iki din üzerine şu şekilde bir karşıtlık ilgisi çizilir:

"- Filomene! Göreceksin ki İslamiyet ile Nasraniyet arasındaki fark hakikaten soğan zarı kadar bir şeydir. Hazret-i İsa'ya, Hazret-i Meryem'e, İncil-i Şerife bizim de imanımız vardır. Hazret-i İsa ve Meryem'i belki biz Nasâradan ziyade severiz. O soğan zarı kadar dediğimiz fark ise Hazret-i İsa'ya isnat olunan ulûhiyetten ibaret olup şimdiye kadar sana bin defa tarif etmiş olduğum veçhile bu ulûhiyet-i İsa meselesi dahi Nasraniyetin esasında yoktur." (G, s. 52).

İdeal tipler daima dini çok iyi yaşayan onu çağın şartlarına göre iyi yorumlayan kişilerdir. Bu kişiler hangi romanda olursa olsun dinî mevzularda tek bir ağızdan konuşurlar. O ağız şüphesiz ki Ahmet Mithat'ın zihninin karşılığıdır. *Arnavutlar ve Solyotlar*'da da dinî karşıtlıklar kişilerin birleşmesi önünde bir engel olarak çizilir. Bu engel daima Hristiyanlar tarafından oluşturulurken Müslüman karakterler engelleri aşmaya çalışan kişilerdir.

Ahmet Mithat'ın dine dair karşıtlıkları Müslümanların özgüvenlerini arttırıcı bir niteliğe dönüştürmede araç olarak kullandığı söylenebilir. Bu özgüveni arttırmak için, tıpkı millî hususiyetlerde yaptığı gibi, öteki aracılığıyla yapılan övgüyle Müslümanlık ve Türklük bilinci oluşturulur. *Acâyib-i Âlem* romanında Miss Haft aracılığıyla Osmanlılık ve Müslümanlık ahlâkının yüceliğine dikkat çekilir:

"Müslümanları ve bilhassa Osmanlıları tanımazdan mukaddem onların pek lehinde değildim. Fakat şimdi birazcık tanıdığım hâlde kendilerini pek beğendim. Hem bu muhassenat size kavmiyetten ziyade diyanetten gelir. Zira akvâm-ı islâmiyyenin hemen cümlesinden Hristiyan veyahut putperest olanları da vardır. Meselâ Müslüman Arnavut olduğu gibi Hristiyan Arnavut dahi var. İkisini mukayese edecek olursak mürüvvet-i insaniyyece Müslüman Arnavut pek çok ziyadece buluruz. Müslüman Arap ve Hristiyan Arap arasındaki fark dahi bu nispettedir." (AÂ, s. 116-117).

Yazarın İslam'a dair güzellikleri başka dinden olan birine söyletmesi psikolojik bir değerlendirmeye muhtaçtır. Bu durum yüzeysel olarak bir eziklik psikolojisinin

yansıması olarak görülebilir. Osmanlının uzun yıllar boyunca yaşadığı kayıplar ve sürekli Avrupa'nın üstünlüklerinin dikkatlere sunulması neticesinde özgüven aşılamanın yolu olarak onların ağzından söyletilen cümleler romantik bir tavrın önemli bir göstergesidir. Dinî bağlamda kurulan karşıtlıklar, tıpkı diğer karşıtlıklar gibi yazarın oluşturmaya çalıştığı ideal dünyanın oluşmasına katkıda bulunur.

Ahmet Mithat'a göre Osmanlıyı kurtaracak olan kendi kültürel mirasına sahip çıkmak ve dinî değerlerine bağlı kalmak olacaktır. Bunun yanında Batının ilmiyle donanan bir Müslümanın önünde hiçbir engel duramaz. Temelde bu fikir etrafında dönen tema oluşturma yönteminde *Paris'te Bir Türk* romanının başkişisi Nasuh'u yapacağı yanlıştan yine İslamiyet'in koruyuculuğu kurtarır:

"Eğer Nasuh'a bu mülâhaza-i dindarâne ve hakimâne gelmemiş olsa idi, öteden beri ettiği kendi davasını yine kendisi iptal ederek şeytan elinde, yani bu meselenin şeytanı demek olan Madame De La Chaisne nezdinde külliyen mağlup olacağı derkâr idi." (PBT, s. 450).

Ahmet Mithat bir yandan yeniliklere olan adaptasyonun nasıl sağlanacağını vurgularken bir yandan eskiye dair taassubunu sürdürür. Onun için erkek kadın ilişkileri önemli bir sorundur. Batılılaşma yönündeki en büyük sorun olarak bu ilişkinin boyutları göz önüne serilir. Daima korumaya çalıştığı İslami ilişki şekli onun romanlarının dikkat çeken özelliğidir. İslam'a aykırı olan ise kötüler sınıfına dâhil olur. Madame De La Chaisne'nin şeytan sıfatı alması bununla ilintilidir. Ahmet Mithat'ın bu koruyucu tavrı ondaki klasikliğin bir işaretidir.

Paris'te Bir Türk romanında Nasuh aracılığıyla Batı ve Doğu dünyaları karşı karşıya getirilerek iki farklı medeniyetin birbirlerini tanıma süreçleri ele alınmaktadır. Nasuh Paris'te kibar salonlarına girip çıkarak buralarda karşılaştığı insanların sorularına cevap verir. Genel olarak Hristiyanlık ve İslamiyet açısından yapılan karşılaştırmalarda Nasuh'a sorulan sorular ve Nasuh'un verdiği cevaplar Ahmet Mithat'ın benzer konulara değindiği diğer romanlarının tekrarıdır. Roman; evlilik, kadın erkek ilişkileri, İslamiyet'te yer alan dört kadınla evlilik gibi temalar etrafında şekillenmektedir. Her türlü tartışmada Türk-İslam medeniyetinin yüksek değerinin vurgulanması ve Nasuh'un bütün tartışmalarda haklı çıkarılması romantik bir tavır olarak dikkat çeker. Yazar, karşıtlıkları kendi ideallerini betimlemede ve kendi fikirlerini aşılamada bir araç olarak kullanmaktadır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında gayrimüslimlerin dine bakış açıları karşıtlığın İslamiyet lehine sonuçlanması için iyi yönde çizilir. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Ziklas kızının bir Müslümanla evlenmesi fikrine destek verir ve Müslümanlıkta kötü bir durumun olmadığını ifade eder. Dolayısıyla bu romandaki karşıtlık daha çok Batılılaşmayı yanlış anlayan Felatun üzerinde yoğunlaştırılır. Karşıtlık ilgisinin kurulacağı kişiler üzerinden Müslüman veya Hristiyan olmasına dikkat edilmeksizin temanın yönlendirildiği iyi-kötü veya olumlu-olumsuz tipler yer alır. Onun dine bakışında ön plana çıkan temel değer ahlâktır. Bu nedenle gayrimüslimlerin de ahlâklı olanlarını ön plana çıkarmaktan çekinmez.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki diğer bir karşıtlık unsuru hürriyet ve esaret temalarıdır. *Arnavutlar ve Solyotlar* romanında bu karşıtlığı Osmanlının devlet yönetimindeki üstünlüklerini belirtmek için kullanır. Osmanlıdan ayrılan kavimlerin zor durumda oldukları ve bu kavimlerin ancak Osmanlı buyruğu altında rahat yaşadıkları iddiasını ispatlamak için hürriyet-esaret karşıtlığı kurguya dâhil edilir. Osmanlının kendi bünyesinde yaşayan kavimlere sağladığı hürriyet ortamı şu şekilde savunulur:

"Şu söz pek doğru, pek hakimâne bir söz değil mi? Bu yoldaki her muvazeneden her zaman sabit olur ki devlet-i aliyye-i Osmaniyye tahr-ı idâresine almış bulunduğu milel-i gayr-i müslimenin ne diyanetlerine ne kavmiyetlerine ne mezheplerine hiçbir şeylerine taarruz etmemek ve onları yalnız fikren ve siyaseten Osmanlı buyruğu altında cemeylemek suretiyle o zamana kadar değil bu zamana kadar bile emsali bir dereceye kadar Amerika'dan başka hiçbir yerde görülmemiş bulunanan bir hürriyet-i hakikiyye numunesi göstermişti." (AS, s. 26).

Yazara göre başka kavimler ancak Osmanlı buyruğu altında bir hürriyet ortamına sahiptirler. Bu durumu ispatlamak için o dönem Osmanlıdan ayrılan kavimlerin çaresizliklerini resmeder. Buna ilk örnek; Bulgarlardır. Yazar iddiasını bir makaleye dayandırır. Levant Herald gazetesinde *"hamiyetli bir Bulgar"* tarafından yazılan makaleye göre Bulgarlar, Osmanlı buyruğu altında çok bahtiyarken Osmanlıdan ayrıldıktan sonra büyük sıkıntılar yaşarlar:

"...Avrupa müdahalesiyle güya kendilerini Osmanlı boyunduruğundan kurtardıktan sonra Avrupa siyasiyyûnu elinde nasıl bir muhâdaât-ı siyâsiyye bazîçesi olup kaldıklarını ve eski rahatları nasıl zayi olarak ne yolda maddî ve manevî felâketlere uğradıklarını vatandaşlarının nazar-ı ibret ve intibahlarına arz eyliyordu." (AS, s. 5).

Yazar fikrini ispatlamak için Rumların ve Solyotların durumunu ayrıntılı olarak anlatır. "Millî Romantizm" başlığı altında daha çok irdelenecek olan bu durum hürriyet ve esaret konularının Osmanlı medeniyetiyle olan ilişkisi üzerinden anlatımıyla ilgilidir. Genel olarak Ahmet Mithat romanlarında hürriyet teması işlenmez. Çünkü o esas hürriyetin Osmanlı idaresiyle mümkün olacağını düşünür. Bu konuda da geleneksel düşünceden ayrılmadığı ve hürriyet fikrinin romantizmin devrimci anlayışından farklı olduğunu söylemek gerekir. Kullandığı bu karşıtlık durumu da yine fikrinde idealleştirdiği yeni Osmanlı medeniyetinin bir ürünüdür.

Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin birlikte kaleme aldığı *Hayal ve Hakikat* romanı, isminden başlayarak bir karşıtlığı içerir. Yalnız buradaki karşıtlık Ahmet Mithat'ın romanlarından biraz daha farklıdır. Hayali temsil eden "Vedat" bölümünü Fatma Aliye kaleme alırken hakikati temsil eden "Vefa" bölümünü Ahmet Mithat kaleme alır. Roman olup olmadığı üzerine tartışma yapılabilecek bu eserde baskın olarak Ahmet Mithat'ın ağırlığı hissedilir. Bu eser, Tevfik Fikret'in *Süha ve Pervin* şiirinin roman alanındaki bir benzeri olarak da okunabilir. Vedat, her yönüyle tam bir romantiktir. Vefa ise realizmi karşılar. Türk edebiyatında daha önce yaşanan hayal-hakikat tartışması daha çok klasisizm ve romantizm ekseninde cereyan ederken bu kitapla ilgili tartışmanın romantizm ve realizm alanına kaydığı görülür. Fakat dikkat edilmesi gereken bir diğer sorunun da klasik ve romantik tavrın aynıymış gibi görülmesidir.

Hayal ve hakikat arasında kurulan karşıtlık ilişkisi Ahmet Mithat'ın kişilerin gerçekçi bir yaşama sahip olması idealinden ileri gelir. Yoksa bu durumun realist roman tekniğiyle bariz bir ilgisi yoktur. Hatta romantikliğin kadınlara has bir tutum gibi sergilenmesi taraflıdır. Bu anlamda romanın tekniğinin romantizme daha yakın olduğunu belirtmek gerekir.

Fatma Aliye'nin roman dünyasını *Hayal ve Hakikat* romanında görmek zordur. Tek başına yazdığı romanlarda bu romandan daha farklı bir tavır sergilediği görülür. Onun romanlarındaki karşıtlık ilişkisinde Ahmet Mithat'ın roman tekniğinin etkisi görülmektedir. *Udi* romanında Bedia'nın ön plana çıkarmaya çalıştığı iffetli olma durumu karşıtını Helvila'da bulur. Kişiler düzleminde iffet-iffetsizlik teması karşıt karakterler aracılığıyla anlatılır. Bedia, kadınların tek başlarına iffetlerini koruyarak ayakta kalabileceklerini vurgulamaya çalışır:

"Vicdan denilen bir şey vardır Helvila! O böyle senin verdiğin gibi hüküm vermez. Namuskârane yenilen kuru bir ekmeğin lezzeti o senin dediğin tavukların, baklava böreklerin hiç birinde bulunmaz!.." (U, s. 85).

Roman boyunca simgesel olarak ilerleyen iffetli olma ve iffetsiz olma kadınların çalışma hayatı ekseninde ele alınır. Bedia kendi ayakları üzerinde durmayı başaran bir kadın tipi olarak emsallerine örnek gösterilir. Romanın sonunda Helvila'nın yaptıklarından pişmanlık duyması ve hayatını iffetli bir kadın olarak yaşayacağına dair verdiği söz, Bedia'nın fikirlerinin ön plana çıkmasına katkı sağlar. Böylece *Udi* romanında kişiler ve tema üzerinden kurulan karşıtlık ilişkisinin aslında tek bir fikri kanıtlama düşüncesiyle oluşturulduğuna işaret eder.

Refet romanında tematik düzlemde yine karşıtlıklar göze çarpar. Fatma Aliye'nin eğitime ve kadınların iş hayatında yer almasına dair verdiği önem bu karşıtlıkların kurulmasında etkilidir. Refet'in gittiği okulda zengin ve fakir kızların eğitime yaklaşımları onların varsıllıkları neticesinde gelişir. Anlatıcıya göre zenginler, okula malumat almak ve ebeveynlerinden bir aferin duymak için gelirler. Bu yüzden derslere olan ilgi düzeyleri düşüktür. Bazıları tam tersine derslerine dikkat eder; ama onların da tavrı muhtaç, fakir bir kızın tavrı gibi değildir. Zenginlik-fakirlik arasında kurulan karşıtlık kişileri güç durumlarda çalışmaya teşvik eder niteliktedir:

"Ah! Bunların içinde ne kadar çorapsız ayaklar potinlerden zorla çıkıyordu! Ne kadar süslü kunduralar da bir kenara diziliyordu. Zengin ve fakirin mütesaviyen ahz-i mevki eyledikleri bu mektep sıralarında ne kadar süslü ve kürklü hanım kızların üst taraflarında ne kadar çorapsız ve hırkasız fakirler bulunuyordu. Evet! Ekseri o fakirler, sınıfların üstün talebatından oluyordu. Zira onlar muallime olmak, ekmeklerini kazanmak azim ve gayretiyle çalışıyorlar…" (R, 2012: 107).

Zenginlik ve fakirlik üzerinden oluşturulan karşıtlık fakirlerin ihtiyaçları nispetinde aktarılır. Fakirlerin zenginlere göre daha çok muhtaç olmaları onlarda yüksek bir motivasyon oluşturur. Yazarın bütün romanlarında hayatın köşesinde kendisine yer bulmaya çalışan karakterler dikkat çeker. Bu karakterlerin hayata tutunabilmeleri, başarıları, oluşturulan karşıtlıklar üzerinden verilir. Böylece karşıtlıklarla beraber ideal bir kadın tipi oluşturulmaya çalışılır. Bu kadınlar, ister zenginlik içinde bulunsun ister fakirlik içinde, üstün değerleriyle kendilerini belli ederler. Yazar bu özellikleri kibarlık-adilik karşıtlığıyla daha da belirginleştirir:

"Sözünden fena oluyorsun. Fakat bunlar olmaz şeyler değildir. Zenginlik denilen şey sonradan da gelir ve gidebilir şeylerdendir. Şu kadar ki kibarlıkla zenginliği fakirlik ile adiliği fark edebilmeli. Kibarlık, servet gittikten sonra da kaldığı gibi bazı fakirlerde dahi hulki olarak kibar bir mizaç ve tabiat bulunur. Nasıl ki bazı zenginlerde kibarlıktan eser olmaz." (R, 2012: 124).

Ahlaksal düzeyde romanın genel görünüşü bu düşünce etrafında şekillenir. Fakir bir kız tarafından dikkatlere sunulan kibar olma edimi zengin olan Cazibe ve Şahap tarafından da dikkatlere sunulur. Öyle ki Şahap Refet'le tanıştığı sıralarda Refet'in zenginlerden bir şey almadığını bildiği ve gururlu olduğu için onun gururunu kırmamak adına ona yaptığı iyiliklere hep bir kılıf uydurur:

"Şahap ettikleri lütuflardan dolayı Refet'i asla minnettar görmek istemiyor bilakis kendisini onun yoldaşlığından dolayı minnettar gösteriyordu. Şahap, Refet'e bir şey hediye etmek için evvelce onun elinde yapmakta olduğu bir dantela veya fistoyu beğendiğinden bahisle hediye olarak kabul ediyor da sonra kendisi değerce ona kıyas kabul etmez surette bir şey veriyordu. Böyle böyle Şahap gayet kibarane bir tavır ve muamele ile Refet'i ihsanlarına alıştırmıştı. Lakin Refet'in vakarına dokunmak korkusuyla inayetlerinde pek ilerisine varamıyordu." (R, 2012: 109)

Refet, zengin olanlardan Şahap'ı; fakir olanlardan ise Şule'yi kendisine arkadaş olarak beller. Özellikle seçilen bu iki karakter asil duruşlarından dolayı ön plana çıkar. Fakat yine de asalet derecesi olarak Refet daha ön planda tutulur. Eserin genel motivasyonunun bu anlamda aynı doğrultu üzerinde olması roman tekniği açısından Fatma Aliye'deki gelişimi de göz önüne serer. Zenginlik ve fakirlik, bu motivasyonda iyi olmanın ölçüsü olmaktan kurtarılır. Tam anlamıyla sağlanan uyumuyla ideal insan tipi daha da belirginleştirilir.

Refet romanında belirginleşen diğer bir durum akıl ve kalp karşıtlığıdır. *Hayal ve Hakikat* romanında işlenen tema, başka bir düzlemde şekil değiştirerek bu romana sızmıştır. Romantik tavra getirilen eleştirideki erkek egemenliği, kadının lehine genişler. Refet, kalbe ait olandan sıyrılıp aklın ülkesinde yaşama eğilimindedir. O attığı her adımda hesaplı olma niyetindedir. Hayatın ona yüklediği vazifeler onu güçlü bir kadın olmaya itmiştir. Dolayısıyla kalbe ait olan duygulardan kaçmanın peşindedir. Romantik bir doğa tasavvuru bile onun sığınağı değildir. Kişisel gelişimi açısından realist bir karakter olmaya çalışan Refet, doğadaki güzellikleri ve şairane hisleri romantik olmak veya realist olmak karşıtlığına taşır:

"... Refet yine kendinden geçecekmiş gibi olduğundan korkmaya başladı. Evvelce olduğu gibi serilmekten, mest olmaktan korkuyordu. Gözlerini yere doğru dikti. Artık bakmaktan korkuyordu. Şairiyetin kendisine hükmetmeye çalıştığını anlıyordu. O da ona meydan vermemek için uğraşıyordu. Refet artık bir düziye meşgul bulunmaya çalışıyor ve temaşadan ürktüğü cihetle söz ile vakit geçirmek gayretinde bulunuyordu. Bilaihtiyar bidar olan hayalhanesini yıkmak, kendini hissettirmek isteyen gönlünü ezmek ile uğraşıyordu. Gönlüne daima hükmetmeye alışkın olan kızcağız onun birkaç gündeki çarpıntısını ve ihtisasat-ı şairanesini kesti." (R, 2012: 148).

Refet'in kaçmaya çalıştığı tabiat manzarası romantik durumun bir temsilidir. Romantiklerin doğa anlayışında toplumdan kaçan birey tabiata sığınır. Refet kaçan değil hayatla mücadele eden bir birey olmanın peşindedir. Bu sebepten hislerini yıkarak şairane duygulardan uzaklaşır. Bunu yaparken meşguliyet içinde olması ve çalışması işini kolaylaştırır. Refet, kadınlığın verdiği bütün hislere sahiptir. O, hayatın kendisine biçtiği rolden dolayı dik durmak zorundadır. Akıl-kalp karşıtlığı aklın lehine sonuçlanır. Kalbi ötelemek de aslında gerçekçi tavırdan uzaktır. Fakat Refet'in bu hisleri aracılığıyla kalbe dair hissettikleri ortaya konurken seçiminin hangi yönde olduğu belirtilir. Fatma Aliye romanlarında kurduğu karşıtlıklarla kahramanlarını ideal insan tipine yaklaştırmış olur.

Namık Kemal'in *İntibah* romanı da karşıtlıkları kendi bünyesinde taşıyan bir eserdir. Romanın şahıslar dünyası ikiye bölünmüştür. İyiler hep iyi; kötüler hep kötüdür. Hayat-ölüm, namus-iffet, yozlaşma-kendi değerlerine bağlılık, mutluluk-hüzün, aşk-ayrılık, sadakat-ihanet, esaret-hürriyet, zenginlik-fakirlik, iyilik-kötülük gibi temalar eserin genelinde işlenerek karakterler de bu anlamda çift kutupluluğun göstergesi hâline dönüşür. İyi olanlar, Ali Bey, Dilaşub, Atıf Bey, Ali Bey'in annesi, Mesut Bey gibi kişilerken; kötü olanlar, Mehpeyker, Abdullah Efendi, kiralık katil gibi kişilerdir. İyilerin tasvirleriyle kötülerin tasvirleri taban tabana zıttır. Yazar özellikle iyilerin tarafını tutar. Kötülerin iyi olmalarına hiçbir şekilde fırsat vermez. Mehpeyker'in kötülüğünü Dilaşub'un sadakati daha çok belirginleştirirken namus-iffet, sadakat ihanet, yozlaşma-kendi değerlerine bağlılık, esaret-hürriyet gibi temalar bu karakterler üzerinden bir kutuplulukla daha belirgin bir şekilde gözlemlenir.

Karşıtların uyumunu Victor Hugo şöyle değerlendirir: *"Hugo'ya göre çirkin, düşük, aşağılık olanda yücenin var olması; yüksek, mükemmel, yüce olanda da çirkinin var olması kaçınılmaz bir olgudur."* (Aydın, 2004: 81). İlk dönem Türk romanlarında karakterler genel olarak tek yönlü çizilir. *İntibah*'ta da iyiler ve kötüler durağandır. Bu

özellikleri değişmez. Dolayısıyla karşıtlar ancak tematik düzlemde aynı mesaja hizmet etmek için kurgulanır. Kişiler gerçekçi yöntemlere göre çizilmez. Karakterlerin oluşturulma şeklinde hem romantizmin hem de halk anlatıların payı vardır.

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* isimli eseri de tematik düzlemde hürriyet-esaret, vatanseverlik-hainlik, geleneklere bağlı olma-özentili olma gibi çeşitli temaları içerisinde barındırır. Eserin hareket alanı kurulan karşıtlıklarla belirlenir. Yazarın ideallerine uygun olarak geliştirilen Mansur karakteriyle birlikte iyi yetişmiş vatanına bağlı, aydın bir karakterle Osmanlının içinde bulunduğu sorunlara çareler aranır.

Tanzimat dönemi romanlarında kurguyu belirleyen en önemli unsurların başında karşıtlıklar gelir. Roman kişileri bu anlayışa uygun olarak birbirine zıt iki dünyanın insanları olarak belirlenir. Eserdeki temalarda bu zıtlıklar üzerinden belirlenerek yazarın tezini kanıtlamaya dönük olarak geliştirilir. Romantizmde karşıtlıklar sanatın gücünü belirler. Yararlanılan karşıtlıklarla birlikte bir senteze ulaşılarak ideal dünya tasavvuru oluşturulur. Tanzimat dönemi romanlarında yararlanılan karşıtlıklarla birlikte yazarın idealine yakın bir sentez ortaya çıkarılır. Var olan karşıtlıkları sadece romantizme bağlamak doğru olmayacaktır. Kurulan karşıtlık ilişkisinin diğer bir yönü de halk anlatılarından gelen romans niteliğindeki aktarımlardır. Romantiğe benzemek ile romantik olmak arasındaki ikilem Tanzimat romanının önemli bir meselesidir. Dönem romanlarında gelenekten gelen unsurların romantik akım adı altında değerlendirildiği görülür. Tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi dönem romancıları romantizmi Doğu geleneğinin bir devamı gibi düşünürler. Bu sebepten ilk dönem romanlarında gelenekle romantizm aynı şeylermiş gibi değerlendirilir. Neyin romantik neyin de gelenek olduğunun sınırını çizmek zordur. Bu karmaşık durum sebebiyle Tanzimat dönemi romanlarını preromantik olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

1.5. Romantizmin Entrik Gücü: Tesadüfler

Tesadüfler, romantik sanatı klasisizmden ve kendinden sonra gelen realizmden keskin çizgilerle ayıran sanatsal bir imkândır. Romantizmin sanatçıyı özgürleştirmesi sanatkârın gerçekliği istediği biçimde algılamasına neden olur. Romantik sanatkâr, eserini kurguladığı ideal dünyaya uygun bir hâle getirmek için tesadüflerin sağladığı avantajlardan yararlanır. Tesadüfler gerçekliğin zırhını delerek hayatı sonsuz seçeneklere ayrılan bir imkânlar âlemine çevirir. Romantik sanatta tesadüflerin teknik olarak

kullanımını romantiklerin gerçekle olan ilişkisinde aramak gerekir. İdeal olanı bulma isteği romantikleri gerçekliğin kişisel alanına çeker. Onlar, hayatın çıkmaz sokaklarında çoğu zaman tesadüflerin yardımıyla ayakta kalabilirler.

Tesadüf, sadece teknik bir imkân değildir. O, yaşamı canlı tutmanın anahtarıdır. Daima ikinci bir seçeneğin olduğunu fısıldayan mucizevi bir güçtür. Romantizm hayatın durağanlığına karşı bir başkaldırıdır. Her şeyin birbirine benzediği, neden-sonuç ilişkisinde kıvranan insanlığın makineleşen estetikten kurtulma yolu tesadüflerle mümkün olur. Romantizm, verili gerçekliğin karşısındadır. O kendi gerçekliğini kurarak hayal-gerçek algısını muğlaklaştırır.

Andre Gide, romantiklerin heyecanlı olmaktansa heyecanlı görünmeyi yeğlediklerini söyler (Karaalioğlu, 1965: 37). Tesadüfler, romantik sanatkârın heyecanını göstermesi için önemli bir kolaylık sağlar. Romantizmde günlük sıradan olaylar değil çarpıcı vakalar işlenir. Vakanın çarpıcılığını arttırmanın bir yolu da tesadüflerin teknik kullanımıyla mümkündür.

Tanzimat dönemi içerisindeki yazarların birçoğu tesadüflerin sağladığı imkânlardan faydalanmıştır. Her ne kadar sade gerçekliğin peşinde olduğunu iddia etse de Ahmet Mithat'ın romanlarında vakaya yön veren unsurlardan biri de tesadüflerdir.

Hasan Mellâh romanında hayret verici olayları sağlayan unsurların oluşmasında tesadüflerin etkisi büyüktür. Cuzella'nın eline faslı bir tacirden geçen resim Hasan'ın resmidir. Tuhaf bir şekilde bu resimdeki masumiyete âşık olan Cuzella kendisine evlilik teklifinde bulunan Pavlos'un siluetini Hasan'ın resmiyle karşılaştırır. Evlenecekse böyle biriyle evlenmek istediğini belirtir. Bu arada Hasan'ın bindiği korsan gemisi ters rüzgârla Cuzella'nın yaşadığı Cartegena'ya yönelir. Gemideki korsanlardan biri Cartegena'da Alfons namında birinin yaşadığını onun konağının soyulmasıyla bir geminin soyulmasının eş değer olduğunu belirtir. Alonzo, bu işi Hasan'ın yapmasını ister. Alfons'un konağına varan Hasan herhangi bir odaya gizlice girer. Girdiği oda yine tesadüfün yardımıyla Cuzella'nın odasıdır. Cuzella'yla karşılaşan Hasan ona âşık olur. Aralarında geçen muhaverenin akabinde Cuzella bir yılı aşkındır baktığı resmi Hasan'a gösterir:

"Hasan-(resme ilk nazarında çehresi bozulup titreyerek) bu resim size nereden geldi?

Cuzaella-Faslı bir tacirden alınmıştır. Alınalı bir seneden ziyade oldu. Fakat kimin resmi tanıyor musunuz?

Hasan-Evet tanıyorum, benim kendi resmim.

Cuzella-Sizin mi, sizin mi? Evet ben de öyle benzetmiştim." (HMYSİE, s. 85).

Cuzella'nın eline bu resmin geçmesi, Hasan'ın tesadüfen kendisini bir korsan gemisinde bulması, korsan gemisinin İspanya'ya gitmek isterken rüzgârın etkisiyle Cartegena'ya sürüklenmesi, Cuzella'nın yaşadığı konağın soyulması teklifi, bu görevin Hasan'a verilmesi ve Hasan'ın girdiği odanın Cuzella'nın odası olması, kurgunun tamamen tesadüfler aracılığıyla oluşturulduğunu gösterir. Bu tesadüfler, olayları heyecanlı bir hâle getirir yalnız olayın gerçekliğini oldukça zedeler.

Hasan Mellâh'ta yer alan tesadüfler bununla sınırlı değildir. Korsan gemisinde Hasan'a yardım eden Alonzo esasında Cuzella'nın bilmediği kardeşidir. Ayrıca Alonzo, daha öncesinden Hasan'ın amcasının yanında çalışan adamlardan biridir. Ona yardım etmesinin sebeplerinden biri de Hasan'ı tanımasıdır.

Hasan, Cartegena'ya varmadan önce gemideki korsanlardan birini öldürülmekten kurtararak herhangi bir kıyıya bırakılmasına vesile olur. Bu Korsikalı korsan Hasan'a büyük bir minnet duyar ve yapılan iyiliği unutmayacağını söyler. Çok sonraları Madam İlia'nın dolaştığı kilisede bu Korsikalı tekrar ortaya çıkar ve Hasan'a yardım eder.

Eserdeki tesadüfler o kadar çoktur ki bunların hepsini anlatmak bir bakıma romanın tekrar aktarımını içerebilir. Sık sık değiştirilen mekânlar ve vakanın çok parçalı olması romanı oradan oraya sürükler. Cuzella'nın esir tutulduğu Şam'daki herhangi bir evin önünden Hasan ve Alonzo geçer. Bu sırada Cuzella başını pencereden dışarı çıkarır ve Hasan onu bulur. Bunun gibi romanın bünyesinde yer alan küçük ve büyük birçok tesadüf mevcuttur. Romanı oluşturan temel güç tesadüftür. Heyecan unsuru tesadüfler aracılığıyla sağlanarak yazarın çok çarpıcı hikâyeler anlatması sağlanmıştır. Ayrıca garip olaylar arasındaki bağlantıların kurulması bu sayede mümkün olmuştur.

Hüseyin Fellâh romanında da kurgudaki tesadüflerin rolü büyüktür. Şehlevend, Mısır'a cariye olarak satılır. Oradan sürüklenerek en son Cezayir'de Ahmet Bey'in cariyesi olur. Kendisini dilsiz ve sağır olarak gösterir. Bu sebepten kirli işler yapan Ahmet Bey'in toplantılarında ona hizmet eden bir cariye olur. Ayrıca romanın başında annesiyle birlikte kurtardıkları Civelek Mustafa da Ahmet Bey'in ilgisini çeken bir köle olarak eve aldığı adamlardandır. Şehlevend'le Civelek'in bir şekilde bu evde bir araya gelmeleri büyük bir tesadüftür. Bu arada Şehlevend'i aramaya çıkan annesi Mısır'a giden bir gemiye biner ama gemi korsanlar tarafından kaçırılarak Cezayir'e götürülür. Sonrasında Hasna Hanım ve Şehlevend Cezayir'de karşılaşır. *Hasan Mellâh*'ta olduğu gibi macera

öğesinin hâkim olduğu bu romanda da tesadüfler olayların bağlanmasında etkili bir hususdur. Geniş karakter kadrosu ve birbirinden farklı vakaların bir araya getirilişinde tesadüflerin sunduğu kolaylık vakaların bağlanmasında kullanılır. Böylece vakanın değişik mekânlarda hareketli bir görünüme kavuşması sağlanır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında tesadüflerin yön verdiği diğer bir roman da *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* romanıdır. Demir Bey'in geçirdiği hastalık sonrasında Fransızca sayıklaması eşini şüphelendirir. Bu şüphe neticesinde Demir Bey'in kişisel eşyaları karıştırıldığında bir resme ulaşılır. Bu resim Polini'nin annesinin resmidir. Polini Demir Bey'in oğlu Mustafa'nın Paris'te tanıştığı ve arkadaş olduğu genç bir kızdır. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı romanda öncelikle Polini'nin hikâyesiyle karşılaşılır. Polini, evlerinde yaşadığı Duran ailesinin oğlu Alfons Duran'ın evlilik teklifini aradaki seviye farkından dolayı reddeder. Yalnız bu arada Polini de babasının kim olduğunu bilmemektedir. Alfons'un annesi Polini'nin bir yetimhaneye bırakıldığını ve ona yetişkin bir kız olduğu zaman verilmek üzere bir çanta bırakıldığını söyler. Ayrıca babasının bir asker olduğunu ifade eder. Çantadaki mektupla birlikte Polini ve Mustafa Polini'nin babasının İstanbul'da yaşadığını öğrenirler. Mustafa'nın babasının kişisel eşyaları arasında gördüğü resim Polini'nin annesinin resmidir. Bu arayış böylece Mustafa'nın kendi evinde sonuçlanır. Polini'nin kız kardeşi çıkması ve bilmeden kız kardeşiyle babasını araması büyük bir tesadüfün ürünüdür.

Polini'nin babasını arayış Mustafa'nın da bazı gerçeklerle karşılaşmasını sağlar. Babasının aslında mektupta geçen Pierre Heyder olduğu anlaşılır. Tesadüfler bunlarla sınırlı kalmaz. Pierre Heyder yani Demir Bey aslında Polini'nin evlenmek istediği Alfons Duran'ın dedesi Kont Duran'ı bir husumetten dolayı yaptıkları düelloda öldürmüştür. Dolayısıyla iki aile arasında bir kan davası vardır. Bu olayların hepsinin ortaya çıkışı, çözülmesi, mutlu sona erişilmesi tesadüflerin çok farklı coğrafyalarda yaşayan insanları ve vakaları bir araya getirmede önemli bir etken olduğunu gösterir. Ahmet Mithat'ın özellikle macera unsurunun hâkim olduğu romanlarda tesadüflerin kurgulamayı kolaylaştırıcı etkisinden yararlandığı görülür. Ayrıca heyecan unsuru bu şekilde hep yüksek seviyede tutulur.

Tesadüflerin yönlendirdiği romanların dışında, zaman zaman tesadüflerin az da olsa etkisinin görüldüğü romanlar da mevcuttur. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında türlü entrikalarla birbirine uzak düşen Şefik ve Raziye tesadüf eseri bir araya gelirler. Şefik, su içmek için girdiği herhangi bir evde Raziye'yi görünce kendisine anlatılanların yalan

olduğunun farkına varır. Burada özellikle Ahmet Mithat iyileri ödüllendirmek, kötüleri cezalandırmak amacıyla tesadüf ögesinden faydalanır.

Vah romanında Ferdane'nin resminin Behçet'in eline bir tesadüf eseri geçmesi ve buna mukabil Behçet'in fotoğrafya sanatıyla resimde oynamalar yapıp Ferdane'yi kötü bir kadın olarak dile düşürmesi kurgudaki tesadüfün etkisiyledir. Ferdane'nin eşi Talat Bey de eşinin hâlinin başkalarının diline düşmesini tesadüfen vapurda arkasında oturanların konuşmaları üzerinden öğrenir. Bu türden tesadüfler diğer romanlarda olduğundan daha büyük değildir. Makul ölçüdeki tesadüflerin olayın gerçekliğini bozmadığı bunun dışındaki tesadüflerin eseri fantastik bir boyuta taşıdığı muhakkaktır.

Eski Mektuplar romanında da kurgunun sonunu bağlama adına tesadüften faydalanılır. Meliha, Arif'ten ayrıldıktan sonra dışarda kalır ve rastgele bir eve sığınır. Evde sadece yaşlı bir kadın ve kızı yaşamaktadır. Bu kız da daha önce bir kere evlenmiş boşanmıştır. Bir süre bu evde yaşayan Meliha ve oğlu sığınılacak bir kapı bulmuşlardır. Evin kızını istemeye gelirler. Kızı isteyen ve onunla evlenecek kişi, oğlunun babası Kenan'dır. Meliha gerçekleri bilmeyen Kenan'a bir mektup yazarak oğlunu da orada bırakarak evden uzaklaşır.

Meliha ve Kenan'ın bu şekilde karşı karşıya getirilmeleri yazarın olayları bağlama isteğindendir. Ahmet Mithat'ın romanlarında haksızlığa uğrayanların haklılığı mutlaka ispat edilir. Bazen birbirinden uzaklaşan insanların gerçeklere vakıf olabilmeleri için böylesi inanılması zor tesadüflere yer verilir. Tesadüfler hayatın bir gerçeğidir. Hatta inanılması zor tesadüfler de hayatın içinde mümkündür. Fakat kurgusal dünyada bu tarz tesadüfler gerçekçi görülmez. Bir şeyin gerçekliğiyle gerçekçiliğini bu ayrımda görmek mümkündür.

Ahmet Mithat'ın macera unsurunun hâkim olduğu romanlarında birbirinden farklı mekânlarda geçen olaylar ve çarpıcı vakaların çokluğu tesadüflerin etkisini arttırır. Benzer bir durum Fatma Aliye'de de görülür. İlk romanı *Muhadarat*'ta Ahmet Mithat'ın usulüne benzer bir tarz işlenir.

Romanın başkişisi konumundaki Fazıla'nın yaşadığı acılar dramatik hâle getirilir. Vakanın çokluğu belli noktalarda kişileri ve olayları birbirine bağlamak için tesadüfleri zaruri kılar. Fazıla yaşadığı haksızlıklardan düzmece bir intihar senaryosuyla kurtulur. Bu arada kendisini köle olarak sattırarak Beyrut'ta bir konağa yerleşir. Ona âşık olan Mukaddem, Fazıla'nın ölümüyle sarsılır ve verem olur. Doktorun tavsiyesiyle yaşadığı şehirden uzaklaşan Mukaddem de daha önceden Beyrut'a yerleşmiştir. Beyrut'ta Fazıla

ile Mukaddem'in bir araya getirilişi kurgudaki uçuk tesadüfün bir örneğidir. Açık bir şekilde heyecan unsuru tesadüf aracılığıyla sağlanır. Masalsı nitelikte olan çok farklı coğrafyalarda kişilerin bir araya getirilişindeki normallik romanın gerçekçiliğini zedeler. Tesadüf ögesinin bu boyuttaki kullanımı daha çok romantizm öncesi Türk anlatılarıyla ilgilidir.

Beyrut'ta yeni bir hayat kuran Fazıla kendisine farklı bir isim seçerek adeta başka biri olarak hayatına devam eder. Konağın sahibi Şebip açık bir şekilde Fazıla'ya ilgi duyar. Fazıla'nın erdemli duruşu etrafındaki erkekler için bir cazibe oluşturur. Fazıla'nın hayırsız kocası Remzi'nin hayatta oluşu Fazıla'yı hâlâ evli bir kadın durumunda bırakır. Bu nedenden ötürü Şebip'in isteklerine cevap veremeyen Fazıla, bu sırrını da açıklayamaz. Şebip evdeyken gazete okuduğu sırada ilginç bir olaya tesadüf eder ve bunu yanındakilere de anlatır. Bu ilginç olay da Remzi'nin tuhaf ölüm haberidir. Geçmişiyle olan bütün iletişimi kesilmesine rağmen Fazıla'nın içinde bulunduğu müşkül durum gazetedeki haberin fark edilmesiyle ortadan kaldırılır. Şebip'in bilinçsizce okuduğu haber ve bu haberin Beyrut'ta bir gazetede yer alması tesadüfün boyutunu göz önüne serer. Her ne kadar Beyrut'ta yaşasa da Fazıla'nın geçmişiyle olan bağı bir şekilde kurulur. Remzi'nin ölüm haberi Fazıla'yı özgür biri hâline getirdiğinden dilediği gibi karar verebilmesinin önü açılmış olur.

Fazıla'nın bütün bu olanların akabinde İstanbul'a döndüğü gün ona birçok kötülüklerde bulunan Refter'i dilencilik yaparken görmesi bariz tesadüflerden bir diğeridir. Kötülerin cezalandırılması ve bunu iyilerin görmesiyle oluşturulmak istenen romantik dünya tesadüfün imkânıyla kurulur. Ayrıca aynı gün Fazıla'nın kardeşi Şefik'in mezuniyet günüdür. Bu denli bir denk gelme ancak romantik romanların izin verdiği özgürlükle mümkün olabilir.

Remzi'nin Fazıla'yı aldatması, birçok belirgin sebeplerle ortaya çıkarılabilecekken Remzi'nin yüzünü silmek için kullandığı mendildeki farklı kokuyla ortaya çıkarılır. Fazıla, mendildeki yabancı kokunun kendi evine ait olmadığını bilir. Remzi kokuyu berberde süründüğünü söylese de Fazıla mendili açınca gerçek ortaya çıkar:

"-Ver bakayım, diyerek mendili Fazıla'nın elinden almak üzere elini uzattıysa da iş işten geçmiş, Fazıla mendili açmış, mendilin mini mini bir kadın mendili olduğu meydana çıkmış, Fazıla, vermeye niyeti olmadığından, onu sımsıkı tutmuştu." (MUH, s. 197-198).

Daha sonrasında bu aldatma durumu Remzi'nin cebinde unuttuğu zarfla ayyuka çıkar. Tesadüf eseri rastlanan zarfın içindeki mektup ve resim her şeyi ortaya çıkarır. Vakanın tesadüf unsurlarıyla bağlanması ve kişilerin farklı coğrafyalarda karşılaştırılmaları adeta roman kişilerinin birbirlerine bir mıknatıs gibi bağlanarak nereye giderlerse birbirlerini çektikleri, tesadüflerle örülü bir kurguya sebep olur.

Fatma Aliye'nin sonraki romanlarında tesadüf unsuru neredeyse yer almayacak kadar azaltılır. Yazar daha gerçekçi olmak kaygısıyla sonraki romanlarında tesadüflerin rolünü azaltır. *Udi* romanında Bedia'nın kendi bileziklerini Helvila'nın bileğinde görüp eşinin ihanetini öğrenmesi dışında başka bir tesadüfe rastlanmaz. *Muhadarat* romanından sonra onda gerçekleşen bu değişme gerçekçi yazımın etkisiyle açıklanabilir.

İntibah romanında da tesadüflerin etkisi hissedilir. Roman dünyasına Ali Bey'in Çamlıca Tepesi'nde alelade bir şekilde elini sallaması ve bu el sallayışa Mehpeyker'in arabasından aldığı karşılıkla girilir. Ardından Ali Bey'in Mehpeyker'in evine gitmemesi gereken günde annesiyle kavga edip evine gitmesi, bunun neticesinde Mehpeyker'in o gece eve gelmemesi de esas itibariyle rastlantısaldır. Romandaki en talihsiz rastlantı, Dilaşub'a kurulmak istenen tuzağa uygun zemin hazırlanmasıdır:

"Felek meydana bir musibet (belâ) getirmek isteyince esbabını (sebeplerini) pek çabuk tedarik eder (sağlar): Mehpeyker işe başladığının dördüncü günü Dilâşub'a bir hamamda tesadüf etti. Gördü ki, ta ğeştemal bağının yanında biri siyah, biri kumrala mail (yakın) iki büyük hâli (beni) var. Ümidinden ziyade mevkiine düşmüş olan bu nişane ise nazarında husul-i maksada maa-iziyadetin kâfi (maksadın yerine gelmesi için fazlasıyla yeterli) göründüğünden alelacele giyinerek refik-i mel'anetinin (kötülük yoldaşının) yanına gitmek istedi. Geçerken bir iş için yalısına da uğradı.

Fırsat bir kere başalyınca birbirini takp edegelmek kesirü'l-vuku olan (çok rastlanan) tesadüflerdendir. O kabilden olarak (bunun gibi) meğer bîçare (zavallı) Dilâşub hamama gelmeden evvel odasında ezvak-ı vicdanına (vicdanının zevklerine) dair hatırından ne geçerse bir yere yazmakla uğraşır. O sırada bey odadan içeri girer. Elindeki kâğıdı görmek ister. Bizde bir kadın, velev Şinasi istidadında (yeteneğinde olsun, bu terbiye ile ne kadar güzel yazabilecek? Bîçare (zavallı) Dilâşub kâğıt üzerine koyduğu şeyleri hatta kendine dahi beğendiremediği için bittabi (elbette) utanır, göstermez. Bey bu gâlde lâtife (şaka) yollu almaya kalkışır, o da kâğıdı yırtar." (İ, s. 137-138).

Bu satırların ilerisinde de rastlantılar devam eder. O sırada eve alışveriş için giren kadınlardan biri bu durumu fark eder. Yaşanan olayı Mehpeyker'e anlatarak Dilâşûb'a

yapılacak kirli tezgâhı şekillendirir. Bütün bu olanların aynı gün içerisinde gerçekleşmesi şüphesiz ki hikâyenin gerçekliğini zedelemektedir. Ama romantik akımın hayatın içerisindeki varlığını kabul ettiği rastlantılar yazar tarafından olayların dramatik aksiyonuna yön veren bir unsur hâline getirilir.

Romantik sanatın verili olan gerçekliğe karşı yıkıcı tavrı rastlantıların önünü açar. Rastlantının yıktığı saf gerçeklik hâli yeni bir gerçeklik alanının doğmasına sebep olur. Realizmde yer yer rastlantıdan faydalanır; ama bu rastlantı hâli kabul edilebilir miktarda ve olgusal gerçekliğe ters düşmeyecek şekilde inşa edilir. Romantik sanat ise rastlantıyı bilinçli olarak kullanıp eserin düş ile gerçeklik arasında bir yerde olmasını sağlar.

Tesadüfler yazara sınırsız imkân tanır. *"Romantizmin gerçekliğe karşı tavrı yıkıcıdır; gerçekliğin belirlenimlerini tartışılır hale getirir. Böylece gerçeklik sonsuz seçeneklere açılır."* (Dellaloğlu, 2010: 82). Böylece yazar vermek istediği mesaja göre kurgusal bir gerçeklik alanı inşa eder. Eser içerisinde görülen tesadüflerin boyutu kimi zaman gülünç boyutlara kadar ulaşır. Romantik sanatkâr eserin dünyasını bir bakıma oyun alanına çevirir. Tesadüfler neticesinde vakanın çizgiselliği ani kırılmalara uğrar. Bu kırılmalar nedensellik zincirinin kopmasına sebep olur. Realist gerçeklik ile romantik gerçeklik arasındaki farklar da böylece daha belirgin hâle gelir.

Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat romanında ise verilmek istenen mesaj görücü usulüyle evlenmenin sakıncaları üzerinedir. Bu anlamda eserin konusu yazarına göre gerçek bir olaydan alınmış olsa bile teknik anlamda realist değil romantik bir gerçeklik alanı içerisindedir. *"Romantik sanatçının yapıtı, hem duygusal olarak gerçek hem de teknik olarak gerçekdışıdır. Romantik estetik, bu durumu bir kader olarak kabul eder ve ondan kurtulmaya çalışmaz."* (Dellaloğlu, 2010: 38). Dolayısıyla bu eserin gerçekliğini de duygusal olarak ele almak daha doğru olacaktır.

Eserin gerçeklik boyutunda kırılmalara neden olan birçok tesadüf mevcuttur. Bu tesadüfler günlük hayatta olabilecek gibi dursa da teknik olarak kurgusal gerçekliğin içerisindeki yoğunlukları dikkate alındığında verili gerçekliği yıkacak boyuttadır. Görücü usulüyle evlenme mevzusunu trajikleştiren durum bir tesadüf eseri birbirinden habersiz olan baba ve kızın evlendirilmesi işidir. Kurgunun temeli böylesi bir tesadüf üzerine oturtulup gerçekliğin uç noktasından bir örnekleme seçilir. Ali Bey ile Fitnat'ın evliliklerinin akabinde Ali Bey Fitnat'a yaklaşmak istediğinde aralarında bir boğuşma çıkar ve Fitnat'ın muskası Ali Bey'in elinde kalır. Ali Bey muskayı açıp okur ve gerçeği öğrenir. Olay örgüsünü oluşturan unsurların tesadüflerle birbirine bağlanması eserdeki

nedensellik zincirini kırar ve olaya düşsel bir hava katar. Romantiklerin istediği de budur: gerçeklik ile düş arasında bir ikilem oluşturmak.

Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat'ta yaşanan diğer bir tesadüf de Saliha Hanım'ın Rıfat Bey'le kendilerini telef etme üzerine anlaştıkları mektubunu Saliha Hanım'ın annesinin fark etmesi ve ikilinin birbirlerine bu olay neticesinde kavuşmalarıdır. İnsanların kaderlerinin ancak böyle tesadüflere bırakıldığı eserde tesadüf sadece yaşanan bir vaka değil aynı zamanda teknik olarak eserin kuruluşuna yardımcı bir unsur boyutundadır. Yaşanan tesadüfler verilmek istenen mesaja hizmet ederek yazarın öznel gerçekliğini oluşturmada bir araç olarak kullanılır.

Romantizm ve realizm arasında görülen *Sergüzeşt* romanında olay örgüsünde şaşırtıcı tesadüflere rastlanır. Bunlardan ilki, Dilber'in Mustafa Efendi'nin konağından kaçtığı gecede sokakta bayılması ve en sevdiği okul arkadaşı Latife'nin ailesi tarafından bulunmasıdır. Dilber'in çeşitli eziyetler gördüğü ve dayanamayarak kaçtığı bir gecede ona büyük bir iyi niyetle yaklaşabilecek aile olarak Latife'nin ailesi seçilir. Bu tesadüf neticesinde Dilber'in kurtuluşu için bir ümit ışığı ortaya çıkar. Zira Latife'nin ninesi oldukça iyi niyetli bir insandır ve Dilber'in hâlinden çok etkilenir. Onu alıp azat etmek istese de Mustafa Efendi ve eşi böyle bir duruma kesinlikle razı olmazlar. Romanın sonunda Dilber'in özgürlüğü ancak intiharda bulmasının temel sebebi olarak bu durum kullanılır. İlk kaçıştaki başarısızlık Dilber'in kendi kaderinden kaçamayacağına bir işaret gibidir.

İlk tesadüfte ihtimallerin zorlandığı ortadadır. İkinci tesadüf ise Celal'in Dilber'in odasına girdiği zaman yaşanır. Celal, coşkulu bir ruh hâlinin neticesinde aşkının tutkusuna yenilerek Dilber'in odasına adım attığında Dilber'in başucunda kendi resmini görür ve onun da kendisini sevdiğini anlar. Doğrusu devrin şartları içerisinde böyle bir fotoğrafın nasıl elde edildiği meçhuldür. Bu olaydan önce Dilber'de Celal'in fotoğrafının var olduğuna dair bir işaret görülmez. Celal'in odaya girdiği ilk gecede bu fotoğrafa rastlamasının temel sebebi, Dilber'in aşkını ifade etmesinin önündeki engeli atlama isteğindendir. Bir kölenin efendisine olan aşkını nasıl ifade edebileceği meçhul bir durumdur. Böylesi zor bir durumdan kişilerini kurtarmak isteyen yazar çareyi tesadüfte bulur.

Sergüzeşt'teki diğer bir tesadüf de Celal'in Dilber'i aramaya çıktığında onu gören bir köylüyle karşılaşmasıdır. Bu karşılaşma sayesinde Celal, Dilber'in kötü bir hâlde olduğunu anlar ve bu durum onun daha kötüleşmesine sebebiyet verir.

Tanzimat döneminden Servet'i Fünûn'a gelindikçe tesadüflerin niteliği değişir. Özellikle macera romanlarında tesadüflerden sık sık yararlanılır. İlk romanlarda tesadüfler kurguyu oluşturan ve vaka halkalarının birbirine bağlanmasını sağlayan bir öneme sahiptir. Zamanla gerçekliği zor kabul edilen tesadüflerin yerini daha olabilirlik derecesi yüksek tesadüfler alır. Yönü gerçekliğe dönen Türk romanında tesadüflerle oluşturulan neden sonuç ilişkisi yerini bilimsel yöntemlerle oluşturulan nedensellik zincirine bırakır.

1.6. Aşk ve Toplumsal Romantizm

Bugün romantizm denince akla ilk gelen öge aşk olgusudur. Ama esasında bu tutum pek de doğru değildir. Romantikler aşkı hiçbir zaman önemli bir tema olarak görmezler (Claudon, 2006: 189). Romantizmde aşk temasının işlenmesinin temel iki sebebi vardır. Birincisi, Aşk konusunu aktörel ya da toplum bilimsel olarak ele almaktır; ikincisi, İç romantizmin bir ürünü olan aşkla birlikte lirizmi kuvvetlendirmektir (Claudon, 2006: 189). Aşk teması yazara sonsuzluğun kapılarını açar. Yazarın idealindeki yaşam tasavvuru aşkın çarpıcılığıyla hayat bulur. *"Schelling'e göre sanat, sonsuzun görünüp fâni olan şeyde ifade edilmesidir."* (Aytaç, 2005: 239). Sonsuzluğun en iyi ifade aracı aşktır. Bu aşk evlilikle sonuçlanmaz. Arzu edilen aşk; ulaşılamayan, tutkulu ve ihtiraslı bir aşktır.

Romantik sanatta aşkın oluşumu gerçekçilikten ayrılır. Romantikler aşktaki tutkuyu ve mucizeyi ön plana çıkarmak için bir görüşte ve aklın egemenliğinden uzak bir aşkı yeğlerler. Realistler ise eserlerinde aşkı bir sebebe bağlayarak veya süreç içerisinde gelişen bir tutum olarak değerlendirirler.

Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Mithat genellikle aklın egemenliğinde olan bir aşkı tercih eder. Onun aşka karşı bakış açısı mesafelidir. Aşkla birlikte cinsellik mevzusu aynı minvalde değerlendirildiği için aşk, çoğu zaman tehlikeli olarak görülür. Romanlarında evlilik kurumunu yücelterek birbirine denk olan kişilerin evlenmesini sağlar. Tutku dozu yüksek aşkların tehlikeli sonuçlar doğurduğunu, bu tarz ilişkilerden uzak durulması gerektiğini belirtir. *Müşahedat* romanında konuyu şu şekilde ifade eder:

"Sevdanın o suret-i mecnunanesi (Mecnun'unki gibi çılgınca şekli) insan için bir iki ya vaki olur ya olmaz. O da her insanda görülmez. Muhabbetin asıl suret-i ciddiyesi ciddi şekli) tarafeynin (tarafların) her hâli, her şanı yekdiğerin (diğerinin) hesabına,

arzusuna, menfaatine muvafık (uygun) düşmektir. Devam ve sebat (kararlılık dahi işte sevdanın bu türlüsünde görülür." (M, s. 267).

Görüldüğü gibi yazarın aşka karşı duruşu mesafelidir. Akla dayalı tutumu ideal olanı yansıtma isteğinden gelir. Kahramanlarını sınıflandırırken ideal olana göre sınıflandırması onun romanlarındaki aşk mevzusunun da bu şekilde yaşanmasına neden olur. İdeal kahramanların ülkü hâline getirdiği kadınlarla yaşadığı aşk evlilikle sonuçlanırken olumsuz karakterlerde aşk kişinin mahvolma sürecinin bir parçası gibi gösterilir. Murat Belge, ilk dönem romanlarında aşkın cinsellikten uzak bir şey gibi gösterildiğini ve idealize edildiğini belirtir (Belge, 2014: 346). İdealize edilen kadın cinsellik mevhumundan uzak tutulur. Fakat kötü kadın tiplerinde daima şehvetli olma durumu yansıtılır.

Namık Kemal'in *İntibah*'ında yer alan Mehpeyker ve Dilaşub da bu özellikleri gösterir. Mehpeyker'le cinsellik hatırlanır, eğlenilir, gezilir. Dilaşub ise kadınsı özellikleri göstermez. Onda ön plana çıkarılan şey sadakat, vefa gibi manevi özelliklerdir.

Romantik aşklar kötü kadın tipleriyle yaşanır. Bir görüşte âşık olan erkek karakterler genelde mirasyedi tiplerdir. Çünkü onlar düşünemez ve hesap yapamazlar. *İntibah*'ın Ali Bey'i, el sallamasına tesadüf eseri karşılık aldığı arabadaki Mehpeyker'e deli divane âşık olur. Bihruz'un aşkında yine aptallaşma söz konusudur. Felatun'u felakete sürükleyen hesapsızca girişilen aşk olgusudur. Bunun yanında Rakım, birçok hesap yapar ve cariyesiyle evlenmenin en doğru karar olacağına inanır. *Kafkas* romanının Kaplan Bey'i ise bir gayrimüslimdense kendi ideallerinin taşıyıcısı Esma Can ile evlenme niyetindedir.

Aşkın romantik manada yaşandığı romanlardan biri de *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanıdır. Talat, Fitnat'ı rastgele görür ve ilk görüşte büyük bir aşkla Fitnat'a bağlanır. Eserin yazarı da aşka değer verir. Romanın başında anlatıcının ağzıyla aşk yüceltilir:

"…aşk bir emr,i tabiîdir (tabiî bir hâldir) ki, nev'-i benî âdemin (insanoğlunun) her bir kısmında, yani erkeğinde dişisinde, ufağında büyüğünde, sabisinde baliğinde (küçüğünde büyüğünde), gencinde ihtiyarında, fakirinde zengininde, akilinde gabisinde (akıllısında ahmağında), aliminde cahilinde, medenîsinde bedevîsinde zuhur eder (şehirlisinde köylüsünde görünür). Herkesin gönlü aşk ile yoğrulmuştur." (TTF, s. 35).

Aşkın yüceltilmesi ve herkeste görülen bir husus olarak dikkat çekilmesinin nedeni görücü usulüyle yapılan evlilikleri eleştirmektir. Bu nedenle romanda romantizme uygun bir aşkla karşılaşılır. Aklın egemenliğinden ziyade kalbin egemenliği ön plana

çıkarılır. Talat'ın annesi mantığı ön plana çıkararak aşka dair bir şeyler söylese de görücü usulüyle evliliklerin yani aklın muhakemesinin doğuracağı kötü sonuçlar eserde hicvedilir. Aşk temasıyla birlikte toplumsal bir konunun da dikkate sunulduğu görülür.

Tanzimat ve Serveti Fünûn romanlarında aşk, önemli bir tema olarak dikkat çeker. Romantik akımın etkisinin yoğun hissedildiği dönem romanlarında aşk teması etrafında birçok toplumsal konuya yer verilir. *" Türk yazarlar, Osmanlı'nın içinde bulunduğu siyasal ve sosyal çıkmazdan insanları sıyırmak için aşka sığınmışlardır."* (Sarıçelik Abbasbeyli, 2014: 119). Aşk temasıyla birlikte birçok toplumsal meseleye bakışın önü açılır. Tanzimat ve Servet-i Fünûn yılları düşünüldüğünde yazarların siyasal konulardan bahsetmesinin zorluğu daha da anlaşılmış olur. Yazarlar bu çıkmazdan kopmanın yolunu aşk temasına dönerek elde etmişlerdir. Aşk çoğu zaman bir paravan görevi görerek esas meselenin taşıyıcısı konumundadır. En tutkulu aşkların neticesinde bile çeşitli sosyal meselelerin ön plana çıktığı görülür.

1.6.1. Aşk ve Evlilik

İlk dönem romancılarının dikkatini çeken olgulardan biri aşkın nasıl başlayacağı ve evliliğin önemidir. Ahmet Mithat'ın romanlarının merkezinde daima bir aşk olgusu mevcuttur. Aşk teması etrafında birçok değişik tema ele alınır. İdeal aşk tasavvurları ideal insan tipleriyle ancak hayat bulur. Bu nedenle millî değerlere uygun aşkların nasıl olacağı Batılı değerlerle karşılaştırılarak verilmeye çalışılır. Görücü usulüyle evlilik konusu değişik bakış açılarından Ahmet Mithat ve Şemsettin Sami'de ele alınacak bir temadır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında Batı, daima olumsuz nitelikleriyle ön plana çıkmaz. Yazar, Batı'nın güzel yönlerini eserinin içine serpiştirerek sağlıklı bir modern birey oluşturmanın peşindedir. Bu nedenle bazı romanlarında görücü usulüyle evlilik yerine severek evlenme fikrine dikkat çekilir. *Karnaval* romanında ideal bir tip olan Resmi, aşk evliliğini olumlayarak evlenmenin önemine dikkat çeker:

"...Efendim bu alafranga denilen şey başka bir şeydir. Libertè!.. Hürriyet! Serbestî öyle ya! Bir erkeğe bir kadın lâzım. Bir kadına da bir erkek. Artık anaların, babaların bu hürriyet-i tabiiyyeyi tahdit etmeleri neden iktiza etsin?" (K, s. 130-131).

Resmi'nin severek evlenme konusundaki fikirleri dikkat çekicidir. Kişilere böyle bir hürriyetin verilmesi taraftarıdır. Ahmet Mithat'ın ideal kişilerinde Batılı değerlerin harmanlanarak gelenekten gelen millî değerlerle karıştırılıp bir çeşit modernizasyonun geliştirildiği görülür. Toplumu eğitirken ön plana aldığı iki nokta vardır. Birincisi,

Osmanlı toplumuna gelenekten gelen değerlerinin yüceliğini hatırlatmak; ikincisi, Batılı değerlerin olumlu ve olumsuz yönlerini göstermek. Bu nedenle Ahmet Mithat'ın romanlarında çoğu zaman bir Müslüman ile bir gayrimüslimin şahsında değerler tartışması yapılır. Yazar, her zaman İslami değerleri koruyan ve yücelten bir tavır içerisinde davranır. Fakat gelenekten gelen yanlış uygulamaların devam etmesini de istemez. Bu nedenle görücü usulüyle evliliğin yerine aşk evliliğini ön plana çıkarır. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında görücü usulüyle evlilik konusu romanın merkezine yerleştirilir:

"…bizim memleketimizce, kızlardan sevdikleri adamlara varmış olanları pek nadir olup, aglebi sevdiğini değil henüz yüzünü bile görmediği adamlara varırlar. Hatta kızlar nasıl bir koca istediklerini hülya eyledikleri zaman, zihinlerinde karar verdikleri gibi kocalara da nadir varabilirler. Zira onlar kocalarına kendileri varmazlar. Hatta kocaları dahi karılarını kendileri almazlar. Evlenecek olan herifler kız intihabını akrabasına havale eyledikleri gibi onlar dahi alacakları kızı kendisinden değil akrabasından isterler. Sanki kocaya varacak ve evlenecek olanlar kendileriymiş gibi onlar neye karar verirlerse delikanlıyla kız dahi ona razı olurlar." (YBM, s. 50).

Görücü usulüyle evlilik *Yeryüzünde Bir Melek* romanının merkezindedir. İskender'le evlenen Raziye'nin gönlü Şefik'te kalmıştır. Görücü usulüyle evliliğin insanları nasıl üzdüğü ve yanlış evliliklerin nelere sebep olduğu Ahmet Mithat'ın dikkatinden kaçmaz. Zaman zaman bu konuya dönüp kişilerin birbirlerini sevip evlenmelerinin önemini ortaya koyar. Öyle ki *Gönüllü* romanında yazar fikrini açıkça ifade ederek son noktayı koyar:

"Şimdiye kadar bin romanımızda beyan edilmiş olduğu veçhile bir delikanlı teehhül hususunda yalnız validesinin veyahut kendine müteallik olan kadınların keyfine tâbi olmamak ve alacağı kızı kendisi dahi tanımak öğrenmek ister ise biz kendisiyle beraberiz." (G, s. 49).

Her ne kadar gerçeklik kavramı realizmle anılsa da her akımın en önemli konusu budur. Klasiklerin evrensel gerçekliğinin karşısına romantikler bireyin gerçekliğini koyarlar. Böylece bakış açısı farklılıklarıyla aynı konuda dahi akımlar farklı bir gerçeklik inşa edebilir. Sanıldığının aksine gerçeklik sadece günlük hayata dokunan meselelerden bahsetmek değildir. Her olgunun bir gerçeklik boyutu vardır. Romantikler bu boyutu bireyi merkeze alarak oluştururlar. *"Romantisizm, toplumun eskimiş, insan tecrübesinden ve gerçeklerinden koparak fosilleşmiş değerlerini reddeden, bu değerlerin yerine insanın*

kendi tecrübesinden kaynaklanan taze ve sadece kendisini oluşturan tecrübe içinde geçerli ve gerçek, dogmatik olmaktan uzak değerler yerleştiren bir akım olarak doğmuştur ve bu özelliğini hâlâ yaşatmaktadır." (Kantarcıoğlu, 2009: 96). Romantik akımın modernizmin öncüsü olması da bu anlayışından ileri gelir.

Türk edebiyatının ilk romanı kabul edilen *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* eseri, konusu itibariyle gerçeklik iddiası taşır. İnci Enginün, eserin konusunun gerçek bir olaydan alındığını aktarır (Enginün, 2015: 188). İlk dönem romanlarının birçoğunda benzer deyişler mevcuttur. Yazarlar eserlerinin mukaddimesinde anlattıkları olayların gerçek olaylardan alındığını belirtirler. Bir eserin realist olması yazarın iddiasıyla mümkün olmamaktadır. Aynı zamanda seçilen konunun gerçekçi olması da eserin realist olmasını sağlamaz. Aksine coşkulu bir aşk konusu realist bakış açısıyla yazılabilir. Burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: Eserin konusuna dikkat edilmelidir; fakat bu durum temel ölçüt olmamalıdır. Gerçeklik kaygısı klasik akımdan başlayarak her zaman mevcuttur. Önemli olan gerçekliğe hangi açıdan yaklaşıldığıdır.

Taaşuk-ı Talât ve Fitnat konu itibariyle gerçeklik iddiası taşısa da bu gerçeklik romantik bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Görücü usulüyle evlenme konusu dönem yazarlarının dikkatini çeken önemli konulardandır. Geleneğin köhnemiş durumlarına karşı saldırgan bir tutum izleyen romantiklerin tavrı böylesi bir mevzuda had safhaya çıkar. Uç noktadan ele alınan bu konu birbirlerinden habersiz olan baba ve kızın evlendirilmeye çalışılması gibi dramatik ve alışılmışın dışında bir örnekle verilir. Alışılmış bir durumdan ziyade uç bir örneğin seçilmesi romantik tavra uygun bir harekettir. Daha sonra oluşacak realist akım tam tersi bir yol izleyecektir.

Genel olarak romantik bir tavırla ele alınan görücü usulüyle evlenme konusu zaman zaman eleştirel gerçeklik boyutuna da erişir. Kadınların ve erkeklerin toplumsal konumları üzerinden karşılaştırmalar yapılır:

"Ah siz erkekler ne zalimsiniz! Bir kızcağızın bir gözü biraz şaşı olsa, yahut bir ayağı cüz'i (azıcık) topal olsa bîçare evlenmeksizin ihtiyarlar gider. Kimse almaya tenezzül etmez. Ama sizin en fenası, en uğursuzu, en sakatı, bakarsın ki, kızların en güzelini, en uslusunu alır da bîçareyi esir eder." (TTF, s. 41).

Zaman zaman yapılan bu tarz tespitler eserin genel romantik havasından dolayı realist bir seviyeye ulaşmaz. Talât kadın kılığına girdiğinde de empati kurarak kadınların çektiği sıkıntılara şahit olur. Bu sıkıntılar toplumsal bir eleştiri mahiyetinde eserin içerisinde zikredilir. Lakin unutmamak gerekir ki romantizmin önemli bir toplumsal

ayağı vardır. İleriki aşamada realizm bu yönü daha da geliştirerek bilimsel bir yöntemle gerçeklere yaklaşacaktır. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ta ifade bulan gerçekçi mevzular bilimsel metotlarla ulaşılan bir gerçeklik değildir. Yazarın vermek istediği mesajı kuvvetlendirmek için ortaya konulan görüşlerdir.

Görücü usulüyle evliliğin eleştirilmesinde ön plana çıkan bir nokta da aşkın hep erkek odaklı ele alınmasıdır. Dönem içerisinde yer alan romanlarda kadının rolü iki ayrı uçta gezer. Ya her şeyi kabullenen, namuslu, sadık, ideal bir kadın resmi çizilir ya da tam tersi özelliklere sahip hafifmeşrep bir kadından bahsedilir. Kadınların hiçbir söz hakkının olmaması *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın değindiği sosyal mevzulardandır. Talat'ın annesi Saliha Hanım'ın bu konuda sarf ettiği sözler evliliklerin oluşumu açısından önemli bir eleştiri olarak dikkat çeker:

"...Ah bîçare biz karılar!.. Bizi hiç insan sırasına koymazlar. Babalarımız istedikleri adamlara bizi hediye verircesine verirler. O adamların tabiatını sormazlar. Biz o adamlarla geçinecek miyiz, orasını hiç düşünmezler. Bizi bir defa (Filan adamı koca ister misin?) yahut (Kimi koca istersin?) diye bir sormak yok. Bize derler, (İşte seni filân adama vereceğiz) Biz sükut ederiz. Ama gönlümüz ne der? Yarabbi, babamın bu söylediği efendi genç olsun, güzel olsun, iyi tabiatlı olsun. Filvaki (Gerçekten) bazı defa öyle çıkar. Lâkin bazı kere de bütün bütün zıddına. Gider bakarız ki bize koca olacak adam altmış yaşında, yahut sarhoş, yahut ahmak... Ah siz erkekler ne zalimsiniz! Bir kızcağızın bir gözü biraz şaşı olsa, yahut bir ayağı cüz'î (azıcık) topal olsa bîçare evlenmeksizin ihtiyarlar gider. Kimse almaya tenezzül etmez. Ama sizin en fenası, en uğursuzu, en sakatı, bakarsın ki, kızların en güzelini, en uslusunu alır da bîçareyi esir eder." (TTF, s. 40-41).

Yukarıdaki satırlarda derin bir sosyal eleştiri mevcuttur. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanındaki görücü usulüyle evlenmede yaşanan büyük yanlışlıklar, kadının ve erkeğin toplumsal konumları, aşk olgusu çerçevesinde gelişerek dönemin önemli bir meselesi olarak ortaya konulur.

Evlilik mevzusunda diğer bir konu dinî farklılıklardır. Özellikle Ahmet Mithat'ın romanlarında Müslümanlar ile Hristiyanlar arasındaki evliliklere dikkat çekilir. Bu mevzuda her iki dinin evliliğe bakış açısı verilerek İslam dininin bakış açısı övülür. *Arnavutlar Solyotlar* romanında Rüstem ve Eftimi arasında yaşanan aşkın evliliğe dönüşmesi noktasında Rüstem, Eftimi'yi bilgilendirerek her iki dinin bakış açısını açıklar:

"...Şimdiki hâlde yalnız şunu hem de pek ciddî olarak sana söylerim ki ben Müslüman ve Eftimi Hıristiyan olduğu hâlde nikâhlanmak için bizce hiç mâni yoktur. Ama Eftimi için bu mâni vardır. Zira Müslüman imamı ikimizin nikâhını kıydığı hâlde bir papaz bu nikâhı kıymaz." (AS, s. 77).

Kafkas romanında da aynı mevzu işlenir. Katerina, Kaplan Bey'e Nasraniyet'in evlenmelerine mani olduğunu ifade eder. Oysa İslam dininde böyle bir engel yoktur. Ahmet Mithat'ın başka romanlarında da yer yer bu mevzu geçer. *Hasan Mellâh* romanında Cuzella ile yine aynı konu ele alınır. Bütün romanlarda dikkat çeken unsur Hristiyan kızlarla yapılan evliliklerle birlikte bu kızların İslamiyet'i seçmesi ve Müslüman olmasıdır. Her ne kadar İslam dini buna izin verse de yazar bu tür aşkları İslam'ın lehine sonuçlandırır. *Karnaval* romanında ele alınan Katolik boşanması mevzusundan hareketle İslam dininin tavrının ne derece olumlu olduğu vurgusu yapılarak evlenme konusu üzerinden Hristiyanların İslamiyet'e ilgi duymasını, Müslümanların da kendi dinlerinin güzelliklerini fark etmesini sağlamaya çalışır.

Fatma Aliye romanlarında da yanlış evlilikler olayların sürükleyicisi konumundadır. *Muhadarat* romanında Calibe gibi bir kötü kadının aşk olgusunu kötüye kullanışına karşı Fazıla'nın ulvi davranışları konur. Ölümcül kadın tipi ve kurban kadın tipinin bir diğer yansıması bu romanda görülür. Fatma Aliye romanlarındaki kadınlar, genel olarak yanlış evlilikler yapmış kişilerdir. Bu kadınlar kendi istedikleri kişilerle evlenmemişlerdir. Daha çok çeşitli baskılar altında kalınarak mecburi evlilikler yapılmıştır. Yazarın tezi kadınların yıkılmamaları ve kendi ayakları üzerinde durmalarına dönüktür. Merkeze alınan yanlı evlilikler, bu evliliklerin yıkıcılığı ve kadının ayakta kalmayı başarması onun romanlarının formülüdür.

Bir diğer ölümcül kadın tipi ve kurban kadın tipine Namık Kemal'in *İntibah* romanında rastlanılır. Daha çok mirasyedilik üzerinden alınacak bu meselede de zıt kadın karakterler ve mirasyedi erkeğin hafifmeşrep kadından dolayı kendi sonuna doğru sürüklenişi teması ele alınmaktadır. Tanzimat yıllarında özellikle kadın erkek ilişkilerinde başlayan değişmeleri yazar bir yozlaşma olarak değerlendirdiği için bunun eleştirisini de Çamlıca Tepesi'nde başlayan bir aşkla esir bir kızın aşkı açısından karşılaştırarak verir. Yazarın idealize ettiği Dilâşûb karakteri toplumun iç dinamiklerini yansıtan, geleneği devam ettiren, pasif ama sadakatiyle üstün vasıflara sahip bir karakterdir. Mehpeyker ise Batılılaşma ekseni etrafında yozlaşmış bir karakterdir. Yazar, Çamlıca Tepesi'nde tatil günleri kadınlarla münasebet kurmak isteyen erkekleri ve buraya aynı amaçla gelen

kadınları bu yozlaşmış kalabalığın içine yerleştirir. Ali Bey her ne kadar eski gelenekle yetişse de kalabalığın içindeki bir fert olarak bu toplumsal yapının bir parçası olmaktan kurtulamaz ve çok eleştirdiği bu kalabalığın bir parçası oluverir. Yazar, böylece toplumu ilgilendiren bir konu üzerinden toplumu eğitmek için yazdığı eseri bir fırsat olarak değerlendirir. Namık Kemal'in bu eseri yazmadaki birinci amacı, klasik edebiyata bir tepki olarak doğan romantizmi Türk edebiyatına getirmek yerine Batılı tarzda bir eserle yanlış Batılılaşan bu insanların dikkatini çekerek onları doğru yola sevk etmektir.

Klasik bir çizgiyle resmedilen Dilâşûb karakterinin karşısına Batılı bir çizgiyle resmedilen Mehpeyker'i koyarak ve bu karşılaşmada Dilâşûb'un tarafını tuttuğunu çekinmeden eserin içerisinde zikrederek esas amacının topluma hizmet eden bir sanat eseri ortaya koymak olduğu gerçeğini göz önüne serer. Bu noktada aşk teması eserin sürükleyicisi olurken beraberinde toplumsal temaları da taşır.

Tanzimat romanlarında aşk teması üzerinden evlilik meselesi ele alınır. Görücü usulüyle evlenme, evlilikte dinin etkisi, hafifmeşrep kadınların erkekleri yıkıma sürüklemesi, ideal kadın tiplerinin çizilmesi gibi mevzularla aşkın toplumsal hayata etkileri incelenir. Maceranın oluşmasında etkili olan aşk temasıyla birlikte aile hayatının gelişiminde önemli bir merhale olan evliliğin sorunları ele alınır.

1.6.2. Aşk Ekseninde Doğu ve Batı Medeniyeti

Batılılaşma temasının Tanzimat dönemiyle birlikte yoğun olarak Türk edebiyatında yer aldığı görülür. Bu temanın kurgulanmasında aşk olgusu merkezi bir rol oynar. Osmanlıda Tanzimat'tan önce de Batı ile münasebetler mevcuttur. Tanzimat dönemiyle birlikte Batı'nın birçok yönden Osmanlının ilerisinde olduğu fikri yaygınlık kazanır. *"Batı karşısında aşağılık kompleksine giren bazı aydınlarımız, taklit yoluna gitmekte geç kalmaz."* (Karabulut, 2008: 80). Tanzimat dönemi yazarları, özellikle Ahmet Mithat, Batı karşısında yaşanan kompleksli tutumu ele alarak Doğu medeniyetinin yüceliğini ortaya koymaya çalışır. Halkın marazi bir şekilde Batılı değerlere itibarının önüne geçmek için yoğun çaba harcanır. Bu sebeple aşk teması merkeze alınarak Doğu ve Batı medeniyetlerinin karşılaştırması yapılır.

Alafranga ve alaturka tabirlerinin ekseninde dönen yaşam tasavvurları ikileşmenin önemli bir göstergesidir. "Karşıtların Uyumu" başlığı altında da değinilen bu konu aşkın eksene alınarak toplumsal olayların aktarımında da kullanılmasına neden olur. Bilge Ercilasun: *"Artık bütünlük bozulmuş, cemiyette ikilik hâkim olmaya başlamıştır."*

(1997: 275) diyerek alafranga ve alaturkalığın toplum hayatındaki yerini belirtir. Giyim-kuşam, dil, evlerin döşeme tarzı, müzik, dans gibi birçok konuda alafranga ve alaturka ayrımını görmek mümkündür.

Türk edebiyatında aşk teması yüzyıllarca işlenmiştir. Aşkın yaşanma şekillerinde Batılı duyarlıkla Doğulu duyarlık birbirinden ayrılır. Bunların merkezinde dinî farklılıklar vardır. Fakat bu dinî farklılıkların yanında kültürel kodlar da meselenin ayrışmasını tetikler. Romantik dönemde yaşanan aşk daha çok insanidir. Divan edebiyatında olduğu gibi ilahi bir aşk hedefte değildir. Aşkın insanileşmesi beraberinde marazi durumları doğurur. "Doğa", "Melankoli" ve "Ölüme Kaçış" başlıklarında yer alan temaların hepsi bir yönüyle aşkın etkisi altındadır. Aşk gibi çarpıcı bir konu kendisiyle beraber başka temaların da esere sızmasını sağlar. Tanzimat döneminde birçok toplumsal mesele de aşk temasının etrafında hayat bulur.

Ahmet Mithat'ın her romanında aşk teması kullanılır. Konu her ne olursa olsun merkezde bir aşk olgusu vardır. Aşk, kimi zaman evlilikle neticelenerek ideal bir hayat tasavvuru çizilmesini sağlar kimi zaman da maceranın odak noktasına konularak vakanın toparlayıcısı olur.

Karnaval romanında aşk teması, Doğu-Batı karşıtlığı ele alınarak incelenir. Romandaki temel mevzu kıskanma fikri etrafındadır. Kıskanmanın medeniyet dışı bir davranış şekli olması üzerinden tartışmalar yaşanır ve olaylar dizisi de bunun etrafında şekillenir. Madam Hamparson'un evinde kıskanma üzerine çıkan tartışmada Batılı değerlere göre düşünen kişiler kıskanmanın gayri medeni bir tavır olduğunu iddia ederler. Bunun üzerine romanın ideal kişisi konumunda olan Resmi, kıskanmanın insani boyutlarını ele alarak felsefi bazı açıklamalar yapar. Bu açıklamalar üzerinden Resmi'nin ideal yönünün oluşturulmasının yanında Osmanlı insanının edinmesi gereken değerlerin de altı çizilir:

"Müsaade buyurunuz da madam fikrimi esasdan serd edeyim. Eğer terakkiyât-ı medeniyye tabiat-ı beşeriyyeyi tağyir ediyorsa âlemde her şey mümkündür. Diye hiçbir bahse girişmemeli. Her bahis için bir metin esas lâzım ise bu kıskanmak bahsinde dahi tabiat-ı beşeriyyeyi esas ittihaz etmeli. Onu takiben bir de edep ve terbiyeden münbais vazife meydana çıkar. İmdi evvelâ nazar-ı dikkate almalıdır ki insan âdeta bir hayvandır. Hayvanât meyanında muaşakaları hususunda eşini kıskanmayan âdeta hiçbir hayvan tanımıyorum. Horozlar, tavuklar gibi bazı hayvanlar da zevcâtın teaddüdünü gördüğüm hâlde kıskanmak vardır. Köpekler ve kediler gibi bazı hayvanlarda dahi izdivacın

teaddüdünü gördüğüm hâlde yine kıskanmak vardır. Tab-ı beşerde dahi kıskançlık var olduğu Avrupa'dan maada bütün cihanın milletleri ahvaline nazarla malûm ve sabit olur. hatta Avrupalılarda dahi haset pek çok görülür. Kıskançlık uğrunda ya kendini ya rakibini veyahut sevdiğini kıyanlar bulunuyor. Demek oluyor ki kıskanmak esasda yani tabiat-ı beşeriyyede vardır. Fakat kıskanç görünmeyen adam edep ve terbiyeden münbais bir vazifeye riayete mücerret cebr-i nefsle def-i te'sîr-i hasede muvaffık olur." (K, s. 73).

Resmi'nin kıskanmak üzerine yaptığı geniş değerlendirme burada bitmez. Karşılıklı konuşmalar neticesinde Resmi, fikrini olgunlaştırır ve bütün önermeleri çürütür. Madam Hamparson ve ortamdaki kadınlar Resmi'nin konuşmasını çok beğenerek onu övmeye başlarlar. Ahmet Mithat'ın yapmayı sevdiği hususlardan biri kendi değerlerini bir gayrimüslime onaylatmaktır. Roman boyunca kıskanma mevzusu merkezde kalır. Hamparson Ağa'nın kıskanma konusunda kendisini medeni bir erkek olarak göstermesini Resmi Efendi insani bir tavır olarak görmez. Romanın sonunda Hamparson Ağa'yı kuşkulandıracak olayların gelişmesi ve en sonunda eşi Madam Hamparson'un kendisini kandırdığına dair bırakılan mektup Hamparson Ağa'yı çileden çıkarır. Böylece Resmi Efendi, söylediği sözlerde haklı çıkarak seven insanın mutlaka kıskanacağı tezini kanıtlamış olur. Roman boyunca çeşitli aşk maceraları yaşanır. Maskeli balolar ve karnaval ortamına dönüşen eserde aşkın yüceliğine dikkat çekilir. Batılı değerlerle Doğulu değerler arasındaki rekabetin kazananı, haklı çıkanı Doğulu değerler olur.

Vah romanında da aynı temaya değinilir. Talat Bey eşi Ferdane'yi çok kıskanmasına rağmen kıskanç bir erkek profili çizmek istemez. Çünkü ona göre kıskanmak alaturka bir davranıştır.

"-Anlayamadığım bir şey varsa o da budur. Talat Bey hem sizi bu kadar kıskansın hem de bu kadar serbest olmanıza izin versin!

-O! Onun kendisine sorarsanız o asla kıskanç değildir. Kıskanç olmayı erkekler için büyük bir terbiyesizlik addeder. Der ki kadınlara karşı kıskanç olmak onlar aleyhine azim bir hakarettir. Zira kadınlardan emniyetsizliği sel demektir. Halbuki kendi şân-ı iffetini muhafaza için bir kadını muhtar ve serbest bırakmalıdır." (V, s. 92).

Karnaval romanıyla başlayan tema burada da devam ettirilir. Doğu-Batı medeniyetleri arasındaki kadına yaklaşım meselesi kıskanma teması üzerinden verilerek erkeklerin kadını koruma içgüdülerinin önemi ortaya konur. Nitekim *Vah* romanında saf aşk vurgusu yapılarak kadından hiçbir şey beklemeden onu her hâliyle sevmenin önemi

de vurgulanmış olur. Batılı tavrı en yoğun yaşayan insanın bile kıskanacağı fikri romanın temel çıkarımlarından biri olur.

Ahmet Mithat'ın *Cinli Han* romanında batıl inançların eleştirisi aşk teması merkeze alınarak yapılır. Josephin'in De Laroche tarafından kaçırılması ve Cinli Han denilen bir yere kapatılması, halkın bu yere yaklaşmaması ve Salpetre'nin sevdiği kızı bulma çabası maceranın odak noktasıdır. Salpetre eğitimli biri olduğu için halkın düşüncelerine kanmaz ve Cinli Han denilen yere giderek Josephin'i kurtarır. Eğitimin rolü Ahmet Mithat romanlarında her zaman önemli bir konudur. İdeal kişilerini eğitimli kişilerden seçerek Batı'nın ilmi yönünü almakta sakınca olmadığı vurgusu yapılır. Onun temel savı yanlış Batılılaşma algısı üzerinedir.

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* eserinde Mansur ve Zehra tipleri üzerinden medeni tavrın nasıl olması gerektiği vurgusu yapılır. Mansur'un diğer bir kuzeni Sabiha'nın ilgisi Batılı bir tavır olarak eleştirilirken Zehra'nın tavırlarında daima ulvi bir yön mevcuttur. Romanda oluşturulan Mansur ve Zehra aşkı sadece millî değerleri taşıyan insanların birbirlerine yakışacağı fikrini ortaya koymak içindir. Bunun dışında onların aşkında estetik bir yön görülmez.

Aşk olgusu etrafında hürriyet ve esaret teminin de işlendiği görülür. Esir kızlara veya cariyelere karşı yaklaşım dikkate sunulur. Bu meselede kimi zaman cariyelere iyi bakıldığı kimi zaman da esaretin kötülükleri teması ön plana çıkar. Namık Kemal'in Dilaşub'u ilk karşılaşılan örneklerdendir. Dilaşub, Mehpeyker gibi Batının çirkin özelliklerini taşıyan bir kadına karşılık Doğunun erdemini ve sadakatini gösteren ideal bir kadın tipidir. *Felatun Bey İle Rakım Efendi* romanında Rakım, Batılılarla bütün münasebetlerine rağmen cariyesiyle evlenir ve onu yüceltir. Esaret teminin daha gerçekçi işlendiği roman ise *Sergüzeşt* romanıdır. Kişiler arasındaki dengesizlik ön plana çıkarılarak esir bir kızın yoğun bir aşka rağmen evin genç erkeğiyle evlenmesinin kolay olmadığı vurgulanır. Dilber'in çaresizlikler içinde kalarak Nil nehrine atlaması aşkın çarpıcı yönünün yoğun bir duygusallıkla işlenerek esaret gibi sosyal bir meselenin işlenmesinde kullanılmasını sağlar.

Halit Ziya romanlarında da aşk teması önemli bir unsurdur. İlk romanı *Sefile*'de aşk olgusu toplumsal bir bakış açısıyla ele alınarak fuhuş meselesi yönüyle irdelenir. İhsan'ın hem İkbal'le hem de Mazlume'yle yaşadığı romantik düzlemdeki aşk, toplumsal sömürünün küçük bir örneğini göstermesi bakımından çarpıcıdır. Mazlume'nin romanın sonunda *"Beni ne yaptınız?"* (SE, s. 175) nidası toplumsal sömürünün dikkat çekici bir

örneğidir. Genel olarak Halit Ziya'nın diğer romanlarında yaşanan aşkların toplumsal yönü realizm başlığında incelenmeye daha çok müsaittir.

İlk dönem Türk romanlarında aşkın Doğu ve Batı medeniyetlerinin farklı bakış açılarını yansıtmak için kullanıldığı görülür. Alafranga ve alaturka deyimlerinin etkilediği sosyal hayat, kişisel ilişkileri de etkileyerek kadının ve erkeğin toplum içerisinde birbirlerine karşı nasıl konumlanacağını da düzenlemektedir. Bu nedenle aşkın lirik boyutunun çarpıcılığı Doğu medeniyetinin Batı karşısında tutunabilmesi için araçsallaştırılmıştır.

1.6.3. Mirasyedilik

İlk dönem Türk romanlarında babasızlık ve buna bağlı olarak gelişen mirasyedilik mevzusu önemli bir konudur. Konu ile ilgili birçok araştırma mevcuttur. Mirasyedilik konusunun işlenmesini sağlayan ögelerden biri de aşktır. Babasız kalan bu tiplerin ortak noktası kadınlarla ilişkilerinin boyutunu belirleyememek ve serbest ilişkilerdeki tecrübesizlikleridir. Mirasyedi tiplerin yanlış ilişkileri hem aileyi yıkıma uğratmakta hem de topluma kötü bir örnek oluşturmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Felatun Bey İle Rakım Efendi* romanında Felatun karakteri mirasyediliğin ironik olarak ele alındığı karakterlerden biridir. Felatun, sürekli kendini kanıtlama peşindedir. Alafranga görünerek yapmak istediği budur. Toplum içerisinde yer edinemeyen bu mirasyedi tipin gerçeklere kapalı olduğu görülmektedir. Kendilik algısının gerçeklikten kopmasıyla insanların yaklaşımının nedenlerini de irdeleyemez. İtalyan aktris Polini'nin kendisini yüceltmesiyle beraber toplumla arasına koyduğu mesafeyi resmileştirir. Felatun, esasında bir aşkın peşinde değildir. Yanlış Batılılaşmanın tipik bir örneğidir. Polini'ye âşık olduğu için onunla beraber değildir. Polini gibi güzel bir kadınla birlikte olmak ona alafranga görünmenin kapılarını açar.

Felatun'a benzeyen diğer bir karakter de *Karnaval* romanındaki Zekayi'dir. Hemen hemen aynı detayların göründüğü Zekayi de bütün mal varlığını kadınlarla sefahatteyken tüketir. Bu tarz kişilerin karşısına örnek tip olarak konulan karakterler de dikkat çekicidir. Rakım, ismiyle müsemma hesabını kitabını bilen birisidir. O da eğlence âlemlerinde bulunur; fakat mesafesini korumayı başarır. Felatun gibi yabancı bir tüketim öznesi olan kadınla beraber olmaz. Kendi yetiştirdiği ve her yönüyle ideal olan Canan karakteriyle evlenir. Böylece yazar, Felatun'a alternatif olarak kurguladığı yeni insan tipini ortaya koyar.

Rakım'ın başardığı idealizmi *İntibah*'ın Ali Bey'i başaramaz. İki kadın tipi arasında Rakım'ın şansına sahiptir. Mehpeyker gibi bir kadını seçerek kendi yıkım sürecini hızlandırır. *İntibah*'ın Dilaşub'u Rakım'ın Canan'ına benzer. O da ideal bir kadın özelliği gösterir. Fakat Ali Bey'in basiretsizliği Mehpeyker'in heyecanına kapılmasına neden olur.

Araba Sevdası'nın Bihruz'u ise hayali bir durum karşısında mal varlığını tüketerek Felatun'un düştüğü komik durumları başka bir düzlemde yaşar. Bir kadın aracılığıyla alafrangalığını ispat etmeye çalışma, dönemin mirasyedi karakterlerinde görülen ortak özelliklerdendir.

Fatma Aliye'nin romanlarında ise mirasyedi tipler ailenin yıkılmasına neden olur. *Muhadarat* romanında Fazıla'nın eşi Remzi sefahat âlemleri ve bu âlemlerin neticesinde gönlünü kaptırdığı bir kadının etkisiyle her şeyini kaybeder. *Udi* romanında aynı durum Bedia'nın eşi Nazmi'de görülür. Bu kişiler, eğlenceye ve kadına düşkünlükleriyle ailenin yıkımına neden olan kişilerdir. Bu kişiler üzerinden toplumsal aksaklıklar ve Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasıyla beraber meydana gelen sıkıntılı hâller ortaya konulur.

1.7. Millî Romantizm

Romantiklerdeki tarih fikri kaçmaya meyilli kişilik özelliğinin başka bir tezahürüdür. Çağın değer yargılarındaki kokuşmuşluk, yozlaşan insan figürleri romantik kişiliğin içe dönük özellikler sergilemesine neden olur. Sosyal çevreden uzaklaşan birey, üstün fikirlerine zemin ararken kimi zaman tabiatın anaç kollarında kendisini bulur kimi zaman da tarihin nostaljik, güzel anılarına sığınır. Bir ağacın altında varlığın en masum hâlini arayan romantik karakter, belleğin sunduğu tatlı hatıralarla geçmişin kendince iyi yanlarını seçerek şimdiye alternatif yaşam sahneleri arasında bir zaman yolcusuna dönüşür. Romantizm için tarih melankolik ruh hâlini oyalayabileceği bir alternatif olurken mükemmel idealleri için muazzam bir perspektif sunar.

Romantiklerle birlikte gelişen tarihe dönme temasının ekseninde Fransız İhtilali'nin yansımaları görülür. İhtilalle gerçekleşen milliyetçilik akımı birçok ulusu etkileyerek ulusların edebiyattan beklentilerinde farklılaşmaların ortaya çıkmasına neden olur. Milliyetçilik duygusu kısa zamanda eserlerde yer bularak millî bilinç inşasında önemli bir araç olur. Kaplan'ın ifadesiyle; *"Edebiyat, bir milletin hayâl dünyasıdır, zevkidir, yaratma gücü göstergesidir. Milletin fertleri milli edebiyatını ne kadar tanımaya*

alışırsa, kendini o kadar iyi anlar." (2001: 26). İnsanın kendini anlaması ancak kendi değerlerine has bir edebiyatla mümkün olabilir. Bu anlamda romantizm uluslara yerel renklerine uygun edebiyat oluşturmaları için imkân tanımış olur.

İngiliz yazar Walter Scott'la etkisi ülkeden ülkeye sıçrayan tarihî roman yazma modası, zamanla birçok ülkede kendisini hissettirir. Scott'ı taklit eden veya onun çizdiği yolda tarih bilinciyle dolu eserler veren romancılar romantizmin millî yönünü giderek güçlendirmişlerdir. Bir kavram olarak "millî romantizm" tabiri ulus edebiyatlarının oluşmasında tutarlı bir disiplin oluşturmuştur. Ulusların kendilik bilincini oluşturmada tutarlı bir disiplin, romantik akımın etkisiyle oluşur. Millî romantizmin farklı birçok tarifini yapmak mümkündür. Tabirin romantizmle çeşitli şekillerle ilintisi kurulabilir. Romantiklerin toplumsal yönü, melankolisi, tabiat tasavvurları, dinî hassasiyetleri gibi özelliklerinin millî romantizmin oluşmasında etkisi vardır. Özellikle tarihî romanların oluşması ekseninde düşünüldüğünde Ali İhsan Kolcu'nun tanımlaması kavramın anlaşılmasını sağlayacaktır:

"Millî romantizm, milletlerin tarih içerisinde kültür ve sanatta, dilde, edebiyatta, mimaride vatan ve coğrafyada ortaya koyduğu eserlerin fark edilmesi, bu eserler ve yaşanılan büyük hadiseler karşısında kendilerini bulmaları demektir." (2002: 18).

Türk edebiyatında geçmişin değer yargılarını taşımada yardımcı olan birçok anlatı şekli mevcuttur. Destanlar, Gazavatnâmeler, Battalnâmeler, Dânişmentnâmeler, Saltuknâmeler gibi sayısı arttırılabilecek birçok anlatı şekli, ulus bilincini oluşturmada etkilidir. Zamanla etkinlik alanını yitiren bu anlatı şekillerinin yerini belki de tek başına roman türü karşılar ve toplumların kendilerini ifade etmelerinde önemli bir alan açmış olur. *"Bugünün tarihî roman yazarı dünün destancısı, masalcısı, hikâyecisidir."* (Eraydın Argunşah, 1990: 2). Roman bireyin varoluş serüvenini anlattığı gibi ulusların benliğini tanımlamada da önemli bir tür olarak yer alır. Millî romantik duyuş tarzı, Ramazan Korkmaz'ın ifadesiyle bireysel duyarlılıkla, kolektif tecrübenin kökensel kaynaklarını birleştirmede önemli bir role sahiptir (1999: 249). Bu birleşme kendiliğinden gelişmez. *"Geçmişe bilişsel ve duyuşsal bakışla yönelen millî romantik algılayış, 'yaşanmış'ın, 'olmuş'un veya 'tarihsel'in üstündeki teferruatı (perdeyi) atarak, bireyi tarihsel 'tin'le yüzleştirir."* (Durmuş, 2007: 4) Bu duyuş tarzıyla kendi benliğinden uzak kalan birey ne olduğunun farkına varacaktır. Sanatkârın açığa çıkarmak istediği şey de bu yüzleşmedir. Tarih bir ayna görevi üstlenir. Bu ayna bilinçli bir şekilde kurgulanarak gösterilmek isteneni gösteren sihirli, tılsımlı bir aynadır. Bu anlamda romantik tarihçilik klasiğin ve

gerçekçiliğin kısıtlamalarından azade, sanatçıya sonsuz imkânlar tanıyan, onun özgünlüğünü yansıtabileceği bir alandır.

Romantizmin heyecan unsuru, duygucu yönü tarihî karakterlerle birlikte daha gizemli bir hâle bürünerek dikkat çekici, çarpıcı bir roman çeşidinin ortaya çıkmasını sağlar. Klasiklerin Yunan ve Latin edebiyatlarında aradığı şey romantiklerin bakış açısı içerisinde yer almaz. Ulus edebiyatlarının ön plana çıkmasıyla Yunan destanlarının etkinlik alanı azalır ve her millet kendi destanlarının önemini fark eder. Romantikler için Orta Çağ kendini anlamada önemli bir zaman dilimini oluşturur. Orta Çağ'ın karanlık dehlizleri, şövalye ruhu romantiklerin histerik ruh hâllerine hitap ederek yeni bir tarih bilincinin oluşmasına katkı sağlar. Bu tarihî anlayışta folklorik ögeler, gelenekler, halk inanışları ön plana çıkar. Millî romantizm, ulusların uluslaşma yolundaki önemli bir aracı hâline gelir. Bu sebepledir ki romantizm millî edebiyat oluşturmada önemli bir edebî akım olarak ön plana çıkar.

Tanzimat dönemiyle birlikte ilk dönem yazarlarının romantik akımdan etkilenmelerinin en önemli sebebi onların toplumcu anlayışlarına uygun bir edebî akım olmasıdır. Dönem romanlarının birçoğunda halkı eğitme işlevi, folklorik ögeler, millî birliği oluşturma anlayışı sezilir. Romantizmin sanatçıya sunduğu özgürlük alanı ilk dönem yazarlarının çeşitli konularda istediği gibi yazmalarına olanak tanır. Bu duyarlılık romantik tarihçiliğin de önünü açarak millî romantizme uygun tarihî romanların doğmasına sebep olur. Genel olarak tarihî romanlar yazıldığı gibi tarihin bir fon olarak kullanıldığı romanlar da mevcuttur. Tarihin fon olarak kullanıldığı eserlerde de millî bilincin inşası için yapılan kurgulamalar millî romantik duyuş tarzından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda ilk dönem romanlarının millî ruhun inşasında ne gibi görevler üstlendiğine bakmak faydalı olacaktır.

1.7.1. Millî Ruhun İnşası

Romantiklerdeki tarihe sığınma teması salt bir kaçış temasından ötürü değildir. Tarih, romantik sanatçıya şimdiyi tanımlamada müthiş olanaklar tanır. Ayrıca romantik sanatkârın kendini anlama çabasının üst kimliği, içinde bulunduğu milleti anlama çabasını doğurur. Bu anlamda romantikler halka ait olan değerleri eserlerine taşıyarak eserlerini folklorik kültürün önemli bir parçası hâline getirir. Millî ruhun oluşmasında ön plana çıkan figürler şöyle sıralanabilir:

- Tarihte birleştirici olan değerlerin keşfedilmesi

- ❖ Tarihte yaşamış ideal karakterlerin aktarımı
- ❖ Millî ruha ait birleştirici simgeler
- ❖ Diğer uluslarla yaşananlar
- ❖ Halk kültürü
- ❖ Dinî değerler

Bu figürleri açmak ve genişletmek mümkündür. Romantizmin topluma dönük yüzü pedagojik bir misyon yüklenerek milleti oluşturmada önemli bir rolle donanır. Bu rolün farkında olan toplumcu sanatkârlar, romantizmin imkânlarından faydalanarak eserlerine eğitsel ve didaktik bir işlev yüklemişlerdir. Romantiğin tavrı nesnel değildir. O kendi öznelliği içerisinde ideal bir hayat formülasyonu oluşturma gayreti içerisindedir. Bu idealizm, klasiğin idealizminden farklıdır. Romantiğin idealizminde inanç, duygu yönü ağırdır. Klasik ise akılcı bir tutumla evrensel idealizmin kodlarını çözmeye çalışır. Romantiğin hedefindeki idealizm ulaşılması güç bir idealizmdir. Bu idealizmini gerçekleştirmek adına sanatın her imkânını kullanmaktan çekinmez. Eserlerdeki gizemli, egzotik, duygucu ve öznel tutum bu tutumun yöntemsel aralığını gösterir.

Romantiklerin millî ruh oluşturmada kullandığı argümanlar millî bilincin inşası için gereklidir. Onların eserlerinde geniş bir yelpazenin ürünü olarak tarihî, fantastik ve aşırı hayalci bir tutum izlenebilir. Millî bilinci oluşturmada kullandıkları kodların dikkat çeken tarafı ise gerçekliğin kurgulanışıyla ilgilidir. Tarihe dönen romantik sanatkârın iddiasının ortak noktasında anlatılanların gerçek olduğu kanaati vardır. Onların gerçekliği öznel bir gerçeklik olarak realistlerin gerçekçi tutumundan farklılaşır. Fakat bir yönüyle de realist gerçekçiliğin oluşmasındaki ilk adımlardan biridir. Bu yüzdendir ki Walter Scott'ın tarihçiliği kimi eleştirmen tarafından realist kodlarla incelenir. Romantiklerin yaklaşım farklılıkları millî ruhun inşasında da kendisini gösterir. Dolayısıyla her romantiğin kendi sanatsal evrenine göre millî ruhu oluşturmada nasıl bir fonksiyon üstlendiğini saptamak yerinde olacaktır.

Tanzimat dönemi romancılarından Ahmet Mithat Efendi ile Namık Kemal'in millî birlikteliğin oluşması ve milletleşmenin önemine dair çabaları dikkat çeker. Bu noktada Mizancı Mehmet Murat'ın tek romanı da benzer düşünce etrafında şekillenir. Ayrıca dolaylı olarak Fatma Aliye'nin romanlarında da ideal karakterlerin belli geleneksel ve İslami kodlarla kurgulandığı izlenir. Ahmet Mithat'in romanlarında tarihî roman olarak okunabilecek romanlar olduğu gibi tarihin bir fon olarak kullanıldığı veya tarihî olmasa da millî bilincin inşası için değerlerin aktarımının yapıldığı anlatı parçacıkları mevcuttur.

Ahmet Mithat'ın roman yazmaya başladığı ilk devrelerde tarihi fon olarak kullandığı dikkat çeker. Kronolojik olarak; *Yeniçeriler*, *Hasan Mellâh Yahut Sır içinde Esrar*, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*, *Hüseyin Fellâh*, *Kafkas*, *Süleyman Musli*, *Arnavutlar Solyotlar*, *Gönüllü* romanlarında tarihin fon olarak kullanıldığı veya tarihî bir mevzunun anlatıldığı görülür. Genel olarak bakıldığında Ahmet Mithat'ın tarihe yaklaşımı macerayı süsleyen bir araç hükmündedir. *"Ahmet Midhat'ın tarihî romanları onun macera romanlarının bir başka çeşitidir."* (Uğurcan, 1995: 557). Bu romanların tamamından bir tarihî roman çıkarmak mümkün değildir. Fakat bu romanlardan hatta Ahmet Mithat'ın diğer romanlarından millî ruhun inşası için parçalı olarak çeşitli pasajlar bulmak mümkündür. Onun romanlarının genelinde ideal bir karakter ve ideal bir devlet tasavvuru görülebilir.

Ahmet Mithat'ın zihin dünyasında öne çıkan iki fikrî akım dikkat çeker. Bunlar: Osmanlıcılık ve İslamcılıktır. İdeal başkişiler genel olarak bu iki fikrî akımın özelliklerini taşırlar. Romanlarda geçen mevzularda her zaman bir kıssadan hisse verme arzusu mevcuttur. Verilen hisselerin içeriğinde de millî ruhun kodları aranabilir.

Ahmet Mithat romanlarında ilgili romanı yazma sürecinden ve romanın tekniğinden bahsetmeyi sever. Tarihle ilgili romanlarında da tarih ve roman ilişkisini anlatmaktan çekinmez. Romanın tarihî gerçeklikle ilgili bölümlerini ve kurgulanan bölümlerini özellikle belirterek okuyucunun dikkatini ona göre yoğunlaştırmasını ister. Gönüllü romanında Filomene'in kapatıldığı manastırdan hareketle Hristiyan kavimlerinin birbirleri arasındaki ilişkileri tarihî vakalara dayandırarak aktarır. Ortodoksluk ve Katoliklik üzerinden mezhep kavgalarına değinir. Rumların nasıl baskı altında tutulduğundan bahsettikten sonra anlatılanların kurgu içerisindeki yerini şu şekilde aktarır: *"Kat'yen ve muhakkakan ümit eyleriz ki karilerimiz bu satırları bir roman okur gibi okumayıp bir tarih okur gibi okumaktadırlar."* (G, s. 273). Yazarın bu beklentisinde esas gaye, olayın gerçekliğini ispatlamaktır. Aslında romanın başında tarihî roman ve roman gibi tarih kavramlarının açıklamasını yaparak kendi eserinin tarihe müstenid bir eser olduğunu, onun bir tarih kitabı gibi okunmaması gerektiğini belirtir. Fakat romanı içerisinde romantik bir tavırla araya girerek gerçekliğin ve hayalin sınırlarını da belirtir.

Süleyman Muslî romanında tarihî roman olma iddiasını ayrıntılarıyla yine belirleyerek yazar olarak yaklaşımını açıklar:

"Evvelden haber verelim ki işbu Süleyman Muslî serlevhalı hikâyemizin hemen her noktasının esası tarih üzerine mübtenî olduğu gibi ber-vech-i âtî hikâye edeceğimiz

vak'a-i garîbenin esası da yine tarih üzerine mübtenî olup hikâye-nüvîsin vehim ve hayalinden ibaret değildir. Bu eserde muharririn hüner olarak arz etmeye çalıştığı bir şey var ise o da tasvir eylediği hikâyede vukuat-ı tarihiyyeyi mümkün mertebe bir hüsn-i rabıta ile yekdiğerine rapt edebilmekten ibarettir." (SM, s. 139).

Süleyman Muslî romanında görülen gaye diğer romanlarından biraz daha farklıdır. Konu olarak uzak tarihin seçildiği romanda macera unsurları yine dikkat çeker. Yalnız kişiler ve yaptıkları çağın gerekliliğine göre verilir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında ön plana çıkan unsurların başında Osmanlının diğer milletler arasında yüce bir millet olduğu düşüncesi yer alır. *Gönüllü* romanında sancağın ulviyeti anlatılırken Osmanlılığın kodları verilmeye çalışılır:

"Asıl sancak Alasonya'da açılmıştır. Sancak denilen şey pek mühim pek mukaddestir. Öyle her sırığın ucuna birkaç arşın kumaş rabtıyla mevcelendirilmesi yolunda sancakları teksir etmek münasebet almaz. Asıl sancak devletimizin tertip ve bir hey'et-i askeriyeye tevdi eylediği a'lâm-ı mübarekedir ki etraf-ı baîdeden herkes onun taht-ı zilâline koşup orada birikmelidirler." (G, s. 146).

Sancağın kutsallığı ordu millet olma özelliğinin bir sonucudur. Aynı sancak etrafında birleşme Osmanlıcılığın önemli hedeflerindendir. Recep Köso'nun bakış açısından verilen milliyetçilik fikrinde okuyucuların bazı şeyleri hatırlaması istenir. Osmanlının millet olarak diğer milletlerden farkı ve zamanla terakki anlamında geri kaldığı ama bu durumun millet olgusunda bir şey değiştirmemesi gerektiği vurgulanır. Sancak etrafında bir milleti ayakta tutma fikri *Gönüllü* romanında ayrıntılarıyla işlenir. Diğer uluslarla yapılan karşılaştırmalar ve romanın olumlu karakterlerinin Osmanlıdan seçilmesi olumsuz karakterlerin diğer uluslardan seçilmesi yazarın romantik bakış açısını gösterir. Diğer uluslardan olan olumlu karakterler de Osmanlı ruhunu kabullenen insanlar arasından seçilir.

Kafkas romanında da sancağın öneminin altı çizilir. Savaş başlamadan önce Kaplan Bey'in annesi altı nesil öteden kalan sancağı oğluna teslim eder. Bu sancağın ancak, *"Devlet-i Aliyye-i Osmaniyyenin açtığı muharabelerde"* (KAF, s. 228) açılacağını söyleyerek buna layık olan kişinin sancağa sahip olacağını belirtir. Türk kültüründeki sancağın önemi Ahmet Mithat'ın romanlarında birleştirici bir unsur olarak kullanılıp değeri ve yüceliği milletin yüceliğini vurgulamak için verilir. Ahmet Mithat'ın zihin dünyasındaki millet anlayışında sancağın yeri ayrıdır. Sancağa açılan parantezin önemli bir sebebi dönem içerisinde sık sık karşılaşılan savaşlar ve yanlış Batılılaşmayla birlikte

insanların zihni yapısında meydana gelen değişmelerdir. Yazar, hitap ettiği okuyucu kitlesine ordu millet kültürünü ve aynı sancak altında birleşilmesi gerektiği fikrini aşılamaya çalışır.

Halkın devam eden savaşlardan yorulduğu bilinen bir gerçektir. Sancak figürüyle ön plana çıkarılan askerlik fikri, dönemin yaşantısıyla karşılaştırılarak şirin bir askerlik ortamı aktarılmaya çalışılır. *Gönüllü* romanında kibar âlemiyle askerlik arasında yapılan karşılaştırma askerliğin zorluklarını ön plana çıkardığı gibi millî ruhun oluşmasındaki önemini de aktarır:

"İstanbul'da bir kibar aileden yetişmiş bir genç zabit görürsünüz ki cereyan-ı havadan korkar. İyi sudan başka su içemez. Biraz esmer veyahut çiğ ekmek midesine dokunur. Terli bulunduğu hâlde hem rüzgârdan hem soğuk sudan tevakki eder. Yatağının intizamı eksik olsa veyahut yerinden yadırgansa o gece rahat uyuyamaz. Arkasındaki çamaşırın bir gün miadı geçse kaşınmaktan rahatını kaybeder. Hamam miadı dahi bu hükmü gösterir. İşte aynen bu zabiti bir de seferberlik halinde görürseniz o İstanbul'da gördüğünüz mütena'im kibarzade olduğuna ihtimal veremezsiniz. Hamam pek seyrek bir şey ya? Âdeta zuhurât-ı nâdireden. Çamaşır değişmek dahi ona yakın bir şey. Ayaktan çizme, sırttan üniforma çıktığı yok. Kepeği ayrılmamış undan yarı çiğ, yarı pişmiş ekmek ile yine bu tavsife seza yemek bulunduğu akşam bir ni'met-i uzmâ addolunup yoksa karavanada ıslatılmış peksimet ile zeytin. Ama zeytin dahi bulunabilir ise. Güneş, sıcak, yorgun, terli, o buz gibi kaynak suyunu içtikçe vücuda gelen rahatı ona sormalı. Bir parça kuru ot üzerine serilen beylik ile yaylı karyolaların farkını burada öğrenmeli. Bakmalı ki vücutlar ne sağlam ve kalpler ne münşerih ve askerlik âlemi ne tatlı ve hele seferberlik hâli ne neşelidir." (G, s. 154).

Askerliğin bütün zorluklarına rağmen kalbi ferahlatan, kişiye huzur veren, vücudu dirileştiren bir şey gibi anlatılması halktaki askerlik fikrini diri tutma isteğinden ileri gelir. Ahmet Mithat'ın romanlarının tamamında dönemin insanlarını eğitme ve bilinçlendirme işlevi vardır. Tarihî konuları ele aldığı pasajlarda da bu gaye göze çarpar. Türklerin tarihe nam salmış kahramanlıkları, üç kıtaya hükmedişi ve gittiği yerlerde sağladığı huzur ortamı yazarın dikkatindeki önemli bir husustur. *Kafkas* romanında Kaplan Bey'in annesi Şirinşah: *"Ağzımdan çıkan sözler bir kahraman milletin, bir kahraman validesi ağzından çıkan sözlerden başka bir şey değildir."* (KAF, s. 118) diyerek söylediği sözleri milletin genel lafzı sayıp millî hassasiyetlerle örülü her bireyi milletin kendisi olarak kabul eder.

Ahmet Mithat'ın zihin dünyasında Osmanlı millet olarak diğer milletlerden farklıdır. Bu karşılaştırmayı yaparken karşılaştırmanın diğer tarafında daima Avrupa vardır. Dönemin şartları içerisinde Fransız İhtilali'nin etkileriyle Osmanlıdan ayrılan uluslar göz önüne alındığında yazarın etkilendiği durum anlaşılır hâle gelir. Yunan'ın, Bulgar'ın, Arnavut'un tek tek Osmanlıdan ayrılması, gittikçe zayıflayan millî bağlar, Osmanlı ruhunun hatırlanmasını gerektirir. Bu nedenle yazar bu ruhu hatırlatmak adına Osmanlıdan ayrılan ulusları dikkatlere sunar.

Arnavutlar Solyotlar romanı Bulgarların Osmanlıdan ayrıldıktan sonra düştüğü durumu bildirmekle başlar. Levent Herald gazetesinde çıkan bir tefrikada hamiyetli Bir Bulgar tarafından Devlet-i Aliyye'den ayrıldıktan sonra Bulgarların düştüğü durum anlatılır. Yazar da bu makaleyi örnek göstererek Osmanlının bulunduğu topraklarda sağladığı huzur ortamının bir daha bulunamayacağı tezini işlemeye başlar. Makalenin özeti anlatıcı tarafından şöyle aktarılır:

"Şayet eslâfımız makalenin hükmünü bilmek arzusuna düşerse şu kadarcık bir ihtarla iktifa ederiz ki bu makalede hamiyetli Bulgar doğrudan doğruya idâre-i devlet-i aliyyede bulundukları zaman Bulgarların ne derece-i bahtiyârisî neden ibaret bulunduğunu mufassalan hikâye eyledikten sonra Avrupa müdahalesiyle güya kendilerini Osmanlı boyunduruğundan kurtardıktan sonra Avrupa siyasiyyûnu elinde nasıl bir muhâdaât-ı siyâsiyye bazîçesi olup kaldıklarını ve eski rahatları nasıl zayi olarak ne yolda maddî manevî felâketlere uğradıklarını vatandaşlarının nazar-ı ibret ve intibahlarına arz eyliyordu." (AS, s. 5).

İhtilalin akabinde değişen dünya düzeni çok uluslu imparatorlukların yıkım sürecini hızlandırmıştır. Osmanlının askerî, teknolojik, ekonomik ve bilimsel birçok alanda Avrupa'nın gerisinde kalması bir yana sürekli toprak ve güç kaybetmesi halkta umutsuzluğa neden olmuştur. Halktaki bu umutsuzluk ancak millî romantik hassasiyetlerle giderilebilir hâle gelmiştir. Dolayısıyla Osmanlıdan ayrılan uluslara karşı hem bir öfke hem de bir acıma duygusu sezilir. Bu acıma duygusunun odağında Osmanlı devletinin insani vasıflarının yüksek derecede olduğu, Osmanlı dışındaki kavimlerin bu anlamda sorunlu olduğu iddiası ön plana çıkarılır. Psikolojik olarak moralleri güçlü tutmak adına eldeki değerleri savunma içgüdüsüyle kayıpların gerçekçi bir analizinden çok romantik bir tasavvura sığınma fikri belirir. Ahmet Mithat'ın muhafazakâr romantik tavrı ideal âlem tasavvurundaki gelenekten gelen değerleri ve millî anlayışını devam

ettirmek için araç konumundadır. Eserlerindeki temalar esaslı bir Osmanlı mirasının ürünü olsa da bütün gerçeklik iddialarına karşılık romantik kalır.

Arnavutlar Solyotlar romanında Osmanlıdan ayrılan ulusların bir değerlendirmesi ve bunların ayrılış nedenleri de tartışılır. Osmanlının gayrimüslimlere karşı özenli tutumu sayesinde yüzyıllarca birlikte yaşama imkânı bulunmuş; fakat yine de bu ulusların Osmanlıdan ayrılmaları engellenememiştir. Osmanlının gayrimüslim politikasına yapılan eleştirileri değerlendiren yazar, bu politikanın kimilerince yanlış gibi görülmesini de göz önünde tutarak Osmanlının gayrimüslimlerinin kendi dinlerini yaşamalarına izin vermesini ve kendi hukuk sisteminde kalmalarını yüce bir tavır olarak değerlendirir. Osmanlıyı diğer devletlerden ayıran özellik budur. Zira diğer uluslar kendi halklarına karşı bile baskıcı ve zorba bir tutum sergilerken Osmanlıda böylesi bir zorbalık yoktur. Avrupa siyasetiyle Osmanlı siyaseti bu noktada birbirinden ayrılır.

Ahmet Mithat'a göre Avrupalı devletler büyük bir borç batağında yüzer ve bu devletlerde yaşayan insanlar derin bir yeis içerisindedirler. Osmanlıdan ayrılan Yunan'ın da diğerlerinden farkı yoktur. Osmanlı bünyesindeki Yunanistan ile şimdiki Yunanistan karşılaştırılarak belli sonuçlar elde edilmeye çalışılır:

"Evvelki Yunanistan taht-ı raiyyet-i devlet-i aliyyede kendi imtiyâzât-ı dîniyye ve belediye vesairesi dahilinde dür ve bahtiyardı. Şimdiki Yunanistan yüzlerce milyona varan borcundan istitlâl olunacağı veçhile siyasiyât emvâcı arasında mütemevviç bir Yunanistan'dır ki imtiyâzât-ı mezhebiyye ve belediye vesairesi bizim Fener Rumları derecesinde bulunmadığı Rumların yine kendileri nezdinde muterif ve müsellemdir." (AS, s. 26).

Dönemin iletişim kaynaklarının azlığı dikkate alınırsa romanın gücü daha iyi anlaşılabilir. Roman, günün haber kanalı, gazetesi, ansiklopedisi, ders kitabı gibi birçok işleve sahiptir. Bu imkânlardan faydalanan yazar eserini oluştururken okuduğu makalelerden, gazete haberlerinden ve başka dillerde yazılan eserlerden bilgiler vererek romantik gerçekliğe uygun bir zemin bulur. Avrupa ülkelerinde yaşanan ekonomik krizin mahiyetinin aslında olup olmadığının bir önemi yoktur. Önemli olan yazarın tezinin merkezinde olan Osmanlıdan ayrılan ulusların zor durumda olduğu ve Osmanlının nasıl yüce bir devlet anlayışı olduğu fikridir. Bu fikir ekseninde iyi ve olumlu özellikleri Osmanlı ruhuna yansıtan yazar, bunun aksini daima bu ruhtan uzak kalanlara yansıtır. Romanlarının genel şablonu düşünüldüğünde Ahmet Mithat'ın oluşturduğu temalar, olumlu ve olumsuz düzlemde de aynı anlayış içerisindedir. Olumlu karakterlerin tematik

düzlemde sağlam bir Osmanlı insanını yansıttığı, olumsuz karakterlerin ise Osmanlı ruhundan uzaklaşmış ve batının olumsuz özellikleriyle bezenmiş kişiler olduğu görülür.

Kutsiyeti önemsenen ve yüce bir değer olarak sunulan kavramlardan biri de vatandır. Vatanın ne demek olduğunu *Kafkas* romanının başkişisi Kaplan Bey annesine şu şekilde ifade eder:

"Bir ana için vatan kendi oğlundan kıymetli olursa bir oğul için de vatan kendi anasından daha kıymetli niçin olmasın? Hakikatte ana için en büyük bir tazim, en büyük bir muhabbet, en büyük bir fedakârlık lâzım ise onu sen de, ben de vatanımız hakkında edelim. Zira vatan senin de, benim de anamızdır. Bu hislere mukabil Esma Can'ın kudsiyeti pek küçük kalır anacığım. Moskof kızının ise esamisi bile okunmaz." (KAF, s. 122).

Kaplan Bey'in vatanı değer olarak her şeyden üstün görmesi yazarın istediği ideal kişinin yaklaşımını gösterir. Romanın başlarında Katerina olayına değinilerek esas yaklaşımın nasıl olacağı vurgulanmaya çalışılır. Romanda bilinçli olarak Kaplan Bey'in Moskof kızı Katerina'ya âşık olduğu ve gözlerinin ondan başka bir şeyi görmediği izlenimi oluşturulur. Kaplan Bey'in bu tavrı etrafındakilerinin tepkisini çeker ve onun bir Rus kızı aşkına millî değerlerinden uzaklaştığı fikrine kapılırlar. Oysa gerçek böyle değildir. Yazar ters bir kurguyla millî değerlerin önemini vurgulama gayretindedir. Kaplan Bey'in esasında sevdiği kişi Esma Can'dır. Fakat annesine yaptığı açıklamada Ne Esma Can ne de Katerina'nın kendisi için önemli olduğunu, vatanı bütün değerlerin üstünde tuttuğunu belirtir. Onun bütün çabası vatanını Moskof mezaliminden kurtarmaktır. Bunun için kendi ideallerinden çekinmeden vazgeçer.

Diğer uluslarla çizilen farkların başında dinî farklılıklar dikkat çeker. Zira Osmanlıyı diğer milletlerden ayıran temel fark İslamiyet'tir. Yazarın millî bilinç noktasında dikkat ettiği en önemli şey olumlu karakterlerin dinine bağlı insanlar olarak çizilmesidir. Birkaç romanında evlilik hususunda İslamiyet ile Hıristiyanlık arasındaki farkları açıklar. Gayrimüslim bir kızla yaşanılan aşkta Müslüman bir erkeğin böyle bir evlilik yapabileceği fikri vurgulanır. Bu fikrin yanında gayrimüslim kızların zamanla İslamiyet'i kabul etmeleri kurgusu ön plana çıkar. Yazarın fikrine göre İslam dini tek ve hak dindir. Dolayısıyla doğru düşünen kişilerin bu dinden ayrı hareket etmeleri mümkün değildir. *Gönüllü* romanında Recep Köso karakterinin Filomene ile ilişkisinde dinî farklılıklar önemli bir engel olarak ortaya çıksa da hem İslam dininin böyle bir evliliğe izin vermesi hem de sonrasında Filomene'in Müslüman olması bu engeli aşmalarını

sağlar. Çağın Hıristiyan anlayışı İslam dinine göre daha kuralcı ve zorba bir din olarak çizilerek İslam'ın güzel tarafları resmedilmeye çalışılır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında Osmanlı daima diğer milletlerden ulvi değerlere sahip özel bir millet olarak resmedilir. Yazarın sentezlediği yeni âlem tasavvurunda gelenekten gelen değerler ve Osmanlının millî özellikleri Batı'nın ilmiyle ve olumlu özellikleriyle harmanlanarak mükemmel bir hâle ulaşır. Ahmet Mithat'ın romanlarında özellikle yakın geçmişten bahsedilerek son dönemde yaşanan olumsuzlukların arka planı gösterilmeye çalışılır. Osmanlı daima diğer uluslara bir huzur ortamı sağlamışken çeşitli siyasi oyunlarla millî birlik ve dirlik bozulmaya başlamıştır. Dönem içerisinde olumsuz fikre kapılan veya bilgi seviyesi düşük olan halka Osmanlının ideal durumu gösterilerek roman türü vasıtasıyla halkta millî bilinç oluşturma gayretleri görülür. Yazar, romantizmin milliyetçi yönünü değerleri oluşturmada ve hatırlatmada bir araç olarak kullanır.

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* isimli romanı romantiklerin tarihe sığınmalarına örnek gösterilemez. Fakat işlediği konu açısından romantizmin millî bilinç oluşturmadaki rolünden doğrudan etkilenir. Romanın ön sözünde de yazar eserini, *"(millî roman) tavsifine (nitelemesine) lâyık bir eser"* (TYT, s. 10) şeklinde tanıtarak eseri yazmadaki gayesini açık eder. İdeal bir tip olarak çizilen Mansur karakteri etrafında işlenen temalar yazarın ideal devlet tasavvurunun birer yansımasıdır. Eğitim, kalkınma, yönetim şekilleri, toplumsal yapı gibi birçok konu romanda işlenerek olması gerekenler üzerinde durulur. Bahsi geçen konular, yazarın modern fikirlerinin kurgu aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışıldığı bir ütopya gibi de okunabilir.

Osmanlı zamanında yıllarca işlenmemiş Anadolu toprağı yazarın fikirleriyle modern bir yapıya kavuşturulmak istenir. Bu nedenle romanın başkişisi Mansur tarafından Manisa'nın bir köyü hedef alınarak -ki aslında ilk denemeler Tunus ve Lübnan'da yapılsa da Osmanlının hâkimiyet alanının dışında kaldığı için istenen sonuçlara ulaşılamaz- orada Mansur'un ideallerine uygun bir yapılanma meydana getirilir. Bu anlayış çerçevesinde köyde yeni eğitim sistemine uygun bir okul açtırılır. Bu okul bir süre sonra ziraat okuluna çevrilir ve üretime başlar. Okulun yanında kurulan mandıra ve iplik fabrikasıyla birlikte köylü devletten bağımsız olarak kendi ayakları üzerinde durmaya başlar. Dolayısıyla Mansur'un millî görüşü devletin yeniden kurgulandığı ve Anadolu toprağının işler hâle geldiği bir uygulamayla romanda yer bulur.

Bu romanın genel havasında ön plana çıkan konu eğitimdir. Mansur'un fikrine göre kalkınmanın en önemli aracı halkın eğitilmesiyle mümkün olacaktır. Amcasının konağında ilk eğitimini gören Mansur, sonrasında Fransa'da modern eğitimle karşılaşır. Okulun dışında da çokça kitap okuyan ve her türlü gazeteyi takip ederek gelişmelerin farkında olan Mansur, kendi fikirlerini de sürekli yazarak belli bir birikime ulaşır. İstanbul'da doktorluk yaptığı sırada hem üst tabakayla hem de alt tabakayla karşılaştığı için toplumun sosyolojik boyutunu, insanların sorunlarını ve bu sorunların çözüm yollarını çok iyi bir şekilde tetkik eder. Bunun neticesinde fikirlerini yeniden düzenleyerek çözüm yolları arar:

"Cemiyet içindeki emraz (hastalıklar) hakkında efkârım (düşüncelerim) pek yanlışmış. Cemiyetimizin ıslahı için ben çok şeyler lâzım zannederdim. Cemiyet içinde ahval-i nâ-matlubeyi (istenmeyen durumları) zannettiğimin iki misli buldumsa da onların ıslahı çarelerinin de tahminimden pek az olduğunu anladım." (TYT, s. 163).

Mansur, adeta bir sosyolog gibi cemiyetin içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışarak çözüm yollarının ne olacağını düşünür. Amcasıyla memleket üzerine kurgulanan tartışmalar Mansur'un fikirlerini açıklaması içindir. Mansur için eğitim olmazsa olmazlardan olan birinci çıkar yoldur. Eğitimin genele yayılmasıyla halkın bilinçlendirileceği ve modern bir eğitimle birlikte ülkenin kalkınabileceğini belirtir. Amcası, savaş döneminde Mansur'un fikirlerinin hayata geçirilmesinin mümkün olamayacağını söyleyince Mansur, hem diğer ulusların yaptıklarından hem de Türk tarihinden örnekler vererek istenilince başarıya ulaşılabileceğini anlatmaya çalışır:

"Bence bu gibi meyusiyetkârane (karamsarca) fikirler cehl (cehalet) ve aczin (güçsüzlüğün) neticesi bulunan evhamdan (kuruntulardan) ibarettir. Hiç yoktan neler husule getiriliyor (gerçekleşiyor). Küçücük Prusya az müddet içinde bir devlet-i muazzama (büyük devlet) oldu. Deli Petro'dan evvel Rusya neydi, şimdi nasıldır? Dünkü İtalya ile bugünkü İtalya'ya bakınız. Terbiye (eğitim) görmüş bir heyet-i içtimaiye (toplum) nelere muvaffak olmuyor?

Hem başka taraflara gitmeye ne hacet (gerek)? Aslımızı düşününüz. Dört yüz çadır halkının muvaffakiyetini (başarısını) göz önüne getiriniz." (TYT, s. 165).

Mansur'un geniş perspektifinde tarih, şimdi ve gelecek bir arada yer alır. Verdiği örnekler geniş bir coğrafyadaki başarı hikâyeleridir. Onun düşüncesinde ye'se kapılma yoktur. Bu nedenle fikirlerini uygulamak adına her türlü tartışmaya girer ve bu tartışmaların hepsinden de galip olarak ayrılır. Mansur'un fikirlerinin ekseninde

Osmanlıcılık ve İslamcılık bulunur. Söylediği şeyler Osmanlının bir arada durmasını sağlayacak İslam birliğinin ayakta durmasına vesile olacaktır. Fikirlerini yaşatmaya çalışırken hilafete ters düşmek istemez. Bu nedenle de herkesi padişahın ve hilafetin yanında olmaya çağırır:

"Hasılı (kısacası), kardeşim, istikbal bizimdir. Bir gün evvel o mertebeye vusul (ulaşmak) için bütün mesai-i devlet ve milletin (devlet ve milletin çalışmalarının) iptida (önce) neşr-i maarife (eğitimi yaygınlaştırmaya) hasr olunması (yöneltilmesi) lâzımdır. Bu suretle iptida menafi-i asliye-i hilafet-i mukaddese (kutsal Hilafet'in temel çırakları) temin olunsun (sağlansın) benim fikrimce bir İslamın gayret-i vataniyesi (vatan çalışması) için bugün hizmet-i hilafet (Hilafete hizmet) dairesi haricinde bir iş yoktur." (TYT, s. 185).

Yazar, karakteri aracılığıyla görüşlerini net bir perspektifle ortaya koyar. Yapılacak bütün eylemler Osmanlı devletini yaşatmaya dönüktür. Bu minvalde milliyetçilik; eğitimli olmayı, sağlam bir aile yapısına sahip olmayı, İslami değerlere sıkı sıkıya bağlı olmayı gerektirir. Mansur'un hedefi tek tek bütün bireyleri yetiştirmektir. Toplu bir eğitim hamlesi ve sağlam bir inançla memleketin kurtulacağına inanır. Kalkınma fikirlerinin temelinde eğitim yer alır. Eğitimle birlikte özel teşebbüse yer verilerek önce minimal düzeyde köy köy, semt semt atılım hamlelerine başlamayı öğütler. Kendisi Manisa'nın köyünde bahsettiği bütün fikirleri gerçekleştirerek önemli bir örnek sunar.

Mansur'a göre Avrupa'ya okumaya giden kişilerin buralarda yanlış yollara sapması kötü bir örnek oluşturur. Kendisi önemli bir örnek olarak Fransa'da okumuş ama Osmanlıcı fikirlerden ayrı düşmemiş ve daima ümmetçi bir anlayışla Cezayir'i, Tunus'u, Lübnan'ı, Anadolu'yu aynı bütünün parçaları olarak kabul etmiştir. Bu sebeple atılacak adımlarda herkesin pay sahibi olması gerektiğini belirtir. Cezayir'in kurtulması için Erzurumlu bir Kürt ile Trabzonlu bir Laz'ın da çalışması gerektiğini söyleyerek milliliğin sınırlarını genişletir.

Yazar, eserinde yer yer padişahı över ve ona bağlılığını belirtir. Eserin ön sözünden başlayarak millî bir ruhu inşa etmede gerekli figürlerin üzerine yoğunlaştığı görülür. Eğitimin öneminin temel alındığı romanda okulların açılması, yurtdışındaki birikimli insanların ülkeye davet edilerek faydalanılması, kız çocuklarının da okutulması gibi birçok fikir öne sürülür, tartışılır ve uygulamaya sokulur.

Millî romantizm açısından incelemeye değer en önemli eserlerden biri de Namık Kemal'in *Cezmi* romanıdır. Romantik yazarlar tarihi, bir silah gibi kullanarak bulundukları dönemin kültür seviyesini yükseltmeye çalışırlar. Cezmi romanıyla birlikte unutulan millî değerlerin hatırlanması istenir. *"Tarih kurulmuş dünya; romansa, kurgulanan dünyadır. Bunun için romanın tarihin paltosundan istifade etmesi kadar doğal bir şey olamaz."* (Özcan, 2006: 4). Tarihsel roman, romantizme en iyi eserlerini kazandıran bir tür olarak dikkat çeker. *"Tarih ideal, imgesel ve dolayısıyla şimdide var olmayan bir ötekiyle ilişki kurma zeminidir. Schlegel tarihi bilmek ile kendini bilmek aynı şeydir derken Novalis ötekini anlamak kendini anlamak için bir koşuldur şeklinde düşünmektedir."* (Kefeli, 2012: 72). Bir dava adamı olan Namık Kemal, şüphesiz tarihî bir eser oluşturarak hem romantizmin bu yönünü ortaya koyar hem de kaybedilen benliğin aranmasını sağlar.

Cezmi romanının büyük bir kısmı Adil Giray, Perihan ve Şehriyar'ın aşk üçgeninde geçer. Bu aşk anlatılırken diğer yandan Osmanlının ve on altıncı yüzyılda Sokullu Mehmet Paşa'nın büyük Türk-İslam birliği projesine değinilir. Tanzimat senelerinde Osmanlının içinde bulunduğu sıkıntılı durum göz önüne alınırsa Müslüman olmayan kavimlerin bir bir Osmanlıdan ayrılarak bağımsızlıklarını ilan etmesi gibi, Namık Kemal de belirli bir yöne işaret etmektedir. Namık Kemal'in fikrine göre kurtuluş bu büyük Türk ülküsünü canlandırmaktan geçer. Bu anlayış romantizmin millî tavrına da ters düşmez. Çünkü Namık Kemal'in millet kavramı içerisinde Türklerle birlikte Müslüman toplulukları da yer alır. Fakat burada mezhepsel olarak Sünnileri ve Şiileri ayrı tutar. Bu yapının içerisine Şiileri almaz. Sünni bir İranlı olan sevgilisi Perihan'ın ağzından Osmanlı ve Türklerin büyüklüğünü şöyle dile getirir:

"Emin ol ki, saltanatı tek bir sülâleye inhisar ettirmek bahtiyarlığı, yalnız Osmanoğullarına nasip olmuştur. İran üzerinde Safevi'lerin hükümet hakkı ne kadarsa, sizin de o kadardır. Belki sizin hakkınız bizden de ziyadedir. Çünkü saltanatınız, hem daha eski, hem daha uzundur. İranlılar, Gazneli Mahmut'tan sonra, hanedanınız sayesinde, ettikleri rahatı, gördükleri saadeti bugün ancak tarihlerde okuyabiliyorlar. Bugün Kırım'daki adaleti buradaki zulümle, karşılaştırmaktan da âciz değillerdir. İş sıkı tutulursa, başarıya ulaşmamak için ortada hiçbir sebep yoktur. Farzı mahal muvaffak olamadığımız takdirde, Türk bayrağının gölgesine sığınmak yine bizim elimizdedir." (C, s. 147).

Bu satırlardan da görüleceği üzere bir İranlıya söyletilen bu cümleler, bir Türk'ün söylemesinden daha etkilidir. Perihan böyle düşünmesini Sünni olmasına bağlayarak mezhepsel ayrımı da göz önüne serer.

Adil Giray, basiretsiz bir görüntü çizer. Yüksek bir ihtimalle özellikle Cezmi'yi ön plana çıkarmak istemektedir. Fakat eserin ilk cildinde Cezmi'ye dair pek bir şey görülmez. 16. yüzyılın tablosu çizilirken matbaanın geç gelmesi gibi medeni dünyaya ait unsurlardan uzak kalma da üstü örtülü olarak hicvedilir. Savaşlarda gösterilen mertlik ve delikanlılık Türklüğün temel özelliği olarak dikkate sunulur. Cezmi'nin Pertev ismindeki İranlıyı nehirde boğulmak üzereyken kurtarması, daha sonra cellat elinden de çekip kurtarması sıradan bir Türk'ün bile insancıl yönünü ortaya koyar. Zira Türk'ü diğer milletlerden ayıran temel özellik budur: Zor durumda olana el atmak. Günümüz Türkiye'sinde bile en muhtaç olunan değerlerin başında bu gelir. *Cezmi* romanıyla birlikte kültürel bilincin inşası söz konusu olur. Geçmişle bağını koparan birey, böylece kendisine has değerlerin farkına varır.

Tezli edebiyat anlayışını savunan Namık Kemal, tarihsel romanın imkânlarından faydalanır. *"Bu tezler tarihsel bir konuyla ilgili olabileceği gibi, yazarın düşünce dünyasının tarihsel bir konu aracılığıyla dışavurumu niteliği de taşıyabilir, yani yazar düşüncelerini tarihsel bir olay ya da olgu aracılığıyla somutlaştırabilir."* (Göğebakan, 2004: 29). Kemal'in anlayışına göre edebiyat toplum için yapılmalıydı. Dolayısıyla tarihten yararlanan yazar, konuyu genişletme isteğini taşımaz. Tarihin imkânlarıyla davasını devam ettirme amacını taşır. Tarihsel roman yazmanın kimi araştırmacılara göre bir özelliği de *"tarihi tamamlama ve onun bıraktığı boşlukları doldurmak gibi bir işlevinin"* (Göğebakan, 2004: 27) olmasıdır. Türk-İslam birliği ideali milliyetçiliği bir ülkü edinen her Türk'ün kalbinde yer alan açmamış bir gül gibidir. Sokullu'nun devrin şartları içerisinde gerçekleştiremediği bu ülkü; bir eksikliğin, tamamlanmamışlığın simgesidir. Üç kıtaya hükmeden Türk, bu ülküden mahrum kalmıştır. Namık Kemal'deki yüksek hassasiyet de bu ülküsel değeri gizlemeyerek tarihî romanın imkânlarıyla afişe eder.

Tarihsel romanla birlikte amaçlanan geçmişe takılıp kalma değildir. Geleceğe ait bir ülkü-değer oluşturma çabasıdır. Namık Kemal'in işaret ettiği ülkü-değer en uç noktadadır. Devrin şartları içerisinde böylesi bir değer çizmek Kemal'in şahsi manevisinde ancak gerçek bir Türk'ün çizebileceği bir tablodur.

İlk dönem Türk romanlarında tarihî konuların Ahmet Mithat, Mizancı Mehmet Murat ve Namık Kemal gibi romancıların görüş alanı içerisinde yer aldığı görülür. Ahmet Mithat romanlarında özellikle yakın geçmişe dair hadiselerden bahsederken bu hadiseleri romanın gayesi hâline getirmez. Onun bahsettiği tarihî konular parçalı bir şekilde romanlarda yer alır. Ahmet Mithat'ın yapmaya çalıştığı şey daha çok yeni Osmanlı bireyini tanımlamaktır. Millî değerleri de taşıyan bu yeni Osmanlı bireyi Batı'nın olumlu özellikleriyle birlikte gelenekten gelen hasletleri kendi kişiliğinde barındırır. Mizancı Mehmet Murat tek romanı olan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* isimli eserini millî bir roman gayesiyle yazar. Romanda yazarın eğitime verdiği önemle ve kalkınmaya dair fikirleriyle Osmanlıdaki millî bütünlüğün nasıl sağlanacağına dair görüşleri yer alır. Onun çizdiği perspektifte de Osmanlıcılık ve İslamcılık fikir akımlarının etkileri hissedilir. Namık Kemal'in *Cezmi* romanı tamamlanmamış bir roman olsa da romantiklerin tarihe sığınmalarına en güzel örnektir. Dönemin sorunlarına bir çıkış noktası olması açısından Osmanlı-Safevi ilişkileri dikkatlere sunularak geçmişte yaşanılan sorunlar ve çözüm yolları üzerinden halkı bilinçlendirme güdüsü dikkat çeker. Romantizmin milliyetçi ruhunun ilk dönem romancıları tarafından fark edilerek millî birliğin inşasında romantik akımın önemli bir araç olarak kullanıldığı dikkate çarpar.

1.7.2. Romantik Kahramanlar

Romantik akımla birlikte ideal kahramanlar, topluma yol gösteren karakterler, iyi-kötü mücadelesi gibi temalar dikkat çeker. Romantik akımın sanatkâra sunduğu özgürlük, sanat yapıtını sanatçının dilediği gibi işleyebileceği bir oyun hamuruna çevirir. Sanatkâr kendi idealleri doğrultusunda kişiler yaratarak arzuladığı bir evren yaratır. Bu evren her ne kadar ideal olsa da uzak bir ideal olarak tasarlanır. Romantik sanatçı daima içinde eleştirel bir tavır taşır. Toplumda gördüğü düzensizlikler, ahlâksızlıklar dikkatinden kaçmaz. Eserlerinin art alanında daima bir tez, daima bir kıssadan hisse çıkarma hâli mevcuttur. Böyle olunca romantik eserlerin kahramanları yazarın bir gölgesi gibi fikirlerin taşıyıcısı şeklinde görülürler. Romantik eserlerde şimdiye dair olan temalar bile çoğu zaman geçmişin yoğun birikiminin eseridir. Tarih ve tarih tasarımları şimdinin anlaşılmasına neden olacak bir ilişki kurma biçimdir. Tarihle kurulan ilişkide sanatçı kendi benini anlamaya, anlamlandırmaya çalışır. Nitekim Schlegel'e göre: *"...kendini bilmek ile tarihi bilmek aynı şeydir."* (Akt. Dellaloğlu, 2010: 70). Romantik yazında ister

uzak tarihten alınmış karakterler olsun ister günün kahramanları olsun, onların olumlanan özellikleri içerisinde millî hasletlerin önemi büyüktür.

Geçmişin sağladığı derin hayal kurma imkânıyla birlikte romantik sanatçı karakterlerini biçimlerken yerel renkleri bir ressam edasında kullanır. "Kökü mazide olan bir ati" gibi romantik kahramanlar kendi uluslarının mahalli renklerinin, folklorik özelliklerinin, yüce değerlerinin harmanlandığı ideal bir form olarak sunulur.

Ahmet Mithat'ın tarihî bir formla bezensin ya da bezenmesin bütün romanlarında olumladığı başkişiler, ideal bir tasarımdır. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanının Rakım'ı, Hasan Mellâh, *Karnaval*'ın Resmi'si, *Kafkas*'ın Kaplan Bey'i, *Gönüllü*'deki Recep Köso, *Henüz 17 Yaşında*'nın Ahmet Bey'i, her kim olursa olsun bu karakterlerin birbirine benzer ortak özellikleri mevcuttur. Bulunduğu devre göre bu karakterlerin ortak özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Eğitimlidirler
- Geleneklerine bağlıdırlar
- Kişisel hırsları yoktur
- Sabırlıdırlar
- Yüce ahlaki değerler taşırlar
- Örnek kişilerdirler
- Zekice düşünürler
- Düşmüş insanları kollarlar
- Liderdirler

Romanlardaki kişilerin özellikleri çoğaltılabilir ve her birine ayrı birer örnek vermek mümkündür. Kahramanların genelinde neoklasik özellikler vücut bulur. Bir yandan geçmişe dair hasletler taşırken diğer yandan çağın gereklerine göre Batının olumlu özelliklerini de taşırlar. Açık fikirli olan bu karakterler daima Osmanlı ruhuyla bezenmiş ve Müslüman tiplerdir. Tarihî vakaların işlendiği birkaç roman kişisine dikkat edildiğinde onların ideal özellikleri daha iyi anlaşılacaktır.

Arnavutlar Solyotlar romanının başkişisi Rüstem birçok olumlu özelliğiyle tanıtılır. Fakat onun en önemli özelliği dil bilmesi ve Avrupa politikasına hâkim olmasıdır:

"... Babası tarafından ticaret için Preveze'ye gönderilerek orada zaten mütekellim olduğu Türkçe ve Arnavutça ve Rumcaya zamimeten Venedik tüccarından İtalyancayı da öğrenmiş ve tüccâr-ı merkumeyle mülakât zamanlarını boş

geçirmeyerekAvrupa ahvalini, efkârını, gereği gibi öğrenerek Arnavutlar meyanında efkâr-ı cedide sahibi bir merd-i yegâne hükmünü almıştır ki asıl kendisini beğendirecek evsafın en büyüğü budur." (AS, s. 33).

Rüstem'in olaylara yaklaşımındaki farklılıklar roman boyunca dikkat çeker. Tepedelenli Ali Paşa'yı fikirleriyle etkileyerek savaşmadan Solyotlarla sulha erişileceğine inanır. Ali Paşa'nın yanlışlarıyla zor duruma düşer ve istediği gibi savaşsız barış hâlini gerçekleştiremez. Kıvrak zekâsı sayesinde olabilecekleri önceden gören dürüst, mert ve cesur bir savaşçı olarak resmedilir. Onun kişiliğinde Osmanlının ulviyeti aktarılırken diğer milletlerin arızi yönleri karşıtlık ilişkisiyle ortaya konur.

Kafkas romanının başkişisi Kaplan Bey de birçok olumlu meziyetleriyle çizilir. Hem Moskoflarla ilişkisi hem de kendi halkına liderlik yapması önemli bir meziyettir. Ahmet Mithat'ın romanlarında dikkat çeken kahraman özelliklerinin başında bu kişilerin kendi halkına liderlik yaptığı ve düşmanlarla ilişki boyutunu da çok iyi ayarladığı gözlemlenir. Rüstem, Solyotların içinde yaşarken, Kaplan Rus aileleriyle sıkı bağlar kurar, Recep Köso ise Yunanlılarla yakındır. Bu karakterlerin ortak noktalarından biri de savaştıkları uluslardan bir kızın kendilerine âşık olması ve o kızla evlenmeleridir. Neticesinde kızın Müslüman olarak Osmanlının büyüklüğünü taçlandırdığı görülür.

Ahmet Mithat'ın takipçisi Fatma Aliye de ideal kadın karakterlerle millî ruha katkı sağlamaya çalışır. Onun romanlarında ön plana çıkan iffet-iffetsizlik, dürüstlük-yalancılık, kötülük-iyilik gibi zıtlıklar ideal Osmanlı kadınını anlatmak için oluşturulur. Kadınların kendilerine yapılan bütün haksızlıklara rağmen hayatla baş edebilmeleri tezi romanlarının hepsinde ön plandadır. Modern zamana ayak uyduran, çalışma hayatına katılabilen, bunun yanında ahlaki değerlerinden bir şey kaybetmeyen başkişiler bilinçli olarak seçilmiştir.

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* isimli romanının başkişisi Mansur ideal tiplerden en dikkat çekenidir. Birol Emil, Mizancı ile ilgili yaptığı geniş çalışmasında Mansur karakterinin her tavrıyla yazarının birebir kopyası olduğunu belirtir (1979: 473). Robert Finn, Mansur karakterinin ayrıntılı tasvirlerini gerçekçi bir çizim olarak görür. Mizancı Mehmet Murat'ın Rus duyarlılığıyla yetişmesinin karakterlerinin psikolojik bir duyarlılığa erişmesinde önemli olduğunu belirtir (2003:68). Nihayet Arslan ise bu eseri ütopik bir roman olarak değerlendirir. Aynı görüşü satır arasında Finn'in de belirttiğini ifade etmek gerekir (Arslan, 2007: 346, Finn, 2003: 72). Ahmet Ö. Evin,

Mansur'un tıpkı yazarı gibi tipik bir tez canlı idealist kişilik özellikleri gösterdiğini belirtir (2004: 158).

Mansur karakterinin yazarın kendi karakteriyle yakınlık göstermesinin ötesinde millî bir roman gayesiyle yazılan eserde millî özelliklere haiz ideal bir tip olduğu belirgindir. Bulunduğu dönem içerisindeki insanlarla uyuşamaması, açık sözlülüğü, yardım severliği, idealist kişiliği ilk bakışta dikkat çeker. Roman boyunca çizilen karakterlerin ebeveynlerinin millî duruşuna göre olumlu veya olumsuz olması, bu özelliklerinin değişmemesi onlara romantik bir hüviyet kazandırır. Mansur ve Zehra'nın babaları millî mücadeleye ters isimler değildir. Bu sebeple diğer amcaların çocukları ön plana çıkarılmaz. Hatta yer yer olumsuz özellikleriyle romanda yer alırlar.

Mansur, öncelikle amcasının konağında iyi bir eğitim alır. Sonrasında ailesinin koruyuculuğundan kurtularak kendi kendine hayat tecrübesi edinmek ister. Fransa yılları zorlu geçse de kendi hayatını kurması adına ona büyük bir özgüven kazandırır. İlk çocukluk yıllarındaki kıskanç tavırları büyüdükçe ilmi konulara aktarılarak kişiliğinin zamanla oturduğu gözlemlenir. Zehra'ya karşı mahcup olması onun değiştiğinin önemli bir göstergesidir. Yazarın özellikle Mansur'u davranışları üzerinden tanımlaması gerçekçi yöntemlerle uyuşur. Fakat bu gerçekçilik sınırlı bir gerçekçiliktir. Romanın genel havasında çoğu zaman zedelenen parçalı bir realist hava mevcuttur. Mansur her yönüyle ideal bir tiptir. İki işi bir arada yapabilir. Zekidir. İçki içmese de bulunduğu ortama ayak uydurur. Bu yönüyle gelişime ve farklı kişilik özelliklerine açık olduğu vurgulanır. İnsanları sınıflandırmaz. Kişilerin konumlarına göre değil insani vasıflarına göre kendi bakış açısını ayarlar. Evin hizmetçileri, uşakları Mansur'a hayrandırlar. Günü gelir evin hizmetçilerinden Bilal hastalanır. Mansur, Bilal'in başında iki gün iyileşmesini bekler. Cuma günleri yoksul insanlara bedava tabiplik hizmeti sunar. Halkçı tavrıyla ve bütün insanları kucaklayan yaklaşımıyla göz doldurur.

Düşküne ve aciz olana her zaman el uzatırken zalimin karşısında yer almayı şiar edinir. Kaleme gelen bir Fransız'a yaptığı terbiyesizliğin karşılığında onu tokatlayarak cevap verebilen gözü pek, cesur bir karakterdir. İdeal davranışlarıyla çoğu zaman etrafındaki insanlar tarafından anlaşılmaz. Kalem dairesinde birçok insanın hiçbir iş yapmadan oturduğunu fark eder. Kendisi bu durumu kaldıramayıp işten ayrılır. Çevresindeki insanlar bu durumdan ders çıkaramazlar. Çünkü Mansur'un davranışını anlayamazlar. Bu derece yaşadığı dönemden ayrı bir tip olarak çizilir. Eğitimle ilgili görüşleri, kalkınma fikirleri ve ahlaka düşkünlüğü onu özel bir insan yapar. Amcasının

kızı Sabiha'nın bütün oyunlarına rağmen ona yüz vermez. *"Beni ölünceye kadar sevecek olan Hanım Göksu çayırı ile Kağıthane yollarında rastgele çapkınların, edepsizliklerini kabul etmez."* (TYT, s. 192) diyerek Sabiha'ya ahlâk dersi verir. Şeyda Başlı'nın Mansur'un davranışlarını Batılılaşma eksenli düşünmesinde haklılık payı vardır (2010: 317). Çünkü Mansur gittiği her yeri kendi ideal görüşlerine uygunluğuna göre değerlendirir. O yanlış Batılılaşmanın karşısındadır. Bu nedenle yurtdışına eğitime gidenleri eleştirir. Kendi köklerinden uzak kalanların memlekete faydadan çok zarar getireceğine inanır.

Mansur gibi ideal bir karakter olarak çizilen diğer roman kişisi Zehra'dır. Zehra, Mansur yüzünden eğitiminde aksaklıklar yaşasa da kişilik özellikleri geleneksel Osmanlı kadınını yansıtır. İslami değerler onun için ön plandadır. Amcasının kızı Sabiha ile büyümesine rağmen onun kültür kodlarıyla aynı frekansta değildir. Mansur'un gözünden kaçmayan ulvi davranışları neticesinde zamanla ikili arasında bir aşk oluşur. Bu aşkın oluşumu bile aslında idealist dünya görüşlerinin benzerliğinden kaynaklanır. Adeta Zehra, Mansur'un öteki cinsteki kopyası gibidir (Emil, 1979: 493).

Turfanda mı Yoksa Turfa mı romanında eserin ismine yapılan ironik gönderme de kişiler kimine göre geri kalmış gibi görünebilir. Kimine göre de Batı'nın ilmiyle birlikte kendi İslami kodlarını yaşattıkları için yenileşmenin simgeleri hâline dönüşebilir. Yazarın örnek figür olarak bu kişileri ön plana çıkardığı ve millî romantik bir karakter oluşturduğu belirgindir.

Namık Kemal'in *Cezmi* isimli romanı Mizancı Mehmet Murat'ın da etkilendiği romanlardan biridir. Tam anlamıyla millî romantik duyarlılıkla ele alınan *Cezmi* romanı, ikinci cildinin yazılamayışıyla yarıda kalır. Bu sebepten Cezmi'nin kişisel gelişimi çok iyi izlenemez. Fakat yine de bu ilk ciltte yer aldığı kadarıyla üstün özelliklerle bezenir. Atlı sporlarda usta olması, şairlik yeteneği dikkat çeker. Ayrıca düşmanı da olsa Pertev'i boğulmak üzereyken kurtarması insancıl yönünü ön plana çıkarır.

İlk dönem Türk romanlarında Ahmet Mithat, Mizancı Mehmet Murat ve Namık Kemal özelinde tarihî olaylara bir ilgi olduğu görülür. Romanın millî bilinç oluşturmadaki rolünden faydalanılarak yazarların kendi zihniyet yapılarına göre millî ruhun inşası ve ideal karakterlere yöneldiği anlaşılır. Romantizmin millî yönü bu yazarlar tarafından değerlendirilmiştir. Ulus milliyetçiliğinden ziyade Osmanlıcı ve ümmetçi bir anlayışın ön plana çıktığı göze çarpar. Bunların nedenleri çeşitli çalışmalarda ortaya dökülür. Romantik akım tarafından bakıldığında yerel renklerin edebiyata sızması ve millî

değerlerin tartışılması roman türünün işlevsel bir şekilde kullanılmasını sağlar. Sanatsal kaygılar ikinci plana atılarak halkı bilinçlendirme, eğitme ve yönlendirme çabaları hissedilir derecede önemli hâle gelir.

1.8. Dil ve Üslup

Romantizm, klasisizmin aşırı kuralcılığına karşı bir akımdır. Klasiklerin eserlerinde oluşturduğu kusursuz dil romantik eserlerde görülmez. Romantiklerin özgürlükçü tavrı sanatçıya dilediği gibi bir üslup oluşturma şansını tanır. Böylece romantik eserlerde bir üslup karmaşası da yaşanır. Çünkü her romantik kendisine özgü bir dil oluşturma isteğini taşır. Romantizmdeki birlikteliğin bozulmasının temel sebeplerinden biri de budur.

Romantikler kural tanımazlığın imkânıyla eserlerinde süslü ve ağdalı bir dil oluştururlar. *"Romantikler çok zaman mübalâğalı bir dille birlikte azametli imajlar ve teşbihler seçerek tasvire (her çeşit tasvire) önem vermişlerdir. Üslûbun en kuvvetli niteliklerinden biri de onlarca tasvirdir."* (Gözler, 1976: 140). Tasvire verilen önemle birlikte romantik eserlerde çeşitli dil oyunları görülür.

Divan edebiyatında yüzyıllarca süslü ve ağdalı bir dilin kullanılması Tanzimat dönemi sanatçılarının bu dile tepki doğurmasına neden olur. İlk dönem eserlerinde ağır bir dilden ziyade sade bir dil kullanılır. Süslü ve sanatlı dil daha çok Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte ortaya çıkar. Bu sebepten Tanzimat dönemi sanatçıları dili kullanma şekliyle Batılı romantiklerden ayrılırlar. Fakat romantizmin tepkiselliği özünde Tanzimat döneminde de mevcuttur. Kendi dinamikleri içerisinde sadeleşen dil de kendi klasiğine bir tepki olarak okunabilir. Ayrıca ilk dönem sanatçılarının sanatsal kaliteleri de üstün nitelikli bir üslup oluşturmalarına engeldir.

Divan edebiyatında sanatçının kendisini gizlediği bir edebî oluşum mevcuttur. Tanzimat dönemi romancılarının özellikle en çok saldırdığı alan budur. Dönem yazarları eserlerinde kendilerini özellikle göstererek eserleriyle aralarında güçlü bir bağ oluştururlar. *"Romantik ironi"* (Aytaç, 2005: 343) olarak adlandırılan bu tutum ilk dönem romanlarının üslubunu oluşturan temel dinamiktir. Bu sebeple romantiklerin dil ve üslup özelliklerini romantik ironi ışığında incelemek daha doğru olacaktır.

1.8.1. Yazarın Konumu: Romantik İroni

Romantizmi kendisinden önceki akımdan ayıran en temel ölçütlerden birisi eserin müellifinin eseri karşısında aldığı konumdur. Bilindiği gibi divan edebiyatında sanatçının eserde görülmesi mümkün değildi. Geleneğin sınırları içerisinde bırakın sanatçının eserde görünmesini alışılmadık mazmunlar bile büyük eleştirilere tabii tutulurdu. Fakat Lale Devri ile birlikte birebir Batı özentili bir durum olmasa da değişen hayat şartları şairlerin bilinçlerinde yeni mazmunların doğmasını sağlamıştı. Kayahan Özgül bu durumu şöyle açıklar:

"Devletin, insanın, nesnenin tabiatı değiştikçe şiirde değişmekte ve yeni temalar, yeni mazmunları gerekli kılmaktadır. Şair, taze mazmunlar bulmayı, hem kendini gelenekten ayırmanın bir yolu hem de yeni geliştirmekte olduğu müstakil poetikasının icabı olarak görmeye başlar." (2007: 29)

Mazmunların değişmeye başlaması aslında klasiğin çatırdamaya başlamasının belirtisidir. Bununla beraber yeni temalar ve bilinen mekânların şiire dahli sanatkârın konumunda da farklılıklara neden olur. Öyle ki Keçecizade İzzet Molla'nın Mihnet-Keşan adlı mesnevisinde Türk okuyucusu ilk defa sanatçının ayna vasıtasıyla da olsa yansımasını görür. Sanatçının var olma kaygısı belirgin bir şekilde ortaya çıkar (Tüzin, 2008: 14). Bireyin ve gerçekliğin, romana benzerliğiyle dikkat çeken mesnevide görülmesi de şüphesiz tesadüfi değildir. Çağın icap ettirdikleri her zaman kendisini ifade edecek en uygun türü arar. Dolayısıyla mesnevide ortaya çıkan sanatkâr, bu özgüvenini ilk dönem romanlarıyla da devam ettirecektir.

Romantik akımın sanatkâra sunduğu başat nitelik onu özgürleştirmesidir. Bu özgürleşmenin getirdiği özelliklerden biri sanatçının eserinin tanrısı olarak kendi varlığını cümle âleme duyurma çabasıdır. Yazılan eserler bir nevi sanatçının oyun alanına dönüşür. O karakterlerini istediği gibi kurgulayabilen, gerçeklik ile hayal arasında muğlak bir görüntünün oluşturulduğu eser içerisinde okuyucuya kendi varlığını sezdirmenin ötesine geçerek bizatihi "ben buradayım" diyen bir kişiye dönüşür.

Sanatçının eserine olan uzaklığının romantik dönemdeki karşılığı romantik ironi terimiyle açıklanır. Bilindiği gibi öncelikle Antik Yunan'da çıkan ironi kavramı Sokrates, Aristo gibi düşünürler tarafından kullanılmıştır. Kavram yıllar geçtikçe değişik anlam boyutlarına karışarak romantik dönemde Fitche, Schlegel Kardeşler tarafından romantik öznelliğin bir yansımasına dönüştürülmüştür. Hegel ve Kierkegard gibi düşünürlerin de ironi kavramı üzerinde düşündükleri bilinmektedir. İroni, Türk Dil Kurumu'nun güncel

sözlüğünde *"Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme"* (TDK, Güncel Sözlük) şeklinde geçer. Sokrates kaynaklı olan bu tanım romantik dönemde sanatçının eserine olan uzaklığını belirlemede yeni bir anlam boyutuna ulaşır. *"Friedrich Schlegel için romantik ironi, öznelliğin en aşırı biçimiyle su yüzüne çıkışını temsil etmektedir."* (Güçbilmez, 2005: 19).

Klasik dönemde sırtını geleneğe dayayan sanatçı kendi benliğini ifşa etme gereği duymazdı. Kur'an ve hadis gibi dinî terminoloji, sözün gücünü oluşturmada ana etkendi. İlk romanlarla birlikte bu güçten yoksun kalan sanatçı kendi gücünü ancak kendi benliğiyle elde etmeye başladı. Böylece romantizmin sağladığı özgürlük, sanatçının eserinde kendisini her şekilde hissettirmesine yol açtı. Mesafe boyutunu her yazarın yazarlık kabiliyeti nispetinde kullandığını eserlerin ayrıntılı bir incelemesiyle görmek mümkündür.

Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat'ta yazarın bilinçli bir mesafe tercihi yoktur. Gelenekten gelen anlatım yöntemlerini yeni bir anlatı türünde kullandığı aşikârdır. Romantiklerin kural tanımazlığının etki alanına giren anlatıcının konumu meselesiyle gelenekten gelen anlatım yöntemleri arasında benzeşen yönler anlatımın romantik ironi çerçevesinde düşünülmesine olanak sağlar. Fakat bu durum yazarın bilinçli bir tercihi olarak görülmez.

Yazarın anlatıcı olarak kendisini açık ettiği kısımlarda genel olarak anlatılan olaylardaki bağlantıyı sağlama isteği mevcuttur:

"Biz şimdi evin tarifine bakalım da, sonra Fitnat Hanımın uzun uzadıya tavsifine (anlatımına) geleceğiz." (TTF, s. 71).

"Gelelim yine Talât Beye. Talât Beyi, hatırınızda olmalı ki, bir büyük hüzün ve meyusiyette (ümitsizlikte) bırakmışız." (TTF, s. 82).

"Gider iken yolda rast geldiği çapkınların buna işaret ettiklerini, lâkırdı söylediklerini, omuz vurduklarını bırakalım da ilerisine bakalım." (TTF, s. 85).

Metindeki vaka birliklerini bağlama isteğinin görüldüğü bu pasajların örneklerini çoğaltmak mümkündür. Yöntemin sağladığı diğer bir olanak da eserin okuyucuyla birlikte inşa ediliyor izlenimi vermesidir. Yazar, okuyucuyu kendisiyle birlikte olaydan olaya sürüklemektedir. Böylece okuyucu, yaşanan olayları sanki bizzat görüyormuş izlenimine kapılır. Şüphesiz ki buradaki okuyucu kurgusal bir okuyucudur. Böylesi bir anlatım yöntemi gerçek okuyucu ile kurgusal okuyucu arasında bir bağ kurmaya yarar. Yazarlık özelliklerini gelişmediği bir dönemde bu şekilde metnin görünebilirlik derecesi yükseltilmeye çalışılır. Yazarın uyguladığı bu anlatım yöntemi onun metin içinde

görünme isteğinden kaynaklanmaz. Teknik olarak vaka halkalarını birbirine bağlamak için bu şekilde bir yol denenir.

Yazarın metne müdahalesi bazen de heyecan unsurunu arttırmak için olur. Fitnat'ın kimin kızı olduğuna dair bilinen hikâye aktarıldıktan sonra yazar durumun daha farklı olduğunu araya girerek belirtir: *"Lâkin aslı böyle miydi? Yok, sabredelim de aslını sonra anlatacağız. Her ne ise."* (TFT, s. 74). Okuyucuya sorular sorarak sonra da bu sorulara kendince cevap vererek olaylar hakkında fikir yürütme romantik yazarların metne olan mutlak hâkimiyetlerinin bir ürünüdür. Okuyucunun merakını uyandırmak ve verilmek istenen mesajın algılanabilmesini sağlamlaştırmak adına yazar eserin içine girerek okuyucunun dikkat kesilmesi gereken yönleri belli eder.

"O on günün nihayetinde yukarıda dediğimiz kara gün zuhur eyledi. Niçin kara gün dedik? Çünkü, o gün Talât ile Fitnat'ın saadetine hitam verdi (son verdi). Ümitlerini ifna eyledi (yok etti). Nihayet ölümlerine de badî oldu (sebep oldu). Bu türlü bir güne kara gün demeyip de ne diyelim?" (TFT, s. 112).

Yukarıda görüldüğü gibi yazar olayları kendisini haklı çıkarmak için kullanır. Dolayısıyla burada söz konusu olan verili bir gerçeklik değildir. Tam aksine yazarın inandığı gerçeklik kurgulanmaya çalışılır. Yazarın okuyucuya hiçbir pay bırakmayıp başka türlü bir düşüncenin ortaya çıkmasına engel olması, romantikliğin mutlak hâkimiyet iddiasından ileri gelir. Metnin kurgulayanı olan yazar, eserin içerisinde görünerek okuyucuya kılavuzluk eder. Buradaki tavır dönemin okuyucusunu küçümseyen bir tavırdır. En ufak ayrıntıda bile okuyucuyu yalnız bırakmayıp metnin nasıl okunması gerektiği öğretilir. Romanın yazıldığı dönem dikkate alındığında yazarın taşıdığı endişe anlaşılsa da metnin genel anlamda seviyesini düşürdüğü aşikârdır.

Türk edebiyatında anlatıcının mesafesi ve romantik ironi ele alındığında en çok dikkati çeken kişi şüphesiz Ahmet Mithat'tır. Ahmet Mithat'ın eseri karşısında takındığı tutum birçok edebiyat araştırmacısı tarafından değerlendirilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi meddah usulünün onun romanlarındaki etkisi su götürmez bir gerçektir. İlk romanlarından olan *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*'ta roman karakterlerinden biri de meddahtır. Adeta sözü ondan teslim alır gibi meddahın da roman karakteri olması ve Ahmet Mithat'ın anlatımının meddahın anlatımına benzemesi yazar olarak sırtını dayadığı geleneğin bir göstergesidir. Bu meddah tarzı anlatım aynı şekilde kalmış olsaydı o zaman yazarın kendisine has bir anlatma şeklinden bahsedilemezdi. Dikkati çeken durum ise Ahmet Mithat'ın bu anlatım tarzını gittikçe geliştirerek

içselleştirmesi ve kendisine has bir anlatım şekli hâline getirmesidir. Romantik dönem de sanatkâra bu özgürlüğü vererek kendi tutumunu oluşturmasına olanak sağlanır.

Farız Yıldırım'ın *Felatun Bey İle Rakım Efendi* üzerine yazdığı makale Ahmet Mithat'taki mesafenin romantik ironi açısından ele alınabileceğinin bir göstergesidir: *"Felatun Bey İle Rakım Efendi Romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin izlek konusunda eğitici/pedagog kimliğinin, yapı konusunda ise farklı anlatım yöntemlerini deneyen yenilikçi ve sentezci anlayışının sonucu olan romantik ironik bir metindir."* (2011: 1793). Sadece bu roman değil Ahmet Mithat'ın birçok romanında mesafenin romantik ironiyi doğuracak şekilde kurgulandığını görmek mümkündür.

Ahmet Mithat'ın mesafe ilkesini eserlerinin kurgulanmasında birçok etken açısından incelemek mümkündür. Romantikliğinin en büyük delili olan bu durum onun kurgu yeteneğinin olmazsa olmazıdır. İlk romanından son romanına kadar sadık kaldığı tutum eserlerinin realist bir hüviyet kazanmasına da engel olur. Bütün romanlarında mesafenin romantikliği adına bir şeyler bulmak mümkündür. Anlatıcının konumu meselesinin kurgusal olarak ön plana çıktığı metinleri irdelemek bu kalabalığın genel hatlarını incelemede yarar sağlayacaktır.

Ahmet Mithat'ın *Çengi* isimli romanı yazarın eserdeki konumuna dair değişkenleri gösteren romanlarından biridir. Esasında *Don Kişot* romanının bir uyarlaması olan eserde Don Kişot'luk bir kavram olarak kullanılır. Bu anlamda birinci bapta Don Kişot'luğun ne demek olduğu açıklanır.

"Ama erbâb-ı mütâlâa içinde Don Kişot'un ne olduğunu bilenler dahi bulunacakmış. Malûmdur ki, bir hikâye yalnız havas için yazılmaz. Avam için yazılır. Havas indinde pek meşhur ve maruf olan Don Kişot'un avam nezdinde pek meçhul kalması dahi âdetin haricinde bir şey değildir. Her halde Don Kişot'un mahiyetini avama tanıttırmak lâzımdır." (Ç, s. 5).

Roman dışı olması gereken bu cümleler romanın ilk bölümünü oluşturarak yazarın eseri kurma safhasının roman içinde verildiği ilk örnekleri oluşturur. Bu durum daha sonra *Müşahedat* romanında doruğa çıkarak Ahmet Mithat'ın ilk postmodernist yazarlardan olabileceği yanılgısını oluşturacaktır. Paragraf birçok işlevsellik barındırır. Ama en önemlisi yazarın burada okur kitlesini belirlemesidir. Bu durum bile başlı başına ironik bir göstergedir. İlk bölümden anlaşılacağı üzere yazar Don Kişot'un garipliklerinden yola çıkarak İstanbul'da buna benzer olaylar arasında bir ilişki kurma gayretindedir. Bu durum bir bakıma metinlerarasılığı da çağrıştırır. Romantizmin

dinamik olarak içinde postmodernizmi barındırdığı düşünüldüğünde bu ve bunun dışındaki romanlarda görülen metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi tekniklerin daha çok romantizmin iç dinamiklerinin bir yansıması olarak okumak daha doğru olacaktır.

İlk bölümde yazarın sesine çok yakın bir anlatıcının varlığını görmek zor değildir. Anlatıcı kendinden güdümlü bir şekilde hem okuyucusunu belirler hem de amacını açık eder. Eğitmek, yönlendirmek, ahlaki çıkarımlarda bulunmak gibi bu güdümlü hâller eserin gerçeklik seviyesinin keyfiliğini açık eder.

"Hâlbuki Saliha Molla İstanbul'a yirmi sene mukaddeminde daha yirmi, yirmi beş sene kadar mukaddeminde gelmiş ve bilgisi sayesinde pek büyük, ama gerçekten pek büyük familyalara intisap eylemişti." (Ç, s. 8).

Hikâyenin anlatımına geçildiğinde, Kobold Knıght'ın tabiriyle *"ikinci elden"* (Akt. Booth, 2012: 36) anlatımın yer aldığı bir anlatım şekliyle karşılaşılır. Dramatik bir anlatım değildir bu. Okuyucunun zihninde bir şey canlandırmaz. Daha sonrasında hem Saliha Molla hem de Daniş Çelebi'nin kimliğinin açıklandığı kısımlar vakaya uygun olarak kişilerin açıklandığı bölümler olarak okunmalıdır. Burada bir resmetme ve hayal ettirmeden söz edilmeyeceği bellidir. Aslında bu çeşit bir anlatım şekli de yazarı metnin tek hâkimi hâline getirerek okuyucuyu onun yönlendirmelerine bağımlı hâle getirir.

Yine eserin başında okuyucunun da metnin ilerlemesinde bir etki unsuru olduğu görülür: *"Ne dediniz? Böyle bir fıkraya o zamanlar inanılmış olduğuna taaccüp mü ettiniz? Biz ise sizin taaccübünüze taaccüp ederiz."* (Ç, s. 9). Okuyucusunu dikkate alarak yazan yazar hikâyeyi gerçekleştirirken de onlardan bağımsız ilerlemez. Bu durum yazar ile okuyucu arasında bir yakınlık oluştursa da gerçekliği rafa kaldıran bir tutum olarak dikkat çeker. Burada söz konusu olan okuyucu da aslında reel bir okuyucu değildir. Dikkat edilirse Ahmet Mithat'ın birçok eserinde okuyucunun metne müdahalesi veya anlatıcıyla okuyucunun tartışması görülecektir. Buradaki okuyucu daha çok anlatıcının bir türevi işlevini gösterir. Nitekim okuyucuyla olan diyalogların metin içi işlevselliğine bakıldığında romandaki fikirlerin anlatıcının vaka ile ilgili görüşlerinin netleştirilmesi görevini üstlendiği dikkat çekecektir.

Okuyucuyla kurulan yakın ilişki neticesinde artık anlatıcı okurun dünyasını kendi bakış açısına göre şekillendirme gücüne sahip olur.

"... yukarı ki babın sonunda görüldüğü veçhile artık bir ayak evvel bu dünyanın belâsından kurtulmak istemesi ol kadar büyük bir inkılâptır ki karilerimiz bu inkılâbın derece-i ehemmiyetini takdir etmeleri bizce matlûp ve mültezemdir." (Ç, s. 74).

Anlatıcının oluşturduğu sahte okuyucu onun iktidarını onaylayan bir kukladır. Okuyucu adına soru sorma, onun yerine cevap verme, ardından ne olması gerektiğine birlikte karar veriyormuş hissini uyandırma metnin kurgusallığının da bir parçasıdır. Anlatıcının bu özgürlüğü, istediği müdahalenin önünü açarak gerçekliğin yazarın kaygılarına ve amaçlarına uygun bir gerçeklik hâline dönüşmesine neden olur. Bu durum da romantik tavrın belirleyicisidir.

Ahmet Mithat'ın bütün romanlarında hayal ve hakikat ikilemini görmek mümkündür. Romanla ilgili görüşlerini belirttiği eserlerinde özellikle romanın hayalle olan yakınlığını ifade ettiği görülür. Fakat bu hayal, hakikatten alınma bir hayaldir. Dolayısıyla onun eserlerinde hayal ve hakikat meselesi özellikle muğlaklaştırılarak hep bir açık kapı bırakılır. Eserde açılan gedikler yazara sonsuz imkânlar tanır. Onun her iki dünyada gidip gelebilmesinin önünü açar. *"Kurgunun safça ilerleyen akışı, onun gerçek olmadığını ispatlama niyetindeki yazarın ve sürekli yanıp sönen metin ikaz ışıklarının tedirginliğinde sürüklenir."* (Arslan, 2011: 40). Bu durum kendi kurgusallığına da yansıyarak yeri geldiğinde romanın bir karakteri, yeri geldiğinde yazarı, yeri geldiğindeyse kendi kurmaca dünyasının tanrısı olmasının önünü açar.

Yeryüzünde Bir Melek ve *Karnaval* romanlarında hayal ve hakikat arasında kalmışlığı yazarın konumundan açıkça görmek mümkündür.

"Evvelâ Gabat'ın odası derununu anahtar deliğinden bir temaşa ederek söylenen sözleri dahi işitmek için kulağımızı o deliğe tutalım." (K, s. 81).

Anahtar deliğinden bakan yazar çift yönlü bir dünyanın kapılarını gösterir. Bu öyle bir dünyadır ki hayal ve hakikat arasındaki gidiş gelişleri kolaylaştırır. Yazarın konumlandığı bu mesafe onun öznelliğine açılan bir kapıdır. Romantik eserlerde önemli olan gerçekliğin kendisinden ziyade sanatçının üzerinde bıraktığı etkidir. *"Sanatçı yapıtında doğayı, dünyayı, toplumu ve insanları ele almaz; tüm bunların onun üzerinde bıraktığı izleri ele alır."* (Dellaloğlu, 2010: 99).

Üç boyutlu bir bakışa yol açan anahtar deliği aynı zamanda kışkırtıcıdır. Okurun merakını kamçılamanın yanında başkasının dünyasına izinsiz girebilmenin dayanılmaz cazibesini de teklif eder. Böylece okur ve yazar aynı günahın ortakları hâline dönüşür. Meselelerin göründüğü açı gerçeklikten kurmacaya doğru olan kaçışı mümkün kılar. Böylesi bir konumlanma ise ancak romantik bakış açısında mümkün olabilir. *"Tanrı sürekli olarak kendisini hiçliğin içine yerleştirir, ardından geri alır, sonra bir daha yerleştirir; bu tüm ironiler gibi, en korkunç karşıtlıkları ortaya koyan Tanrısal bir*

eğlencedir." (Kierkegaard, 2009: 353). Hayal ve hakikat arasındaki bu ikircikli durum metnin belirsizlik derecesini arttırarak sanatçının kendi öznelliğinin önünü açar. Bu durum aynı zamanda yazarı eserinin tanrısı konumuna yükseltir.

Yazarın eserinin tanrısı gibi görünmesi ironik bir tutumdur. Kökleri kitabi olan dinlerin tanrı algısıyla örtüşür. Zira tanrı evrende olmuş ve olacak her şeyi sonsuz ilmi sayesinde bilir. Onun nezdinde yaşanılan hayat sonuçlarıyla birlikte belliyken insanoğlu bu bilinmezliğin içindeki bir roman karakteri gibidir. Yazarın zihninde her şey apaçık belliyken hem okuyucu hem de romanın karakterleri bundan habersizdir. Böylece romantik tutum yazarın öznelliğini tanrısal bir konuma eriştirir. Ahmet Mithat, bunu ilan edercesine şöyle der: *"Hikâyenin musavvir ve muharriri bulunduğumuzdan bu işin içindeki sır bize mâlumdur."* (SM, s. 65). Bu cümle, yazarın keskin bir manifestosu gibi de okunabilir. Nitekim eserlerinin anlatıcısı olarak her zaman iktidarı elinde tutmaya çalışır: *"Evet romanın muharriri sıfatıyla vak'anın evâili, evâhiri bittabi zihnimizde mevcut olacağından daha şimdiden itiraf ve ihtar edelim ki bu bir Osmanlı ismidir."* (MM, s. 22). Her şeyin yazarın zihninde mevcut olması tanrı ve insan ilişkisinin kurgusal dünyadaki bir yansıması gibidir. Ahmet Mithat'ın eserlerinin genelinde sezdirdiği keskin hâkimiyet birebir söze dökülerek yerini sağlamlaştırmasını sağlar.

Yazarın hâkimiyeti eseri istediği ağırlıkta yazmasına olanak tanır. İstediği karakteri ön plana çıkartıp istediği karakteri kötü biri olarak ilan edebilir. Onların eserde kaplayacağı yer de yazarın kararıyla belli olur. *Çengi* romanındaki Melek Hanım hakkında şöyle karar verilir:

"İsmini de tesmiye eyledik ya! Artık Melek Hanımı büyütmekte biraz istical edelim. Mâlumunuzdur ki bir hikâye-nüvis murat eder ise bir çocuğu iki üç satırda büyütebilir. Fakat biz Melek Hanımı yalnız bir 'büyüdü' demekle büyütmeyi tecviz edemeyiz." (Ç, s. 55).

Metnin tek hâkimi olan yazar hem isimlendirmeyi yapar. Hem de ona istediği ölçüde kıymet verir. Bunu yaparken de açık bir şekilde durumu ilan eder. Çünkü onun istediği şeylerden biri okuyucularının yazarın gücünün farkına varmasıdır. Karakterlerin yaratıcısı olduğu gibi eserin bütün düzeni de kendisine aittir. Bu keyfilik yazarın özgürlüğünün dışavurumudur. *"İroni özneyi özgürleştirir."* (Dellaloğlu, 2010: 95). Özgürleşen yazar metni kendi oyun alanına dönüştürür. Eserin tek hâkimi olarak okuyucuyla da metin arasına mesafe koyar: *"Binaenaleyh biz size haber vermeyince siz kendiliğinizden bu uzletin sebebini anlayamazsınız."* (Ç, s. 43). Her türlü bilme işinin

sahiplenicisi olan "tanrı-yazar" iktidarını perçinlemek adına tabiri caizse okuyucuyu da hizaya çeker. Okuyucunun kendi iktidarını onaylaması için zaman zaman bilinmezlikler oluşturur. Okuyucu bu bilinmezliklerin ortaya çıkmasında yazara muhtaçtır. En azından yazarın bilincinde durum böyledir.

Metnin mutlak hâkimi karakterlerinin konumlanmasını da belirler. Olaylarla netleştiremediği durumu kendi bilincindeki yansımaya göre aktarır. O, kişilerin alacağı rolleri önceden belirlediği için metninin farklı anlaşılmasına da olanak tanımaz. *Kafkas* romanında Katerina ile Kaplan Bey arasındaki ilişkiyi netleştirmek için çekinmeden araya girer: *"Katerina'nın Kaplan Beyi ez-can ü dil sevmekte olduğuna emniyet ediniz*." (KAF, s.101). Bu şekilde araya girmekten çekinmeyen yazar metnin alımlama derecesini de sabitleyerek vermek istediği mesajın açık hâle gelmesini sağlar. Önemli olan metnin hedefidir. Hedefin belirginleşmesi adına her türlü müdahale yazarın hakkıdır.

Gerektiğinde karakterinin avukatı hâline dönüşen anlatıcı kimi yerde de metnin eleştirmenine dönüşerek eseri tahlil etme gayretine düşer:

"Bize kalır ise validesi Şirinşah'ın dediği gibi Kafkas kızları arsız ve yüzsüz ve utanmaz olmayıp, karılık ve kızlık şanını bihakkın muhafaza eyledikleri için bunlar miyanında vakar-ı nisvâniyyesini sair emsalinden daha başka bir surette muhafaza eyleyen Esma Can dahi Kaplan Beye müteazzım ve mütekebbir görünmüştür." (KAF, s. 134).

Ahmet Mithat metnin iplerini her daim elinde tutmaya çalışır. Hâce-i evvel sıfatıyla kendisine tayin ettiği yol göstericilik, okuyucunun seviyesinin çeşidine aldırmaksızın hep aynı tonda ilerler. Kendi oluşturduğu karakterlerin bile karşısına geçip aslında durumun nasıl anlaşılması gerektiğini bildirmekten çekinmez. Romantik eserlerde yazarın tanrı konumunda olmasının diğer bir göstergesi budur. *"İronik özne Tanrılığa özenir."* (Dellaloğlu, 2010: 95). Böylece metindeki vakalar yazarı haklı çıkarmak için bilinçli olarak örülür. Araya girerek aslında ne olması gerektiğini açıklayan yazar, kahramanını da hatalı bakış açısına yönlendirerek metin içerisinde gizli bir "Ben söylemiştim" alanı oluşturur. Böylesi durumlar da okuyucuyu karakter yapıları veya vakanın ilerleyişinden ziyade anlatıcının hâkimiyetine yönlendirir. Romantik ironinin sağladığı imkânlar anlatıcıyı kusursuzlaştırır. Sürekli araya giren anlatıcı iyi, güzel ve doğru olanın sahibiyken; kötü, çirkin ve yanlış olanı kendisinden uzaklaştırdığı karakterlere yüklemekten çekinmez.

Anlatıcı sözün mutlak hâkimidir. Bu özelliğini metnin genel havasında gösterdiği gibi ifade etmekten de çekinmez. *"Lâkin biz sözümüze tâbi değiliz ya? Sözümüz bize tâbidir."* (T, s. 21). Bu cümleler eseri istediği mecraya taşıyabilmenin bariz belgesi olarak okunabilir. Yazar özgürlüğünü böyle ilan ederken kimi zamanda çelişkili bir şekilde kendisini istediği gibi yazmaktan alı koyan ölçüler koyar. *Karnaval* romanında kadınlarla ilgili düşüncelerini belirtirken, *"karilerimiz darılmasınlar ama"* (K, s. 243) diyerek genel edep kurallarının dışına çıkmaktan tedirginlik duyar. Bu tedirginlik her ne kadar dışsal bir tedirginlik gibi görülse de kaynağı yine yazarın hedefindeki toplumsal ahlakı düzenleme isteğindedir.

Anlatıcıyı engelleyen durumlardan biri de vakanın tabiiliğini yansıtabilme endişesidir. Ahmet Mithat her ne kadar romanı hayal mahsulü gibi görse de bu hayalin yüzü gerçeğe dönüktür. Bu sebeple gerçekle hayal arasında sürekli bir denge kurma isteğindedir:

"Biz bu hikâyenin nâkili sıfatıyla işin bu sureti bulmuş olmasından memnun dahi değiliz. Lâkin tabiat-ı maslahatın önüne sedd-i mümânaat çekmek cihetine kalkışacak olsaydık hikâyemizin tabiîliğini ihlal etmiş ve tabiatı tekzip eylemiş olurduk." (G, s. 110).

Özellikle son romanlarına yansıyan bu durum dönem içerisindeki gerçekçiliğe yönelişin bir tezahürü olarak okunabilir. Fakat yazarın tabiiliği bozmamak adına yaptığı açıklamalar da tabiiliğin en büyük düşmanıdır. Böylesi bir ironik durumun farkında olan anlatıcı bu cümleyle hem olayın gerçekliğini kanıtlama yoluna gider hem de "Ben buradayım!" diyerek tanrısallığın farklı bir boyutunu ortaya koyar.

Anlamın açıklığa kavuşması için susma alanlarının da oluşturulması gerekir. Anlatıcı her şeyi ifade edebilecek güce sahip olmasına rağmen bazen de vakadan yola çıkılarak anlaşılmasını ister.

"Bu sözleri pederinden işittiği esnada Filomene'in kalbinden neler geçtiğini kendisi söyleyebilir mi ki biz yazabilelim? Vakıa romancı yalnız söylenen şeyleri değil kulûbden geçen şeyleri dahi bilir. Ve yazar ise de bunların bazılarını sükût ile anlatmak sayfalar dolusu tafsilat ile anlatmaktan daha fasih, daha beliğ olur. biz dahi bîçare Filomene'in şu ahval üzerine ve pederinden işittiği şu sözlere mukabil gönlünden neler geçtiğini sükutumuzla tarif etmeyi tercih eyliyoruz. Elbette karilerimizin kendi tasavvurları bu bapta bizim kendi tarifatımızdan daha vâsi olur." (G, s. 116).

Yukarıdaki paragrafta Ahmet Mithat'ın anlatıcının konumu hakkındaki düşüncelerinin bir örneğini görmek mümkündür. İlahi bakış açısı vesilesiyle yazar,

karakterlerinin iç dünyalarını yazabilir. Fakat burada anlatıcı bilinçli bir tercihle bu yola başvurmayacağını belirtir. Okuyucuyu metnin içine çekmek için onun tasavvuruna bırakır her şeyi. Yazar, zaman zaman okuyucuya böyle özgürlük alanları bırakır; fakat dikkat edilirse okuyucuya bıraktığı bu alanlar tehlikesizdir. Metnin genel hedeflerini sarsmayacak noktalarda bu işi yapar. Ayrıca Ahmet Mithat'ın özellikle tabii olmaya çalıştığı romanlarında, başta *Müşahedat* romanı olmak üzere, okuyucunun zihnine girmekten özellikle kaçındığını vurgulamak gerekir. Burada sadece görülebileni ortaya dökme çabası vardır. Fakat onun metnin genel havasına yansıyan iktidarı böylesi mesafe koymaların inandırıcılığını düşürür. Yine onu gerçekçilikten uzaklaştıran ironik olarak bu açıklamalarıdır. Çünkü gerçekçi estetikte yazar sustuğu alanları afişe etmez.

Ahmet Mithat'ın eserlerinde sık sık okuyucuyla diyaloga girdiği görülür. Buradaki okuyucunun kurgusal bir okuyucu olduğu ve anlatıcının bir türevi olduğu belirtilmişti. *"Romantik, yaşamın içinde hem bir oyuncu hem bir seyircidir."* (Dellaloğlu, 2010: 95). Okuyucuyla yaptığı tartışmalar genelde bir durumu açıklığa kavuşturmak içindir. *Kafkas* romanında yaptığı tartışmada ise yazar yine sonsuz ilmini ortaya döker:

"Vay alçak vay! Kafkas'ın koskocaman bir beyi olsun altmış seksen bin nüfusa hükmü geçsin de bir Moskof kızının aşkı onu vatanperverliğin mukteziyatından çevirebilsin ha? Muharrir efendi! Sen alçaklıktan bir numune olmak için mi bu Kaplan dediğin maymunu tasvir ettin?

Efendim! Bu suali etmek ve ihtiyar eylediği hareketten dolayı Kaplan'a lânet okumak hak ve vazifesi size ait olsa idi, şu sualinize cevap vermek külfetini ihtiyar eylerdim. Burada size tavsiye edeceğim şey sükût ve sabırdır." (KAF, s. 107-108).

Bu kurgusal tartışma metnin anlatıcısıyla güya okuyucusunu karşı karşıya getirir. Fakat paragraftan anlaşılacağı üzere henüz netleşmeyen mevzulardan dolayı anlatıcının romanın başkişisini koruma çabası mevcuttur. Aynı zamanda anlatıcı tanrısallığını vurgulayarak okuyucunun kendi şahsını dikkate almasını ister. Kötülükleri anlatmaktan uzak duran yazar her romanında örnek bir kişi belirler. Nitekim *Kafkas* romanında da üstün nitelikleriyle çizilen Kaplan karakteri yazarın hedeflediği ahlaksal boyutun taşıyıcısıdır. Okuyucudan beklediği sabır, yine gizil cümlelerle Ahmet Mithat'ın kötü işler yapmayacağının savunması şeklindedir. Diğer yandan mevcut paragrafla birlikte metnin merak unsurlarının yönü değiştirilmiş olur.

Ahmet Mithat'ın öğrencisi olan Fatma Aliye Hanım, yazarlık serüvenine başlarken teknik olarak Ahmet Mithat'ın etkisindedir. Tek başına yazdığı ilk romanı

Muhadarat'ta anlatıcı olayların merkezindedir. Olumlu tiplere olan yakınlığı olumsuz tiplere olan uzaklığı genel olarak hissedilir. Bunun dışında açık olarak birçok yerde kendisini belli etmekten çekinmez.

Muhadarat, bir düğün evi tasviriyle başlar. Anlatıcı düğün evini tasvir ederken erkek okuyucuların düğün evlerini çok iyi bilmediklerini ifade ederek bu tasvirle düğün evinin sırlarına vakıf olabileceğini belirtir. Burada ima yoluyla da olsa anlatıcının bir cinsiyete sahip olduğu görülür. Erkek ve kadın ayrımı yapan anlatıcı, yazarın cinsiyet özelliklerinden faydalanır.

Muhadarat'ta Fatma Aliye, Ahmet Mithat'tan miras aldığı bazı anlayışları anlatıcı vasıtasıyla açık eder. Gerçekle gerçekçilik arasındaki temel fark anlatım biçiminden kaynaklanır. Gerçekte birebir olmuş çok absürt hikâyeler mevcuttur. Bunlar bir romanın bünyesine girdiğinde gerçekliği iddia edilebilir; ama gerçekçi olduğu iddia edilemez. Romantik gerçeklikle realist gerçeklik arasındaki fark da budur. Romantik gerçeklik özellikle sıra dışı olaylardan beslenir. Realist gerçeklik ise sıra dışı olaylardan kaçarak alışılagelmiş olanı verme çabası taşır. *Muhadarat*'ın anlatıcısı romanın başında gerçekliği şu şekilde ispata kalkışır: *"Hâlbuki hakikat-i hâlde (gerçekte) o kadar vukuat-ı garibeye tesadüf olunur ki bunları bir romanda görsek romancının mübalağasına hamlederiz."* (MUH, s. 15). Anlatıcının bu ifadesi daha sonra gelişecek inanılması zor olayların hazırlık safhasını oluşturur.

Bu gerçeklik algısını sağlamlaştırmaya çalışan anlatıcı kendisini olayların akışından koparmaya çalışırken diğer bir yandan da bazı durumları mecburen ifade ettiğine dair bir algı oluşturur. Bu mecburiyet durumu özellikle güzel ile çirkin arasındaki bir seçme işi gibi gösterilerek gerçekliğe nasıl sadık kalındığını gösterme çabası olarak dikkat çeker: *"Bunların içinde güzel de vardı çirkin de. Aman çirkinleri bırakalım güzellerden bahsedelim mi diyeceğiz? Demeyelim."* (MUH, s. 17). Anlatıcı olaylar arasında bir seçim yapmadığını, gerçekliği göstermek adına zahirde çirkinmiş gibi görünen şeyleri de anlatarak kanıtlamaya çalışır. Gerçekçi eserlerde çirkin güzel ayrımı yapılmaz; yalnız bu ayrımın yapılmaması metnin konusu olmaz. Anlatıcı bunu metnin konusu hâline getirerek metne dair iktidarını belli eder. Bu satırların akabinde güzellik ve çirkinlikle ilgili sözleri, anlatıcıyı metnin tek hâkimi hâline getirerek olayların onun bilincindeki öznelliğin bir ifadesi hâlinde yansımasını sağlar.

Gerçeği yansıtma isteği anlatıcıyı ispatlama gayretinde bir üst noktaya taşır. Refet romanında yine bu isteğin belirgin cümleleriyle karşılaşılır:

"Şunu da söyleyelim ki burada Refet'i herkese beğendirmek maksadıyla şöyle güzel, böyle hüsnüahlaka malik, öyle nazik falan diye bir şahs-ı muhayyel tasvirine kalkışmayacağız. Hakikati kopya edeceğiz. Sahib-i sergüzeşt ne ise onu göstereceğiz." (R, s. 31).

İlk dönem romancılarının çoğunda olayların gerçek olduğunu iddia etme durumuyla karşılaşılır. Bu durum klasik edebiyatın oluşturduğu soyutluğa karşı oluşturulmuş bir tepki olarak okunabilir. Diğer bir yönü de yeni yeni tanımaya başladıkları realizme doğru bir yönelimdir. Fakat anlatıcının bu iddiaları zaten anlatıya olan mesafeyi yok ederek romantik bir anlatım hâlini alır. Fatma Aliye, tıpkı hocası Ahmet Mithat'ta gördüğü gibi rastladığı hikâyeleri yazma gayreti içindedir. Hatta bu hikâyeleri verirken kişilerin isimlerini de değiştirdiğini belli eder: *"ismine burada 'Binnaz' diyelim."* (R, s. 32). Kişilerin gerçek isimlerini kullanmadığını kurgusal isimler oluşturduğunu gösteren anlatıcı metnin her durak noktasında kendisini gösterir.

Diğer bir yandan anlatıcı anlatılanların gerçekçi olmadığının da farkındadır: *"İhtimal ki şu vakayı kariin-i kiram içinde Mübalağaya hamledenler bulunur."* (R, s. 174). Anlatıcı çaresizdir. Zira Refet'in yaşadığı trajedi inanılması güç bir şekilde tezahür eder. Anlatıcı olayı bütün gerçekliğiyle aktarırken onu gerçekçi bir hâle getirememenin sıkıntısını yaşar. Fakat yine de belirtmek gerekir ki *Refet* romanında anlatıcının müdahaleleri *Muhadarat*'a göre daha azdır.

Muhadarat'ta iktidarı zorunlu olarak sarsılmış bir anlatıcı profili çizilir. Gerçekliğin istenmedik yönleri anlatılırken araya giren anlatıcı mecburen anlatılacak olan olaylar için üzgün olduğunu belirterek okuyucuyu bilinçli olarak yönlendirmiş olur:

"Süha konağa geleliden beri kendisinden bahsetmeyişimiz o cihetten cereyan eden vukuatı kale almak istemediğimiz içindi. Fakat şimdi romanın burasına geldiğimizde hikâyemizi tam nakletmek için o vukuatı yazmaya mecburiyet-i müellime (Üzücü bir mecburiyet) görüyoruz." (MUH, s. 68).

Anlatıcının duyduğu hüzün açık bir taraf tutmadır. Romantik sanatçılar gerçekliğe kendi bakış açılarına göre yaklaşırlar. Onların fikir dünyası, hayatı algılayışları olayların aktarımında açıkça görülür. Burada da anlatıcının gerçeklik adına vermeye çalıştığı bilgiler, diğer yüzüyle anlatıcının kendi iradesini açığa vurur. Böylesi bir açık etme ancak romantikliğe has bir tutumdur.

Muhadarat'ın anlatıcısı çirkin işlerde tarafını açıkça belli ederek her fırsatta kendi dünya görüşünü ortaya döker. Remzi'nin hafifmeşrep kadınlarla sürekli birlikte olmasını,

"Bir bardaktan kırk kişinin su içmesi" (MUH, s. 208) gibi örneklerle ve mide sahibi erkeklerin özellikle bu durumdan bir süre sonra sıkılması gerektiğini belirterek okuyucu açıkça yönlendirilir. Ahlâkî bozuklukların ortaya döküldüğü bütün satırlarda anlatıcının yorumları araya girer. Bu durum anlatıcının vakanın üzerindeki etkisini gösterir. Dolayısıyla bu yönüyle *Muhadarat*, serbest bir metin değildir. Anlatıcısına bağımlı metin her zaman için gerçekçilikten uzak romantik bir estetiğin yansıması olarak görülmelidir.

Refet romanında da anlatıcı araya girerek yorum getirir: *"Öyle ya, illetli veya pis olmak fukaralığa mahsus bir şey değil ya!"* (R, s. 52). Anlatıcının metnin birçok yerinde fakirliğe karşı takındığı tutum, okuyucunun zihninde dolaylı bir yönlendirme meydana getirir. Ahlaksal kaygılarla yazıldığı anlaşılan metinlerde anlatıcıların metinden soyutlanmasını mümkün kılmaz. Fatma Aliye, her ne kadar gerçekliği ön plana almak istese de ahlaksal kaygıları romantik estetiğe daha uygun bir kurgulama yapmasına neden olur.

Udi romanında metnin son kısmına kadar mesafesini açık olarak göstermeyen anlatıcı, metnin sonunda verilmesi gereken mesajlardan dolayı bir anda hikâyenin karakterine dönüşür. Bedia, İstanbul'a geldikten sonra anlatıcıyla tanışır ve hikâyesini anlatır. Dolayısıyla eserin başından beri anlatılan bütün olayların bir vasiyet olduğu anlaşılır. Eserin bir karakterine dönüşen anlatıcının kendisini açığa çıkarmasının iki sebebi vardır: Biri gerçeklik iddiası diğeri ise mesaj verme kaygısıdır.

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* isimli romanda anlatıcının romantik estetiğe uygun olarak metne müdahil olduğu anlaşılır. Eserin başkişisi olan Mansur'un tanıtımında anlatıcının kullandığı sıfatlar karakter oluşturmada romantik usulün tercih edildiğini gösterir. *"Kusursuz", "edep-nüma", "şecaate dal", "tabiat-güsterane"* (TYT, s. 18), bu tarz sıfatlarla yaklaşılan Mansur, roman için idealize edilen bir karakterdir. Anlatıcının kendisini doğrudan göstermediği durumlarda bile ideal bir kahraman oluşturmak için harcanan her bir tutum mesafenin romantikleşmesini sağlar. Dolayısıyla bu romanda Mansur karakteri anlatıcının dünyasını yansıtan romantik bir karakter olarak dikkat çeker. Buna neden olan sebeplerden biri mesafenin yakınlığıdır. Anlatıcının Mansur karakterini daha iyi anlatabilmek için metin dışı olması gereken sorulara başvurması Ahmet Mithat'tan beri devam eden bir özellik olarak dikkat çeker.

Genel olarak üçüncü tekil şahısla yapılan bir anlatımın olduğu bu romanda anlatıcı tanrısal özelliklerden sıyrılmak adına karakterlerin iç dünyasında geçen durumları bilmediğini göstermeye çalışır:

"... Sabiha'nın kalbinden ne geçtiği pek belli değildi. Başka bir mütalaa geçip geçmediğini biz de bilmiyoruz." (TYT, s. 82).

Esere olan mesafesini gerçeklik boyutunda kurgulamaya çalışan anlatıcı kişilerin zihinlerinden uzaklaşarak onların eylemlerine odaklanır. Realist bir tutuma yol açması beklenen bu durum Mizancı Mehmet Murat'ın anlatımında gerçekçiliğe evrilemez. Bu tavır, Ahmet Mithat'ın da sık sık denediği bir yöntemdir. Zaman zaman karakterlerin zihin dünyasında neler geçtiğini bilmediğini söyleyen anlatıcı gerçeklik boyutunu kuvvetlendirmek ister. Bu durum romantik gerçekliği yani olayları somut düzleme taşıma isteğini pekiştirir; yalnız söylenen sözle birlikte anlatıcının varlığını ortaya dökmesi anlatımın gerçekçi tutuma dönüşmesini engeller.

Mizancı Mehmet Murat'ın anlatımını sekteye uğratan durumlardan biri de önce olaya dayanak oluşturacak ortamın geniş zamanda ifade edilmesi ardından hikâye etmenin gerçekleşmesidir:

"Bir cuma günüdür. Salih efendi pek neşeli olarak selamlığın alt katında hem denize hem de bahçeye bakar büyük odada oturuyor..." (TYT, s. 161).

Bu satırlarla çizilen ortamda anlatıcının değiştiği dikkate çarpar. Bu durum daha çok yazarın yazarlık kabiliyetinden kaynaklanan bir eksiklik olarak değerlendirilmelidir.

Bu romanda anlatıcının metinden hâlâ ayrılamadığı özellikle anlatıcının zihin dünyasına yakın karakterlerin çiziminde tutunulan yanlı tavrın mesafe kontrolünü romantikliğe doğru çevirdiğini gösterir. Millî romantik eserlerde anlatıcının millî duyguları oluşturmak için metnin genel mesajına uygun davranması kaçınılmaz bir durumdur.

Türk edebiyatında Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça yazarın konumunda belirgin bir uzaklaşma hissedilir. Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli romanında anlatıcının genel olarak metne olan mesafesini korumaya çalıştığı gözlenir. Ufak çaplı da olsa metnin bazı noktalarında anlatıcının bariz bir şekilde kendisini gösterdiğini ve metni yönlendirdiğini söylemek mümkündür. Ahmet Mithat'ın metin içerisinde zaman zaman konunun dışına çıktığını ve bunu da doğal olarak karşıladığı daha önceki satırlarda belirtilmişti. Metnin içinde bunu fark eden anlatıcının mevzuya dönüş isteği eserin gerçekçiliğini zedeleyen bir durumdur. Romantikler için bu durum sorun değildir. Çünkü onlar metinlerinde özgür olmayı isterler. Gerçekçiler ise bu durumdan mümkün mertebe kaçınırlar. Yalnız realist üslubun tam olarak yerleşmediği metinlerde anlatıcının kendisini ister istemez belli ettiği görülür.

"Kalem hünerleri, edeb ve irfanları ve galibiyet silâhları sövmek olan bu rezil insanların iki güzel ve namuslu kadına tecavüzlerinin üzüntüsüyle, tamamiyle dışına çıktığımız mevzua dönüyoruz." (SER, s. 49).

Yüklemde kullanılan şahıs eki ve anlatıcının fark ettiği konudan uzaklaşma durumu vaka ile anlatıcı arasındaki mesafeyi yaklaştırıp anlatımın romantikleşmesine neden olur. Yazar, metnin başka kısımlarında da mesafesini koruyamayarak kişilere karşı hissi yaklaşır. *"Aferin"*, *"pek yakışmıştı"* (SER, s.14,16) gibi sözlerle anlatıcı Dilber'e olan tavrını satır aralarında keskinleştirir. Böylece metnin başkişisi konumunda olan Dilber, anlatıcının himayesi altında hissi yaklaşılan bir karakter hâlini alır. Anlatıcı karakterle o kadar bütünleşir ki bazı konuları anlatmakta zorlanır:

"Bir genç kızın haline, bir genç kalbin sırrına hürmet ederek, bundan fazla merak etmeyelim!" (SER, s. 92).

Anlatıcı ile karakter arasındaki bu yakınlaşma realist açıdan tehlikeli bir yakınlaşmadır. Kişinin objektif anlatımını engelleyen bu ifadeler anlatımın romantikleşmesine sebebiyet verir. Eserin genel havasında sezilen gerçekçi eğilimlerin anlatıcının mesafesini ayarlamakta çektiği zorluklar sebebiyle sarsıldığı ve henüz realist anlatımda istenilen seviyeye erişilmediği gerçeğiyle karşılaşılır.

Romantik ironinin ilk dönem romanlarında sıkça başvurulan bir yöntem olduğu görülür. Yazarlar kendi iktidarını sağlamlaştırmak, yazarın tanrısallığını ön plana çıkarmak, hayal ve hakikat arasında muğlak bir alan oluşturmak, kendi gerçeklik alanlarını oluşturmak için eserlerde sık sık araya girerek müdahalelerde bulunurlar.

1.8.2. Kurgunun İronikleşmesi

Romantik eserlerde yazarın araya girişinin sebeplerinden biri de metni taşımak istediği hedefe uygun bir kurgulama yapmaktır. Bu anlamda metnin ihtiva ettiği unsurları açıklamaktan kaçınmaz. Bu unsurları açıklarken metnin kapsamını dikkate alır. Bu kapsamı, dayanak noktası olarak göstererek yaptığı her türlü açıklamaya alan açar. Ahmet Mithat'ın *Vah* isimli romanının başında sayfalarca "vah" hecesinin ne anlama geldiği anlatılır:

"Bir heceden ibaret olan şu lâfzın ta'yîn-i hükmünde sözü bu kadar uzatmış olmaklığımıza istiğrâb edilmesin. Bu lâfzı öyle bir hikâyeye ser levha ittihaz eyliyoruz ki neticesi en parlak bir vaha müncer olacak ve şu bir tek hecedeki asıl hüküm, asıl kuvvet dahi o zaman görülecektir. Yüzlerce sahifelik vukuata ser levha ve hatime olacak olan bir

hece için şöyle mukaddime vadisinde birkaç satır yazmayı istiksâr etmek reva mıdır?" (V, s. 6).

Eserin başında yapılan bu açıklama aynı zamanda eserin sonucunu da açığa çıkarır. Adeta roman tek bir heceden yola çıkılarak ve bu heceyi hissettirmek için yazılmıştır. Yine *Kafkas* romanında anlatının düzenlenişinde okuyucunun özellikle başkarakterleri dikkate alacağı var sayılarak metnin özellikle bu kapsamda ilerlemesi gerekliliğini yazarlığın bir özelliği olarak vurgular.

Hikâyenin kapsamının ne olacağı bu kapsamda neler anlatılacağı Ahmet Mithat'ın birçok eserinde araya girmesinin sebebi olarak dikkat çeker. Hatta bu bölümler, bir süre sonra roman içinde roman yazmanın usulleri gibi anlaşılır:

"Şu halde Süleyman Musli gibi bir genç adamın şeyhülcebellik mertebesine vusûlü mutasavver olabilir mi? Binaenaleyh ol kadar isti'câli elden bırakarak hikâyenin sırasını bozmamak lâzım geleceğini ihtar eyleriz." (SM, s. 97).

Metin dışı olması gereken romanın düzenleniş biçimleri yazarın öznel durumuyla ilgili olarak metnin bir parçası oluverir. Böylece hem metnin ilerleyişiyle ilgili okuyucu uyarılır hem de metinle ilgili yazar görüşleri araya serpiştirilir. Romantik eserlerde kuram ile uygulama iç içedir. Onlar bir metin üretirken hem kuramlarını açığa vururlar hem de uygulama yaparlar (Dellaloğlu, 2010: 83).

Düzenleme ile ilgili araya girişler yazarın roman sanatından ne anladığının bir göstergesidir. Kimi yerde yazar konunun dışına çıkma riskini de alarak roman sanatı hakkında bilgi vermekten çekinmez. Ahmet Mithat, *Mesâil-i Muğlâka* romanına başlarken önce bir Zola eleştirisi yapar. Daha öncesinde *Müşahedat* romanında natüralizmle ilgili görüşlerini belirtmesine rağmen bu durumu tekrar ettirir:

"Hani ya ressamlar karşılarına bir model alırlar ama onu aynen kopye ermeyerek yalnız ona bakıp yine kendi zihinlerinde olan hüsn ü cemali tersim ve tasvir etmezler mi? İşte biz dahi öyle davrandık." (MM, s. 13).

Anlatıcının bu sözleri bir bakıma romantik manifesto gibi algılanabilir. Saf gerçekliğin metinde yer almaması, bunun aksine eserin sanatçının iç dünyasını ortaya çıkarmada bir araç olarak kullanılması, sanatçının öznelliğinin önemli bir ifadesi olarak okunabilir. Romantik gerçeklik, sanatçının gerçekliğini önceler. Sanatçı gerçekliği birebir yansıtmak durumunda değildir. Böyle bir zorunluluk hiçbir şartta oluşmaz. İsterse gerçeklikten faydalanır ama bu gerçeklik onun bilincinin yansıması olarak okurun karşısına çıkar.

Romantik ironinin kurgulamadaki işlevselliklerinden biri de anlatıcının seçimlerini ortaya dökerek bir düzenlemenin ortaya çıkmasıdır. *Hasan Mellâh* romanında yazarın metni kurgularken bazı şeyleri anlatmaktan nasıl vazgeçtiği göze çarpar:

"Şimdi biz burada ziyafet tedarikâtına dair tafsilât verecek olsak kitabımızı kilerci mecmuasına benzetiriz. Binaenaleyh o tafsilâttan kat'-ı nazarla Pavlos hakkında biraz malûmat vermeyi münasip addeyledik." (HM, s. 30).

Yazarın eser içerisinde neyi anlatıp neyi anlatmayacağı metin dışı hususiyetlerden birisidir. Fakat romantik eserlerin aynı zamanda bir kuram çalışması olması onların metinlerine dair bütün düzenlemelerini göz önüne serer. Yukarıdaki paragraf da anlatıcının bir seçme işine girdiğinin göstergesidir. Ahmet Mithat kimi eserinde konunun gelişi güzel havasına uygun olarak temanın dışına çıkar. Anlatılmaması gereken şeyleri anlatır. Bunu da yazarlık mahareti olarak göstermekten çekinmez. Burada da aslında istenirse yemek organizasyonunun anlatılabileceğini fakat romanın macera romanı olması hasebiyle harekete dair unsurların ön planda olmasından dolayı Pavlos'un anlatılmasının ön plana çıkması gerekliliği görülür.

Yazarın seçimleri roman karakterlerinin hikâye içinde aldıkları önem derecesini göstermede de kullanılır: *"Hikâyemizce Doktor Fratenberg eşhâs- mühimmedendir."* (T, s. 25). Hangi karakterin metinde ne kadar rol aldığı ve bu karakterlerin önem sırası metin eleştirisinin önemli unsurlarından biridir. Yazar adeta eleştirmenlerin yorulmasına izin vermeyerek metnin tahlilini kolaylaştırır. Kişilerin önem derecesini bildirmenin diğer bir sebebi okuyucuyu uyarmaktır. Böylece metin içerisinde önem derecesi yer alan kişiye olan dikkat ön plana çıkarılır.

Sadece önem derecesi yüksek kişiler hakkında bilgi verilmez. Bazen olayın akışında ikinci derecede kalan karakterlerin de bilgisi verilir: *"Nizami dediğimiz adamın hikâyemiz a'zâyı vak'ası meyanında ikinci ve belki de üçüncü derecede bulunan eşhasdan olduğu malûmdur."* (K, s. 279). Anlatıcının kişilerin konumu hakkındaki ayrıntılı bilgi verme isteği roman düzeninin romanın mevzusu hâline geldiğinin bir göstergesidir.

Seçme ve ayıklama, bir heykeltıraşın heykelini oluşturma sürecindeki yontma işlemi gibi işe yaramayan parçaları atma sürecidir. Roman bir olayı anlatırken bazı alanları boş bırakmak durumundadır. Her türlü tafsilatın anlatılması romanı içinden çıkılmaz bir hâle sürükler. Bu durumun farkında olan Ahmet Mithat, kimi zaman romanında anlatıcı vasıtasıyla özür dileyerek romanın sınırlılıklarını bildirir:

"...bir çok noktalara basılmadan geçiliyor ise, bizi mazur görünüz! Zira sahife-i tabiatı aynen istinsah kabil değildir." (Ç, s. 68).

Anlatıcı romanda yaptığı her şeyin farkındadır. Olumsuzlukları da ifade eder olumlu olan şeyleri de. Özrü, gerçek bir özür değildir. Ne olması gerektiğini bilen anlatıcı hedeflediği amaca uygun olarak seçimini gerçekleştirir. Bunu romanın bir gereği olarak öne sürüp anlatmak istediği mevzuyu kuvvetlendirir. Zira her türlü tafsilatı vermek daha çok natüralistlerin işidir. Onlar gerçeği seçme ayıklama içine girmeden vermeye çalışırlar. Romantikler ise gerçeğin sanatçıda bıraktığı etkiye yönelirler.

Ahmet Mithat'ın anlatıları bir bütündür. Romanlarında daha önceden yazdığı şeylerden faydalanır. Kimi zaman onlara gönderme yapar. Belli başlı bazı temaları defalarca işlediği bilinir. Bunlarla ilgili duygu durumlarını da anlatmaktan çekinmez. *Kafkas* romanında aşkından bedbaht olanların düştüğü hâli defalarca anlattığını fark eden anlatıcı tekrara düşmekten kaçınır:

"Biz bu muhakemeyi sair birkaç hikâyelerimizde dahi dermiyan etmiştik. Burada tekrarını fazla addederiz." (KAF, s. 192).

Aynı şeyi tekrar etmeme isteği okuyucuların bütün romanlarının takipçisi olduğu gerçeğini ortaya koyarken romanlarında oluşturmaya çalıştığı ahlaksal düzenin homojen yapısını da gösterir. Ahmet Mithat ahlakı, romanın mevzusu ne olursa olsun eserin en önemli parçasıdır. Dolayısıyla burada önemli olan kişilerin ne yaptığı değil bedbaht bir aşkın anlatıcının zihninde aldığı değişmez şekildir. Böylece gerçeklik yazarın öznelliğinin bir oyuncağı hâline gelir.

Ahmet Mithat, romanlarının kimi yerinde özetleme yapmak için araya girer. O ana kadar olan vakanın gelişimi üzerine kendi fikirlerini söyleyerek okuyucunun metin içerisinde farklı yönlere kaymasını engeller. *Kafkas* romanında Müsyö dö Brano'nun kızını Kaplan Bey'e gönderişi üzerine fikirlerini serdederken karakterin açık ve gizli emellerinin ne olacağını açıklar:

"Ancak hatırımıza uzaktan uzağa hutur eylediği veçhile mumaileyhin bu kararı içinde bazı incecik emeller dahi bulunabilir." (KAF, s. 43).

Anlatıcının özetleme yapmak için araya girdiği bölümlerde okuyucuya romanın nasıl okunması gerektiğini gösteren pasajlar da bulunabilir. Zira romantik ironinin kurgulamanın nasıl yapılması gerektiğini gösteren bir yönü de vardır. Dolayısıyla özetleme yapmak; yazara metnin kurgusunu kontrol altında tutma, okuyucuyu istediği istikamette tutma, metindeki dağınıklıkları giderme, amaçladığı hedefi gerçekleştirme ve

okuyucunun motivasyonunu yüksek tutma gibi avantajlar sağlar. Bu yöntemi sık sık eserlerinde kullanan Ahmet Mithat, romantizmin mesafe özgürlüğünü anlatım üslubu hâline getirir. Ayrıca romanların gazetelerde tefrika edildiği düşünüldüğünde zaman zaman yapılan özetlemenin olası unutmaları bertaraf edebileceği anlaşılır. Bu anlamda kimi zaman anlatıcının önceki bölümü hatırlatması veya kimi ipuçlarını nasıl kullandığını tekrar tekrar ifade etmesi böylesi bir sebebe de bağlanabilir. *Vah* romanında yaptığı hatırlatmayı birkaç bakış açısından görmek mümkünüdür:

"Behçet Beyin ahlâk ve etvarına dair hikâyemizin evveliyâtında vermiş olduğumuz malûmat hatırlarda ise kendisinin ahlâk ve etvarıyla öyle pek de itirazdan masun zevattan olmadığı der-hâtır olunarak bu defa harekât-ı ta'zîre muvaffak olamayacağı teslim olunur." (V, s. 176).

Metin içerisinde bir yerlerde görünüp daha sonra uzun süre yer almayan karakterlerin tekrar ortaya çıktığı sahnelerde anlatıcının hatırlatma gayesi dikkat çeker. Bu durumun sebeplerinden biri yukarıda denildiği gibi eserin gazetede tefrika edilmesinin getirdiği bir neden olabilir; yalnız bunun dışında başka sonuçlar doğurduğu da aşikârdır. Çünkü anlatıcı hatırlatmaları bazen kısa süre içerisinde de gerçekleştirir. Ahmet Mithat'ın dağınık üslubu konu, konu dışına çıkışları ve vakadan uzaklaşması gibi nedenlerden dolayı zaman zaman bağlantı cümlelerine ihtiyaç duyulur. Anlatıcının araya girişi romandaki bölümleri bağlamak için bir teknik olarak kullanılır. Bu durum yazara önemli bir kolaylık sağlar. Ahmet Mithat'ın roman tekniğinde anlatıcının bütün imkânlarından faydalandığı önemli bir gerçektir. Romanın aynasını farklı yöne çevirmek istediğinde araya girmekten çekinmez:

"Hikâyemizin müddet-i güzerânınca bir ay kadar zaman oldu ki Behçet Beye dair malûmat alamadık. Ferdane ile Necati münâsebet-i sâfiyâneye kuvvet verip durdukları müddet acaba Behçet Bey ne yapıyordu?" (V, s. 124).

Anlatıcının bu şekilde araya girişi neticesinde hem geçen zaman bildirilir hem önceki bölümün kısa bir özeti yapılır hem de yeni bölümde anlatılacak hususa bir giriş yapılır. Bu durum Ahmet Mithat'ın sanatının bir göstergesi olarak dikkat çeker. Yazar metne müdahalelerini sadece vermek istediği mesaja uygun olsun diye yapmaz aynı zamanda kurgulama tekniği açısından da araya girmeler elzem bir hâl alır.

Karnaval romanında yazar kurgulamanın planından uzaklaşmasını bile metnin bir parçası hâline getirir. Adeta okuyucuyla birlikte planlamanın nasıl olması gerektiği üzerine fikir peyda edilir:

"Zaten biz bu davanın suret-i faslını görmezden evvel başka bir şey görecek değilmi idik ya? Hatta Hamparson Ağanın duçar olduğu beliyye hiç intizar etmediğimiz bir şeydi. Asıl arabacı çapkın Victor Hague'ın kurduğu plân netayicini görecektik de ara yere Hamparson Ağa beliyyesi girdiği için göremedik. Binaenaleyh bu plânın neticesini de görmek için Rumların parlak balosunda grand repos'dan sonra olan ahvale ihâle-i nazar eyleyelim:" (K, s. 200).

Anlatıcı bir bakıma elinde olmayan sebepleri bildirir. Bu durum metnin gerçekliğini sezdirme adına yapılır. Elinde olmadan araya giren kısımlar anlatılması gereken şeyleri geciktirmiştir. Dikkat edilirse buradaki ironik tutum kendisini belli eder. Metnin tek hâkimi olan yazarın sanki elinde olmadan başka kısımları anlatmak durumunda kalıyor oluşu metnin içine sızdırılarak gerçekle kurgu arasında bir soru işareti alanı oluşturur. Yazarın istediği zaten bu sorgulama alanını oluşturmaktır. Aslında anlatılması gerekenler olması gereken sırada verilmiştir. *"ironi Schlegel için kendini-yaratma ve kendini-yoketme mekanizmalarının iç içe geçtiği bir süreçtir."* (Güçbilmez, 2005: 17). Metin hem kendini yaratır hem de kendini yok eder durumdadır. Anlatıcı metne müdahale alanlarının dışında kalarak ilgili kısımlarda metnin kendisini oluşturduğu havası uyandırılır.

Anlatıcı, bir süre sonra kontrolü tekrar ele alır. Bu durum bir güç savaşı gibi algılanabilir. Doğal seyrinde ilerleyen hayatla metnin kurgulayanının anlatmak istedikleri arasında yaşanan bu savaş çoğu zaman neticesiz bırakılacaktır. Ahmet Mithat'ın gerçeklik ve hayalle ilgili söylediği sözler de birbirini yanlışlar niteliktedir. Amaç, saf bir gerçeklik alanı veya saf bir hayal alanı oluşturmak değildir. Bu iki kavram arasında oluşturulan muğlaklaştırma metnin sonsuzluğa açılmasını sağlayacaktır. Romantik ironinin doğuş sebeplerinin arasında da sonsuzluk paradoksu yer alır. *"romantik ironi, dilin, sonsuzluk ile zihin arasındaki uçurumu kapayamayacağının ilk kez fark edildiği anın ifade aracı, sözcükleridir."* (Güçbilmez, 2005: 16). İdeal olan ile var olan gerçeklik arasındaki uyuşmazlık anlatıcının müdahale alanında kendisini gösterir. Ahmet Mithat'ın romanlarının kimi yerinde okuyucudan özür dilemesi veya bazı durumları anlatmak zorunda kaldığını bildirmesi metnin gerçeklik alanının kuvvetlendirirken anlatıcının araya girerek metni istediği mesaja taşıma gayreti romantiklerin fark ettiği bir çekişmenin sonucudur. Bu çekişmeden kurtulmanın tek yolu da romantik ironidir. Böylece eser çeşitli anlam aralıklarında dolaşarak sadece kendisi olacaktır. Romantikleri başkalarından ayıran da bu kendisi olma durumudur.

Ahmet Mithat, anlatacağı vakaya uygun bir zemin hazırlama gayretindedir. Bu bakımdan romanlarının başında mekânı ve karakterleri toplu bir bakış açısıyla tanıtır. Vakanın ilerlemesinden bağımsız olarak gelişen bu tanıtma pasajlarında anlatıcı bağlayıcı bir vazife üstlenerek geçişleri kolaylaştırır.

"Arslangözyan familyasına Zekâyi'ti takdim etmezden evvel Resmi'nin kendisi bu familya ile ne surette muarefe peyda etmiş olduğunu hikâye edelim ki bu fıkra Resmi'nin kendisi hakkında şu birinci babta alacağımız malûmatı ikmal etmiş olsun." (K, s. 25).

Bu pasaj bir sonraki bölüme hazırlık ve mevcut bölümün içeriği hakkında bilgilendirme gibi okunabilir. Anlatıcının birbirine zıt olan karakterler üzerinden bir zemin hazırlaması için kişileri hem bir arada hem de ayrı ayrı tanıtması gerekir. Bu bakımdan Resmi'nin konumlanışı Zekayi'nin nasıl biri olduğunu da belirleyecektir. Öncelikli hesap, okuyucunun zihninde sağlam bir Resmi portresi oluşturmaktır. Bundan sonrasında Zekayi ile ilgili ortaya çıkacak fikirler ister istemez anlatıcının yönlendirmesine göre belirlenecektir. Anlatıcı söze karıştığı kısımlarda bölümler arası bağlantıyı sağlarken aynı zamanda metnin yönelimini belirleyici bir rol de üstlenir. Aslında metnin birçok yerinde anlatıcının dokunuşları dikkate çarpar. Bu durum da metinden yapılan alıntıların romantik ironiye dayalı bölümlerini göstermede bir zorluk oluşturur. Sürekli olarak kurgu ve gerçeklik arasındaki gidip gelmeler romantik ironiyi metnin dokusuna yerleştirir. Okur ironinin her yerde olduğu bir metinle karşı karşıya kalır.

Romantizmin ağır bastığı metinlerde anlatıcı metnin içinde farklı sebeplerden dolayı yer alabilir. Bazen açıklamalar yaparak konuyu netleştirir. Bu açıklamalarla muğlak kalan noktaları kendi lehine çevirir*:*

"Canberd Beye gelince işte istiğrâb ediniz ki bîçarenin gelişi Yunus ile Esma Can işini bozmak için olmayıp, belki işe bir suret-i dostânede karar vermek için olduğundan, onun aleyhine hâsıl olan fikriniz bütün bütün haksızdır." (KAF, s. 161).

Ahmet Mithat'ın oluşturduğu kurgusal okuyucuyla zaman zaman tartıştığı malumdur. Bu tartışmalarda kazanan daima anlatıcıdır. Bazen bir fikri açmak için bazen yeni bir konuya geçmek için bazen de eserin tezini ispatlamak için bu kurgusal tartışmalar yapılır. Yukarıdaki pasajda dikkat çeken şey anlatıcının Canberd Bey'in geliş şekliyle oluşan yanlış anlaşılmayı kırmaya çalışmasıdır. Karakter, yazarın bir üretimi olduğu için onun bütün özellikleri kusursuz çizilir. Ahmet Mithat'ın romanlarında daima üstün nitelikleriyle göze çarpan bir karakter vardır. Anlatıcı bu karakterin yanlış anlaşılmasına

hiçbir surette müsaade etmez. Aslında entrik unsurlar açısından metnin heyecanını zinde tutabilecek bir olay gelişimi varken dahi anlatıcı karakterine kıyamaz. Araya bir soru işareti bırakarak işin aslının farklı olduğunu açıklar. Canberd Bey, Ahmet Mithat'ın mükemmel karakter yapılanmalarından biri olduğu için anlatıcının konumundan faydalanılarak onu savunmaktan geri durulmaz. Anlatıcının romantik tutumu metni yazarın metni hâline getirir. Oyunun kurallarını belirleyen yazar, açık kalan noktalarda da oyuna müdahale etmekten çekinmez.

Ahmet Mithat eserlerini kurgularken tamamen kendi dünyası eksenindedir. Onu sınırlayan tek şey eseri okuyacak kişilerin yanlış fikirlere kapılmasıdır. Aslında burada dikkat çeken bir nokta okuyucunun yanlış fikre kapılmasından korkulmasından ziyade kurgulama tekniği açısından bundan faydalanmadır. *Karnaval* romanında açtığı tartışma şu şekilde başlar:

"Vay şimdi karilerimiz hanımlardaki gazap! Bir adamın dört karısı olmak bahtiyarlık mı imiş? Bu ne yanlış fikir! Bu ne garip zehap! Yazılacak şeyler bitti de bir de erkekleri dört kadın almaya teşvik mi kaldı?" (K, s. 47).

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat'ın eserlerini denetlemek için bir kurula ihtiyaç yoktur. O kendi kendisinin denetleyicisidir. Kırmızıçizgilerin dışına taşmış gibi görünen her harekette devreye girer ve bu duruma bir açıklık getirir. Ahmet Mithat bir nevi kendi eserlerinin oto kontrolünü sağlamaktadır. İnsan bilincinde yer alan karşı kutuplar, ego ve süper ego gibi, onun eserlerinde sürekli bir savaşım hâlindedir. Okurla benzeşme, onların zihin dünyasına, geleneklerine, adetlerine uygun olma Ahmet Mithat'ın en büyük gayelerindendir. Kendisini halktan biri olarak görmesi sebebiyle eserlerinde halkın nabzını da tutar. Aynı zamanda kendi çağına göre oluşturmak istediği ahlaksal yapının önemli sacayaklarının geçtiği yerlerde mutlaka aykırı bir sesle esere müdahale ederek fikrini sabitlemeye çalışır. Yukarıdaki pasajda görüleceği üzere kurgusal okuyucunun itiraz ettiği dört kadınla evlenme ve buna mukabil kadın hakları mevzusu yazarın görüşlerini açıklamak için bir fırsat alanı oluşturmaktadır. Romantik ironinin, anlatıcının konumunun sağladığı imkânlar onun ahlaksal düzenini oluşturmada önemli bir etkendir.

Ahlaksal düzenini oluştururken anlatıcının hareketliliğiyle okuyucunun zihnine girebildiği gibi onu açık açık yönlendirmekten çekinmez. Kimi zaman bir fıkra anlatır kimi zaman yazdığı bir makaleye atıfta bulunur. Bazen de okuyucunun kendi tecrübelerinden faydalanmasını ister. *Henüz 17 Yaşında* romanının gerçeklikten uzaklaşan kısımları yine anlatıcının ahlaksal kaygılarıdır. Fuhuş bataklığına bulaşmış

kadınları anlatırken onları trajik bir durum içerisinde gösterse de araya mesafe koyar: *"Haydi bakalım, midede kuvvet varsa şu hâliyle beraber bir muzahref içine düşmüş olan bu gülü elinize alınız da koklayınız!"* (HOYY, s. 37). Anlatıcının bu sözüyle birlikte okuyucuyu biçimlendirme isteği dikkat çeker. Dönemin şartları itibarıyla düşmüş bir kadının toplum içinde alacağı konum bellidir. Anlatıcı tepki çekmemek için ara ara bu kişilere karşı bir mesafe oluşturur. Bu mesafe olayların gelişimiyle değil anlatıcının düşünceleriyle oluşturulur. Hatta anlatıcı mevcut durumu kötülemek adına karakterin bile kendisini kötülemesini sağlar: *"Efendim! Bizim gibi murdar kızlar için dağ gibi herifler arasında kan olduğunu hiç işitmediniz mi?"* (HOYY, s. 66). Böylesi bir cümle her yönüyle yapaydır. Aynı şeyi yapan kadınları murdar, erkekleriyse dağ gibi göstermek belki dönemin ahlaksal yapısının bir yansımasıdır. Fakat bu işi yapan kişilerin gerçekçi bakışı olmaktan uzaktır. Böylece ortaya çıkan durum karakter kim olursa olsun konuşanın tek bir bilinç olduğudur. Farklı bilinçleri yansıtamama yazarın eseriyle arasına koyduğu mesafenin boyutlarını ele verir.

Ahmet Mithat bazen de bir fıkrayla okuru yönlendirir: *"Bilemeyiz fıkra hatırınızda mıdır? Maahâza ihtar yollu olsun hikâye edelim:"* (SM, s.7 0). Görüldüğü gibi okuru yönlendirmek onun romanlarında yazarlığın bir vazifesi gibidir. Bu durumu sadece metnin içine yedirmekle kalmaz açık açık ortaya koyar. Bu tarz araya girmelerle metnin kıssadan hissesine katkı sunulur.

Ahmet Mithat'ın metinlerinde okuyucunun bakması gereken noktaları anlatıcı belirler. O, tabiri caizse elini arkadaşının omzuna atan bir dost gibi davranır. Anlattığı vaka sanki o anda yaşanıyormuş gibi davranmaktan çekinmez. Onun gördüğünü okuyucu da görür gibidir. Kimi yerde tasvir yaparken de 2-6 yaş arası çocukların psikolojik durumlarında yer alan bir ben merkeziyetçilikle karşılaşılır. Bunun en önemli sebebi aslında karşısına aldığı okuyucunun anlatıcının bir türevi gibi işlev görmesidir.

"Artık kapı dışındaki hâle değil kapı içindeki hâle dikkat etmek için enzâr-ı dikkat ve ehemmiyetimizi hemen oda içinde bulundurmalıyız." (K, s. 236).

Daha önce anahtar deliğinden bakmaya davet eden anlatıcı bu sefer başka bir perspektif sunar. İki ayrı mekân arasındaki geçişin sağlandığı bu bölümlerle hareket hâlindeki bir kamera anımsanır. Zira onun romanları tek bir kamerayla çekilir gibidir. Kamera hangi tarafa çevrilse de gösterdiği şey merkezi bilincin ürünüdür. Kurgusal okurun dâhil olduğu bu durum şizofren bir yaratım alanı oluşturur. Ortada tek bir kişi varken büyük kalabalıklar arasında bir karnaval havası sezdirilir.

Ahmet Mithat ve anlatıcının konumu denince şüphesiz akla ilk gelen şeylerden biri eserlerinde verdiği farklı bilgilerdir. Onun eserlerinde verilen bilgilerden ayrı bir kitap yazılabilir. Ahmet Mithat'ın üstlendiği halkı eğitme misyonu romanı araçsallaştırır. Romanının gerçekçilikten uzaklaşmasının temel sebeplerinden biri onun sık sık konu dışına çıkarak başka şeylerden bahsetmesidir. Anlattığı metin dışı konular büyük bir yelpazede yer alır. *Altın Âşıkları*'nda Fransa'daki adalet sisteminden, papalıktan, paraya olan tamahtan bahsederken *Vah* romanında fotoğraf sanatına uzun uzadıya yer verir. *Karnaval* romanında maddenin hacmi, *Arnavutlar ve Solyotlar* romanında Solyotların dans kültürünü ayrıntılı olarak işler. Halkı eğitmede araç olarak kullandığı roman günlük hayatın bir aksi olduğu için ona sınırsız imkânlar tanır. Aynı zamanda unutmamak gerekir ki romantizm yazara metnini bir oyuna dönüştürme imkânı vererek dilediği gibi bir kompozisyona kapı açar. *Taaffüf* adlı eserinde konu dışına çıkışını anlatıcının imkânları sayesinde açıklamaya çalışır:

"Saded-i aslîden biraz tebâüd eyledikse de ziyanlı mı çıktık? Roman okumaktan maksat yalnız masal mı dinlemektir? Biz her romanımızda karilerimizin malûmatını tevsi edecek birkaç lâkırdı söylemezsek içimiz rahat edemez. Lâkin biz sözümüze tâbi değiliz ya? Sözümüz bize tâbidir. Sadedden tebâüd eylemiş sayılırsak işte yine saded dahiline tahvîl-i kalem ediveririz." (T, s. 21).

Anlatıcının bu sözleriyle yazarın roman hakkındaki düşüncelerinin anlaşılacağı gibi onun roman tekniği de ortaya çıkar. Bu pasajda belirtildiği gibi Ahmet Mithat'ın bütün romanlarında okuyucuya bilgi verme durumu söz konusudur. Sözün onun emri altında olması romantik duyuşun en net ifadesidir. Metin onun için bir oyun alanıdır. Yazar, tabiri caizse dilediği gibi at koşturur. Eserin vakasının dışına çıkan anlatıcı bunu bir sorun olarak algılamaz. Nasılsa geri dönüş yine kendi elindedir. Aslında anlatıcı içten içe metne bu denli yapılan müdahalenin farkındadır. Böylesi bir açıklama yapmasının sebebi de budur. Yalnız anlatıcı meselenin bu yönüyle çok ilgilenmediğini kendi sanatının böyle bir şeye olanak tanıdığını ortaya koyar.

Ahmet Mithat konu dışına çıkışlarını bazen bölüm hâlinde uzatır. Öyle ki *Gönüllü* romanının on ikinci bölümünün ismi, *"Sadede Rücû"* (G, s. 135) olarak isimlendirilmiştir. Esas meseleden uzaklaşma ve esas meseleye dönüşleri her zaman açıkça belirtmese de bu durum onda çok belirgin olarak kendini gösterir. Yine aynı romanda kendi hayatına değinecek kadar ileriye vardırır bu durumu:

"Mesela bir Ahmet Midhat'a, hatta bir Mehmet Cevdet'e sorunuz ki bunlar gözleri cihanı görmemek derecesindeki gençlik ateşleri etraflarını ihata eylemekle beraber gönüllerini yalnız bir noktaya hasredemezler." (G, s. 137).

Ahmet Mithat kendi eserinde kendi hayatını bile somut bir şekilde konu edinir. Bunu yaparken kendi tecrübelerini yansıtma isteği görülür. Aynı zamanda bu cümleler onun metinlerindeki anlatıcısıyla gerçek beni arasındaki mesafeyi göstermesi açısından da değerlidir. Birçok otorite Ahmet Mithat'ın eserlerinde yazar anlatıcı olarak yer aldığını söyler. Bu satırlar ise Ahmet Mithat'ın romanlarında bir yazar anlatıcı değil de daha çok yazarın bilincine çok yakın bir anlatıcı olduğunu gösterir. Yazarın gerçek kimliğiyle anlatıcı bağdaştırmak anlatıcının Ahmet Mithat'tan bir başkası olarak bahsettiği bu cümlelerle geçerliliğini yitirir.

Gönüllü romanında tıpkı *Taaffüf*'te olduğu gibi konu dışına çıkışın sebebi anlatılır. Barutla ilgili bilgi veren anlatıcı konunun geliş şekline göre bundan bahsettiğini belirtir ve kendince bu durumu şu şekilde açıklar:

"Pek dar bir yerde, dumanlı dumansız barut meselesini bir parça uzattık ise de umarız ki fena da etmedik. Böyle şeyler söz sırası geldiği zaman söylenmezler ise ne zaman söylenirler? Karilerimiz şu malûmat-ı nâfi'ayı böyle roman eğlenceleri esnasında bilvesile almazlar ise kendi ıstılâhat-ı mahsusalarıyla yazılmış ve bizler için anlaşılması müşkilât-ı müz'iceden bulunmuş olan hikmet-i tabiiyye ve kimya kütüb-i mufassalasından alacak değiller ya? İşte serian yine sadede rücû' eyliyoruz." (G, s. 200).

Anlatıcı konu dışına çıkış sebebini biraz daha açarak belirtir. Öncelikle dikkat çeken şey romanı bir eğlence aracı olarak değerlendirir. Dönem açısından roman türü evlerde bir eğlence aracı hâline gelmeye başlamıştır. Okuma bilenlerin gün gün tefrika edilen romanları ev ahalisine aktarmaları arkası yarın kuşağında olan dizi filmler gibi heyecan vericidir. Ahmet Mithat'ın amacı da bu eğlencenin arasında halkın eğitilmesini sağlamaktır. Bir nevi fayda prensibi ön plana çıkar. Bunun yanında dönemin eğitim seviyesi Batı kaynaklı birçok yayının anlaşılmasını güçleştirir. Yazarın araya girerek farklı konularda bilgilenme yapmasının sebebi bilgiye ulaşmanın güçlüklerini ortadan kaldırmaktır. Dolayısıyla onun romanları birer kaynak kitap hâline dönüşerek birçok işlevselliği içinde barındırır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında konu dışına çıkılan pasajları çoğaltmak mümkündür. Öyle ki bunlardan ayır bir kitap bile vücuda getirilebilir. Birçok yerde konu dışına çıktıktan sonra azarlanacağı endişesini taşır: *"Sadedin haricine çıktık diye*

müstahak-ı tekdîr görülür müyüz?" (MM, s. 58). Bu endişe onun roman tekniğine dair bildiklerinin bir mahsulü olabileceği gibi vakanın ertelenmesine yol açtığı için eserin yavaşlamasına sebep olur. Bu durum realist duruşu sekteye uğratsa da romantik duruşun doğal bir sonucu olarak yansır.

Ahmet Mithat romanları genel olarak tezli roman sınıfına girer. Onun her hikâyesinde bir kıssadan hisse verme isteği mevcuttur. Romanları genel olarak bir amaç üzerine inşa edilir. Bu amacı gerçekleştirecek kişi her zaman başkişidir. Başkişi romanın tezini yüklenen onun anlaşılmasını sağlayan karakter olarak rol alır. Başkişi dikkatli incelenirse onun tezinin Ahmet Mithat'ın hayat görüşü olduğu anlaşılacaktır. Nitekim ilk romanlarından *Hasan Mellâh*, kıssadan hissenin etkisinin açıkça görülebildiği bir eserdir. Anlatıcı romanın bitiminde; *"Kıssamızdan her kim hisse ne almışsa, aldığı hisse kendisine mübarek olsun!"* (HMYSİE, s. 433) diyerek gelenekte yer alan kıssadan hisse çıkarma alışkanlığını devam ettirir. Romancılığın gelişmesiyle birlikte anlatıcı vakayı böyle bitirmez ama romanlarda açıkça okuyucu yönlendirilir ve mesaj daima mevcuttur.

Çengi romanında çocuk eğitimi ve yapılan yanlışlıklar ortaya atılırken romanın kurgulanışı okuyucuyu çocuk eğitiminde yapılan yanlışlar noktasında uyarmaya dönüktür. Nitekim roman bitince bu uyarıyı aleni olarak yapar: *"İşte hikâyemiz tamam oldu. Şimdi karilerimize ihtar edilecek yalnız şu cihet kaldı ki:"* (Ç, s. 151). Bu cümlenin devamında anne ve babaların çocuk eğitiminde nelere dikkat etmesi gerektiği üzerinde durulur. Böylece eser amaçlanan tez doğrultusunda inşa edilir. Ahmet Mithat'ın eserlerinde romantik yönünün temelinde onun hassasiyetleri yer alır. Romantizmin bir akım olarak yazarın kişisel beninin bir parçası olduğu muhakkaktır. Ahmet Mithat'ın dönem içerisinde kendisine biçtiği rol roman anlayışının bu yönde evrilmesine olanak sağlar.

Ahmet Mithat romanlarında postmodernist bir yöntem olan metinlerarasılıktan yoğun bir şekilde faydalanır. Bu durumun romantizmin özelliklerinden kaynaklandığını belirtmek gerekir. Klasik dönemde yer alan türler ayrılığı romantik dönemle birlikte ortadan kalkar. Bu dönemde birbiri içine geçmiş farklı türleri tek metin olarak görmek mümkündür. Bunun bir yansıması olarak Ahmet Mithat farklı metinlerin içeriğinden faydalanır.

Farklı metinlerden yararlanmanın ilk şekli kendi roman ve hikâyelerine yaptığı atıftır. *Henüz 17 Yaşında* romanında Ahmet Efendi'nin sığınmak için girdiği genelevde, aklına *Mihnet-Keşan* hikâyesi gelir. Etrafı süzerken hikâyedeki betimlemelerin ne kadar

yerinde olduğuna karar verir. Ahmet Mithat, kendi karakterlerini kendi yazdıklarını okuyan ve okumayan diye ikiye ayırır. Kendisini yol gösterici olarak tayin ettiği için onların kendi yazdıklarından ders çıkarmasını bekler. *Müşahedat* romanında da Agavni ve Refet'in kendi yazdıklarından haberdar olup olmadığını metnin malzemesi yapar. Agavni'nin Ermeni harfleriyle basılan Ahmet Mithat romanlarını okuması onu entelektüel bir kadın hüviyetine büründürür. Dahası anlatıcı onu bu şekilde göstermeyi sever. Refet, ilk başta yazar Ahmet Mithat'ın işini arzuhalcilikle karıştırsa da daha sonra onun yazdıklarının sıkı bir takipçisi olur ve o da anlatıcının önemsediği bir karakter hâline gelir. Ahmet Mithat bir bakıma kendi karakterlerini kendi yazdıklarını tanıtmada ve övmede araç olarak kullanır.

Ahmet Mithat'ın romanları nicel anlamda oldukça fazladır. Benzer temaların işlendiği romanlarda diğer romanlarına atıfta bulunarak oradan faydalanılmasını bekler: *"Paris'e taallûku olan romanlarımızda bu âlem hakkında birçok malûmat ve izahat vermişizdir."* (MM, s. 36). Bazı durumları tekrar etmemek adına diğer romanlarına gönderme yaptığı görülür. Burada onun metinlerinin tek bir bütün hâlini aldığı görülür.

Ahmet Mithat eserlerinde okuyucuyu bilgilendirme isteğini yoğun bir şekilde gösterir. Hatta romanın insanların bilgilenmesi vazifesini taşıması gerektiğini belirtir. Onun fayda prensibine dayanan bu yönü sayesinde eserleri bir ansiklopedi hüviyetine bürünmüştür. Bazen kendi veremediği bilgilerde veya konuyu daha ayrıntılı olarak öğrenmek isteyen kişiler için farklı kitaplara yönlendirme yapılır. *Müşahedat*'ta Zola'ya yaptığı göndermeler kendi natüralizm anlayışının nasıl olduğunu göstermek içindir. *Mesâil-i Muğlâka*'da yine Zola'ya atıf yaparak Paris'in nasıl bir hâlde olduğunu göstermek ister. Muhtelif romanlarında kendi okuduğu batılı romancıları bir bir sayarak romanlarının kaynağını açık eder. Yine bazı romanlarının başka romanlarının bir uyarlaması olması, örneğin; *Hasan Mellâh-Monte Kristo Kontu, Çengi-Don Kişot,* onun romanlarındaki metinlerarası duyarlılığı gösterir.

Ahmet Mithat'ın kullandığı diğer metinler de çeşitli mecmualarda ve gazetelerde yazdığı makalelerdir. Özellikle romanda geçen mevzuları derinleştirmek için bu metinlerin kullanıldığı görülür. *Süleyman Muslî*'de engizisyonun verdiği cezalardan bahsedilirken *Dağarcık* mecmuasında yer alan yazısına gönderme yapar. *Kafkas*'ta Avrupa'nın hâli biçaresini göstermek için *Kırkambar*'daki yazıya gönderme yapılır. Bu göndermelerin sayılarını çoğaltmak mümkündür. Yapılan bütün atıfların gösterdiği şey onun metinlerinin bütünselliği ve bilgiyi çoğaltmak için bir araç olarak kullanıldığıdır.

Bunların dışında gelenekten yararlanarak halk deyişlerinden, atasözlerinden, divan şiirlerinden faydalanması yazarın gelenekle ilişkisi başlığında açıklanmıştır.

Ahmet Mithat'ın romanlarında kafa karıştırıcı bir diğer unsur üstkurmaca mevzusudur. Yine postmodern edebiyatın önemli yöntemlerinden bir olan üstkurmacanın ilk defa onun metinlerinde görüldüğü savı birçok araştırmacı tarafından ileri sürülür. Bu anlamda *Müşahedat* romanının postmodern bir metin olabileceği düşüncesi Yavuz Demir'in ayrıntılı olarak işlediği bir konudur. Fakat daha önce metinlerarsılık mevzusunda ifade edildiği gibi Ahmet Mithat'ın romanlarındaki postmodernizme dair izler bir akım olarak değerlendirilmemelidir. Romantizmin, postmodernizmin yöntemlerine bir kapı araladığı ve postmodernist yöntemlerin birer romantik imkân vesilesi olarak değerlendirilebileceği görülmelidir.

Fatma Aliye romanlarında da roman kurgusunu sağlamlaştırmak adına anlatıcının imkânlarından faydalanılır. Pasajlar arasındaki bağlantıyı sağlamak için anlatıcının kendisini belli ettiği görülür:

"Biz Enise ile Peyman'ı hanelerine gitmek üzere bırakalım da biraz o gencin bulunduğu öteki arabayı takip edelim." (MUH, s. 251).

Yukarıdaki cümlelere benzer bağlantı cümleleri *Refet*'te de *Udi*'de de görülür. *Muhadarat*'a göre ise gittikçe azaldığını hatta *Enin*'de hiç rastlanmadığını söylemek mümkündür. Fatma Aliye'nin romanlarında anlatıcının ilk romanından sonra uzaklaşma gayreti gösterdiğini yalnız anlatıcı kusuru olarak metinde yer aldığını belirtmek gerekir. Ahmet Mithat'ın yazarlık özelliği olarak ele alınabilecek anlatıcının mesafesi durumu Fatma Aliye'de bir kusur olarak kendisini gösterir. Gerçekliği anlatma tutkusuyla mesafesini belirlemeye çalışan anlatıcı metnin büyük bir bölümünde bunu başarırken yine gerçeklik ve ahlaki kaygılarla mesafe belirsizliği yaşar.

Sergüzeşt romanında da konular arası bağlantıyı sağlarken anlatıcının görünür hâle geldiği dikkat çeker. *"Yukarıda anlattığımız"* (SER, s. 91) gibi ifadeler pasajlar arası bağlantıyı sağlamada anlatıcıya bir kolaylık sağlarken anlatıcının görünür hâle gelmesine neden olarak anlatımın romantikleşmesinde diğer bir neden olarak sayılabilir. Bütün bu kusurlara rağmen metnin genel çerçevesinde anlatıcının mesafesini korumaya çalıştığını söylemek mümkündür. Henüz olgunlaşamayan realist anlatım hem bir yazarlık kusuru hem de önceki dönemden kalma romantikliğin etkisi olarak değerlendirilebilir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki Dilber'in silik bir karakterde olmasının sebeplerinden biri de anlatıcının onu korumaya çalışan tutumudur.

Romantizmin yazara sağladığı imkânlar vesilesiyle romantik yazarlar anlatıcılarını özel olarak konumlandırıp kompozisyonu oluşturmak adına sık sık araya girme şansını yakalamışlardır. Özetleme, açıklama, bölümler arası bağlantıyı oluşturma, seçme ve ayıklama, gibi çeşitli nedenlerle anlatıcının bariz müdahaleleri eserde yer alır. Anlatıcının eser içerisindeki mesafesini özgürce oluşturması romantik metinlerin postmodernist yöntemler barındırdığı algısını oluşturmuştur. Üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi yöntemlerle romantik metinlerde karşılaşmak mümkündür. Bu durumu postmodernizm diye algılamak doğru olmaz. Bölüm başında bahsedilen romantizmin anaç yapısı, birçok akıma ait yöntemin bu akımın açtığı alandan doğduğunu gösterir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA REALİZM

Realizm kelimesi köken itibariyle real-gerçek sözcüğünden türetilmiş, *"Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakikî"* (Parlatır, 1998: 840) anlamına gelen Fransızca bir kelimedir. Türkçe karşılığı olan gerçekçilik teriminin *Türkçe Sözlük*'te edebî akım olması açısından karşılığı şu şekilde verilir:

"XX. yüzyılda başlayan ve yazında, yaşamın oluşlarını gerçek çizgileriyle, nedenleriyle ele alan, kişileri, olayları, durumları olduğu gibi, bayağılıkları, çirkinlikleriyle vermeyi amaçlayan, plastik sanatlarda doğayı göründüğü gibi yansıtan sanat akımı. Eş. realizm." (Püsküllüoğlu, 2004: 531).

Gerçekçilik kelimesi gerçek kelimesinden türetilmiş bir kelimedir. Bu sebeple öncelikle gerçeğin ne olduğu sorusu gündeme gelir. "Gerçek nedir?" sorusu, realizmin tanımlanmasını güçleştirir. Çünkü gerçeğin niteliği kişiye, ortama ve zamana göre değişkenlik gösterebilir. Felsefenin gerçekliğe yaklaşımı ile tıbbın veya edebiyatın gerçekliğe yaklaşımı açısından da farklılıklar vardır. Tony Davies realizm kelimesini, *"kullanım aralığı aşırı kısıtlılıktan geniş bir belirsizliğe uzanan"* (Akt. Morris, 2003: 10) bir terim olarak açıklar. Pam Morris de kelimenin hem günlük hayatta kullanım alanı olduğunu hem de edebiyat ve sanatın estetik alanında kullanıldığını belirterek gerçekliğin anlamını ortaya dökmenin zorluklarına dikkat çeker (2003: 10). Felsefede gerçek terimi, *"Bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan…"* (Hançerlioğlu, 2010: 131) anlamına gelir. Kelimenin kökü ve türetilmiş hâlleri birbirinden farklı manaların doğmasına neden olur. Gerçek, gerçeklik, gerçekçi, gerçekçilik gibi kullanımları anlam aralığını zenginleştirir. Bu açıdan bir metne gerçeklik açısından bakmakla gerçekçilik açısından bakmanın farklı şeyler olduğunu söylemek gerekir. Tezin kapsam alanı edebî akımlarla sınırlı olduğu için gerçeğin veya gerçekliğin dünyasına girmektense gerçekçiliğin ortaya çıkışını ve yöntemlerini belirlemek daha sağlıklı olacaktır. Çünkü gerçeklik insani bir tutumdur ve bu tutum ilk insanla birlikte ortaya çıkmıştır.

Gerçekliğin farklı yansımaları ilk edebî kaynaklarda da görülebilir. *"Herhangi bir imajın temeli gerçekliktir."* (Suchkov, 1976: 10). Tamamen hayal ürünü olan bir metnin bile gerçeklikle bağlantısı kaçınılmazdır. *"Örneğin ilkel toplumlarda gerçekliğin animist,*

köleci toplumlarda mitolojik, feodal toplumlarda da teolojik olarak kavranışı karşısında Rönesans'la birlikte gerçekliğin ilk kez bilimsel olarak kavranışına rastlarız." (Çalışlar, 1986: 112). Realizmin gerçekliğe yaklaşımındaki bilimsellik gerçeği gerçekçilik seviyesine ulaştırır.

Edebî akımlar bir akım hüviyetini kazanmadan önce kendisinden önceki akımın içinde yeşermeye başlar. Realizmin oluşumu bir anlamda romantizme de bağlıdır. Daha önce romantik akımda görüldüğü üzere romantiklerin kimi yöntemlerinin geliştirilmesi realizmin oluşmasını sağlar. Romantiklerin de realistler gibi gerçeklik iddiası vardır. Fakat romantik gerçeklikle realist gerçeklik, işleniş bakımından birbirinden ayrılır. Romantiklerin doğa tasavvurları realistlerin olgusal gerçekliğine yol açan etkenlerdendir. Bir edebî akım ortaya çıkarken temelde iki iddia üzerine oturur. Birincisi, önceki akımın eksik kalan yönlerini tamamlamak; ikincisi ise önceki akımın aşırılıklarına karşı tepkisel bir tavır içinde olmaktır. Dolayısıyla realizmi oluşturan etkenleri sayarken romantizmin ne olduğuyla da ilgilenmek gerekir.

Realist akım 1850'li yıllarda Fransa'da roman türünde, romantik romana bir tepki olarak belirir. Realist akımın alt yapısını hazırlayanlar Champfleury ve Duranty'dir. Kefeli, bu yazarların modern insanı işleyiş şekillerindeki farklılığa dikkat çeker. Nesnel ve tarafsız olmaları ve anket gibi yöntemleri kullanmaları realizmin oluşmasına zemin hazırlar (2012: 92). Bir akım olarak 1850'li yıllarda zirveye çıksa da yüzyılın başında realizmin habercileri sayılabilecek romancılar mevcuttur. Balzac, Stendhal, Merimee gibi yazarlar, realizm bir akım hâline gelmeden önce realist ilkeleri eserlerinde barındırırlar. Auerbach, gerçekçi eserler ile romantizmin yaklaşımı arasında sıkı bağlar olduğunu Balzac ve Stendhal gibi yazarların en iyi eserlerini romantizmin zirve döneminde yazmasına dayandırır (2010: 258). Emin Özdemir, realizmle romantizm arasındaki bağlantıyı şu şekilde ifade eder:

"İnsanı toplumsal çevresi içinde, toplumsal ilişkileriyle algılama ve yansıtma ilkesine yaslanan gerçekçilik, coşumculuğun toprağında gelişti. Başlangıçta coşumculuğun kimi yönsemelerini benimser bir tutum izledi: Anamalcı düzenin çelişkilerini yansıtmak, yeni bir düzenin özlemini gönüllerde yeşertmek gibi. Ne ki bunları uygulamaya koyuşta, yaklaşım ve yöntemde coşumculukla bağdaşmaz yönler içeriyordu gerçekçilik. Coşumculuğun insanı algılayış ve yansıtış yordamına tümüyle karşıydı… Bir kez her yazınsal akım kendinden öncekinin ya bir uzantısıdır ya da ona karşı bir tepki. Gerçekçilik için de böyledir bu. Coşumculuktan hem kimi yönsemeler almış, hem de kimi

yönsemelerine karşı çıkmıştır. Bunu da çağın koşullarıyla açıklayabiliriz." (1981: 101-102).

Realizm ve romantizm arasındaki bu bağ karşıtlıklar ve benzerlikler üzerinden her bir edebî akımın daha iyi anlaşılmasını sağlar. Romantiklerin devrin siyasi, sosyal ve ekonomik koşullarına karşı takındığı tavır, realizmin de oluşmasını sağlar. Fakat devrin koşullarını anlama çabaları yöntem düzeyinde her iki akımın farklılaşmasına neden olur.

Aristokrasinin yıkılmasına sebep olan Fransız İhtilali, öncelikle romantizmin radikal bir hâl almasını sağlar. Romantizmin radikalleşmesi yani duyguların edebî eserlere yoğun derecede hâkim olması beraberinde eksikliklerin de daha görünür hâle gelmesine neden olur. Esasında romantizmde hem duygu hem de aklın egemenliği vardır. Fakat romantizmin sanatkârlara sağladığı özgürlükçü ortamla birlikte edebî eserlerde duygunun ayarı kaçarak melodramların etkili olduğu eserler meydana gelir. Romantizmde yaşanan aşırılıklarla birlikte, görünen gerçekliğin inşasına ihtiyaç duyulur. Fransız İhtilali'nin dışında İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi sınıfsal farklılıkların görünür hâle gelmesine neden olur. Toplumdaki düzensizlikler ve bu düzensizliklerin sebeplerini anlamak için yeni yöntemlere ihtiyaç duyulur. Realizm, sağladığı imkânlarla birlikte çağın ihtiyaçlarına karşılık yeni düzeni yorumlamada önemli bir araç hâline gelir.

Bir edebî akımın oluşma nedenleri çok yönlüdür. Realizmi oluşturan siyasal ve ekonomik sebeplerin dışında felsefede ve bilimde yaşanan ilerlemeler de etkili olur. Realizmin oluşmasındaki en önemli felsefi dayanak pozitivizmdir. Necla Aytür, realizmin oluşmasında romantizmin etkilerini görmekle beraber realizmin temelinde yer alan bilimsel ve pozitivist düşüncenin romantik ülkücülüğe ters düşen bir yapı oluşturduğunu belirtir (1974: 17).

Orhan Hançerlioğlu'na göre pozitivizm, iddia ettiği ilkelere ters düşen bir akımdır. Bilimdışı, metafizik, idealist, din önerici ve taraflı bir akımdır (2010: 289). Bilimsel yöntemleri kullanarak kendi doğrularını dayatır. Aslında edebî akımlar da kendi bakış açısının doğruluğunu kanıtlamaya çalıştığı için tek yönlü olarak görülebilir. Fakat bilinmelidir ki önemli olan ilgili edebî akımın yöntemiyle eserini yazan sanatçının bunun dozunu ayarlayabilme yeteneğidir. Flaubert, realizmin en önemli eserini yazmış olmasına rağmen kendisine yöneltilen realist sıfatını reddeder. Bugünün eleştirel bakış açısında koyu realist olarak tanımlanan birçok yazar için daha farklı tanımlamalar bulunmaktadır. Örneğin Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* isimli çalışmasında Balzac, Dickens ve Dostoyevsky'nin eserlerini incelemeye tabi tutarak bu sanatçılardaki realist

ve romantik yönleri ortaya döker. Sonuç olarak onların ustalığı "romantik realizm" kavramıyla anlatılmaya çalışılır. Onları farklı kılan her iki akımın etkili yönlerini kullanma becerisidir (Fanger, 1998: 241).

Bilimsel ilerlemelerle birlikte bilginin elde edilme yöntemlerindeki deneye bağlı tutum pozitivizmin doğmasında etkili olur. Doğru bilginin somut verilerle hesaplanması ve buna göre açıklanması pozitivist felsefeye uygun bir dünya görüşüdür. Ampirizmin doğrudan etkilediği pozitivist felsefenin kurucusu Auguste Comte'tur. Comte'tan önce Saint Simon pozitivizmin temel esaslarını belirler (Meriç, 1996: 87). Comte'tan önce ve sonra birçok düşünürde poztivizmin izleri görülür. *"Comte'un öncülleri ve ardılları düşünüldüğünde pozitivizmin sadece bir felsefî akım olmadığı, aynı zamanda bir dünya görüşü (Valtenschung) olduğu görülecektir."* (Özger, 2013: 2087). Pozitivizm, metafiziği reddeder. Görünenin dışında hiçbir gerçekliğin olmadığı tezini savunur. Ampirizmin sadece bilgiyi elde etmedeki deneye dayalı tutumu pozitivizmle birlikte hayatın içine yerleşir. Pozitivizmi deneycilikten ayıran yön de budur. Toplumsal hayatın her alanına nüfuz eden bu akımla birlikte dinî kurumlar büyük bir darbe alır. Görünen gerçekliğin dışındaki olguların kabul edilmeyişi "Tanrı"yı metafizik bir varlık olarak değerlendirip tanrısallığı bilime ve bilimsel yöntemlere yüklemiştir. *"Bu bakış, bilimi deney ve gözlemle sınırlamakla birlikte bilimi üç hal kanununa göre din'in yerine ikame etmektedir."* (Özger, 2013: 2087). Comte da pozitivist felsefeyi bir din olarak algılamış ve sınırlarını bu sebepten dolayı geniş tutarak hayatın her alanında etkili kılmıştır. (Korlaelçi, 2002: 32). Ayrıca pozitivizmi toplumsal olayları incelemek ve topluma yön vermek için kullanır. Pozitivizmin bu etkinlik alanı ve hayatın merkezine sirayet edişi insanların hayatı yaşama şeklinde farklılıklara yol açmıştır. Tanrısız bir dünyada bilimsel etkinlikler tanrısal bir hüviyet kazanarak insanın makineleşmesine ve özne konumundan nesne konumuna doğru bir yön kazanmasına neden olur. Comte, insanı üç hâl içerisinde değerlendirir. Bunlar: teolojik dönem, metafizik dönem ve pozitif dönemdir. Teolojik dönem bir zorunluluktan dolayı ortaya çıkar. Metafizik dönem geçişi temsil ederken pozitif dönemde insan zihninin en belirgin hâli yaşanır. Pozitif dönemin ne anlama geldiğini de şu şekilde açıklar:

"Pozitif halde, mutlak kavramları elde etmenin imkansızlığını kabul eden insan zihni, kendini yalnızca, iyi düzenlenmiş akıl yürütmenin ve gözlemin kullanımıyla, fenomenlerin gerçek yasalarını yani onların değişmez art arda geliş ve benzeşim ilişkilerini keşfetmeye adamak için, evrenin başlangıcını ve yöneldiği yeri aramaktan ve

fenomenlerin asıl nedenlerini öğrenmeye çalışmaktan vazgeçer. Şu halde kendi gerçek sınırlarına indirgenmiş olguların açıklanması işi, bundan böyle artık, bilimin ilerleyişinin git gide sayısını azaltmaya yöneldiği çeşitli özel fenomenlerle kimi genel olgular arasındaki bir ilişkiden başka bir şey değildir." (2001: 33).

Pozitivizmin yaşama dair çözümlemeleri realizm akımının doğuşunda önemli bir etkiye sahiptir. Realistlerin kurgu yöntemleri incelendiğinde doğrudan doğruya pozitivizmin ilkelerinin etkisi hissedilir. Bir edebî akımın ortaya çıkabilmesi birçok etmenin eş zamanlı olarak birbirini etkilemesiyle mümkün olur. Realizmi oluşturan etmenler incelenirken değişen siyasi, ekonomik ve sosyal koşulların yanında bilimsel ilerlemeler ve felsefenin etkisine de odaklanılmalıdır. Kapitalist düzenin oluşması, sınıfsal farklılıkların rahatsız edici boyutlara ulaşması, bilimde ve felsefede oluşan yeni açılımlar ortak bir zeminde buluşarak çağın ihtiyaçlarına uygun bir edebî akımı oluşturmuştur. Romantizmin gerçekliğe yaklaşım şekli yeni düzeni anlamlandırmada yeterli görülmediği için sanatçılar farklı metotlarla dünyaya bakarak hayatı anlama çabasına girişmişlerdir.

Realizmin zirve eseri Flaubert'in *Madam Bovary*'sidir. Bu eserdeki farklılık, sıradan bir karakter üzerinden dönemin çeşitli sorunlarına ışık tutulmasıdır. Kahramanların gerçekçi yöntemlerle çizimi, sağlam neden-sonuç ilişkisi, ayrıntılı tasvirler *Madam Bovary*'yi önemli bir eser hâline getirir. Flaubert'in dışında Bourget ve Goncourt Kardeşlerin realizmdeki yerleri önemlidir. Cevdet Perin, Goncourt'ları Fransız realizminin son safhası olarak görür (1943: 148). Türk edebiyatındaki realist hareketlerin arka planında da bu isimlerin kurgulama tekniklerinin izleri görülür.

Yenileşme dönemi Türk edebiyatında hayal ve hakikat çatışması Divan edebiyatının yerine ikame edecek yeni edebiyat için önemli bir unsurdur. Hayal ve hakikat çatışması çoğu zaman romantizm-realizm çatışması olarak algılanmıştır. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Recaizade M. Ekrem, Muallim Naci, Nabizade Nazım ve Halit Ziya Uşaklıgil gibi birçok yazar hayal ve hakikat tartışmasını taşımışlardır. İlk dönemde Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ta yoğunlaşan hayalin karşısına hakikati koyma edimi divan edebiyatındaki soyutluğun karşısına somutluğu yerleştirme çabasıdır. Dönem sanatçılarının yer yer yanlış değerlendirmeleri kimi zaman da dönem içerisinde bazı kavramların muğlak olması böyle bir kanaati doğurur. Halef Nas'ın *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Romantizm Realizm Tartışmaları Üzerine Bir İnceleme* isimli doktora çalışmasında hayal-hakikat çatışmasına ayrıntılı olarak yer verilir:

"Namık Kemal, Recaizade M. Ekrem, Muallim Naci, Ahmet Mithat Efendi şiirde akıl ve mantığın dışında, tabii olmayan, aklın imkanlarını zorlayan mübalağa, teşbih ve hayallere karşıt durmuşlardır… Bu bakımdan onlar hayalden çok muhal (imkansızın) karşısında durmuşlardır." (2012: 9).

Hayal-hakikat tartışmaları çoğu zaman realizme ulaşamaz. Aslında ilk dönem sanatkârlarının gerçeklikten anladıkları romantik bir gerçekliktir. Romantikler her ne kadar duygucu olarak bilinse de klasiklerin gerçeklik tutumuna karşıdırlar. Romantiklerin de hareket noktasının başlangıcını somut gerçeklik oluşturur. Bu gerçeklik kişisel duygulanımlarla süslenerek hayalci bir hâl alır. Fakat bu hayalcilik hiçbir zaman klasiklerdeki soyut idealizmi yansıtmaz. Bu sebepten ilk dönem sanatçılarının hakikat tasavvurları daha çok romantizm eksenlidir. Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça gerçekliğe bakış değişecek ve realist bir hüviyet kazanacaktır. Bu durumun böyle değişmesinde Beşir Fuat'ın çalışmalarının önemli bir etkisi vardır.

Realizm denilince ilk anlaşılan şey romantiklerin duyguculuğunun karşısına aklı yerleştirmesidir. Oysa bu durum tam olarak böyle değildir. Çünkü klasik akımda da aklın egemenliği vardır. Realistlerde akıl önemlidir; yalnız bu akıl bilimin emrine verilmiş bir akıldır. Realistlerin en önemli savı gerçeği gerçekçi yollarla yansıtmaktır. Bunun tek yolu da bilimsel metotlarla mümkündür. Önceki akımlarla beraber anlaşılacağı üzere gerçeklik bütün akımların odağındadır. Fakat her bir akımın gerçekliği işleyiş şekli birbirinden ayrılır. Realist yazarlar gerçekliğe kendi perspektiflerinden yaklaşarak birtakım ayıklamalara girip somut gerçekliği belli başlı yöntemlerle sunarlar. Boris Suchkov, gerçekçiliğin ayrıntılı bir tanımını yaparak gerçekçi yaklaşımı şu şekilde verir:

"Gerçekçilik yaratıcı bir yöntem olarak, insanın entelektüel gelişmesinin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorladıklarını duymaya başladıkları zamanda, insanların önce belli belirsiz, sonra daha açık şekilde, insan eylemlerinin ve duygularının vahşi tutkulardan ya da tasarlanmış bir tanrıdan gelmediğini, bunların gerçek, ya da daha doğrusu, maddî nedenler tarafından belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir fenomendir. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkiler mekanizmasının çalışmasını belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır." (1976: 13).

Gerçekçiliğin hayata bu şekilde yaklaşması toplumsal olayların nedenlerini görmeyi kolaylaştırır. Bu sebeple kimi araştırmacılar modernizmin tarihini gerçekçiliğin

tarihiyle eş tutarlar. Toplum ve bireyin karmaşık ilişkileri ancak gerçekçiliğin yöntemleriyle incelenmeye başlanmıştır. *"Gerçekçiliğin özü toplum çözümlemesi'ydi (sosyal analiz'di)"* (Suckov, 1976: 21). Gerçekçilikten önce sanatçının hâkim olduğu eserde bütün ilişkiler önceden belirlenip tek renk olarak yansıtılmıştır. İyi olan biri daima iyi, kötü olan biri ise daima kötüdür. Gerçekçi sanatçı insana daha bütünsel bir şekilde yaklaşarak onun davranışlarını oluşturan koşulları belirler. Artık eserlerin içerisindeki insanlar, sıradan insanlardır. Bu insanların iyi özellikleri olduğu gibi kötü yönleri de olabilmektedir. Dahası bu insanlar eserin içerisinde statik bir görüntü vermezler. Zamanla gelişerek değişik tavırlar da sergileyebilirler. Fakat seçilen insanlar özel bir elemeye tabi tutulur. Yer yer tipik özellikler gösteren bu kişiler geleneksel manada tip özelliği gösteren karakterler değildir. Daha çok bulunulan devrin çeşitli sosyal durumlarının yansıtılabileceği genel karakterler belirlenir. Bu kişi herhangi bir fabrika işçisi veya ev hanımı da olabilir. Önemli olan bu kişiyle birlikte belli bir zümrenin tanıtımının yapılabilmesidir. Nuray Küçükler Kuşçu, realist eserlerin özelliklerini şu şekilde belirtir:

"Gerçekçilik akımı çerçevesinde değerlendirilebilecek eserlerde ele alınan konu çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden seçilir; bu seçimde yazarın gözlemi oldukça önemlidir; bu bağlamda somut gerçeklik dışında kalan mit, efsane, masal vb. anlatılar metin dışı bırakılır, çirkinlik, ölüm ve cinsellik gibi konuları işlemekten çekinilmez. Konunun işlenişi ve bu bağlamda kurguda ise şaşırtıcı tesadüflere, saf şansa yer verilmez, olayların akışında nedensellik bağı kurulur; olaylar zincirinde gereksiz ayrıntılardan kaçınılır ve sınırlandırılmaya gidilir." (2013: 24)

Gerçekçi eserlerde bütün konular işlenebilir. Önemli olan hangi konunun işlendiği değil o konunun nasıl işlendiğidir. *Ian Watt: "Romanın realizmi sunduğu hayat tarzından kaynaklanmaz, bu hayat tarzını sunuş biçiminde kendini gösterir."* (Akt. Arslan, 2007: 292) der. Avrupa edebiyatları incelendiğinde ülkelerin içinde bulunduğu tarihî koşullara göre eserler verildiği görülür. Dolayısıyla salt bir ülkenin realizminden hareket ederek realistleri bir konu sınırlılığına hapsetmek doğru olmayacaktır. Bu sebeplerle bir eserdeki realizmi tespit etmenin temel yöntemi sanatçının realist yöntemleri ne derece kullanıp kullanmadığıyla ilgilidir. Realistlerin sanattaki ilke ve yöntemlerini maddeleştirerek vermek bundan sonraki alt başlıkların temel yönsemesini de belirleyecektir. Genel hatlarıyla realizmi oluşturan etmenler ve ilkeler şu şekildedir:

- Realizm, romantizmin duyguyu ön plana çıkarmasına ve lirizmine karşı bir tepki olarak ortaya çıkar. Romantizmin kişiye dayalı gerçekliğini bilimsel gerçeklikle değiştirir.
- Realizm, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi gibi büyük çaplı toplumsal olaylardan etkilenerek oluşur. Değişen toplumsal yapı, ekonomik koşullar neticesinde bir çözüm oluşturmak amacıyla olayların nedenleri önemli bir hâle gelir. Sanatçı bu nedenleri bulmak adına adeta bir dedektif gibi çalışır.
- Bilimdeki gelişmeler ve pozitivist felsefenin etkinliği realist yöntemlerin belirlenmesinde önemli etkenlerdir. Bilimsel yöntemlerle hayata bakan realistler, eserlerini bu yöntemlere göre düzenlerler.
- Realist eserlerde sağlam bir neden-sonuç ilişkisi oluşturma ön koşuldur.
- Her türlü konu sanatın konusu olabileceği için hayatın sadece güzellikleri değil çirkin yönleri de ele alınır. Bundan dolayı realist eserlerde, toplumdan itilmiş kişiler, fuhuş, yoksulluk, gibi temalara sık sık rastlanır.
- Realist eserlerde konu dağınıklığından özellikle kaçınılır. Vaka mümkün mertebe sınırlı tutularak ayrıntılar ön plana çıkarılır.
- Realist sanatçı olaylara yaklaşımında objektif olmalıdır. Sanatçının tarafsızlığı metnin inandırıcılığını arttıran etmenlerdendir.
- Realizmde gözlem yöntemi çok önemlidir. Bir eser oluşturulmadan önce konuyu oluşturan olaylar ve kişilere dair ayrıntılı bir gözlem yapılmalı, gerektiğinde belgelerle konu güçlendirilmelidir.
- Realist kahramanların düşüncelerinden ziyade eylemleri önemlidir. Bu nedenle eserde yer alan olaylar onların bakış açısından sunulur. Bir yerin tasviri yapılacaksa karakterin bakış açısından süzülerek tasvir edilir.
- Realist eserlerde her bir cümle, her bir kelime hesaplanarak gereksiz ayrıntılar elenir. Metinde yer alan her bir ögenin işlevsel olmasına dikkat edilir. Romantiklerin tasvir için tasvir anlayışı terk edilerek konuyu aydınlatıcı tasvirlere yer verilir.
- Realizmi romantizmden ayıran en önemli özelliklerinden biri, yazarın metinden uzaklaştırılmasıdır. Mesafe kontrolünü sağlayan sanatkâr, vakanın inandırıcılığını kuvvetlendirir.

- ❖ Realizmde günlük dile yakın sade bir dil kullanılır. Sıradan halk da eserin konusu olduğu için yazılan eserler yüksek zümreye göre değil toplumun tamamına uygun bir şekilde yazılır.

2.1. Gerçekçilik

Realizm, isminden de anlaşılacağı gibi gerçekçiliği temel ilke edinmiş bir edebî akımdır. Edebî akımların hepsinde gerçeklik mevzusu önemli bir yere sahiptir. Akımları birbirinden ayıran şey ise gerçekliği ele alış biçimleridir. Realist akımın gerçekliğe bakışı, romantik ve klasik akımın bakış açısından farklıdır. Realist yazarlar ne klasikler gibi idealist ne de romantikler gibi hayali bir gerçekliğin peşindedirler. *"...edebiyatta gerçekçilik (realism) kendisinden önceki edebî akımların savunduğu kavramsal gerçekçiliğe karşı çıkmış, onun yerine olgu gerçekçiliğini (factual realism), bu gerçekçiliğin gerçek ve insan kavramlarını yerleştirmiştir."* (Kantarcıoğlu, 2009: 139). Böylece realistler gerçekliği gözlemlenebilen insanın dışında var olan, bilimsel verilerle hesaplanabilir hâlde düşünmüşlerdir. Dolayısıyla bu bakış açısında salt bir akıldan ziyade bilimin emrine verilmiş bir akıl vardır.

Bilimsel yöntemler realist yazarların görüş alanı içerisinde gerçekliği yorumlayabilmek için önemli bir araçtır. Bir bilim adamı titizliğiyle eserlerine yaklaşan realistler, dönemin gerçekliğini ele alırken bu yöntemler vasıtasıyla gerçeği gerçekçilik seviyesine ulaştırırlar. *"...bu gerçek, sadece bilimin üzerinde konuşabildiği madde ile sınırlandırılmış bir gerçektir."* (Çetişli, 2010: 83).

Gerçekçiliğe erişebilmek için yazarın müdahil olmadığı bir gözlem, tarafsız bir bakış açısı, olaylar arasındaki ilişkiyi belirleyen nedensellik bağı, devrin gerçekliğine dönük bir projeksiyon gereklidir. Realist eserlerin sağlam bir kompozisyona sahip olmasını sağlayan etmenler de yöntemlere olan sıkı bağlılıktan kaynaklanır. *"Edebiyatta gerçekçiliğin en yaygın uygulama alanı romandır."* (Kantarcıoğlu, 2009: 155). Bu tür vasıtasıyla bilimsel yöntemlerin uygulanması daha kolaydır. İlk dönem Türk romanlarında gerçeklik mevzusu yenileşmenin kavşağında yer alan önemli bir mevzudur. Gerçekliğe karşı bakış açısının romantik ve realist versiyonları vardır. Bu dikkatle romantizmden realizme geçerken çeşitli kırılmalar yaşanmıştır. Realist yöntemlerin Tanzimat dönemindeki parçalı görünümü zamanla gelişerek Türk edebiyatında sanatsal yetkinliği yüksek eserler verilmeye başlanmıştır.

2.1.1. Tutumdan Yönteme: Gerçekçiliğin İlk Adımları

Tanzimat dönemi romanlarının odak noktasında gerçekliği yansıtma fikri vardır. Birçok romancı bu konuda görüşlerini belirterek eseriyle gerçeklik arasında bağ kurmaya çalışır. Ahmet Mithat, romanlarında kimi zaman ön sözde kimi zaman da roman kurgusunun içerisinde gerçeklikle alakalı fikirlerini söylemekten çekinmez. *Eski Mektuplar* romanının girişinde eser: *"Hakikî bir vak'ayı musavvir teessür-engîz bir hikâyedir"* (EM, s. 3) şeklinde tanıtılır. *Mesâil-i Muğlâka* romanının girişinde de birçok romanı işin içine katarak eserlerinin hakikatle olan ilintisini ifade eder:

"Muharrir-i âciz şimdiye kadar (Hasan Mellâh) gibi (Paris'te Bir Türk) gibi (Demir Bey) gibi (Acâyib-i Âlem) gibi bir hayli romanlarını Avrupa memâlik-i muhtelifesine isnat ve talik eylemiştir. Bunların kâffesinde ait oldukları mahallerin hâlleri hakikate tamamıyla muvafık olarak tasvir edildiği temine hacet görülemez…" (MM, s. 5).

Yazarın iddiasının merkezinde yer alan gerçeklik vurgusu romantizmi klasisizmden ayıran bir gerçekliktir. Bunun gerçekçiliğe evrilmesi ancak eserdeki kurgulama yöntemlerinin değişmesiyle mümkün olur. Ahmet Mithat romanlarında parçalı bir şekilde rastlanan gerçekçilik, çoğu zaman olabilecek olanın anlatımıyla sınırlı bir gerçekliktir. Bu noktada Namık Kemal'in görüşleri de eski edebiyatın karşısında yeni bir hakikat alanı kurmaya dayalıdır. *Mukaddime-i Celal*'de eski edebiyatla ilgili görüşlerini şu şekilde aktarır:

"Divanlarımızdan biri mütalaa olunurken insan, muhtevi (ihtiva eden, içine alan) olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış memdûhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur (boğulmak) âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabanîler âleminde zanneder." (2005: 33).

Namık Kemal'in eski edebiyata bu şekilde saldırması dönemi içerisinde çokça tartışılmış bir konudur. Yeni edebiyatın kuruluşunda öncelikle soyut gerçekliğin alay konusu yapıldığı görülür. Giriş bölümünde bu konu ayrıntılı olarak tartışılmıştır. Burada söz konusu olan şey, hakikat fikrinin eski edebiyatın soyut dünyasına bir saldırıdan yola çıkılarak oluşturulduğudur. Fakat tezin kapsamı içerisinde yazarların gerçeklikle ilgili

görüşlerinden ziyade gerçekliği hangi akıma göre uyguladıkları dikkate sunulmaktadır. Tanzimat dönemi romancılarının gerçeklikle ilgili uygulamaları bir önceki bölümde belirtildiği gibi romantik olarak algılanmalıdır. Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça romantik gerçekliğin realist gerçekçiliğe evrildiği görülür. Ahmet Mithat'ın *Taaffüf* romanı diğer romanları arasında realist gerçekçiliğe en yakın eseridir.

Taaffüf romanında kişilerden ziyade bir kavram, romanın konusu yapılır. Bu kavram da iffet olgusudur. Sâniha karakteri üzerinden iffet konusu dikkate sunulur. Romanda başka mevzuların esere dâhil edilmemesi, konunun sınırlı tutulması gerçekliğin gerçekçiliğe evrildiği noktalardandır.

Romanın başkişisi Sâniha, Rasih ile evlidir. Evliliğin ilk üç yılı çok mutlu geçse de zamanla Rasih'in Sâniha'yla ilgilenmemesi Sâniha'yı çok mutsuz eder. Bu sırada eve gelip gitmeye başlayan Rasih'in arkadaşı Tosun'la Sâniha arasında ortak noktaları olan musikiden dolayı bir yakınlaşma başlar ve bu iki kişi yaklaşık altı-yedi ay boyunca mektuplaşır. Aldatma, aşk, iffet, eşler arasındaki iletişim eksikliği gibi mevzular romanın konuları arasındadır. Eserin bu konuları işleyiş tarzında yer yer romantik örüntüler mevcuttur. Anlatıcının romanın içerisinde sürekli belirmesi Ahmet Mithat'ın vazgeçmediği bir yöntemdir. Zaman zaman olayın akışı kesilerek konuyla ilgili bilgiler verilir. Romanın gerçekliğinin bir iddiadan ziyade yöntem olarak uygulanması gerektiğine daha önceden değinilmişti. Sâniha karakteri oturduğu konakta gerçekçi bir şekilde resmedilmesine rağmen anlatıcı bunun ne kadar gerçek olduğunu bir daha vurgulamak ister: *"Görülen şeylerin kâffesi sahih, hepsi hakikî, cümlesi gerçektir."* (T, s. 12). Bir gerçekliğin tasvirinden sonra anlatıcının araya girerek bu gerçekliği bir iddia şeklinde tekrar ortaya koyması gerçekçiliğe ters düşer. Anlatıcı, araya girmelerini sürekli olarak devam ettirir. Eski edebiyattaki aşk anlayışıyla Batı edebiyatlarındaki aşk anlayışı karşılaştırılarak eski edebiyatın soyutluğuna vurgu yapılır. Yine realistlerin aşktan ne anladığına değinilir. Anlatıcının bu tavrı kenara bırakılırsa eserin birçok yönden gerçekçiliğe uygun olduğu görülür.

Taaffüf eserinin gerçekçi yönleri Sâniha'nın belli şartlar altında aldatmaya meyil etmesi ve bunun sağlam bir neden sonuç zinciri içerisinde verilmesinden ileri gelir. Sâniha, doğumundan başlanarak evliliğe kadar ilerleyen süreçte ayrıntılı olarak tasvir edilir. Karakterini oluşturan sebepler incelendiğinde ilgiye olan alışkanlığı dikkat çeker. Yazar gerçekçi yöntemlere uygun olarak karakterin analizini yapar. Sâniha ile Rasih arasındaki ilişki de ayrıntılı olarak ele alınarak Sâniha'nın tavrının psikolojik, sosyolojik

ve fizyolojik açıklamalarına girişilir. Bu açıklamalar yine anlatıcının mesafe probleminden dolayı romantiktir. Fakat Sâniha'nın bir kadavra gibi incelenmesini sağlar. Erkeklerin ve kadınların aşka yaklaşımı ayrıntılı olarak ele alındıktan sonra Rasih, Sâniha ve Tosun arasındaki aşk üçgeni dikkate sunulur. Rasih'in ilgisizliği ve eve bir yabancıyı sokması, Sâniha'nın psikolojik ve fizyolojik ihtiyaçlarının karşılanmaması, aldatma olayının sebepleri olarak gerçekçi bir tutumla sunulur. Rasih, Tosun ile Sâniha arasındaki mektuplaşmaları fark eder. Bu duruma karşılık kendisinin eksikliklerinin de farkındadır. Sâniha'nın iffetinden emin olduğu için kendi tavrını değiştirince eşinin de kendisine yaklaşacağını bilir. Nitekim romanın sonunda son mektubu kendisi Tosun'a verir. Bu mektupta Sâniha'nın Tosun'la görüşmek istemediği yazılıdır. Sâniha ile Tosun arasındaki ilişki aslında sanal bir ilişkidir. Çünkü roman boyunca hiçbir zaman karşı karşıya gelmezler. Ne Sâniha ne de Tosun birbirlerinin yüzünü görmemiştir. Yaşanan hadisenin büyük bir soruna dönüşmemesinin temel sebebi de budur. Ahmet Mithat'ın idealizmi, karakterin temiz kalmasını sağlar. Romanda işlenen konunun benzeri beş yıl sonra Mehmet Rauf tarafından ele alınır. Bu iki romanın karşılıklı mukayesesi güzel bir çalışmayı doğurabilir.

Taaffüf romanı vakanın sınırlanması, sağlam neden sonuç ilişkisi, kişilerin ayrıntılı analizleri, kompozisyon bütünlüğü gibi birçok bakımdan Ahmet Mithat'ın realizme uygun en iddialı eseridir.

Ahmet Mithat'tan sonra Fatma Aliye'de de gerçekçi yönelimler dikkat çeker. İkinci romanı *Refet*'te *Muhadarat*'ın anlatım yöntemlerinden ayrılmaya başladığı görülür. İlk romanı *Muhadarat*'taki anlatım tekniği genel olarak romantizmin ilkelerine uygundur. Fakat Fatma Aliye'nin yazarlık gayesinde toplumu bilgilendirme ve eğitme temel düstur olduğu için anlattığı olayların inandırıcı olabilmesi onun için önemlidir. Bu sebeple *Refet* romanının daha girişinde yazdığı eserin hakikatin bir kopyası olduğuna dair vurgu dikkat çeker:

"*Evvela kariin-i kirama şurasını itiraf edelim ki: Şu hikâyeye serlevha edindiğimiz bu Refet, sergüzeştini yazmaya başlayacağımız kızcağızın asıl ismi değildir. Asıl isminin yazılmaması için böyle tesmiye eyledik. Şunu da söyleyelim ki burada Refet'i herkese beğendirmek maksadıyla şöyle güzel, böyle hüsnü ahlaka malik, öyle nazik falan diye bir şahs-ı muhayyel tasvirine kalkışmayacağız. Hakikati kopya edeceğiz. Sahib-i sergüzeşt ne ise onu göstereceğiz."* (R, s. 31).

Romanın başında yer alan bu satırların romanın kurgusuna dâhil edilmesi gerçekçi yöntemin en önemli kusuru olarak dikkat çeker. Anlatıcının konumu meselesinde dikkat çekilen bu durum, gerçek bir olayı anlatmayla bir olayı gerçekçi anlatma arasındaki farkın önemli bir göstergesidir. İncelenen baskıda yer alan tanıtım yazısında Şahika Karaca da bu eserin realizmle ilişkilendirilebileceğini ve Ahmet Mithat'ın takriz yazısıyla dikkat çekildiği üzere eserin realizmin ilkelerine uygun bir şekilde yazıldığını ifade eder (R, s. 14).

Realist yazarların gerçeğe bakış açısının kaynağı kendi hayat tecrübeleridir. Onların anlattığı mevzular kendi yaşadıkları dönemi kapsar. Bahsi geçen olayın mutlak surette belli bir gözlemin sonucunda elde edilen verilere göre kurgulanması gerekir. Bu bakımdan *Refet*'in yazarının gerçeklik itirafı, gerçekçiliğin önemli bir yöntemi olan gözlemleme tekniğinin uygulanmadığının göstergesi olarak okunabilir. Bahsi geçen hikâye, yazarın ismini vermek istemediği olayın gerçek yaşayanı tarafından kendisine aktarılmıştır. Bu durum bile gerçek bir hikâye ile gerçekçi bir hikâye arasındaki temel farkı ortaya koymaktadır.

Refet romanında yer alan konular, yazarın bulunduğu çağ itibariyle toplumun gelişmesini sağlamada önemli mevzulardandır. Konuların genel gelişimi ve eserdeki rolünden anlaşılacağı veçhiyle sanatsal bir gayeden öte toplumsal bir gaye dikkati çekmektedir. Konular genel hatlarıyla; eğitim-eğitimsizlik, zenginlik-fakirlik, güzellik-çirkinlik, kadınların çalışma hayatındaki konumu, evlilikle ilgili sorunlar üzerine şekillenmiştir. Dönemin toplumsal sorunlarının eserde belli bir kompozisyon etrafında şekillenmesi gerçekçiliğin yöntemlerine uygundur. Toplumun alt kesiminden olan karakter seçimiyle erdemli ve asil olmanın önemine dikkat çekilir. Yanız burada dikkat çeken nokta fakirin erdemli olduğu üzerine tek yönlü bir bakış açısının olmamasıdır. Erdemin zengin, fakir demeden metadan bağımsız bir özellik olduğu Şahap'ın ablası Cazibe tarafından dile getirilir:

"Zenginlik denilen şey sonradan da gelir ve gidebilir şeylerdendir. Şu kadar ki kibarlıkla zenginliği fakirlik ile adiliği fark edebilmeli. Kibarlık, servet gittikten sonra da kaldığı gibi bazı fakirlerde dahi hulki olarak kibar bir mizaç ve tabiat bulunur. Nasıl ki bazı zenginlerde kibarlıktan eser olmaz." (R, s. 124).

Ahlaksal düzeyde romanın genel görünüşü bu düşünce etrafında şekillenir. Fakir bir kız tarafından dikkatlere sunulan kibar olma edimi, zengin olan Cazibe ve Şahap tarafından da ifade edilir. Öyle ki Şahap, Refet'le tanıştığı sıralarda Refet'in zenginlerden

bir şey almadığını ve gururlu olduğunu bildiği için onun gururunu kırmamak adına ona yaptığı iyiliklere hep bir kılıf uydurur:

"Şahap ettikleri lütuflardan dolayı Refet'i asla minnettar görmek istemiyor bilakis kendisini onun yoldaşlığından dolayı minnettar gösteriyordu. Şahap, Refet'e bir şey hediye etmek için evvelce onun elinde yapmakta olduğu bir dantela veya fistoyu beğendiğinden bahisle hediye olarak kabul ediyor da sonra kendisi değerce ona kıyas kabul etmez surette bir şey veriyordu. Böyle böyle Şahap gayet kibarane bir tavır ve muamele ile Refet'i ihsanlarına alıştırmıştı. Lakin Refet'in vakarına dokunmak korkusuyla inayetlerinde pek ilerisine varamıyordu." (R, s. 109)

Refet, zengin olanlardan Şahap'ı; fakir olanlardan ise Şule'yi kendisine arkadaş olarak seçer. Özellikle seçilen bu iki karakter asil duruşlarından dolayı ön plana çıkar. Fakat yine de asalet derecesi olarak Refet, daha ön planda tutulur. Eserin genel motivasyonunun bu anlamda aynı doğrultu üzerinde olması roman tekniği açısından Fatma Aliye'deki gelişimi göstermektedir.

Romanın diğer bir önemli mevzusu da kadınların tek başına ayakta durabilmesi meselesidir. Refet ve annesi Binnaz bu noktada önemli bir örnektir. Binnaz, herhangi bir tahsili olmadığı için ancak fiziki işlerle çalışma hayatında yer alabilir. Refet bu durumdan memnun değildir. Zira herkesin yapabileceği bu işlerle elde edilen kazanç sınırlıdır. Dahası kişinin sağlık sorunları ve güçten düşmesi böyle işleri sürekli olarak yapması yönünde bir engel teşkil eder. Bu durum için Refet'in bulduğu çözüm; okumak ve öğretmen olmaktır. Eğitimin önemi dramatik bir ayakta kalma hikâyesiyle ön plana çıkartılmaya çalışılır:

"Hayır! Anne hayır! Daha kaç sene böyle hizmetçilik edeceksin? Hem bir evin tekmil hizmeti hem de tahtaya, çamaşıra gitmek artık senin vücudunu harap etmekte olduğunu görüyorum. Bir yandan da dikiş dikiyorsun. Gayr-ı zaafı basardan da gözlerini kıpıştırmaya başladın. Bir iğne geçirinceye kadar nice dakikalar geçiriyorsun. Bu yaşayış senin vücudunu bitirdikçe benim de yüreğimi eritiyor. Bu kadar hevesle çalışmama sebep olan bana gayret veren şeyin çoğu da seni bu halden kurtarmaktır. Yoksa gidip gelmeye ayakkabı yetiştirmek, kitap parası, el işi masrafı, mektebe götürülecek yiyecek tedariki gibi şeyler bizim çalışmamıza en büyük mevanidendir. Fakat görüyorum ki senin sağlam ve iri vücudun bile şu yolda çalışmaya dayanamıyor. Ben bir an evvel diplomayı alsam da seni bu zahmetlerden kurtarsam diyorum. Mahallemizdeki komşuların ekserisine bakıyorum öyle çamaşır, tahta, dikiş gibi şeylerle nafakalarını tedarik edenlerin, yani

kendini yalnız onunla geçindirebileceği için daima o yolda çalışanların vaktinden evvel vücutları harap olduğunu ve ancak gençlik zamanlarında çalışabilip sonra vaktinden evvel sıhhatleri muhtel olduğunu görüyorum. Onları görüp de senin için korkuyorum nine." (R, s. 59).

Yazarın görüşleri ve toplumu bilinçlendirme isteği Refet'in ağzından dökülen bu sözlerle okuyucuya sunulur. Eser boyunca da başkişinin konumlanışı bu düşünce etrafında şekillenir. Refet hayattan alamadıklarını eğitim yoluyla kazanmanın peşindedir. Bu dikkatle Refet'in annesi Binnaz Hanım, çalıştığı zor işlerden sonra vücudunun kifayetsizliğine boyun eğer ve terki dünya eder. Refet ise elinde güçlü bir silah taşır. Akrabaları olan Mucip'in onları fakirliklerinden dolayı tahkir etmesinin intikamını bu silahıyla alır. Refet'in tahsilini öğrenen Mucip bu durumdan faydalanmanın peşine düşüp Refet'le evlenmek istediğinde Refet'in onu reddedişi bu silahın kuvvetini gösterir: *"Çünkü siz cahilsiniz!.."* (R, s. 206). Eğitimin ve maddi anlamda bağımsızlığı kazanmanın gücü, Refet karakterinde somutlaştırılarak kadınların özgüven kazanmalarının yolu açılmış olur.

Eserin içerisinde taşıdığı sosyal mevzular konu seçiminde gerçekçi bir yöntemin izlendiğine dair dikkat çekici bir unsurdur. Kişilerin toplumun alt tabakasından seçilmesi yine realizmin öngördüğü yönelimlerdendir.

Tanzimat dönemi romanları içerisinde gerçekçiliğe dair önemli izlerin olduğu bir diğer eser ise Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanıdır. Bu romanda, Ahmet Mithat'ın ikinci planda bıraktığı Felatun Bey tipinin başrole geçmiş karşılığı olan Bihruz Bey'in ironik aşk hikâyesi anlatılır. Araba Sevdası, realist yöntemlerle kurgulanmış bir eser değildir; yalnız romanın ihtiva ettiği mevzu, günün gerçekliğinin ironik bir şekilde yansıtılmasından oluşur. Yanlış batılılaşmanın bir örneği olan Bihruz, birçok özelliği yansıtılarak ele alınır. Giyim kuşamından konuşma şekline kadar birçok özelliğiyle *"müşahhas olarak"* (Dino, 1954b: 59) dikkatlere sunulur. Türk edebiyatında Bihruz karakteriyle birlikte züppe tipi, somut gerçekliğe erişir. Ayrıca *Araba Sevdası* romanı, Batı edebiyatlarında sıklıkla işlenen romantik karakterlerin yıkım sürecinin ele alındığı realist eserlerle benzerlikler taşır. Türk edebiyatında yeni bir döneme girildiğinin işaretlerini, *Araba Sevdası* romanı aracılığıyla okumak mümkündür.

Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça realizmin dozu artar. Geçişin en önemli eserlerinden biri *Sergüzeşt* romanıdır. Sergüzeşt romanını Türk edebiyatında konumlandırmaya çalışan araştırmacıların genel çelişkisi onun realist mi, romantik mi

olduğu üzerinedir. Bazı araştırmacılar Türk edebiyatının ilk realist eseri olarak değerlendirseler de genel temayül romantizmden realizme geçiş eserlerinden biri olduğu üzerinedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sergüzeşt*'te çekingen bir realizmin olduğunu belirtir (2012: 294). Sadettin Yıldız ise bu romanı edebiyatımızın başarılı realist eserleri arasında görür (2006: 150). Fevziye Abdullah Tansel, daha iddialı bir bakış açısıyla Sergüzeşt'in gerçekçiliğini muadili olan eserler arasında kusursuz bir yere oturtur:

"Sergüzeşt, Türk edebiyatında realist romanın ilk muvaffakiyetli örneklerinden olduğu gibi, composition itibariyle de bu nev'in hemen hemen kusursuz bir eseridir." (1958: 26).

Nuray Küçükler Kuşçu da *Sergüzeşt*'in gerçekçiliğin uygulanmasında kendinden sonraki eserlere kaynaklık ettiğini ileri sürer (2013: 235).

Nurullah Çetin, esaret konusunun *Sergüzeşt* romanında, *"romantik bir kurgu içinde okuyucuların merhamet duygusuna seslenerek"* (2002: 39) dile getirildiğini belirtir. Cevdet Kudret, romantik ve realist unsurların bu eserde bir arada olduğunu ifade eder (1987: 128). Güler Güven de Sami Paşazade Sezai ile ilgili yaptığı ayrıntılı çalışmada *Sergüzeşt* romanını romantik ve realist unsurları bir arada taşıyan bir eser olarak gösterir (2009: 113).

Sergüzeşt romanının edebî akımların hangisine dâhil edilmesi gerektiği noktasında özellikle Güzin Dino'nun çalışması ön plana çıkar. Onun konu hakkındaki görüşleri dikkat çekicidir:

"Sezai Bey'in romanının kısmen realiste gözükmesi, yer yer konuşma dilindeki sadelik, aşkın doğuşunun makul izahı, bazı tasvirlerde görülen eşyanın ismi ile tarifi gibi o gün için mevcut olmayan edebî bir yenilik tesis etmiş olmasındadır; fakat halâ bu güne kadar realiste romanın Türk edebiyatında, büyük realiste'lerin anlamı ve metodlariyle mevcut olmadığını müşahede ettiğimize göre, realiste dünya görüşü ve sanat anlayışının sistematik bir idrakine sahip olmadan, bir romanın şurasında burasında gerçeğe temas etmekle gerçekçi bir roman çığırı açmanın mümkün olmadığı anlaşılıyor." (1954a: 151).

Konu hakkında literatürün sayısı oldukça fazladır. Genel söylemden anlaşılacağı üzere eserin realist ve romantik özellikler barındırdığı düşünülebilir. Burada önemli olan eser incelemesindeki metodik yaklaşımın niteliğidir. Yaygın bir yanlış olan konu açısından yapılan sınıflama, eserin realist görünmesine neden olur. Oysa bir edebî eserin

hangi akıma dâhil olduğu ilgili akımın ön plana çıkan yöntemlerinden faydalanma derecesine göre saptanabilir.

Sergüzeşt romanının konusu esaret-hürriyet karşıtlığı üzerinden ele alınabilir. Nitekim eserin ön sözünde yazar: *"Çünkü 'Sergüzeşt'e esaret aleyhinde başlamış ve 'hürriyetine' diyerek son vermiştim."* (SER, 1972: III) diyerek bu karşıtlığa dikkat çeker. Bu durum yüzeysel bir bakışla romantiklerin kutupluluğunu andırsa da konunun işlenişine bakılınca gerçeğin böyle olmadığı görülür.

Eserdeki esaret mevzusunun realist bir duyarlılıkla gözlemlendiği ortadadır. Sami Paşazade Sezai'nin kendi hayat hikâyesinden görüldüğü üzere birçok cariyeyle birlikte aynı ev ortamını yaşadığı anlaşılmaktadır (Güven, 2009: 91). Bu durum yazara esaret konusunu karakterin bakış açısından gözlemleyebilme olanağı sağlar. Bu anlamda esaret ile hürriyet arasındaki karşıtlık onun dünyasında yer alan bir unsurdur:

"Tophane meydanına geldikleri zaman, orada birçok çocuğun gülüşerek, haykırarak oynadıklarını gördü. Duygular kaynaşan kalplerinden geçen arzular üzerinde hiç düşünmeden, hemen uyuyuvermek, çocukların özelliklerinden olduğu için, kendisinden geçerek, (yerde koşuşan bu yaratıkların gökyüzünde uçuşan kuşlarla bir münasebeti olmalı), kendilerinden bir topluluk gördükleri zaman ona katılmak sevdasının şevkiyle, hemen onların yanına doğru koşmağa başladı. Birdenbire esircinin o büyük, o korkunç gözlerini açarak: 'Gel buraya… Şimdi kırbacı çıkarırım' dediğini işitir işitmez, yavaş yavaş geri döndü. Yanındaki gulyabaninin ellerini tutarak, kendisinin nasıl bir demirden esaret pençesi içinde olduğunu birinci defa olarak hissetti. Yürüyorlardı." (SER, 1972: 5-6).

Dilber her ne kadar esir olsa da bir çocuktur. Çocukluğuna çekilen dikkat esirliğini daha ağır bir yük hâline dönüştürür. Onun diğer çocuklar gibi çocukluğunu yaşayamaması, tepesinde daima bir dayak tehdidinin bulunması, esaretin ne denli kötü bir şey olduğuna dair önemli bir göstergedir. Realist teknikte bir durumun kötülüğü ve iyiliği dile getirilmeden oluş içerisinde verilir. Teknik olarak bu durumu yazarın başarıyla uyguladığını belirtmek gerekir. Yukarıdaki paragrafta dikkat çeken diğer bir unsur özgürce koşuşan çocuklar ile gökyüzünde uçuşan kuşlar arasında çizilen benzerliktir. Daha sonra Dilber'in satıldığı ilk evde bu motife tekrardan dönüş yapılarak yine esaretin ağır yükü çizilmeye devam edilecektir:

"Sabahleyin erkenden gözlerini açtığı zaman, karşısındaki nar ağacında bir kuş ötüyordu. Bir kuşun ötüşüyle bir çocuğun ruhu arasında münasebet vardır. Yatağından

kalktı, başını pencereye dayayarak, kuşu seyretmeye başladı. Bu kuş doğmakta olan güneşin ilk ışıklarına karşı kanatlarını sallayarak uçtukça göğsünde şafaktan al, mavi birtakım renkler dalgalanır, ağaca konduğu zaman, yeni açılmış bir çiçeğe benzerdi. Bu temaşaya o kadar dalmıştı ki içinde bulunduğu hayranlıktan Taravet'in: 'Gel yatağını kaldır!' diye bağırarak azarlaması uyandırdı." (SER, 1972: 10).

Aynı motifin farklı yerlerde aynı temayı çağrıştırarak kullanılması realistlerin sağlam kompozisyonlarına örnektir. Böylece esaret temi bilinçli olarak ve oluş içerisinde yaşantı yoluyla verilmeye çalışılmıştır. Romanın realist olarak algılanmasını sağlayan esaret temidir; fakat esas olarak onun işleniş şeklinde bu durumun aranması gerekir.

Sergüzeşt'i kendinden önceki birçok eserden ayıran diğer bir özellik, Celal'le Dilber'in aşkının bir anda gerçekleşmemesidir. Yazar, bilinçli olarak aşk hadisesi gerçekleşmeden önce bu kişilerin aşka dair olan yaklaşımlarını verir ve kişilerin bu yaklaşım içerisinde âşık olmalarını sağlar. Celal'in aşka bakış açısı şu şekildedir:

"Kendi şişmanca, büyük elâ gözleriyle demevî mizacının azim ve metanetini gösteren geniş çehresini boyadığı kırmızı renkle Romalıları andırırdı. Mükemmel bir sıhhatle hayatın daima okşayışını gördüğünden, neşeli, şen bir tabiata sahip olarak, üzerinden geçen memleketlerde çiçekleri açan bahar gibi, geçtiği gönüllerde muhabbet uyandıran gençliğinin en parlak, coşkun bir devrinde bulunduğu halde, kalbinden aşk ve alâkaya bir istidat, bir meyil hissetmez ve sanatından başka bir güzel sevmediğini daima bir gurur ve arasıra gizli bir acı ile itiraf ederdi. Yalnız, bazen bir ilahî meşale gibi, geçmiş asırların kesif karanlığını yararak, eski Yunan'ın parlak hayallerinin kutsal tapınaklara yerleştirdiği ve doğu bahçelerinin çiçeklerle taç giydirdiği bir Güzellik Meleğinin saltanatlı cazibesine kapıldığını kalbinin sırlı duyguları arasıra kendisine gizli gizli söylerdi." (SER, 1972: 35).

Celal'in aşka olan bakış açısı romantiktir. Bu romantiklik sanatkâr mizacından ileri gelir. Realist teknik açısından yazar aşk olayını gerçekçi bir boyuta taşıyarak kişilerini böylesi bir duruma hazırlar. *"Yunan"* ve *"doğu bahçeleri"* ibareleriyle Dilber'in Celal'de daha sonra bırakacağı tesiri hazırlar. Celal'in Dilber'e zorla giydirdiği dilenci kıyafetleriyle yapmaya çalıştığı resim, Dilber'in bir anda Celal'in zihninde önemli bir imgeye dönüşmesine neden olur. Nitekim onu anlatırken, *"Yunan'ın mermerden heykellerinde görülebilen bu göğüs"* (SER, 1972: 42) ve *"Kleopatr"* (SER, 1972: 43) gibi sözcüklerle tanımlaması yazarın özel bir aşk kompozisyonu hazırladığının göstergesidir. Ayrıca Dilber'in Kleopatra'ya ve daha sonrasında Juliet'e benzetilmesi

metinlerarası bir geçişle kaderinin ne olacağı üzerinde kurulmak istenen anlam dünyasından ileri gelir. Metin boyunca kullanılan motiflerin aynı anlam dünyasında kalması kompozisyondaki ustalığın önemli bir göstergesidir.

Dilber'in Celal'e olan aşkı, okuduğu kitap üzerinden verilir. *Paul ve Virgine* hikâyesini okurken benzer bir aşk ihtiyacı hisseder. Gönderme yapılan kitabın konusuna dikkat edilmesi gerekir. Zira Sami Paşazade Sezai, eserinde bu tekniği çokça kullanır. *Paul ve Virginie* ikisi de asil biriyle fakir birinin evliliği sonucu doğmuş çocuklardır. Benzer durum Dilber ile Celal için de geçerlidir. Asillik mevzusu bu eserin zikredilmesinin akabinde Celal'le annesi arasındaki bir tartışma konusu olur. Celal konu hakkında şöyle düşünür:

"Yıldızlar karanlıkta parladığı gibi, fakirlik ve sefalet içinde de safiyet ve ulviyetle parlayan ruhlar yok mudur? Bir kalb, sevmek için mutlak servete, asalete mi muhtaçtır? Bence, en hâlis ikbal, ruhun göründüğü iki güzel göz; en büyük servet, kalbin hissini gösteren gül renginde dudaklardan akseden tebessümdür. Güzellikten büyük asalet, kalb safiyetinden büyük servet mi olur?" (SER, 1972: 50).

Dilber'in okuduğu kitapla hissettiği aşk ihtiyacının Celal'le buluşacağı muhakkaktır. Kitaptaki mevzunun Celal tarafından zikredilmesi yine usta işi bir kurgulama tekniğidir. Ancak realistlerin dikkat edeceği bu kompozisyon mükemmelliği Sami Paşazade Sezai ile birlikte Türk edebiyatının önemli bir merhalesini oluşturur.

Hayal ve hakikatin en önemli tartışma konularından biri olduğu ilk dönem romanlarında hakikat mevzusu romantik gerçeklikten realist gerçekçiliğe doğru evrilir. Klasiğin soyut dünyasından sıyrılıp somut gerçeklik alanı inşa edildikten sonra Batı'nın realist yöntemleri de zamanla fark edilerek gerçeğin bir mevzudan ziyade yönteme dönüşmeye başladığı dikkat çeker. Bu yöntemin daha iyi ve bütünlüklü uygulamaları Servet-i Fünûn döneminde yer bulacaktır.

2.1.2. Nedensellik

Realist romanlarda sağlam bir neden-sonuç ilişkisi çok önemlidir. Gerçeğin gerçekçilik seviyesine erişmesini sağlayan şey de bu yöntemin başarıyla kullanılmasıyla oluşur. Tanzimat dönemindeki toplumu eğitme ve aşırı idealizm anlayışı, gerçekliğin yazarın gerçekliği olarak öznel bir boyutta görünmesine neden olur. Nesnelleşme ve gerçekliği belli sebepler etrafında inşa etme anlayışı Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte esas karşılığını bulur.

Gerçekçilik mevzusu Halit Ziya'nın *Sefile* romanını kendisinden önceki romanlardan ayırabilecek en önemli unsurdur. Zira romantiklerle realistlerin gerçeği algılayışı birbirinden farklıdır. Romantiklerin kendi ahlâk anlayışlarına göre oluşturduğu gerçeklikle realistlerin günün gerçekliğini objektif bir şekilde yansıtma kaygısı arasında önemli farklar vardır. Romanın başında İkbal'le Mazlume'nin Ahmet Mithat'ın *Henüz 17 Yaşında* isimli kitabını okumaları bilinçli bir tercihtir. Birçok araştırmacı da *Sefile*'nin bu kitaba karşılık yazıldığını, romantizm ile realizm arasındaki gerçekliğe bakış farklılığının aynı konuları işlemesi açısıyla bu romanlardan incelenebileceğini belirtir (Huyugüzel, 1984: 188, Önertoy, 1995: 72, Arslan, 2007: 413). Hatta Ömer Faruk Huyugüzel, *Sefile*'yi gerçekliği ele alış şekliyle Türk edebiyatının ilk realist romanı sayar (1984: 201). Seçilen konunun realist bir anlatıya çok uygun olduğu toplumun fark edilmeyen sorunlarının bu eser vasıtasıyla görülebilir hâle getirildiğini söylemek mümkündür. Zaten yazar da bu eseri kaleme alırken Fransız hikâyecilerin etkisiyle yazdığını amacının gerçekçi bir konuyu ele alıp işlemek olduğunu belirtir (Önertoy, 1995: 71). Bir yazarın eserini belli bir amaçla yazması eserin yüzde yüz o amaca uygun olduğunun delili değildir. En önemli delil hiç şüphesiz eserin kendisi olacaktır.

Sefile, konu itibariyle fuhşa sürüklenen insanların bu bataklığa nasıl düştüğünü anlatır. Sosyal bir mesele ve bu meselede sıradan insanların seçilmesi eserin en büyük gerçeklik iddiasıdır. Yazar, eserin gerçekliğini bozmamak için konuyla ilgili görüş belirtmez. İkbal'i fuhşa sürükleyen sebeplerin Mazlume'nin aracılığıyla araştırılması bu duruma karşı tavrın da Mazlume aracılığıyla verilmesi gerçekçi yönteme uygun düşer. Gerçekçi yazar, insanın karşılaştığı durumların çok yönlü incelenmesi taraftarıdır. O, bir gerçekliği ele alırken karakterlerini gerçekliği göz önüne serecek bütün boyutlarıyla ele alır. Böylece kişilerin eğitim durumlarından, yetişme tarzlarından ve fiziksel durumlarından bahseder. İkbal'in ve Mazlume'nin fuhuş bataklığına sürüklenişi çevresel bütün şartlar ve hayatın yönlendirmeleri neticesinde ortaya konur. *Sefile* konu ve konuya yaklaşım açısından gerçekliğin metotlarıyla kurgulanmıştır. Yazarın amacının ahlaksal bir mesaj vermek olmadığı tam tersine fuhşa sürüklenişin sebep ve sonuç ilişkisi içinde verilmeye çalışıldığı görülür.

Neden-sonuç ilişkisi realist gerçekçilik için önemlidir. Öyle ki Mazlume'nin Mihriban Hanım'ın evine gelmesi için şartlar oluşturulur. Mazlume'nin kendisine bakacak olan yakınındaki herkesi kaybetmesi, sokaklara düşüp dilencilik yapması ve Mihriban Hanım'ın onu fark edip eve götürmek istemesi olay örgüsünün her bir halkasını

oluşturur. Mihriban Hanım'ın teklifiyle birlikte hava şartları Mazlume'yi teklifi kabul etmeye zorlar. Zira dışarısı çok soğuktur ve bu çocuğun takati kalmamıştır. Mazlume'nin Mihriban Hanım'ın evinin normal bir ev olmadığını anlamasından sonra da evden ayrılamamasını dışardaki zorlu hava şartları belirler. Yazar doğayı canlı bir unsur hâlinde gerçekliğin koşullarından biri olarak kullanmıştır. Dolayısıyla doğanın algılanışında da romantiklerin bakış açısından ayrılma durumunun oluştuğunu belirtmek gerekir. Eserin başında oluşturulan neden-sonuç ilişkisi eserin sonuna doğru gevşer. Mazlume ile İhsan'ın ilişkisinin başlamasından itibaren bu bağın çözüldüğü görülür. Özellikle eserin sonuna doğru romantiklerde görülen her şeyi bir ölümle noktalama anlayışı neden-sonuç ilişkisini en çok etkileyen husustur. Realist başlayan anlatı neden-sonuç ilişkisi açısından romantizme kayar. Mazlume'nin ani parlayan bir tip olduğu belirtilse de gebe bir kadın olarak kocasına kızdığı için evden çıkıp başka bir adamla birlikte olması zorlama bir durumdur. İhsan'ın hiçbir belirti yokken Mazlume'nin kendisini aldattığını düşünmesi de temelsiz bırakılmıştır. Romanın sonuna doğru gerçekçiliğin bu anlamda zedelendiği birçok durumdan bahsedilebilir.

Sefile romanı her ne kadar realist gerçekliği yansıtma iddiasında bulunsa da bu gerçekliğin zedelendiği sebep sonuç zincirinde kopmaların olduğu da gözlenir. Bu kopuşların romanın son bölümde yoğun bir şekilde cereyan etmesi yazarın romanı bitirme sürecinde realizmden ayrıldığını gösterir. Bu kısımlarda romantik denebilecek keyfi durumlar ortaya çıkar. Mazlume'nin gebe olmasına rağmen İhsan'ı bir anlık sinirle aldatması fuhuş bataklığına sürüklenme sürecinin tam anlamıyla oturmamasına neden olur. Devamında bütün karakterlerin ölüme doğru sürüklenişi romantik bir tema olduğu için realist gerçeklik başlığında izah edilebilecek bir durum değildir.

Halit Ziya'nın ikinci romanı *Nemide*'deki neden-sonuç ilişkisi genel olarak tutarlıdır. Yalnız Nemide'nin Nail'i bırakması bir fedakârlığın değil mecburiyetin ürünüdür. Nail'in Nemide ile nişanlı olmasına rağmen Nahit'le öpüşmesi ve Nemide'nin bu duruma şahit olması, Nahit'le Nail arasındaki sevgiyi fark etmesine neden olur. Nemide'nin içindeki zaman zaman beliren intikam hissi bu sebeptendir. Zira Nail'den vazgeçerken kimi yerde bu bir fedakârlık gibi gösterilir. Kurgulamadaki en büyük kararsızlık bundan ileri gelir. Finn'e göre; *"Romanın en az inandırıcı gelen yanı, böylesine güçlü kişilikleri olan iki kızın da Nail gibi silik bir erkeğe ilgi duymalarıdır."* (2003: 128). Nihayet Arslan da Nemide'deki gerçekliği sorgulayarak gerçekçi olma çabasının soyut kaldığını iddia eder (2007: 415).

Nemide, Nail ve Nahit arasındaki aşk üçgeni Girard'ın, *"üçgen arzu"* (2007: 23) modelini anımsatır. Üçgen arzu modeli, romantik ve romansal hakikatin farklılığını ortaya koyar. Romantik öğretide bir aşk durumu sebepsiz ve alelade bir şekilde ortaya çıkabilir. Oysa gerçekçi öğretide aşk olgusu bir anda ortaya çıkmaz. Nail'le Nemide uzun yılları bir arada geçirirler. Aralarında bir yakınlık vardır ama bu yakınlığın ismi hiçbir zaman aşk olarak adlandırılmaz. Nemide'nin Nail'e olan aşkı Nahit'in aşkıyla birlikte belirir. Zira üçgen arzu modeline göre öznenin arzu ettiği nesneye ilgisini ortaya çıkaran bir öteki vardır. *"Arzunun doğumunda, başka bir deyişle öznelliğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş 'Öteki'ni' buluruz hep. 'Dönüşümün' kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fışkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir."* (Girard, 2007: 45). Nemide için öteki, Nahit'tir. Nahit; istenmeyen, sonradan gelen, düzeni bozan, farkındalığı sağlayan kişidir. Nahit'in Nail'e ilgisinden şüphelenen Nemide, sadist eğilimlerle Nahit'i yaralama peşindedir. Bir anlamda Nahit'e söylediği her şeyde onun etkilendiğini görür ve bunu bilinçli olarak devam ettirir. Öznenin dolayımlayıcısına sadistçe davranışlar göstermesi üçgen arzunun bir gereğidir. Bu sadistlik mazoşizme de dönüşebilir. Nitekim romanın sonunda Nemide'nin aradan çekilme işlemi bir çeşit mazoşizmle de açıklanabilir. Ayrıca sandal gezintisiyle beraber intihar fikri de *"öznenin varoluşsal bir hastalık yaşaması ve sonunun ölüm olması"* (Yıldırım, 2011: 79) ilkesinden ileri gelir. Üçgen arzunun bütün özelliklerinin eserdeki aşk olgusundan okunabildiği görülür. *"İnsanın kendisince tayin edemediği bazı hisler vardır ki onlara benzeyen bir hisse müsadif olmayınca (rastlamayınca) meydana çıkmaz."* (N, s. 91). Bir çeşit araya girme ile yazarın ötekiden faydalanarak aşk olgusunu ortaya çıkarttığı bu satırlardan anlaşılır. Girard'ın *"romansal hakikat"* (Girard, 2007: 9) olarak adlandırdığı durum da bu şekildedir.

Bir Ölünün Defteri romanı neden-sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu, karakter tahlili, olayların günlük hayata uygunluğu gibi birçok bakımdan realist gerçekçilikle uygunluk gösterir. Romanın başkarakteri konumundaki Osman Vecdi Batılı tanımlamayla "loser", Türk edebiyatında ise tutunamayan insan tipine örnektir. Roman baştan sona Osman Vecdi'nin kaybediş hikâyesi olarak da okunabilir. Zira öne çıkan husus Hüsam ile Nigâr'ın hayattan aldıkları değildir. Aksine Vecdi'nin hayattan alamadıkları ön plana çıkmaktadır.

Vecdi'nin kaybetme serüveni annesiyle başlar. Karakterini oluşturan temel olaylardan biri budur. Annesizlik beraberinde kişide yoksunluk fikrini doğurur. Halit

Ziya'nın, *"hayatımın en büyük acısı"* (Uşaklıgil, 2014: 356) şeklinde nitelendirdiği anne kaybı ilk dönem romanlarında kendisini yoğun olarak hissettirir (Ünlü, 2016: 111). Yazarın hayatıyla sağlanan koşutluk, Vecdi'nin yaşadığı annesizlik durumunun gerçekliğini realize eder. Annesini kaybedişinin akabinde babasının da onu terk etmesi Vecdi'yi tam anlamıyla yalnızlaştırır. Her iki figürün yoksunluğunu doldurabilecek başka bir güç yoktur. *"Çünkü anne ve baba evrensel nitelikli kendilik çağrısının ev ve yuva kökenli simgesidir."* (Şahin, 2009: 3). Vecdi, her iki kayıpla birlikte bir anlamda ruhunun mekânını yitirmiştir. Hayatının geri kalanında sadece bir ana çakılı kalmıştır: annesinin son bakışı. Onu bu ruh durumundan uzaklaştıran şey, Nigâr'dır.

"Ben ara sıra düşünürdüm, vakanın bazı parçaları hatırımdan çıkmayacak kadar kalbimde kuvvetle yer etmiş idi. Düşüncelerime daldığım zamanlarda o son hüsran nazrasını (acılı bakışını) gördüğüm göz hep karşımda, işte orada, bakıyor zannederdim.

Fakat Nigâr'ın bir kahkahası, bir hitabı (seslenişi) beni o istiğrak (dalgınlık) halinden çekerdi." (BÖD, s. 37).

Nigâr, bu talihsiz çocuk için oyun arkadaşı olmaktan öte anlamlar taşır. Vecdi'nin varlığını tanımladığı yer anne-baba figüründen sıyrılarak Nigâr'a dönüşür. Bu dönüşüm psikopatolojik açıdan insan gerçekliğine uygun bir görünümdedir. Aynı zamanda bu dönüşüm, hastalıklı bir kişilik yapılanmasının oluşumuna neden olur. Realistler, karakterlerinin kayıplarını önemseyerek karakter yapılanmalarını da bu kayıplar üzerinden anlamaya çalışırlar. Anne ve babasını kaybettiğinde çocuk olan Vecdi, yetişkinlikle birlikte hayata dair bütün bağlılığını Nigâr üzerinden gerçekleştirir. Nigâr'ı Hüsam'a kaptırmasıyla beraber esas yıkımın kapısı açılmış olur. Bu sebeptendir ki Nigâr, Hüsam'ı sevdiğini itiraf edince Vecdi yıllarca gitmediği Çamlıca'daki köşke yerleşmeye karar verir. Annesini kaybettiği günden sonraki ilk gidişi Nigâr'ın itirafıyla mümkün olur. Vecdi'nin ruhu artık yaşayan Nigâr'dan ölü annesine yönelir. Nigâr'ın kalbinde istediği evi kuramayan Vecdi, annesinin hatırasında yer edinir. Bu kaybediş teması Vecdi'nin hayatını bütün gerçekliğiyle ortaya koyar.

Vecdi'nin suskunlukları, kendisini ifade edemeyişi, gururu, kibri, düşmanlığı, kıskançlığı onun hayatının eksik kalan tarafıyla ilgilidir. Siyah bir deftere yazılanlar siyah renginin hakikat çağrışımıyla kişinin en teklifsiz ifadesinin önünü açar. Vecdi ancak deftere yazdıklarıyla kendi ruhunun kapılarını açar. Karakterin günlük hayattaki yaptıklarının tamamen zıddı olan defterdeki hayatı, gerçekçilik algılamasını

kuvvetlendirir. Kahraman anlatıcıyla verilen defterdeki hikâyeyle birlikte karakterin ruhu açığa çıkar.

Bir Ölünün Defteri'ndeki aşk olgusu da romantiklerden farklı gelişir. Vecdi'nin Nigâr'a âşık olma süreci bir anda gerçekleşmez. Hayatının vazgeçilmez bir parçası olan Nigâr, halasının önermesiyle bir aşk objesine dönüşür. Vecdi bundan önce Nigâr'ı sadece halasının kızı olarak bir kardeş gibi sevmektedir. Halasının ikisini evlendirme isteği Vecdi'ye başta garip gelse de zamanla çekici bir fikre dönüşür. Bu aşk olgusunu oluşturan bir diğer sebep de Nigâr ve Hüsam arasındaki aşktır. Vecdi ikisi arasında olabilecek bir aşk fikriyle Nigâr'a daha çok bağlanır. *Nemide* romanındaki üçgen bir bakıma burada da kurulur. Fakat bu üçgen sadece Vecdi aracılığıyla hissettirilir. Hüsam, Vecdi'nin halasının isteğini duyduktan sonra tamamen aradan çekilir. Doğru olanı yapmaya çalışır. Vecdi ise bazı şeyleri hissetmesine rağmen Nigâr'a daha saplantılı bir aşkla bağlanır.

Hüsam ile Nigâr arasında olanlar küçük tavırlar üzerinden hissettirilir. Şairlik ve doktorluk tartışmasında Nigâr'ın Hüsam'ın yanında yer alarak şiiri daha değerli görmesi Vecdi için büyük yıkım olur. Nigâr'ın bu tavrı ona göre ihanettir. Hüsam'la birlikte çektirdikleri fotoğrafta Nigâr'ın Vecdi'yi komik bulması da Hüsam'ın daha yakışıklı olduğuna dair fikrin doğmasına sebep olur. Vecdi'nin Nigâr'daki hisleri fark etmesine sebep olan diğer bir durum ise Hüsam'la konuşurken Nigâr'ın, *"Hüsam Bey"* (BÖD, s. 52) hitabıyla konuşmasıdır. Zira bu konuşma şekli üzerinden aradaki farklılık ortaya çıkar. Vecdi bunları görerek Nigâr'a yaklaşır. Hüsam'a halasının isteğini söylerken esasında Hüsam'ın ne hissettiğini anlamak ister. Hüsam, Vecdi'ye Nigâr'la ilgili nasihat verirken acı çeker: *"Bütün bu nasihatler silsilesini bana takrir ederken simana dikkat ediyordum, muztarip imişsin (ıstırap çekiyormuşsun) gibi çehrende bir hal vardı."* (BÖD, s. 68). Vecdi bütün bu olan bitenin farkında olmasına rağmen kendi sonunu kendisi hazırlar. *"...gerçekçi romanların çoğunda başkişinin felâkete uğramasına yol açan bir kusuru vardır."* (Aytür, 1974: 72). Vecdi'nin kusuru da sahiplenme dürtüsüdür. Bu sahiplenme isteği gerçekliği görmesine rağmen emin olmasını engeller. Kuşkular arzularını alevlendirirken kaybediş sürecini hızlandırır.

Halit Ziya'nın roman kahramanlarının birçoğunda görülen intihar meyli, Osman Vecdi ile ilk somut örneğini verir. Savaşa giderek ölmeyi başaramayan Vecdi, soğuk ve yağmurlu havadan bile bile kaçmaz ve ölmeye çalışır. Bunun neticesinde yakalandığı sıtmayla ölür. Böyle bir ölüm şekli romantik bir çağrışım yapsa da Vecdi'nin karakteriyle uygunluk gösterir:

"Odamın bütün pencerelerini açtım, defterimi çıkardım. İşte bu parçayı, bu sıtma içinde, üzerimden sular akarak yazdım. Fakat artık devam edemeyeceğim. Başım dönüyor, pencerelerden içeriye hücum eden buzlu rüzgâr beni buzla ateş arasında tutuyor, yatacağım.

Gönül bilmem ne için, pencereleri kapamadan, üstümdeki ıslak elbiseleri çıkarmadan yatmak istiyor." (BÖD, s. 157-158).

Vecdi'nin intihar şekli Beşir Fuat'ın natüralist deneyciliğe uygun ölüm şeklini hatırlatır. Sanki oradan kopya edilmiş bir parça olarak göze çarpar. Vecdi'nin aşırı melankolik yapısı, kendi canından vazgeçmesine sebep olur. Savaşla gerçekleşmeyen ölüm, yağmur ve soğuk havayla gerçekleştirilir. Acındırma hissinin yoğun hissedildiği bu pasajda olayı daha fazla dramatik bir hâle getirerek romantik gerçekliğe yaklaşılır.

İzmir dönemi romanlarından sonra Halit Ziya'nın olgunluk dönemi başlar. Türk edebiyatında kült kabul edilen eserleri İstanbul'a geldikten sonra kaleme aldığı romanlardır. İlk dört romanında romantik, realist ve natüralist yöntemler iç içe kullanılır. Dolayısıyla bu dönem romanları ondaki realist ve natüralist tekniğin oluşmasını sağlayan bir basamak hüviyetindedir. Onun kült eserler oluşturmasına sebep olacak durum da realist ve natüralist tekniği çok iyi uygulayabilmesinde yatar. Böylece bu ilk dönem romanlarını onun, *"...daha sonraki olgunluk dönemi romanlarını gerçekleştirmesine yarayacak Fransız edebiyatı tekniklerini"* (Finn, 2003: 150) kullanmayı öğrendiği romanlar olarak okumak mümkündür.

Türk romanında realist teknikle yazılan ilk usta işi eser *Mai ve Siyah* romanıdır. Eserin realist olduğu noktasında edebiyat araştırmacıları hemfikirdir. Robert Finn, *Mai ve Siyah* eserini Türk edebiyatında baştan sona kurgulanan ilk eser olarak görür (2003: 152). Cevdet Kudret de eseri genel çizgileriyle realist olarak kabul eder (1987: 201). Şükran Kurdakul, geniş bir yaşam kesitine açılmamasına karşın konuların geçtiği çevrenin ve insanların gerçeğe aykırı olmadığını ifade eder (2002: 72).

Realist yazarların gerçeğe bakış açısının kaynağı kendi hayat tecrübeleridir. Onların anlattığı mevzular kendi yaşadıkları dönemi kapsar. Bahsi geçen olayın mutlak surette belli bir gözlemin sonucunda elde edilen verilere göre kurgulanması gerekir. *Mai ve Siyah* romanı okunduğunda akla ilk gelen şey şüphesiz Halit Ziya'nın bağlı bulunduğu Serveti Fünûn dönemidir. Seçilen karakterlerin matbuat âleminden olması okuyucuya yazarın kendi gerçekliğini gözlemleyerek kaleme aldığı hissini verir. Romanın realist gerçekliğe uygun olarak kurgulandığını gösteren birçok sebep bulunabilir. Roman

tekniğine dair realizmin diğer ilkelerinde bahsedilecek olan açıklamalar aynı zamanda realist gerçekliği oluşturan unsurlardır.

Eser, isminden başlayarak gerçekliğe göndermede bulunur. "Mai" hayalleri temsil ederken "Siyah" gerçekliği işaret eder. *"Mavi göğün, umudun simgesidir; siyahsa toprak, ölüm ve umutsuzluk simgesi."* (Finn, 2003: 155). Dolayısıyla eser hayal-hakikat ekseninde dikkate alınmalıdır. Realistlerin en çok kullandığı temlerden birisi romantik özellikler barındıran bir karakter aracılığıyla gerçekliğin ulviyetini ortaya çıkarmaktır. Özellikle Amerikan gerçekçileri romantik hayal gücünün yaşamın gerçekleri karşısındaki çaresizliği temasını çok fazla kullanmışlardır (Aytür, 1974: 28). Eserdeki hayal-hakikat çatışmasını da realist gerçekliğin önemini belirginleştirmek açısından ele almak mümkündür. Söz konusu teknik, hayalciliğin kişi üzerindeki olumsuz etkilerini göstererek insanı nasıl felakete sürüklediğini anlatmaktadır. Realizmin ilk savaşı romantik hayalciliğe karşıdır. Bu sebepten romantik karakterler yoluyla realizmin ilkeleri daha sarih bir biçimde gösterilir.

Olayların aynası manasına gelen *"Mir'at-i Şuûn"* (MS, s. 13) ismiyle romanın başında gerçekliğe atıfta bulunulur. Eserdeki olayların ekseninde bu gazete vardır. Yazar gazeteyi bu şekilde isimlendirerek aynanın mana derinliğinden yararlanır. Ayna, olayları tarafsız bir gözlemle sunmanın simgeleşmiş hâlidir.

Realistlere göre gerçeklik tek bir yönden incelenemez. Gerçekliği oluşturan birçok etmen vardır. Gerçekçi yazar, bir meseleyi sadece bir nedene bağlayarak anlatmaz. Bir vakayı oluşturan birçok sebep vardır ve bu sebeplerin belli bir kompozisyon içinde verilerek vakanın gerçekliğini okuyucuya birçok açıdan gösterebilmek esastır. *"Her olay birçok öğeden oluşan bir çokseslilği, bireysel ve toplumsalın, fiziksel ve ruhsalın, kişisel çıkarlarla kamusalın sıkı ağını gösterir."* (Lukacs, 1987: 188). Ahmet Cemil'in yaşadıklarını sadece onun hayalciliğine bağlamak doğru olmaz. Yazar da onun yıkımına sebep olan toplumsal, çevresel etmenleri vererek gerçekliği oluşturan karmaşık ağı göz önüne serer. Dolayısıyla Ahmet Cemil'in babasız kalışı, dönemin ekonomik sıkıntıları, gelenekçilerle yenilikçiler arasındaki uyuşmazlık, hayalciliği, Vehbi Bey gibi kötü niyetli bir damat, onun yıkımını oluşturan etmenlerdir. Bu etmenleri ayrıntılarına girerek açmak mümkündür. Ahmet Cemil'in gerçekliği tek bir bakış açısından verilmeyerek birçok etmenle desteklenmiştir. Başkişi bireysel ve toplumsal boyutlarıyla hem bir özne hem de bir nesne olarak kendisiyle birlikte bağlı bulunduğu çevrenin resmini gösterir.

Mai ve Siyah romanında gerçekliği zedeleyen unsur ise kötü karakterlerin çizimidir. Romanın tüm gerçekliğine karşı kötü karakterlerin sunumları soyuttur. Onların davranışı somut nedenlerle ortaya dökülmez. Vehbi Bey, İkbal'in ölümüne sebep olur. Eşinin ve doğmamış çocuğunun ölümüne karşı takındığı ilgisiz tavır onun olaylar karşısındaki soyut görünümünü ortaya koyar. Böylesi vahim bir olay onda hiçbir sıkıntıya neden olmaz. Yazar da bu durumu es geçerek Vehbi Bey'i sadece kötü olarak çizer. Dolayısıyla Vehbi Bey, metnin ilerlemesini sağlayan soyut bir nedenden ileriye gidemez.

Kırık Hayatlar eserinin de genel motivasyonunun en önemli özelliği sağlam nedensellik ağında gizlidir. Ian Watt, roman türünü geleneksel anlatılardan ayıran temel özelliklerden birinin bu nedensellik bağı olduğunu söyler (Akt. Kuşçu, 2013: 7). Nedensellik bağı realist gerçekçilik içerisinde tanımlanabilir mahiyette olmalıdır. Böylece kişinin davranışlarının sebeplerini en ince ayrıntısına kadar irdelemek mümkün olur.

Romanın genel yönsemesini oluşturan Ömer Behiç'in eşini aldatması ve bundan duyduğu pişmanlık hem kalıtımsal hem de çevresel nedenlerle örülerek bütünlük kazanır. Çevresel olarak Bekir Servet ve Vedide'nin tavırları Ömer Behiç'i aldatma olayına hazırlar. Vedide'nin her gördüğü aldatma olayında eşinin de kendisini aldatabileceği fikrine kapılması Ömer Behiç'i kışkırtır.

"Vedide ona itiraf etmişti; en ziyade ondan, kocasından korkuyordu. Beni sevdiğinize yahut hep seveceğinize emin olmak mümkün değil ki! Derdi.

Karısının bu yolda suallerinden Ömer Behiç birer latife ile (şakayla) kurtulurdu:

- *Ondan ben de pek emin değilim!.. derdi."* (KH, s. 79).

Vedide'nin yaşadığı kuruntular Ömer Behiç'in aklında iz bırakır. Kişi, günah ortamında bulundukça günaha meyli artar. Dolayısıyla böylesi bir aldatma olayı mevzu bahis edildikçe Ömer Behiç'in dünyasında yer etmeye devam eder. Ömer Behiç'in şaka yollu da olsa böyle bir ihtimali göz ardı etmemesi bilincini böylesi bir işe hazırlamanın psikolojik gerçekliğidir.

Diğer çevresel etmen de Bekir Servet gibi bir arkadaşa sahip olmasıdır. Bekir Servet gibi zevkine düşkün bir arkadaş dolaylı olarak Ömer Behiç'i kışkırtır. Ömer Behiç'in Bekir Servet'ten ayrı bir dünya görüşüne sahip olduğu malumdur. Fakat yine de onun hikâyelerini dinlemek gizliden gizliye kendisine zevk vermektedir. Yine Bekir Servet'in Neyyir'in ablası Nebile ile olan birlikteliği Neyyir'in ismen sohbetlerinde

dolaşmasını sağlar. Ayrıca Bekir Servet cemiyet hayatına açılan bir kapı hükmündedir. Bu cemiyet hayatıyla birlikte Ömer Behiç'in bilinçaltı ortaya çıkar:

"Onu harap eden cemiyet hayatıydı. Ne zaman sanatının boş saatleri onu cemiyet hayatına sevk etse (yöneltse) nefsinde o diğer Ömer Behiç'in bütün garam ve şegafiyle, (aşk ve sevdasıyla) hüviyetinin her mesamında (durağında) ateşten bir kadın ihtiyacı yanan mahlukun inkişafını (belirişini) hisseder ve bu hüviyeti diğerini öyle vahşi bir tahakkümle (zorlamayla) heveslerine mağlup etmek, nihayet taşmak isteyen bu mazbut (bastırılmış) sevda emelleriyle öyle bir girdbad (kasırga) içine atmak isterdi ki bu mücadeleden, hırpalanmış çıkardı." (KH, s. 104).

Aldatma olayına fikren çok yakın olan bu karakter içten içe bir hayat mücadelesi yaşar. Bir yandan böylesi bir şeyi yapmamayı ister diğer yandan böylesi bir şeyi yaptıktan sonra büyük bir pişmanlık yaşayacağını bilir. Ömer Behiç'in tavrı aslında genel olarak bir erkek tavrıdır. Erkek mizacına uygun olarak kadınların olduğu bir ortamda zevk hayatı ona da cazip gelir. Yalnız o kendisini bu fikirden korumak için yoğun bir çaba sarf eder.

Bekir Servet'in her diyaloğunda Ömer Behiç'i küçümsemesi ve hayatın zevklerinden uzak olduğunu belirtmesi içten içe Ömer Behiç'in duygularını besler. Neyyir'den önce fikren Ömer Behiç'in hayallerinde aşka dair mevzular yer almaya başlar. Bununla beraber Bekir Servet'in, Neyyir'in onun için çıldırdığını söylemesi Ömer Behiç'in zihnine giren bir virüs gibi artık genel aşk ihtiyacının somutlaşmasına neden olur:

"Sonra, Ömer Behiç'in hayalinde, Nebile'nin masumiyetini andıran süzgün çehresiyle bu meyus (umutsuz) dul çehresinin arasında, birden, başka bir çehre, Neyyir'in haşarı, yaramaz, tuhaf çevresi çıkarak, sanki perdenin iki kanadı arasından, insanı tutuşturan bir kahkaha içinde soruyordu: Size haber verdiler mi? Ben sizin için çıldırıyorum. Ben küçük bir çılgınım, anlamışsınızdır ya…" (KH, s. 154).

Aldatma olayı bir silsile hâlinde yavaş yavaş gelişir. Önce çevrenin kışkırtması sonra Ömer Behiç'in bu fikre yakın bir mizacının olması ardından fikrin bir kişi üzerinde somutlaşması ve Ömer Behiç'in düşüncelerinin arasına karışması. Bütün bu silsile, sağlam bir nedensel örgünün kurulduğunu gösterir. Neyyir'i düşünmeye başladıktan sonra tehlikeli olabilecek şey bu iki kişinin aynı ortamda bulunmasıdır. Dönemin şartları içerisinde bunu mümkün hâle getirecek şey Ömer Behiç'in mesleğidir. Neyyir'in kendisini kötü hissetmesinden dolayı doktor olarak Ömer Behiç çağrılır. Ömer Behiç, bu vazifeyi sorgulamaz çünkü kendisi de ona yakın olma ihtiyacını hissetmeye başlamıştır.

Doktorluk vazifesi kişinin bilinçaltında yatan volkanları görmek istememesi için kabul edilebilir bir sebeptir. Her ne kadar Neyyir'in yanına gittiğinde birebir aldatma düşüncesi ortaya dökülmese de açıklanamayan gerçek; hasta bir kadının çağrısının esasında aşk ihtiyacıyla yanan bir kadının çağrısı olduğudur. Ömer Behiç de bu durumun farkındadır ama böylesi bir durumu kendisine itiraf edemez. Yakınlaşma hadisesi kaçınılmaz gerçeği ortaya çıkarır.

"Ellerini gevşetmeden başını hafifçe kaldırdı, onun başı da kendi omzuna dayanmıştı; yaklaşarak, nefes nefese gelerek, gözlerini aradı. Onun gözlerinde yayılan, dumanlanan bir mana, teslimiyetini, mağlubiyetini itiraf eden ve itiraf ederken teslimiyetinden, mağlubiyetinden haz ifşa eyleyen bir mana vardı: Kendisinde de, hissediyordu ki, biraz cinnete, biraz vahşete benzeyen bir nazar (bakış) ifadesi olmalıydı; lakin göz göze, yüz yüze, nefes nefese o kadar yakındılar ki birbirlerini tamamıyla göremiyorlar, ancak bir sis arasında seziyorlardı." (KH, s. 184).

Uzun cümlelerle tasviri yapılan yakınlaşma hadisesi klasik bir hasta doktor yakınlaşması değildir. Zaten Neyyir'in amacı da Ömer Behiç'i kendisine getirmektir. Hastalığı bunun için bir bahane olarak kullanır. Ömer Behiç gibi mümtaz bir aile babasının böylesi bir olaya sürüklenmesi sağlam bir neden-sonuç ilişkisiyle kurulur. Bundan sonraki kısımda, yapılan yanlışın oluşturacağı yıkım hadisesi kurgulanır.

Ömer Behiç, ilk defa böyle bir yanlışın pençesine düşmekle kendisini kötü hisseder. Kendisini kötü hissetme Ömer Behiç'i eve yaklaştırmaz tam aksine evden kaçmasına neden olur:

"Kendi kendisinden iğrendi. Demek, bu derece alçak bir adamdı. Bütün aile sahiplerinin, çocuk babalarının arasında mümtaz ve müstesna (seçkin ve yetkin) bir numune hükmünde telakki olunan, böyle olduğuna kendisinin de kanaat ettiği, bununla iftihar eylediği Ömer Behiç sefil bir mahluktan (yaratıktan) ibaretti." (KH, s. 291).

Kişinin kendisini bu denli mükemmel görmesi de yapacağı bir yanlışta kendisiyle olan iletişimine zarar verir. Ömer Behiç'in psikolojik olarak yaşadığı yıkım, kendisinin ve toplumun kendisine biçtiği rolden ileri gelir. Bu yıkımdan kurtulmak için gerçeklerle yüzleşmekten kaçınır. Önceleri eve geldiğinde eşini soran Ömer Behiç artık direk yazıhanesine geçerek eviyle dış âlem arasında bir geçiş mekânı oluşturur:

"Ömer Behiç bu akşam eve avdet edince âdet üzere kapıdan Leyla'yı sordu. Kapıyı açan Dilşad sadece:

- Yukarıdalar… dedi. O başka bir sual iradına (soru sormaya) lüzum görmeden yazı odasına girdi. Bir müddetten beri böyle avdet ettikçe Vedide'ye mülaki olmadan (karşılaşmadan) evvel odasına kapanır, sokak hayatıyla ev hayatının arasına bu suretle bir fasıla (ara) koyardı. Birinden çıkıp ötekine girmek için manevi bir elbise değiştirmek kabilinden kendi kendisine kalırdı. Vedide eskisi gibi onu ne kapıdan mesut bir tebessümle karşılıyor, ne doğrudan doğruya kapıda mülâki olamazlarsa odasına kadar gelip sitemli edasıyla takip ediyordu. İkisinde de sebebi izhar olunmamış (söylenmemiş) fakat hükmünün cereyanına da mümanaat kuvveti bulunamamış bir beynunetin (engel olunamamış bir ayrılığın) uzaklığı vardı ve ikisinde de izahına (açıklamasına), tamirine teşebbüs olunursa makûs netayic (onarılmasına kalkılırsa ters sonuçlar) vereceğinden, tamamıyla tahribat icra edeceğinden (yıkıma yol açacağından) emin olan bir his kendilerini tabiatıyla husule gelmiş (kendiliğinden oluşmuş) ve bu vaziyeti sükût ile kabul etmeye sevk ediyordu (sürüklüyordu)." (KH, s. 352).

Neyyir'le olan yakınlaşma Ömer Behiç'i düşünsel olarak yıkıma sürüklerken aynı zamanda evden kopmasını sağlar. Leyla'nın hastalığıyla bütün ilgisini çocuğuna yönelten Vedide de bu soğukluğu çok fazla sorgulamaz. Aynı zamanda görümcesinin yaptıklarına kinlenen Vedide, kinini bir anlamda Ömer Behiç'e yansıtır. Dolayısıyla soğukluk çift taraflı olarak ilerler.

Leyla'nın ölümü Ömer Behiç'te büyük bir infial yaratır. Evinden uzaklaşmasıyla Leyla ile de ilgilenememiştir. Bu sebepten kızının ölümünü günahının cezası gibi görür:

"O zaman Ömer Behiç kalbinde azîm bir hicran ile (büyük bir acıyla), böyle her vesile ile kendisine husumet ve nefret izhar eden (gösteren) bu çocuk sesi aynı zamanda bir itab (azarlama) ve itham sadası imişçesine ona: 'Ben senin için ölüyorum, senin günahının bahası (karşılığı) için gidiyorum!' demek istiyormuşçasına, ıstırabından bağıracak oldu." (KH, s. 393).

Pişmanlık duygusu, evden uzaklaşma ve aileyle ilgilenmemenin neticesinde Ömer Behiç, ölüm hadisesinden kendisini sorumlu tutar. Mantıki düzlemde Ömer Behiç'in yıkım süreci psikolojik ve çevresel faktörlerin ışığında düzenlenerek son hâlini alır. Davranışlarının sebepleriyle birlikte ele alınması gerçekçi bir hassasiyetin ürünüdür.

Ömer Behiç'in aldatmasına karşılık Vedide'nin ne yapacağı da aynı nedensellik içerisinde bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlanır. Vedide, gördüğü her aldatma olayında bir gün böyle bir şeyle karşılaşırsa ne yapacağını, kendi hâlinin ne olacağını

sorgular. Çevresinde gördüğü kırık hayatlar onun için öğretici bir konumdadır. Nitekim böylesi bir durumda ne yapılacağı Suzidil'in yaşadıklarının akabinde kararlaştırılır:

"- Bu çareyi tecrübe ettik ve işte anladık ki dünyada mesut olmak için bundan da fayda yok. Bence yapılacak yalnız bir tedbir var: Tahammül…

Bunu Suzudil'e mi söylüyordu, kendi kendisine mi hitap ediyordu, pek malum değildi. Sûzidil ona iyi anlamayan gözlerle bakıyordu. Bu nasihatta mündemiç (gizli) hikmetin ziyası (ışığı), onun zihnine, suyu bulanık bir havuza in'ikâs etmiş (yansımış) bir mehtap parçası solukluğuyla intiba ediyor gibiydi.

Onun tarafından Andelip Bacı cevap verdi:

- Allah ömürler versin kadınım!.. Gördünüz mü doğru sözü? Erkek ne yaparsa, kadın tahammül etmeli." (KH, s. 349).

Vedide'nin gördükleri mukabilinde edindiği hayat tecrübesi ve çevrenin onayı bu şekildedir. Erkek bir hata yaptığında tahammül edilmeli ve evliliği zedeleyecek bir işe kalkışılmamalıdır. Bu çevresel şartlarla belirlenen nedensellik, eserin sonunda Vedide'nin durumu anlamasına rağmen sessiz kalmasına sebep olur. Böylece *Kırık Hayatlar* eserinde yaşanan trajik durum realist gerçekçiliğe uygun olarak belli nedenler doğrultusunda oluşturulur. Eser, şanstan ve tesadüften uzak bilimsel metotlarla tayin edilmiş bir gerçekliğin teknik sunumu olarak göze çarpar.

Kırık Hayatlar'daki gerçekçi eğilimlerden bir diğeri de romanda tematik olarak tartışılan fennin konumudur. Ömer Behiç'in doktor olması ve sık sık tedavisi mümkün olmayan hastalıklarla karşılaşması ve yine kendi çocuğunu bile koruyamaması fennin yetersizliğine dair sonuçlar doğurur:

"Yalnız Leyla'da böyle değildi, diğer hastalarında da her gün fennin böyle aczine (güçsüzlüğüne) tesadüf etmez miydi?" (KH, s. 240).

Fenne dair soru işaretleri hem fennin olmazsa olmaz bir gerçek olduğunu hem de geliştirilmesi şart bir alan olduğu fikrini ortaya çıkarır. Böylece eserde bilimsellik de sorgulanarak *Kırık Hayatlar*'ın Türk Edebiyatında eleştirel gerçekçiliğin işlendiği önemli bir roman hâline gelmesine neden olur. Bu eleştirel hâl, dönem içerisinde yaşanan evliliklerin de sorgulanmasını sağlar. Yaşanan aldatma olaylarının içine girildiğinde her aldatmanın çeşitli sebepleriyle karşılaşılabilir. Ferruh, Şekure ve Refet arasında yaşanan ilişki yumağı yanlış evlendirmenin bir sonucudur. Ömer Behiç bu üçlüyü görünce kime üzüleceğine şaşırır. Bunun yanında Talat Bey'in, eşi Müzzan'dan boşatılarak Nebile ile

evlendirilmesi hadisesini duyunca eşi Vedide ile aralarında yanlış evlendirmeler üzerine bir konuşma geçer:

"- Ah! bu yolda izdivaçlar cemiyet (toplum) hayatı için ne müthiş, ne mühlik (öldürücü) bir marazdır (hastalıktır)! Sonra, bunun ne kadar kayıtsız, masum duygularla yayıldığına, sünnet edilir, mektebe başlattırılır gibi mürüvvet görmek için, bu mürüvvet kelimesinin etrafında kurulan izdivaçların nasıl yapıldığına dikkat edilse insan şaşar. Mürüvvet! Bilseler bu mürüvvet kelimesinin altında ne cinayetler saklıdır, titrerlerdi. Çocuk mektepten çıkar çıkmaz, hatta çıkmadan, biraz bıyıkları terliyor görünse etraf telaşa düşer, yetişti, büyüdü, artık yavrularını okşamak zamanı geldi denir, bu çocuktan bir koca, bir baba yapmak isterler. Lakin ondan evvel yapılacak bir şey var, her şeyden evvel onu bir adam, karısı için bir koca, çocukları için bir baba olabilecek bir adam yapınız." (KH, s. 123).

Bu eleştirellik metnin gerçekçi bir okumasına yol açar. Eserde görülen kırık hayatlar temi sadece onların sebeplerinin ortaya döküldüğü bir fihrist olarak değil aynı zamanda bu sebeplerin irdelendiği ve yapılabileceklerin de aktarıldığı yakın bir ideal sunar. Cevdet Kudret, *Kırık Hayatlar*'ı bir karakter romanından ziyade töre romanı olarak görür (Kudret, 1987: 218). Metindeki eleştirellik boyutu şüphesiz araştırmacıları böyle bir düşünceye çekmiştir. Dikkati çeken şey, *Kırık Hayatlar* romanıyla birlikte eleştirel gerçekçiliğin Halit Ziya metinlerine sirayet etmeye başladığıdır.

Halit Ziya'dan sonra Mehmet Rauf'ta da gerçekçilik bir yöntem olarak uygulanır. Bu yöntemin bütün eserlerde olduğunu söylemek zordur. Özellikle *Eylül*'den sonraki romanlarında kimi zaman popülist davranma düşüncesiyle melodrama yaklaşan eserler verir. Yazarın gerçekçilik başlığında incelenmeye değer en önemli romanı *Eylül*'dür.

Eylül romanı ile ilgili söylenen en belirgin değerlendirme onun ilk psikolojik roman örneği olduğudur. Rahim Tarım, bu roman üzerine yaptığı değerlendirmesinde Eylül'ün psikolojik romanın öncülerinden olan Paul Bourget'nin *Bir Cinayet-i Aşk* isimli eseriyle olan benzerliğine dikkat çeker (2000: 274). Nihayet Arslan da *Eylül*'ün psikolojik roman özellikleri gösterdiğini belirtir (2007: 526). Ramazan Korkmaz, *Eylül*'ün içeriğindeki sağlam nedensellik bağına dikkat çekerek eserin Türk romanında psikolojik realizmin öncü eseri olarak görülmesi gerektiğini belirtir (2005: 152). Özgür Koçak, Emile Zola'nın *Therese Raquin* isimli eseriyle Eylül'ün kurgulanmasında benzerlikler olduğunu işaret eder (2007: 81). Mustafa Özbalcı, Mehmet Rauf'u realist-natüralist bir anlayışa bağlı olarak görür (2011: 401).

Genel olarak araştırmacılar *Eylül* romanındaki realizmin varlığı noktasında ortak düşüncededirler. *Eylül*'ün realist bir roman olarak algılanmasını romanın kurgulanışındaki birçok öge belirler. Vakanın sınırlı tutuluşu, karakterlerin ayrıntılı analizi, sağlam neden-sonuç ilişkisi, tasvirlerin işlevselliği, anlatıcının mesafesi gibi birçok bakımdan eserde sağlam bir realizm mevcuttur.

Eylül romanının teması yasak bir aşk üzerine kuruludur. Fakat kimi araştırmacı aşk temasının geri planda kaldığını ifade eder. Aslında aşk, romandaki psikolojik gerilimi vermede bir araçtır. Esas gaye yasak bir aşkı anlatmak değildir. Yasak aşkın neticesinde kişilerin ruh hâlleri betimlenir. Romanın en büyük başarısı da burada yatar.

Romanda öncelikle Süreyya'nın sıkıntıları gün yüzüne çıkarılır. Süreyya'nın yaşadığı yerden memnun olmaması ve bu nedenle eşiyle arasında meydana gelen soğukluk eserin zeminini oluşturur. Süreyya'nın hedonist kişilik özellikleri sebebiyle Suat'ın yalnız kalması sağlanır. Suat, ideal bir kadın tipi olarak dikkat çeker. Süreyya'nın bütün şımarıklıklarına rağmen onunla iletişimini güçlendirme hevesindedir. Bu nedenle onu mutlu etmek için babasından borç para alarak boğazdaki yalıya taşınılmasını sağlar. Yalıya taşınmalarının akabinde her şey düzelir gibi olsa da bir süre sonra yine eski hâlini alır. Bu durumdan sonra Suat'ın yapabileceği bir şey kalmaz. İdeal bir tip olan Suat'ın ideal görünümünün sebebi de verdiği mücadeledir. Evliliğini ayakta tutabilmek için bütün çarelere başvurur. Suat ile Necip arasında bir aşk oluşana kadar Suat'ın bakış açısı romanda yer almaz. Bu anlamda aktif olarak kullanılan karakter Necip'tir. Birçok şey onun bakış açısından sunularak verilir. Necip'e göre Suat, müstesna bir şahsiyettir. Necip'in diğer kadınlara dair bilgisi ve gördüğü bütün kadınlar arasında Suat'ı ayrı bir yere oturtması Suat karakterinin gittikçe değer kazanmasını sağlar. Necip ve Suat'ın birbirine zıt yaşamları her iki karakteri oluşturmada teknik olarak faydalanılan hususlardandır.

Eserdeki aşkın oluşumu Necip'in vehmiyle gerçekleşir. Zihni oldukça kirli olan Necip'in kadınlara karşı güveni yok denecek kadar azdır. Yalının etrafında dolaşan bir delikanlının fark edilmesi, Necip'i Suat konusunda bir yanlış anlamaya yönlendirir. Suat'ın da diğer kadınlar gibi hain olduğu fikri onu hem hayattan hem de Suat'tan uzaklaştırır. Aşkın belirgin olarak anlatılmaması ve bir süreç dâhilinde oluşması eseri gerçekçi kılan en önemli özelliklerdendir. Necip'in yaşadığı kıskançlık krizi ve akabinde Suat'ın suçsuz olduğunu anlaması ona olan ilgisini kendisine de fark ettirir.

Suat'ın ve Necip'in birbirine âşık olma nedenleri sağlam psikolojik betimlemelerle sunulur. Suat, Süreyya'dan dolayı mustarip bir hayat sürer. Beklediği ilgiyi görememesi bir kadın olarak ona kötü hissettirir. Fakat Necip'e yaklaşmasına tek neden bu değildir. Süreyya kendi zevkleri uğruna Suat ve Necip'i sık sık yalnız bırakır. Aşktan önce ikili arasında sağlam bir arkadaşlık vuku bulur. Ayrıca Suat ve Necip'in ortak noktası olan müzik, ikilinin birbirine yaklaşmasında etkili bir unsur olarak çizilir. Piyano resitallerinin oluşturduğu romantik ortam her iki karakteri etkisi altına alır.

Necip'te aşkı oluşturan sebeplerin başında Suat'ın diğer kadınlara benzemeyişi vardır. Suat, Necip'e ilgi gösterse veya hafif bir tavırda bulunsa anında gözünden düşecektir. Burada bir anlamda Behlül'ün Bihter'den kopma nedeni de görülür:

"Şimdiye kadar böyle kendini ismetiyle, sükûn ve hilmiyle (yumuşaklığıyla), iyiliğiyle teshir eden (büyüleyen) gözler görmediğini düşünerek 'Ya nerede göreceğim?' diyordu. Hep tanıdığı kadınları düşündükçe ya sefaletin sevk ettiği (yönlendirdiği) baha-yı iffet (namusu pahasına) olan servet ve tantana içindeki kızları yahut salon hayatının sevaik-i muhtelife (değişik nedenleri) ile solmuş müteehhil(evli barklı) kadınlarını görüyor, 'Levs (pislik) içinde ismet (temizlik) araak… Bulunmayacağı tabii olan yerde inci sayd etmek (avlamak)…' diye gülüyordu. Böyle meyl-i mealî (yüksek fikirlere eğilimi) ile, kocasına rabıtasıyla (bağlılığıyla) pak ve münevver (temiz ve aydınlık) kalmış kadınların ne kadar nadir olurlarsa olsunlar niçin bulunmayacağını kendi kendine soruyordu." (E, s. 78).

Suat'ı Necip'e sevdiren onun diğer kadınlardan farklı olması ve ideal bir görünümde olmasıdır. Bununla beraber hem Suat'ın diğer kadınlar gibi olmasını istemez hem de kendisine âşık olmasını ister. Bu çatışma romanın en önemli çatışmasıdır. Suat da ilgi görmenin büyüsüne kapılarak Necip'le yakınlaşır ama kocasına ihanet etmeyi hiçbir zaman aklından geçirmez. Bu sağlam nedensellik bağı romanın gerçekçi bir hâl almasını ve karakterlerin psikolojisinin ayrıntılı tasvirinin önünü açar.

Romanın sonuna doğru Süreyya ters giden bir şeyler olduğunu anlar ve Suat'la birlikte köşke geri dönerler. Necip'in karamsar yapısı roman boyunca olayları büyütür. Sürekli Suat'ın hangi düşüncede olduğunu sorgulaması hem onun ruh hâlinin hem de Suat'ın ruh hâlinin anlaşılmasını sağlar. Necip'in ölüme yakın bir tavrı vardır. Bunu sık sık dile getirir. En mutlu olduğu anda bile ölümden bahseder. Romanın sonunda da Suat'a serzenişte bulunarak kurtulmak istediğini belirtir:

"Zira artık her şeyden bıktım. Bekliyorum ki bir ayak evvel her şey bitsin de kurtulayım. Anlıyor musunuz, artık kurtulmak istiyorum…" (E, s. 279).

Necip'in bu sözlerden sonra intihar etmesi veya uzaklara gitmesi normal karşılanabilir. Suat bütün sıkıntılarına rağmen ölüme yakın bir karakter gibi çizilmez. Romanın sonunda bilinmeyen bir yangınla adeta canına kıymış gibi gösterilmesi eserin gerçekçiliğine en büyük şüpheyi indirir. Burada daha çok romantik bir esinti söz konusudur. Zaten Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinin realizme en uzak kısımları romanların bitiriliş tarzında aranmalıdır. Yazarlar özellikle bu kısımlarda romantizmin etkisini devam ettirirler.

Eylül romanının gerçekçiliğini oluşturan unsurlardan biri de isim sembolizasyonunda yatar. *Eylül* mevsimiyle birlikte karakterlerin değişen ruh hâli arasında benzerlik kurulur. Suat eylül ayının özelliklerini kendi hayatına benzetir. Mekân ve Tasvir bölümünde ayrıntılı olarak değinilecek tabiat tasvirlerinin işlevsel olarak *Eylül* romanının gerçekçiliğine katkıda bulunduğunu belirtmek gerekir.

Realistlerin gerçeği gerçekçi metotlarla işlemesi Tanzimat'ın son dönemlerinden başlanarak Türk romanına sirayet eder. Ahmet Mithat'ın toplumsal yönü bu tekniği uygulamada çekingen davranmasına neden olur. Fatma Aliye ilk romanından sonra yer yer realist olmaya çalışır. Sami Paşazade Sezai ve Recaizade Mahmut Ekrem'in atılımları geçiş dönemi eserlerinin oluşmasını sağlar. Halit Ziya ve Mehmet Rauf romancılık özellikleriyle bu tekniğin en başarılı örneklerini verirler. Realizme uygun bir eser vermek sanatsal yönden sağlam bir beceri de gerektirir. Tanzimat dönemi romancılarının hem fikirleri hem de romancılık kabiliyetleri realizme uygun eserler vermelerini engeller. Servet-i Fünûn döneminde bireysel psikolojinin ön plana çıkarılması ve bilimsel metotlarla insana yaklaşılması eserlerin gerçekçiliğini kuvvetlendiren temel unsurlardandır.

2.1.3. Sosyal Gerçekçilik

Realist romancılar gerçekliği yansıtabilmek için kendi gerçekliklerinden faydalanırlar. Dolayısıyla onlar için öncelikli konu yakın çevresinin güçlü bir analizini yapmaktır. *"Realist sanatkâr, gerçeğe öncelikle kendine ait bir perspektifle yaklaşacak; buna göre gerçekte birtakım seçmeler, ayıklamalar ve yeniden düzenlemeler yapacaktır."* (Çetişli, 2010: 83). Bu düzenlemelerin bilimsel yöntemlerle yapılması esastır. Dikkat çekilen gerçekliğin kişiyle sınırlı kalmaması ve belli bir grubu ön plana çıkarması gerekir.

Sıradan bir kişi ele alındığında bile o kişinin dönem gerçekliğine dair bazı özellikleri taşıması beklenir. Bu durum realizmin tamamını kapsamaz. Realizmin hem insan ruhunu ve bireysel psikolojiyi hem de toplumun sorunlarını anlama gibi özellikleri mevcuttur. Aslında kişinin psikolojik eğilimleri de çevrenin bir mahsulü olduğu için herhangi birinden bahseden realist bir eser yine dönemiyle ilgili çevresel şartları açıklamış olur.

Halit Ziya'nın romanlarında genel olarak dış çevreden yalıtılmış insanlar görülür. *Sefile*'de de her ne kadar fuhşa sürüklenen iki kadın anlatılsa da roman boyunca bu iki kadının sadece İhsan Bey'le olan ilişkileri aktarılır. Eserin dışa açıldığı anlarda zamanın gerçekliğine dair iki nokta dikkati çeker. Birincisi konaklara giden kadın tipleridir. Konağın hanımefendisi ile iyi ilişkiler kurup istedikleri zaman gidebilecekleri birçok konak bulunan ve hayatı tanımış bu kadın tiplerinden biri de Mihriban Hanım'dır. Dolayısıyla Mihriban Hanım vasıtasıyla dönemin gerçekliğini yansıtan bu durum anlatılır. Diğer bir nokta da fuhuşhanedeki kadınlardır. Mazlume'nin düştüğü bu yerdeki kadınlar Mazlume ile olan intisapları cihetiyle aktarılır. Diğer kadınlara ilişkin çok somut deliller ortaya konulmasa da psikolojik çıkarımlar yapılır. Mazlume'nin fuhuş bataklığına sürüklenmesiyle birlikte devrin başka bir gerçeklik yönü ele alınır. Ekonomik özgürlüğü olmayan kadınların yaşadığı sıkıntılar Mazlume'nin dışarda kalmasıyla ayyuka çıkar. Dışardaki hemen hemen her erkeğin Mazlume'ye kötü gözle bakması bir kadının tek başına dışarda dolaşmasının normal olmadığı bir zaman dilimini ortaya koyar. Böylesi kadınlara yanaşan ve para karşılığında ilişki teklif eden erkekler, kadınların iffetlerini korumadaki zorluğunu gösterir. Mazlume böylesi bir anda kendisine yaklaşan bir erkeğin teklifini kabul eder. İlişki karşılığı aldığı paraya nefretle bakar ve ani bir öfkeyle parayı yere atar. Paranın bir değer olarak toplumsal çöküşteki rolü, Mazlume'nin bu hareketiyle ortaya konur. Zira Mazlume yapılan işin adi bir iş olduğunu böylece ilan eder. Parayı yere atması bir bakıma toplumsal bir mesaj gibi okunabilir. Yazar bu sahneyle birlikte fuhuş bataklığına düşen kadınların çektiği drama dikkat çeker. Eser bu yönüyle devrin gerçekliğini yansıtma iddiasını sürdürür.

Nemide romanında sosyal içerikli günün gerçekliğine dair hususları görmek mümkündür. Osman Bey'in tıbbın önemine değinmesiyle birlikte Nemide'nin tıbba olan merakı kız çocuklarının tıbbiyede okuyamaması gerçeğini ortaya çıkarır:

"Nemide, Nail ile beraber tıbbiyeye giremeyeceğinden dolayı kız olduğuna teessüf etmiş gibi göğüs geçirerek mahzun bir sada ile;

- *Ben de okumak isterim, dedi."* (N, s. 53).

Küçük bir çocuğun serzenişi gibi okunacak bu satırlar dönemin gerçekliğini ve dolaylı olarak da sanatkârın bu gerçeklik karşısındaki konumlanışını göstermesi açısından önemlidir. "Ben de okumak isterim" ifadesiyle dönem açısından feminist bir yaklaşım sezdirilir.

Nemide romanındaki diğer bir sosyal mesele de görücü usulüyle evlenmedir:

"- Bir gün bana diyecekler ki, 'Nahit artık büyüdün, seni evlendirmek lazım.' Bu, 'Nahit, seni şimdiye kadar besledik artık yeter' demektir. Evlenmek lazım! Nahit artık gitmelidir! Lakin kimin evine? Nahit, kimin zevcesi olabilir? Nahit kimseyi tanımaz, kimseyi bilmez, kalbinde kimse için bir muhabbet yok. Ne yapacak? Nahit'i görmeye gelirler. Bunlar birtakım kadınlardır ki, bir adamın hissiyat vekilliğini hamildirler (duygularının vekilliğini hissetmişlerdir). Ya beğenecekler, ya beğenmeyecekler." (N, s. 110).

Bu sözlerin devamında görücü usulüyle evlenmenin korkunçluğu Nahit tarafından aktarılır. Realistlerin sosyal bir mesaj vermedeki etkileri yöntemlerinden kaynaklanır. Eserin içerisinde sevdiği ve son umudu olarak baktığı adamı kaybettiğini düşünen Nahit'in evlilik hakkındaki düşünceleri devrin başka bir sosyal meselesini ortaya çıkarır. Kadınların evlenecekleri kişileri kendilerinin seçmemeleri ve aile kurumunu oluşturan bu evlenme şekli bir bakıma eleştirilir. Bu eleştiri roman kişisi ve bu kişinin yaşadığı bir olay üzerinden verilerek gerçekçi bir nitelik kazanır. Romantikler eserlerini kurgularken sosyla mesaj vermeyi amaçlarlar. Realistler böyle bir amacı taşımadan, doğal yollarla günün gerçekliği içerisinden çeşitli sosyal mesajları aktarırlar. Her iki akımdaki temel yöntemsel fark bu şekilde kendisini gösterir.

Gerçekçi yazarlar günün gerçekliğini gözlemleyerek eserlerine yansıtırlar. Bu gerçeklik onların yaratıcı muhayyilelerindeki süzgeçten geçerek okurun karşısına çıkar. *Bir Ölünün Defteri*'nde Vecdi'nin gerçekliğinin dışında dönemin sorunlarından biri olan harp mevzusu da işlenir. Toplumsal meselelerden uzak durmaya çalışan yazar, *Kırk Yıl* adlı eserinde harp mevzusunun zihnini işgal ettiğini belirtir:

"Bu roman ne zamandır zihnimde canlanmış artık doğmak için aculane kıpırdanıyordu. Kısmen son zamanlarda teneffüs ettiğim ölümün soğuk havasından, kısmen Rusya harbinin çocukluğumdan kalma acı intibalarından tohumunu alan bu büyük roman Bir Ölünün Defteri idi." (Uşaklıgil, 2014: 168).

Vecdi'nin harbe gitmesinin sebebi ölme isteğinden ileri gelir. Açıkçası bunun olması için de çabalar; fakat kolunu kaybederek daha kötü bir hayata döner. Harp

mevzusu Vecdi'nin yıkım sürecini anlatmak için verilir. Burada toplumsal bir meseleden özellikle kaçınılır.

Vecdi ve Hüsam'ın yaptığı doktorluk-şairlik tartışması bilimle sanat arasındaki küçük bir münakaşa gibi de okunabilir. Avrupa ile karşılaşan Türk aydının zihnindeki bilimin önemi dikkate alındığında bu tartışma ile bir farkındalığın oluştuğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda bu tartışma işlevsel olarak Vecdi'nin Nigâr'a düşmanlık beslemesiyle sonuçlanır. Böylece günün gerçekliğine ait mevzular hikâyenin içine sindirilerek gerçekçi ve sanatsal bir eser meydana getirilir.

Toplumsal gerçeklikten genel olarak uzak duran Halit Ziya'da daha çok bireyin iç gerçekliği ön plana çıkar. *Sefile* romanında toplumdaki düşmüş kadının düşme nedenleri irdelenirken *Nemide* ve *Bir Ölünün Defteri* romanlarında yine kişilerin toplumdan yalıtık gerçeklikleri gösterilir. Döneme ait gelişmeler ise yer yer yüzeysel olarak verilir. *Ferdi ve Şürekâsı* romanıyla birlikte yazarın romanlarının bireysel gerçekliği koruyarak toplumsal gerçekçiliğe dair izler taşımaya başladığı söylenebilir.

Aşk temasının hâkim olduğu Ferdi ve Şürekâsı romanında önceki romanlardan farklı olarak yaşanan kavuşamama durumuna etki eden unsur dönemin gerçekliğidir. Bu gerçeklik, kapitalist düzenin girmeye başladığı Osmanlıda orta ve alt tabakanın parayla olan ilişkisi üzerinedir. Robert Finn de eserin bu yönünü dikkat çekici bulur ve bu yönüyle eseri kendisinden önceki romanlardan ayırır. Ona göre *Ferdi ve Şürekası*; *"köle-efendi ilişkisinin yerine toplumdaki ekonomik farklılıkları bilinçle koyan ilk yapıttır."* (2003: 149).

Dönem gerçekliği açısından dikkate çarpan ilk unsur; Kapitalist düzenin insanı sistemin bir çarkı hâline getirmesidir. İsmail Tayfur ve çalışma arkadaşlarının saatlerce yaptığı muhasebe işlemi onları adeta makineleştirir. Nitekim Hasan Tahsin Efendi bu durumu şöyle açıklar:

"Onlar mı haklı, ben mi haklı bilemem; ama muhakkak bir şey vardır ki cinnete (deliliğe) rakam kadar yardım edecek bir şey olamaz. Kendimi düşünüyorum da korkuyorum… Bazen mutlaka deli olacağıma kanaat ediyorum… Sabahleyin uykudan uyandığım vakit en evvel düşündüğüm şey, defterimin bir tarafında yarım kalmış bir cem (toplama işlemi), yahut bir cetvele ilavesi iktiza eden (gereken) bir adettir… İşimin başına geldiğim zaman başka şey düşünmeye imkân yok; bana muntazır olan (beni bekleyen) yüzlerce kâğıtlardan rakam toplayıp ait oldukları defterlere tevzi ve taksim etmeli (dağıtmalı ve bölmeli), har dağıtan bir mürettip (dizgici) gibi her adedi mensup olduğu

hücreye (göze) yerleştirmeli, bu iştigal içinde acıkabilirsem… Çünkü şu iskemlenin üstünde acıkmak da kolay bir şey değildir… Acıkabilirsem bir şey yediğim esnada yine onları düşünmeli; akşama kadar, bazen geceye kadar, yine onlarla iştigal etmeli; nihayet öyle bir hale gelmeli ki beyin uyuşmalı, göz kararmalı; sarhoş olmuş, kuvâ-yı fikriyesi (düşünce gücü) muattal kalmış (yok olmuş) bir mağşuş (karışmış gibi buradan çıkıp eve gitmeli; zevceniz (eşiniz), kızınız, oğlunuz, size muntazırdır (sizi bekliyordur); size tebessüm ediyorlar; sizden tebessüm bekliyorlar; gülmeye iktidarınız (gücünüz) kalmamış ki gülesiniz…" (FŞ, s. 27)

Hasan Tahsin Efendi'nin yaptıkları işle ilgili tanımlamaları esasında yenidünya düzeninde insanın değişen hayat anlayışını da gösterir. Alt tabakanın para kazanma mücadelesi ve bu mücadelenin aile hayatından sosyal ilişkilere kadar olan etkisi yukarıdaki pasajla birlikte ortaya serilir. Bu çalışma şekli işlevsel olarak kişilerin hayata dair fikirlerini de etkiler. Hasan Tahsin Efendi'nin para hırsını hayat tecrübeleri oluşturur.

İsmail Tayfur ve çevresinin yaptığı işle elde ettikleri kazanç arasında muazzam bir uçurum vardır. Romanın girişinde ufak bir hesap açığını bulabilmek için harcanan saatler dönem içerisinde para kazanmanın zorluğunu da göz önüne serer. Öyle ki kişilerin kazandığı para İsmail Tayfur'un almayı düşlediği çalışma masası ve kitaplık üzerinden verilerek yapılan iş, kazanılan para ve bunun karşılığının ne olduğuna dair dramatik bir göstergedir. Uzunca bir sürede biriktirebildiği beş lirayla aldığı çalışma masasının akabinde düşlediği kitaplığı alabilmek onun kazancını göstermesi açısından önemlidir:

"Bu yazıhaneyi alıp eve getirdiği, odasına çıkarıp oraya yerleştirdiği vakit kalbinde ne büyük bir saadet, dudaklarında ne güzel bir tebessüm vardı! Hemen o gün bütün kâğıtlarını, ufağını tefeğini gözlere yerleştirdi; kitaplarını üzerine koydu; yine o akşam seve seve bu güzel yazıhane üzerinde yazı yazdı. Buna nâil olduktan (kavuştuktan) sonra İsmail Tayfur'un kalbini başka bir emel kaplamıştı: bir kitaphane! Fakat buna asla muvaffak olamayacağını (sahip olamayacağını) bilirdi. İstediği gibi bir kitaphaneyi sekiz liradan aşağı almak kabil (mümkün) değildi. Sekiz lira, genç adam için bir servet-i azîme idi (büyük bir servetti), bunu, tasavvura bile kendini salahiyettar addetmiyordu (düşünmeyi bile kendisine layık görmüyordu), bir ayda bir lira artırmak büyük bir muvaffakiyet olmakla beraber bu kabil olsa bile arzusunun husul bulması (yerine gelmesi) için sekiz ay lazımdı." (FŞ, s. 76)

İsmail Tayfur'un bu trajik durumu dönem gerçekliğini de ortaya çıkarır. Yapılan işin karşılığında alınan para insanları ancak hayatta tutmaya kifayet eder. Böylesi bir

ortamda parasız adım atabilmek mümkün değildir. Öyle ki aynı evde yaşamalarına rağmen Sâniha ile evlenemez. Evlenememe sebepleri İsmail Tayfur'un da içten içe parayla kurduğu ilişkiden kaynaklanır. İsmail Tayfur, geçim sıkıntısına çare bulmadan evlenmeyi düşünmez:

"İsmail Tayfur'a bir şey endişe veriyordu: Temin-i hayat (geçimi sağlamak)! Bu endişe, fikrini işgal (zihnini meşgul) ederken iki kişiyi düşünürdü: validesini nişanlısını!" (FŞ, s. 94).

Servet, Ferdi Efendi ticarethanesinde çalışanlar için mutluluğu getirecek ölçülerden biridir. İsmail Tayfur, Ferdi Efendi'nin servetiyle olan ilişkisini izlerken, *"Ah! Bu servetin bir parçası kendisinde olsa neler yapardı!"* (FŞ, s. 39) diye iç geçirir. Böylece İsmail Tayfur dâhil roman kişilerinin hepsinde parayla olan ilişki ön plana çıkar. Sâniha, İsmail Tayfur'un ağzından ilk defa işittiği bu kelimeyle birlikte paranın dönem içerisindeki rolünü öğrenmiş olur:

"- Ah Sâniha! Bilsen sana neler yapmak istiyorum da muvaffak olamıyorum (elimden gelmiyor). Senin için nasıl arzularım, nasıl emellerim var da hiçbirini husule getiremiyorum (gerçekleştiremiyorum)! Aldığım para o kadar az ki!

Ağzından bu kelimeyi Sâniha, birinci defa olarak işitiyordu. O vakitten beri Sâniha, parayı düşünür olmuş İsmail Tayfur'u mütefekkir (düşünceli) gördüğü zamanlar ihtimal bu tefekküratın (düşüncelerin) içine paranın da karıştığını zannetmeye başlamıştı.

Bugün o vakayı tahattur etti (olayı hatırladı), bu kelime aklına geldi: Para!" (FŞ, s. 97).

"Para" kelimesinin ön plana çıkarılarak vülgarize edilmesi ve romandaki bütün kişilerin hayatı alımlayışlarının bu kelime üzerinden verilmesi dönem itibariyle Osmanlı hayatında önemli bir figür hâline gelen bu metanın realist gerçekçilik içerisindeki aktarımını gösterir.

Para ile birlikte dönem kişileri zengin ve fakir sıfatlarının güdümüne girer. Böylece eser zenginlik ve fakirliğin karşılaştırması olarak da okunabilir. Bahsi geçen zenginlik, henüz Osmanlı orta tabakasının sindiremediği bir zenginliktir. Döneme hâkim olmaya başlayan düşünce parayla her şeyin elde edilebileceğidir. Nitekim Ferdi Efendi, İsmail Tayfur'u Hacer'e alınacak bir nesne gibi görür:

"Hacer, İsmail Tayfur'u istiyordu, değil mi? İsmail Tayfur, Hacer'e verilecek! O kadar!" (FŞ, s. 65).

Ferdi Efendi gibi zenginliği hayatın tek gayesi olarak görenler her şeyi parayla ölçerek mutluluğu bile satın almaya çalışırlar. İsmail Tayfur bu durumun farkındadır. Onun Hacer'le evlenmeyi düşünmemesinin sebebi hem Sâniha'yı sevmesi hem de kendisinin bir nesne gibi alınıp satılması işleminin farkında olmasındandır. Defalarca bu durumu dile getirmekten çekinmez. Kendisini ve hayallerini Ferdi Efendi'nin serveti karşılığında satmayacağını belirtir.

Zenginlik ve fakirlik romandaki her tasvirde ölçü olarak kullanılır. İsmail Tayfur ve çevresinin tasvirinde onlardaki yoksulluğa dair izler çizilirken Ferdi Efendi ve ailesinin her türlü tasvirinde zenginlikleri okunur. Ferdi Efendi'nin hizmetkârları İsmail Tayfur'un annesi Nesime Hanım'la görüşmeye gittiklerinde Nesime Hanım, onların karşısına çıkabilecek bir elbise arayışına girer:

"...sandıktan yeni bir esvap (elbise) çıkarıldı, Nesime Hanım acele giyindi, nihayet bu fakir aile validesi, bu zengin hanımların huzuruna çıkabilecek bir kıyafet istihsal ettikten (giyindikten) sonra kim olduklarını bilemediği misafirlerinin yanına girdi." (FŞ, s. 124-125).

Nesime Hanım'ın fakirliği ile misafirlerin zenginliklerine yapılan vurgu dönem itibariyle sınıflaşmaya başlayan Osmanlı toplumunu gösterir. Bu ayrım mekân tasvirleri üzerinden de yapılır. Sâniha, Hacer'in konağını dıştan gördüğünde konak yine bu ayrım üzerinden tasvir edilir.

"Ferdi Efendi'nin konağı önünde tevakkuf ettikleri vakit ikisinin de kalbinde bir korku vardı. Sâniha, başını kaldırmış; ittisalindeki (bitişiğindeki), karşısındaki binaların fevkine çıkan (daha yüksek) bu üç katlı kârgir (taş ve tuğladan yapılmış), cesîm (büyük), ceviz kafesli, demir cumbalı binayı; azamet ve muhabbetiyle (büyüklük ve güzelliğiyle) etrafındaki mebani-i sefileyi (eskimiş binaları) tahkir ediyormuş (hor görüyormuş) gibi onların fevk-i serinden (üzerinden) bakan bu muazzam konağı bir nazarda ihata etmiş (kavramış idi." (FŞ, s. 155).

Zenginlerin eviyle fakirlerin evi arasındaki bu ayrım roman boyunca süregiden zengin-fakir tezadının sunumundan ileri gelir. Sınıfsal bir ayrımın oluşmaya başladığı dönemsel gerçekliğin para ile kurduğu ilişki ve zenginlik-fakirlik çatışması, realistlerin günün gerçekliğini verme isteğinin bir yansımasıdır.

Meta ile kurulan ilişki Halit Ziya'nın roman kahramanlarında sık karşılaşılan bir olgudur. Bu ilişkinin neticesi romanın işleyişini etkiler. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda da bu ilişkinin yansıması kişilerin aşkı nasıl algıladığını ve değişen aşk anlayışını ortaya çıkarır.

Hacer'le evlenme fikrine soğuk bakan İsmail Tayfur geleneksel aşk anlayışını devam ettirirken Ferdi Efendi, Hasan Tahsin Efendi ve Nesime Hanım gibi karakterler paranın aşktan daha önemli bir figür olduğunu düşünerek İsmail Tayfur ve Hacer'in sonunu hazırlarlar. Ferdi Efendi, böyle bir servete kimsenin hayır diyemeyeceğini düşünür. İsmail Tayfur'un annesi Nesime Hanım, böylesi bir evliliği büyük fırsat olarak değerlendirir ve oğlunun Sâniha ile evlenmesini onu feda etmek olarak niteler. Hasan Tahsin Efendi değişen aşk anlayışını belki de kendinden beklenmeyecek bir felsefi konuşmayla aktarır:

"Sâniha'yı seviyormuşsun, Hacer'i sevmiyormuşsun! Bu, bence öyle bir şeydir ki yarın 'Hacer'i seviyorum, Sâniha'yı sevmiyorum!' desen yine doğru olur. İnsan, sevmek istediğini sever. Kalbimizdeki hisler, yine bizden gördükleri müsaade üzerine hâsıl olmuşlar (meydana gelmişler), vücut bulmuşlar, tevsi etmişlerdir (genişlemişlerdir); her arzumuzu kendimiz icat ettiğimiz gibi aşkımızı da kendimiz icat ederiz." (FŞ, s. 114-115).

Hasan Tahsin Efendi'nin bakış açısı realist bir bakış açısıdır. Doğulu değil Batılı bir düşüncenin ürünüdür. Pozitivist felsefenin karşılığı olarak ortaya çıkmaya başlayan bu anlayış, hayatı mantık düzleminde görmenin bir yansımasıdır. Hasan Tahsin Efendi'nin böyle düşünmesinde etkili olan diğer bir unsur da zenginliğe verdiği önemden kaynaklanır. Ona göre mutluluk ancak zenginlikle sağlanabilir.

Ferdi ve Şürekâsı'nda dikkati çeken diğer bir husus şehir hayatı içerisinde kişilerin kalabalık insan toplulukları arasında kaybolması ve insanların birer sayıya dönüşmesidir:

"İlerlediler, şimdi kalabalığın içine karışmışlardı. Hasan Tahsin Efendi, bu gürültüden, bu gürültünün içinde kaybolmaktan bir haz duyuyordu." (FŞ, s. 115).

Hasan Tahsin Efendi ve İsmail Tayfur kalabalığın arasına karışmaktan haz duyarlar. İsmail Tayfur da bu durumu başka bir yerde belirtir. Romantizmde topluluktan kaçan doğaya sığınan bireyin karşısında burada kalabalığa karışma temi işlenmiştir. Değişen yaşam şeklinin bir karşılığı da budur.

Ferdi Efendi Ticarethanesi dönemin çalışma şartlarını vermesi açısından dikkate değerdir. Burada çalışanların yoğun mesaisi, maaşlarının azlığının yanında görülen önemli bir husus da işçilerin patronla ilişkisidir. Pazar günü olmasına rağmen Ferdi Efendi tarafından iş yerine çağrılan işçiler uzunca bir süre beklerler. Hasan Tahsin Efendi ve İsmail Tayfur'un dışındaki iki işçi uzun bir süre bekledikten sonra iş yerinden

ayrılırlar; fakat onlar bir türlü ayrılmaya cesaret edemez. Bir süre sonra uşak, Ferdi Efendi'nin orada olmadığını söyler. Bunun üzerine patron ve işçi ilişkisi irdelenir:

"-Eeee? Biz niçin bekliyorduk? Gördün mü? Şimdi dört kişinin vücuduna (varlığına) bir kişinin ne kadar ehemmiyet verdiğini anlıyor musun? O, gezmeye gitmiş, biz, efendi içeriden belki bir emir verecektir korkusuyla bekliyoruz… Bir Pazar günü gelmiş, burada emirlerine intizar etmişiz (emirlerini beklemişiz). Eğer Rıfkı ile Şevket, cesaret edip de gitmeyeydiler hâlâ bekleyecektik. Şimdi bu adamın indinde sairlerinin (gözünde başkalarının) nasıl âdi olduğunu anlıyor musun?" (FŞ, s.1 03).

Ferdi Efendi'nin gözünde çalışanları bir hiç hükmündedir. Bu duruma Hasan Tahsin Efendi isyan eder; fakat diğer yandan İsmail Tayfur'a bir gerçeği öğretmeye çalışır. O gerçek: zenginliğin kudretidir. Patron işçi ilişkisi böylece köle-efendi ilişkisi gibi telakki edilir. İnsanlar arasındaki bu sınıfsal ayrım romandaki evlilik mevzusunu gerçekleştirebilmek adına işlevsel olarak kullanılır. Bu tür durumlar, İsmail Tayfur'un dış çevresinin onun fikir dünyasını biçimlendirmedeki rolünü de gösterir.

Görüldüğü üzere *Ferdi ve Şürekâsı*'nda dönemin gerçekliği, para ile kurulan ilişki ve zenginliğin insanların bakış açısında meydana getirdiği değişiklikler açısından gerçekçi bir tutumla aktarılmıştır. Dolayısıyla bu eser, salt bir aşk temasından öte dönem gerçekliğinin etkilerini aşk teması üzerinden verme gayretini gösterir. Realizmdeki nedensellik ilkesi sıkı bir bağ üzerinden oluşturularak dönemin gerçekliği İsmail Tayfur'un yıkım sürecinde etkin rol oynar.

Mai ve Siyah romanında günün gerçekliklerini sergileyen iki sahneye rastlanılır. Bunlardan ilki İkbal'in düğünüdür. Düğüne dair çevre tasvirleri yapılırken günün şartlarını olanca çıplaklığıyla görme şansı yakalanır:

"Düğün!..

O gün Ahmet Cemil kaçmış idi; koltuk resmini (törenini) görmek için Süleymaniye'nin o daracık sokağını baştan başa doldurarak ve kapının umuma açılmasını bekleyerek yeldirmeleriyle, çarşaflarıyla üşüşen; orasını beraberlerinde getirdikleri çocuklarıyla küçük bir mahşer (kalabalık) –garip bir renk ve kılık mahşeri- haline getiren kadınları, kanarya sarısı hırkasının altında al basmadan entarisini giyerek, başına oyalı gaz boyamasından yapma çiçekli hotozunu (küçük başlığını) koyarak, bir paçavra kenarıyla iyi bağlanmamış uzun çorabı güllü pembe iskarpinin (ayakkabının) üzerine düşmüş, beyazlı kırmızılı tire kuşağının saçakları sarı hırkasının altından eteklerine dökülmüş, beline işlemeli ipek mendili iğne ile tutturulmuş, düğünün şerefine

ta sabahleyin sokağa fırlayan komşu kızlarını kağıt helvacı Arnavut'un yanında içi fındıklı sert helvayı kemiriyor görmemek; akşama kadar bu sokak içinde kestanecilerin, sısam helvacılarının, leblebicilerin etrafında bağrışacak, ağlaşacak olan bütün o belinden donu düşmüş, çorabının içine paçası tıkılmış, düğün evindeki annesine sokaktan 'Anne!' diye bağıran, köşe köşe birbirini kovalayarak çığlık koparan çocuk alayından uzak olmak için, bekçi baba gelip de elinde sopasıyla yeni tıraştan çıkmış çökük yanaklı, uçları sekiz on kere kıvrılmış iri siyah bıyıklı mühib çehresiyle (heybetli yüzüyle) kapıya küçük bir iskemle atıp hâkimiyet vazifesini (amirlik edasını) takındığını –sopasının ilk tarrakasından (gümbürtüsünden)- anlar anlamaz, henüz komşu hanımların ellerinde süsü ikmal edilmeyen (tamamlanmayan) kardeşini sofaya çağırtarak o yarım gelin haliyle öpmüş, sonra ağlamaktan ihtizaz ile (çekinerek) bir söz bile söylemeyerek kaçmış idi." (MS, s. 188-189).

Düğün gününe ait bu sahnede bir sokak ve o sokakta yaşayan insanlar sosyal ve ekonomik boyutlarıyla irdelenmiş günün gerçekliğini en açık şekilde ifade edecek tasvirlerde bulunulmuştur. Ahmet Mithat'ın eserlerinde de böyle günün gerçekliğini gösteren pasajlara rastlamak mümkündür. Realist anlatılarda önemli olan birebir gerçekliğin sunumu değil metnin tüm motivasyonuna uygun olan gerçekliği resmetmektir. Bu pasajdaki gerçeklik, Ahmet Cemil'in yaşadığı ortamı gösterir. Bu ortamla birlikte kendi sosyo-ekonomik düzeyi de belirmiş olur. Ahmet Cemil'in kaçışıyla birlikte onun hakikatlerden kaçışı teması bu gerçekliğin içine yedirilir. Eserin belki de realist bir hüviyet kazanmasının en önemli pasajlarından biri de budur.

Yukarda yer alan pasajda günün gerçekliğinin metnin gerçekliğiyle olan bağının nasıl kurulması gerektiği görülür. Günün gerçekliğini taşıyan diğer bir sahne Ahmet Cemil ile Ahmet Şevki'nin Raci'yle konuşmak için gittiği Beyoğlu eğlence hayatının ayrıntılarının anlatıldığı sahnedir. Bu sahnede irdelenmesi gereken şey, düğün sahnesindeki gerçekliğin metnin gerçekliğiyle bağıntısı gibi bu sahnenin metnin genel motivasyonuna katkısının ne olduğudur. Uzunca anlatılan hatta genel olarak anlatının önemli bir kısmını barındıran bu sahnede dış çevrenin, mekânların ve bu mekânlarda hayatını geçiren kişilerin tasviri oldukça gerçekçidir. Hem Ahmet Cemil'in nazarıyla hem de Ahmet Şevki'nin nazarıyla Beyoğlu eğlence hayatının içine nüfuz edilir. Bu hayatın içine düşmüş kadınların yaşadığı sıkıntılar sosyolojik bir çalışma gibi sunulmuştur. Yalnız bahsi geçen gerçekliğin metnin temel yönsemesiyle ilgisi sıkıntılıdır. Raci, Ahmet Cemil'in sevmediği biridir. Buna rağmen eşinin ağlamalarına ve çocuğunun çaresizliğine

dayanamayarak Ahmet Şevki'yle beraber onunla konuşmak ve onu evine döndürebilmek adına Beyoğlu'na gider. Bu sırada çeşitli kahvelere uğranılır ve saat geç olunca da Raci'nin gönlünü kaptırdığı kadının bulunduğu mekâna gidilir. Bu tarz yerlerin ve buralarda zaman geçirenlerin tasviri yapılır. Burada çalışan kadınların neden böyle bir yerde çalışmak zorunda kaldıklarına dair ayrıntılı bilgiler verilir. Eğer eser Raci'nin eşini aldatması ve aile sorunsalı üzerine kurulsaydı bu tahliller ve mekân tasvirleri eserin konusuna hizmet ederek önemli bir realist pasaj hâlini alacaktı. Bu pasaj, tek başına ele alındığında gerçekçi olmasına rağmen, eserin ana teması olan Ahmet Cemil'in hayal-hakikat ikilemine hiçbir şekilde hizmet etmez. Realist tasvir yapma uğruna eserin genel motivasyonunun Beyoğlu tasviriyle sekteye uğratıldığını söylemek mümkündür.

Mai ve Siyah romanının gerçekliğine dair önemli unsurlardan biri de muharrir çevresinin ekonomik durumudur. Ahmet Cemil'in her zaman önündeki en büyük engel maddi kısıtlılıktır. *"...daha da önemli olanı Fransız Parnasçı Sully Prudhome'dan alınan 'siyah' ve 'mai' ayrımının, yani iyimserlikle karamsarlığın, idealizmle ekonomik determinizmin, roman boyunca süren ve gittikçe hızlanan çatışmasıdır."* (Finn, 2003: 152). Hayallerinin gerçekleşmesi demek, maddi bakımdan refaha kavuşması anlamına gelir. Nitekim yazacağı şiir kitabıyla birlikte şöhrete kavuşacağını düşünürken bu şöhretle birlikte elde edeceği rahatlık onun esas isteğidir. Başkişinin ekonomik buhranı onun hayat yolundaki seçeneklerini de belirler. Babasının kaybından sonra ailenin yükü onun omuzlarındadır. Gazeteden aldığı para yetmediği için bir ailenin çocuğuna özel ders vermeye başlar. Haftada üç gün gidilen bu ders devrin şartları içerisinde ona çok zor gelir:

"O sokaklardan, o yağmurun altından geçer, ta Vezneciler'e kadar gelir. Kapının önünde zile dokunmadan evvel bir nefes alır, sora kapı açılınca henüz yemeğini bitirememiş, yağlı elini silmemiş uşağın tuttuğu mumun ziyasıyla (ışığıyla) dar bir merdivene çıkar, selamlık odasına girer, orada bekler, ta ki küçük bey kitaplarını alıp haremden çıksın..." (MS, s. 101)

Ahmet Cemil'in çektiği zorluk *"küçük bey"* tabiriyle eleştiriye dönüşür. Bu ironik ifadeyle birlikte kendisini önemli bir sanatkâr olarak gören Ahmet Cemil'in katlanması gereken sıkıntının altı çizilir. Ahmet Cemil'in hülyaları ile hakikat arasındaki diğer bir ikilem de tercüme işidir. Hüseyin Nazmi'nin teklifiyle girdiği çeviri işinde başlangıçta sanatsal yönü kuvvetli bir tercüme işine girişir. Bu işin çok zor olduğunu kısa sürede anlar. Bir anda çeviri yapabileceğini düşünür ama sanatkârın diline uygun bir çeviri işinin zorluğunu fark etmiş olur. Yazar böylece dönemin önemli meselelerinden olan tercüme

faaliyetinin sanat âlemindeki yansımasını aktarır. Ahmet Cemil, tercüme faaliyetinin zorluğunu anlayınca bir yayıncıya giderek tavsiye alır. Aldığı tavsiye onun tercüme faaliyetindeki hayallerinin hakikat karşısındaki durumunu gösterir: *"Lamartine'den Musset'den sonra 'Hırsızın Kızı!' işte hülyalarının (hayallerinin) sonu!"* (MS, s. 81). Dönemin okuma anlayışı Ahmet Cemil'in sanatkâr kişiliğinde eleştiriye uğrar. Zira kitapçının istediği tercüme sanatsal olarak pek değer taşımayan ve tercümesi çok kolay yapılan bir eserdir. Ahmet Cemil'in ekonomik durumunun aktarımı dönemin yazın dünyasının içine düştüğü sıkıntılar ve okuma seviyesiyle birlikte gerçekçi bir boyut kazanır.

Servet-i Fünûn döneminde toplumsallık düzeyi çok fazla gelişkin değildir. Halit Ziya'da yer yer rastlanan dönemin gerçekliği Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf ve Safveti Ziya'nın bu dönemdeki romanlarında kayda değer bir seviyeye ulaşmaz. Tanzimat dönemi romanlarının toplumsal yönü ağır bassa da bu dönemdeki toplumsallık gerçekçi yöntemlerle işlenmez. Halit Ziya sosyal gerçekçiliği oluşturduğu karakterler üzerinden sınırlı bir gerçeklik olarak verir. Yazarın yaşadığı dönem düşünülürse böylesi bir tavır anlaşılabilir. Dönemin büyük vakaları onun eserlerinde yer almaz. Fakat yazarın çevresinin gerçekliği gerçekçi yöntemlerle sunulur. Birçok araştırmacı Halti Ziya'yı daha çok bireysel yönüyle ele alır. Fakat *Sefile, Ferdi ve Şürekası, Mai ve Siyah, Kırık Hayatlar* ve *Nesl-i Ahir* romanlarında toplumsal meseleler ve dönemin gerçekliğine dikkat çekilir. Gerçekçi yöntemlere uygun olarak toplumsallık ön plana çıkarılmadan eserin genel motivasyonuna yedirilir. Bireysel gerçekliğin daha çarpıcı sunulması Halit Ziya'nın bu yönünün es geçilmesine neden olmuştur.

2.2. Gözlem

Bilimsel bir teknik olan gözlem yöntemi realistlerin dikkatini çekmiştir. Gözlem yoluyla gerçeklerin daha geniş açıdan izlenmesi mümkün hâle gelir. Böylece olayların nedenleri, nasılları, sebep ve sonuçları belgelere dayandırılarak ispatlanabilir hâle getirilir. Birçok realistin eserini oluşturmadan önce bahsi geçen çevreyi bir süre gözlemlediği bilinir. Bu konuda en meşhuru Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanını yazmadan önce savaşın geçtiği alan üzerinde at sırtında yaptığı incelemedir (Okka, 2012: 10). Sanatçı kendi gerçekliğini konu ettiğinde gözlemleme işini doğal olarak yapar.

Gözlem yöntemi bilimsel ilerlemelerle birlikte dikkat çeken bir yöntemdir. Realistlerin bu yönteme çok önem vermeleri eserlerinin gerçekçi bir kimliğe sahip

olmasını sağlar. Tanzimat döneminde gözlem yöntemini fark eden ve bu yöntemi romanın konusu hâline getiren ilk yazar Ahmet Mithat'tır. *Müşahedat* adlı eserinde gözlemi eserin ismi olarak belirlemiştir. Bu eserde natüralistlerin ve özellikle Zola'nın aşırılıklarına dikkat çekerek aynı yöntemi kullanıp farklı bir eser verilebileceğini kanıtlamaya çalışır:

"Güzel olduğunu iddia yollu şimdiden tebşir edemem (müjdeleyemem). Fakat ait olduğu zaman ve âleme göre tamamı tamamına tabiî (natüralist) olduğunu kat'î olarak iddia edebilirim." (M, s. 17).

Müşahedat'ın natüralist bir roman olduğu iddiasını eserin yöntemine bağlayan yazar, bu eserde geçen vakaların birebir kendisi tarafından gözlemlendiğini ve günlük hayatta herkesin karşılaşabileceği olaylar olduğunu ileri sürerek oluşturur. Ahmet Mithat kendisini de eserin bir karakterine dönüştürerek geçen olayları kendi süzgecinden aktarır. Romantik bir tavırla gözlem yöntemini neden oluşturduğunu ve vakanın bizatihi kendisine ait bir gözlem olduğunu belirtmekten geri durmaz:

"Şu mukaddemat-ı muhtasarayı serdden (Şu kısa girişi yapmaktan) maksadımız karilerimizin (okurlarımızın) fikir ve hayallerini Şirket-i Hayriye vapurları içinde yerleştitip müstahzarat-ı âtiyemizi (daha sonra yapacaklarımızı) hüsn-i telâkki istidadına alıştırmaktır (kabul etmelerini sağlamaya çalışmaktır)…" (M, s. 25).

Eser boyunca Ahmet Mithat karakteri, gördüklerini hem romanın içindeki bir karakter olarak hem de anlatıcı olarak verir. Yazarın gözlem yönteminin aşırılaşmasından anladığı şey gözlemi yapan kişiyi de eserin konusu hâline getirip gözlemin sahihliğini ispatlamaktır. Yavuz Demir, *Müşahedat* romanını Cristopher Colombus'un Hindistan'ı bulmaya çalışırken Amerika'yı keşfetmesine benzetir (Demir, 2002: 83). Çünkü gözlem yönteminin iddialı bir şekilde eserin merkezine yerleştirilmesi zamanla yazarı da şaşırtır ve eserin bilmediği başka bir şeye dönüşmesine neden olur. Aslında yazarın itirafı eserinin natüralistlerin romanlarından başka bir şeye dönüştüğünü kanıtlamaktadır:

"Nasıl müteşevvik (çok istekli) olmayalım ki, karilerime (okuyucularıma) tabiiyattan (natüralist) bir roman arz etmek için bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum hâlde roman, hem de daha mükemmeli tasavvura sığmayacak (hayal edilemeyecek) kadar bir tabiîlik ile, fiilen ve maddeden ayağıma kadar kendi kendisine geldi. Daha garibi şu ki, güya ben de romanın eşhas-ı vak'asından (kişilerinden) birisi imişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de (yazarın da) velev ki, yalnız temaşacı (seyirci) ve şahit (gözlemci) suretinde olsun romana karışması Avrupa'ca da emsali (benzeri) görülmüş) şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman

karilerim (okuyucularım) ne kadar beğenecekler, memnun olacaklar diye düşündükçe sevincimden cuş u huruşa geliyorum (coşuyorum).” (M, s. 110).

Yazarın eserin gidişatının başka bir şeyi doğurduğunu fark etmesi önemlidir. Aslında bu durum onun romanlarında ilk defa yaşanmaz. Başka romanlarında da aşırı müdahaleci tavrı eserin bir üstkurmaca gibi görünmesine neden olur. Fakat bu durumun en net yaşandığı roman *Müşahedat* romanıdır. Çatalla çorba içilemeyeceği gibi romantik bir tavırla natüralist bir eser icra edilmesi de mümkün değildir. Ahmet Mithat gözlem yöntemini o kadar yanlış anlar ki kurguya dair tepkilerini biçimsel bir unsur üzerinden göstermeye çalışır. Realistlerin ve natüralistlerin kullandığı gözlem yönteminde esas olan gözlemin tarafsız bir şekilde yapılmasıdır. Anlatıcının ortama hiçbir müdahalede bulunmadan olanları tarafsız bir şekilde vermesi gerekir. *“Çevrenin gözlemi, olayın içindeki kahramanın gözlemine bağlı kalacaktır. Yani eserin kahramanı, bulunduğu çevreyi nasıl ve hangi yönleriyle görüyorsa, yazar, onun bu görüşüne bağlı kalacaktır. Kendi görüşüne göre o çevreyi tasvir etmekten şiddetle kaçınacaktır. Çünkü çevrenin etkisi altında olayı yaratan kişinin gerçek davranışlarını sanata gerçek olarak aktarmak, ancak böyle bir tutumla mümkün olur.”* (Gariboğlu, 1969: 205). Ahmet Mithat ise *“gözlemci olmaktan çok müdahil olmaya”* (Altuğ, 2006: 101) dönük bir profil sergiler. Vapurda cereyan eden olayları aktarırken kendi görüşleriyle yön vermekten çekinmez:

“Ay efendim, nasıl da fasletmeli ya? İşte ezcümle (bunun gibi) âlemin muhadderatını (namuslu, Müslüman kadınlarını) böyle kendilerine dide-dûz-ı tahassür olan (hasretle göz diken) erbab-ı taarruzun (saldırgan kişilerin) girişte çıkışta dizleri dibinden geçilmek beliyyesine (belâsına) çare bulamamış olan şirketin bu yoldaki ahvali de (durumları da) şayeste-i mezemmet (kınanmaya lâyık) değil midir ya?” (M, s. 21-22).

Yazar kontrolü hiçbir surette elden bırakmaz. Roman boyunca kişilerin kendi bakış açısını doğrulayacak bir surete dâhil olmasını sağlar. Okuyucunun olayları değerlendirmesine olanak tanımadan araya girmelerle vakanın yönünü tayin eder. Bu tavırların gözlem yöntemiyle hiçbir ilgisi yoktur. Dolayısıyla *Müşahedat* romanında gözlem yöntemi eserin konusu yapılırken romantik yöntemlerin dışına çıkılmadığı görülür. Yazarın natüralist roman iddiasının teknik açıdan bir geçerliliği yoktur. Natüralistlerin kötümserliğine karşılık kendi iyimserliğini ortaya koymaktan ileri gidemez. Realistlerin gözlem yöntemi ancak Halit Ziya ile Türk romanında yer edinecektir.

Realist eserlerde belgecilik, belgeye dayalı olma gözlem yönteminin de içerisinde yer alan bir hususdur. *"Realistler, olayların doğru ve şaşmazlığını ancak yaşayan kişilerin belge niteliğindeki yazı ya da mektuplarına istinat ettirmeyi en çıkar yol bulmuşlardır. Realistlerin bir bölümü ise romana başlamadan önce günlerce, işleyeceği konu ile ilgili araştırmalar yapmış, sayfalarca not alıp belgeler bulmak için didinmeyi kendilerine bir prensip olarak kabul etmişlerdir."* (Gözler, 1976b: 12). Bilimsel bir yöntem olan belgecilikle olayların gerçekliği ispat kazanır. Bu nedenle günlükler ve kahramanların özel yazıları ön plana çıkar. Kişinin kendisiyle ilgili söylediği şeyler yazarın sesine göre daha gerçekçidir.

Halit Ziya'nın *Bir Ölünün Defteri* romanı, isminden başlayarak realist belgeciliğin izlerini taşır. Vecdi'nin ölümüyle birlikte Hüsam'a bıraktığı siyah defter, hakikatin konuşulmamış taraflarını içerir. Hikâyenin esasını oluşturan bu defter aracılığıyla okur sanatkârın kurgusallığından uzaklaşarak gerçekte yaşamış birinin günlüklerine doğru yol aldığı izlenimine kapılır. Esasında kurgusallığın bir parçası olan bu durum teknik olarak realistleri romantiklerden ayırarak hikâyenin gerçekçilik algısını kuvvetlendirir.

Ferdi ve Şürekâsı ise metin içi gerçekliğini yazarın gözleminden alır. *"Gerçeği ve gerçekliği arayış, birçok durak ve uğraklardan geçerek gelişmiştir. Bu uğrakların başında insanın toplumsal konumunu gözlemleme gelir."* (Özdemir, 1981: 99). Ticari hayatın izlerini taşıyan eserde insanın toplumsal konumu, yazarın hatıralarında belirttiği üzere babasının ve dedesinin ticari hayatından izler taşır:

"Nasıl kurulduğu tahattur edilemeyen sazı elinde müphem bir tahassüs ufkunda serseriyane dolaşan dağınık bir düşünceyle, hangi perdede tevakkuf edeceğinden, hangi makamlarda gezineceğinden bi-haber, neye karar vereceğinde mütehayyir, aletinin gergin telleri ne verirse onu alıp onun arkasından bi-irade giden bir sazende gibi ne okuduklarımda ne yazdıklarımda bir ittirad, bir imtizaç gözetemez halde idim. Bu halet-i ruhiyenin içinden neler çıktı? En başta İzmir'de yazılmış romanlarımın sonuncusunu teşkil eden Ferdi ve Şürekası vardı. Bu eser belki kendisine takaddüm edenler kadar cazip değildi, fakat öyle zannediyorum ki hayat-ı hakikiyeye pek yakın sayfalarla, hususiyle dedemin, babamın ticarethanesinden banka âleminden kalmış intibalarla dolu idi. Eşhas arasında timsaller vardı ki muayyen şahsiyetlerden münakis olmamakla beraber, birer müteayyın ve bariz şahsiyet teşkil ederdi" (Uşaklıgil, 2014: 358).

Eserin müellifinin iddiası bu yöndedir. Roman içinde görülen patron işçi ilişkisi, kazanılan para ve bunun karşılığının ne olduğu dönem gerçekliğiyle örtüşmesi

bakımından belli bir gözlemin ürünü olduğu izlenimini doğurur. Yazarın iddiasıyla bütünleşen bu durum eserin sanatkârının kendi gerçekliğini gözlemleyerek oluşturduğunu ortaya koyar. Bu romanla birlikte özellikle evin içinde kalmadan İstanbul'un sokaklarının ve gündelik hayatının İsmail Tayfur ve Hasan Tahsin Efendi'nin bakış açısıyla irdelendiği görülür. Onların gördüğü her manzara bir tablo hâlini alarak dönemin gerçekliğini aktarmada kullanılır.

Eser merkezli bir değerlendirmede eser oluşturulmadan önce yapılan gözlemleme ve belgeleme ancak sanatçının konuyla ilgili farklı bir yerdeki bahsinden çıkarılabilir. Bu da eser merkezli incelemeye uygun düşmeyecektir. Dolayısıyla dikkat edilmesi gereken husus eserin içinde yer alan vakanın gözleme dayalı olduğunu belirten taraflarıdır. Eser içindeki gözleme dayalı belirtiler romandaki karakterler yoluyla aktarılır. Yazar kendi gözlemlerini roman kişisine yükleyerek onun bakış açısıyla oluşturulmuş bir gözlemi okuyucuya sunar.

Mai ve Siyah romanı bir kutlama yemeği sahnesiyle başlar. Bu yemeğe katılanlar yazarın anlatmak istediği çevreye müntesip insanlardır. Mir'at-i Şuûn tahrir heyeti ve sahibinin katıldığı bu yemekte bir çevre tanıtılmaktadır. Gerçekçi yöntemlere uygun olarak tanıtılan bu çevredeki insanlar romanın başkişisi olan Ahmet Cemil'in bakış açısıyla ve onun gözlemleriyle tanıtılır. Öyle ki kişilerin karakterleri, nasıl bir insan oldukları Ahmet Cemil'in hayat hakkındaki fikirlerine göre şekillenir:

"Saip –kısa, zayıf, kuru çocuk- Ahmet Cemil'in sinirlerine dokunan işte bu mahluktur. Bunun manzarasından (görünüşünden) duyduğu soğuk ürpermeyi hatta Raci hakkında bile hissetmez." (MS, s. 31).

İlk üç bölümde bir muhit tanıtılır ve muhitteki insanları Ahmet Cemil nasıl görüyorsa okuyucu da onun bakış açısından görür. Eğer roman Raci'nin romanı olsaydı şüphesiz daha farklı bir resimle karşılaşılırdı. Yazar yaptığı gözlemlemeyi eserde seçtiği kişi aracılığıyla hissettirir. Zaman zaman da kişilerin yaptığı hareketlerle söyledikleri sözlerle karakterleri açığa çıkarılır. Vehbi Bey, matbaaya ilk geldiğinde karakteri davranışlarıyla anlaşılabilir. Onun kibirli yapısını Ali Şekip ve Ahmet Cemil hemen fark eder. Dolayısıyla yazar gözlemi karakterlerin davranışları üzerinden de gerçekleştirir.

Raci, eşini ve çocuğunu ihmal ederek hafif meşrep bir kadına tutulur. Raci'nin nasıl bir hayat yaşadığını görmek isteyen Ahmet Cemil ile Ali Şekip dönemin sosyal yapısına dair gözlemlerini aktarırlar. İstanbul'un zevk âlemlerine dönük yapılan gözlemleme de yine Ahmet Cemil'e düşer:

"Ahmet Cemil tebessüm etti:

- Nereye gitsen böyle değil mi? Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canınız daha kapanç yer istiyor ise Couronne var, Gambrinus var, Central var… lambalı duvarların, tavanların arasında mermer masalar… bu masaların etrafında birçok adamlar ya bira içiyor, ya gazete okuyor, ya yavaş sesle konuşuyor… Şu halin bir aynı! Bir fark varsa o da biraz daha kapalı, kasavetli olmasından ibaret. Kahve kahve dolaşırız, demiştim, isterseniz Palais de Cristal'in, Concordianın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir karık kadın sesiyle bir çatlak keman ahnegi fışkıran kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, İşte Beyoğlu'nun zevki!.." (MS, s. 157-158).

Yazar tarafından yapılan gözlemleme roman karakterine emanet edilerek onun karakterini de açığa çıkarmak için kullanılır. Raci'nin müthiş zevk aldığı bu âlem, Ali Şekip ve Ahmet Cemil için değersizdir. Yapılan gözlemler işlevsel olarak romanın kurgusuna yardım eder. Olayların nedenlerinin gösterilmesi açısından kıymet taşır.

Kırık Hayatlar eserinde gözlem yöntemi teknik olarak eserdeki nedenselliğe yardımcı olacak şekilde kullanılır. Bu gözlemleme hem karakterleri açığa çıkaracak şekilde onların hayata dair görüşlerini ele verir hem de toplumsal gerçekliği ortaya çıkarır. Nitekim *"Gerçekçi eserlerde yazarın gözlemleri iki farklı noktada yoğunlaşır. Kahramanların karakterleri ve kahramanların içinde yaşadıkları toplumun gelenek ve görenekleri."* (Kefeli, 2012: 95). Kahramanların karakterlerine ait gözlemleme onların topluma ait gözlemlerinden verilerek de ortaya konulabilir. Bunun önemli örneklerinden birini de Ömer Behiç ile Vedide'nin evlerinin pencerelerinden dışarıyı izlerken yaptıkları konuşmadan görmek mümkündür. Yaşanan aldatmalarda erkeklerin suçlu olduğunu ifade eden Vedide'ye karşılık Ömer Behiç kadınların etkisinin de görülmesi gerektiğini belirtir:

"-Ah! Bu erkekler!..

Ömer Behiç bu defa doğruda doğruya cevap vermeyerek karısına başka bir araba daha gösterdi:

- Bak, işte Kamer! Sana, ah! bu erkekler sözünün cevabını vermek için geçiyor. Ah! Bu erkekler demek ne kadar doğru ise, ah! bu kadınlar demek de o kadar doğrudur. İnsanlar, kadın erkek, hep birbirine benzer." (KH, s. 73).

Vedide ile Ömer Behiç'in evlerinin pencerelerinden gördükleri insan manzaraları yazarın bu kişiler aracılığıyla dönemin toplumsal bir panoramasını yapmasına imkân tanır. Böylece gözlem, çift taraflı olarak hem karakterlerin hayatı nasıl

değerlendirdiklerine imkân tanır hem de toplumsal gerçekliğin yazarın bakış açısından verilmesini sağlar.

Vedide'nin dışa ait gözlemlerinden yaptığı çıkarımlar evliliğini de etkileyerek kocasına olan yaklaşım tarzını da belirler. Kocasının diğer insanlara ait gözlemleri onda kadınsı kıskanç fikirler oluşturur: *"Dikkat etmişti, Ömer Behiç hep ince, zarif, bütün hayatlarında genç kız kalan kadınları güzel bulurdu."* (KH, s. 83). Vedide'nin tasvir ettiği özelliklerde olmaması bu tarz insanlara tesadüf ettikçe kocasının kendisini çirkin bulduğuna dair fikir edinmesine neden olur. Böylece hem Ömer Behiç'in bir özelliği gözlem vasıtasıyla ortaya konur hem de bu gözlemleme tematik olarak Vedide'nin kuruntularını sıklaştırır.

Eserin genel temasını barındıran kırık hayatlar mevzusu karakterlerin toplumun farklı noktalarından gözlemleriyle ortaya konur. Bekir Servet, Ömer Behiç'in zıddı bir karakter olarak hayatın kötü olarak nitelenebilecek köşelerine vakıftır. Nitekim evliliğe karşı soğuk olmasının temelinde de hayata dair gözlemleri yatar. Dış âleme ait gördüğü sıkıntılı evliliklerin tasvirinin akabinde Ömer Behiç'e de bu gözlemleme şeklini tavsiye eder:

"- Sana tavsiye ederim, dedi; bir gün Köprü'den geçerken bütün memleketin mümtaz (seçkin) sınıfına mensubiyetleri (ait oldukları) kıyafetlerinden, revişlerinden (yürüyüşlerinden) anlaşılan adamlara bak ve kendine sor: Acaba bunlardan kaçı evlerinin anahtar deliğinden bakılırsa utanılmayacak bir izdivaç hayatı kurabilmişlerdir?" (KH, s. 208-209).

Görüldüğü üzere gözlem tekniği eserin ana omurgasında önemli bir yere sahiptir. Kişiler aracılığıyla hayatın farklı yönleri irdelenerek evlilik kurumundaki marazlar ortaya çıkarılır. Gözlemleme sadece görülenlerin ifadesi şeklinde kalmayarak eleştirel bir hâl alır. Böylece eleştirel gerçekçiliğin de adımları atılmış olur.

Ömer Behiç'in doktor olması toplumsal sorunların daha yakından gözlenmesine olanak sağlar. Meslek icabı sorunla uğraşan bu adam, hastalarının hastalıklarıyla ilgilenirken onların yaşamlarını da en ince ayrıntısına kadar görme imkânı bulur:

"Bu suretle ne garip, ne feci ve müstekreh (iğrenç) şeyler dinlemişti! Karısının mücevherlerini satıp fahişelere yediren damatlar, çocuklarını aç bırakıp Galata meyhanelerinde sürten babalar, hariçte yüz kişinin uşaklığına katlandıktan sonra evinde bir kap yemeğinin etrafına zalim bir istibdadın (baskısının) zehirlerini döken kocalar… Bu fihrist bitmez tükenmez tenevvüleriyle (çeşitliliğiyle) onun gözlerinin önünden geçerdi.

Beşer (insan) fıtratının ne kadar kötü, çirkin, zelil, mülevves (bayağı, pis), miskin marazları (hastalıkları) varsa burada ona facialarını hikâye ederlerdi. Böyle, hastane onun için beşer hayatına dürbünlerini dikmiş bir rasadgâh hükmünü iktisab ederdi (gözlemevi yerine geçerdi) ve burada dürbünlerin bütün camları dünyayı karanlıklara gömen bir siyahlıkla mülevvendi (boyanmıştı).” (KH, s. 303).

Gözlem tekniğinin bilinçli olarak kullanımı yukarıdaki satırlarda doktorluk mesleğinin sağladığı ortamın gözlemevine benzetilmesiyle doruğa çıkar. *Böylece Kırık Hayatlar* romanı realizmin önemli unsurlarından olan gözlem tekniğinin dikkatli bir kullanım alanı olarak ortaya çıkar. Gözlemler kişilerin karakterlerini, hayata bakışlarını ortaya koyduğu gibi tematik yönsemenin önemli bir sacayağını oluşturur.

2.3. Objektiflik

Realist akımda bilimsel yöntem çok etkilidir. Pozitivist dünya görüşüyle beraber sanatkâr eserini oluştururken bilim adamı titizliğiyle olaylara yaklaşır. Bu yaklaşımın bir sonucu da sanatkârın tarafsızlığıdır. Nitekim realizm: *“realitenin objektif gözlemine dayanan bir edebiyat akımıdır”* (Yetkin, 1967: 47). Objektif bir gözlem yazarın esere olan mesafesini, kendi benliğiyle toplumsal ilişkiler arasındaki farklılığı kontrol etmesine neden olur. Yazarın eserin içinde görünmesi bu bağlamda çok tehlikelidir. Aynı zamanda realiteyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanması onun tarafsızlığına gölge düşürür. Yazarın eserine olan uzaklığı bir bakış açısı sorunu olduğu için üslup bahsinde bu konu ayrıntılı işlenmektedir. Burada işlenecek olan yazarın tematik olarak gerçekliğe olan mesafesidir.

Bir edebî eserde yazar, tematik olarak mesafesini nasıl korumalıdır? Bu sorunun yanıtı aynı zamanda eserin gerçekçi yönünü belirlemektedir. Gerçekçi eserler yazarın içinde bulunduğu çağın –yazarın şimdiki zamanının- eseri olduğu için birebir şahit olunan bir realiteyi kapsarlar. Bu realite yazarın tanıklık ettiği bir realitedir. Dolayısıyla eserine konu ettiği kişileri günün şartları içerisinde toplumsal, siyasal, ekonomik ve sosyal koşulların kuralları çerçevesinde ele alıp somut gerçekliğe göre düzenlemek durumundadır. Yazarın kendi çıkarları ve soyut gerçekliği kişilerin oluşumunda etkili olursa eserin gerçekliği de bundan etkilenmiş olur. *“Gerçekçi olmayan yansıtılışı belirleyen şudur: Yazar, figürlerinin karakterlerindeki gelişimi, onların eylemlerini, ilişkilerini ve yaşantılarını, kendisinin tarihsel açıdan soyut olan yaşam tasarımlarına göre düzenlerse gerçekçi olmayan yansıtış doğar –ki bu tasarımlar da, her zaman değilse*

bile çoğu kez yazarın soyut kuramsal görüşlerinin sonucudurlar-." (Pospelov, 2005: 204). Gerçekçi sanatçı bu soyut görünümden daima kaçar.

Tanzimat dönemi romancılarının toplumcu bakış açısı ve romanı kendi ideallerini yansıtan bir araç olarak kullanmaları eserlerinin objektif olmasındaki en büyük engeldir. Onlar her fırsatta taraflı olduklarını iddia ederler. Birinci bölümde anlatıcının konumu bahsinde eserleriyle olan mesafeleri irdelenirken bu taraflı tutum ortaya konulmuştu. Objektif olma bilimselliğin bir yansımasıdır ve daha çok gerçekçilerin iddiasıdır. Her edebî eserde yazarın dünya görüşü mevcuttur; fakat önemli olan bu dünya görüşünün vülgarize edilmeden verilmesidir.

Halit Ziya'nın ilk romanlarında karakterlere karşı yer yer acıma hissiyle yaklaşıldığı görülür. Bu durum daha çok bir yazarlık kusuru olarak dikkat çeker. Çünkü eserlerinin genelinde bundan kaçındığı görülür. Çağın sorunlarına değindiği romanlarında karakterleri ön plana çıkararak ve kendi sesini mümkün mertebe uzaklaştırarak objektif olmaya çalıştığı görülür.

Mai ve Siyah romanı birçok araştırmacıya göre Türk edebiyatındaki ilk nesil romanıdır (Tanpınar, 2011: 285, Enginün, 2015: 337). İsmail Parlatır bu nesli edebiyatın kendisi olarak kabul eder: *"Uşaklıgil'in Mai ve Siyah eseri bir edebiyat hareketinin romanıdır. Bir başka deyişle edebiyatın kendisidir."* (Parlatır, 1985: 134) Romanda bir gazete çevresinin ilişkileri ve hayatla olan mücadeleleri anlatılır. Eserin başkişisi konumundaki Ahmet Cemil, taşıdığı görüşlerle Halit Ziya'nın kendisi ve onun gibi düşünen Servet-i Fünûn sanatkârlarının bir timsali gibidir. Ele alınan gerçeklik yazarın kendi edebiyat çevresinin gerçekliğidir. Ahmet Cemil'in zıddı olan karakter ise Raci'dir. Yazarın içinde bulunduğu dönem dikkate alındığında Raci'nin fikirleri yenilikçiliğe karşı olan geleneği savunan eski edebiyat taraftarlarının ve daha özelde Muallim Naci'nin fikirleriyle uyuşmaktadır. Eser bu anlamda bir sınav niteliği taşır. Yazarın birebir yakın çevresini temel alarak oluşturduğu kişilere karşı tutumu eserin gerçeklik boyutunu da belirleyecektir.

Ahmet Cemil karakterinin oluşumu birçok açıdan objektiftir. Kişinin geçmişinden başlayarak eğitim durumu, aile ilişkileri, ekonomik durumu gibi birçok etmenle birlikte çok yönlü bir çizimin ürünü olduğu görülebilir. Raci karakterinin oluşumunda ise aynı özenin gösterilmediğini söylemek mümkündür. Raci, Ahmet Cemil'in gözünde kıskanç ve nefret duyulacak biridir. Bunun temel sebebi ise şiir konusundaki ayrılıklarına binaen Raci'nin kendi şiiri karşısındaki saldırgan tutumudur. Raci ile ilgili söylenenler sadece

bununla kalsaydı okuyucu eseri değerlendirirken doğal olarak Ahmet Cemil'in tavrını anlardı. Ayrıca burada Ahmet Cemil'in yeni şiiri konusundaki dünya görüşlerinin çok ayrıntılı verildiğini ama Raci'nin saldırgan tavrının şiir görüşü noktasında ayrıntılarının verilmediği görülür. Bu durum Raci'yi okuyucu nezdinde savunmasız bırakır. Peki, Raci ile ilgili anlatılan nedir? Raci'nin şiir dünyasından çok özel hayatı eserde görülür. Hatta sayfalarca onun düşkün kadınlarla olan birliktelikleri ve ailesini ortada bırakışı anlatılır. Bu kısmın eserin motivasyonunu zedelediği aşikârdır. Bunun dışında yazarın objektifliğiyle alakalı bir soru işareti de doğurduğu söylenebilir. Yazar, Raci'ye karşı eserin iç dinamiklerinin dışına çıkarak kendi soyut gerçekliği açısından yaklaşmıştır. Eserin genel temi olan hayalin karşısında hakikatin üstünlüğüne Raci'nin özel hayatı hiçbir katkıda bulunmamıştır. Bu kısmın Raci'yi okuyucunun gözünde düşürmekten başka bir katkısı yoktur. Böylesi bir tavır Pospelov'un da belirttiği *gibi, "Eğer yazar yarattığı fiktif kahramanların eylem, ilişki ve yaşantılarını oluştururken, onların toplumsal karakterlerinin gerçeklikteki iç yasalılıklarından hareket ederse, bu yolla yazarın eseri de gerçekçilik adı verilen nitelik düzeyini taşır."* (2005: 194). Bu anlamda Raci karakterinin oluşumunun yanlı olduğu, objektiflikten uzak olduğu görülmüş olur. Murat Belge de *Mai ve Siyah* romanının üstün roman niteliklerine uymayan yönü olarak Raci'ye karşı takınılan taraflı yanı göstermektedir (2014: 339).

Aşk-ı Memnu romanında kişilerin iyi ve kötü olarak sınıflanmamasının temel sebebi yazarın kişilere karşı objektif yaklaşımından ileri gelir. Bihter'in yaşadıkları bir trajedi biçiminde sunulur. Bakış açısının sağlam konumlanışı kişilerin yaptıklarının neden-sonuç zinciri içinde ilerlemesine neden olur. *Kırık Hayatlar* romanında da benzer üslubu devam ettirir.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında olaylar daha çok Necip'in bakış açısından sunulur. Suat'la ilgili fikirleri yönlendiren şey Necip'in melankolik tavrıdır. Yazar, kişilerin suçlu olup olmadığını hiç tartışmaz. Bu tartışma kişilerin psikolojilerinden sunulur. Necip'in evin etrafında gezen bir gençten dolayı Suat'ı suçlaması ve sonrasında Suat'ın suçsuz olduğunu anlaması hem Suat karakterini tanımada hem de Necip'in hayata bakışını anlamada yardımcı olur. Yazarın eserin içinde doğrudan görünmeyişi kişilere karşı ön yargılı görünmemesini sağlar. *Eylül* romanı bu yönleriyle objektif bir görüntü içerir.

Objektiflik bilimsel bir yöntem olarak çok yönlülüğü içerir. Realizmin diğer yöntemlerinin kullanılış düzeyleri aynı zamanda objektifliği de belirleyen hususdur.

Yazarın mesafesi, nedenselliğin kurgulanışı, tarafsız bir gözlem gibi birçok yöntem objektiflik açısından da okunabilir. Bu nedenle ilk dönem Türk romanlarındaki objektiflik mevzusu diğer başlıkların toplamıyla birlikte ele alınmalıdır.

2.4. Karakterizasyon

Kişi tanıtımı realistleri romantiklerden ayıran temel etmenlerdendir. Roman kişilerinin gerçekçi bir nitelik kazanması onların tanıtım şekliyle doğrudan ilintilidir. Yazar tarafından toplu bir tanıtma şeklindense olaylarla şekillenen karakteri inşa etme süreci, gerçekçi romanlarda olayın algılanış düzeyini de değiştirir. Yazarın eserden çekilmesiyle birlikte onun bakış açısının taşıyıcısı olan roman kişisinin kimliği daha önemli hâle gelir. *"... gerçekçilerin insanı algılayış ve yansıtışları hem genel ve belirleyici hem de bireysel boyutludur. Şu da söylenebilir, yazarın dış dünyaya tepkisi kişiler yoluyla olur. Bunun için de yazar, tipleştirme ve karakter çizme yöntemiyle roman kişilerinin, kişiliklerini oluşturan belirleyici ve ayırıcı özelliklerini sergiler."* (Özdemir, 1981: 105). Kişilerin özellikleri akış içerisinde çeşitli durumlara verdikleri tepkiler aracılığıyla oluşturulur.

Tanzimat dönemi romanlarında kişilerin gerçekliği yazarın görüşüne bağlıdır. Onlar daha çok iyi-kötü, olumlu-olumsuz karakterler olarak tek yönlü bir görünüm arz ederler. Kişi tanıtımları bir defada ve toplu olarak yapılır. Roman boyunca kişilerin hep aynı kaldığı ve bir değişime uğramadığı görülür. Gerçekçilerin karakter çizme yöntemleri daha çok Halit Ziya'nın romanlarında ve Mehmet Rauf'un Eylül romanında görülür.

Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şürekası* eseriyle yazma tekniğinin bariz bir şekilde değişmeye başladığı birçok araştırmacı tarafından ifade edilir. Eserde seçilen kişilerin orta tabakadan olması realist gerçekliğin önemli bir görüntüsüdür. *"Ferdi ve Şürekası'yla Türk romanı, orta sınıftan gelme kişileri gerçek bireyler olarak düşünme sürecine girer."* (Finn, 2003: 143). Bu kişilerle birlikte Türk romanının çevreyi algılama düzeyi değişir.

Ferdi ve Şürekâsı romanında kişilerin belli bir olgunlaşma süreci geçirerek davranışlarının şekil aldığı görülür. Kişi tanıtımlarında bağlı bulundukları sosyal tabaka ve fiziki çevre önemli bir hâl alır. Adeta eserdeki kişiler varsıllıklarının boyutlarına göre resmedilir. Bu resmedilişte de karakteristik yapıları neyi gerektiriyorsa o şekilde tasvir edilirler. Sâniha ve Hacer zenginlikleri ve hayat karşısındaki şansları itibariyle resmedilir. Bu anlamda Sâniha, hakikatin kara etkisi altındadır:

"Sâniha'nın çehresi, bir ressamın –fikr-i keder perveri mestur-ı sehab-ı endişe olduğu hengâm-ı melal içinde (kederli düşüncesinin endişe bulutlarıyla kaplandığı bıkkınlık anlarında) – fırçasının gözyaşlarından çıkmış bir simâ-yı gam-perver (kederli bir yüz) gibi kısa fakat gür siyah saçlarının arasında, bir levha-i hüzn-enis (hüzünlü bir görünüş) teşkil eder; reng-i elimi (kederli rengi), bir gecenin zulmet-i mateminden (yaslı karanlığından) toplanmış kadar siyah gözlerinin altında bir hilal-i muzlim (karanlık bir hilal) görünmüş, güya o siyah gözlerin nigâh-ı hazinine (hüzünlü bakışına) birer zıll-i hazin (kederli birer gölge) vücuda getirmişti (düşürmüştü). Biraz soluk, biraz sari reng-i siması (yüzünün rengi) arasında ince dudakları kalkıp beyaz dişleri parladığı vakit, güya bu sima-yı zalam-ı âşiyana (kederli çehreye) uğramış bir nur-ı serseri (başıboş bir parıltı) gibi dudaklarının ucunda bir şule-i tebessüm (parlak bir gülümseme) uyandığı zaman, Sâniha'nın çehresi, mehtaba tesadüf etmiş bir leyl-i sehabdar (bulutlu bir gece) halini alır." (FŞ, s. 80).

Sâniha anlatılırken özellikle onun yetim kalışı ve hayatın içinde hüzne yakın bir tavrı olduğu üzerinde durulur. Dış görünüşünün tasviri birebir karakterin eser içindeki kurgulanışına uygundur. Nitekim Hacer'in tasviri bu anlamda Sâniha'ya birebir zıtlık göstererek yine zenginlik ve fakirlik arasındaki ayrım ortaya çıkar:

"Genç kız şu halinde şebab (gençlik) kadar ruhperver (ruhu besleyen); şiir kadar letafet-güster (güzellik saçar) idi. Hacer, henüz on beş yaşındadır. Nahafet (zayıf) vücudu, küçük başı altında, uzun ipek saçları arasında küçük beyaz çehresi; ona büyümemek, daima çocuk kalmak üzere yaratılmış gibi bir hal-i tıflâne (çocukluk hali) verir. Kemiklerinin inceliği, ellerine, kollarına, biraz uzun gibi görünen endamına bir incelik vermiştir ki güneşin ziyâ-yı feyzinden (güneş ışınlarından) mahrum kalmış; bir camekânın (seranın) heva-yı meshununda (sıcaklığında) yetişmiş bir çiçekteki zerafeti andırır. Renksizce, solukça dudaklarının altından dişleri bir ebyaziyet-i müşaşaa ile (gösterişli bir beyazlıkla) parlar; gözleri, saçlarının nurdan bir sehab (bulut) arasında tuttuğu çehresinin, o sema-yı saf-ı şebabın (gençliğin saf göğünün) iki kevkebidir (yıldızıdır) ki nur-ı lacivert (lacivert parıltısı) olsun." (FŞ, s. 53).

Hacer ve Sâniha'nın tanıtımlarında dikkati çeken zıt renkler, Sâniha'da siyah-Hacer'de beyaz, bu kişilerin kaderinin göstergesidir. Böylece yazar karakterleri kurgularken eser içinde aldıkları pozisyona göre bir tanıtma yoluna gider.

Kişiler olaylar içinde gelişerek bir davranış tarzı geliştirirler. Sâniha, İsmail Tayfur'un Hacer'le evlenme sürecini çevresini gözlemleyerek onaylar. Dolayısıyla

ondaki davranış salt bir fedakârlık değildir. Bir bakıma çağın gerçeklerine uyma biçimidir.

İsmail Tayfur, düzenin içine hapsolmuş bir karakterdir. Eserin başından başlayarak İsmail Tayfur'un kendi yaşantısını sorgulamasıyla karşılaşılır. Bu yönüyle İsmail Tayfur, *"Türk romanında başına geleceklerin de bilincinde olan ilk kişidir."* (Finn, 2003: 143). Her ne kadar düzene başkaldırmaya çalışsa da bunda başarılı olamaz.

Ferdi ve Şürekâsı'nın nihayetinde Hacer ve İsmail Tayfur'un çılgın davranışları net bir şekilde eserin öncesinde konumlandırılmadığı için yapay kalır. Ayrıca Hasan Tahsin Efendi'nin yer yer felsefi düşünceleri bulunduğu mevkiiyle uyum göstermez.

Mai ve Siyah romanındaki kişilerin oluşturulmasında bazı hususlara dikkat edilir. Gerçekçi roman karakterleri tek boyutlu değildirler. Onlar daha çok bir grubun temsilcileri gibidirler. Dolayısıyla bu kişiler anlatılırken bağlı bulundukları çevreyle birlikte sunumları gerçekleştirilir. Eserin başkişisi Ahmet Cemil de bu yöntem uyarınca bağlı bulunduğu çevreyle birlikte tanıtılır. Romanın başında yer alan Tepebaşı ziyafeti roman kişilerini tanıtmak amacıyla oluşturulmuş bir sahnedir. Romanda yer alan yazar çevresi bir yerde toplatılarak birbirleriyle olan ilişkileri nispetinde tanıtımları gerçekleştirilir. Yemeğin akabinde kişilerin konumlanış şekilleri okura hangi karakterin ön plana çıkacağını gösterir. Ahmet Cemil, arkadaşlarına göre biraz daha ayrı resmedilir. Bu insanların konumlanışları hem kendi karakterlerini hem de birbirleriyle olan ilişkilerini ele verir. Ahmet Cemil'in farklı bir kişiliğe sahip olduğu daha en başından hissettirilir. Ayrıca gazetenin her bir üyesi farklı bir karaktere sahiptir: *"Herkes söylüyor, hiç kimse dinlemiyordu. Ahenksiz, vezinsiz aletlerden mürekkep bir musiki heyeti (Uyumsuz, ölçüsüz çalgılardan oluşmuş müzik korosu) gibi mukaddimesiz, mütehasız, kırık dökük muhavereler (başı sonu belli olmayan konuşmalar), çok içilmiş, çok yenmiş zamanlara mahsus bir serseri fikir ve lisan (düşünce ve dil) akışı…"* (MS, s. 15). Çok içmenin etkisiyle beraber bu yazar heyetinin arasındaki farklılık da resmedilmiş olur.

Yemek esnasında Raci'nin Hüseyin Nazmi ile ilgili söylediği sözler üzerine çıkan tartışma içerik olarak şiir üzerine bir muhavereyi barındırsa da karakterlerin kişiliklerini edebiyat görüşleri üzerinden anlatmak için seçilmiş bir yoldur. Tartışma esnasında anlatıcı kimi zaman kişilerin karakterlerini birkaç sözcükle ifade ederek devamında karakterlerin davranışlarıyla bunu doğrulama yoluna gider. Realistler, *"…kişileri hakkında dramatik yoldan anlatılması uzun sürecek, ya da kişinin bilinç alanının dışında kaldığı için sessiz monologla anlatılamayacak olan gerçeklerin yazarın kendi sesinden*

kısaca verilmesi, sonra da aksiyon içinde doğrulanması yoluna gideceklerdir." (Aytür, 1974: 62). Kişiyle ilgili söylenenlerin havada kalmaması önemlidir.

Raci, Hüseyin Nazmi'yle ilgili olumsuz görüş sergiledikten sonra Ahmet Cemil araya girerek arkadaşını ve onun şiir görüşünü savunur. Bu arada ortamda bulunan diğer kişilerin bakış açısıyla Ahmet Cemil ve Raci'nin portreleri desteklenmiş olur:

"…bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka fıtrata malik olmak (yaratılışa sahip olmak) üzere tanınır, o söze başlarken herkes bir hürmet hissiyle (saygı duygusuyla) sükût ederdi." (MS, s. 19).

Ahmet Cemil'in arkadaşları nezdinde daha değerli bir konumda görüldüğü aktarılmış olur. Ahmet Cemil, Raci'ye cevap verince yine yemekte bulunan kişilerin bakış açısıyla bu sefer Raci tanıtılmış olur:

"…Raci'yi hiçbiri sevmezdi. Sâri bir tebessüm (Bulaşıcı gülümseme) bütün dudakları dolaştı, herkeste bu sözlerden latif bir haz (hoş bir zevk) uyanıyordu." (MS, s. 20)

Anlatıcının kısa bir cümleyle müdahalesi ve devamında ortamdaki kişiler yoluyla düşüncenin desteklenmesi realist karakterizasyonun dikkat çeken bir uygulamasıdır. Bu konuşmanın devamında yazar aynı yöntemi uygulamaya devam eder. Raci ve Ahmet Cemil arasında sürekli kısa cümleler ve bunu destekleyen davranışlar görülür. Romanda zıtlıklarıyla kendilerini belli eden bu iki karakter yazarın salt bir kötülemesiyle veya değerli hâle getirmesiyle ortaya çıkmaz daha çok etrafındaki insanların onları görüş şekli verilip romantik anlayıştan ayrılarak realist bir yöntemle aktarılmış olur.

Realist yöntemde bir diğer husus karakterlerin kendilerine ait bir davranış veya bir sözle tanıtılmasıdır. Yazarın oluşturmak istediği mesafeden dolayı kişilerin karakterlerinin birebir anlatılmasından uzak durulmuştur. *"Bu nedenle gerçekçi yazar belirli bir durumda kişinin iç benliğinde olup bitenleri bize anlatacak en uygun hareketi veya jesti bulmağa çalışıyordu."* (Aytür, 1974: 60). Özellikle roman kişilerinin bir sözü telaffuz ediş şekline roman boyunca dikkat çekilir: *"İkbal Hanım bu son cümleyi bir dıhk-ı asabî (sinirli bir gülüş) ile mezcederek (birlikte) telaffuz etti."* (SE, s. 47). Jest ve mimiklerle söyleyiş tarzı üzerine çekilen dikkat karakterlerin gerçekliğini kuvvetlendiren unsurlardandır. *Sefile* romanı boyunca bu tarzın sürekli uygulandığı gözlenir.

Gerçekçiler, karakterleri genel davranış şekilleri üzerinden anlatma yolunu seçerler. Kişilerin trajik durumlarda gösterdiği tepkiler onların karakterlerini anlamada etkili değildir. *Nemide* romanında kişilerin genel geçer hâllerinden ziyade büyük olaylar

içerisindeki hâlleri görülür. Bu durum kişilerden çok olayın ön plana çıkmasına sebep olur. Ayrıca olayın basmakalıplığını giderecek dengeleyici bir psikolojik gelişim olmadığı için romanın genel havasında romantizm hissedilir (Finn, 2003: 131).

Yer yer davranışlar üzerinden kişilerin gerçekliğini okumak da mümkündür. Nail'in Nahit'e gül vermesi ve gizli bakışmaları Nemide'yi şüphelendirir:

"Gül, Nail'den Nahit'e geçerken gözlerinde o kadar garip bir mana gördü ki, kalbinden kızgın bir seyyalenin cereyanını (bir şeyin aktığını) hissetti. Nemide'yi bu dakikada bir şüphe yakalamıştı." (N, s. 138).

İkisi arasındaki sevgi bağı Nemide'ye davranışlar üzerinden aktarılmış olur. Sevgi, bakışmalar üzerinden verilerek olgusal bir gerçekliğin önü açılır.

Mai ve Siyah'ta Raci, Ahmet Cemil'in şiir hakkındaki görüşlerini dinlerken hep alaycı bir ifade taşır. Ahmet Cemil'in şiir görüşü veya şiirine dönük her durumda aynı ifadeyle karşılaşılır: *"Raci istihfaf eden (alaycı) bir nazarla cevap vermeye çalışıyordu."* (MS, s. 20). Böylece yazar, Raci nezdinde geleneksel düşünenlerin yenilikçi düşünenlere bakış açısını tek bir tavır üzerinden aktarmayı başarır. Alay etme, küçümseme bu şair çevresinin gerçekliğine dair bilinen bir olgudur. Yenilikçi kanadın geleneğe bağlı olanlara bakış açısı Ahmet Cemil'in Raci ile ilgili sözlerinde bulunur. Raci'yi düşününce, *"Aman, bu Raci!.."* (MS, s. 27) demesi ve bu üç kelimeye yüklediği anlam Raci'ye karşı olan hislerini taşır. Bu üç kelimede hem onların başarısızlıkları hem de eskilerden sıkılan yenilerin tavrını görmek mümkündür: *"(Aman bu Raci!) dediği zaman işte bütün bu tafsilat (ayrıntılar) o üç kelimenin telaffuz (söyleyiş) tarzının içine sıkışmıştı."* (MS, s. 29). Böylece yazar iki farklı görüşü temsil eden kişiler üzerinden her iki çevrenin birbirine bakışını da vermiş olur.

Roman kişilerini belirli bir jestle veya ona özgü bir nesneyle birlikte verme diğer karakterlerde de dikkat çeker. Ahmet Şevki Efendi kendisinden bahsederken ismini kullanması herkesin hoşuna gider. Ayrıca Ahmet Şevki Efendi'nin şemsiyesinden bahsedilen bölümde şemsiyeyle birlikte bir karakter zihinde canlandırılmış olur.

Ali Şekip diğer karakterlere göre anlatıcı tarafından daha uzun tasvir edilir. Tasvirleri destekleyen hareketler de eklenir. Ali Şekip denince okuyucunun zihninde oluşturulan temel imaj kötü espri yapmasıdır. Saf niyetli olan bu adamın kötü esprilerini Ahmet Cemil hoş bulmuş gibi görünürken Raci ile Sait eğlenir.

Diğer iki üye Sait ve Saip yine Ahmet Cemil'in bakış açısıyla tanıtılır. Onların nasıl bir karakter oldukları Ahmet Cemil'e güvenerek anlaşılabilir. Yazar bir gazete

çevresini tanıtırken kişileri birbirleriyle olan ilişkileriyle ele almış ve bir karakteri hep başka bir karakterle belirginleştirmiştir. Karakterlerin inşası realist algıya uygun olarak yaşantıyla ilişkilendirilerek verilmiştir. Kişileri tek boyutlu olarak değil birçok açıdan izleme şansına roman boyunca sahip olunur.

Romandaki zaman silsilesine göre olayların ortasından başlanmıştır. Dolayısıyla kişiler bu olgunluk içinde görülür. Başkişi olan Ahmet Cemil'in takdimi realistlerin düşüncelerine göre sadece birkaç cümleyle geçiştirilemez. Bir karakteri iyi tanıyabilmek için onun yaşantısını her açıdan görmek gerekir. Dolayısıyla kişinin yaşadığı yer, ailesi, eğitimi gibi çevresel birçok etmen de karakterizasyonda etkili unsurlardandır. *"...gerçekçilerin insanı algılayış ve yansıtışları hem genel ve belirleyici hem de bireysel boyutludur."* (Özdemir, 1981: 105). Genel özellikleri çizilen Ahmet Cemil'in artık bireysel boyutları irdelenir. Dördüncü ve beşinci bölümde zamansal olarak bir geriye dönüş sağlanır ve Ahmet Cemil'i "bugüne" getiren şartlar irdelenir. Bu bölümlerde Ahmet Cemil'in babasıyla olan ilişkisinin karakteri üzerindeki etkileri görülür. Ayrıca aldığı eğitim ve Hüseyin Nazmi ile olan arkadaşlığının tesisi irdelenir. Hayalci bir karakter olan Ahmet Cemil'in inşa süreci yaşantısının bütün boyutları ele alınarak gerçekleştirilmiş olur. Romantik bir karakter olarak çizilen Ahmet Cemil'in tip olarak eleştirisi en yakın arkadaşının ağzından dinlenebilir:

"Arkadaşını dinledikçe kalbinde bir merhamet hissi duyuyordu. Niçin? Bu merhametin mahiyetini pek iyi takdir edemiyordu, belki Ahmet Cemil bu kadar hülyalara (hayallere) esir olduğu için… hakikatin daima hülyanın dununda (Gerçeğin her zaman hayalin altında) kaldığını bilirdi, onun için o söyledikçe vicdanından hafî (gizli) bir sesin: 'Zavallı çocuk!' dediğini işitiyordu." (MS, s. 135).

Ahmet Cemil'e dair bu gerçeklik en yakın arkadaşının düşünceleri vasıtasıyla verilerek okuyucunun romantik bir karaktere olan mesafesi çizilir. Yazar böylece romantik tavırla realist tavır arasındaki yargısını kişiler yoluyla romanın iç dünyasına sindirir. *"Gerçekçi romancılar bazan hikâyenin içindeki bir kişinin sağladığı olanaklardan, bazan da kullanılan bakış açısından yararlanarak bu tiplerin bir eleştirisini de yaparlar. Böylece tipik kişi hem temsilci niteliğini koruyarak yazarın tanımını kısa yoldan yapması amacına hizmet eder; hem de temsil ettiği kavramın doğruluk ve gerçeklik derecesi tartışma konusu olarak ortaya atılmış olur."* (Aytür, 1974: 63). Hüseyin Nazmi'nin merhametle dolu olan bakış açısı hem kendi karakterinin açığa

çıkmasını hem de Ahmet Cemil'in karakterinin tepe noktasındaki algılanışını ortaya koyar.

Aşk-ı Memnu eserinde çizilen Bihter karakteri bugün bile etkisini devam ettiren kült karakterlerden biridir. Robert Finn, Bihter karakteriyle birlikte Türk romanının *"tipleşme"* yavanlığından kurtulduğunu belirtir (2003: 210). Bihter, kendi varlığını kabul ettiren kusurlu da olsa kendi kararlarıyla hareket eden önemli bir karakterdir. Bihter'i bugünlere kadar getiren şöhretinin temel sebebi karakterinin gerçekçi bir şekilde çizilmesindendir. Natüralist deneyciliğe uygun olarak bütün yönleriyle anlatılması *"trajik gerçekçilik"*in (Orr, 2005: 81) sağladığı altyapıyla mümkün olur.

Bihter karakteri, romandaki her bir karaktere olan mesafesine göre değişik anlamlar kazanır. Kalıtımsal olarak annesine benzediği için öncelikle eserin başında Firdevs Hanım'ın ayrıntılı tanıtımıyla karşılaşılır. Firdevs Hanım ve bağlı bulunduğu zümre, Bihter'in mizacında etkili kişilerdir. Eserin hemen başında yer alan sandal tablosundaki kişilerin konumlanışı Firdevs Hanım, Peyker ve Bihter'in birbirleriyle olan ilişkilerini vermek içindir. Böylece anne ve kızları arasındaki çekişme eserin ilk sahnesinde hissettirilir. Firdevs Hanım'la ilgili verilen bütün tafsilatlar ise Bihter'in yetiştiği çevreyi daha iyi göstermek içindir.

Bihter karakterinin çizimi çok yönlü olarak devam eder. Karakterin verilmesinde tercih edilen usul daha çok yaşanılan şeyler üzerinden Bihter'in nasıl biçimlendiğidir. Fakat yer yer hayali anlatıcı kişiye ait genel bilgiler de verir:

"Bihter de, hemen her şeyden bir parça bilirdi: Mecmuaları karıştıracak, hikâyeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkânlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya'dan tedarik olunan (bulunan) hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalar; icap ederse gayet vakar (ağırbaşlılık) ile, his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş uduyla pek güzel refakat ederdi." (AŞM, s. 47).

Bihter'in genel eğitim durumuna dair bu açıklamalar, karakterin her ortama uyabilecek şekilde kurgulandığının göstergesidir. Bihter için seçilen enstrümanlar ondaki Batılı ve Doğulu yönleri ele verir. Ayrıca çok nitelikli olmaması ilerde yaşayabileceği olumsuzluklar için de bir alt yapı oluşturur.

Bihter karakteri çevresiyle ve çevresindeki her bir bireyin ona bakış açısıyla yeniden inşa edilir. Etrafındaki kişilerle olan ilişkisine göre Bihter metin süreci içerisinde anlamlar kazanır. Böylece karakter tek bir bakış açısıyla değil çok yönlü olarak ele alınır.

Metindeki hemen hemen herkesin Bihter'le ilgili bakış açılarına yer verilerek kişinin hayatiyet kazandığı gözlemlenir.

Bihter gibi gerçekçi bir figür olan diğer bir karakter Nihal'dir. Nihal'in geçmiş yaşantısı, annesinin hastalığı ve babasına olan bağlılığı geriye dönüş tekniğiyle verilir. Nihal'in yaşanan durumlara verdiği tepkilerle karakterinin hissettirildiği gözlemlenir. Yalnız Bihter'de olduğu gibi çok yönlü bir bakış açısıyla bakılmaz Nihal'e. Daha az kişiyle ele alınışından dolayı romanın ikincil karakteri konumundadır. Yine Bihter'de olduğu gibi eğitim süreci ve meziyetlerinden bahsedilir.

Aşk-ı Memnu romanında her bir karakter romanın genel motivasyonundaki etkisi nispetinde birçok açıdan ele alınarak gerçeklik kazanır. Karakterlerin uzun bir zaman içerisinde hafızalarda kalmasının temel sebebi onların çizimindeki başarıdan ileri gelir. Natüralizmle ilgili bölümlerde daha ayrıntılı işlenen bu durum onların bilimsel yöntemlerle irdelendiği izlenimini doğurur.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında da kişilerin tanıtımı birbirleriyle olan bağlantısı göz önüne alınarak yapılır. Suat karakteri tanıtılırken Necip'in bakış açısından yararlanılır:

*"Necip, Hacer'in böyle küçüklüklere pek çok kapılarak onları böyle adi adi meydana vurduğunu görmekle beraber ona acıyordu; Suat'ın tefevvuku (üstünlüğü), güzellikçe belki Hacer galebe ederdi, fakat Suat2ın bütün sair (diğer) şeylerde ona tefevvuku o kadar göze çarpıyordu ki, bunu Hacer'in de fark etmemesi gayr-ı kabil (mümkün değil) idi. Ahlâkça, mekânetçe (ağırbaşlılıkça), hilm (yumuşaklık) ve nezaketçe bu tefevvuk Suat'a öyle bir hal veriyordu ki, güzelliği bundan zenginleniyordu. Zevcine olan rabıtası (kocasına olan bağlılığı), sakin, daima mütebessim (gülümser), daima mütevazı (alçakgönüllü) halleri bir sebeb-i teali (üstünlük nedeni) oluyor, onu yükseltiyordu. Halbuki Hacer'in öyle anları olurdu ki, bir gölge gibi namahsus (belirsiz) ince kaşları, şeffafiyet-*i cildi *(teninin şeffaflığı), saçlarının eda-yı dilberi (güzel edası) ile gerçekten güzel bir kadın olmadığı görülür; Necip, bu güzellkte biraz yaramaz, biraz yırtıcı kuş rengi bulurdu. Sonra Suat'ın mesudiyeti (mutluluğu) yanında kendisinin ziyan edilmiş hayat-ı izdivacı (evlilik hayatı) bu kadına karşı ihfasına (gizlemeye) nezaket ve tahammülünün kifayet edemediği (yetmediği) bir kin ile onu azürde eder (incitir) dururdu."* (E, s. 28).

Bu tanıtım şekli o kadar fonksiyoneldir ki aynı anda üç kişi hakkında bilgi edinmek mümkündür. Suat karakterini daha çok belirginleştiren Hacer karakteriyle

birlikte Necip'in bu kişileri değerlendirme şekli aynı zamanda kendi kişiliğini de açıklar. Necip, çapkın bir karakter olarak kadınlara dair birçok bilgiye sahiptir. Onun aradığı şey üstün özellikli bir kadındır. Hacer, gördüğü herhangi bir kadındır. Suat ise birçok özelliğiyle Necip'in karşılaşamadığı kadın özelliklerini sergiler. Necip'i Suat'a yaklaştıran da Suat'ın bu özellikleridir. Romandaki aksyion da karakterlerin kişilik özelliklerini belirginleştirir. Necip, Suat'ı hep böyle üstün özellikleriyle görmek ister. Suat, karakterinin gereği olarak mesafeli duruşunu daima korur. Necip'ten etkilenmesi Süreyya'nın ilgisizliğinden kaynaklanır. Fakat o hiçbir zaman kocasına ihanet etmeyi düşünmez. Suat'ın Necip'e karşı beslediği hisler aynı zamanda hayatı yorumlamasında da değişikliklerin meydana gelmesini sağlar. Köşkten ayrılan Suat'la köşke dönen Suat aynı kişi değildir. Bu yönüyle eserdeki karakter çizimi gerçekçi boyuta ulaşır.

Eserde aradaki aşk temasının bir eldiven tekiyle verilmesi de dikkat çekicidir. Suat'ın kaybettiğini sandığı eldivenin diğer teki Necip'te olduğunu görmesi Necip'in aşkının anlaşılmasına neden olur. Karakterlerin düşüncelerinin bir sembol üzerinden ortaya dökülmesi de onların gerçekçi boyutlarını açığa çıkarır.

Necip karakterinin iç çelişkileri ve kararsızlıkları roman boyunca ortaya konur. Necip'i Necip yapan da çelişkileridir. Melankolik mizacının gereği olarak Suat'ı alımlayışındaki aksaklıklar, hem Suat karakterinin ayrıntılı çizilmesini hem de Necip'in psikolojisinin çözümlenmesini sağlar. Romanın bir töre romanından ziyade karakter romanı hüviyetine bürünmesi gerçekçi karakterizasyondaki başarısıyla açıklanabilir.

Gerçekçilerin karakter oluşturma yöntemlerinin Halit Ziya ve Mehmet Rauf'ta karşılık bulduğu görülür. Toplumsal konulardan uzaklaşma ve karaktere yönelme onların roman tekniğinde başka bir boyuta geçmelerini sağlar. Tanzimat dönemindeki sınırları belirgin karakterler yerine neden-sonuç ilişkisi içinde değişebilen, gelişebilen karakterler onların romanlarında ortaya çıkar.

2.5. Vakayı Sınırlama

Bir edebî eserde olayı tamamen ortadan kaldırmak imkânsızdır. Yazarın olay karşısındaki konumlanışı eserin biçimini de belirler. Sanatkâr yapmak istediği şeye göre olayın mahiyetini ön plana çıkarır veya olayı minimize eder. Vakayı sınırlamaktan kasıt metinde aksiyonun ön plana çıkmasını engellemektir. Romantik eserlerde aksiyon büyük önem taşır. Hatta eserin en büyük dayanağı aksiyondur. Realist sanatçılar ise aksiyonu ikinci plana iterek hâlin ortaya çıkmasını isterler. Realistlere göre, *"Tarihî veya geçmiş*

olan değil, hâl tercih edilir. Zira önemli olan içinde yaşanılan topluma ayna tutabilmektir." (Çetişli, 2010: 87). İçinde yaşanılan topluma ayna tutabilmenin ön koşulu toplumun genel alışkanlıklarını anlayabilmekten geçer. Oysa aksiyon genel olanı değil özel olanı açığa çıkarır. Halit Ziya da bir edebî eserde vakanın çok önemli olmadığını önemli olanın anlatış biçimi olduğunu vurgular. İstenirse binlerce vaka bulunabilir oysa vakanın güzelliği sağlam bir yapının içinde anlatılmasıyla mümkün olur (Uşaklıgil, 2010: 93).

Tanzimat dönemi romanlarının önemli özelliklerinden biri, birçok vakanın iç içe geçerek olay örgüsünün düzenlenmesidir. Bu konuda en çok dikkat çekeni Ahmet Mithat'tır. Eserlerinde Amerika'dan Hindistan'a kadar geniş bir coğrafya ve bu coğrafyalar arasında sürüp giden birçok olay mevcuttur. İlk romanlarında bu durum daha barizken son romanlarında daha sınırlı bir coğrafyada ilerleyen olaylar görülür. Fakat vaka her zaman ön planda tutulur. Yazarın toplumu eğitme isteği karakterlerden ziyade olayların ön plana çıkarılmasına neden olur.

Romanlarında vakanın çok boyutlu olması eserlerinin ismini oluştururken de bir zorluk yaşadığını gösterir. Birçok eserinin "yahut" bağlacıyla birbirine bağlanan iki isimden oluşmasının bir sebebi de vakanın yoğunluğudur. *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* gibi çift isimli birçok romanı vardır. Tanzimat dönemi romanlarında başka yazarlarda da çift isimli romanlar görmek mümkündür.

Fatma Aliye'nin ilk romanı *Muhadarat* Ahmet Mithat'ın geniş coğrafyalarda seyreden eserlerine benzer. Bu romandan sonra Fatma Aliye gittikçe alanı sınırlar. Fakat onun romanlarında her zaman trajik olaylar ön plandadır. Kadın karakterlerin ayakta kalma hikâyeleri vakayla belirlenerek toplumsal mesaj verme kaygısı romanlarının eksenine oturur.

Tanzimat döneminin diğer yazarlarında da vakanın ön planda tutulduğu görülür. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, *İntibah*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* ve *Sergüzeşt* romanlarında da vakayı sınırlama teknik olarak ön plana çıkmaz. Servet-i Fünûn döneminde karakterlerin ağırlık kazanmasıyla vakanın gittikçe azaltıldığı ve karakterlerin ruh hâllerinin yoğunluk kazandığı görülür. Toplumsal mesaj verme kaygısının ortadan kalkmasıyla eserlerin kurgulama tekniğinin değiştiği görülür. Halit Ziya'nın ilk romanlarında vaka ön planda tutulurken bu alışkanlık yazarlık becerisinin kuvvetlenmesiyle ortadan kalkar.

Sefile romanı vakanın sınırlanışı yönüyle romantik akımın izlerinden kurtulamamıştır. Yer yer yazar bu durumdan kaçınsa da genel olarak olayların akış hızına kapılmıştır. Romanın içerisinde birçok olaydan bahsetmek mümkündür. Zaman zaman anlatının yükü olayların üzerindedir. Bu durum olayın ön plana çıkmasına sebep olur. Mazlume'nin annesinin vefatı anlatılırken olayın kışkırtıldığı görülür. Sabaha kadar acılar çeken Besime Hanım'ın çığlıkları, çektiği acılar bütün hüznüyle resmedilir. Bunun akabinde Mazlume'nin annesine sarılmışken annesinin ölmesi ve Rahime Hanım'ın Mazlume'yi annesinin cansız bedeni üzerindeyken uyandırması aşırı romantik denilebilecek bir sahne kurgulamasıdır. Devamında Mazlume kendisine bakan Rahime Hanım'ı da kaybeder ama durum bu kez aynı heyecanla resmedilmez. Rahime Hanım'ı kaybedişinin Mazlume'nin hayatına etkisi verilir. Realist vaka kuruluşunda önemli olan da olayların kişi üzerinde bıraktığı etkiyi anlatmaktır. Olaydaki aşırı heyecan unsuru dikkati olay üzerinde yoğunlaştıracağından böylesi bir anlatım şekli istenmez.

Heyecan unsurunun Mazlume'nin fuhşa doğru sürüklenmesiyle birlikte doruğa çıktığını belirtmek gerekir. İhsan'ın aldatmadan şüphelenmesi, Mazlume'nin gebe kalması, İhsan'ın Mazlume'ye kötü davranması, Mazlume'nin evi terk ederek kötü yola düşmesi, bebeğini düşürmesi, Mazlume ile Mihriban'ın sefalet içinde kalması, Mazlume'nin İhsan'la karşılaşması, İhsan'ı boğazından dişleyerek öldürmesi, kendisinin de İhsan'ın üzerine düşerek ölmesi, şeklinde beliren olaylar silsilesi realist anlatım tekniğine tamamen uzaktır. Bu denli heyecanın ön plana çıktığı bir olay silsilesi dikkati gerçeklerden koparark heyecana yoğunlaştırmaktadır. Dolayısıyla *Sefile* romanının kuruluşunda realist tekniğe en uzak kısmı vakanın yer yer aşırı derecede ön plana çıkarılmasıdır. *"Aksiyon, örf ve âdetlere ters düştüğü için realist romancının konusu olamaz. Çünkü insanın aşırı bir bunalım içinde tutkusunun en yüksek seviyeye ulaştığı andaki yaptığı iş, pek makbul sayılmaz. Asıl makbul sayılan, belli bir ruh halinin her günkü alışkanlıklarıdır."* (Gözler, 1976b: 14). *Sefile* romanında karakterlerin davranışları günlük alışkanlıklardan ziyade yaşadıkları garip olaylarla kararlaştırılır. Bu durum da realist tekniğin vaka kuruluşuna ters düşer.

Realist vaka kuruluşuna uygun olarak *Sefile* romanında yer alan geriye dönüşler örnek gösterilebilir. Eserin aksiyonu devam ederken yapılan geriye dönüşlerle aksiyonun hızı düşürülür. Böylece dikkat, aksiyonun ötesindeki sebeplere doğru kayar. *Sefile* romanında üç defa geriye dönüş tekniği kullanılır. Ömer Faruk Huyugüzel' e göre: *"... bu durum vak'anın hızını kesmek ve onu durdurmak, hattâ okurun vak'ayı takip etmesini*

zorlaştırmakla birlikte dikkatin kişilere, onların yetişme tarzı ve iç dünyalarına dönmesine yol açar." (1984: 190). Yaşanan geriye dönüşlerle Mazlume'nin yaşadığı zorluklar ve İkbal'le Mihriban'ın düşüş süreci ortaya serilir. Böylece sosyolojik bir vakıanın sebepleri irdelenmeye çalışılır.

Halit Ziya'nın diğer bir eseri *Ferdi ve Şürekâsı* romanı kuruluş itibariyle tek bir vaka üzerinden devam etse de romanın sona erdirilişinde yine sıkıntılar göze çarpar. Halit Ziya'nın ilk dönem romanlarında dikkati çeken en önemli realist kusur vakanın yer yer romantik akımda olduğu gibi öne çıkarılmasıdır. *"Realist hikâye ve romanın vak'ası, çok büyük ve nadir olaylardan değil, günlük hayatın içinde her zaman rastlanabilecek veya yaşanabilecek sıradan olaylardan teşekkül eder. Çapraşık olaylar, okuyucunun merakını kamçılayan büyük hâdiselerden kaçınılır. Zira bunlar, içinde yaşanılan hayatta her gün, her yerde ve herkesin yaşadığı gerçekler değildir."* (Çetişli, 2010: 87). Kişi garip olaylarla belirlenemez. Onun gerçek görünümü sıradan ve günlük hayat aracılığıyla resmedilebilir.

Ferdi ve Şürekâsı romanının bitirilişindeki çapraşık olaylar okuyucuyu romanın gerçekliğinden uzaklaştırır. Hacer, İsmail Tayfur'u yatakta göremeyince belirsiz bir hisle Sâniha'nın odasına doğru gider. Eserde Sâniha ile İsmail Tayfur arasında bir yakınlık olduğuna dair daha öncesinde Hacer'in fark edebileceği bir durum olmamasına rağmen bu durumun aniden gelişmesi neden-sonuç zincirini sarsar. Devamında Hacer'in evi yakması ve İsmail Tayfur'un delirmesi bir anda gelişen bir durumdur. Hacer'in hırsına dair yeterli psikolojik tahlillerin olmadığı gibi İsmail Tayfur'un delirmesine yol açacak alt yapı da mevcut değildir. Eserin bitirilişi romanın genel gerçekliğini etkileyerek kişilerin günlük hayattaki davranışlarını vermeden öte, ani bir cinnet hâlinin dramatize edildiği sahnelere dönüşür. Böylece Halit Ziya'nın ilk dönem romanlarında vakanın realist tekniğe uygun olarak olgunlaşmadığı göze çarpar. *Sefile* romanının bitirilişindeki gariplikler *Ferdi ve Şürekâsı*'nda da ortaya çıkar.

Gerçekçiler, masalsı bir anlatımla düz-çizgisel bir geometriden hoşlanmazlar. Bir karakterin davranışını ortaya çıkaran karmaşık birçok sebep vardır. Bu sebepleri gözlemleyerek ortaya dökmek gerekir. Basit manada neden-sonuç zinciri gerçekçi eserin yöntemi değildir. Gerçekçi romancı bir davranışı oluşturan farklı birçok etmenin olduğunu anlar ve anlatır (Belge, 2014: 335).

Mai ve Siyah romanında Ahmet Cemil'in yıkıma doğru gitmesi, yaşadığı olaylar onun karakterini açığa çıkaran unsurlardır. Gaye onun yaşadığı olayları ön plana

çıkarmak değildir. Bu sebepledir ki kardeşinin elim ölümü ve bu ölüm şekli üzerinde durulmamıştır. Yazarın dikkat çektiği şey, Ahmet Cemil'in yaşananların akabinde gösterdiği tavırdır. *Mai ve Siyah*'ta aksiyonu oluşturabilecek bütün sahnelerde yazarın özellikle olayı birkaç cümleyle geçiştirdiği görülür. Yazarın aynası bu olaylarla beraber Ahmet Cemil'e döner. Dolayısıyla eser boyunca Ahmet Cemil'in karakterinin oluşum süreci ve mizacının gerekleri okunur. Bir anlamda, *"Kişinin karakteri olaylarla kararlaştırılır."* (Aytür, 1974: 35). Vakanın realist romandaki en büyük etkisi kişiyi açığa çıkarmak üzerinedir. Ahmet Cemil'e yaşatılan kötü kader onun hayalci kişiliğinin olumsuzluğunu ortaya döker. *Mai ve Siyah*'ta kışkırtılabilecek birçok olay varken yazar bundan ısrarla kaçınarak olayları sadece Ahmet Cemil'in hayal-hakikat ikilemini ortaya dökmek için kullanır.

Gerçekçi edebiyatta vakayı sınırlamak aynı zamanda esere kompozisyon bütünlüğü kazandırır. Gerçekçi yazarın toplumsal bir mesaj verme kaygısı yoktur. Bu nedenle eserini oluştururken toplumsal bir durumun analizini yaparak nedenleri ortaya çıkarmaya çalışır. Aksiyon ve heyecan unsuru yöntem açısından bu durumun önüne geçtiği için tercih edilmez. Bunların yanında kompozisyon bütünlüğü vaka halkalarının birbirine bağlanmasını sağlayarak olayların sebep ve sonuçlarının anlaşılır hâle gelmesini sağlar.

Halit Ziya'nın Servet-i Fünûn dönemi içerisinde yazdığı romanlarda özellikle bu kompozisyon bütünlüğünün sağlandığı görülür. *Kırık Hayatlar* romanında mükemmele ulaşan kompozisyon bütünlüğü *Nesl-i Ahir* romanında önemli oranda sekteye uğrar. Halit Ziya'nın yaşadığı süre içerisinde özellikle bu eserini bastırmaması teknik kusurundan ileri gelir. Kendisi bu durumu hatıralarında şu şekilde dile getirmiştir:

"*Bunların hiçbiri benimle münasebeti olan şeyler değildi. Bir tanesi müstesna: Bir tefrika tutturdum. Büyük bir roman olacaktı; büyük ve mühim… İstibdat idaresine karşı ruhunda isyan taşıyan genç nesil bu konuda timsalini bulmuş olacaktı. Ona Nesl-i Ahir demiştim. Eser baştan başa yazıldı ve neşrolundu. Fakat günler unutulmayan hadisatını getirdikçe eser de mevzuundan uzaklaşmaya başlayarak nihayet gide gide her adımda yatağını değiştirerek yayıldığı sahada kaybolan bir ırmak dağınıklığıyla ne olduğu belli olmayan bir şekil aldı. Bugün ona uzaktan bakılınca bu uzun kitaptan ancak yirmi otuz sahifelik bir parçayı belki nisyandan kurtarmak zahmetine değer diye düşünüyorum; geri kalanları yakmak, yok etmek isterdim."* (Uşaklıgil, 2014: 427).

Uşaklıgil'in kendi eseriyle ilgili söyledikleri eserin vaka kuruluşundaki düzensizlikleri ortaya dökmede önemlidir. Eser içerisinde yer alan farklı birçok olayın bir araya getirilmesi de bu düzensizliğe neden olur. Nitekim roman Halit Ziya'nın daha önceki eserlerinin bir toplamı gibidir. *Mai ve Siyah* eserinde istediği romanı yazamayışının bir bakıma intikamı *Nesl-i Ahir* romanıdır. Hem bir aile trajedisinin hem bir aşk olayının hem de baskı döneminin oluşturduğu hayat düzeninin eksikliklerinin verilmeye çalışıldığı eserde tam olarak neyin incelendiği noktasında kararsızlık yaşanır.

Gerçekçi yazarlar vakayı kişiyi daha belirgin hâle getirmek için kullanırlar. *"Gerçekçi dönemde olay örgüsünün ereği ele alınan kişilerin yaşamına belirli yer ve zaman boyutları içinde ışık tutmaktır."* (Aytür, 1974: 31). Bu açıdan bakılınca *Nesl-i Ahir*'de ortaya çıkan çok boyutluluk gerçekçi yöntemin tam olarak esere yedirilmediğini gösterir. Eserin kalabalık karakter dünyası, merkezi bir olaydan uzaklaşılmasına neden olur. Ayrıca eserin yazıldığı dönem içerisindeki günlük gelişmeler ve yazarının bu gelişmelere cevap niteliğinde eserini biçimlendirmesi bütünlüğün bozulmasındaki diğer bir sebeptir. *"II. Meşrutiyet'in ilânından bir buçuk ay sonra tefrika etmeye başladığı romanında yazar, 'istibdad idaresine karşı ruhunda isyan taşıyan genç nesli' anlatmayı amaçlamış olmakla birlikte, gittikçe karışan siyasî ortam ve 31 Mart'ı hazırlayan olaylar yüzünden günü gününe yazılan romanda bu esas değişmiş ve eser bütünlükten uzaklaşarak dağınık bir şekil almıştır."* (Huyugüzel, 2004: 72-73). Böylece Halit Ziya en büyük eserini icra etmek isterken ilk romanından itibaren göstermeye çalıştığı kompozisyon bütünlüğünden uzaklaşmıştır.

Realist anlatılardaki vakanın işlevselliği karakteri açığa çıkarmaktır. Mesaj kaygısı özellikle romantik akımın bir özelliğidir. Yer yer bir nutuk havasında gelişen bölümlerle eserin köşe yazısına bürünmesi de vaka bütünlüğünü bozmuştur.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Nadide* romanında da romantik etkilerle vakanın ön plana çıktığı görülür. Romanın çeşitli hamasi duyguları içermesi ve eski edebiyatı yermek için bilinçli olarak oluşturulan pasajlar içermesi yazarının realist olmaktan ziyade kendi görüşlerini yansıttığı bir eser oluşturduğu fikrini doğurur. Nadide'nin yaptığı kötülükler ve Fuad'ın eski edebiyata yönelik tenkitleri birçok olayla sürüklenerek romanın yapay bir hâl almasına neden olur. *Hayal İçinde* romanında ise hayalden hakikate doğru yönelen Nezih'in hikâyesi anlatılır. Bu yönüyle eserde bir bütünlük görülür.

Mehmet Rauf'un *Garam-ı Şebab* ve *Ferda-yı Garam* romanlarında vaka ön planda tutulur. Bu romanlarda yer alan romantik unsurlar eserin gerçekçi bir seviyeye

ulaşmasına engel olur. *Eylül* romanıyla birlikte yazar gerçekçiliğin birçok yöntemini ustaca kullanmaya başlar. *Eylül*'de yasak aşk mevzusu ve bu aşk etrafında yer alan karakterlerin psikolojik hâlleri ortaya konulur. Eser boyunca Necip ve Suat'ın aşka ve hayata bakış açıları yansıtılır. Sınırlı bir çevrede oluşturulan eserde adeta dış dünyadan yalıtılan insanların hikâyesi okunur. Romanın son bölümü hariç vaka ön plana çıkmaz. Bu sebetpen dolayı birçok araştırmacı *Eylül* romanını psikolojik roman örneği olarak kabul eder. Eserin bu unvanı elde etmesinde gerçekçilerin vakayı sınırlı tutma yönteminin başarılı bir uygulamasına sahip olması yatar.

Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* isimli eserinde de Tanzimat döneminde yer alan yoğun olaylarla karşılaşılmaz. Felatun tipinin karşısında yer alan Şekip karakteriyle Batılı değerleri sindiren bir Türk karakter yansıtılmaya çalışılır. Eserde yer alan olaylar Şekip'in ne denli modern bir karakter olduğunu göstermek için oluşturulur. Lidya'nın Türklüğe dair sorgulamalarıyla örnek bir Batılı Türk motifi olarak Şekip karakteri idealize edilir. Vakanın özellikle bu minvalde sürüp gitmesi *Salon Köşelerinde* romanını derli toplu bir eser hüviyetine büründürür.

Tanzimat dönemi romanlarında vakanın ön planda tutulması ve kıssadan hisse anlayışı uyarınca olaylarla birlikte mesaj verme isteği eserlerin romantik düzlemde ilerlemesine neden olur. Servet-i Fünûn yazarlarının yazarlık gelişimi incelendiğinde vakayı sınırlama becerilerinin zamanla geliştiği görülür. Yöntemin başarıyla uygulanmasıyla birlikte karakterlerin ayrıntılı analizleri mümkün olur.

2.6. Mekân ve Çevre

Mekân unsuru, anlatmaya bağlı edebî türler için çok önemlidir. Her vakanın mutlak surette bir zemine ihtiyacı vardır. Fakat edebî eserlerde mekânın kullanımı akımların bakış açısına göre farklılıklar taşır. Klasisizmde mekân, işlevsel olmaktan ziyade statik bir görünümdedir. Romantikler, mekânı idealize ederek onu yazarın tasarımına dönüştürür (Tekin, 2003: 134). Gerçekçiler ise mekân tasvirlerine işlevsellik kazandırırlar. *"Mekân unsurunun önem kazanması, tasvirin yoğunlaşmasının bir başka sebebi, mekân/çevrenin insan ruhu üzerinde tesiri olduğu inancıdır."* (Çetişli, 2010: 86). Bu tesirden dolayı kişi çevresiyle birlikte ele alınır.

D. S. Biand, mekânın eserin mesajıyla doğrudan ilgili olduğunu ve genellikle eleştirmenlerin teknik olarak mekânın ve tasvirin kullanım şeklini pek tartışmadığını düşünür (2004: 264). Realizmdeki kompozisyon mükemmelliği hesap edilirse mekânın

da bu bütünlük içindeki önemi anlaşılır. Realistlerin mekâna bakışlarındaki en büyük farklılık, mekâna ait tasvirlerin yazarın zihin süzgecinden verilmeyip kahramanın bakış açısıyla sunulmasıdır. Kahramanın bakış açısından sunulan mekân, dış gerçekliğin tasvirinin yanında kahramanın varlığını da somutlayan bir öge olarak ön plana çıkar. Ramazan Korkmaz mekânı, *"Roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu (dışarıdaki içerdelik) niteliğinde bir yer"* (2007: 401) olarak tanımlar. Kahramanın dışında olan onun iç dünyasını yansıtmada önemli bir araçtır. Üstelik dışa ait görüntü kahramanın bakışıyla sunulunca mekânın karakteri oluşturmadaki önemi daha da artmış olur. Tasvir, kahramanın bakış açısıyla birlikte önemli bir figüre dönüşerek karakter yaratmada kilit bir rol üstlenir.

Realist anlatılarda anlatının bütünlüğünü sağlayan temel bir yönseme mevcuttur. Yazar eserine başlarken belli bir amaç doğrultusunda başlamaz; lakin eserin gerçekçiliğini etkileyecek bütün dış müdahaleleri bir tarafa iterek homojen bir görünüm sağlaması için uğraşır. Bu nedenle eserde bahsedilecek her bir unsur tem ve yönsemeyle ilintili olmak durumundadır. Aksi takdirde romantiklerin "tasvir için tasvir" anlayışından ayrılmaları mümkün değildir.

2.6.1. Mekân(ik) Tasvircilik

Realist yöntemde mekân ve çevrenin tasvir edilişi eserin gerçekçiliğini doğrudan etkileyen bir husustur. Realistlerin bilimsel yöntemlere bağlılığı eserlerinin mekanik bir işleyişe sahip olmasına neden olur. Realist eserlerde her bir unsur bir diğeriyle makinanın dişlileri gibi kuvvetli bağlara sahiptir. Mekân unsuru sadece esere fon oluşturmak için değil gerçeğin gerçekçi anlatımını, karakterlerin mizaçlarını, vakanın aktarımını sağlamak için kurgulanır.

Halit Ziya'nın *Nemide* romanında çevre ve kişi tasvirlerinin yer yer işlevsel kullanıldığı görülür. Eserin başında Nemide'nin tabiatı alımlayışından bahsedilir. Bu sıra Nemide'nin dikkatini bir kuş yuvası çeker:

"Garip bir kuvve-i mıknatısiye (mıknatıs gücü) genç kızın nazarını kuşa peyrev etti (yöneltti). Şehnişinin yanında, dalların arasında mesut bir aileye mülecca (sığınak) olan saadet yuvasına kadar sevk etti. Nemide gözünün önündeki şefkat levhasını temaşaya (tablosunu seyretmeye) daldı. Yavruların anası başka bir gıda aramak üzere tekrar uçmuş idi ki, genç kızın gözleri hâlâ yuvaya merkûz (dikili) idi. Birdenbire gözlerinin etrafında

hafif takallüsler husule geldi (büzüşmeler oluştu). Kirpiklerinin ucunda nereye düşeceğini şaşırmış muhteriz (çekingen), muhtez (titreyen) bir katre görüldü." (N, s. 21).

Bir tabiat tasvirinden yola çıkılarak Nemide karakterinin annesizliği resmedilir. Realistlerin mekânı işlevsel kullanımının bariz bir örneği bu pasajdan okunabilir. Okuyucu bu pasajla birlikte *Nemide*'deki annesizliğin yıkımını hisseder. Anne kuşun yuvaya yiyecek götürmesi ve yavrularına olan şefkati bir tablo gibi resmedilir. Tabloculuk, realistlerin önemli bir anlatma yöntemidir. Resim, bir gerçekliğin kopyası gibidir. Her türlü ayrıntının göz önüne serilmesi realistleri romanlarında da tablo oluşturmaya yöneltmiştir. *Nemide*'de de bu tabloculuğun etkisi görülür. Roman boyunca levha, tersim, teressüm gibi kelimelerle de sık sık karşılaşılır:

"Ay, burada teressüm eden aşk levhasını tenvir etmek (çizilen aşk tablosunu aydınlatmak) istiyormuş gibi ziya (ışık) dalgalarını küçük meydanın çimenleri üzerine dökmüştü." (N, s. 142).

Resme ait hususiyetlerle tabiatın aktarımı eserin realist gerçekçiliğini kuvvetlendirir.

Mekâna ait kimi tasvirlerde de tasvirlerin işlevsel olmaktan uzak olduğu görülür. Konağın ve yalının genel tasvirlerinin sıradan olduğu, sadece odaların sayısını ve evlerin büyüklüğünü göstermeden ibaret olduğu anlaşılır. Romanda geçen bu iki mekânı birbirinden ayıran temel yön, büyüklük noktasındaki farklarıdır. Yalının bahçesinin büyüklüğü *Nemide*'ye dış mekân kazandırır. Roman kişilerinin sadece bu evlere hapsedilmiş hayatları mekânın işlevsel yönünü azaltarak kişilere odaklı bir anlatımın önünü açar.

Bir Ölünün Defteri romanında mekân ve tasvirler anlatılan gerçeklikle örüntülü olarak muhtevanın önemli bir parçasıdır. Eser, bir sonbahar tablosunun anlatımıyla başlar. Mevsimin özellikle sonbahar olarak seçilmesi muhtevaya kazandırılmak istenen hüzündendir. Bir tablonun betimlendiği intibaı bilerek oluşturulur. Sadece ilk sayfada resimle ilişkili olan kelimeler altı defa kullanılmıştır. Bu kelimeler; tersim, levha, resim ve manzara kelimeleridir:

"Pencerenin kenarında gözleri; bu hazin gecenin önünde tersim ettiği muzlim levhayı (resmettiği siyah tabloyu), denizin siyah sathı üzerinde yuvarlanan karartılar telatumunu (dalgalandırmalarını), diğer sahilde yağmur silsilesiyle titreyen donuk ziyaları (ışıkları) dolaştıktan sonra odanın ortasına doğru ilerledi:

- *Ne hazin (hüzünlü) hava!.. dedi."* (BÖD, s. 11).

Hüsam ve Nigâr'ın Beylerbeyi'ndeki aile sıcaklığının resmedildiği bu sahnede bir erkek çocuk, bir kız çocuk, anneanne, anne ve babadan oluşan mutlu bir aile tablosu çizilir. Soğuk, karanlık ve yağmurlu olarak bahsedilen dış tabloyla içerdeki sıcaklık tezat oluşturur. Bu zıtlık anlatıcı tarafından da ifade edilir:

"Odanın diğer köşesinde, elinde büyük resimli bir kitapla bir genç kadın, iki tarafında şüphesiz anlayamadıkları bir resmin verdiği merakla gözleri açılmış; daha iyi görebilmek için annelerinin dizlerine, omuzlarına tırmanmış altın başlı iki çocuktan müteşekkil bediî bir levha (oluşan estetik bir tablo) genç adamın henüz terk ettiği hazin manzara ile tam bir zıt teşkil ediyordu." (BÖD, s. 11).

Dışa ve içe ait bu zıtlık mekân üzerinden eserin muhtevasını hissettirir. Devamında dışardan gelen adamın vereceği haberle içe ait sıcak tablo sarsılır: *"Bir saniye evvel sürur (sevinç) ve saadetten mürekkep (oluşan) bir manzaraya zemin olan bu odadan soğuk bir rüzgâr geçmiş idi."* (BÖD, s. 15). Hüsam'ın haberi getiren adamla dışarı çıkmasıyla birlikte ikinci tabloya geçilir. Bu tabloda dışa ait ürkütücü unsurlar kuvvetlendirilir:

"Gözleri perişan bir nazarla (bakışla) etrafı ihata eden zulmetleri (çeviren karanlıkları), zulmetlerin içinde birer kesif heyula (yoğun hayalet) gibi duran ağaçları, gözlerinin altında bulutlara gömülmüş elvahı (tabloları), sislerin arasından birer hayal gözü gibi garip ihtizazlarla (titreyişlerle) bakan ziyaları dolaştı.

Zulmet!.. Sükut!.. (Sessizlik)

Her köşede bir gam eseri, her manzarada bir hüzün rengi vardı. (BÖD, s. 20).

Yağmur ve karanlık sessizlikle birleşerek dışa ait hüzün tablosu ürkütücü bir hâle getirilir. Hüsam'ı bekleyen gerçeğin nitelikleri mekânın ve mekâna ait unsurların tasviriyle eşgüdüm hâlindedir. Bu ürkütücü tablo Vecdi'nin evine gelince en son raddesine ulaşır. Vecdi'nin evine girişte sese ve görmeye dayalı unsurlarla resme hareket kazandırılır. Realistlerin bütün duyuları işin içine katarak oluşturmaya çalıştıkları tablo somut gerçekliği hissettirir hâle getirir:

"Dıring! Dıring! Dıring!..

Çanın sadası bahçenin derinlikleri içinde yavaş yavaş sönerek yuvarlandı." (BÖD, s. 21).

Sesin duyulmasını sağlayan bu tasvir cümlesinden sonra yine bir tablonun anlatılması ardından tekrar sesle ilgili gelen cümle okuyucuyu adeta Vecdi'nin kapısının önünde bekletir vaziyete sokar. Bu durum esere sanatsal bir görünüm kazandırmanın

yanında realist tekniğin önemli bir adımı olarak görülebilir. Sese ve görmeye dayalı unsurlar ilk defa bu denli realist gerçekçiliğe uygun olarak kullanılır.

Hüsam, Vecdi'nin odasına girince resim tamamlanır. Bu resim ölmek üzere olan bir adamın mekânla ahenk içerisinde bulunduğu bir resimdir:

"Etrafına baktı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış bu sakin oda; duvarları örten kütüphaneler içinde hazin (hüzünlü), metruk (terk edilmiş) duran bu kitaplar; tavanın ortasından halının üzerine soluk bir renk aksettiren kandil; bütün bu hüzün ve sükun; yeşil perdenin ötesinde hazırlanan mevtin (ölünün) matemini tutuyor gibi sakit (sessiz) bir elem içinde duruyordu." (BÖD, s. 22).

Mekâna sirayet eden koyu renkler ve solukluk hasta ve ölmek üzere olan bir adamın enerjisiyle örtüşür. Sıcak bir aile tablosuyla başlayan resim, evin dışındaki unsurlarla bozularak bir gerçekliğin acı boyutu mekân algısı üzerinden yansıtılır. Vecdi'nin yataktaki hâli de bu betimlemelerden nasibini alır. Soluk gözleri ve renksiz dudaklarıyla Vecdi Hüsam'a bir iskelet kötü bir hayal gibi görünür. *"...bir insanın gerçekçi bir biçimde anlatılabilmesi için, onun dış görünüşü ve içinde yaşadığı mekân bütün ayrıntılarıyla tasvir edilmesi gerekir. Bir anlamda, dış gerçeklik, iç gerçekliğin aynasıdır. Bu sebeple realistlerin eserlerindeki uzun tasvirler, romantiklerde olduğu gibi, 'tasvir için tasvir' değildir. Tasvir, o mekânda yaşayan insanın karakterini, kültürünü, ekonomik durumunu, iç dünyasını yansıtmada ciddi bir fonksiyona sahiptir."* (Çetişli, 2010: 86). *Bir Ölünün Defteri*'nde de dış gerçeklik iç gerçekliği aktarmada işlevsel olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan Halit Ziya'nın tasvirleri ve mekânı algılayış şekli realist gerçekçiliğin önemli bir örneği konumundadır.

Ferdi ve Şürekâsı romanında Mekân ve tasvirler, romanın genel havasındaki zenginlik-fakirlik karşıtlığını verebilmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Romanın ana karakterlerinden İsmail Tayfur ile Hacer'in odalarının tasviri, esasında bu kişilerin hem ekonomik düzeylerini hem de buna bağlı olarak karakterlerini ortaya çıkaracak şekildedir. Hacer'in odasının tasvirinde özellikle bu odanın işlevselliği dikkat çeker:

"Bu oda, bir genç kızın hayalhanesinden (aklından) geçebilecek, her arzuyu ifaya muntazır (yapmaya hazır) bir servetle husul bulabilecek (meydana gelebilecek) tezyinata gark olmuş (süslere boğulmuş) her tarafına âsâr-ı tantana ibzal edilmiş (pek çok gösterişli eserler konulmuş), her köşesinde bir bedia-i sanat (sanat güzelliği) saçılmış, zengin bir peder tarafından tek bir kızına yalnızlığını unutturmak için vücuda getirilmiş (yapılmış) bir harikadır…" (FŞ, s. 50).

Hacer'in babasının kızına vadettiği şey, para ile elde edilebilecek saadettir. Odasının bu işlevselliği metin içi gerçekliğe eş değerdir. Paragrafın devamında Hacer'in uzun uzadıya tasvir edilen odasında yoğun bir eşya kalabalığı görülmektedir. *"Adeta bir biblocu veya mobilyacı mağazasını andıran bu oda, Nihal'in veya Nemide'nin Avrupai tarzda, pahalı eşyayla döşenmiş fakat sade odalarıyla bir tezat teşkil eder. Bu tasvirin diğer bir önemli özelliği statik değil, hareketli oluşudur."* (Kerman, 2008: 153). Bu hareketlilik metin içi gerçekliği zirveye taşır. Kişiler yaşadıkları mekânla karakter kazanırlar. Hacer'in her şeyi parayla elde etmesi ve saadeti zenginlikle yakalaması Ferdi Efendi'nin hayattan anladığı şeydir. Bu sebeple İsmail Tayfur'un onu isteyemeyeceğini aklının ucundan bile geçirmez. Çünkü ona göre böylesi bir serveti reddedebilecek kimse mevcut değildir.

İsmail Tayfur'un evi tasvir edilirken öncelikle babasının odası ve bu odada geçirdiği son anların hatırası anlatılır. Fakir evlerde ön plana çıkan şey eşyanın zenginliği değil, hatıraların zenginliğidir. Bu sebeple evin her ayrıntısı başka bir hatıraya hizmet eder. İsmail Tayfur'un kendi odası ise özgür olabildiği ve hayalleriyle baş başa kalabildiği bir yerdir. Hacer'in odasındaki kalabalık hayale imkân tanımazken İsmail Tayfur'un odasındaki boşluklar yeni bir hayalin köşküdür:

"Kendi odası; cemiyât-ı gayr-ı ma'dude-i beşeriyenin (uçsuz bucaksız dünyanın) âsâr-ı gayr-ı ma'dudeden (sayısız eserlerden) beri taksim edemediği (bölemediği) kürre-i cismiye-i arzın (yeryüzünün) küçük bir parçasıdır ki İsmail Tayfur'un hissesine isabet etmiştir. Bu oda tamamen, kemâlen (tümüyle), muhtassan (yalnızca) kendisinin, yalnız kendisinindir. Kapıdan içeriye girdiği vakit kalbinden büyük bir şeyin kalktığını hisseder, atının üstünde kum sahralarını (çöllerini) zîr-i pâyından (ayağının altından) firar eder gördükçe kendisini dünyalara sahip, gemisinin altından emvacın seyelanını (dalgaların akışını) hissettikçe nüfuz-ı tasarrufunu ummanlara şâmil kıyas eden (etki alanını denizleri kapsar zanneden) bir bedevi, bir mellâh (gemici) gibi bu fakir genç, bu odasında bulunduğu vakit kendisini bir cihana mâlik (dünyaya sahip zannederdi." (FŞ, s. 74).

İsmail Tayfur'un zihninde yer alan açılımlar onun odasına girdiği vakit kendisi olabilmesinden kaynaklanmaktadır. Hayalperest bir mizaca sahip olması mekân tasviri üzerinden verilerek yine mekânın işlevsellik kazanması sağlanır. Paragrafın akabinde yapılan tasvirler de İsmail Tayfur'un hayallerine karşılık hakikatin keskinliğidir. Zira bir çalışma masası için aylarca para biriktirirken kitaplık satın almak ise imkânı zor bir düş hâlindedir.

Eserde dikkati çeken tasvirlerden biri de Hacer'in, Sâniha'nın ve Nesime Hanım'ın giydiği kıyafetler üzerinden zenginliğin ve fakirliğin ortaya dökülmesidir. Bunun yanında Ferdi Efendi'nin evinin tasviri yine aynı amaca hizmet eder. Hasan Tahsin Efendi'nin zenginlik-fakirlik kıyaslaması dış âlemin tasviriyle somutluk kazanır:

"Bak, şurada dört mecidiyeye dört saat için tasarruf olunabilmiş (kiralanabilmiş) soluk, kırık bir kira arabasının yanında takımı bin liraya vücuda gelmiş (yaptırılmış) parlak bir araba var; bak, ikisi bir yerde duruyor. Halbuki ikisi de birer âlemin başka başka kutuplarından gelmiş. Dikkat ediyor musun? Şu zengin arabası, atlarının mağrurane (gururla) kişneyişiyle, renginin parıltısıyla, ispirinin (uşağının) yaldızlı düğmeleriyle o fakir arabasının kemikleri çıkmış atlarını, solmuş rengini, arabacının yırtık elbisesini tahkir ediyor (aşağılıyor) gibi değil mi? Ah! Fakrın (fakirliğin), servetin yanından nasıl boyun eğerek geçip gittiğini, paranın, zarureti (çaresizliği) nasıl pâ-mâl-i tahkir ederek (ayaklar altına alıp küçümseyerek) gerdune-i azametini (gösterişli arabasını) yuvarladığını görmek için böyle umumi (genel) yerlere; fakrın ezildiğini, servetin i'lâ-yı zafer ettiği (zenginliğin şanını yücelttiği) yerlere gelmeli; bakmalı, görmeli…Şurada bir sene emelden, aylarca idareden (tutumluluktan) sonra alınmış bir câr görürsünüz; onu tedarik edebilmek (alabilmek) için o fakir ailenin zavallı pederi, zavallı validesi kendilerini nelerden mahrum etmişlerdir! Nihayet o cârın giyileceği gün gelir; genç kızın gece rüyası bütün o cârın hülyasıyla, ertesi gün bakanlarda hâsıl edeceği tesirle meşgul olmuştur; nihayet bir meserret-i tıflâne ile (çocukça bir sevinçle) câr giyilir, o gün gezmeye gidilecektir, genç kız sevincinden cârının içine sığamaz. Zavallı kız! Biraz sonra öyle cârlar, öyle tantanalar (gösterişler) görecektir ki kendi cârının nazarında (gözünde) ehemmiyeti kalmayacak; bir seneden beri arzu ettiği bu şeyin hiçbir şey olmadığını anlayacak; kalbini bir hiss-i yeis (ümitsizlik hissi) burkacak, dudaklarındaki hande-i sürur (neşeli gülümseme) uçacak; soluk eldiveninin içinde titreyen parmağını uzatarak, karşıdaki arabanın içinde parlayan cârı göstererek: 'Oh! Anne! Bak, ne kadar güzel!' diyecek. Evet hakkın var, zavallı fakir kız! O güzel! Daima güzel! Seninki daima çirkin olacak!" (FŞ, s. 116-117).

Hasan Tahsin Efendi dış gerçekliği belli bir amaca hizmet etmek için tasvir eder. Atlı araba ve kadınların çarşafı üzerinden yaptığı zenginlik-fakirlik kıyaslaması gerçekçi bir biçimde kişilerin gözlemiyle yapılır. Yapılan tasvirler dış âlemi göstermesinin yanında metin içi gerçekliğe hizmet ederek kişilerin hayata bakışını ve karakterlerini ortaya koyar.

Servet-i Fünûn'da görülen tablo altına şiir yazma geleneğinin farklı bir yansıması da Halit Ziya romanlarında görülür. Resme ait hususların yine bu eserde fazlasıyla görüldüğü dikkat çeker. Kişilerin gözünden yapılan tasvirlerde bir tablonun izlendiği hissi ön plana çıkar:

"... etrafına baktı, karanlık... Bu karanlık içinde yalnız karların donuk bir beyazlığı var. Dört tarafından yollar, muzlim (karanlık) bir denizde köpüklerden müteşekkil (meydana gelmiş) bir güzergâh (geçit) gibi uzanıp gidiyor; Bâbıâli Caddesi, birbirinin üzerine yıkılmış bulutlar gibi yükseliyor; yükseldikçe binaların gölgelerine, semanın (gökyüzünün) çatılara dökülen sislerine karışarak; genç adamın pîş-i nigâhında (gözlerinin önünde) zulmet ve ebyaziyetten (karanlık ve beyazlıktan) mürekkeb (oluşmuş) müphem (belirsiz), müşevveş (karmaşık) bir levha (tablo) imtidat ediyordu (uzanıyordu)." (FŞ, s. 32).

Görülen her manzaranın bir tablo hükmü aldığı açıkça hissedilir. Eser boyunca birçok yerde resme ait kelimelerin geçtiği görülür. Bu da romandaki tasvirlerin özellikle resim sanatıyla koşut olduğunu ortaya koyar. Görselliğin bu denli roman kurgusunda yer alması realist gerçekçiliğin hissettirilmesi çabası olarak okunabilir. Mekân ve buna bağlı tasvirlerin hayali olmaktan uzak birebir kişi gerçekliğini ön plana alınarak işlendiği açıktır.

Mai ve Siyah romanı bir yemek organizasyonu sahnesiyle başlar. Bu sahne oldukça dikkat çekicidir. Roman çevresini oluşturan Mirat-ı Şuun tahrir heyetinin bir araya toplanarak tanıtılmasında işlevsel olarak yemek ortamının etkisi görülür. Okuyucunun anlatı atmosferine sokulmasında çevrenin üç boyutlu tasvirinin önemi dikkat çeker. Nitekim Murat Belge de bu sahnenin Türk edebiyatında önemli bir yenilik olduğunu belirtir:

"Sadece bu sofranın anlatılışı, Türk edebiyatında başlı başına bir yeniliktir. Roman öncesi anlatıda bu gibi sahneler hayli buğuludur. Nesnelerin üçüncü boyutu seçilmez. Bir minyatürdeki gibidirler. Süs için, ya da onlarsız olay gelişmeyeceği için anlatırlar. En genel, en tipik yanları vurgulanır. Oysa bu sahnede her nesne kendine özgü bir durumda. Gerçekliğin bütünü ile hesaplaşmak için yeterince teçhizatlanmış bir anlatım tarzıyla karşılaşıyoruz daha ilk sayfada." (2014: 331-332).

Yemek masasının tasvirindeki boyutluluk realist açıdan önemlidir. Mekân, kişilerin tanıtılması için sadece bir renk olarak oluşturulmamıştır. Yemek masasındaki dağınıklık yazarın masa tasvirinden sonraki ifadesiyle: *"...sanki yedi kuvvetli çenenin*

hücumundan yorgun düşmüş, melûl bir enkaz kümesi şeklinde serilmiş bir sofra." (MS, s. 14) hâline dönüşür. Bu dönüşüm aslında romanın tematik izlerini de barındırır. Simgesel olarak yemek masası romanın gerçekçi yapısına hizmet eder.

Mai ve siyah karşıtlığını resmeden iki ana mekân Ahmet Cemil'in eviyle Hüseyin Nazmi'nin evidir. Evler yapı itibariyle karakterlerin kişiliklerini aktarabilecek boyuttadır. Her iki evin görünümü de Ahmet Cemil'in bakış açısıyla verilir. Dolayısıyla bu evlere dair tasvirlere bakılırken tasvirin neyle bağlantılı olduğu da irdelenmelidir. Kardeşi İkbal'e görücü geldikten sonra Ahmet Cemil kendi evini şöyle tasvir eder:

"Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hatta örtülü sedir, yerde üstüne pembe şatrançlı dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer; küçük dört ayaklı iskemle, İkbal'in yeşil gaz boyamalarından yaptığı sade fakat belki onun için zarif, hoş kalpağı altında lamba, duvarlarda babasından yadigâr olarak kalmış biri kûfî, bir tâlik iki güzel levha, pencerelerde muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iliştirilmiş perdeler, o kadar… burada kadife kanepeler, koltuklar, ataş perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis evanî vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin zedeleyemeyeceği kadar kavi bir saadet üç kalbin irtibatından mütehassıl latif, ruhu ısındırır bir hararet vardı." (MS, s. 185).

Yukarıdaki satırlar Ahmet Cemil'in roman boyunca yaptığı gerçekçi tek tasvirdir. Hayalci kişiliğine karşın burada mekânın ruhunu yakalayabilmiştir. Ailesiyle olan saadeti maddiyatın önüne geçerek eve dair izlenimini etkiler. Bu düşünceler, daha önce Hüseyin Nazmi'nin köşkündeki düşüncelerinden apayrıdır. Bunu doğuran sebep akabinde verilir. Çünkü artık eve bir yabancı gelecektir. Dolayısıyla bu yabancı evin ruhuna aykırıdır. Ahmet Cemil'de eve dair bu gerçekliğin belirmesi neden-sonuç ilişkiyle belirtilmiştir. Yazarın geleneksel aile kalıbına olan muhabbeti karakterin bakış açısıyla roman boyunca aktarılır. Böylesi bir eve olan hayranlığı Hüseyin Nazmi'nin evinde değişir. Hayallerine hitap eden bu ev, onun zihninde bir gayeye dönüşür:

"Odanın bahçeye nazır yeşil panjurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzülmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yerlere dökülmüş… Sanki bu zulmetin ortasından fışkırarak dikilmiş korkunç heyulalar… Odanın ötesine berisine perişan konuluvermiş sandalyeler, ta karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita, oda kapısının iki cenahını işgal eden yüksek, Hüseyin Nazmi'nin bir nev-heves israfıyla doldurduğu kütüphaneler… Ah! O da böyle bir odaya,

şöyle bir kütüphaneye , böyle kitaplara malik olabilseydi!.. Hüseyin Nazmi'nin evinde bu his birinci defa olarak onun temiz dimağına düştü." (MS, s. 72).

Romanın dünyasına nüfuz eden hayal-hakikat karşıtlığı mekân tasvirleri yönüyle de temaya yardımcı olacak bir boyuttadır. Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi'nin evinde gördüğü şey, kendi hayallerine karşılık elinde bulunan gerçekliktir. Eviyle ilgili satırlarda bahsi geçen huzurun ve muhabbetin yerini hayal dünyasını süsleyen Hüseyin Nazmi'nin evinde maddeci nedenler almıştır. Ahmet Cemil'i yıkıma götürecek şey de kendi gerçekliğinin ulviyetini fark etmemesidir. Şöhreti yakalama, lüks ve rahat içinde yaşama, onun hayallerinin eksenini gösterirken ailesi en büyük gerçekliğidir. Her iki evi tasvirinde renkler dikkat çeker. Bu renklerin konumlanışında ilk bakışta bir tezatlık sezilse de Ahmet Cemil'in hayal ettiklerinin iyi, hakikatlerinin kötü olduğu anlamını bertaraf etmek amacıyla özel olarak verildiği bellidir. Ahmet Cemil'in evindeki beyaz, pembe ve sarı gibi renklerle ortama verilen huzura karşı Hüseyin Nazmi'nin evindeki eşyaların karmaşası ve koyu renginin verdiği huzursuzluk görülür. *"Çevremize bağlı maddî şeylerin insan üzerindeki etkisi umursanmayacak şey değildir. Örneğin düzenli bir eşya, insanın ruhunda bir rahatlık meydana getirir."* (Gariboğlu, 1969: 202). Her iki evin Ahmet Cemil'e hissettirdikleri şeyler ayrıdır. Dolayısıyla mekân işlevsel olarak kullanılıp hayal-hakikat karşıtlığını hakikatin lehine çevirir. Bu tasvirlerle birlikte okuyucuda Ahmet Cemil'in hayallerindense hakikatinin daha değerli olduğu hissi oluşturulur.

Romantik bir karakterin başkişi olarak seçildiği bir romanda tasvirlerin romantikliği eserin gerçekçiliğini zedelemez. Ahmet Cemil'in roman boyunca tabiat tasvirleri romantiktir. Romantik bir karakterden gerçekçi bir tasvir beklemek gerçekçiliğe aykırı düşer. Dolayısıyla bu romantik tabiat tasvirlerini romanın realist yönüne zarar veren bir etken olarak görmemek gerekir. Roman boyunca romantik tabiat tasvirleri hayali anlatıcının ağzından değil Ahmet Cemil'in bakış açısından verilir. Bu tasvirler de Ahmet Cemil'in romantik tabiatını açığa çıkartan gerçekçi bir anlatım biçimidir.

Eşyalar, nesneler ve bunların romandaki kullanımı gerçekçiliğin önemli yönlerinden biridir. Alelade bir kullanım şüphesiz ki gerçekçiliğin boyutları içinde değerlendirilemez. Her bir nesnenin kullanımı eserin temel yönsemesini ve karakterlerin tipolojisini oluşturmada etkili olmalıdır. Ahmet Şevki'nin şemsiyesinin onunla ilgili fikirlerde bir belirginleştirme oluşturduğu ifade edilmişti. İkincil karakterleri de romanda belirgin hâle getirmenin önemli ögelerinden biri budur. Diğer bir belirginleştirme de Lamia ile ilgilidir. Ahmet Cemil'in Lamia'ya olan aşkını fark etmesinin akabinde onunla

olan karşılaşmalarında Lamia'nın elbiseleri üzerinden bir tanımlamaya gittiği görülür. Lamia'yla dışarda karşılaştığında onu siyah çarşafın içinde siyah peçesiyle görür. Burada siyah rengiyle hayal-hakikat karşıtlığı üzerinden özellikle bir vurgu yapıldığı açıktır. Evin bahçesindeki karşılaşmasında Ahmet Cemil yine onu kıyafetleriyle tanımlar. Kadın erkek ilişkilerinin sınırlı olduğu bir dönemde yazar, karakterlerin birebir konuşmalarının mümkün olmaması hasebiyle gerçekçi tavrı sürdürebilmek adına böyle bir yöntem belirlemiştir.

Edebî ürünlerde bazen mekân işlevsel değildir. Olaylardan bağımsız şekilde yer alan mekân unsuruna gerekli önem verilmeyebilir. Kimi zaman da mekân olayın asli unsuru hâline gelerek aksiyonun temel unsuru hâline dönüşür. Romantik dönemde olaydan bağımsız olarak yazarın maharetini göstermeye çalıştığı tasvirler, realist dönemle birlikte işlevini yitirmiş eserdeki her bir nesne, dış çevre ve bunların tasvirleri gerçekçi anlatıya kaynaklık etmesi yönüyle esere girmiştir.

Aşk-ı Memnu'daki mekân ve tasvire dair unsurları romantik, realist ve natüralist gözlemlerle incelemek mümkündür. Genel itibariyle realizmin ilkelerine bağlı kalınarak mekân ve tasvirin kişilerin kimliklerini açığa çıkaracak veya aksiyona kaynaklık edecek şekilde örüldüğü söylenmelidir. Kimi yerde ise yazar, romantik duygulanımdan uzak kalamamıştır. Bu durum romanın genelini zedelemez. Eserde akım yönünden yer alan küçük sapmalar eserin bağlı bulunduğu akımın dışına çıktığı anlamına getirilmemelidir.

Her bir karakterin, kendi kimliği yaşadığı yerle ve o yerle olan ilişkisi düzeyinde gösterilir. Genel olarak Halit Ziya romanlarında, *"mekânla ilgili unsurlar veya mekân tasvirleri bir çeşit kişi yaratma veya karakterizasyon aracı işlevini görür."* (Huyugüzel, 2004: 77). Firdevs Hanım ve ailesinin yaşadığı soluk sarı konak, onların maddi olarak pekiyi durumda olmadığını göstermek için bilinçli olarak seçilmiştir. Bihter'in eviyle Adnan Beyin yalısı arasında çizilen mekân tasvirleri Bihter'in maddeye olan düşkün mizacını açığa çıkarır:

"Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle huylanın arasına cibinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûnunda bir uyku nefesi uçmaya başlıyordu. Yalnız – ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi- yataktan, cibinliğin arasından küçük, beyaz, tombul bir ayak sarkıyor; asabi bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir davet manasıyla güya bu emel yatağına takım takım hulyalar çağırıyor; <<Evet!>> diyordu. <<Buraya geliniz mutantan (görkemli) yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün

o güzel şeyler, bütün o müzehhep (yaldızlanmış) emeller… Siz, hepiniz, buraya geliniz…>>" (AŞM, 2015: 59-60).

Karşılıklı alışverişin işlendiği bu kısımda aslında Bihter'in evliliğe olan bakış açısı yansıtılır. Küçük, beyaz, tombul bir ayak karşılığında alınan şeyler çoğul takısıyla desteklenerek Bihter'in maddeye olan açlığı belirtilmiş olur.

Mekân tasvirleri roman kişilerinin bakış açısıyla yapılarak hem onların ruh dünyaları hem de ilgili mekânın yazarın oluşturmak istediği gerçekçilik boyutunda algılanışı gösterilmiş olur. Mlle de Courton'un Adnan Bey'in yalısıyla ilgili düşünceleri Adnan Bey'in yaşantı şeklini açığa çıkarmak için özellikle Fransız mürebbiyenin bakış açısıyla verilir: *"Kendisini yalının şık küçük misafir odasında görünce istifsar eden (soran) gözlerle delilesine (kılavuzuna) bakmış idi: <<Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz?>>"* (AŞM, 2015: 86). Yazar, Fransız mürebbiyenin bu sözleriyle yalının Batılı hayat tarzını taşıdığını ortaya çıkarır. Bu yalıda yaşayanların hayatı tamamıyla Batılı normlara göre düzenlenmiştir. Eserin devamında buna dair ayrıntılar verildiği görülür. Alışveriş için gidilen yerler hep Batılı eşyaların satıldığı yerlerdir. Nihal'in çaldığı müzikler Batı müziğidir. Yaptığı yemekler Batı'dan alınan tariflerdir. Bütün bu ayrıntılar özenle seçilerek ailenin karakteri ortaya dökülmüş olur.

Aşk-ı Memnu'da dış mekânlara pek rastlanılmaz. Olaylar daha çok yalıda geçer. Böyle olunca da dış etkilerden yalıtılmış bir hayat tarzının karakterler üzerinde etkili olduğuna şahit olunur. Yalıyla ilgili olarak Bihter'den önce çizilen tabloyla Bihter geldikten sonra çizilen tablo aynı değildir. Özellikle çocukların odasında yapılan değişiklikler onların ruh hâli üzerinde tesir edecek şekildedir. Nihal ve Bülent'in kendilerini iyi hissettikleri oda düzenleri değişir. Bihter onların odasını yatak odasına çevirir ve çok şık bir şekilde düzenlenen bu odayla birlikte çocukların çocukluklarını sergileyebileceği bir alan bırakılmaz. Zaten Bihter'in Nihal'i genç kızlığa hazırlaması bu düzenin akabinde ortaya çıkan bir durumdur. Bihter'in evde yaptığı değişiklikler bir anlamda olay örgüsünü de tetikler. Yazar böylece mekânı işlevsel olarak kullanmaya devam eder. Yalıdaki her oda, karakterlerin kişiliklerinden parçalar taşır. Bu anlamda Behlül'ün odası incelendiğinde onun karakterinin odayla birlikte nasıl açığa çıkarıldığı görülür. Behlül, Bihter'le olan ilişkisi başladıktan sonra eski hatıralarıyla bezediği odayı düzenlemek ister. Kurşun kalemle yapılmış müphem bir kadın çehresinin olduğu çerçeve, balo defterlerinden bir demet, bir Vişnu heykeli, Japon saksısında kurumuş bir demet eğrelti otu. Bütün bunlar Behlül'de farklı bir aşk hikâyesini çağrıştıran unsurlardır.

Odasındaki her bir nesne onun hayatında ehemmiyet verdiği aşk ve eğlence hayatının yansımasıdır.

Nihal ve Bihter'in yaşadığı bazı olaylardan sonra tabiat tasvirlerinin romantik özellikler barındırdığını söylemek gerekir. Bihter, Behlül'ün kendisinden ilk ayrıldığı gece camın önünde beklerken tabiata karşı romantik bir duyarlılıkla bakar:

"Bütün hayatı bu denizin kenarında, fütur (usanç) getirmeyen ve nihayet bulamayan bir cereyan ile sahilleri yalayarak kim bilir ne kadar düşünceler, ne samimi hasbıhaller (sohbetler) toplaya toplaya geçen bu suların zemzemelerini (nağmelerini) dinleyerek geçmiş iken onları hiçbir zaman böyle vicdanına harim (sırdaş), hissiyatına enis (dost) bulmamıştı. Onu kendi kendisiyle daha yalnız bırakmak arzusuyla manzarayı hafif hafif silmeye başlayan bir zulmet mukaddemesi (karanlık başlangıcı) yarı şeffaf tülden eteklerini salıvererek karşı sahili sisliyordu, tepede gurubun son bir şulesiyle (aleviyle) kırmızı birer göz şeklinde parıldayan bir çift pencere vardı ki yakuttan nigâhını (bakışını) çoktan kapamış idi, Kanlıca eteğinde parlayıp hemen sönüyor zannolunan birçok gözler açılıp kapanıyordu. Yavaş yavaş semalardan ruhu uyuşturan bir samt ve sükûn yağıyordu. Tabiata sakit (sessiz) bir ninni söyleniyor gibiydi." (AŞM, 2015: 373).

Bu satırlarda tabiat, natüralistlerin bilimsel gerçekçiliklerine uygun olarak geliştirdiği mekanik tabiat değil romantiklerin insanın ruh hâline koşut gördükleri canlı bir tabiattır. Tabiat, Bihter'in içinde bulunduğu ruh hâline göre sıkıntılı durumdan kaçmasını sağlayan bir sırdaş ve dost hâlini almıştır. Romantiklerin tabiata karşı en bariz bakış açısı budur.

Bihter'in Behlül'ün gelmesini istediği ve onu beklerken düştüğü ruhi bulanımlar ilerleyen satırlarda bu sefer Nihal açısından yaşanır. Nihal tam tersi Behlül'ün gelmesini istemez. Olaylar silsilesine göre Behlül'ün o gece eve gelmesi onun Bihter'le olan ilişkisinin ilanı hâline gelecektir. Nihal'in yaşadığı sıkıntılı durum onun da doğayla bütünleşmesini sağlar:

"Derin bir gulgule (gürültü) ile uzaklarda gök gürüldüyor, tek tük iri iri damlalar ağaçların tozlarla örtülü yapraklarına damlıyordu. Onun da başında böyle küme küme yığılan bulutlar ve ta uzaklarda, beyninin derinliklerinde gürüldeyen uğultular vardı." (AŞM, 2015: 492).

Tabiatla ruh hâli arasında kurulan benzerlik Nihal'in yaşadığı sıkıntıdan dolayıdır. Adada Behlül'le Nihal'in yalnız kaldıkları gecede de doğayla ruh hâlleri arasında sağlanan koşutluk yine romantiklerin doğa anlayışını hatırlatır:

"Deniz, derin bir uyku sükûtu içinde gibi, yukarıdan sarı bir ateş şişesi şeklinde afaka sekr (sarhoşluk) veren bir zülalin selsebilini işar eden (suyunu serpen) kamerin altında, baygın, melül (bezgin) bir rüya içinde uzun nefeslerle göğüs geçirerek, seriliyor; uzakta müphem gölge yığınlarıyla duran sahillerin muavveç rişelerine (eğri saçaklarına) sokularak daha mahrem, daha samimi köşeler, gizlenecek, siperlenecek tenha, mahfi (gizli), muzlim (karanlık) etekler arıyor; beride, ancak siyah birer sırtı görünen Adaların, meçhul bir uçurumdan fışkırıvermiş binlerce sarı gözlerinin hain ateşleriyle bakıyor zannolunan bu mühip (heybetli) siyah devlerin önünden kaçarak, ta uzaklara, bitmez tükenmez ufukların uzak enginlerine doğru imtidat ediyordu (uzuyordu). Ve aydan dökülen ziya şelalesi ile yaldızlanarak böyle serilip uzanan deniz o uzak ufuklarda semalarla birleşiyor gibiydi; onların bu visal (birleşme) noktasında beyaz bir fecr (tan ağarması) hattı inkişaf ederek, parıldayan bir toz galeyanı (coşkunluğu) içinde, sanki orada tutuşup yanmış bir güneşin hâlâ şaşaalı külleri savrularak, kaynaşıyordu." (AŞM, 2015: 442).

Tam anlamıyla romantik bir duygulanımın eseri olan bu satırlar eserin genelinde hâkim olan realist-natüralist gerçekçiliğin dışına çıkıldığı yerlerdir. Öyle ki bu satırlarda dil de gerçekçi mahiyetini kaybederek olabildiğince tumturaklı ve suni bir hâl alır. Kişilerin denize olan uzaklığı Novalis'in, *"Belli bir mesafeden her şey romantikleşir"* (Akt. Öztürk, 2010: 211) sözü düşünüldüğünde tam da böylesi bir mesafenin yarattığı romantik duygulanımın yansımasını gösterir. Yukarıdaki satırların devamında da Nihal'le Behlül'ün hissiyatının tabiatla eşdeğer gösterildiğine şahit olunur. Burada dikkat edilmesi gereken durum tabiatın insanın ruh hâline etkisinden ziyade kişilerin ruh hâlinin tabiatla özdeşlik göstermesidir. Yağmurlu bir havanın kişiyi hüzünlü yapmasından bahsedilmesi realist bir bakış açısıyla olabilecek bir durumken; kişinin yaşadığı hüzünle beraber eşyada da aynı hüznü görmesi, romantik bir bakış açısıyla mümkündür. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in ve Nihal'in doğaya bakışında ve aynı zamanda Behlül'le Nihal'in beraber olduğu sahnedeki doğaya bakışlarında hep romantik akım ön plana çıkmıştır.

Kırık Hayatlar romanında ev özelinde yıkılan hayatların tasviri yapılır. Evin *"değişen anlam yükü"* (Kefeli, 2005: 86), eserin gerçekçi hâl almasında önemli bir faktördür. Ömer Behiç'in ev ile kurduğu ilişki üzerinden hayatının bir okuması yapılabilir. *"...dış çevrenin tasvirine büyük bir ehemmiyet veren realistler ruh hallerini aydınlatmıya en elverişli olan tarafları almışlar, böylece realiteyi bir seçim süzgecinden geçirmişlerdir."* (Yetkin, 1967: 53). Bu anlamda ev, statik bir mekân olarak

kullanılmamıştır. Aktif olarak kişilerin iç dünyalarının bir yansıması hâlinde çeşitli anlamlar kazanmıştır:

"Ömer Behiç, yaklaşmış, dudaklarında geniş bir saadet tebessümüyle (gülümseyişiyle) bu levhayı (tabloyu) seyrediyordu. Aman yarabbi! Ne kadar mesuttu!.. Hayatında hiç kendisini böyle mesut hissetmemişti. İşte nihayet kendisini, karısıyla, çocuklarıyla, evinde, kendi evinde görüyordu. Bu ev onun bütün hayatında emellerini (arzularını) hulasa eden (özetleyen) bir hülyaydı (hayaldi) ki işte nihayet tahakkuk etmişti ortaya çıkmıştı. Birinci defa olarak hayatının bir gününü kendi evinde geçiriyordu, o kadar beklenen, o kadar süslenip bezenilen saadet saati işte buydu." (KH, s. 29).

Evin taşıdığı anlam yükü Ömer Behiç için hayatın en büyük gayesi olarak çizilir. Öyle ki küçüklüğünden beri böyle bir evin hayalini kurar. Eşi ve çocuklarıyla birlikte yaşayacağı bu yeni ev onun için mutluluk mekânıdır. Fakat eve yüklenen bu anlam bile aslında marazidir. Bunun sebebi ilerleyen sayfalarda daha net açıklanır:

"Bir ev onun nazarında (ona göre) hayat denilen şeyi bir müsaferet mahiyetinden (misafirlikten) çıkararak onunla kendisi arasında münasebeti teyit edecek (ilişkiyi onaylayacak) bir perçin hükmündeydi. Bu benimdir, benim, yalnız benim! Diyecek bir avuç toprağa mâlik olmak onun nazarında öyle bir haz, öyle zevkine pâyân (son) olmayan bir saadetti ki bu tahakkuk etmeyecek (gerçekleşmeyecek) olsa hayatını nâkıs (eksik) kalmış bir rüya, mevcudiyetini (varlığını) sakat doğmuş bir cenin (çocuk) zavallılığına indirecekti." (KH, s. 31)

Görüldüğü üzere ev, madde olarak Ömer Behiç'in zihninde önemli bir yere sahiptir. Buradaki ev, sadece mutlu bir yuva anlamına gelmez. O, kişinin *"yalnız benim"* diyebileceği bir sahiplenme dürtüsünün ürünüdür. Böylesi bir tavır Osmanlının son döneminde yer edinmeye başlayan kapitalist dünya anlayışının da bir ürünüdür. Ömer Behiç'in karakter sunumu ev ile özdeşleşerek yer yer natüralist bir boyuta da ulaşır.

Ömer Behiç'in başkişi olmasından dolayı mekân onun bakış açısından sunulur. Eve olan bağlılığı ve eşiyle olan ilişkisi onun için evi bir cennet bahçesine dönüştürür. Eser boyunca ev üzerinden yapılan anlamsal değişmeler kişilerin yaşadıklarıyla birebir ilintilidir. Bu anlamda mekân ve onun tasviri realist gerçekliğe uygundur. Eserin başında olumlu özellikleriyle çizilen yeni ev onlar için hülya sarayıdır: *"Sonra karı koca bu hülya sarayının geniş, münevver (aydınlık) merdiveninden çıkarlardı."* (KH, s. 33). Tek cümle ve bu cümle üzerindeki işçilik birçok farklı noktanın tek cümle içerisine sindirildiğini gösterir. Ömer Behiç'in hayattaki en büyük gayesi bu ev olduğu için ev, *"hülya sarayı"*

olarak nitelenir. *"Geniş merdivenleri çıkarak 'eve girmek' evin düşlerin, hayallerin barınağı olma özelliğini vurgular."* (Kefeli, 2005: 87). Üslupçu bir yazar olan Halit Ziya, mekân ve tasviri realistlerin sanatsallığına ve işlevselliğine uygun olarak kullanır. Tasvir onun elinde gerçekçi bir yönteme dönüşür.

Ömer Behiç için hayallerinin sarayı hükmünde olan ev, yaptığı yanlışlarla birlikte gittikçe anlamsal bir değişime uğrar. Neyyir ile olan yakınlaşması onu evin bütününden koparak çalışma odasına hapseder. Neyyir'den sonra eve geldiğinde hiçbir yere uğramadan çalışma odasına çekilir. Böylece dış âlemle ev arasında bir geçiş mekânı oluşturulmuş olur. Ömer Behiç'in kirlenen zihni çalışma odasına hapsedilerek mekânlar arasında sınırlar çizilir. Neyyir'le olan ilişkisinin yarattığı suçluluk psikolojisi eve gelince büsbütün belirir. *"Leyla'nın ölümünden sonra ev, artık kırık hayatlarını barındıran bir enkazdır. Sığınak olma ve arındırma özelliklerini yitirir."* (Kefeli, 2005: 89). Eserin başından başlayarak kişilerin yaşamının mekân üzerinden de bir okuması yapılabilir. Kişiyi yaşadığı ortamdan ayırt etmeyen bu anlayış, eserin gerçekçiliğini hissettirir hâle getirir.

Realist anlatılarda önemli olan hususlardan biri de nesnelerin kullanımıdır. Çehov'un unutulmaz tüfeğinin işlevselliği gerçekçiliğin olmazsa olmazlarındandır. *"Aşk-ı Memnu'da Bihter-Behlül arasındaki yasak aşkın kanıtı olan Bihter'in mendilinin yerini bu romanda iki nesne üstlenmiştir. Bunlardan biri Ferruh-Refet ilişkisine kanıtlık eden, Şekure'nin kocasını aramak için gittiği Refet'in evinde gördüğü kocasının bastonudur. Diğeri Ömer Behiç'in Nişantaşı'ndan dönerken uğradığı eski bir hastasının çalıştığı konağın bahçesinden aldığı tropikal bir çiçek dalıdır."* (Kolcu, 2011: 326). İşlevsel olarak baston ve çiçek dalı aldatmaların ortaya çıkması için kullanılır. Sadece Neyyir'in evinin yakınında bulunan tropikal çiçek dalını Bekir Servet fark eder ama arkadaşına belli etmez. Böylece günah nesnesi olarak adlandırılabilecek şekilde nesneler işlevsellik kazanmış olur. Yöntemsel olarak Çehov'un tüfeğine yaklaşan bu kullanım biçimi Halit Ziya'nın realist biçimselliğinin önemli bir figürüdür.

Mekânın öne çıktığı eserlerden biri de Mehmet Rauf'un *Eylül* romanıdır. Süreyya, yaşadıkları köşkten hiç memnun değildir. Köşkten kaçmak için çareler arar. Köşkün kalabalıklardan uzak hayatın dışındaymış gibi görülmesi Süreyya'yı huzursuz eder. Suat'a başka yerlere gitmeyi teklif ettiğinde bulundukları yeri ve gidecekleri yeri şu şekilde tarif eder:

"... Biz papaz değiliz ki bu manastırda yaşayalım... Hayat kalabalık, güzel hava içinde olur. Kalabalık içinde yalnız yaşamak, kalabalık içinde gezip beraber bir köşeye kaçmak; işte asıl zevk budur." (E, s. 14)

Süreyya'nın tavrında bariz bir dengesizlik vardır. Romantik mizacını yaşatmak için bir yer arar. Yaşadıkları yer ona göre bir manastırdır. Mekânın karakterin bakış açısından sunulması gerçekçi bir özelliktir. Süreyya'nın kaçmaya çalıştığı köşk onu her yönüyle kuşatır. Bu evde söz sahibi değildir. Kendi isteklerini tam olarak yansıtamaz. Şehre gitmek ister ama gideceği yerin doğayla iç içe olması gerekir. Başkaları arasında kendi bireyselliğini oluşturmak için bu cümleleri sarf eder. Çünkü babasının otoritesi yaşadığı köşkte kendisini gerçekleştirmesine izin vermez.

Bahar manzarasıyla başlayan yalı tablosu eserin ismiyle bütünleşerek eylül ayında değişmeye başlayacaktır. Geçen zamanda karakterlerin iç dünyalarında oluşan değişimler yine dış tasvirlerle birliktelik gösterir:

"O zaman Suat'a da hayatının şu devresi kendi ömrünün, kendi kadınlık hayatının eylülü gibi geldi. Eylül... Birkaç gün hava ne kadar güzel olsa bu kadarcık fan'i bir güzelliğe bile minnettar olmak lazım gelen bir ay. İçine birkaç günlük kış hücumundan acı düştüğü için, o güzel havaların, devamlı yazın artık nasıl geçmiş, sade bir mazi olmuş olduğunu hissettiren bir esef (üzüntü) ve hasret ayı... Onun hayatı da öyle değil miydi? Son günlerin letafeti ile beraber, şimdi yine imkânsızlığa, yine hüzün ve kasvete düşmemiş miydi? Tıpkı şimdi düşündüğü gibi, nasıl yaz elindeki saadetten bîhaber (habersiz) geçip ilk kış hücumuyla teessüf ederse (üzülürse), o da demin anlamamış, tahassür etmemiş miydi (üzülmemiş miydi)? Tekrar hayatına başlamak arzusu, bugün tekrar yaz olmak emeli gibi değil miydi? Bir senedir onu harap eden endişelerin, melallerin ne olduğunu artık iyice görüyor, 'İşte benim eylülüm' diyordu." (E, s. 182-183).

Eylül romanının gerçekçi bir hüviyete bürünmesindeki temel noktalardan biri zamanın ve mekânın çok yönlü kullanımıdır. Baharla başlayan hikâye kışa doğru hazin bir sona doğru ilerler. Çevre tasvirleri kişilerin ruh hâllerini yansıttığı gibi onlardaki değişimlerle beraber yürütülür. Eserin genel havasındaki psikolojik realizm tasvirle birlikte terkip oluşturur. Suat'ın ruhi değişimleri eylül ayı üzerinden verilirken Necip'in de sanılarına göre değişen ruh hâline en uygun ay eylüldür. Mutluluk ile mutsuzluk arasındaki yol o kadar kısalır ki aynı gün içerisinde açılıp kapanan havanın kararsızlığında ilerler. Bir anda yağmur yağabilecekken ötelerden güneşin çıkacağına dair bir vaadi içinde taşır.

Servet-i Fünûn dönemi romanlarının Tanzimat dönemindeki romanlardan ayrılan temel yönlerinden biri mekânın ve çevrenin tasvirindeki gerçekçi yöndür. Bu dönemde çevre unsurları bilimsel metotlarla ele alınarak eserin kompozisyonunda önemli bir terkip unsuru hâlini alır. Mekân anlatıcının gözünden değil kahramanın gözünden yansıtılır. Böylece gerçekçilerin karakter oluşturma yöntemlerinden biri de mekân üzerinden gerçekleştirilmiş olur. Onların dış dünyaya verdiği tepkiler iç dünyalarının anlaşılmasını kolaylaştırır.

2.6.2. Renklerin Dili: Duyulara Hitap Etme

Realist anlatılarda renk hususu önemlidir. Robert Laffont renk olgusunu; *"Renkler nesnelerin üzerine çarpması ile yansıyan ışınların niteliğine göre gözümüzde oluşan duyumlardan her birini adlandıran anlatımlar veya sözcükler"* (Akt. Türkoğlu, 2003: 279) şeklinde tanımlar. Renklerin özel bir dili vardır. Her renk insanlık tarihi boyunca insanın zihninde beliren sembolik bazı anlamları barındırır. İlk iletişim şekillerinde, mağara resimlerinde bile rengin özel bir yeri vardır. Rengin tarihi insanlık tarihi kadar eskiye götürülebilir (Kotan, 2014: 84).

Realist anlatılarda rengin kullanımı işlevsel tasvirin ürünüdür. Renkler kişi sembolizasyonunda veya karakteri tanımlamada araç olarak kullanılır. Aynı zamanda renklerin insanlık tarihinde edindiği anlam dünyası eserin vakasını yönlendirmede kullanılır. Realistlerin tasvirdeki maharetleri, eserdeki doğa tasvirlerinde veya nesne tasvirlerinde renklerin özel olarak kullanılmasına olanak sağlar.

Halit Ziya romanlarında kullanılan renkler işlevselliği yönüyle benzer anlamları içerir. Özellikle karakterlerin başka romanlarda farklı boyutlanmaları izlendiğinde renklerin aynı anlamlarda kullanılması da kaçınılmaz olur. Bu anlamda *Nemide* ile *Aşk-ı Memnu*'daki Nihal'in aynı renk dünyası içinde verildiği görülür. Nemide, sarı saçlı ve mavi gözlüdür. Nahit ise siyah saçlı kara gözlüdür. Bu iki karakterin etki düzeyleri de saçlarının rengiyle örüntülüdür. Tanzimat dönemi romanlarında da ideal kadınların özellikle siyah saçlı olarak çizilmesi dikkat çeker. Gayrimüslim kadınlarda ise sarı saç hâkimdir. Fakat Tanzimat sanatçıları bu özellikleri eserin tamamına yedirmeyerek romantizmin tasvir anlayışına uygun olarak davranmışlardır. Halit Ziya bu durumu değiştirerek renklerin dilinden özelikle faydalanır.

Nemide romanında, Nahit daha güzel ve alımlı bir kız olarak resmedilirken Nemide ise daha sevecen bir tiptir. Nemide'nin Kanlıca'daki yalıda yer alan odası özellikle beyaz ve pembe renkleriyle tefriş edilmiştir:

"…Odanın pencereleri beyaz tülden uzun perdelerle mestur (örtülü) idi, perdelerin kanatları pembe bağlarla toplanmış olduğu halde pencerelerin iki tarafındaki sarı askılara talik edilmişti (asılmıştı). Bahçeye nazır olan pencerelerin karşısındaki duvarın köşesinde pembe şeritlerle boğulmuş beyaz cibinlik yataklıkta düzen (tuvalet) takımı görülüyordu." (N. s. 78-79).

Nemide'nin masumiyeti beyaz ve pembe renkler üzerinden resmedilir. Beyaz rengi saflığı, olumlu özellikleri, masumiyeti çağrıştırır (Türkoğlu, 2003: 282). Realist tekniğe uygun olarak renklerin işlevsel kullanımı *Nemide*'de dikkat çekici bir unsurdur.

Renklerin etkili kullanıldığı romanlardan biri de *Mai ve Siyah*'tır. Roman ismiyle müsemma olarak bir renk işçiliği olarak okunabilir. Mavi, Ahmet Cemil'in hayallerini tarif eder. Aynı zamanda Ahmet Cemil'in romantik mizacı bu renkle karşılanır. Siyah ise hakikatin rengidir. Bu hakikatle Ahmet Cemil karşılaşmak istemediği için olumsuz gibi algılanabilir. Fakat Halit Ziya'nın bu renk formülasyonu eskinin yıkılışını resmeder. Artık eskinin hayalciliğinin karşısında hakikatin somut yüzü vardır. Ahmet Cemil'in Doğu'ya, Hüseyin Nazmi'nin ise Batı'ya gönderilmesi de aynı amaca hizmet eder. Hayalin geldiği yer Doğu'dur. Hakikat (somut gerçekçilik) ise Batı kaynaklıdır. Renklerin dili aracılığıyla yeni edebiyatın yönelimi bu eser vasıtasıyla sembolik olarak izah edilir.

Renkler, birer simge gibi anlatılmak istenen gerçekçiliğe hizmet edecek şekilde kurgulanır. *Aşk-ı Memnu* romanındaki hâkim renk şüphesiz ki sarıdır. Sarı rengi, canlı bir renk olduğu kadar sonbaharın ve hüznün rengi olarak da kabul edilir (Türkoğlu, 2003: 286). Romanda her iki anlamda da kullanıldığı görülür. Firdevs Hanım'ın ve Nihal'in saçları sarı rengindedir. Firdevs Hanım yaşlılığı kabullenemediği için özellikle saçlarını sarı rengine boyar. Böylece gençlik iddiasında bulunur. Nihal zaten tazeliğiyle sarı rengini hak etmiştir. Bihter'in evi açık sarı rengindedir. Sarının bu tonuyla evdeki yoksulluk ifade edilir. Hemen hemen birçok yerde sarı kelimesi geçer. Kedi bile sarı rengindedir. Nihal'in ilk çarşafı alınacakken renk tartışması yaşanır. Behlül'ün önerisi sarı rengidir:

"…Bu ilk çarşaf olacak, şu halde göze çarpar bir şey bulmalı, bir renk ki geçenlerin zorla nazarını celp etsin. Mesela sarı, ama sapsarı, çiğ, haniya gözleri ısıran sarı. İstanbul'a şık bir kanarya hediye edelim." (AŞM, s.149).

Behlül'ün önerisi kışkırtıcıdır. Biraz da alay içerir. Fakat Nihal'in gençliği sarı renginin canlılığıyla anlatılabilir. Saçlarının da sarı renginde olması özellikle onun tazeliğine vurgu yapmak içindir.

Bu rengin yanı sıra Bihter'in yalıdaki yatak odasında mavi rengin hâkimiyetini ve renk cümbüşü görülür. Onun hayallerinin karşılığı olan bu odada, mavi rengi özellikle seçilmiştir:

"…Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık maviyle boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasında sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden (benzeterek) mülevven (renkli) muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil…" (AŞM, s. 131).

Bihter'in döşediği odada mavi renginin ön plana çıkarılmasının ana sebebi onun romantik mizacıdır. Mavinin beyaza dönüşüyor gibi görünmesi bir tür aldatmacadır. Henüz girdiği bu evde masumiyetini koruduğu için kendi yatak odasında beyaz rengine de dikkat çekilir. Ayrıca sarıya yapılan vurgu tıpkı Nihal'de olduğu gibi gençliğini ve tazeliğini gösterir.

Bihter'in Behlül'le ilgili bir şeyler hissetmeye başlamasından sonra hayatındaki renkler değişmeye başlar. Kendi yatak odasındayken beyazlıklar içerisinde resmedilen bu kadın düşlerinin karmaşasında bir renk karmaşasını da yaşar:

"…Şimdi tavanda fener parçalanıyor, yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla akıyor, kanepeler, dolaplar, perdeler, duvarlar, bütün sel tuğyanından (taşmasından) sonra alçalarak, yükselerek yüzüyor; renkler, gölgeler birbirine karışarak azim bir hercümerç (büyük bir karmaşıklık) içinde her şey akıyor, ta uzakta güneşlerin altında bir siyah dere koyu sularını sürükleyerek ilerliyor, kenarından beyaz bir etek savrulan bir hamak yavaş yavaş sallanıyor, havada bir top garip daireler çizerek bir yandan bir yana inip çıkıyor, kollarını kaldırarak bir çocuk koşuyor, ötede müphem bir çehre dudaklarında haris bir buse ile eğiliyor, bunu eliyle itmek istiyor, eli kalkmıyor, başını çekiyor zannediyor, fakat çekemiyor, o haris buse orada, işte geliyor ve bütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden, Bihter, o diğer bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i mukavemet edilemeyen bir cazibe ile çekiyor…" (AŞM, s. 219).

Renkler ve mizaç büyük bir ustalıkla birbirini bütünler. Bihter'in karakterindeki ikilikle birlikte hayatının renkleri de değişmeye başlar. Siyah ve beyazın zıtlığında iki insan belirir. Biri Bihter'in kendisi diğeri Bihter'in görmek istemediği kendisidir. Eserin

bu kısmından sonra bilinçaltındaki esas Bihter ortaya çıkar ve renkler de değişir. Bundan sonra mavi ve beyazın yerini kırmızı ve siyah alacaktır.

Bihter'le Behlül'ün ilk birlikteliklerini yaşadığı gecede siyah ve kırmızı renklerin odadaki etkisi yadsınamaz. Günah ve cinsellik, adeta odadaki renklerle hissettirilir:

"Bihter, yavaşça Behlül'ün kapısını açarak, içeri girmeye cesaret edemeyerek, başını uzattı. Yalnız ötede henüz tutuşturulmuş sobanın kapağından kayan kırmızı alevlerle zulmetleri (karanlıkları) titreyen bu odada Behlül'ü aradı." (AŞM, s. 238).

Mavi ve beyazla başlayan macera siyah ve kırmızıya bürünerek renk değiştirir. Bihter'in kaderinde Behlül'ün siyah hakikatine sarılan alev rengi bir cinsellik yatar. Bihter'in görmek istemediği bu gerçek renk formülasyonuyla ustaca bir tasvirde belirtilir.

Nihal denilince akla gelen renklerden biri beyazdır. Adaya gittiğinde halası onun için beyaz bir oda hazırlar. Özellikle beyaz rengine yapılan vurgu Nihal'in saflığını renkle bütünleştirmek içindir.

Aşk-ı Memnu'da işlevsel bir kullanımı olan renkler, *Kırık Hayatlar*'da da aynı işlevselliğe sahiptir. Yeni ev tasvir edilirken beyaz ve yeşil renklerin kullanımı evdeki masumiyetle ve huzur mekânı olması hususuyla örtüşür. Bilinçli olarak seçilen renkler, çizilen saadet tablosunun önemli bir figürüdür. Halit Ziya'nın romanlarında eserin başında mutlu bir aile tablosu oluşturulur. *Kırık Hayatlar*'da da yeni evle birlikte önemli bir huzur alanı inşa edilir. Fakat Halit Ziya, *"...mutluluğun değil o bozulmanın hikâyesini anlatır; ya da o mutlu levhanın dışında kalanların hikâyesini."* (Uysal, 2014: 260). Romandaki renkler de bu duruma hizmet ederek zamanla değişirler.

Gerçekçi estetikte olgusal gerçeklik denilen somut ve bilimsel verilerle hesaplanabilir gerçeklik esastır. Dolayısıyla metnin görülen, duyulan, hissedilen duyu organlarına birebir hitap eden pasajlarla örülmesi beklenir. *"Mekânı ve kahramanların ruh halini bütün ayrıntılarıyla vermeyi amaçlayan bu anlatım tarzı, geniş ölçüde resim ve müzik sanatlarından beslenir."* (Huyugüzel, 2004: 78). *Sefile*'de bu anlamda davranışların izlenebildiği bir resim havası içerisinde göz önüne serildiği pasajlara sahiptir: *"Sahilden fenerlerin şuleleri (ışıkları) denize aksederek zulmetler içinde nurdan seyyaleler (akıntılar) tersim ediyordu (çiziyordu)."* (SE, s. 90). Metin boyunca birçok sahnede bir resimden alınmış parçalar görülür. Bu durum, gerçekliği resim sanatında olduğu gibi göz önüne sermenin bir yansımasıdır. Duyu organlarına yönelik pasajlar eser boyunca sık sık tekrar eder:

"Baharın ilk günlerine mahsus hazin bir ziya-ı şems (güneş ışığı) genç kızı nura gark etti. Hafif serin bir hava nîm uryan (yarı çıplak) vücuduna temas ederek seri, tayyar ihtizazlar (hızlı, uçucu titremeler) husule getirdi." (SE, s. 56).

Mazlume'nin pencereyi açmasıyla birlikte rüzgârın tenine dokunması olgusal gerçekçiliğin bir ürünüdür. Bu sahneye benzer bir sahne *Aşk-ı Memnu*'da da kullanılmıştır. Bihter'in cinsel ihtiyacını hissettiği pasajda rüzgârın tenine değmesi işlevsel olarak kullanılır. Yine bu sahnenin devamında da Mazlume ilk defa genç bir kız olarak resmedilir. Vücudunun resmedilişi rüzgârın dokunuşu ve baharın etkisiyle taze genç bir kız bütün gerçekliğiyle ortaya çıkar. Bahar aynı zamanda Mazlume'de eski güzel hatıraların canlanmasını sağlar. Sahnenin bitişiyle birlikte Mazlume'nin, İkbal'le İhsan'ın öpüşmesine tesadüf etmesi genç kızlığa terfi eden bu kişinin ilk defa cinsel ihtiyaç içine girmesine neden olur:

"Mazlume sabahleyin dudakları üzerine âteşîn bir bûsenin (ateşli bir öpücüğün) tazyikinin (baskısını) hissederek uyandı." (SE, s. 63).

Mazlume'nin ilerde İhsan'la birlikteliğine yol açacak sebepler böylece oluşturulur. Bahar tasviriyle başlayan sahnede hem duyular ön plana çıkarılır hem de doğa işlevsel bir şekilde kullanılarak kişinin karakterindeki gelişme çizgisi ortaya dökülmüş olur. Romanın onuncu bölümü bu anlamda başarılı bir realist anlatı örneği sunar.

Eylül romanında Süreyya ile Suat taşındıkları yalının etrafında gezintiye çıktıkları zaman Halit Ziya'da görülen duyu organlarına hitap edici tasvircilik burada da görülür:

"... Evvela rüzgâr onlara çayırdan nefhalar (esintiler) getirmeye başladı; bu birçok çiçeklerin, otların mürekkeb (karışmış) bir nefhası (kokusu), serin, taze, ratip rayihası (nemli kokusu) idi. Biraz sonra çayırın bir kısmını gördüler. Uzaktan burası sarı çiçeklerle bir fulya tarlası gibi idi. İlerledikçe ötesinde berisinde kırmızı, mor, beyaz çiçekler de fark edildi. Mebzul (geniş yeşilliklerin arasında mebzul (bol) renkler, çiçekler ki tarladan taşıyorlar, rüzgârla dalgalanıyorlardı. Rüzgâr parça parça her dalgadan bir buse-i rayiha ile mahmul (güzel kokulu öpücük yüklü) estikçe koylarda koşuşan nefhaların (esintilerin) su üstünde hâsıl ettiği (oluşturduğu) titremeler gibi perişan temevvüçler (dalgalar) esiyordu." (E, s. 69).

Yukarıdaki pasajda dikkat çeken unsur, duyu organlarına hitap eden unsurların fazlalığıdır. Görme, koklama, duyma ve dokunma gibi duyulara hitap etme romantiklerin sanata kazandırdığı özelliklerdendir. Klasiğin mekanik yapısına itiraz eden romantikler

doğaya bir canlılık atfederek duyu organlarına hitap eden bir doğayı ön plana çıkarırlar. Fakat romantikler doğada görülenleri kendi ruh hâlleri içerisinde değiştirerek farklı bir anlam dünyası oluştururlar. *Eylül* romanında kişilerin doğayla ilgili tecrübeleri göz önüne alındığında eserdeki vakanın ilerleyişi tabiat manzaralarıyla eşgüdüm hâlindedir. Süreyya ile Suat yalıya taşındıkları zaman adeta evliliklerinin ilk yıllarındaki heyecanı yaşarlar. Mevsimin bahar olması ve onların ruhundaki coşkunluk doğa tasviri üzerinden verilerek kişilerin psikolojik görünümleri de elde edilmiş olunur.

Halit Ziya renklerin dilinden yoğun derecede faydalanır. Onun tasvir yönteminin bir parçasını da renkler oluşturur. Renklerin genel anlamları karakterlerin mizaçlarını, vakanın gidişatını, kavramların inşasını oluşturmada etkili bir husustur. Gerçekçilerin tasvirden anladığı işlevsel boyut onun romanlarında renkleri kullanma becerisiyle de ön plana çıkar. Aynı zamanda tasvirde duyulara hitap etme gerçekçiliğin çok yönlü işlenmesine olanak tanır. Hem Halit Ziya'da hem de Mehmet Rauf'ta bu özellik mevcuttur. Birçok duyunun birlikte kompoze edildiği eserlerde gerçeklik çok boyutlu bir görünüme ulaşır.

2.7. Dil ve Üslup

Her edebî akım kendi fikrî temelini destekleyecek bir anlatım yönteminin peşinde olur. Seçilen anlatım yönteminde yazarın eserine olan uzaklığı, karakterlerin kullandığı dilin ölçüsü, sunuş şekli eserin mahiyetine doğrudan tesir eder. Yöntemde oluşacak bir tutarsızlık eserin bütününü etkileyerek kalitesizleşmesine ve anlatılmak istenenin tam olarak verilememesine yol açar. Bu anlamda bir edebî eserin üslubu onun bel kemiğini oluşturur. Romantik dönemle birlikte üslupta serbest bir tavır ön plana çıkarken realist dönemde üslubun muhtevaya katkı sağlayarak gerçekçiliği barındırması gerektiği hususu belirginlik kazanır. Böylece yazarın bakış açısı ve karakterleri konuşturma biçimi değişim gösterir. *"Üslup, muhteva ile dil arasındaki münasebettir. Bundan dolayı, bir yazar veya neslin üslûbundan bahsederken sadece onların kullandıkları dil ve edebî sanatlardan bahsetmek bir mâna ifade etmez. Mühim olan ifade ile muhteva, başka bir deyimle üslûp ile duyuş tarzı arasındaki münasebeti bulmaktır."* (Kaplan, 1971: 54). Realist eserlerin dili ve üslubu bir bakıma eserin gerçeklik kimliğini de ele verir.

Sefile romanı Halit Ziya'nın ilk romanı olması hasebiyle üslubundaki çelişkilerle ön plana çıkar. Yazarın oluşturmaya çalıştığı realist dil anlayışının zaman zaman romantik bir karakter gösterdiği anlaşılır. Roman boyunca anlatımın ön plana çıkması,

tasvirlerin karakterlerin yerine yazar tarafından yapılması olayın gerçekçiliğini etkiler. *"Realist bir sanatçı, tasviri kendi görüş ya da anlayışına göre yapmaz... Sözgelişi, romancı bir sokağın, bir parkın, bir manzaranın ya da bir evin tasvirini yapacaksa, o çevrede yaşayan insanları kendi yerine koyup etrafı, onların gözleriyle görüyormuşçasına tasvir etmek mecburiyetindedir."* (Gözler, 1976b: 11). Bu tasvir metodu karakterlerin hayata bakış açısını ortaya koyarak yazarın tarafsızlığını da perçinler. Sürekli olarak sözün hayali anlatıcıda olması gerçekliği zedelemektedir. Roman kişilerinin karşılaştıkları yeni durumlarda ve yeni mekânlarda ne hissettiklerini onların bakış açısından görmek realist anlatılarda oldukça önemlidir.

Mazlume, soğuk bir günde hayattan bezmiş bir şekilde dilenirken Mihriban Hanım onu o hayattan kurtararak yeni bir hayatın kapılarını açar. Yeni bir evle birlikte yeni bir hayatın ilk sahifesi açılır. Bu durum hayali anlatıcının gözüyle verildiği için karakterlerin pasifleştirilmesine yol açar. Dolayısıyla anlatının daha çok masa başında planlandığı izlenimi oluşur. Tasvir ediş şeklindeki bu küçük nüans eserin mahiyetine de etki eder. Sonraki eserlerinde özellikle bu durumun değişmesi, örneğin Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi'nin evini tetkik ederek her iki karakterin yaşam tarzları arasındaki farklılıkların ortaya konulması, sanatkârın realist üslubunun zamanla yerleştiğini gösterir.

Realist üslupta sıfatların, zarfların ve benzetmelerin mahiyeti de önemlidir. Romanın başında kuruluşun acemilikleriyle *"Zavallı Mazlume"* (SE, s. 18) gibi bir söylemin yazarın mesafe kontrolünü etkileyen bir söylem şekli olduğu açıktır. Fakat yazarın bu durumdan daha sonra kaçındığı görülür. *"Sıfatların ve zarfların çokluğu ve 'görüldü', 'işitildi' gibi kelimeler yazarın görüleni, duyulanı kaydetmek istediğini gösterir."* (Huyugüzel, 1984: 192). Bu tarz kelimelerle eserin gerçeklik payı kuvvetlendirilmeye çalışılır. Resme ait kelimelerin sık kullanımı, tersim, teressüm, mürtesem ve levha, üslubun objektif olmasını sağlayan hususlardan birisidir (Huyugüzel, 1984: 199).

Romanda realist üslubu etkileyen hususlardan birisiyse anlatıcının davranışları birebir söylemesidir. Realist teknikte davranışın ne olduğu anlatıcı tarafından tekrar edilmez. Karakterin davranışı yaşantı yoluyla gösterilerek zaten ifade bulmuş olur. Roman boyunca, *"Mazlume hüngür hüngür ağlıyordu", "Mazlume düşünüyordu", "Mazlume aç idi!..", "Mazlume korkuyordu",* (SE, s. 18, 21, 32, 59) gibi müdahaleler anlatıcının konumunu etkileyerek üslubun realizmden uzaklaşmasına sebep olur. Bu açıklamalardan önce davranışlarıyla Mazlume'nin ne yaşadığı zaten anlatılmıştır.

Örneğin ağlıyordu demeden önce Mazlume'nin gözünden yaşlar geldiği veya düşünüyordu derken de hayalinden geçenlerden bahsedildiği görülür. Dolayısıyla bu tür araya girmeler üslubun akıcılığını etkilemenin yanında olayın somut gözleminin hayal düzlemine taşınmasına neden olur.

Bütün bunlara mukabil roman boyunca açık ve yalın bir anlatımın olduğu görülür. Karmaşadan kaçılarak karakterlerin ruh dünyalarının birebir karşılığı olan cümlelerle anlatımın açıklık kazanması gerçekçi üslubun önemli özelliklerindendir. Sanatkârın daha sonra titizlikle yürüteceği şiirsel üslubunun ilk nüvelerinin de bu romanda uygulandığı söylenebilir. Roman boyunca birçok sayfada Mazlume ismiyle başlayan paragraflar anlatıma ritim katmak içindir. Bu deneme, özellikle kırk ikinci bölümde zirveye ulaşarak eserin mensur şiir seviyesine erişmesine sebep olur. Realist anlatılar sanatsal yönüyle dikkati çeker. Fakat bu sanatsallığın miktarı çok önemlidir. Aşırı sanatsallık gerçekliği zedelerken sanatsallıktan uzaklaşılması da eseri boş bilgi yığınağına dönüştüreceğinden tercih edilmez. *"...ilk gerçekçiler teknik sorunlarla yakından ilgilenmişlerdir. Bunun nedeni, toplumun kültürüne sıkı sıkıya bağlı, gündelik olaylarla yakından ilgilenen, kişinin başka kişilerle ilişkilerini nesnel olarak inceleyen, sıradan kimseleri ele alan bir yazı türü olan gerçekçi romanın ancak estetik yönü güçlü olursa bir sanat eseri görünümünü kazanacağına inanmalarıdır. Aksi halde romanın bir toplum incelemesinden, bir antropolojik, psikolojik çalışmadan, bir ekonomi ya da felsefe eserinden farkı kalmaz."* (Aytür, 1974: 134). Bu sanatsal yaklaşımın dengeye ulaşması realist gerçekliğin en üst seviyeden ortaya çıkmasını sağlar.

Halit Ziya'nın diğer bir eseri *Nemide*, anlatma düzeni açısından klasik bir örgüye sahip değildir. Nemide'nin babasıyla bahçede çiçek topladığı bir günde başlayan hikâye geri dönüşle babasının annesini kaybettiği ve kendi doğumunun gerçekleştiği zamandan başlar. Fakat roman bundan sonra klasik vaka örgülerinde olan düz çizgisel anlatma düzeninde devam eder. Başlangıç bölümü sayılmazsa -ki çok kısa bir girişten oluşur- romanın zamansal olarak romantik denilebilecek bir çizgiselliğe sahip olduğu söylenebilir.

Bir Ölünün Defteri romanı realizme uygun olarak açık ve sade cümle kalıplarından oluşmaktadır. Anlatımda karışıklığa yol açacak durumlardan uzak durulur. Tasvirler gereksiz yere uzatılmadan eserin ana yönsemesi dışına çıkılmaz. Halit Ziya'nın daha sonraki romanlarında görülecek olan sanatlı cümlelerinin esas örnekleri bu romanla başlar. Vecdi'nin, Hüsam'ın gazetedeki yazısını okuduktan sonra kıskançlığının ve

Hüsam'a olan kininin etkisiyle gazete kâğıdına yaptıkları hem estetik bir cümlenin oluşmasını hem de verilmek istenen duygunun aktarılmasını sağlar.

"O zaman ihtiyarsız (elde olmayan) bir hareketle elimi uzattım, karşımda benimle istihza ediyor (alay ediyor) gibi duran bu kâğıt parçasını aldım, şiddetle fırlattım. Zavallı kağıt parçası vurulmuş bir kuş gibi havada bir müddet sallandıktan sonra düştü ve bir kenara serpildi." (BÖD, s. 82).

Eser boyunca rastlanılan estetik cümleler yazarın realist sanatsallığını geliştirdiğini gösterir. Realistler yoğun olaylardan kaçarak bir gerçekliği hissettirmeye çalıştıklarından saf gerçekliğin eserin değerini düşüreceği düşüncesiyle sanatsal bir yaratıma yönelmişlerdir. Sanatsal cümlelerin hem var olan gerçekliği bozmaması hem de anlamı karmaşık hâle getirmemesi gerekir. *Bir Ölünün Defteri*'nde estetik cümlelerle karakterlerin ruh hâli de aktarılır: *"Nigâr bıçağının ucu ile boş tabağının içinde mevhum (hayalî) bir resim çiziyordu."* (BÖD, s. 83). Bu tarz cümle kuruluşu realist estetik açısından çok önemlidir. Estetik bir betimlemenin yapıldığı cümle aynı zamanda işlevsel olarak var olan durumun hayalde canlandırılmasına yardımcı olur.

Ferdi ve Şürekâsı romanı ile birlikte yazarın *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*'da en olgun örneklerinin görüleceği şiirsel üslubun önem arz etmeye başladığı görülür. Romantik karakterler vasıtasıyla şiirsel üslubun realist tekniğe ters düşmeyecek bir biçimde uygulanmasına İsmail Tayfur özelinde rastlanılır. İsmail Tayfur tıpkı Ahmet Cemil gibi hayalleri yıkılan bir gençtir. Özellikle tabiatla baş başa kaldığı anda lirizme kaçan bir duygusallıkla karşılaşılır:

"İsmail Tayfur deniz kenarındaydı; şimdi deniz gözünün önünde mehib (korkunç), azîm (çok büyük), dehhaş (dehşetli) bir uçurum gibi açılıyor; karlar güya sema züban etmiş (erimiş) de parça parça bir kâz-ı ademe (yokluğun kesişme noktası) dökülüyormuş gibi bu uçuruma düşüyordu…" (FŞ, s. 33).

İsmail Tayfur'un kendisiyle baş başa kaldığı zamanlarda tabiatı ruhunun bir aksi olarak izlemesi eserde şiirsel bir üslubun doğmasına sebep olur. Bu şiirsellik eserdeki tablo hâline dönüşen bütün tasvirlerde karakterlerin bakış açısından verilerek romanın sanatsal bir dile erişmesine neden olur.

Kişilerin tasvirlerinde ağdalı bir dilin kullanılması yazarın estetiğini oluşturma çabası olarak okunabilir. Önceki romanlarında daha basit düzeyde yapılan kişi tasvirleri bu romanla birlikte yazarın kabiliyetini ortaya dökmede bir araç hâline gelir. Sâniha'nın dış görünüşünün tasviri Servet-i Fünûn döneminde oluşacak olan ağır dilin habercisidir.

"Sâniha'nın çehresi, bir ressamın – fikr-i keder-perveri mestur-ı sehab-ı endişe olduğu hengâm-ı melal içinde (kederli düşüncesinin endişe bulutlarıyla kaplandığı bıkkınlık anlarında) – fırçasının gözyaşlarından çıkmış bir simâ-yı gam-perver (kederli bir yüz) gibi kısa fakat gür siyah saçlarının arasında, bir levha-i hüzn-enis (hüzünlü bir görünüş) teşkil eder; reng-i elimi (kederli rengi), bir gecenin zulmet-i mateminden (yaslı karanlığından) toplanmış kadar siyah gözlerinin altında bir hilal-i müzlim (karanlık bir hilal) görünmüş, güya o siyah gözlerin nigâh-ı hazininne (hüzünlü bakışına) birer zıll-i hazin (kederli birer gölge) vücuda getirmişti (düşürmüştü). Biraz soluk, biraz sarı reng-i siması (yüzünün rengi) arasında ince dudakları kalkıp beyaz dişleri parladığı vakit, güya bu sima-yı zalam-ı âşiyana (kederli çehreye) uğramış bir nur-ı serseri (başıboş bir parıltı) gibi dudaklarının ucunda bir şulei tebessüm (parlak bir gülümseme) uyandığı zaman, Sâniha'nın çehresi, mehtaba tesadüf etmiş bir leyl-i sehabdar (bulutlu bir gece halini alır." (FŞ, s. 80).

Cümlelerin uzunluğu ve terkiplerin yoğunluğu Sâniha'nın tasvirini bir tasvirden öteye taşır. Servet-i Fünûn'daki tablo altına şiir yazma geleneğinin nesir içinde oluşmuş başka bir şekli bu tasvirlerdir. Özellikle bu tasvirlerde tablo, levha, tersim, teressüm gibi kelimelerin yoğun kullanılışı yazarın realiteye sanatsal bir kılıf oluşturma isteğini ortaya çıkarır. Gerçekçi anlatılarda dilin sadeleşmesi ve felsefi biçimden uzak olması gerekir. Sanatsal dil inşasıyla dilin sadeleşmesi arasında fark edilebilecek tezat, sanatkârın kabiliyetiyle aşılabilecek bir durumdur. Halit Ziya'nın özellikle dil meselesinde Servet-i Fünûncularla birlikte hareket etmesi onu toplumsal gerçekçilikten uzaklaştırarak bireysel gerçekçiliğe yönlendirir. Kişilerin ruh hâllerini aydınlatmada sanatlı bir dil kullanır. Gerçekçilikle ters düşmeyen bu tutum; onun sanatının öznelliğiyle ilgilidir. Eserde geçen tasvirlerde felsefi bir dil kullanılmaz. Kullanılan ağır dil de yazarın üslup seçimini ortaya koyar.

Ferdi ve Şürekâsı ile birlikte kişilerin ruh dünyasını ortaya koyacak iç konuşma tekniğinin de yerleşmeye başladığı görülür. *Aşk-ı Memnu*'da en iyi şeklini alacak bu biçimin ilk romanlarındaki en olgun hâli bu eserindedir.

"Gözlerini kapayıp da yahut yatağının üzerine serilip de İsmail Tayfur, hüzünlerini, yeislerini, mahvolmuş ümitlerini, hayatını işgal eden boşluğu düşündüğü vakitler, işte yalnız o nokta-i ziya (ışık noktası) parlar. Çeşm-i nurunu (gözlerini) kırparak 'Ne için meyus oluyorsun (umutsuzlanıyorsun)? Hayat! Hayat, aşktan başka bir şey midir? Mesut olmak mı istiyorsun? Saadeti aşktan başka bir yerde bulamayacaksın. İnsan

nekbetinin (talihsizliğinin), saadetinin mevcududur (yaratıcısıdır). İşte saadet sana bir aşk suretinde (şeklinde) ibtisam ediyor (gülümsüyor). Kollarını aç, saadeti kollarının arasında bulacaksın' diyordu." (FŞ, s. 68).

Kişilerin ruh tahlilleri ve derinlikli psikolojik yapıları iç konuşma tekniğiyle beraber verilir. Böylece karakterler daha ayrıntılı bir şekle ulaşır. İsmail Tayfur'un daha sonra yaşayacağı büyük hüzün onun iç dünyası ortaya konarak olgunlaştırılır.

Mai ve Siyah romanı dil ve üslup açısından *Aşk-ı Memnu* ile yakınlık gösterir. Bu romanda başkişi şairdir. Romanın diğer karakterlerinin de şair ve yazar çevresi olması hasebiyle kişilerin şairane üslupları muhtevanın gerçekliğiyle ters düşmez. *Aşk-ı Memnu* romanında da yazar kişileri belli bir muhitten seçerek onların tek tip konuşmalarını makul hâle getirmiştir. Yazar gerçeklik hissini zedelememek adına bu romanda da kişileri üslubuna uygun seçer. Kişilere göre üsluptan ziyade üsluba göre kişilerin varlığından söz edilebilir.

Ahmet Cemil'in şair olması ve romantik mizacı söz kendisine geçirildiğinde açığa çıkar. Yalnız kaldığı zamanlarda ve doğa izlenimlerinde daima ondaki romantik ruh görülür:

"Ah! Bu bârân-ı elmas… Bahçenin râkid havasını dağıtan, içinde bir aşk nefhası, sıcak ve baygın bir nefes gibi sanki ta göklerin sezilmeyen yüksekliklerinden dökülen bu nağmeler… Kâh kalbin en derin noktalarından geliyormuşçasına deruni, pest, sanki sâkit; kâh bir teessür feveranına inikas etmişçesine patlayarak, feryat ederek; bazen bir şikâyet nâlesi, bazen bir makhuriyet iniltisi…" (MS, s. 35-36).

Ahmet Cemil'in düşünceleri günlük, sıradan bir cümle olmaktan ziyade bir şiir gibi okunur. Halit Ziya'nın mensur şiir zevkinin Ahmet Cemil vasıtasıyla metnin içine sindiği görülür; fakat dikkat edilmesi gereken bu ağdalı üslubun metnin değil Ahmet Cemil'in üslubu olduğudur. Böylece yazar, Ahmet Cemil'in hayalci yönünü kendi sanatsal üslubuyla perçinlemiş olur. Romantik denebilecek bir üslup realist muhtevaya uydurularak gerçekçi bir nitelik kazanır. Yazar, ustalıkla böylesi bir teknik sergiler. *"Realistlere göre biçim <<gövde>>dir. Eserin özü ve konusu ise <<ruh>>tur. Ruhla gövdenin birbirinden ayrılmaması gerekir."* (Gözler, 1976: 15). Realist eserde öne çıkan eserin özüne uygun bir üslubun belirlenmesidir. *Mai ve Siyah*'taki sanatsal üslup karakterin tamamlayıcısı olması yönüyle eserin özüne uygun düşer.

Tasvirin ön plana çıktığı realist eserlerde dilin sanatsal olması kaçınılmazdır. Burada söz konusu olan dengeyi kaçırmamak ve sanatsallığın eserin ruhuna aykırı

düşmemesidir. *Mai ve Siyah* boyunca sanatsallığın korunduğu ve eserin şair çevresinden dolayı bu sanatsallığın ruhuna uygun düştüğünü söylemek mümkündür.

Tematik olarak natüralist anlayışla kurulan *Aşk-ı Memnu* romanının üslubu realist ve natüralist bir gözlemle incelendiğinde belli sonuçlar elde edilir. Realizmde sanatsallık ön plandayken natüralist eserlerde üsluba çok önem verilmeyerek daha özensiz bir üslup anlayışı benimsenir. Servet-i Fünûn döneminin etkisiyle Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* romanında sanatsallıktan uzak duramamıştır. İçeriğini natüralist anlayışla kurgulamasına rağmen dilinde realizmin sanatsallığını önemsemiştir. *"Realizm edebî üslûba çok büyük bir önem vermiş, anlatımın sağlam ve ölçülü olması için elden gelen çabayı esirgememiştir. Natüralistlerde olduğu gibi, kahramanı, bağlı bulunduğu sınıfın diliyle konuşturmamış, fikirlerin ve duyguların belirtilmesinde sözcüğün edebiyattaki değerinden faydalanmaya çalışmıştır."* (Gariboğlu, 1969: 206-207). Natüralizmde en bariz unsurlardan biri kahramanın bağlı bulunduğu sınıfın diliyle konuşmasıdır. Oysa *Aşk-ı Memnu*'daki karakterlerin hepsi aynı tarzda konuşmaktadır. Romanın esas karakterlerinin bağlı bulunduğu seviye birbirine yakındır; lakin evdeki hizmetçilerin de aynı şekilde konuştuğu romanda kişiye özel bir dilin kullanılmadığı görülür. Kişilere söz geçirildiğinde dil, realist anlayışa uygun olarak sadeleşir. Yazarın özellikle dikkat ettiği bu durum, romandaki dil karmaşasını da gösterir. Kişilere geçince sadeleşen dil üçüncü tekil şahısta ağırlaşır. Yazarın Servet-i Fünûn döneminin ağır dil anlayışından vazgeçemediği görülmektedir.

"- Tuhafsınız, Matmazel, dedi. Bana her vakit piyanonun çalışmadan öğrenilmeyeceğini söylerdiniz. Tam ben çalışmaya heves duyarken şimdi de bu kaide çıktı.

Adadan avdet edeliden beri Nihal mutadının hilafına olarak mürebbiyesine karşı ara sıra böyle asabının serbest bir hamlesiyle cevap vermeye başlamıştı." (AŞM s. 135).

Görüldüğü üzere söz Nihal'deyken dil sadeleşir ve günlük konuşma diline dönüşür. Hayali anlatıcıya geçtiğindeyse hemen hemen romanın birçok yerinde Arapça ve Farsça terkiplerle karşılaşılır. İncelenen baskı yazarının sadeleştirdiği baskı olmasına rağmen karakterlerle hayali anlatıcı arasındaki dil farklılığı bariz bir biçimde görülmektedir. Bu sanatsallık makul derecede realizmle bağdaşır. Realizmde istenmeyen şey anlamın kapalı olmasıdır. Yazarın kullandığı ağır terkiplere rağmen anlatımın açık olduğunu ve dile felsefi bir anlatım niteliği verilmediğini belirtmek gerekir.

Realist anlayışta yazar romandan uzaklaştırılır. Dolayısıyla yazarı belli edecek her türlü eylemden uzaklaşılması gerekir. Yazarın eserden tamamen çekilmesi söz konusu değildir; lakin bunun mümkün mertebe yapılması gerekir.

Kompozisyonun çok sağlam olduğu eserde yoğun bir düzenin olduğu görülür. Natüralist eserlerde kompozisyona çok önem verilmez. Hayat romanlardaki gibi bir düzene sahip değildir. Realist anlayış ise barındırdığı sanatsallıktan dolayı sağlam bir kompozisyon peşindedir. Bu yönüyle de eserin realist biçim anlayışına uygun olduğu söylenebilir. Natüralist yöntemin içerik düzeyinde uygulandığı *Aşk-ı Memnu* romanında üslubun daha çok realist düzlemde kaldığı görülür.

Kırık Hayatlar eseriyle birlikte Halit Ziya'nın üslubunda belirgin bir sadeleşme görülür. Servet-i Fünûn döneminin ağır ve sanatlı dilinin terk edilmesi eserin yazım tarihiyle de ilgilidir. Bilindiği üzere harf inkılabından sonra Halit Ziya'da dil alanında yeni fikirler gelişmeye başlamıştır. Bu sebepten romanlarının sadeleştirmesi bizatihi kendisi tarafından yapılır. Sadeleşen dille birlikte anlatım şiirsellikten uzaklaşır. *"Realist romanın belirgin özelliklerinden biri olan dış gerçeğin olduğu gibi yansıtılması düşüncesiyle Kırık Hayatlar romanının dilinin şiirsel bir anlatımdan uzaklaştığını daha somut bir dil kullanıldığını söylemek mümkündür."* (Ağca, 2008: 379). Bu somutluk realist anlatım düzeyinin bütün yönleriyle Halit Ziya romanına sirayet ettiğinin göstergesidir.

Kırık Hayatlar'da fark edilen diğer bir husus geriye dönüş tekniğinin diğer romanlarda olduğu kadar görülmemesidir. Geriye dönüş tekniğinin azlığıyla beraber karakterlerin davranışları günün gerektirdiği ölçüde anlaşılabilir. Dolayısıyla kişilerin davranışlarının nedenleri geçmişe bağlı olarak ortaya dökülmemiştir. Önceki romanlarda görülen kişilerin çocukluktan başlayarak eğitim süreçleri, aile ilişkileri ve yaşadıkları diğer durumların detaylı anlatımı bu romanda görülmez. Yapılan geriye dönüşlerde bu durumlar kısa ve öz olarak ifade edilir. Kişiler, süreç içerisindeki davranışları yoluyla ortaya dökülerek genel bir tanıtım yolundan da kaçınılır.

Servet-i Fünûn döneminin diğer yazarlarında da açık bir anlatım görülür. Hüseyin Cahit Yalçın'ın ve Safveti Ziya'nın eserlerinde anlam kapalı değildir. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanı yoğun psikolojik tahlillere rağmen kişilerin karakterlerine uygun bir dile sahiptir. Necip ve Suat'ın eğitim düzeyleri açıklanmasa da Batı müziğiyle olan yakınlıkları onların entelektüel düzeylerini gösterir. Kişilerin konuşmalarındaki sadelik

ruh hâllerinin anlaşılmasını kolaylaştırır. Söz hayali anlatıcıya geçirildiğinde dönemin sanatlı söyleyişi kendisini hissettirir:

"…ve onun gözlerinin bir saniye sözlerini sorar gibi, kendine ini'tafını (yöneldiğini) hissetti. Ah bu gözlerdeki mana-yı melül-ı sual (elemli sorgulayıcı anlam), bu yorgun ve zavallı ağlamış gözlerdeki nur-ı af (bağışlama aydınlığı)… Necip dünyaları baziçe-i heves (heves oyuncağı) edecek bir galeyan-ı sürur (sevinç coşkusu) ile dışarı hücum etti…" (E, s. 168-169).

Mehmet Rauf'un Halit Ziya'nın yolunda ilerlediği çok bellidir. Sanatlı anlatımı roman boyunca istikrarlı olarak devam eder. Söz kişilere geçince daha sade bir anlatımla karşılaşılır.

Servet-i Fünûn dönemi yazarları her ne kadar dil konusunda eleştirilseler de üslup açısından realistlerin sanatsallığını yakaladıkları gözlenir. Tanzimat döneminin sonuna doğru Ahmet Mithat'ın da benzer üslup özelliklerini yansıttığı paragraflar bulunabilir. Özellikle Eski Mektuplar romanında tasvirlerin daha sanatlı bir dille yapıldığı gözlemlenir. Servet-i Fünûn dönemindeki dil ve üslup özellikleri anlatıcının mesafesiyle birlikte gerçekçi bir boyuta erişerek birbirini tamamlar. Bu bakımdan üslubun gerçekçi olmasını sağlayan sebeplerin çok yönlü olduğunu da belirtmek gerekir.

2.7.1. Mesafe Kontrolü

Realist eserlerde belki de ilk dikkati çeken şey yazarın eserine olan uzaklığıdır. Romantik akımın karşısında olan realist akım, romantizmin müdahaleci tavrını sevmez. Yazarın her an eserin bir yerinden çıkarak olaylara müdahale etmesi anlatının gerçekliğini zedeleyen temel unsurlardandır. Bu dikkatle *Sefile*'nin yazarı Halit Ziya'nın en büyük iddiası onun eski anlatılardan farklılaştığı ve gerçekçi edebiyatın bir ürünü olduğudur. Öyle ki Ahmet Mithat'ın *Henüz 17 Yaşında* adlı eserine karşılık olarak aynı konunun işlendiği bu eserde yazarın eserinin içinde görünmesi eserinin gerçekçilik tezine uygun düşmeyecektir. Fakat bilinmelidir ki bu durum teknik bir konu olarak üslubun önemli bir parçasıdır. Yazarın bu niyette olmaması ile eserinde zaman zaman bu tuzağa düşebilmesi sanatsal yeteneğin mahsulüdür. Edebî hayatının bu ilk romanında Halit Ziya'nın mesafe kontrolünde zaman zaman sıkıntı yaşadığı ve romantik teknikten kaçamadığı görülür.

Sefile'nin ikinci bölümünde evin tasviri yapılırken yazarın bu tasvir şeklini romantik akımdan kurtarma isteği görülür. Bu anlamda eserde bir ders verilmek istenir.

Bu ders verilirken realist akımın en önemli hususlarından olan yazarın eserden uzaklaşması ilkesine ters düşülür:

"Üçüncü katın ikinci kattan bir farkı varsa onun da gayr-i mefruş (döşenmemiş) bulunmasından ibaret olduğunu haber verirsek karilerimize (okuyucularımıza) lüzumu kadar malûmat vermiş oluruz." (SE, s. 19).

Yazarın okuyucularla olan bu iletişimi eserin gerçekliğini zedeleyerek romantik bir havanın oluşmasına neden olur. Bu tutum eserin ilerleyen sayfalarında kılık değiştirerek devam eder: *"Mazlume ve ihtiyar hatun bu geceyi uykusuz geçirdi dersek doğru söylemiş oluruz."* (SE, s. 26). Yazar eserdeki varlığını romanın kuruluş kısmında iyice hissettirir. Şüphesiz bu varlık romantiklerin yaptığı gibi esere ahlaksal bir yön verme veya okuyucunun ne düşünmesi gerektiğini belirlemek için değildir. Bu durum teknik bir aksaklık olarak göze çarpar. Yazarın amacı eserin içine girerek bir tezi ispatlama üzerine değildir. Böylesi teknik kusurlar eseri realist akımın dışına atmaz ama realist tekniğin uygulanma safhasındaki eksikliklerini gösterir.

Sefile romanında göze çarpan hususlardan biri de eserin bağlantı noktalarında anlatıcının, okuyucunun sorması beklenen soruları sorarak araya girmesi ve bağlantıları bu şekilde oluşturmasıdır:

"Gariptir, Mazlume şu hal-i sefaletde (yoksulluk halinde) kendisine dest-i muavenet (yardım edici el) olan hanımın beklediği cevâb-ı muvafakatı (olumlu cevabı) vermekte niçin bu kadar tereddüd ediyordu. Gözlerini niçin yerden kaldırmak istemiyordu?

Evet, şayan-ı taaccüptür (şaşılacak şeydir ki) bu zavallı dilenci kız, kendisine teklif olunan saadetten mütehâşi (korkuyor); nazar-ı nefretle (nefret dolu bakışlarla) gördüğü paçavraları, beş dakika evvel arabada nazar-ı dikkatini celb eden bir zengin çocuğunki gibi yeni, süslü elbiseler ile mübadeleden (değiştirme konusunda) müstenkif idi (çekimser davranıyordu)." (SE s. 16).

Eserin devamında birkaç bağlantı yerinde yine yazar aynı tekniği kullanarak soruları kendisi sorar. Bu durum hem yazarın eserin içinde görünmesine sebep olur hem de anlatımın akıcılığını sekteye uğratır.

Bu teknik eksikliklerin ötesinde *Sefile* romanı boyunca yazar kendisinden önceki romanlara göre eserle olan bağını oldukça azaltmıştır. Sözü gerektiğinde kişilere emanet ederek onların iç dünyalarının da anlaşılmasını ve olaylar arasındaki sebep ve sonucun gerçekçi bir bağlamda oluşmasını sağlamaya çalışmıştır.

Nemide romanı boyunca hâkim olan bakış açısı tanrısal bakış açısıdır. Bu bakış açısının romanın dünyasını kurmadaki etkinliği yüksek derecededir. Dolayısıyla romandaki gerçeklik algısı yoğun tanrısal bakış açısı nedeniyle zayıflar. *"Gerçekçiliği yaratıcı bir yöntem olarak seçmiş yazar, anlatıcı ya da insana bakış açısı yönünden kendisini Tanrısal bir konumda görmekten, (her yerde hazır ve nazır) olmaktan özellikle kaçınır."* (Özdemir, 1981: 106). Roman kahramanlarının bakış açılarının kullanılmaması yazarı romanın tek hâkimi konumuna getirir. Bu sebepten anlatılanlar daha çok yazarın hayalinde olup biten bir olay izlenimini oluşturur. Gerçekçilerin eserlerinde kullandıkları bakış açısı bu sebepten çok ince bir çizgiyle belirlenir. *"Genç kız bir takım acı fikirlere dalmıştı. Kimsesizliğini, yuvasızlığını düşünüyordu."* (N, s. 87). Halit Ziya'nın ilk romanlarında içe bakış ve iç gözlem yöntemlerinin oturmadığı görülür. Romanın realist gerçekliği yazarın kesin hâkimiyetinden etkilenir.

Tanrısal anlatıcının etkisinin yanında yazarın hâlen romandan tam olarak kopamadığını belirtmek gerekir. Romantik ironi olarak adlandırılan araya girme hadisesi *Sefile*'den sonra *Nemide* romanında da ortaya çıkar: *"Kalplerin buseleri (öpücükleri) dudaklarda, ruhların buseleri nazarlardadır."*, *"Aşkın muhabbetten ziyade (çok) husumete meyli (eğilimi) vardır."* (N, s. 46, 94). Yazarın özlü söz mahiyetinde yaşanan durumlara kendince açıklamalar getirmesi romandaki anlatımın sekteye uğramasına sebep olur. Bu durum romanın muhtelif yerlerinde süre gider.

Diğer bir nokta da bir olay anlatıldıktan sonra yazarın olayı özetlemesidir: *"Nemide'de bir kıskançlık başlamıştı"* (N, s. 69). Kıskançlık durumu resmedilmişken anlatıcının konuyu bu şekilde netleştirmesi yine aykırı bir ses olarak mesafe düzeyinin etkilendiğini gösterir. Gerçekçi yazarın özellikle kaçınması gereken durumlardan biri de taraf olma durumudur. Objektifliğin zedelenmesi yazarın mesafe düzeyiyle de ilintilidir. *"Zavallı kız!.."* (N, s. 99). Nemide'nin hâlini daha acıklı hâle getirme ve okuyucunun yaklaşımına doğrudan müdahale şeklinde anlaşılabilecek bu durum daha çok romantik tekniğe aittir.

Nemide romanında mesafe kontrolü yönüyle yazarın birebir kendinden söz etmediği, bu yönüyle *Sefile*'de yaşanan hususların oluşmadığı görülür. Ancak yazarın sesinin hâlâ romanın dışına çıkmadığı, araya girmeler ve tanrısal bakış açısının yoğun kullanımı açısından mesafe kontrolünde çeşitli aksamalar olduğu söylenebilir.

Bir Ölünün Defteri'nde hem hayali anlatıcının imkânlarından hem de kahraman anlatıcının imkânlarından yararlanılır. Çoklu bakış açısıyla gerçeklik bütün yönleriyle

verilmeye çalışılır. Bu anlatım şekli sarmal olay örgüsünün bir gereği olarak gelişir. Yazarın önceki iki eserinden farklı olarak mesafe kontrolünü realist tekniğe daha çok yaklaştırdığı görülür. Eser boyunca herhangi bir araya girme durumuna rastlanılmaz. Yalnız romanın başında, *"Zavallı Osman Vecdi"* (BÖD, s. 19) diyerek *Sefile* ve *Nemide*'deki başkarakterlere ait romantik düşüncesine yaklaşır. Bir istisna olan bu durum eserin genel havasını bozmaz. Halit Ziya'nın yazar olarak eserinden tam anlamıyla uzaklaşması *Bir Ölünün Defteri*'yle başlar.

İzmir dönemi romanlarının sonuncusu olan *Ferdi ve Şürekâsı*'nda anlatıcının vakaya birebir müdahil olduğu görülmez. Yalnız, Halit Ziya'nın karakterlerine olan şefkati burada da devam etmektedir. *"Zavallı İsmail Tayfur"*, *"Zavallı Sâniha! Zavallı küçük, fakir, bikes (kimsesiz) kız!"* (FŞ, s. 34, 68). Bu çeşit araya girmeler *Sefile* romanından başlayarak henüz kaybolmayan özelliklerden biridir. Anlatıcının şefkati veya karakterlere biçtiği rol böylece ortaya konmuş olur. Gerçekçiliğe ters düşen bu durum yazarın henüz vazgeçtiği bir özellik değildir.

Mai ve Siyah romanında da hayali anlatıcı kullanılır. Tanrısal bakış açısının daha yumuşatılmış bir hâlinin esere nüfuz ettiği görülür. Her yerde nazır olan yazardan ziyade olayları birbirine bağlama görevini üstlenen hayali bir anlatıcı söz konusudur. Yazarın sözünü emanet ettiği kişi ise Ahmet Cemil'dir. Olaylara yaklaşım kişilerin tanıtımı Ahmet Cemil'in bakış açısından yapılır. Gerçekçi anlatılarda anlatıcının niteliği bir bakıma eserin niteliğini de verir. Söz eserin içindeki veya dışındaki bir kişiye teslim edildiğinde bu kişinin karakteri ön plana çıkar. Dolayısıyla anlatıyı değerlendirirken anlatıcının nasıl bir karakterde olduğu önemli hâle gelir. Ahmet Cemil'in romantik karakteri, şiir hakkındaki yenilikçi tavrı romanın diğer kişilerinin aktarımını etkiler. Raci'nin kötü bir karakter olarak görünmesinin temel sebebi de ona Ahmet Cemil'in gözüyle bakılmasıdır. Hüseyin Nazmi esasında sadece Ahmet Cemil'le olan iyi ilişkilerinden dolayı iyi olarak görülür. Bu anlamda romandaki merkezi bilinç Ahmet Cemil'dir. Yazar romandaki mesafesini başkişiye emanet etmiştir. Realist olarak yazar mesafesini korurken aynı zamanda Ahmet Cemil yoluyla kendi düşüncelerini romanın içine sindirebilmiştir.

Romandaki ağır üslubun sebebi de bakış açısının Ahmet Cemil yoluyla sağlanmasından ileri gelir. *"Olay ve kişilerin yansıtılmasında kullanılan bakış açısı aynı zamanda romanın dilini ve üslûbunu da belirler. Gerçekçi romanda hikâyenin dili anlatanın, anlatan yoksa olayların yansıdığı bilincin sahibi kimse onun dilidir."* (Aytür, 1974: 58). Sözün hayali anlatıcıya geçtiğinde daha sade olduğunu Ahmet Cemil'in hayali

dünyası bahis konusu olunca süslü, ağdalı bir hâl aldığı görülür. Mesafe kontrolü, eserin üslubunu belirlemesi yönüyle gerçekçiliğin boyutunu ortaya çıkarır.

İzmir dönemi romanlarına göre yazarın eserden bariz bir şekilde uzaklaştığı ve araya girmeden de özellikle kaçındığı dikkat çeker. Realist mesafeye uymak için yazarın gösterdiği çaba metnin sadeleştirildikten sonraki baskısında net bir şekilde görülür. Cevdet Kudret, H. Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ı sadeleştirirken özellikle kendi sesinin karıştığı kısımları realizme uygun olması için değiştirdiğini belirtir (Kudret, 1987: 207). Böylece eserdeki mesafe kontrolünün ne denli bilinçli yapıldığı ortaya çıkmış olur.

Bir edebî eserde ilk dikkati çeken unsurlardan biri yazarın eserine olan uzaklığıdır. Romantik akımda eserin içine girmekten çekinmeyen anlatıcı realist akımda eserle olan bağını mümkün mertebe koparma eğilimine girmiştir. *"Realist yazar, eserinde kendini açığa vurmaz. Her türlü olay ve düşünce romanda yer alan kişilerin eseridir. Yazar ancak bir vasıtadır."* (Gözler, 1976: 16). Yazarın eserinde kendisini açığa çıkarmaması onun tamamıyla nötr olması anlamına gelmez. *"Kısacası, yazarın yargısı daima mevcuttur, nasıl bakacağını bilen herkes için daima göz önündedir."* (Booth, 2010: 31). Teknik olarak bakılması gereken şey yazarın eserini aktarırken nasıl gizlendiğidir.

Aşk-ı Memnu'da romantik eserlerde olduğu gibi yazarın kendisini bariz olarak gösterdiği herhangi bir anlatımla karşılaşılmaz. Romanın dramatize edilen kısımlarının haricinde anlatıcı kişi üçüncü tekil şahıstır. Daha çok içe bakış tekniğiyle sözü kahramanlara geçirerek onların bakış açısından olayların ilerlemesini sağlar. Gerekli olan yerlerde kahramanı yalnız başına bırakarak onun içsel muhasebesini dış sesle vermeye çalışır. Öyle ki kahramanların bu denli düşüncelerinin verilmesi romanı bir bakıma psikolojik roman hüviyetine büründürür. Realist romanda anlatıcının eserine olan mesafesini iyi kontrol etmesi gerekir. Dolayısıyla kahramanların bilinçlerinden geçen her şeyin ortaya dökülmesi gerçekçiliği zayıflatan unsurlardandır. *"Gerçekçiliği yaratıcı bir yöntem olarak seçmiş yazar, anlatıcı ya da insana bakış açısı yönünden kendisini Tanrısal bir konumda görmekten, (her yerde hazır ve nazır) olmaktan özellikle kaçınır. Kişilerin ne yaptığını ne düşündüğünü ne yapacağını anlatmaya yönelmez. Anlatma yerine gösterme, sergileme yolunu yeğler."* (Özdemir, 1981: 106). Kahramanın zihninden geçeni verme yerine onu bir davranışa dökerek gösterme daha çok tercih edilen bir durumdur. Eserin tamamında kişilerin zihninden ne geçiyorsa hatta ne hissediyorlarsa mutlak surette haberdar olunur. Bu bakımdan eserin bir yapaylık kazandığını ifade etmek

gerekir. Bu yapaylığı kırabilmek adına çoğu yerde anlatım yerine gösterme yolunun seçildiğini belirtmek gerekir.

Yazar seçtiği anlatım yöntemiyle eserinin hedefini kendisi belirler. Aynı olayı farklı birçok şekilde anlayabilecekken karakterlerin düşüncesinden geçenlerle birlikte roman kahramanlarının algıladığı şekilde bir gerçekçilikle karşılaşılır. Romanda geçen en önemli olay evli bir kadının ihanetidir. İhanet, özellikle bu ihaneti gerçekleştiren kişilerin ağzından dinlendiğinde ön plana çıkmaz. Behlül, yapısı gereği bu durumu geçiştirir ve çok önemsemez. Bihter'in tek bir sorunsalı vardır: annesine benzememek. Öyle ki ihaneti ortaya çıkınca normal şartlarda beklenecek şey kocasıyla nasıl yüzleşeceğidir. Fakat yazarın oluşturmaya çalıştırdığı deneysel gerçekçilik uyarınca sözü Bihter'e verir ve Bihter deneyin sonucunu ilan eder:

"Demek buradan, böyle, mülevves bir alüfte zilletiyle (kirli bir fahişe alçalmasıyla) atılacaktı ve iki gün içinde bu vaka bütün halka yayılacak, bu memleketin havasında, etrafında handeler serperek, çalkalanacaktı. O zaman, Bihter için Firdevs Hanım'ın hayatı başlayacaktı. Etraftan kendisine gülümseyerek bakmak için salahiyet (yetki) bulan gözler açılacak, yalının şehnişine mektuplar atılacak ve…" (AŞM, s. 505-506).

Kocasına karşın bir pişmanlık ve günahkârlığının alçalmışlığını yaşaması beklenen Bihter'in derdi, annesine benzeyerek ondan gördüğü hayatın aynısını yaşama korkusudur. Yazar, romanda birebir yer almamasına rağmen seçtiği yönelimlerle romanın tematik yapısını sağlamlaştırır. Anlatıcının konumu, mesafesi tematik olarak eserin bütünlüğünü sağlamada etkin rol oynar. Nitekim romanın başından sonuna kadar olacak olanlar hep bir kahramanın iç dünyası aracılığıyla haber verilir. Şakire Hanım'ın Bihter'in kocasının başına açacağı işleri söylemesi, Adnan Beyin Nihal'le ilgili düşünceleri anlatım yönteminin temayı oluşturmasında önemini ve yazarın bu konudaki ustalığını gösterir.

Kırık Hayatlar romanında anlatıcı yine üçüncü tekil şahıstır. Hayali olarak da adlandırılabilecek anlatıcı tanrısal bakış açısının imkânlarından yararlanır. *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi kahramanların psikolojisi derinlemesine incelenir. Hayali anlatıcının yanında içe bakış yöntemiyle kişilerin olaylara yaklaşımı belirginleşir.

"Ömer Behiç'in gözleri bulandı, az kaldı haykıracaktı:

- Ooh! Bilmiyorsun, diyecekti; ben de takdir olunacak, benzemeye özenilecek hiç, hiçbir şeyler kalmadı. Senin girmek istediğin o şiir ve aşk dergâhından ben yalanla, hıyanetle (aldatmayla) çıktım; sıkılmayarak, utanmayarak, hıyanetin zevkini, neşvesini

(sevincini) savura savura çıkıyorum… İşte bir aydan beri hep yalan içinde yaşıyorum, yarın yine oraya koşacağım, hayatımın yalanına gideceğim, yine onun sinesinde murdar (pis) bir sarhoş gibi uyuyacağım, hatta şu dakikada, yukarıda aldatılan bir kadın, bir ana, hasta çocuğunun yanında kıvranırken ben burada seni ona dair söz söylemeye sevk edebilmek için fırsata müterakkip (bekleyip) duruyorum…" (KH, s. 272).

Ömer Behiç'in kendi günahıyla yüzleşmesi ve kızının hastalığıyla beraber yaşadığı psikolojik sıkıntılar içe bakış yöntemiyle ortaya konulur. Tanrısal bakış açısının gerçekçiliği zedeleyebileceği noktalarda bu yöntemin imkânları devreye sokularak esere genişlik kazandırılır.

Realist eserlerde yazar vermek istediği gerçekliğe uygun bir bakış açısı belirler. *Aşk-ı Memnu* romanının aldatma romanı olarak okunmaması gerekliliğinin en önemli ögesi kullanılan bakış açısından kaynaklanır. Çünkü roman Adnan Bey'in açısından değil Bihter'in açısından yansıtılır. *Kırık Hayatlar*'da da ön plana çıkan bakış açısı Ömer Behiç'in bakış açısıdır. Dolayısıyla olaylar onun perspektifinden dikkate sunulur. Yalnız *Kırık Hayatlar*'ı *Aşk-ı Memnu*'dan ayıran en temel özellik bu bakış açılarının çoğaltılmasıdır. Böylece olaylar, birçok kişinin perspektifinden ve hayatı değerlendirme şekillerinden verilerek daha ayrıntılı gözlemlenebilir. Bekir Servet'in evlenmeme sebepleri onun hayatı değerlendirme şekliyle verilir. Dönem içerisinde yaşanılan bozukluklar hem Bekir Servet tarafından hem Vedide tarafından hem de Ömer Behiç tarafından okuyucuya sunulur. Vedide ile Ömer Behiç'in evlerinin penceresinden izledikleri nahoş olaylarda Vedide'nin erkeklerin yaptığı üzerine yoğunlaşması, Ömer Behiç'in ise kadınları da bu işin içerisine katması olayların objektif bir şekilde değerlendirilmesine de olanak sağlar. Temel manada Ömer Behiç'in olayları alımlayışı dikkate sunulsa da diğer kişilerin de hayatı nasıl değerlendirdiği özellikle verilir.

Kırık Hayatlar romanında anlatıcının mesafesi, sözünü emanet ettiği kişiler ve bu kişilerin konumları olayların geniş bir perspektiften sunulmasını sağlar. Farklı derecedeki kişilerin bakış açıları da olaylara dâhil edilerek toplumun farklı katmanlarının hayattan ne anladıkları ortaya çıkarılır. Terzi kadının Neyyir ve Ömer Behiç ilişkisindeki rahat tavrı, Andelip Bacının kadın erkek ilişkilerindeki düşünceleri, Ferruh ve Refet'in düşünceleri gibi birçok bakış açısı Vedide'nin ve Ömer Behiç'in davranışlarının yönünü belirlemede yardımcı olur. Ayrıca bu bakış açıları olayın başkişisi olan Ömer Behiç'in düşüncelerinin açığa çıkmasına da yardımcı olur.

Servet-i Fünûn döneminin diğer yazarlarından olan Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayâl İçinde* isimli eserinde de hayali anlatıcının imkânlarından yararlanılır. Nadide romanında romantik gelenekten kurtulamayan yazar bu romanda kendisini doğrudan göstermez. Ayrıca olayların Nezih'in bakış açısından sunulması Nezih karakterinin daha iyi anlaşılmasına neden olur. Anlatıcının konumu, karakterizasyona da hizmet ederek romanın başkişisinin karakterini oluşturmada etkili bir yöntem olarak dikkat çeker.

Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* isimli eserinde kahraman bakış açısı kullanılmıştır. *Bir Ölünün Defteri* romanından sonra ilk defa bu romanda kahraman bakış açısı kullanılır. Romanın başkişisi Şekip'in anlatımıyla ilerleyen romanın mesafe kontrolünü belirlemek zordur. Yalnız romanın başında geçen, *"Mehmet Rauf Bey biraderime"* (SK, s. 11) sözü Şekip'le yazarın aynı kişiymiş gibi algılanmasına neden olur.

Mehmet Rauf'un *Eylül* isimli romanı mesafe kontrolünün nitelikli uygulamalarından birine sahiptir. Roman boyunca hayali anlatıcının güdümünde olan bir anlatım mevcuttur. Bu anlatım, zaman zaman Necip'in, zaman zaman da Suat'ın zihnine doğru kayar. Geçişlerdeki ustalık, anlatıcının keskinliğini azaltır. *Eylül*, Murat Belge'nin ifadesiyle, *"görüş açısı"* tekniğinin en iyi uygulandığı eserlerden biridir (Belge, 2014: 345). Necip'in bilincinden geçenlerin onun bakış açısıyla verilmesi anlatıcının eserden bariz bir şekilde uzaklaşmasını sağlar. Yazar bu durumu öyle ustalıkla kullanır ki zamanla yazarın varlığı tamamen ötelere itilerek okuyucu ile roman kişisi baş başa kalır. Böylece Necip'in yaşadığı çatışma daha iyi anlaşılır.

Necip'in Suat hakkındaki kötü düşünceleri Suat'ın bir suç işlediği fikrini doğurur. Suat'ın suçsuzluğu Necip tarafından anlaşılıncaya kadar okuyucu ne olup bittiğini idrak edemez. Romanın psikolojik bir roman olarak değerlendirilmesini sağlayan en önemli sebep; Necip ve Suat'ın bilincinden geçenlerin görüş açısı tekniğiyle sunulmasıdır. Yazarın araya girmemesi ve mesafe kontrolündeki başarısı eserin gerçekçiliğini perçinleştirir.

İlk dönem Türk romanlarında anlatıcının konumu Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça değişir. Toplumsal işlevi ön planda olan Tanzimat dönemi romanlarında yazarın bariz müdahaleleri sezilir. Eserlerdeki toplumsallık zayıfladıkça diğer bir anlamda cemaatten ayrılan birey ortaya çıktıkça yazarın mesafesinde de değişmeler meydana gelir. Servet-i Fünûn yazarları genel olarak eserlerinde anlatıcının konumunu realizme göre belirlerler. Az çok görülen kusurlar ise çoğu zaman yazarlık becerisiyle

ilgilidir. Halit Ziya'nın ve Mehmet Rauf'un teknik olarak anlatıcının konumu meselesinde Türk romanının öncüleri olduğu belirgindir.

2.7.2. Dramatik Roman

Realizmle birlikte anlatma yöntemindeki temel değişikliklerden biri anlatma yerine gösterme tekniğidir. *"...gerçekçiler romanda okuyucunun yüzünün yazara değil de, anlatılan olay ve kişilere dönük kalmasını sağlayan dramatik yöntemi, gösterme yöntemini, birçok yönlerden gerçekçiliğin amaçlarına uygun bularak anlatma yöntemine yeğlediler."* (Aytür, 1974: 44). Tiyatronun yöntemlerinin anlatma esasına bağlı eserlere kazandırılmasıyla gerçeği anlatmanın yanında göstererek olayın gerçekçiliği daha da kuvvetlendirilmiş olur. Kahramanların zihninden geçenleri birebir söyleme alışkanlığı bir davranış hâlinde yaşantıya dönüştürülür. Böylece okur, eserdeki kişilerle arasında bir engel görmez ve kahramanın yaşadığı şeylere birinci elden tanıklık etme fırsatını bularak yazarın fikrinden ziyade kendi fikirleriyle olaya yaklaştığı yargısına sahip olur.

Hakan Sazyek, romanın içindeki figürlerin dolaysız birebir konuşmalarını *"sahneleme"* terimi, figürlerin kendi iç dünyalarını iç konuşma tekniğiyle aktarımlarını *"gösterme"* terimi olarak niteler (2004: 104). Mehmet Tekin ise sahneleme, gösterme ve dramatize etmeyi aynı anlamda kullanır (2008: 197). Sazyek'in ayrımının ayrıntıları görmede kolaylaştırıcı olduğu aşikârdır. Realizm öncesinde anlatma yönteminin etkinliğiyle beraber anlatıcı eserden daha önemli konumdaydı. Okuyucunun dikkatinin anlatıcı üzerinde olması realistlerin gerçekçi anlayışlarına ters düşer. Realistler, dramatik yöntemi esere dâhil ederek gerçekçilik hissini kuvvetlendirmeyi amaç edinirler. Bu yöntemle beraber yazar eserle arasındaki mesafeyi kontrol etmeyi başarır. Onun gerçekçiliğinin kuvveti, anlatım biçimlerini kullanmadaki ustalığıyla ilgilidir.

Sefile romanında dramatik yöntemin daha sonra *Aşk-ı Memnu*'da görülecek olan bir tiyatro oyununu andıran sahneler gibi cereyan etmediği görülür. Hayali anlatıcının zaman zaman sözü kişilere geçirerek kişilerin hayatlarına dair bilgilerin sunumu şeklinde olduğunu belirtmek gerekir. Konuşmalarda kişilerin jest ve mimiklerine, duruşlarına yer verilmez. Karşılıklı konuşmaların çok uzamadığı görülür. Böylece hayali anlatıcının daha ön planda kaldığı bir anlatım şekli belirir. Karşılıklı konuşmaların günlük sıradan dilin yalınlığıyla verildiği görülür. Dolayısıyla kişilerin konuşmaları romana özgü gerçekliğin aktarımında etkilidir. Bu ilk romandan başlayarak karakterlerin konuşma şekillerinin

birbirinden ayrılmadığı, kişilerin konumu her ne olursa olsun tek bir ses hâlinde konuşturulduğu görülür.

Daha sonra bilinç akımının önünü açacak olan içe bakış yönteminin de bu romanda uygulanmadığı görülür. Böylece kişilerin yeni durumlarda ne hissettiğini söylemek hayali anlatıcıya düşer. Bu durum aynı zamanda yazarın mesafe kontrolüne zarar verir.

Nemide romanında diyalogların işlevselliğinin oluşmadığını söylemek mümkündür. Daha çok tanrısal bakış açısıyla anlatımın ön planda olduğu eserde diyaloglar kimi zaman tek bir kelimeyle sağlanır:

"- Bahçeye inelim mi?

- *İnelim…"* (N, s. 83).

Diyalogların bu denli başarısız olması olayların sahnelenmesini ve gösterilmesini engeller ve romanı salt bir anlatıma hapseder. Dolayısıyla karakterler olaylar içindeki konumlarıyla değil tanrısal anlatıcının yönsemesiyle belirlenir. Roman boyunca daha uzun diyalogların da olduğu görülür. Yalnız bu diyalogların olayı sürüklemede çok etkisi yoktur.

Sefile ve *Nemide* romanlarındaki diyalogların işlevsizliği olayın aktarımını da olumsuz yönde etkilemiştir. *Bir Ölünün Defteri* romanıyla birlikte yazarın tekniğini geliştirdiği hususlardan biri de diyaloglardaki başarısıdır. Kişilerin konuşmaları olayları aydınlatmanın yanında gerçekliğin somut hâle dönüşmesini sağlar:

"- Burada oturalım mı?

Başınla muvafakat ettin (onayladın). O zaman şehnişinin demir iskemlelerine oturduk. Bir müddet sükût ettik (sustuk).

- *Hüsam bilir misi, bu fikir bana nasıl geldi?*

Bana baktın.

- *Gelip burada oturmak, etrafıma bütün hatıralarımı toplayarak şurada onların içinde yaşamak… Beni bundan alıkoyacak bir sebep olmadığı gibi, senin için de bu pek kolay olur, zannederim.*
- *Ben mi? Bana da mı buraya gelmeyi teklif ediyorsun?*
- *Evet…*
- *Sen buraya yalnız mı geleceksin?*

Bu suali anlamamış gibi davrandım.

- *Nasıl, yalnız mı?*

- *Nigâr?"* (BÖD, s. 105).

Uzayıp giden bu diyalog sahnesinde kişilerin davranışları, bakışları, ses tonu gibi birçok unsurdan bahsedilerek diyaloglar teatral işlev kazanır. Konuşma şekilleri aynı zamanda kişilerin düşünceleri ve duyguları hakkında fikir verir.

Ferdi ve Şürekâsı'nda İsmail Tayfur ile Hasan Tahsin Efendi'nin diyalogları dikkat çeker. İş çıkışında yaptıkları gezintilerle aralarındaki konuşmalar hem vakayı olgunlaştırır hem de dış çevrenin tasvirinde yardımcı olur. İşlevsel olarak kullanılan diyaloglarla kişilerin karakterlerinin açığa çıkarıldığı görülür. Hasan Tahsin Efendi'nin madde ile olan ilişkisini konuşmalarından anlaşılır. Kendi tecrübesine uygun olarak konuşması, karakterin gerçekçiliğe uygun düşmesini sağlar. Hasan Tahsin Efendi bir bakıma devrin maddeyi ön plana çıkaran yeni düşüncesinin taşıyıcısı hâline gelir.

Diyaloglara eşlik eden tavırların parantez içinde belirtilmesi hususu bu eserde doğal bir hâl alır. Erkek karakterlerle birlikte kadın karakterlerin de konuşma ve tavırlarının yapmacıklıktan uzak olması dikkat çeker:

"- Hacer Hanım ne vakit nişanlandı?

Mlekzat, hayret etti, donup kalmış gibi durdu, bir aralık cevap veremedi, gözleri: 'Ay! Bilmiyor musunuz?' demek istiyordu.

Sâniha, gözlerini makhurâne (kahrolurcasına) indirmeye mecbur oldu, göğsünü kabartan bir feryad-ı sâkitaneyi (sessiz çığlığı) men edemeyerek (önleyemeyerek):

- *İsmail Tayfur Bey'in Hacer Hanım'a nişanlandığını bilmiyordum. Dedi.*

Melekzat güldü;

- *Tuhaftır! Konakta iki aydan beri bunun lakırdısından başka bir şey olmuyor, sizin hâlâ haberiniz yok mu? Kendisi size bir şey söylemedi mi?"* (FŞ, s. 139).

Melekzat ile Sâniha arasında geçen diyalogda neredeyse kişilerin konumları, tavırları, jest ve mimikleri film izler gibi canlandırılır. Kurulan bu diyalog işlevsel olarak Sâniha'nın yanlış fikirlere kapılmasına İsmail Tayfur'un da böyle bir evliliği istediğini düşünmesine neden olur. Aynı zamanda İsmail Tayfur ile Hacer arasında gelişecek bir evliliğin kıymetini başkalarının düşüncesinde görerek kendi fikrinin oluşması sağlanır. Böylece *Ferdi ve Şürekâsı*'nda gerçekçi anlatılara uygun bir anlatım yolu benimsenmiş olunur.

Mai ve Siyah romanı bir yemek sahnesiyle başlar. Bu sahnede öncelikle sofranın ve bu sofra etrafındaki kişilerin tasviri yapılır. Ardından karakterler arasında Raci'nin kıvılcımıyla bir tartışma ortamı oluşturulur. Bu tartışmayla birlikte kişilerin hayata bakış

açıları ve kimlikleri ele verilir. Ali Şekip'in soğuk esprisi ve bu espriye Raci'nin verdiği tepkiden kişilerin alakası sezilir:

"Puf!.. dedi. Soğuk!.. Tahte's-sıfır 30!.. Şunu Mir'at-ı Şuûn'un bir sahifesinde imza koymadan neşretseler herkes Ali Şekip'in olduğuna yemin ederdi." (MS, s. 16).

Birbirleriyle olan atışmalar hem bir sohbet sahnesinin oluşmasını hem de bu sohbet yoluyla kişilerin karakterlerinin gösterilmesini sağlar. Ahmet Cemil'le Raci'nin tartışmasında diğer kişilerin konumu ve bu iki zıt fikrin birbirlerine olan konumları karakterleri açığa çıkarmak için kullanılmıştır.

Olayların dramatize edilmesi kişilerin tanıtımlarında etkilidir. Sahnelemenin yetmediği kısımların hemen akabinde hayali anlatıcı araya girerek kısa açıklamalarla karakterlerin tanıtımını perçinleştirir. *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi yine karakter tek başına kaldığında onun hayata bakışını içe bakış yöntemiyle gösterme yoluna gidildiği görülür. Bu anlarda Ahmet Cemil'in hayalci yönü daha net açığa çıkar. Romanın ilk üç bölümünde sahneleme tekniğinden yararlanarak ve burada Ahmet Cemil'in bakış açısıyla yaşanılan zaman olan "şimdi"ye aktarılır. Altıncı bölüme kadar uygulanan geriye dönüş tekniğiyle daha çok anlatma yöntemi kullanılarak Ahmet Cemil'in yaşantısının karanlıkta kalan yönleri verilir. Sonra tekrar şimdiye dönülerek anlatma ve dramatize etmenin bir arada uygulandığı görülür. Her iki yöntem arasında kurulan denge eserin gerçekçilik boyutunun niteliğini ele verir.

Aşk-ı Memnu romanında dramatik yöntem çokça kullanılır. Yer yer bir tiyatro eserini andıran parçalar görmek mümkündür.

- *Ne vakit gideceğiz?*
- *Ne vakit isterseniz, çocuğum!*

Nihal, ihtiyar kızın yüzüne baktı, ilk önce hayretini zapt edemedi:

- *Ah!..*

Sonra biraz durarak ilave etti:

- *Demek artık bitti mi?"* (AŞM, s. 125).

Konuşmalara jest ve mimikler de eşlik eder. Eser, kolaylıkla bir tiyatro oyununa dönüştürülebilir. Yazar, kişilerin her sözünden sonra duygularını ve düşüncelerini belirtecek hareketleri de bildirir. Romanın birçok yerinde dramatize edilmiş sahnelerle karşılaşılır. Bu sahneleme yöntemi, olayın gerçekçiliğini arttırarak yazarla eser arasındaki mesafeyi açar. Ayrıca kahramanların değişim sürecini davranışları üzerinden göstererek okuyucunun kahramanların ruhi büyüme süreçlerini izlemesini sağlar.

Sahneleme yöntemi, somut olayların aktarımında etkilidir. Soyut olanların aktarımında gösterme devreye girer. Karakterin ruhunda cereyan eden olaylar içe bakış yöntemiyle aktarılır. Adnan Bey'in evlilik teklifinden sonra Bihter odasına çekilerek çeşitli düşüncelere dalar:

"Sonra kendisini düşündü: Gözlerinin önünde kendi çehresini, kendi endamını, saçlarını, yoldan geçerken görenlerin nazarlarından sevgiler, ihtiramlar toplayan o zarif, güzide heyeti gördü; bu hayale gözlerini süzerek gülümsedi." (AŞM, s. 46).

Kişilerin psikolojik durumlarını ve hayata bakışlarını daha yalın bir şekilde ortaya dökebilmek için bu yöntemin uygulandığı görülür. Böylece somut alanların dışında kalan gerçekliğin de eserin içine girmesi sağlanır.

Kırık Hayatlar romanında Halit Ziya'nın oluşturduğu diyaloglar artık daha rahat bir görünümdedir. Konunun akışına uygun olarak karakterlerin tavırlarını ortaya dökebilecek diyaloglar seçilir. Kişilerin konuşma şekilleri, tavırları ön plana çıkarılarak kurgusallığın somutluk kazanmasına olanak sağlanır.

"- Giriniz!.. dedi. Terzi kadının başı göründü ve kadın, bir çekinmek tavrıyla:

- Ah! affedersiniz, efendim, dedi; ben sizi gittiniz de Neyyir Hanım kaldı, zannediyordum.

İçeri girdi:

- Oh!.. dedi; bu merdivenlerden öyle yoruluyorum ki…

Bunu söylerken dizlerini ovuşturuyordu, ilave etti:

- Affedersiniz, biraz oturayım da dinleneyim. Demek sizi yalnız bıraktı, kaçtı. Ah! Yaramaz kız, ah!.." (KH, s. 234).

Terzi kadının konuşma şekli ve tavırları ara sözlerle verilerek diyalog hareket kazanır. Anlatıcı diyalogları Ömer Behiç'in düşüncesini ortaya koyabilecek şekilde işlevsel hâle getirir. Nitekim diyalogların merkezinde yer alan kişi Ömer Behiç'tir. Her diyalogun akabinde Ömer Behiç'in karşıdaki insanın fikrine mukabil ne söyleyeceği önemli hâle gelir. Böylece ana karakter de açığa çıkarılmış olur.

Diyalogların sahneleme yöntemine evrilerek kişilerin tavırlarıyla da bütünleştiği izlenir. Böylece kişilerin daha da somutlaştığı ve realist anlatıma uygun hâle geldiği görülür. Ayrıca bu tavırların ortaya dökülmesiyle karakterlerin hayata bakış açıları da netleşir. Duygular tavırlara dökülerek somutlaşır. Kişilerin iç dünyası bu tavırlar sayesinde açıklığa kavuşur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TANZİMAT VE SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA NATÜRALİZM

Natüralizm, birçok kaynakta realizm ile birlikte değerlendirilir. Kurucu ögeleri açısından her iki edebî akım da aynı siyasi, sosyal ve ekonomik düzende ortaya çıkmıştır. Çetişli: *"Natüralizm, realizmin roman, hikâye ve tiyatro türlerindeki daha radikal halidir."* (2010: 92) diyerek natüralizmin realizmden farklı bir edebî akım olmadığını ve aynı vadide yetiştiğini belirtir. Natüralizmi yöntem ve uygulamalarında daha radikal olarak değerlendirir. Pierre Martino da: *"...natüralizm realizmi devam ettirir, sağlamlaştırır, onu aşırı bir hale getirir."* (1958: 3) diyerek natüralizmin aşırılığına dikkat çeker.

Sevim Kantarcıoğlu, natüralizm ve realizmi aynı başlık altında inceleyerek her iki akımın birbirine benzer ve farklı yönleri olduğunu belirtir (2009: 137). Hamit Sunel de natüralizm ve realizmin birbirine benzer yönlerini çizer ve araştırmacıların natüralizm, realizm ve parnasizm akımlarını, *"gerçekçi akımlar"* üst başlığında incelediğine dikkat çeker (1981:140). Emel Kefeli, natüralizm ve realizmi Sevim Kantarcıoğlu gibi aynı başlık altında inceleyerek her iki akımın birbirine benzer ve birbirini tamamlayan akımlar olduğunu söyler (2012: 96).

Edebiyat araştırmacılarının eserleri incelendiğinde natüralizm ve realizmin birbirine benzer akımlar olarak dikkate sunulduğu görülür. Kaynak olarak aynı ortamdan beslenmelerine rağmen natüralizmin realizmden ayrılan yönleri mevcuttur. Olaylara yaklaşımındaki aşırıcı tutum, eserlerin kompozisyonunu ve yönelimini değiştirdiğinden natüralist eserlerin yöntemleri realist eserlerden farklılaşır. Natüralizm, kelime anlamı itibariyle doğal olanı karşılar. Türkçe Sözlük'te natüralizmin eş anlamlısı olarak *"Doğalcılık"* terimi kullanılır. Bu terimin edebî akım olan doğalcılık açısından anlamı şu şekilde verilir:

"Olayları, kişileri bilimsel denebilecek bir gözle inceleyen, yaşamn en çirkin, en iğrenç yanlarını bile yansıtmaktan, anlatmaktan çekinmeyen, insanın davranışlarını anlatabilmek için soyunu, yaşadığı çevreyi ele alan, en belirgin özelliği deneye dayanan bir gözlemcilik olan, yaşama bilimsel bir nesnellikle eğilen ve sanatın, doğanın bir kopyası olması gerektiğini öne süren, bunu savunan ve uygulayan yazın akımı." (Püsküllüoğlu, 2004: 393).

Türkçe sözlükte ayrıntısıyla verilen natüralizmin anlamı içerisinde akımın yöntemleri ve yaklaşımı da yer alır. İngiliz doğa bilgini Charles Darwin tarafından 1859 yılında kaleme alınan *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* isimli eserde doğa bilimleri alanında yeni görüşler dile getirilmiştir. Bu görüşler içerisinde natüralizm açısından ön plana çıkanlar: Soyaçekim, köken birliği ve doğal seçimdir. Darwin'in teorisiyle birlikte bilimsel çalışmalarda kalıtım ve çevre önemli bir rol oynamıştır. *"Darwin, kan bağları ve soyaçekim nedeniyle, normal ya da patolojik karakterlerin bir kuşaktan diğerine geçtiği inancındadır."* (Göker, 1982: 60). Darwin'in teorisinden etkilenen Fransız fizyoloji bilgini Claude Bernard, 1865 yılında *İntroduction à la Mèdecine Expèrimentale* isimli eserinde deneysel metodu inceleyerek doktorluğun ve laboratuvara dayalı bilimlerin deney yönteminden faydalanarak bilimsellik iddiasını güçlendirebileceğini belirtir. Darwin'in açtığı yoldan domino etkisiyle birçok bilim dalı etkilenmeye başlar. Bernard'ın çalışmasını okuyan Emile Zola, deneysel yöntemden çok etkilenerek aynı yöntemi edebiyata da yansıtmak ister. *"Claude Bernard'ın deneysel tıp için geliştirdiği bilimsel metodu benimseyen Zola, deneysel romanın esasını oluştururken, Bernard'ın bütün fikirlerini olduğu gibi benimsemeyeceğini, sadece 'doktor' kelimesi yerine 'roman yazan' ifadesini kullanacağını söylemektedir."* (Kantarcıoğlu, 2009: 143). Zola, *"Deney Romanı"* makalesiyle fikirlerini daha da açarak Bernard'ın yöntemini roman türüne uygulayarak natüralizmin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1870 yılında Zola ile birlikte bir edebî akıma dönüşen natüralizm, 1890 yılında zirve noktasını görür. Etkisi yıllarca hissedilse de natüralist akımın kompozisyon düzensizlikleri, estetikten yoksun oluşu, ahlaki açıdan uygun görülmemesi gibi nedenlerle etki alanı genişleyememiştir.

Natüralist akımın ortaya çıkmasını sağlayan koşullar çeşitlilik gösterir. Bir önceki bölümde realizmi oluşturan koşullar aynı zamanda natüralizmin oluşmasına da neden olur. Aydınlanma çağının aşırı iyimser idealizmi ve demokratik ideallerin çöküşüyle birlikte Avrupa toplumlarında başlayan ümitsizliğin oluşturduğu bir hayat mahsulü olarak natüralist dünya görüşü ortaya çıkar (Kefeli, 2012: 97). Her edebî akım bir önceki akıma hem tepki olarak hem de onun toprağında filizlenen yeni durumları keskinleştirerek ortaya çıkar. Natüralizmin oluşumunda klasisizmin, romantizmin ve realizmin hazırlayıcı etkenleri mevcuttur. Klasiklerin iyimserliğine karşılık olarak ilk tepkisel duruma romantizmde rastlanır. Romantiklerin melankolik ruh hâlleri onları belli oranda kötümserliğe yaklaştırır. Bu kötümserlik kıvılcımı realizme sıçrayarak realistlerin hayatı

çok yönlü olarak incelemesini sağlar. Natüralizmin yaptığı şey ise bunu aşırılaştırmaktır. Yöntem açısından natüralistler kötümser bakış açılarına bilimsellik kazandırırlar.

Natüralizmin oluşmasında determinist felsefenin etkileri de görülür. Her edebî akımın art alanında bir felsefi doktrin mevcuttur. Rasyonalizmin klasik akımla, liberalizmin romantik akımla, pozitivizmin realist akımla olan yakın ilişkisine önceki bölümlerde değinilmişti. Natüralizm, pozitivizmin etkilerinin yanında determinizmin de etkisi altındadır. Determinizme göre insan eylemlerinde özgür değildir. Çünkü insan yapacağı bütün işlemlerde ahlaki, toplumsal, psikolojik, hukuksal vb. birçok zorunlu etken altındadır. Bu sebepten insan davranışları özgür iradenin neticesinde gelişmez. Dolayısıyla sebepler anlaşıldığında insanların davranışlarının neticeleri de ortaya çıkar. *Felsefi Doktrinler Sözlüğü*'nde determinizm şu şekilde geçer: *"Zorunsuzluk ve hür iradeyi kabul etmeyip, fizikî, ruhî ve ahlâkî bütün olayları bir takım zarurî sebepler zincirinin zaruretle tayin ettiğini iddia eden teori. (...) Determinizm bir şeyin diğer bir şeyle şartlandırılması, bir hâdiseyi, onu meydana getiren şartların bütünüyle tayin etmek manasına gelir."* (Bolay, 1984: 61). Determinizmin bu yaklaşımının neticesinde katı bir sebep-sonuç ilişkisi kurularak deneysel yöntemin de önü açılmış olur. Böylece edebî eserlerdeki karakterler birer nesneye dönüşerek hür iradeleri elinden alınan sebep-sonuç zinciri içerisinde herhangi bir halka konumunda kalırlar.

Türk edebiyatında natüralizmin ilk sözcülüğünü yapan kişi Beşir Fuat'tır. Beşir Fuat'ın görüşlerinden sonra edebiyatın yönelimi değişerek realizmin gittikçe egemen olmaya başladığı gerçeği dikkat çeker. Mehmet Kaplan, Orhan Okay'ın Beşir Fuat üzerine kaleme aldığı eserin ön sözünde Beşir Fuat'ın tenkitleriyle birlikte romantiklerin aşırı şişirilmiş anlatımları terk edilerek sade ve günlük hayatı aksettiren eserlerin kaleme alındığını belirtir (Okay, 2012: 6). Aynı eserde Beşir Fuat'ın Ahmet Mithat Efendi, Muallim Naci, Recaizade Mahmut Ekrem ve Halit Ziya Uşaklıgil gibi devrin önemli sanatkârlarına yaptığı etkiler aktarılır.

Natüralizmin oluşmasında etkili olan Darwin'in *"Evrim Teorisi"* çalışması, Ahmet Mithat tarafından 1872 yılında tanıtılmıştır. Ayhan Çubukçu, Darwin'in *Türlerin Kökeni* adlı kitabının Türkçe basımının ön sözünde Ahmet Mithat'ın kendi fikirlerine temel oluşturmak için Darwin'in *"doğal eleme"* yöntemini kullanıp eğitimli insanların seçkin bir sınıf oluşturduğu fikrini kabul ettirmeye çalıştığını belirtir (Darwin, 2015: 12). Ahmet Mithat'ın düşünceleri ve Darwin'i kendi fikrini desteklemek üzerine kullanması, dönem içerisinde büyük tartışmalara yol açarak Türk edebiyatında *"Maymun meselesi"*

olarak adlandırılan bir tartışmanın doğmasına neden olur. İnsanın maymundan geldiği üzerine ortaya atılan bu fikir hâlen tartışılmaktadır. Ahmet Mithat, Darwin'den farklı olarak insanın mükemmel bir sınıfa ait olduğu fikrini ortaya koyar. Oysa Darwin insanı ilkel sınıf içerisinde değerlendirir (Öktem, 2011: 249).

Natüralist akımla ilgili fikirlerini beyan edenlerden biri de Nabizade Nazım'dır. *Karabibik*'in ön sözünde natüralizmi savunarak natüralist akımın ahlâk bozucu olmadığı fikrini ifade eder. Nabizade Nazım'dan önce aynı mesele Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* romanında dikkate sunulmuştur. Halit Ziya Uşaklıgil de bu tartışmalardan geride kalmayarak *Hikâye* adlı eserinde realizm ve natüralizmi savunur. Dönem yazarlarında dikkat çeken nokta natüralizm ve realizmin bir görülerek "hakikiyyün" terimi altında değerlendirilmesidir. Devrin koşulları dikkate alındığında her iki edebî akımın farklı algılanması mümkün gözükmemektedir.

Natüralizmin yaklaşımı dönem içerisinde birçok araştırmacı tarafından eleştirilmiştir. En önemli eleştiri de natüralistlerin hayata yüzeysel bakmaları üzerinedir. Hayatı salt bir sebep-sonuç zinciri içerisinde görmenin gerçekleri anlamayı zorlaştıracağını ve hayatı mekanik bir düzende görmenin tehlikeli sonuçlar doğuracağı fikri ortaya konur. Spritüalist tenkitçiler de natüralist akımı ahlâk bozucu olmak ve materyalist görüşleri yaymakla itham etmiş, akademik çevreler de estetik olmamakla suçlamıştır (Kefeli, 2012: 100). Natüralizmin sunduğu mekanik düzen içerisinde başlangıç koşullarını saptamak önemlidir. Realistlerin gözlem yöntemi etkin bir şekilde kullanılarak kişinin kalıtımsal özellikleri ve çevresel şartlarının ayrıntılı bir analizi yapılır. Böylece tıpkı bir laboratuvar ortamında yapılan kimya deneyi gibi önermeler tek tek yerine konularak sonuca ulaşılır. Natüralistlerin kullandıkları yöntemlerdeki aşırılıklar ve deneysel yönteme olan bağlılıkları bu akımın realizmden ayrılmasına neden olur. Çünkü realist bir eser ile natüralist bir eserde temel bir bakış açısı farklılaşması mevcuttur. Bu farklılaşma kurgulamanın değişmesine neden olur.

Natüralistlerin kalıtımsal şartlara bağlılığı insanı bir hayvan gibi inceleme noktasına vardırır. *"Zola insanın temel içgüdülerine çok fazla önem verir ve kahramanlarını genellikle kaba, içgüdülerine göre yaşayan kişilikler olarak çizer."* (Kefeli, 2012: 98). Romandaki karakterizasyonu belirleyen koşulların niteliği romanın niteliğini de farklılaştırır. Çevresel şartların ön plana alındığı bir romanda da karakterin bulunduğu çevrenin bir kuklasına dönüşmesi muhakkaktır. Bütün bunların yanında deneyselliğin de işe karışmasıyla roman bir hipotezin gerçekleştirildiği sonuçları önceden

belli bir esere dönüşür. Natüralistlerle realistler aynı yöntemleri kullanmalarına rağmen bu yöntemlerden farklı amaçlar doğrultusunda faydalanırlar. Realistler, olgusal gerçekliği bir seçmeye tabi tutarak göründüğü gibi ele alırlar ve nasıl olması gerekiyorsa öyle verirler. Natüralistler de aynı şekilde gözlem yöntemiyle gerçekliği çok boyutlu olarak işlerler. Natüralistlerin bu yöntemi kullanmada realistlerden ayrılan yönü ise ön yargısının mevcut olmasıdır. Çünkü onlar ele aldığı gerçekliğin başka türlü olamayacağını kanıtlama çabasını taşırlar.

Bu sebeplerle birlikte anlaşılacağı üzere bir edebî esere natüralist gözle veya realist gözle bakmak edebî eserin alımlanması üzerinde farklılıklar oluşturacağından natüralizm ve realizmi iki ayrı edebî akım olarak değerlendirmenin daha doğru olacağı sonucunu doğurur. Bir tutum olarak değerlendirildiğinde benzerlikleri ortaya çıkan natüralizm ve realizm, yöntem açısından değerlendirildiğinde farklılaşacak ve okuyucuyu farklı çıkarımlara sevk edecektir. Natüralizmin sanattaki ilkeleri ve yöntemleri onun diğer edebî akımlardan ayrılan yönlerini ve bu akımlarla benzeşen yönlerini anlamayı kolaylaştıracaktır. İlk dönem Türk romanlarını bu anlayışla incelemek romanların teknik olarak ilgili edebî akımdan ne derece faydalandığını gösterecektir. Maddeler hâlinde belirtmek gerekirse natüralizm akımının ilkeleri şu şekilde sıralanabilir:

- Natüralizm, aydınlanma döneminin idealizmine, aşırı iyimserliğine karşıdır.
- Romantizmin kişisel duyguları ön plana çıkaran anlayışı natüralizmde yer almaz.
- Natüralizmin amacı çağdaş toplumun gerçeklerini tam ve doğru bir şekilde vermektir.
- Natüralistler, realistlerin yöntemlerini aşırılaştırarak daha katı bir bakış açısına ulaşırlar.
- Determinizm, materyalizm ve pozitivizm gibi düşünsel akımlar natüralizmin oluşmasında etkilidir.
- İlahi düzenin dışına çıkılarak tabiata bağlı bir düzenin öne çıkarılması natüralizmin ahlâk bozucu ve din dışı olarak görülmesine neden olur.
- Hayatın çirkin yönlerinin ön plana çıkarılması, aşırı kötümserliği natüralizmin bir gereği olmasa da doğal sonucu olmuştur.
- Natüralist akımı diğer akımlardan ayıran temel nokta deneysel gerçekçiliğe, soyaçekim ve çevre koşullarına verdiği önemdir. Bu

anlayışla birlikte natüralist eserler bir çeşit deneysel roman hüviyetini kazanırlar.

- ❖ Natüralist eserlerde hayatın zorunlu koşullarını ön plana çıkarmak temel amaç olduğu için çoğu zaman dağınık ve düzensiz bir kompozisyonla karşılaşılır.
- ❖ Doğal olanı tasvir etme amacından dolayı natüralist romanlarda kişiler kendi dil özelliklerine göre konuşturulur.

3.1. Kalıtım ve Çevre

Realizmde yer alan bilimsel metotların edebî eserlere uygulanmasının bir sonucu da kalıtıma, kişilerin genetik özelliklerin bilinmesine verilen önemdir. Çünkü *"...eylemin sahibi olan insanın aile bireylerini hattâ bu ailenin öteki kollarını tanıyıp incelemek gerekir. Bu yoldan olayın temel nedenlerine ulaşılabilir."* (Gariboğlu, 1969: 210). Kişinin genetik özelliklerine ait kodların bilinmesi roman içerisinde yazara alan açarak karakterinin davranışlarını oluşturmada bir zemin hazırlar.

Kalıtım, soyaçekim Halit Ziya'nın ilk romanından başlayarak hemen tüm romanlarında uyguladığı vazgeçilmez özelliklerden biridir. *Sefile* romanında fuhuş bataklığına düşmenin nedenleri arasında kalıtımsal özellikler ve çevresel faktörler ön plana çıkar. Emsali olan Ahmet Mithat'ın *Henüz 17 Yaşında* isimli romanından teknik olarak ayrılmasının temel nedenlerinden biri de yazarın bilimsel yöntemlerle kişilerin hayatını çözümlemeye verdiği önemdir. Bu tekniğin uygulanmasıyla birlikte fahişelik gibi genel toplum ahlakına uymayan bir hâlin nedenleri irdelenmiş olur. Böylece eser salt bir ahlak kitabından ziyade insanlar arası empatiyi kurmayı sağlaması açısından da romantik akımdan ayrılır. Romandaki fuhuş bataklığının en önemli sebebi Mihriban Hanım'dır. Mazlume, Mihriban Hanım'ın evine yerleştikten bir süre sonra eve gelen erkeklerden dolayı İkbal'in kötü işler yaptığını fark eder. Bu fark ediş onun İkbal'den uzaklaşmasına neden olur. Zira Mazlume'nin nazarında yapılanlar adi bir davranış şeklidir. Romanın içinden biri aracılığıyla öncelikle fuhşa karşı genel olarak halkın bakış açısı yansıtılır. Mazlume'nin tepkisinin yoğunluğu okuyucunun Mazlume'ye destek vermesini sağlamak içindir.

Yazar yine Mazlume aracılığıyla olayların nedenlerini araştırarak okuyucunun bakış açısını biçimlendirir. Mazlume, İkbal'le konuşmak istemez; fakat İkbal bu durumdan rahatsız olarak ona gerçek hayat hikâyesini anlatır. İkbal'in fuhuş bataklığına

sürüklenmesinin temel sebebi annesidir. Dokuzuncu bölüm özellikle bu kişilerin neden fuhuş yaptıklarının anlaşılması için oluşturulmuştur. Mihriban Hanım, zengin kocasının ölümünden sonra bütün servetini kısa zaman içinde zevki için tüketir. Küçük yaşta babasız kalan İkbal, annesinin bu yaşantısının içinde büyür. Dolayısıyla annesi hem kişilik özellikleriyle kalıtımsal hem de yaptıklarıyla çevresel olarak İkbal'in mizacında etkili olur. İkbal bu durumu şu şekilde açıklar:

"On beş yaşına kadar bir kızın böyle bir hayat içinde nasıl hislerle perveriş bulacağını (yetişeceğini); hayalâtının, tasavvuratının, (hayallerinin, arzularının) ne hüzn-engiz (hüzün verici) bir hâl kesbedeceğini (alacağını) mülâhaza et! Hissiyatı muhabbete tamamen münhemik (düşkün), efkârı (düşünceleri) saadete şiddetle meyyal (meyilli), hususiyle on beş yaşında olmakla beraber her türlü lezaiz-i ruhaniyeden (ruh zevklerinden) mahrumiyet yeisleri (acıları) içinde hayat sürmek, bir genç kızın muhtacı olduğu şiir ve hayale mukabil (karşılık) fuhuş ve denaet (alçaklık) içinde bulunmak…

Her nevi meziyyat-ı nisvaniyeye arzu-keş olup da (kadınlığa özgü meziyetleri istemekle birlikte) en adî bir terbiye görmek, ağır ağır tahkirlere duçar olmak (hakaretlere uğramak); yalnız valide muhabbetinden değil, hatta valideye o nam-ı mukaddesi (kutsal adı) sürur-ı vicdan ile (içten gelen bir sevinçle) verebilmek saadetinden mahrum bulunmak… İşte Mazlume, ben hayatımın en güşayişli (açılıp gelişmeye en elverişli) zamanını, hayatımın en şairane kısmını bu suretle imrar ettim (geçirdim)." (SE, s. 46).

İkbal'in annesinin kirlenmiş hayatının doğal bir ürünü olduğu gerçeği yine roman kişisinin kendi farkındalığıyla göz önüne serilir. Özellikle fuhşun nedenlerinin irdelendiği bu kısımların kişilerin bakış açısından sunulması anlatıcının olaydan uzaklaşarak okuyucu ile roman kişilerinin baş başa kalmasını sağlar. Bu açıdan da natüralizmin bilimsel tekniklerinin uygulandığı görülür. Kişilerin yaşantılarını açığa çıkaran sebeplerin tarafsız bir gözlemle ön plana çıkarılması İkbal gibi fuhuş bataklığına sürüklenen bir genç kızın karakterinin şekillenme sürecinin anlaşılmasını sağlar. Yazar, karakteri oluşmamış bir çocuğun karakterindeki ebeveynlerin etkisini böylece göz önüne serer. İkbal'in fuhşa sürüklenmesi bilinçli bir tercih değildir. O annesinin meylini ve onun yaşam şeklinin hayatındaki etkileriyle böyle bir dünya edinmiştir. Kısacası İkbal'in bu yaşam şekli birinci derecede annesinin aynı yaşam şeklinden ve devamında annesinin oluşturduğu çevresel şartların etkisiyle oluşmuştur. Dolayısıyla o hem kalıtımın hem de çevrenin bir ürünüdür. İkbal, natüralizmin anlattığı şekliyle nesneleşen insanın tipik bir örneğidir.

Sefile romanının başkişisi konumundaki Mazlume'nin hayatını da kalıtımdan getirdiği özellikler ve çevresel şartların etkisiyle incelemek gerekir. Küçük yaşta babasını kaybetmesi karakterindeki baba figürünün eksikliğine neden olur. Annesinin hastalığı ise miras olarak kendisine geçmiştir. Küçük yaşta annesiz ve babasız kalması onda bir yoksunluk duygusu oluşturur. Bunun akabinde Rahime Hanım ondaki fiziksel durumun da annesinden kalma olduğunu fark eder:

"Filhakika Mazlume validesinin hastalıklarından hisseyab olmuştu (payını almıştı). Buna Rahime Hanım bile dikkat etti. Hatta kızcağızın ekseriya baş ağrısından, takatsizliğinden şikâyet ettiği hatuncağızı ürkütmeye başlamıştı." (SE, s. 29).

Annesinden miras kalanlar ve anne baba yoksunluğu mizacını şekiller. Öfke patlamaları ve ani karar verme bu durumun sonucudur. Nitekim daha sonradan Mazlume'nin ani bir kızgınlıkla İhsan'ı aldatmasının sebebi yazar tarafından onun mizacının bu yönüne bağlanacaktır:

"Mazlume öyle bir tabiatta yaratılmıştı ki o tabiat ashabında (sahiplerinde) teessürat-ı kalbiye (kalpteki duygulanmalar) bir sür'at-ı berkıyye ile (şimşek hızıyla) husule gelir. Kalplerinin olanca hissiyatını küçük bir tesir galeyana getirebilir (coşturabilir). En ufak şeylerden hiddet ederler. En vâhî vakalar (önemsiz olaylar) fikirlerini değiştirir. En küçük haller sebeb-i bükâları (ağlamalarına sebep) olur. Sakindirler, fakat teheyyüçleri (heyecanlanmaları) anî ve şedittir (şiddetlidir). Onlar öyle bürkânlardır (yanardağlardır) ki sinelerine sakladıkları ateşleri birdenbire tuğyana getirirler (taşırırlar)." (SE, s. 97).

Bu paragraf özellikle incelenmeye muhtaçtır. Natüralist akımın temel savlarından biri yazarın tıpkı bir doktor gibi eserine yaklaşması, karakterlerini doktorun hastayı muayene etmesi gibi muayene ederek teşhis etmesi gerektiğidir. Nitekim yukardaki satırlar bir psikiyatrinin ruh çözümlemesi gibidir. *"Zola insanın temel içgüdülerine önem verir ve kahramanlarını genellikle kaba, içgüdülerine göre yaşayan kişilikler olarak çizer."* (Kefeli, 2012: 98). Hem İkbal'in hem de Mazlume'nin fuhşa doğru sürüklenmesindeki temel sebep bu kaba içgüdülerinin hayat içerisindeki yönlendirmesidir.

Mazlume'nin fuhşa sürüklenmesini sağlayan bir diğer sebep çevresel faktörlerdir. Annesiz ve babasız kalışı onun kökünden uzaklaşmasına neden olur. Belli bir yaşa kadar kendisine bakan Rahime Hanım'ı da kaybetmesiyle birlikte Mazlume hayatın kucağına tek başına atılır. Sokaklarda dilencilik yapmaya başlar ve hayatın gerçek yüzüyle

karşılaşır. Bu sırada onu gören Mihriban Hanım hem acıma duygusu hem de kendisine bir yardımcı edinmek düşüncesiyle Mazlume'ye kol kanat gerer. Mazlume'nin Mihriban Hanım'ın kendisiyle yaşama teklifini kabul etmesi için dış çevrenin acımasızlığı arttırılır. Mihriban Hanım'ın teklifine karşılık kararsız kalır. İklim şartları bu sırada durumu öyle ciddi bir hâle getirir ki Mazlume evet demeye mecbur olur: *"Bu esnada şedit (sert) bir rüzgâr Mazlume'yi titretti. Yağmur kesb-i izdiyad etti (çoğaldı), takat-fersa (dayanılmaz) bir hâle geldi."* (SE, s. 16). Mihriban Hanım'ın evine gitmesi dışardaki soğuk iklim şartlarının etkisiyle olur. Mazlume, gittiği evin nasıl bir ev olduğunu anlayınca kaçmayı ister; fakat yalnız başına olan bu çocuğun karşısında yine olanca acımasızlığıyla kış mevsimi durmaktadır:

"Nasıl?.. Mazlume bu istirahati böyle bir havada, şitanın (kışın) bu şiddetli hengâmında (zamanında) mı ter edecek? On gün evvelki müthiş, takat-sûz hâl- hayata (dayanılmaz hayat şartlarına) irca-ı ömür mü edecek (geri mi dönecek)?" (SE, s. 41).

Mazlume'nin böylesi bir evde kalmasının sebepleri malumdur. Bu yaşta bir çocuğun tek başına soğuk kış günlerini dışarda geçirmesi mümkün olmadığından böylesi bir ortama tıpkı İkbal'in mecbur kalışı gibi mecbur bırakılır.

Mazlume'nin fuhuş bataklığına düşme sürecindeki dışardaki erkeklerin neredeyse hepsinin ondan faydalanma isteği, çevrenin bir kadına sıradan hayat içerisinde şans tanımadığı sonucunu doğurur. Bu dikkatle *Sefile* romanındaki kişiler genetik mirasların ve çevresel faktörlerin etkisi altında natüralist anlayışa göre kurgulanmışlardır. Onların hikâyesi bu sebeplerin birer sonucu olarak anlaşılmaya muhtaçtır.

Halit Ziya, ilk romanından başlayarak diğer bütün romanlarında kalıtım meselesini karakterleri yapılandırmada bir araç olarak kullanır. Kişilerin anne ve babalarının yaşantıları, ölüm şekilleri, hastalıkları onlar üzerinde önemli bir etki bırakır. *Nemide* romanında romanın iki kadın karakteri Nemide ve Nahit'in ebeveynlerinden etkilenmeleri söz konusudur.

Nemide, roman boyunca hasta ve ilgiye muhtaç bir karakter olarak anlatılır. Onun zayıf mizaçlı olmasının temel sebebi doğumu esnasında yaşanan güçlükten ileri gelir. Nemide'nin doğumu zamanından önce olmuştur. Bu erken doğumun neticesiyle birlikte zayıf bir bünyeye sahip olduğu belirtilir. Doğumundan bir süre sonra babası Suriye'den döndüğünde Nemide iki yaşında olmasına rağmen bakıma muhtaç bir bebek olarak resmedilir:

"Çocuk bu esnada iki yaşında bulunuyordu; lakin son derece zaafı (zayıflığı), vücudunun mütemadi (sürekli) bir tedaviye ihtiyacı zavallı çocuğu henüz altı aylık gibi gösteriyordu." (N, s. 43).

Nemide'nin hayatı boyunca bu zayıf yaratılışı karşısında olacaktır. Nitekim Nahit'in yanında en büyük dezavantajlarından biri küçük görünmesidir. Erken doğumla dünyaya gelmesi her zaman yaşına göre daha küçük görünmesine sebep olur. Onun yaratılışının böyle hasta mizaçlı olmasının bir diğer sebebi de annesidir. Zira annesi ona hamile olduğu sırada hastadır. Hamileliğin onu hayattan koparacağı muhakkaktır. Nemide'nin hayatın acı bir felaketinin hediyesi olarak resmedilmesi bundan ileri gelir: *"Bedbaht çocuk!.. Kendisinin ne kadar acı bir felaketin hediyesi olduğunu bilse!"* (N, s. 40). Dolayısıyla o da annesi gibi sürekli bakıma muhtaç bir hayatı devralır.

Diğer bir kadın karakter olan Nahit de tıpkı Nemide gibi annesini erkenden kaybetmiştir. Nahit'in babası başka biriyle evlenince Nahit hayatta tutunacağı tek dalı başkasına kaptırmıştır. Bu durum, yani babasını kaptırma durumu, Nahit'in kişiliğini etkileyen temel faktörlerdendir. Tipik bir elektra kompleksinin yansıması Nahit'in hayatı için geçerlidir. Nail'i son şansı olarak görmesi ve Nemide'ye kaptırmama isteği aslında daha önce yaşadığı buhranın ürünüdür.

Natüralist akımın deneysel gerçekçiliğe doğru evrilmesinin sebeplerinden en önemlisi insan davranışlarında kalıtım ve çevreye verdiği önemdir. Natüralizm, realistlerin çizdiği karakter anlayışını daha ileri taşıyarak insanı fizyolojik ve çevresel şartların esiri hükmüne getirir. Böylece insan davranışlarını kontrol eden kendi hür iradesi değildir. İnsan, mutlak bir kaderciliğin baskısı altında edinilmiş bir hayatı yaşamaya mecburdur. Natüralistlerin kalıtım ve çevresel şartlara verdiği önem deneysel gerçekçiliğin hazırlık aşamasını oluşturur. Dolayısıyla bir deney düzeneğinden bahsetmeden önce romandaki karakterlerin kalıtımsal ve çevresel şartlarını incelemek gerekir.

Natüralizmde kişinin kalıtımsal ve çevresel şartlarla olan ilişkisi aşırılaştırılır. *"Natüralistler insanı ele almada onun fizyolojik yapısı, irsiyeti, yaşadığı çevre ve aldığı eğitimi öne çıkarırlar ve bu çerçevede insan gerçeğine ulaşmaya çalışırlar. Darwin'in düşüncelerinin esas olduğu söz konusu yaklaşımda, insanın hür iradesi, manevî değerleri, psikolojisi dikkate alınmaz. Zira onlara göre insanın her türlü davranışı, hareketi, tepkisi, arzusu, psikolojisi, düşüncesi, kılık kıyafeti, konuşma tarzı; kısacası kaderi, tamamiyle maddî ve sosyal çevrenin, irsiyetin, fizyolojinin ve eğitimin sonucudur."* (Çetişli, 2010:

98). Bu bağlamda *Aşk-ı Memnu* romanındaki karakterler natüralist akım doğrultusunda incelendiğinde romanın kurgusunun nasıl bir düzleme oturtulduğu daha iyi görülür.

Aşk-ı Memnu romanının ilk sayfalarında bir kişiden ziyade bir çevre tanıtılır. Bu çevreyi oluşturan kişi baskın karakteriyle Firdevs Hanım'dır. *"Melih Bey takımı"* (AŞM, s. 20) olarak ifade edilen aile İstanbul'da kendisini kabul ettirmiş, dönemine göre farklı özellikler taşıyan bir ailedir. Şenliklerin ve eğlence hayatının timsali hâline gelmiş bu güruh baskın özellikleriyle dikkat çeker: *"Melih Bey takımında garip bir isticnas hassası (kendine benzetme özelliği) vardır: Hangi aile ile nispet peyda eylerse (bağlılık kurarsa) o aile için Melih Bey takımından olmak muhakkaktır."* (AŞM, 2015: 23). Öyle ki genç yaşta evlenen Firdevs Hanım'ın eşi Firdevs Hanım'ın Bey'i olarak tanınır. Miras gibi nesilden nesile aktarılan aile özellikleri gittikçe daha yoğunlaşmış ve aile fertlerinin karakterleri toplumun bilincinde yer eden şöhrete göre şekillenmiştir. Genel çerçevede çizilen bu toplulukla birlikte topluluğun en önemli karakterlerinden olan Firdevs Hanım'ın hikâyesi de anlatılır. Onun topluluktaki yeri ve önemi tartışılmazdır. Kocasıyla yaşadıkları, ihaneti ve kocasının ölümü akabinde hâlâ topluluğun gereklerine göre yaşaması Melih Bey takımının bir nevi özellikleri hâline gelir. Bu yönüyle Firdevs Hanım, Fransız salon hanımlarına benzer. *"Salon sahibi hanımlar, genellikle çok genç evlenmiş ve kocalarının servetlerinden yararlanmış haris tiplerdir."* (Timur, 2002: 29).

Roman, Bihter'in romanı olmadan önce ailesinin ve bağlı bulunduğu çevrenin hususiyetleri ile anlatılır. Böylece insan gerçeğine ulaşılırken öncelikle kalıtımsal ve çevresel şartlar göz önüne serilir. Aynı teknik Nihal faslına geçmeden önce de uygulanır. Nihal romana dâhil olmadan evvel babasının iç konuşmalarıyla ve mürebbiyenin eve geliş hikâyesiyle Nihal'in neden hassas bir ruha sahip olduğunun sebepleri çizilir. Böylece romanda bir deney ortamına sokulacak olan iki kadın karakterin mizaçlarını oluşturan etkenler sıralanmış olur. Bir tablo hâlinde onların mizaçlarına etki eden kalıtımsal ve çevresel faktörler şöyle sıralanabilir;

Tablo 2 Bihter ve Nihal'in kalıtımsal ve çevresel özellikleri

Bihter	Nihal
1. Melih Bey takımı olarak anılan eğlence hayatına düşkün bir aileye mensuptur. 2. Aldatan ve bencil bir anneye sahiptir. 3. Aile ilişkileri zayıftır. 4. Maddi durumu kötüdür.	1. Yüksek zümreye ait bir aileye mensuptur. 2. Sadık ve fedakâr bir babaya sahiptir. 3. Aile bağları çok kuvvetlidir. 4. Maddi durumu çok iyidir.

Somut düzlemde bakıldığında böyle bir tabloyla karşılaşılır. Alt kategorilere inince her iki karakterin mizacını oluşturan etkenleri daha ayrıntılı incelemek mümkündür. Böylece apayrı bir hayatın ürünü olarak dünyaya gelmiş ve çevresel etkenlerin şekillendirdiği bu iki kadın karakterin aynı aksiyonun içine sokularak neler yapabileceği önceden kestirebilir hâle gelir.

"İnsanların eylemlerini kavrayabilmek için, insanın geliş kaynağını, fizyolojik yapısını, etkisinde kaldığı eğitimi ve içinde yaşadığı çevreyi iyice bilmek gerektir. Bunlar bilinmedikçe, insanların eylemlerinin nasıl bir nedene bağlanacağı kestirilemez. Kestirilse bile eksik ve kusurlu olur." (Gariboğlu, 1969: 209). Bihter'in kötü bir kahraman olmaktan ziyade *"trajik bir kahraman"* (Moran, 2013: 98) olarak algılanmasının temel sebebi onun eylemlerinin belli nedenlere bağlanmasından ileri gelir. Bu anlamda Bihter'i kaçınılmaz sona iten sebepler romanın muhtelif yerlerine serpiştirilmiştir. Melih Bey takımı olarak anılan ortamda yetişen Bihter, annesine benzetilmektedir:

"Kendi kendisine, içinden, annesine benzememek için yemin ederken aklına başka bir şey geliyordu. Ta küçüklüklerinden beri Peyker'e babasına benzer, Bihter için annesine çekmiş derlerdi. Madem ki bunu söylemekte herkes müttefikti (birleşikti), demek hakikatte o annesine benziyordu. Bu müşabehetten (benzerlikten) korkardı. Kalbinde bir şey vardı ki cismani müşabehetin hayatlarını da benzeteceğini zannettirir ve onu titretirdi." (AŞM, s. 210).

Yukarıdaki paragraf tipik bir soyaçekim iddiasıdır. Bihter karşılaştığı her durumda bu iddiayı yineler ve annesine benzemenin korkusunu yaşar. Bir nevi Bihter'in hayattaki ideali annesine benzememektir. Evlilik kararı ve kendini öldürme dürtüsü bu

isteğin sonuçlarıdır. Annesine benzememe isteğinin sebepleri de annesinin kötü şöhretinin hayatlarının önüne koyduğu engellerdir. Bihter çok güzel biri olmasına rağmen hiçbir evlilik teklifi almamıştır. Toplumun böyle bir aileye yaklaşımı ruhsal olarak Bihter'i Adnan Bey'in teklifini kabul etmesine hazırlar. Ayrıca annesinin maddiyata verdiği ehemmiyet, zengin koca hırsı, Bihter'in karakterini oluşturan temel özelliklerdendir. Adnan Bey'in teklifinin cazip tarafı onun zenginliğidir. Bihter'in Adnan Bey'le evlilikten beklediği şeyler anlatılırken sadece zenginlik ve bu zenginliğin çevreye nasıl satılacağı hissinden bahsedilir. Kıyafet zevkleriyle ilgili bölüm anlatılırken de onların dış görünüşe ve maddi düşkünlüğe verdiği önem ortaya dökülür. Böylece aile tablosu çizilmiş olur.

İnsan karakterini oluşturan özelliklerden biri de aldığı eğitimdir. Bihter'in aldığı eğitim şu şekilde aktarılır:

"...-bu aileye mahsus fıtri (yaratılıştan) bir bilgiçlikle- Bihter de, hemen her şeyden bir parça bilirdi: mecmuaları karıştıracak, hikâyeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkânlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya'dan tedarik olunan (bulunan) hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalar; icap ederse gayet vakar (ağırbaşlılık) ile, his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş uduyla pek güzel refakat ederdi." (AŞM, s. 47).

Bihter'in eğitimi aşikâr olduğu üzere Melih Bey takımı kadınlarının edinmesi gereken özelliklerdendir. Eğlence âleminin ve yüksek zümrenin kriterlerine sahip olmak için öğrenilmiş şeylerdir. Her şeyden biraz bilme durumu hayatı derinlemesine okuyamamayı da beraberinde getirecektir. Aldığı eğitim Bihter'in kendi çevresinin bir ürünü olduğunu gösteren etkenlerdendir.

Bütün bu etkenler sıralandığında Bihter'in mizacı ve neler yapabileceği daha net anlaşılır. Okuyucuyu bu anlamda, romandaki çevre de yönlendirir. Bihter gibi bir kadına karşı oluşan bakış açısı onun sonunu hazırlayan çevresel etkenlerdendir. Öncelikle Adnan Bey'le evlenmesini sağlayan şey, bulunduğu sosyal çevreyi ailesinin kötü şöhretinden dolayı emellerini gerçekleştirmede bir engel olarak görmesidir. Kendisini çok özellikli bir kadın olarak yetiştirmesine rağmen çevre ona bir hayat biçmiştir: *"...annesinin hayat tarzı, bütün ailenin şöhreti o emelleri kapayan birer set şeklinde yükseliyordu. Böyle kendisini emellerinin husulü (gerçekleşmesi) imkânını ümit edebilmekten menettikleri için ailesine kalbinde derin bir husumet vardı."* (AŞM, s. 47). Çevrenin etkisi ve bu

çevresel şartların karakter üzerinde oluşturduğu ruh hâli göz önüne serilir. Kendisinden yaşça büyük ve zengin biri olan Adnan Bey'le evlenmesi çevrenin ona karşı bakış açısını değiştirmez. Adnan Bey'in Bihter'i seçmesi de Fransız salonlarındaki hanımların algılanış düzeyine benzer. *"XVIII. yüzyıl Fransız kadını, toplumsal önemini aristokratik 'salon'larda sağlıyor ve kanıtlıyordu. Fakat böyle dar ve seçkin bir çevrede bile çoğu kez saygın konumunu kadınlığını kullanarak veya hiç olmazsa başlangıçta 'nesne'leşerek kazanıyordu."* (Timur, 2002: 29). Nesneleşme durumu Bihter için bir yazgıdır. Kaderi onu tüm gerçekliğiyle sarar. Evlendikten sonra artık çevresinde görülen insanlar hizmetçi tayfasıdır. Nitekim Göksu gezintisinde bu hizmetçi grubu okuyucuya olacak olanları bildirir. Çizilen resim romanın özeti gibidir:

"Şakire Hanım'ın itidal (ılımlı olmayı) kabul etmeyen şedit (şiddetli) ahlak duyguları vardı. Bir müddetten beri, Firdevs Hanım'la Peyker'in arasında Behlül'ü gördükçe kendisini zapt edemiyordu. Şayeste ile Nesrin buna gülünecek bir şey ehemmiyetinden fazla bir kıymeti zait ederken (gereksiz görürken) o, bundan hastalanıyor, ikide birde Behlül'ü, Peyker'in yahut Firdevs Hanım'ın yanında gördükçe baş ağrıları tutarak alnını bir yemeniyle sıkıyordu. Hatta bir gün Şayeste ile Nesrin'e itiraf etmiş idi ki Süleyman Efendi'nin bir belediye çavuşluğu ile kayırılmasına teşebbüs edilmişti. O zaman karı koca kızlarını alarak artık bu yalıdan kaçacaklardı…

- *Yaşarsak görürüz a, diyordu; -Bihter'i kastederek- bu kadın beyin başına ne belalar getirecek…"* (AŞM, s. 180).

Şakire Hanım'ın bu tavrı çevrenin böylesi bir evliliğe bakış açısını göstermesi bakımından kıymetlidir. Ayrıca yalının kaçılması gereken bir yer olarak gösterilmesi ve suçlu olarak Bihter'in sunulması kaçınılmaz kaderin inşasıdır. Behlül'le Bihter'in ilk yakınlaşmasından sonra Behlül de bu durumu ifade edecektir:

"Bu izdivaç dünyanın en çılgın bir şeyi idi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı. Şu halde onun ne kabahati olabilirdi? Kabahat asıl izidivacın idi. Hususuyla mademki o bu hıyanetin vukuu esbabını ihzar (ihanetin gerçekleşmesinin sebeplerini hazırlamak) için bir şey yapmamış idi." (AŞM, s. 252).

Aslında herkesin düşüncesinin gerisinde yatan fikirler aynıdır. İlk kabahatten sonra Behlül'ün söyledikleri Şakire Hanım'ın en başından bildirdiklerinin tasdikidir.

Romanın bir diğer kadın karakteri olan Nihal, Bihter gibi güçlü görünmeye çalışmaz. O hep hassas bir çizgidedir. Mizacında oluşan bu hassaslığın dışına çıkamaz.

Babası Bihter'le evliliğinin öncesinde onun nasıl biri olduğunu ve bu evlilikten nasıl etkileneceğini okuyucuya bildirir:

"Babasıyla kendisinin arasında başka bir vücudun, başka bir muhabbetin hail (engel) olmasına bu nazik, rakik (ince), suda yetişmiş bir çiçeğe benzeyen kızın lakayt (ilgisiz) kalamayacağından emin idi. Pek iyi hissediyordu ki henüz pek çocuk iken onu annesiz bırakan matemin (yasın) o zaman tamamıyla duyulmayan acılarını sonradan, büyüyüp düşünmeye başladıkça birer birer duymuş, onlar çehresine gittikçe derinleşen bir yetim mazlumiyetinin hüzünlerini çekmiş idi. (AŞM, s. 66).

Nihal'in babasının ağzından hem onun yaşadıkları ve bu yaşadıklarının karakterinin oluşmasındaki etkisi hem de gerçekleştireceği evlilikle beraber Nihal'in kaçınılmaz sonunun ne olduğu duyulur. Nihal'in mürebbiyesi de evlilik haberini duyduğunda öncelikle Nihal'in ne olacağını düşünür. Zaten yaşanan evlilikle ve bu evlilikteki ihanetle alakalı mevzu hiçbir zaman ön planda olmamıştır. Ön planda olan Bihter'in annesine benzeyip benzemeyeceği, Nihal'in bu evlilikten nasıl etkileneceği olur. Bihter'de olduğu gibi Nihal'in de yaşantısına vakıf olunur. Yazar onun mizacını oluşturan bütün teferruatı verir. Şımartılması, merhamet hissiyle sevilmesinden kaynaklanan sevgi anlayışı, mürebbiyesinin ona verdiği eğitim, kardeşiyle olan ilişkisi, çocukluğunda yaşadıkları ve hastalıklı hâli bir psikiyatristin ön araştırması gibi anlatılır.

Yazar, daha sonra bir deney ortamına sokulacak olan iki kadın karakteri fizyolojik ve çevresel şartların etkisi yönüyle incelemiş bir deney ortamının ön çalışmasını yaparak kişilerin mizaçlarını belgeler hâlinde ortaya dökmüştür. Her iki karakter en yakınlarının sayesinde tanınır. Kişinin ailesi onun aynası gibidir. Bu karakterlerin kendisinden beklenen şeyler de aslında deneyin bir hipotezi gibi romandaki ikincil kişilerin ağzından söyletilmiştir. Böylelikle *Aşk-ı Memnu*'daki esas kişiler, natüralist anlayışla çizilmiş, özgür bir birey olmaktan ziyade kaderlerinin esiri olan nesne hükmüne getirilmiştir.

Halit Ziya'daki natüralist ögeler daha çok kahramanların iç dünyalarını açığa çıkaracak şekilde düzenlenir. Bu yönüyle Taner Timur, onun doğalcılığının Zola gibi toplumsal olmadığını daha çok Bourget tipi psikolojik doğalcılığın ön planda olduğunu belirtir (Timur, 2002: 54). Halit Ziya'nın eserlerini verdiği istibdat dönemi bir bakıma eserlerinin bu yönde biçimlenmesine neden olur. Hatıralarında da kendisi özellikle *Mai ve Siyah*'ta yapmak isteyip yapamadığı şeylerden bahseder. *Kırık Hayatlar* romanıyla birlikte Halit Ziya bu yönünü kırmaya çalışarak toplumsal bir natüralizme doğru yelken açar.

Kırık Hayatlar romanı kalıtımsal nedenselliğin ön planda olduğu romanlardan biridir. Natüralizmin en önemli ilkelerinden olan soyaçekim, romanın entrik kurgusunun önemli bir parçasıdır. *"determinist roman anlayışında, insanlar maddî ve sosyal çevrenin, soya çekimin baskısı altındadırlar. Görülüyor ki natüralist romanda şahıslar artık içinde yaşadıkları çevreden, taşıdıkları soyaçekimden ayrı olarak dikkate alınmıyor, aksine şahısların onlara bağlılığı kabul olunuyor."* (Yetkin, 1967: 58). Bu *sebeple Kırık Hayatlar*'daki ön plana çıkan karakterlerin davranışları kalıtımsal yönden ele alınarak ortaya konur. Kişileri soyaçekimin ilkeleri doğrultusunda kendi kaderlerini yaşamaya mecbur bırakılan karakterler olarak görmek mümkündür.

Ömer Behiç, evlenmeden önce eğlence âlemlerinde bulunan bundan zevk alan birisidir. Fakat bu eğlencelerde arkadaşları gibi aşırıya kaçmaz. Biraz aşırıya gitse uzunca bir süre bu âlemlerde bulunmayarak kendisini cezalandırır:

"Eğlencelerinde, nihayet bir gece devam eden münasebetlerinde (ilişkilerinde) haşarı olmaktan ziyade uslu bir genç şöhretine mâlikti (sahipti); hatta bu eğlencelerden, onu haftalarca tekrar etmekten alıkoyan bir teneffür ile (iğrenme duygusuyla) çıkardı. Onda öyle bir ismet mayası (temiz öz) vardı ki hiçbir zaman, kendisine en az mâlik olduğu dakikalarında bile, muaheze sedasını ref etmekten hâli (kınamaktan geri) kalmazdı." (KH, s. 109).

Ömer Behiç'in mayası onun olası bir yanlışta hissedeceği şeyi önceden açıklar. O, bu anlamda Bekir Servet kadar rahat değildir. Hatta kötümserdir ve mükemmeliyetçidir. Bu nedenle en ufak bir lekenin hayatını dağıtacağını düşünür: *"Bu fıtratına (yaradılışına) ait bir bedbinlik (kötümserlik), bir siyahendişlik (karamsarlık) idi."* (KH, s. 300).

Kalıtımsal nedenler özellikle kadın karakterlerde ön plana çıkar. Hafifmeşrep kadınlarla evine sadık kadınların temel ayırıcı özelliği ailelerinden aldıkları genetik yapının farklılığına bağlanır. Bu anlamda Nebile ve Neyyir'in ailesi ve özelde anneleri onların davranışlarını ortaya koymada önemlidir:

"- Neticeler?.. Bilinir mi o neticeler denen şeyler nasıl gelir? Sahire Hanım'ın arkasında bence ceddelerin (ninelerinin) gölgelerini hatıra sahifelerinden (sayfalarından) nasıl silemezseniz önünde de kızlarının daha dizlerine kadar bacakları çıplak çocukluk zamanından başlayarak irtisam eden istikballerini mukadderat (çizilen geleceklerini alın yazısı) sahnesinden öylece hazf edemezsiniz (kaldıramazsınız). Onlara dair hatıralar ve emeller başkalarının zihinlerinde dolaşırken kendilerinin kanlarında mündemiç birer fesat (yerleşmiş birer kötülük) ateşi halinde damarlarında da

gezmektedir. Hüviyetlerinin (Kimliklerinin) her zerresinde inşiale müstaid (parlamayı bekleyen) bir yangının nüvesi (kıvılcımı) vardır. İlk tesadüf edecek nefeste tutuşabilir, tutuşabilir değil tutuşmaya mahkûmdur." (KH, s. 211)

Bekir Servet, bu ailenin özelliklerini ifade ederken yazarın aracısı olarak kurgu içerisindeki karakterlerin kalıtımsal özelliklerinin mahkûmu olduğunu ifşa eder. *"Natüralist bir romanda kişilerin mizaçları, soyları ve çevreleri bize gösterilmek yani onları harekete getiren nedenler açıklanmak suretiyle vak'a âdeta romancının iradesi dışında, kendi zorunlu sonucuna doğru yürür, çevre, olayın yürüyüşünü etkiler."* (Yetkin, 1967: 57). Neyyir ile Nebile'nin hafifmeşrepliği annelerinden hatta ninelerinden kalma bir durumdur. Bu durum sadece çevresel bir etki gibi düşünülmez. Çünkü Bekir Servet'e göre bu haslet onların kanında bir fesat gibi gezer. Bekir Servet'in doktor olduğu dikkate alındığında onun yorumları bilimsel bir veri gibi okunabilir. Dolayısıyla yazar kalıtıma dair bu özelliği bir doktorun bakış açısından söyleterek eserin bilimsel gerçekçiliğe uygun olmasını sağlar.

Neyyir ile Nebile'nin fıtratlarının zıttı olarak Ömer Behiç'in eşi Vedide ile Bekir Servet'in Nebile'den sonra birlikte olduğu Müzzan karakterleri gösterilir. Bu kişilerin sadık ve iyi karakterde olmaları yine aynı yöntemle kalıtımsal nedenlerle irdelenir. Vedide de Neyyir ve Nebile gibi annesi dikkate alınarak tasvir edilir:

"Kocasından, çocuklarından, evinden başka iştigal olunacak (ilgilenilecek) bir şeyin vücuduna (varlığına) inanmayan bir annenin kızıydı. O nadir ailelerden biriydi ki onlar hayatta, sokaklardan akan çamurlardan kirlenmemek için eteklerini toplayarak, içtinap ve ihtiyat vaz'ı ile (çekingen ve ölçülü) dururlar. Evin içinde baba perestiş olunacak (saygı duyulacak), en küçük arzularına mukaddes (kutsal) birer emir hürmetiyle itaat edilecek, hâkimiyet ve amiriyeti (egemenlik ve yöneticiliği) insanlığın fevkinde (üstünde), bir başka türlü vücut (varlık) hükmündedir." (KH, s. 80).

Vedide'nin ailesi kendi özelliklerini ortaya çıkaracak şekilde resmedilir. Sonrasında Müzzan için de resmedilen aile yapısında aynı özellikler görülür. Nebile ile Neyyir'in zıttı konumundaki bu karakterler de aslında onlar gibi kaderin kendilerine bahşettiği mizacın birer ürünüdürler. Bu kişiler de davranışlarını yaratılışları ve yetişme tarzlarına borçludur.

Kırık Hayatlar'da karakterler natüralist duyarlığa uygun olarak kalıtımsal ve çevresel nedenlerle irdelenir. Romanda yaşanan aldatma olayının temel sebebi de Ömer Behiç'in çevresinden kaynaklanır. Öncelikle eşi Vedide'nin gördüğü her parçalanmış aile

ve aldatma olayından sonra eşinin de kendisine ihanet edip etmeyeceğini düşünmesi ve bu nedenle Ömer Behiç'e yüklenmesi onu böylesi bir aldatma olayına hazırlar. Ayrıca Ömer Behiç'in yakın arkadaşı Bekir Servet'in rahat yaşam tarzı ve çeşitli zevkleri yaşaması Ömer Behiç'in zihin dünyasını bu işle meşgul eder.

Evliliğe ait fikirler de yine kişilerin hayata dair gözlemleriyle örtüşür. Bekir Servet'in içinde bulunduğu ortam gereği sürekli olarak denk geldiği parçalanmış evlilikler onda evliliğe dair bir soğukluğun oluşmasını sağlarken Müzzan gibi temiz yaradılışlı biriyle karşılaşması fikrinin değişmesini sağlar.

Vedide'nin karamsar dünya görüşünü oluşturan şey de çevresinde gördüğü kırık hayatlardır. Sürekli rahat olamaması çevresel etkilerin bir sonucudur.

Kırık Hayatlar romanı kalıtımsal ve çevresel şartların belirlediği tematik bir yapıya sahiptir. Kişilerin davranışları belli sebepler altında incelenerek var oluş şekillerine göre düzenlenir. Bu anlamda kişiler belli bir yaratılış ve yetişme çizgisinin nesnesi olarak bireysellikten ötede bir anlam kazanırlar.

Kalıtım ve çevrenin etkisi ilk dönem romanlarında Halit ziya açısından değerlendirilebilecek bir konudur. Diğer romancılarda natüralist bir anlayışla kalıtıma ve çevresel şartlara önem verilmez. Yer yer realist manada çevresel şartlarla karşılaşılsa da eserdeki karakterlerin özgür iradelerinin belli sebeplere bağlanması, Halit Ziya'nın romanlarında ortaya çıkan bir durumdur.

3.2. Deneysel Gerçekçilik

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında Avrupa'da dinî kurumların etkinliğinden ziyade bilimin ve materyalist felsefenin etkinliği görülür. Bilim, artık hayatın her alanında etkili olmaya başlamış sanatsal aktiviteler de bu yönde gelişme göstermiştir. Bilimin en önemli yöntemlerinden olan deney, edebiyatta Emile Zola'nın çabalarıyla kullanılmaya başlanır. Zola'nın 1880 yılında yayımlanan *Deneysel Roman* isimli eseri, hem natüralizmin ilkelerini belirtir hem de deneyin edebî eserde nasıl uygulanacağını açıklar (Okka, 2012: 20). Realizmdeki gözleme ve belgeye dayanan gerçekçilik anlayışına ek olarak bu gerçekçilik anlayışı natüralist akımda deneysel gerçekçilik ile daha öteye taşınır. Bu görüşün felsefi arka planında determinist felsefe yatmaktadır. *"Determinizme göre, tabiatta geçen olaylar bazı zorlayıcı sebeplerin tesiriyle ola gelir. İlimde imkân ve tesadüfün yeri yoktur. Aynı şartlar altında aynı sebepler daima aynı sonuçları verir."* (Yetkin, 1967: 56). Bu görüş ışığında natüralist eserler insanların davranışlarını ve hayat

karşısındaki duruşlarını inceleyen bilimsel bir eser hüviyetine doğru ilerler. Artık, *"Edebiyat insanlığın incelendiği bir laboratuvar gibidir."* (Aytür, 1974: 26). Tıpkı bilimsel bir deneyde olduğu gibi önce bir varsayım geliştirilir, bu varsayım belirli gözlemler ve belgeler sonucunda edinilmiş varsayımlardır. Eser, bu varsayımı kanıtlamak için oluşturulur. Dolayısıyla eseri oluşturan bütün unsurlar deneysel gerçekçiliğe hizmet edecek şekilde yeniden kurgulanır.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanı, konusu ve olay örgüsü bakımından birçok edebiyat araştırmacısı açısından farklı değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Her araştırmacı meseleye farklı bir bakış açısından bakarak romanın konusu üzerinde bir görüşe varmıştır. Berna Moran, Uşaklıgil'le ilgili yazılmış monografiler incelendiği takdirde *Aşk-ı Memnu* romanının neyi anlattığı konusunda araştırmacıların bir görüş birliğine varamadıklarını belirtir (2013: 88). Bu anlamda en çok ifade edilen *Aşk-ı Memnu*'nun çağın gerçekliğine uzak kalışıdır. *Aşk-ı Memnu, "...çağının Osmanlı gerçeğinin çok sınırlı ve oldukça yapay bir parçasını sergilemektedir."* (Timur, 2002: 42). Cevdet Kudret'e göre ise, *"...yazar, toplumsal gerçeği roman-dışı bir anlatımla değil, roman koşulları ve 'roman gerçeği' içinde vermiştir."* (1987:210). Böylece genel olarak ortaya çıkan tavır tematik açıdan çağın gerçekliğinin tam olarak verilmediğidir. Bu incelemede yer alan teknik açıdan eserin hangi akıma ait olduğudur. Bu anlamda yine araştırmacılar eserin hangi edebî akıma ait olduğu noktasında bir uzlaşıya sahip değildir.

Fobert Finn *Aşk-ı Memnu*'yu, *"Türkçe'de yazılmış tekniği en kusursuz roman"* (2003:179) olarak tanımlar. Tanpınar, *Aşk-ı Memnu* romanında Daudet, Gouncourt'lar ve Zola'nın etkisinden bahseder (2011: 290). Enise Kantemir ise romanın teknik olarak realist özellikler taşıdığını ifade eder (1982: 227). Süreyya Elif Aksoy, *Aşk-ı Memnu* romanının hangi edebî akıma ait olduğu karmaşasına değindikten sonra onu doğalcı bir roman olarak gördüğünü belirtir (Aksoy, 2004: iii). Ramazan Kaplan, *"Halit Ziya, natüralizmde temel bir sanat prensibi hâlini almış olan 'nedensellik' anlayışının bir uygulamasını yapmıştır Aşk-ı Memnu'da."* (2002: 553) diyerek tavrını natüralizmden yana koyar. Selim İleri ise *Aşk-ı Memnu*'da gerçekçiliğe bağlılığın yetkin bir şekilde uygulandığını söyleyerek ondaki realist yöne dikkat çeker (1981: 13). Sami Akalın, natüralizmin H. Ziya'ya hiç çekici gelmediğini söyler (1979: 25). Nihayet Arslan ise Halit Ziya'nın kurgu sağlamlığını realizmi benimsemesine bağlar (2007: 411). *Aşk-ı Memnu* romanı için yapılan araştırmalarda realizm ve natüralizm arasındaki kararsızlık esasında dünya edebiyatında da karşılaşılan bir durumdur. Bu anlamda eserin ayrıntılı incelemesi

her iki akıma ait bulguları ortaya çıkaracaktır. Fakat bu tartışmanın edebî akımlar arasında kesin sınırların çizilmemesinden dolayı sürüp gideceği ortadadır.

Aşk-ı Memnu romanındaki deney düzeneği iki aile arasında kurulur. Birbirinden farklı nitelikler taşıyan iki aile bir araya getirilmeden önce bu aileleri ve mensuplarıyla ilgili çözümlemeler yapılır. Önce Melih Bey takımı olarak adlandırılan Firdevs Hanım, Peyker ve Bihter tanınır. Daha sonra Adnan Bey, Nihal ve Bülent'ten bahsedilir. Bu açıdan roman doğalcı romanın deneysel gerçekçiliğine uygun olarak kurgulanır. *"Yazar önce en küçük ayrıntılarına kadar kalıtımsal etkenleri ve çevre koşullarını gözlemleyerek belgeler. Seçtiği kişiler üzerinde yapacağı deneyler için gerekli olan bütün bilgileri toplar. Sonra da bunların insanın kişiliği ve yazgısı üzerindeki egemenliğini gösterecek bir aksiyon yaratır. Olaylar insanın mantık dışı davranışlarını, hayvansal tutkularını vurgulayacak biçimde düzenlenir. İnsanın dışında ve içindeki büyük güçler kendi isteminden bağımsız olarak harekete geçer ve onu oraya buraya sürükler."* (Aytür, 1974: 139).

Deneye katılacak olan iki aile ve bu ailelerden aksiyon içerisinde aktif olarak kullanılacak iki kişi Bihter ile Nihal'dir. Ailelerin tanıtılma şekli de bu iki kızın ruh hâlini gösterecek şekildedir. Bihter, Melih Bey takımı olarak anılan aileye mensuptur. Annesi Firdevs Hanım hoppa bir hayat yaşayan eğlenceye düşkün ve babasını aldatarak onun ölümüne sebebiyet veren bir karakterdir. Her iki kızıyla da arası çok iyi değildir. Annelerinin kötü şöhreti kendi hayatları önünde büyük bir engeldir. Bihter, çok güzel ve gösterişli bir kız olmasına rağmen hiçbir evlilik teklifi almamıştır. Adnan Bey'in evlilik teklifi geldiğinde Bihter'in zihninden geçen düşünce annesinden alınacak intikam duygusudur:

"...annesinin hayat tarzı, bütün ailenin şöhreti o emelleri kapayan birer set şeklinde yükseliyordu. Böyle kendisini emellerinin husulü (gerçekleşmesi) imkânını ümit edebilmekten menettikleri için ailesine kalbinde derin bir husumet vardı. Oh! Şimdi onlardan ne güzel bir intikam vesilesi bulmuş olacaktı!.." (AŞM, s. 47).

Bihter'in mizacını oluşturan etmenler bir bir sıralanır. Annesine olan kininin yanında annesine benzeme durumu hayatın her anında karşı karşıya kaldığı temel korkudur. Ayrıca annesinin zengin koca hayali onun da hayalidir. Kalıtım ve çevre bahsinde ayrıntılı olarak anlatılan bu özelliklerin hülasası Bihter'in karakterini oluşturan özelliklerin annesinden ve çevresinden etkilenerek edindiğidir. Aksiyon başlamadan evvel Bihter'in nasıl bir insan olduğu tafsilatlarıyla resmedilir. Roman boyunca

izlenilmesi gereken şey birinci deneğin (Bihter), kendi çevresinden apayrı başka bir çevre içinde bile mizacının gereklerini yerine getireceğidir.

Diğer bir denek de Nihal'dir. Evlilik teklifinden sonra Adnan Bey'in tek düşüncesi Nihal'in vereceği tepkidir. Onun hassas yaradılışlı olması ve babasına olan aşırı düşkünlüğü Adnan Bey'i korkutur. Bihter için çizilen kötü aile tablosunun yanında Nihal için tam zıddı olacak şekilde iyi bir aile tablosu görülür.

"Şimdi bu babayı, bu ikinci anneyi bir parça onun elinden alacaklardı. O biçare yüreği bu ikinci iftiraktan (ayrılıktan) nasıl elim (acıtan) bir ceriha (yara) ile yırtılacaktı! Bunu düşündükçe kalbinde Nihal için ağlayan bir damar sızlardı; fakat bu artık nazarında önüne geçilmek mümkün olmayan, hatta vukuuna (oluşmasına) müsaade edilmek lazım gelen bir zarar hükmünü almış idi." (AŞM, s. 67).

Bu cümleler başlayacak bir deneyin ön habercisi gibidir. Her şey olacağına varır hükmünce Bihter de Nihal de mizaçları neyi gerektiriyorsa onu yaşayacaklardır. Bihter'le Adnan Bey evlenirler ve Adnan Bey'in yalısında deneye tabi tutulan bu gerçeklik vuku bulur.

Evliliğin başlangıcında Bihter'le Nihal'in iyi geçindiği görülür. Nihal açısından bu durum zorunlu bir iyi geçinmedir. Bihter'in onu çocukluktan genç kızlığa yöneltmesi Nihal'in ruhunu okşar. Fakat evdeki değişiklikler onun Bihter'e karşı husumetini ilk günden başlayarak tetikler. Bülent'in odasının değiştirilmesinin ve Süleyman Efendi ile Şakire Hanım'ın evden ayrılmaları sonrasında Bülent'in yatılı okula verilmesinin müsebbibi ona göre Bihter'dir. Bahsi geçen değişikliklerin hiçbiri Nihal'e karşı yapılmış eylemler değildir; fakat Nihal, mizacının gereğini yaparak bunları kendisine karşı yapılmış eylemler olarak görür. Bihter'in mizacını ortaya çıkarmak için Adnan Bey'in yeğeni olan Behlül karakteri oluşturulmuştur. Behlül karakteri, Bihter'in annesinde gördüğü bütün kötü meziyetlerin toplamını barındıran bir ateşleyici konumundadır. Nitekim Göksu gezintisinde Behlül'ün Peyker'le olan yakınlaşması Bihter'deki temel içgüdüyü ortaya çıkarmak içindir. Behlül'ün Peyker'e boynundan öpebilecek kadar yakınlaşması, Bihter'in gözlerinin önünde zuhur eder. Çok yakından şahit olduğu bu teşebbüs, Bihter'in bir bakıma yazgısını da açığa çıkarır. Olacak olanlar Peyker'in Bihter'e sarf ettiği sözlerde açığa çıkarılır:

"Biliyor musun, Bihter? Kaynınız mıdır, yeğeniniz midir, nedir, tuhaf ve cesur bir çocuk! Enişteninhukukuna ufak bir tecavüze tahammül edemeyeceğimi bilirsin. Ben

kocama hıyanet etmek fikriyle evlenmedim, beni rahat bırakmayacak olursa evime kabul etmemeye mecbur olacağım…" (AŞM, s. 176).

Peyker'in bu sözleri tersinden bir okumayla Bihter'in evliliğine karşı söylenmiş gibidir. Nitekim Bihter de durumu böyle anlar. Bu yaşananların akabinde Bihter odasında yalnız bırakılır. Aynanın karşısına geçip soyunur ve kendisini izler. Rüzgâr tenine dokunurken ondaki cinsel istek de ortaya çıkarılmış olur. Bihter'in farkındalığı küçük bir kıvılcımla başlamıştır. Artık kocasının dokunuşları ona acı verir. Nihal'in husumetini derinden hisseder ve dahası bu eve ait olmadığını fark eder:

"Her şeyden evvel bu evi düşünüyordu. Bu ev onundu, bir vakitler önünden geçtikçe pencerelerinden tantanasını hissettiği bu koca yalının işte tek hâkimesiydi (sahibiydi). Evet, fakat buraya tasarrufunda bir noksan hissediyordu, açıkça tayin olunamayan lakin her zaman duyulan bir noksan vardı ki evi ona ait bir şey olmaktan menediyordu. Anlıyordu ki henüz görülmemiş köşelerinden mahalleri tebdil edilememiş (yerleri değiştirilememiş) eşyaya kadar, yüzlerini görmeksizin kendisini sevmediklerini anladığı uşaklardan bütün harem halkına kadar bu evde ona karşı bir yabancılık, hatta bir adavet vaz-ı işrap eden (düşmanlık durumunu düşündüren) manalar vardı. Evin ruhu ondan kaçıyor gibiydi. Kendisini kocasına bütün benliğiyle vermekten meneden şeye benzer bir mana vardı ki bu evle kalbinin arasına sahte bir busenin soğukluklarını koyuyordu." (AŞM, s. 206-207).

Bihter'in böyle düşünmesini sağlayan temel sebep mizacıdır. Nasıl ki Nihal mizacı gereği tepkiler veriyorsa Bihter de bundan farklı davranamaz. Çevresel şartlar da onun yazgısını belirlemeye devam eder.

Oluşturulan deney düzeneğinde önce bütün sebepler bir araya getirilmiştir. Geriye kalan şey ise Bihter'in ve Nihal'in kendi meşreplerine göre davranıp eserin muhtelif yerlerinde hissettirilen hipotezin gerçekleşmesidir. Bihter, annesine ne kadar benzemek istemese de onun gibi davranacaktır. Nihal, Bihter'in bütün iyi niyetine rağmen onu hep bir rakip olarak görecek, gittikçe yalnızlaştırıldığını hissedecek ve bu durum onun ruhunda derin bir hüzne yol açacaktır. Nitekim çok geçmeden Bihter Behlül'le yasak bir ilişkiye girer. Başlarda annesine benzemenin hüznünü hissetse de sonrasında kendisini ikna edecek sebepler bulur. Annesinin kaderini yavaş yavaş yaşamaya başlar. İlişkilerini hissettiğini düşündüğü mürebbiyeyi evden uzaklaştırması Nihal için açık bir savaşın başladığının göstergesi olur. Firdevs Hanım'ın yalıya yerleşmesi ve Nihal'le Behlül arasında yapılacak bir izdivacı oluşturma çabaları, Behlül'ün Bihter'den sıkılması,

Bihter'in kaliteli kadın imajının gittikçe zedelenmesi, Behlül'le Nihal'in yakınlaşması, Beşir'in Adnan Bey'e bu yasak aşkı bildirmesi, deneysel gerçekçiliğin safhaları gibidir. Bir kimya deneyi gibi sebepler birbirini tetikleyerek kaçınılmaz sona doğru ilerlenir. Neticede Bihter intihar eder, Behlül kaçar ve Nihal'le babası eski günlerine geri dönerler.

Bütün olayların gerçekleşmesi için deneysel bir ortam oluşturulur. Eser boyunca dışardan müdahale hemen hemen hiç görülmez. Yalı olayların gerçekleştirildiği bir deney ortamı gibidir. Zaman olarak özellikle sonbahar ve kışın seçilmesi deneklerin ev ortamında dış etkenlerden uzak kalarak yazgılarını yaşayabilmeleri içindir. *"Natüralist yazar, bir bilim adamıdır, önce gözlem yapar, sonra şüphe eder ve postulatlarını oluşturur. Ve nihayet bu postulatları ispatlamak için insan ve toplum ilişkisinin tabiatını sebep-netice ilişkisi içinde ve hayal gücünü kullanarak eserinde ifade eder ve postulatlarını gerçeğe dönüştürür."* (Kantarcıoğlu, 2009: 145). Bütün postulatlar bir bir gerçekleşmiştir. Deneyin sonucunda insanın yazgısından kaçamayacağı ve karakterlerin mizaçları neyi gerektiriyorsa ona göre davranacakları görülür. Bihter'in intiharı bir bakıma romanın başında bahsedilen ebeveynlerinin kaderinin özeti gibidir. İhanetiyle annesinin yaptığını yaparken ölümü bu ihanetin sarstığı babasının kaderinin aynısıdır. Adnan Bey'in evlilikten önce korktuğu kızının yaşaması muhtemel travmalar Adnan Bey'in evliliğiyle birlikte Nihal'in kaçınılmaz kaderi olur.

Yazar, kurgusal olarak deneysel gerçekçiliğe uygun davransa da kimi zaman yöntem olarak bu deneysel gerçekçiliğe zarar verir. Zira *"Doğalcılar insanın özgür bir istem gücüne sahip olduğu izlenimini yaratmak için kişinin zihninin işleyişini göstermeyi istemezler. İnsana daha çok dışardan bakarak onun bir nesne olduğu bilincini uyandırmaya çalışırlar."* (Aytür, 1979: 140). Roman boyunca birçok yerde Hem Bihter'in hem de Nihal'in zihninden geçenlerden haberdar olunur. Bu durum onların aktif bir karakter olarak görünmelerini sağlar. Her ne kadar yazgılarının dışına çıkamasalar da salt bir nesne konumunda da değildirler. Uşaklıgil, natüralist yöntemi realizmden tam olarak ayırmayıp iç gerçekçiliği deneysel gerçekçilik içerisinde eritmeye çalışmıştır.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında da dış âlemden bir yalıtılmışlık söz konusudur. Fakat bu romanda deneye tabi tutulma gibi bir durum görülmez. Deneysel gerçekçiliğin yöntem olarak kullanılabildiği tek eser Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanıdır.

3.3. Kötümserlik

Natüralist romanlarda genel olarak hayatın kötü yanları, fuhuş, sefalet, ihanet gibi konular işlendiği için kötümser bir hava sezilir. Natüralizmin bilimsel olma iddiası içerisinde tarafsızlık çok önemlidir. Bu sebeple natüralist eserler özel olarak çirkinlikleri ele alma iddiasını taşımazlar. Akımın kötümserliği ilke edinmiş gibi görünmesine sebep olan hayatın çirkin yönlerine çokça eğilmesidir. Hayatın bu şekilde çirkin yönlerine eğilmenin arka planında natüralizmi oluşturan siyasi ve sosyal sebepler yer alır. *"Natüralist edebiyatta genel ve koyu bir kötümserlik söz konusudur. Bunun ilk sebebi; bağlı oldukları materyalizm ve determinizmdir. Her türlü manevî, ruhî, ahlâkî değerlerin reddi; toplumun müesseselerine olan inançsızlık; insanın irade hürriyetini inkâr gibi hususlar, natüralistleri bedbin eder."* (Çetişli, 2010: 99). Materyalist ve determinist görüşlerin insanı bir nesne konumuna indirgemesi, dinin hayali bir görüntü içerisinde algılanması ve yerine bilimin ikame edilmesi insani değerlerin yok sayılmasına ve ahlaki bir çöküntünün meydana gelmesine neden olur. Bu ahlaki çöküntü bilimsel yöntemlerle incelenmeye tabi tutulur. Edebiyat laboratuvarında deneye tabi tutulan ve nedenleri saptanmaya çalışılan şey de insanların nasıl bu hâle düştüğü sorusudur.

Natüralizmin meydana çıktığı çağ itibariyle sosyal ve toplumsal birçok aksaklıklar göze çarpar. İhtilal sonrası ve sanayi devrimiyle birlikte metanın ön plana çıktığı bir dönemde sınıfsal farklılıkların ayyuka çıkması, devrim sonrası verilen sözlerin yerine getirilmeyişi ve yeni düzenin halkta oluşturduğu huzursuzluk, güvensizliğin ana nedenlerini oluşturur. Çıkar ilişkisine dayalı yeni düzen, insanları büyük bir ümitsizliğe sevk eder. Bu yeni düzene karşılık, *"Natüralizm, olayları bir kötümserlik havası içinde görmüştür. Çünkü Natüralizmin meydana geldiği çağda, toplumun, din, hükûmet ve sosyal kuruluşlara karşı güveni kalmamıştır."* (Gariboğlu, 1969: 212). Natüralizmi oluşturan evrim teorisi, determinist düşünce, materyalist akım gibi düşünsel faaliyetler insanların gelenekleşmiş yaşam şekillerini yerinden sarsmıştır. Eski değerlerin rafa kaldırılmasıyla birlikte yerine konacak yeni değerlerin ne olacağı belirsizlik ortamı doğurur. Bu ortamda güçlü olanın değerleri haklı çıkacağı için büyük bir değer karmaşası yaşanır. İlahi düzenin yerini alan metaya bağlı düzen, insanı diğer insanların arasında ve maddenin karşısında güçsüz bırakır. *"Kötümserlik, aslen dini bir hastalıktır."* (Türer, 2003: 95). Dinî konularda yaşanan belirsizlik, insanın hayatı daha kötümser bir şekilde algılamasına neden olur. Türk edebiyatının yenileşme sürecinde Batı'dan gelen felsefi akımlarla birlikte dinî algılamalarda yaşanan değişimler edebî eserlerin hüviyetlerini de

zamanla değiştirir. Bu anlamda Beşir Fuat'ın çalışmaları milat olarak kabul edilse de Ahmet Paşa'nın, Abdülhak Hamit'in şiirlerinde değişen varlık algısının izleri görülür.

Tanzimat dönemi romancılarının toplumsallığı, natüralizmi bir tehlike olarak görür. Natüralist anlayış her şeyden önce dinî değerlere ters bazı fikirlerin yeşermesine neden olur. İlk dönem romancılarının natüralizmine bakışının sorunlu olmasına en büyük neden olarak natüralistlerin kötümserliği gösterilebilir. Akımın yöntemleri bir tarafa bırakılarak bu akımla yazılmış romanların ahlâk bozucu olduğu fikri ön plana çıkartılır. Bu fikrin ilk savunucuları arasında Ahmet Mithat vardır. Romanlarında natüralizm meselesini de tartışmaya açan yazar kendi ideal düzenine ters olan bu akımı birçok defa reddeder. *Müşahedat* romanının ön sözünde Zola'nın natüralist anlayışını ayrıntılı olarak anlatıp ondaki kötümserliğin aşırılığına dikkat çeker:

"Bu zamanın tabiî (natüralist) romancılarına bakılacak olur ise dünyada ve bahusus (özellikle) dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa'nın Paris denilen yerinde fezail-i beşeriyeden (insanî erdemlerden) hiçbir eser kalmamış olmak lâzım gelir." (M, s. 13).

Ahmet Mithat, Zola'nın eserlerinden yola çıkarak onun kötümser havasını gerçekçi bulmaz. Fakat bunun yanında natüralizmi tamamen böyle bir şeymiş gibi göstererek neredeyse ona karşı siyasi bir tavır geliştirir. Kendi romanlarıyla yapmaya çalıştığı ideal bir düzen oluşturma gayretinin karşısında natüralizmi tehlikeli olarak görür. Natüralist eserlerin insanın faziletlerini bir tarafa bırakıp kötülüklerine odaklanmasını da gerçekçi bulmaz:

"Zamanımızın tabiîyyun hikâye-nüvisanı (natüralist romancıları) ise fezail-i beşeriyeyi (insani faziletleri) esafilin de (en sefil olanların da), efazılın da (en erdemli olanların da) kalplerinden bilkülliye (tamamıyla) silinmiş göstermeyi ayn-ı tabiat (doğal olanın aynı) ve mahz-ı hakikat (gerçeğin ta kendisi) addediyorlar (sayıyorlar) ki, işte en büyük hataları bundadır." (M, s. 15).

Ahmet Mithat'ın natüralizme olan tepkisi gittikçe keskinleşir. Bu tepkinin art alanında dönemin edebî çekişmeleri de mevcuttur. Halit Ziya gibi realist ekolün taraftarlarının gittikçe geleneğe ait olan değerleri yıkması, Ahmet Mithat'ın muhafazakâr tavrının karşısında büyük bir tehlikedir. Esasında kötümserlik veya ideal olanın anlatımı üzerinden yaşanan tartışmanın odağında kanonlaşma fikri yatar. *Mesâil-i Muğlaka* romanında yazar natüralizmi o kadar tehlikeli olarak değerlendirir ki: *"...bu eserler kalplerinde, fikirlerinde metânet-i matlûbe bulunmayanlara okutturulmamak lâzım gelen*

tehlikeli şeylerdir." (MM, s. 13) diyecek kadar işi ilerletir. Bu sözler derin bir okumayla dönem içerisinde natüralist akımın etkisiyle yazılan diğer romanlara bir göndermedir.

Bu fikrin karşısında olanlardan biri Nabizade Nazım'dır. *Karabibik* adlı eserin ön sözünde natüralizmin ahlâk bozucu olarak anılmasına karşı çıkarak natüralist akımla yazacağı hikâyesinin bu fikri değiştireceğini ileri sürer:

"Emile Zola gibi, Alphonse Daudet gibi realistlerin, yani hakikiyyûnun romanları hep fuhşiyat ile malîdir (çirkinliklerle doludur) zannında bulunanlar şu Karabibik'i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım." (KAR, s. 12).

Ahmet Mithat'ın natüralist akımı merkeze alarak yaptığı eleştirilerin odağında Halit Ziya'nın romanları vardır. Halit Ziya bu eleştirilere romanlarındaki kurgulamayla ve teknik üstünlükle yanıt verir. Ahmet Mithat'ın *Henüz 17 Yaşında* romanıyla Halit Ziya'nın *Sefile* romanı kötümserliğin ele alınışı yönüyle birlikte okunması gereken romanlardır. Her iki romanda da fuhşa sürüklenen insanların neden bu bataklığa düştüğü sorgulanır. Yöntem olarak kimi zaman benzer yöntemler uygulansa da yazarların bakış açısı olayların farklı anlaşılmasına yol açar. *Henüz 17 Yaşında* romanında fuhuş yapan kadınlar gayrimüslimlerdir. Ahmet Mithat fuhşu sadece Müslüman olmayanlara has bir durum olarak ele alır ve gerçekçi tutumdan uzaklaşır:

"Ben diyorum ki Türklükte ve İslâmiyette ve Osmaniyette bu müstekreh şey yoktur. Mahza Frenklikten gelmiştir. O şapkalar yok mu şapkalar? İşte onlar her hangi memlekete girmişlerse orada bu murdarlık türemiştir." (HOYY, s. 121).

Zinanın sadece Frenklere has bir durum gibi gösterilmesi gerçekçilikten uzaktır. Ahmet Mithat'a göre kötülükler, çirkinlikler hep Batıya ait özelliklerdir. Osmanlıda bu tarz şeylere rastlanmaz. Rastlansa bile bunu yapanlar gayrimüslimlerdir. Osmanlılık ve Türklük, İslamcılıkla bir görülerek değerlendirilir. Müslüman kavimlerde fuhşa rastlanmayacağı anlatıcıya göre Kuran'a dayandırılır. Zinanın büyük bir günah olarak görülmesi ve bu suçun karşılığında caydırıcı cezaların yer alması fuhşiyatı İslami topluluklardan uzak tutar. Yazarın fikirleri bilimsel temellerden uzak ve keyfidir. Zina etrafında gelişen kötülük fikri anlatıcıya göre Batılılara has bir tutumdur. Osmanlı bu kötülükleri Batılılarla karşılaştıktan sonra tanır. Kötülük ve çirkinlik Doğu-Batı ikileminde sunulur:

"Evet! Dediğim gibidir! Akvâm-ı şarkıyyeyi akvâm-ı garbiyye bozmuştur. İdâre-i Osmâniyye altında bulunduğu zaman Yunanistan'da Solyotlar, Manyotlar, gerçekten kahraman bir kavimdiler. Kadınları kızları âdeta başka milletlerin erkeklerinden daha

kahramandılar. Fuhuş ve zina hemen mâlumları olmayıp muâşaka-i meşrûâneleri bile kahramaneydi. Şimdi ise Atina'ya Şire'ye git de bak. Besleme ve hizmetkâr kızların kâffesi "dağlı" namıyla yâd olunan kızlardandır ki bunlar meyanında Solyot ve Manyolar dahi çoktur. Sen ise en doğru bir söz olmak üzere kendin dedin ki beslemeler kerhanelerin namzetleridir!" (HOYY, s. 123).

Ahmet Mithat'ın genel olarak Zola'nın natüralizmine karşı çıkma gerekçesi natüralist eserlerde hep çirkinliklerin anlatılması ve bu eserlerin ahlâk bozucu olarak görülmesinden ileri gelir. *Henüz 17 Yaşında* romanında da yazarın Batı'yı genel anlamda çirkinliklerin yuvası olarak göstermesi düşüncelerindeki tutarsızlığı göstermesi açısından ilgi çekicidir. Romanın başkarakteri Ahmet Bey o kadar dikkatlidir ki bu tarz kötülüklerin umumdan uzak tutulması gerektiği fikrindedir. Çünkü kötülüklerin ortaya dökülmesi onların yayılmasına yol açacaktır. Yazarın roman içerisindeki tarafsızlığını kaybetmesi, objektif olamaması eserin realist ölçülerde değerlendirilmesine en büyük engeli oluşturur. Kalyopi'nin fuhşa sürüklenişinin ardındaki nedenler gerçekçi yöntemlere uygun bir şekilde araştırılırken eserin daima bir tezi içinde barındırması gerçekçiliğin bölünerek parçalanmasına yol açar.

Halit Ziya'nın *Sefile* isimli romanı Ahmet Mithat'ın *Henüz 17 Yaşında* romanına karşılık yazılmış bir roman olarak değerlendirilebileceği mevzusuna daha önce değinilmişti. *Sefile* romanı kurgu açısından *Henüz 17 Yaşında* romanının tezli dünyasından sıyrılma fikrini taşır. Romana yayılan derin kötümserlik havası içerisinde küçük Mazlume'nin fuhuş bataklığına sürüklenmesi çaresizce izlenir. Romanda fuhuşla iştigal eden karakterlerin hepsinin Müslüman olması Ahmet Mithat'ın fikirlerinin karşısındaki en önemli tematik malzemedir. Fuhuş mevzusu bu romanda Müslüman veya gayrimüslim olmakla değil insani bir tutum olarak ele alınır. Romanın gerçekçiliğinin en büyük kanıtı da budur. Eserdeki genel kötümser hava o kadar belirgindir ki roman boyunca hiçbir iyi karaktere rastlanmaz. İyi olanlar geçmişte kalan kişilerdir. İkbal, Mihriban ve Mazlume, fuhuşla sürüklenen hayatları sembolize ederler. Mihriban'ın kötü bir mizaç eseri olarak düştüğü fuhuş bataklığına İkbal ve Mazlume dönemin kötülük dolu yapısından dolayı düşer.

Mazlume annesi ve Rahime Hanım'ın ölümünden sonra kimsesiz kalır. Birkaç gün komşularında kalabilse de bu süre uzamaz ve sokaklara düşer. Sert iklim şartları içerisinde sokakta kalan küçük bir kıza hiç kimse el uzatmaz. Onu fark eden kişi Mihriban olur. Mihriban'ın da niyeti uzun vadede bu kızdan faydalanma üzerinedir. Mihriban'ın

evine yerleştikten sonra Mazlume sürekli olarak kötülüklerle karşılaşsa da bu ortamdan kaçabileceği bir yer yoktur. Her kaçma isteği taşıdığı sırada dışardaki iklimsel olaylarla karşı karşıya kalır ve ne yapacağını bilemez. Yaşanan zorunlu hâllerin sebep-sonuç ilişkisi içerisinde sunulması eserin gerçekçi bir hâl almasını sağlar. Eserdeki genel kötümser hava da bu şartları oluşturan temel ögedir. Mazlume, İhsan'dan ayrıldıktan sonra karşılaştığı her insan ondan faydalanma isteğindedir. Böylesi bir ortamda sokakta kalan bir kadının hayata tutunma olasılığı yoktur. Dışarıda gezdiği bir gün onu yalnız gören erkekler kendisini takip ederek taciz etmeye başlarlar. Dönemin yapısı içerisinde bir kadının yalnız başına ıssız sokaklarda yürümesi alışıldık bir durum değildir. Böylesi bir insan fahişe olarak değerlendirilir. Bu insanlar teklife bile gerek duymadan: *"Oh küçük hanım kendisini naza çekiyor. Haydi bakalım, gelecek misin?"* (SE, s. 173) diyerek Mazlume'yi kötülüğe doğru sürüklerler. Mazlume, diğer insanları izlediğinde kendisi ile onlar arasındaki ayrımın farkına varır:

"Mazlume bütün bu insanları, hayatın emvac-ı kuyud ve ihtiyacatı (kaygı ve ihtiyaç dalgaları) arasında yuvarladığı bütün bu vücutları, derin derin temaşa etti (seyretti).

Piş-i nazarından geçen çehreleri birer birer muayene etti (inceledi). Hepsinde bir fer-i ümit (ümit ışığı), hepsinde bir nişane-i sürur (neşe izi) buldu. Demek bütün insanların en bedbahtı, en felâket-didesi (felaket görmüş olanı) kendisiydi.

O zaman genç kız vahşî bir adavetle (merhametsizce bir düşmanlıkla) 'Niçin?' dedi. Evet, Niçin herkesten ziyade bedbaht, herkesten ziyade felâket-dide idi?" (SE, s. 172).

Dönem içerisinde diğer insanlarla Mazlume arasında çizilen bu fark çirkinliğin resmini belirgin hâle getirir. Mazlume'nin kötü yola düşmesinin müsebbibi olarak İhsan'la beraber bütün insanlar sorumlu tutulur. Çirkinlik, fuhuş, ilgisizlik gibi kötücül özellikler insani bir tutum olarak değerlendirilir. *Sefile*'yi *Henüz 17 Yaşında* romanından ayıran temel fark burada yatar. Natüralistlerin kötülüğü insani bir hâl olarak görmeleri, karakterlerden ziyade mizaca yönelerek insanların içgüdülerini ön plana çıkarmaları hayvani özelliklerle bezeli insani tutumların eserlerde çokça yer almasına neden olur.

Halit Ziya'nın sonraki romanlarında yer yer kötümser bir hava sezdirilir. *Nemide* ve *Bir Ölünün Defteri* romanlarında karakterlerin melankolisi nedeniyle kötü bir bakış açısı mevcuttur. Başkişilerin dışındaki insanlar kötümser bir tablo içinde sunulmazlar.

Ferdi ve Şürekası'nda Mazlume ile aynı tecrübeye sahip Sâniha, Mazlume'den daha şanslıdır. İsmail Tayfur'un babasının yardımıyla dış âlemin kötülüklerinden korunur.

Aşk-ı Memnu'da mizaçları gereği hareket eden Bihter ve Nihal kalıtımsal ve çevresel faktörlerin etkisi altındadır. Romanda yer alan herkes kötü bir karakter olarak çizilmez. Bihter bile trajedisiyle ortaya konur.

Kırık Hayatlar romanı, birçok insanın eşini aldatması yönüyle natüralistlerin kötümser havasına uygundur. Romandaki en temiz görünen karakter olan Ömer Behiç, çirkinlikleriyle ön plana çıkarılan çevrenin etkisi altında kalarak eşini aldatır. Romanda yer alan ailelerde aldatma olayının ön plana çıkarılması ve bütün insanların bu tuzağa düşmesi kötümser bir bakış açısının sonucudur.

Nesl-i Ahir romanı da kötümserliğin zirve yaptığı eserlerden biridir. Kişiler arası çatışma, birey ve yönetim çatışması temele alınarak dönemin sosyal yapısı analiz edilir. Evliliklerde yaşanılan aksaklıkların temelinde bilinçli bir tercihin olmayışı, zorunluluk eseri yapılan evliliklerin doğurduğu sorunlu aileler dikkate sunulur. Bu tarz evliliklerin neticesinde, *"...aile ilişkileri, evlilik, evlilik dışı yasak ilişkiler, ve bu ilişkilerin oluşturduğu toplumsal ve kişisel etik sorgulanır."* (Ağca, 2008: 447). *Kırık Hayatlar* romanındaki tema bir anlamda burada da devam ettirilir. Süleyman Nüzhet'in Server'e olana kaba içgüdülerine dayalı aşk teması yine dikkati çeken natüralist ögelerden biridir.

Yönetimle olan ilişkiler de sorunlu bir şekilde romanın teması içerisinde yer alır. Yurtdışında eğitim gören insanların ülkelerine döndüklerinde karşılaştığı sorunlar, iş bulma macerası, adam kayırma, haksızlıklar dönemin kötümser havasını yansıtan durumlardır. Kişilerin belli bir tarafta bulunması, toplumda oluşan öteki olgusu jurnalciliği, afişe etmeyi beraberinde getirir. İdealizm ve realizm karşıtlığı içerisinde hayatın gerçeklerine çarpan insanların trajik öyküleri romanın değindiği konulardandır.

İlk dönem Türk romanlarında realizmin teknik olarak yansıtılmasıyla birlikte kötümserlik dikkat çekici bir boyuta erişir. Tanzimat romancılarının ideal olanı sunma gayreti ve halka, doğru fikirleri aşılama hissi kötümserlikten bilinçli olarak uzak durmalarına neden olur. Hatta natüralizmin kötümserliği ahlâk bozucu olarak değerlendirilerek kaçınılması gereken bir akım olarak algılanmasına neden olur. Kötümserlik ve ahlâk bozuculuk düşüncesi altında birbirinden ayrışan iki farklı kanonun mücadelesi de dikkat çeker. Bu kanonun muhafazakâr tarafının başını Ahmet Mithat çeker. Realizmin ve natüralizmin etkisiyle toplumun aksayan yönlerini ve kırılgan taraflarını yansıtan diğer bir kanonun ekseninde de Halit Ziya vardır. Doğrudan bir savaş

meydana gelmese de bu iki yazar arasında kanonlaşma mücadelesinin bariz bir örneği natüralizmi değerlendirme şekillerinden anlaşılabilir.

3.4. Dil ve Üslup

Natüralistlerin dil ve üslup özellikleri realistlerden ayrılır. Realistlerin sanatkârane üslupları terk edilerek daha sade ve saf bir dil arayışına girilir. *"Natüralistlere göre sanat kaygısı yazarın yaşamı olduğu gibi yansıtmasını engeller; romana yaşamda bulunmayan bir düzen getirir. Bu nedenle natüralistlerin çoğu romanın yapısında ve dilinde bilinçli bir düzensizlik sürdürmüşler, teknik konularla ilgilenmeyi gerekli görmemişlerdir."* (Aytür, 1974: 134). Esas gaye hayatın gerçeklerini olduğu gibi vermek ve doğal ortamına uygun bir şekilde yansıtmak olduğu için üslup olarak titiz davranmak gerçekliğe aykırı görülür. Sanatsal üslup özellikleri doğal gerçekliğin dışında ve yapaydır. Natüralizm her türlü yapaylığın karşısında durur. Bu nedenle anlatılan gerçekliğe gölge düşürecek bütün eylemlerden uzak durulur.

Natüralist eserler belli bir zümreye yazılan eserler değildir. Tek bir iddiası vardır: gerçekliği doğal durumuna göre yansıtmak. Roman kişileri toplumun herhangi bir katmanından olabilir. Bu nedenle onları bulundukları mevkiye göre konuşturmak esastır. Romanda birbirinden ayrı sınıflarda olan insanların benzer bir dille konuşturulması gerçekçiliği zedeleyeceği için kişilerin kendi dil özelliklerine göre konuşturulmasına dikkat edilir. Ayrıca birbirinden çeşitli yönlerle ayrılan insanları belirlemenin yollarından biri de dili kullanma biçiminde yatar. *"Çünkü dil, sınıfları karakterize etme bakımından büyük bir önem taşır."* (Gariboğlu, 1969: 212). Bir köylünün, fahişenin, okumuşun, cahilin, askerin veya işçinin kendi özelliklerine göre konuşturulması eserdeki sınıfsal farklılıkların günlük hayatta tezahür ettiği gibi yer almasını sağlar. Böylece natüralist sanatçı istediği manada gerçekliği aktarmayı başarır.

Kişilerin kendi dil özelliklerine göre konuşturulması edebî eserlerdeki özel dilin değişmesine neden olur. Argo, küfür, biçimli biçimsiz her türlü kelime edebî eserde yer alabilir. Günlük hayattaki her türlü kelimenin edebî esere nüfuz etmesi sanatsal açıdan tartışma konusu yapılır. Natüralistlere yapılan eleştirilerin odağında yer alan bu durum, onların sanatsal eserlerin değerini düşürdüğüne dair bir suçlamayla karşı karşıya kalmalarına neden olur.

Dil ve üslup özelliklerinin akışına bırakılmasının diğer bir sonucu, dağınık bir kompozisyonun ortaya çıkmasıdır. Natüralist eserlerde kompozisyona çok fazla dikkat

edilmez. Çünkü gerçek hayat da düzenli bir kompozisyon içinde yürümez. *"Realistler kompozisyona, genel olarak üslûba çok önem verirler. Natüralistler ise, kompozisyona pek önem vermemişler, romancının kendi üslûbu içinde kişiliğini göstermemesi gerektiği inancını savunmuşlardır."* (Karaalioğlu, 1965: 67).

Özel bir üslubun oluşturulması objektifliği de zedeleyen bir konudur. Sağlam bir kompozisyonla birlikte sanatçının varlığı belirir. Sanatçının varlığını belli edecek her türlü durum natüralist gerçekliğe zarar verir. Dağınık bir kompozisyon ve karakterlerin kendi konumlarına göre oluşturulacak bir dil eseri sanatçıdan uzaklaştırır.

Natüralistlerin kullandığı deneysel gerçekçiliğin bir gereği olarak da dil ve üsluptaki bu anlayış değerlendirilebilir. Bir laboratuvar ortamında deneyi yapacak kişinin sağlam bir deney ortamı oluşturabilmesi için ortamdan bağımsız durması gerekir. Bilim adamının deney ortamına yapacağı her türlü müdahale farklı sonuçların ortaya çıkmasına neden olur. İşte edebî üslup da böylesi bir müdahaleyi kendi içinde barındırır. Sanatçıyı diğer sanatçılardan ayıran temel öge üslup özellikleridir. Üslup özellikleri de sanatçının kişisel özgünlüğünün bir parçasıdır. Oysaki natüralist eserlerde kişisellik yer almamalıdır. Bu sebeple natüralistler eserlerini oluştururken bilimsel yöntemlerin uygulanmasını sağlayabilecek düzeyde özgün olmayan ve genele hitap edebilen üslup özellikleri oluştururlar.

Tanzimat dönemi edebiyatında üslup özellikleri zaten sorunlu bir alandır. Sanatçıların romancı kabiliyetleri üst düzeyde olmadığı için üslup özellikleri de henüz seçkin bir boyuta ulaşmamıştır. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında Arap Dadı, kendi aksanını şu şekilde yansıtır:

"Ha ha, buyuk hanım iyi söyler, ben şok ister o hikâye dinlamak. Şok guzel hikâye… Amma bakar ki hanım dikmağa dalmış, bey duşunmağa varmış, ben de sukût eder durur. Kuşluk işun hazır yemak var. Ahşama yabacak, amma vakıt var bende…" (TTF, s. 26).

Dadının yarım yamalak Türkçesi, sonrasında Talat'ın adres sorduğu sakanın taşralı olduğunu belli edecek şekilde konuşması eserin somut bir gerçeklik kazanmasına yardımcı olur. Tabii bu durumun natüralist anlayış uyarınca yapıldığını söylemek daha fazla delil isteyeceği için zordur. Çünkü eserdeki genel hava romantiktir. Fakat tesadüfi de olsa bu usulün bir denemesinin yapıldığı söylenebilir.

Tanzimat dönemi yazarlarında genel olarak natüralizme uygun dil ve üslup özelliklerinden bahsetmek zordur. Ahmet Mithat'ın kimi romanlarında konuşma diline

yakın bir dil kullanılması yazarın çok fazla yazması ve üslup özelliklerinde titiz davranmamasıyla açıklanabilir. Felatun Bey ve Bihruz gibi züppe tipinin dil sapmaları da ironik bir örgüye sahiptir. Yine bu romanlarda da natüralistlerin amaçlarından doğan dil ve üslup özellikleri görülmez. Halit Ziya'nın romanlarında yazarın kişiliğini belli edecek sanatkârane bir üslup kullanılır. Her ne kadar *Mai ve Siyah*'ın başkişisi Ahmet Cemil'in sanatçı özelliklerine göre konuşturulduğu görülse de Halit Ziya'nın romanlarında genel anlatım daha çok realizmle açıklanabilir. Mehmet Rauf, Safveti Ziya, Hüseyin Cahit Yalçın'da da natüralist dil özelliklerine rastlanmaz.

Natüralizme uygun dil özelliklerinin en çok dikkat çekeni tezin alanı içerisinde olmasa da Nabizade Nazım'ın *Karabibik* adlı uzun hikâyesinde yer alır. Köy halkından seçilen kahramanlar kendi ağız özelliklerine göre konuşturularak bulundukları yörenin gerçekçi bir biçimde anlatılmasına olanak sağlarlar.

"-Tarlana ni şekil (niçin) harım etmiyon (çit yapmıyorsun)?

Ali Çavuş, Kara Ömer'in yüzüne doğru bağırarak dedi ki:

-Ni hâl edelim? Mah! Alan (Kır) hu (şu) yakada durup oturur." (KAR, s. 182).

Karabibik'teki bu konuşmalar eser boyunca devam eder. Dil özellikleri o kadar net yansıtılır ki insanların birbirlerinden farkı özel olarak çizilir. Karabibik, Rum köyüne borç alamaya gittiğinde bazı konuşmaları anlamaz. Buradaki insanların lisanı farklıdır. Linardi'nin Fransızca sözlerine karşı alık alık bakarak hiçbir şey anlamadığını fark eder. Okumamış olmasını bu insanları anlamamasına bağlayarak aradaki seviye farkını görür: *"Ey ayol okumuşluk başka şey, adam böyle çelebi sözler öğrenir. Hey gidi cahillik hey!.."* (KAR, s. 197).

Natüralizmin dil ve üslup özelliklerini Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarında bulmak güçtür. Gerçekliği vermek adına kimi zaman kişilerin konumuna uygun bir dilin belirlenmesi natüralist bir amaç uğruna yapılmaz. Dahası bu kadarını realistler de yaparlar. Natüralizme en çok yaklaşan Halit Ziya'nın romanlarında dahi realist bir üsluptan vazgeçilmez.

SONUÇ

İlk dönem Türk romanları, gelenek ile gerçekçiliğin baskısı altındaki bir arayışın tezahürüdür. Birçok araştırmacının ifade ettiği; Türk romanının Batı taklitçiliğinin bir ürünü olduğu savı, edebî akımların etkisi göz önüne alındığında aynı sonucu doğurmaz. Tanzimat dönemi romancıları, romantik akımla birlikte bir ara yol bulmaya çalışırlar. Romantizm, Doğu geleneğinden etkilenen bir akım olduğu için ilk dönem romanlarında romantiklik, gelenekle ilişki kurmanın modern biçimi olarak algılanmıştır. Romantizmle beraber geleneğin çağ dışı uygulamaları bertaraf edilirken Batılılaşmanın tek yönlü olmayacağı fikri ortaya konur. Hemen hemen her romanda Batı ve Doğu geleneklerinin etkisinde kalan karakterler aracılığıyla yeni insan modelinin temeli atılmaya çalışılır. Bu anlamda Tanzimat dönemi romanları bilinçli bir hayat görüşünün üretimidir.

İlk dönem romanlarında görülen bir diğer yön ise soyut dünya algısından kurtulup somut bir alan oluşturma çabasıdır. Geleneğin en önemli eleştirisi bu düşünce merkeze alınarak yapılır. Olayların herhangi bir yerde geçebileceği ve herkesin başına gelebileceği izlenimini uyandırmak esastır. Vakanın gerçeğe yakın bir mevkide cereyan etmesi onu tam anlamıyla gerçek yapmaz. Bu sebepten dolayı özellikle Ahmet Mithat'ın eserlerinde gerçeklik ile kurmaca arasında bilinçli bir muğlaklık oluşturulur. Ahmet Mithat, romanın gerçekliğinin kurgusal bir gerçeklik olduğunu ifade eder. Yazar, gelenekten gelen aşırı hayalci ve yer yer fantastik tutumların karşısındadır. Bunu ortaya dökmek adına edebî eserlerdeki vakaların gerçekliğine vurgu yapar. Diğer bir yandan böylesi bir gerçekliğin bile kurgusal olduğunu göstererek okuyucuyu bilinçlendirmek ister.

Tanzimat dönemi romanlarında tematik karakterlerin ideal kişiler olması ve sağlıklı bir edebiyat ortamının oluşturulmaya çalışılması, gelenekle kurulan diğer bir ilişki biçimidir. Bu durumun temel sebebi ise divan edebiyatıdır. Divan edebiyatının sağlıklı tutumu, dönem sanatçılarının ayrılmak istemediği bir tutumdur. Bilindiği gibi klasisizm sağlıklı bir akım olarak değerlendirilirken; romantizm hastalıklı bir akım olarak değerlendirilir. Tanzimat romanlarında hastalıklı tutum, genellikle kart karakterler aracılığıyla yansıtılır. Bu hastalıklı tutuma sahip karakterler, yanlış Batılılaşmanın pençesinde olan ve gelenekten kopmuş kişilerdir. Kart karakterlerin çizimindeki gerçekçilik, tematik karakterlerde aynı düzeyde değildir. Tematik karakterlerin soyut bir dünyanın ürünü olduğu aşikârdır. Bu durum, ilk dönem romanlarının gelenekle olan

ilişkisiyle açıklanabilir. Geleneksel tutumu modernize etme çabası bu yönüyle de kendisini gösterir.

Tanzimat romanlarında görülen diğer bir tavır ise romanı toplumu eğitmede ve bilinçlendirmede bir araç olarak kullanmaktır. Romantik akımla yazılan eserlerde toplumu eğitme işlevi görülür. Fakat bu işlev, romantizmin temel dürtüsü değildir. Daha çok onun doğal bir sonucu olarak gelişir. Tanzimat sanatçıları da bu durumu kendi ideallerine dayanak göstererek bir çıkış yolu bulurlar. Romanın sanatsallığının ikinci planda kalmasının temel sebebi, geçiş dönemini yumuşatmaktır.

Geçiş dönemini yumuşatmak adına gelenekten gelen birçok unsur, romanın kurgu dünyasında etkili hâle gelir. İlk dönem sanatçıları romanın dışındaki söylemlerinin aksine uygulamalarında gelenekle sıkı bir bağ içerisindedirler. Halk anlatıları, meddahlık geleneği ve divan edebiyatının ahlaki tutumu bu dönem romanlarında etkili unsurlardandır. Gelenekten gelen bazı tekniklerin uygulanmasında yeni ile eski arasında bağ kurma isteği yer alır. Halkın alışık olduğu edebî dünyanın usulünden faydalanarak yeni unsurların harmanlandığı melez bir edebiyat ortamı oluşturulur. Fakat tekrar ifade etmek gerekirse romantizmin Doğu geleneğinden taşıdığı izlerden dolayı bu melezleşme de Batı eksenli olarak değerlendirilir. Bu yüzden böylesi bir tavır, bugünün penceresinden görüldüğü gibi taklitçi bir yapı şeklinde değerlendirilmez. Romantik akımın değerlendiriliş şeklindeki eksiklikler, yazarların roman dünyalarında çeşitli kararsızlıkların oluşmasına da neden olur.

Tanzimat dönemi romanlarında geleneksel anlayış ve Batılı teknikler arasında kurulan ilişki, dönem romanlarının preromantik özellikler gösterdiği düşüncesini doğurur. Çünkü bu dönem romanlarında gelenekten tam bir kopuş mevcut değildir. Aynı zamanda romantik akımın etkisiyle soyut dünya algısından somut dünya algısına doğru bir yöneliş mevcuttur. Batı romanında bazı özellikleriyle eskinin izlerini taşıyan bazı özellikleriyle de romantizmi müjdeleyen eserlere preromantik sıfatı uygun görülür. Dolayısıyla Tanzimat dönemi romanları da bu özellikleri yoğun bir şekilde taşıdığı için bu sıfatı hak eder.

Türk romanının romantizmden realizme doğru geçişinde ayırt edici unsurlardan biri anlatıcının konumudur. Müdahil anlatıcının etkileri hemen hemen her yazarda görülür. Ahmet Mithat, Namık Kemal ve Fatma Aliye'de bu etkiler daha bariz izler taşır. Ahmet Mithat, müdahil olmayı kendi üslup özelliği hâline getirir. Son romanına kadar bu üsluptan vazgeçmez. Bilindiği gibi divan edebiyatında sanatkârın ifadeleri dinî

kaynaklara dayandırılır. Divan şiirinin içeriğiyle ilgili olumsuz şeyler söylemek bir anlamda din eleştirisi gibi algılanacağı için sanatkârın en büyük destekçisi bu kaynaklardı. Roman türünde yazarın sırtını dayayacağı dinî kaynaklar mevcut değildir. Anlatıcı, kendi benliğini merkeze alarak her şeyin ölçüsü olur. Artık bu yeni edebiyat ortamında yazar kendi sanat evrenini oluşturarak sanatının dayanak noktasına da kendi bilgi birikimini yerleştirir. Yöntem olarak da yazdığı eserlerde birebir müdahil olmayı seçer. Bu müdahil anlatıcının özelliklerine bakıldığında, anlatıcının kimliğini bilgelik, geleneklere duyarlılık, dinî kaygılar ve siyasi duruş oluşturur. Bir anlamda yazar sanatının en önemli koruyucusu olur. Tanzimat döneminin genelinde anlatıcının konumlanışında müdahil tavır etkilidir. Fakat bu müdahillik de zamanla yumuşamaya başlar. Ahlaki konularda sözünü esirgemeyen yazarlar, roman kurgusunda gittikçe sahnenin dışına doğru çekilirler. Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte hem ahlaki tutumda hem de kurgulama yöntemlerinde yazarın sesinin uzaklaştığı hissedilir. Bu uzaklaşma neticesinde romanların gerçekçilik düzeylerinde önemli bir artış sezilir.

Türk romanında "hayal" kavramı ekseninde divan şiirinin soyut dünyası ve halk anlatılarının fantastik yapısı yer alır. Bunun karşısına konumlandırılan "hakikat" kavramı ise somut gerçekliği imler. Bu somut gerçeklik romanın tür olarak biçimsel bir özelliğidir. Tanzimat romanlarında görülen gerçekçi olma iddiasını realizm gibi algılamak doğru olmaz. Bahsi geçen gerçekçilik bir akımdan ziyade tutumun eseridir. Zira romanı diğer türlerden ayıran temel özellik de gerçekçi bir tutum sergilemesidir. Bu gerçekçi tutum, hem romantizmde hem de realizmde yer alır. Realizmle birlikte gerçekçilik bir yönteme dönüşür. Çalışma sürecinde tespit edilen noktalardan biri de Tanzimat dönemi yazarlarının realist akımı romantik akımın karşısında yer alan bir akım olarak değerlendirmemeleridir. Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi yazarları realizm ve natüralizmi birbirinden ayırmaz "Hakikiyyün" adı altında her iki akım birmiş gibi değerlendirilir. Romantizmin karşısında yer alan edebî akım ise onlara göre natüralizmdir. Özellikle Ahmet Mithat'ın romanlarında Emile Zola'nın ilkelerine karşı olumsuz bir bakış açısı yer alır. Natüralizmle ilgili sert eleştiriler, bir anlamda yanlış Batılılaşmanın ölçüsüdür. Romantizmin ve kısmen realizmin benimsenmesinin karşısında natüralizme karşı aynı yumuşak tavır gösterilmez. Natüralizmin çirkinlikleri ön plana çıkardığı ve toplumu bir çöküntüye sürükleyeceği düşüncesi dönem yazarlarının bu akımın ilkelerinden uzak durmasına neden olur. Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça önce realizmin yoğun etkisi sonrasında natüralizmin sınırlı etkileri görülür.

Türk romanında, Batı romanında olduğu gibi, yenileşmenin esas ölçüsü romantik akım değildir. Gelenekten kopmanın en önemli işareti realist akımla belirir. Realist akımın etkili olduğu romanlarda çağdaş toplumsal gerçekliğin sunumu ön plana çıkar. Ahmet Mithat'ın toplumsallığı, bu anlamda sorgulanmalıdır. Onun halkı eğitme düşüncesi çoğu zaman sabit bir fikrin etkisi altındadır. Oysa realizm, günün sorunlarının bilimsel metotlarla sanat ortamına aktarıldığı bir akımdır. Nedenselliğin bilimsel metotlarla işlendiği bu akımda karakterin davranış kalıplarını belirleyen sebepler birçok perspektiften sunulur. Romantik akımın yöntemlerinin Doğu geleneğindeki benzerlerini bulmak mümkünken; realist akımın yöntemleri ayrışmanın önemli bir işaretidir. Bilimsel metotlarla bireye yaklaşma fikri, çoğu araştırmacıya göre de modernleşmenin en önemli adımıdır. Bu metotların Türk edebiyatında uygulanmasıyla birlikte gelenekten kopuşun en önemli adımları atılır. Ahmet Mithat, realist yöntemleri iyi bilmesine rağmen ısrarla bu akımın yöntemlerini uygulamaktan kaçınır. Çünkü onun gerçeklik anlayışı sınırlıdır. Gelenekten ve ideal dünyasından tam anlamıyla kopma taraftarı değildir. Ahmet Mithat'ın bu anlayışının karşısındaki en önemli figür Halit Ziya'dır. Bu nedenle Halit Ziya'nın romanlarında Ahmet Mithat'a karşı doğrudan ya da dolaylı atıflar bulmak mümkündür. *Sefile* romanında, Ahmet Mithat'ın *Henüz 17 Yaşında* eserine doğrudan bir atıf yapılır. Kadınların fuhşa sürüklenişi gibi toplumsal yönü kuvvetli bir mesele, Halit Ziya'nın romanıyla birlikte farklı bir teknikle ele alınır. Ahmet Mithat'ın ön yargıları Halit Ziya'da yoktur. O, elindeki meselelere realizmin yöntemleriyle yaklaşmak ister. Bu yaklaşım sayesinde Tanzimat romanlarında görülen ideal tutum kırılır.

Romantik yaklaşımın ilk dikkat çeken eleştirisi Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda görülür. Bihruz tipiyle romantik bir karakterin genel normlara uzak hâli ortaya konur. Mizahi bir yapıyla gerçekçilik tersinden iliklenir. Romantik karakterler aracılığıyla gerçekçiliği betimleme geleneği, Batı edebiyatlarında da sık sık işlenir. Falubert'in *Madame Bovary* eserinin başkişisi Emma da böyle bir karakterdir. Romantizmin yıkılışı, romantik karakterlerin yıkılışı gösterilerek anlatılır. Amerikan gerçekçi romanlarında da romantik karakterlerin kaybediş süreçlerinin ele alındığı birçok roman vardır. Türk edebiyatında *Araba Sevdası* ile örnek bir görünüme kavuşan romantizmin yıkılışı serüveninin en önemli eserlerinden biri de Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanıdır. Ahmet Cemil gibi romantik bir kişiliğin hakikat karşısında yaşadığı yıkımdan sonra Doğu'ya gönderilişi, sembolik anlamlar içerir. Türk edebiyatının yenileşme yönündeki en önemli manifestosu bu eserdir. *Mai ve Siyah*'la birlikte bakış

açısında önemli yenilikler meydana gelir. Gelenekten kopuş, realist yöntemlerin kullanımıyla gerçekleşmeye başlar. Ahmet Cemil son romantik değildir; yalnız o kendisinden sonra gelecek bütün romantiklerin kaderini gösterir. Çağdaş toplumsal düzende romantik kişiliklerin tutunacak bir dalı kalmaz. Romantizmin bir burjuva alışkanlığı olmasından dolayı bu tarz romanlarda dönemin dikkat çeken bir eleştirisiyle de karşılaşmak mümkündür. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında baskı döneminin etkisinden dolayı istediğini tam olarak yapamaması hesaba katılırsa bu romanın önemi daha da belirginleşir. *Araba Sevdası* ve *Mai ve Siyah* romanları, realizmi müjdeledikleri gibi yenileşmenin de mihenk taşını oluşturlar. 1895-1898 aralığındaki zaman diliminde *Taaffüf, Araba Sevdası*, *Zehra, Mai ve Siyah* ve *Refet* romanları yazılır. Farklı kişilerin kaleme aldığı bu eserler realist yönleriyle dönemin bakış açısındaki birlikteliği de gösterir.

Her ne kadar realizmle birlikte gelenekten kopuşun kapısı aralansa da realizmi ilke edinen dönem yazarlarında romantik akımın etkileri de görülmeye devam eder. Hatta romantizmin en yetkin kullanımı ironik bir şekilde bu yazarlarda görülür. Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi yazarları özellikle eserlerinin bitirilişinde romantizmin etkilerini sürdürürler. Ölümle sonuçlanan birçok romanda ölümün melodram unsuru olarak kullanılması ve bir kaçış teması oluşturması romantikliğin önemli bir göstergesidir.

Romantik akımdaki süslü dil, Tanzimat romanlarından ziyade Servet-i Fünûn romanlarını etkiler. Ahmet Mithat'ın son romanlarına doğru bazı tasvirlerinde daha süslü bir dil kullanılırken genel olarak Tanzimat romanları sade bir dili ilke edinir. Servet-i Fünûn romanlarında ise tasvirlerde sanatsallık üst düzeye çıkarken diyaloglarda ve vakanın aktarımında sade ve açık bir anlatım tercih edilir. Her iki dönemde de kapalı ve örtük bir anlatım yolu tercih edilmez. Tanzimat romanlarındaki sade dilin temel sebebi hem halkla irtibatı sağlamak hem de gerçekçi olma kaygısından ötürüdür. Servet-i Fünûn'da tasvirlerde ağırlaşan dil romantizmin diğer bir göstergesidir. Fakat bu dönem yazarları da açık bir anlatımı da benimseyerek her iki akımın niteliklerinden faydalanırlar.

Sergüzeşt, Sefile, Ferdi ve Şürekası gibi eserlerde romantizmin gotikle kurduğu ilişki gün yüzüne çıkar. Kara romantizmin etkisiyle bu romanlarda çeşitli gotik ögelere rastlanılır. *Aşk-ı Memnu* eserinde ise yer yer romantik doğa anlayışı kendisini gösterir. Halit Ziya çevre tasvirlerinde genel olarak realisttir; yalnız bu tasvirlerin kaynağında romantik üslubun sanatsal izleri de görülür.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında yoğun bir şekilde ele alınan doğa tasvirleri genel olarak işlevsel bir şekilde kullanılır. Karakterlerin kimlikleri, doğayı algılama şekilleriyle aktarılır. Tanzimat döneminde çevre tasvirleri *Sergüzeşt, Taaffüf, Araba Sevdası* ve *Refet* romanları haricinde üstünkörü niteliklerle uygulanırken Halit Ziya ve Mehmet Rauf'ta daha işlevsel bir şekilde kullanılır.

Halit Ziya'nın romancılığı esas alındığında, onunla ilgili genel olarak söylenen realist bir yazar olduğu söyleminin bugünün araştırma yöntemleri açısından geçerli olmadığı tespit edilmiştir. Halit Ziya'nın romanlarında romantik, realist ve natüralist izler bir arada görülür. Karakterlerinin melankolik hâller taşıması, kara romantik tasvirler, eserlerindeki melodrama dayalı unsurlar ve ölüme kaçış teması onun romantik özelliklerinin başında gelir. Anlatıcının mesafe düzeyini ayarlamadaki başarısı, kompozisyon ustalığı, sağlam neden-sonuç ilişkisi, çevre tasvirlerinin işlevselliği ise realist yönünün göstergesidir. Kalıtımsal özellikleri işlevsel olarak kullanması, yer yer deneysel bir tutum sergilemesi ve kötümser hayat algısı, natüralist yönüyle ilgilidir. Bütün bunlar dikkate alındığında, çalışmanın ikinci bölümünde de belirtildiği gibi Halit Ziya'nın romancılığını "romantik gerçekçilik" kavramıyla açıklamak daha doğru olacaktır.

Çalışmanın geneline bakıldığında edebî akımların Türk romanının oluşumunda ve Türk edebiyatın yenileşmesinde önemli bir araç olduğu görülmüştür. Dönem boyunca etkili olan akımlar; romantizm, realizm ve natüralizmdir. Bu akımların yanında geleneğin etkileri de söz konusudur. Başka araştırmacıların Ahmet Mithat romanları için postmodernist benzetmeleri dönem içerisinde böyle bir akım olmadığı için akım şeklinde değerlendirilmemiştir. Romantik akım iyi tetkik edilirse içinde postmodernizmi doğuracak bir potansiyele sahip olduğu görülecektir. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ta yoğun bir şekilde görülen üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi yöntemler, daha çok romantizmin sanatçıya sunduğu sınırsız imkânlardan dolayıdır. Halit Ziya'nın romanlarında görülen empresyonizm ve fütürizm de yazarın genel yönelimlerinin dışında kalması ve bir başlık altında işlenebilecek mahiyette olmaması sebebiyle çalışmaya dâhil edilmedi.

Türk romanına edebî akımlar yönüyle yaklaşılan bu çalışmada görüldü ki edebî akımlar, Türk romanının oluşmasındaki ayırt edici unsurlardandır. Yazarların edebî akımları uygulama niyetlerinin arkasında geleneğin ve yenileşme fikrinin etkileri bulunur. Tanzimat dönemi ilk kuşak sanatçılarında roman, sosyo-kültürel ve politik etkenlerle bir araç olarak kullanılır ve bu dönem yazarlarında tedirgin bir yenileşme

anlayışının varlığı görülür. 1895 yılı ile birlikte romantizmle realizm arasındaki farklılığı dönem sanatçılarının tamamı eserlerine taşır. Bu yıldan sonra yazılan romanlarda realizm baskın bir görüntü arz etmeye başlar. Romantik karakterlerin tutunamayışı dönem romanlarındaki en önemli temalardandır. Realizmin yön verdiği bu yeni edebiyat ortamında romantik unsurlar da varlığını sürdürür. Türk romanının Batı'daki örneklerine göre daha geç oluşması, birçok edebî akımın aynı anda Türk romanında görülmesine neden olur. Diğer bir yandan geleneksel unsurlarla olan ilişki dönem romanlarının edebî akımlar yönüyle incelenmesini zorlaştırır. Bu açıdan çalışma boyunca tespit edilen unsurların yeni araştırmalara katkı vereceği umulmaktadır.

İNCELENEN ESERLER

Ahmet Mithat Efendi (2000), **Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş,** (Haz. Kazım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar,** (Haz. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2016), **Felatun Bey ile Rakım Efendi,** (Haz. Şerife Baş Çağın), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2000), **Hüseyin Fellâh,** (Haz. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Yeryüzünde Bir Melek,** (Haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar,** (Haz. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Paris'te Bir Türk,** (Haz. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Çengi,** (Haz. Erol Ülgen-M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Kafkas,** (Haz. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Süleyman Muslî,** (Haz. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Henüz 17 Yaşında,** (Haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Karnaval,** (Haz. Kazım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Acâyib-i Âlem,** (Haz. Kazım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Dürdane Hanım,** (Haz. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Vah,** (Haz. Kazım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Cellât,** (Haz. Nuri Sağlam-Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Esrâr-ı Cinâyât,** (Haz. Nuri Sağlam-Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Hayret,** (Haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Bahtiyarlık,** (Haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Cinli Han,** (Haz. Nejat Birinci), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2002), **Arnavutlar Solyotlar,** (Haz. Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2002), **Haydut Montari,** (Haz. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2002), **Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr,** (Haz. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2002), **Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları,** (Haz. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2002), **Gürcü Kızı Yahut İntikam,** (Haz. Kazım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2003), **Diplomalı Kız,** (Haz. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2011), **Müşahedat,** (Haz. Özlem Nemutlu), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2003), **Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi,** (Haz. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Gönüllü,** (Haz. Erol Ülgen), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Taaffüf,** (Haz. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2003), **Altın Âşıkları,** (Haz. M. Fatih Andı), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2003), **Eski Mektuplar,** (Haz. Ali Şükrü Çoruk), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2003), **Mesâil-i Muğlâka,** (Haz. Kazım Yetiş), TDK Yayınları, Ankara.

_____ (2013), **Ahmet Metin ve Şirzad,** (Haz. Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu), TDK Yayınları, Ankara.

Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım (2012), **Hayal ve Hakikat, (**Haz. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul.

Fatma Aliye Hanım (2014), **Muhadarat, (**Haz. Fazıl Gökçek), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2012), **Refet, (**Haz. Şahika Karaca), Kesit Yayınları, İstanbul.

_____ (2012), **Udi, (**Haz. Şahika Karaca), Kesit Yayınları, İstanbul.

_____ (2012), **Enin, (**Haz. Ayşe Demir), Kesit Yayınları, İstanbul.

_____ (2012), **Levayih-i Hayat, (**Haz. Ayşe Demir), Kesit Yayınları, İstanbul.

Mizancı Mehmet Murat (2011), **Turfanda mı Yoksa Turfa mı, (**Haz. Sabahattin Çağın), Özgür Yayınları, İstanbul.

Nabizade Nazım (2016), **Zehra-Karabibik, (**Haz. Özlem Fedai), Özgür Yayınları, İstanbul.

Namık Kemal (2016), **İntibah,** (Haz. Selda Akyol), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2012), **Cezmi,** (Haz. Seyit Kemal Karaalioğlu), İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Recaizade Mahmut Ekrem (2014), **Araba Sevdası, (**Haz. Sabahattin Çağın), Özgür Yayınları, İstanbul.

Sami Paşazade Sezai (1972), **Sergüzeşt, (**Haz. Zeynep Kerman), Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul.

Şemsettin Sami (2016), **Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, (**Haz. Özlem Nemutlu), Özgür Yayınları, İstanbul.

Mehmet Rauf (2006), **Eylül,** (Haz. Sabahattin Çağın), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (1896), **Garam-ı Şebab,** İkdam Gazetesi, İstanbul.

_____ (2015), **Ferda-yı Garam,** (Haz. Mehmet Yaman), Anonim Yayıncılık, İstanbul.

Safveti Ziya (1998) **Salon Köselerinde**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2016), **Sefile**, (Haz. Ömer Faruk Huyugüzel), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2013) **Nemide,** (Haz. Berna Sağıroğlu), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2014) **Bir Ölünün Defteri**, (Haz. Orhan Oğuz), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2014), **Ferdi ve Şürekâsı**, (Haz. Samet Öz), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2001), **Mai ve Siyah**, (Haz. Enfel Doğan), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2015), **Aşk-ı Memnu**, (Haz. Muharrem Kaya), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2015), **Kırık Hayatlar**, (Haz. Seval Karadeniz), Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2009), **Nesl-i Ahir**, (Haz. Alev Sınar Uğurlu), Özgür Yayınları, İstanbul.

Yalçın, Hüseyin Cahit (1890), **Nadide,** Âlem Matbaası, İstanbul.

Yalçın, Hüseyin Cahit (2012), **Hayal İçinde**, (Haz. Gökhan Tunç), Orion Kitabevi, Ankara.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio (2007), "Kayıp Nesne", (Çev. Şeyda Öztürk), **Cogito**, S. 51, s. 258-261.

Ağca, İmran (2008), "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Yapı ve Tema", **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara.

Akalın, L. Sami (1979), **Halit Ziya: Hayatı Sanatı Eserleri**, Varlık Yayınları, İstanbul.

Akalın, Şükrü Halûk (2012), Yazım Kılavuzu, TDK Yayınları, Ankara.

Akdeniz, Safiye (2012), "İntibâh Romanında Mekân Kullanımı", **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 1, s. 1-19.

Aksakal, Hasan (2011), **"Aydınlanma" Çağından "Karanlık" Yüzyıla Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri**, Kadim Yayınları, Ankara.

Aksoy, Süreyya Elif (2004), "Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri", **Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Aktaş, Şerif (2007), **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Altuğ, Fatih (2006), "Müşahedat'ta Bakış Ses ve Çiftdeğerlilik", **Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar**, (Hazırlayanlar Nüket Esen, Erol Köroğlu), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

_____ (2007), "Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik", **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Aristoteles (1994), "Öke İnsan ve Melankoli'ye Dair", (Çev. Tansu Açık), **Sanat Dünyamız Dergisi**, S. 56, s. 11-14.

Arslan, Fatih (2012), **Boş Zaman Figürleri: Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri**, Sinemis Yayınları, Ankara.

_____ (2011), "Sosyal Tasarımlar Eş(l)iğinde Bir 'Garip' İroni", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 2, s.39-46.

Arslan, Nihayet (2007), **Türk Romanının Oluşumu**, Phoenix Yayınları, Ankara.

Alkan, Erdoğan (2006a), **Gerçekçilik: Antoloji**, Varlık Yayınları, İstanbul.

_____ (2006b), **Romantizm: Antoloji**, Varlık Yayınları, İstanbul.

Auerbach, Erich (2010), **Yabanın Tuzlu Ekmeği**, (Cevdet Perin vd.), Metis Yayınları, İstanbul.

Aytaç, Gürsel (2005), **Yeni Alman Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Aydın, Abdulhalim (2012), **Fransız Romantiklerinde Doğa Algısı**, Basılmamış Profesörlük Kitabı, Elazığ.

_____ (2004), **Namık Kemal ve Abdülhak Hamid'de Victor Hugo Etkileri**, Çantay Kitabevi, İstanbul.

Aydın Satar, Nesrin (2014), Hayal mi Hakikat mi? Beşir Fuad, Halit Ziya ve Ahmet Mithat eserleri Bağlamında Tanzimat Dönemi Edebiyatında Realizm ve Romantizm Üzerine Tartışmalar, **III. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı** s.45-56.

Aytür, Necla (1974), **Amerikan Romanında Gerçekçilik**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Başlı, Şeyda (2010), **Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine: İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Batislam, H. Dilek (2003), "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", **Folklor/Edebiyat** S. 34 s. 186-199.

Belge, Murat (2009), **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İletişim Yayınları, İstanbul.

_____ (2014), **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Berlin, Isaıah (2010), **Romantikliğin Kökleri**, (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Biand, D. S. (2004), "Romanda Fizikî ve Sosyo-Kültürel Çevre", **Roman Teorisi**, (Haz. Philip Stevick, Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.

Binkert, Dörthe (1995), **Melankoli Kadındır**, (Çev. İlknur İgan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bolay, Süleyman Hayri (1984), **Felsefi Doktrinler Sözlüğü**, Ötüken Neşriyat, Ankara.

Booth C., Wayne (2012), **Kurmacanın Retoriği**, (Çev. Bülent O. Doğan), Metis Yayınları, İstanbul.

Boratav, Pertev Naili (1982), **Folklor ve Edebiyat I**, Adam Yayıncılık, İstanbul.

Brown, Wendy (2007), "Sol Melankoliye Direnmek", (Çev. Şeyda Öztürk), **Cogito**, S. 51, s. 267-274.

Bulduker, Gülten (2011), Aşk-ı Memnu'da Vazgeçilmeyen İki Zıt Kavram: "Aşk ve Maddiyat", **Uluslararası Hakemli Akademik Sosyal Bilimler Dergisi**, S.1, s.344-354.

Cebeci, Oğuz (2004), **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İthaki Yayınları, İstanbul.

Claudon, Francis (2006), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev. Özdemir İnce), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Comte, Auguste (2001), **Pozitif Felsefe Kursları**, (Çev. Erkan Ataçay), Sosyal Yayınları, İstanbul.

Çalışlar, Aziz (1986), **Gerçekçilik Estetiği**, De Yayınevi, İstanbul.

Çetin, Nurullah (2002), "II. Abdulhamit Dönemi Türk Romanı (1878-1908)", **Hece Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65/66/67, s. 21-34.

Çetindağ, Gülda (2007), "Türk Kültüründe Mağara Motifi", **38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**.

Çetişli, İsmail (2010), **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çıkla, Selçuk (2004), **Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı,** Akçağ Yayınları, Ankara.

Çılgı, Burcu (2007), "Victor Hugo ve Namık Kemal'de Romantizm; Cromwell ve Celâleddin Harzemşah'ın Karşılaştırmalı İncelenmesi", **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

"Dark Romanticism", (2017), 08 Eylül 2017 tarihinde http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Dark_romanticism, adresinden erişildi

Darwin, Charles (2015), **Türlerin Kökeni**, (Çev. Öner Ünalan), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Dellaloğlu, Besim F. (2010), **Romantik Muamma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Demir, Yavuz (2002), **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedat bir Üstkurmaca Olarak Müşahedat**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Demirel, Şener (2009), "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme", **Turkısh Studies**, Volume 4/2, p. 279-306.

Deveci, Mutlu (2013), "Mehmet Harmancı'nın Küçürek Öykülerinde Gündelik Kuşatma Altındaki İnsanın Varoluş Görüngüleri", **Turkısh Studies**, Volume 8/1 Winter, s. 2907-2921.

Dinçer, Figun (2010), "The Lıght And Dark Romantic Features In Irvıng, Hawthorne And Poe", **The Journal of International Social Research**, Volume 3/10 Winter, p. 218-224.

Dino, Güzin (1954a), **Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru (Birinci Kısım),** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

_____ (1954b), "Recâizâde Ekrem'in Araba Sevdası Romanında Gerçekçilik", **İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası**, Cilt 6, s. 57-74.

_____ (2008), **Türk Romanının Doğuşu**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Durmuş, Mitat (2007), "Süleymaniye'de Bayram Sabahı Şiirinde Zamansal ve Mekânsal Bağlamda Millî Romantik Duyuş Tarzının Görünümleri", **Ulusal Sempozyum Şehir ve Medeniyet**, KOÇAV.

Elma, Fikret (2002), "Liberal Düşünce Geleneğinin Oluşumu ve John Locke**", Journal of Qafqaz University**, S. 9, s. 173-183.

Emil, Birol (1979), **Mizancı Murad Bey**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Enginün, İnci (2015), **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete** (1839-1923), Dergâh Yayınları, İstanbul.

Eraydın Argunşah, Hülya (1990), "Türk Edebiyatında Tarihi Roman (Türk Tarihiyle İlgili)", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Ercilasun, Bilge (1997), **Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Esen, Nüket (2006), "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", **Merhaba Ey Muharrir' Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar**, (Hazırlayanlar Nüket Esen, Erol Köroğlu), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Evin, Ahmet Ö. (2004), **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Fanger, Donald (1998), **Dostoevsky and Romantic Realism: A Study Of Dostoevsky In Relation To Balzac, Dickens And Gogol**, Northwestern University Press, Illinois.

Finn, Robert P. (2003), **Türk Romanı (İlk Dönem, 1872-1900),** Agora Kitaplığı, İstanbul.

Foucault, Michel (2001), **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Freud, Sigmund (2014), **Yas ve Melankoli**, (Çev. Aslı Emirsoy), Telos Kitap, İstanbul.

Gariboğlu, Kemal (1969), **Edebiyat Bilgileri Batı'da ve Bizde Edebî Akımlar (Ecole'ler)**, Gariboğlu Yayınları, Ankara.

Girard, Rene (2007), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)**, (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul.

Göğebakan, Turgut (2004), **Tarihsel Roman Üzerine**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Güçbilmez, Beliz (2005), **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara.

Güler, Zülfi (2004), "Şeyh Galip Divanında Ayna Sembolü", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 1, s. 103-121.

Gündüz, Osman (2009), Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana, **Turkısh Studies**, Volume 4, p.763-798.

Güven, Güler (2009), **Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri**, Dergâh Yayınları, İstnabul.

Göker, Cemil (1982), **Fransa'da Edebiyat Akımları**, Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları, Ankara.

Gözler, H. Fethi (1976a), **Avrupada ve Bizde Yazar ve Eserleriyle Edebiyat Akımları Yardımcısı 1**, Damla Yayınevi, İstanbul.

_____ (1976b), **Avrupada ve Bizde Yazar ve Eserleriyle Edebiyat Akımları Yardımcısı 2**, Damla Yayınevi, İstanbul.

_____ (1976c), **Avrupada ve Bizde Yazar ve Eserleriyle Edebiyat Akımları Yardımcısı 3**, Damla Yayınevi, İstanbul.

Hançerlioğlu, Orhan (2010), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hilav, Selahattin (2012), **Diyalektik Düşüncenin Tarihi**, YKY, İstanbul.

Huch, Rıcharda (1950), **Romantizm**, (Çev. Hilmi Yavuz), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Huyugüzel, Ömer Faruk (1984), "Halit Ziya'nın Sefile Romanında Realist Teknikler", **Mehmet Kaplan'a Armağan**, Dergâh Yayınları, s. 185-202, İstanbul.

_____ (2004), **Halit Ziya Uşaklıgil**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Issı, Ahmet Cüneyt (2002), "Türk Edebiyatının Romanla Tanışması", **Hece Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65/66/67, s. 16-20.

İdil, A. Mümtaz (1983), **Gerçeklik ve Roman**, dayanışma Yay., Ankara.

İleri, Selim (1981), **Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri**, YAZKO, İstanbul.

İnci Elçi, Handan (2003), **Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev**, Arma Yayınları, İstanbul.

Kantarcıoğlu, Sevim (2009), **Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Kantemir, Enise (1982), "Aşk-ı Memnu", **Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, S. 15(1), s. 227-239.

Kaplan, Mehmet (1971), "Mâi ve Siyah Romanının Üslubu Hakkında", **İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 19, s. 51-72.

_____ (2001), **Türk Milletinin Kültürel Değerleri**, MEB Yayınları, Ankara.

Kaplan, Ramazan (1998), **Klâsikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

_____ (2002), "Aşk-ı Memnu", **Hece: Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65/66/67, s. 550-559.

Kara, Ömer Tuğrul (2010), Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatındaki İzleri", **The Black Sea Journal of Social Sciences**, Year:2, Number:2, p.73-96.

Karaalioğlu, Seyit Kemal (1965), **Edebiyat Akımları**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

Karabulut, Mustafa (2008), "Batılılaşma Açısından Tanzimat Dönemi Türk Romanı", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), Elazığ.

_____ (2015), "Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin'in Şiirlerinde Melankoli", **Turkısh Studies**, Volume 10/2 Winter, s. 507-520.

Kefeli, Emel (2012), **Batı Edebiyatında Akımlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____ (2005), "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Ev ve Değişen Anlam Yükü Mai ve Siyah Aşk-ı Memnu Kırık Hayatlar", **İlmi Araştırmalar**, S. 9, s. 79-91.

Kerman, Zeynep (2008), **Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kierkegaard, Soren (2009), **İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermelerle**, (Çev. Sıla Okur), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Kocadoru, Fergana (2015), **Alman romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı**, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.

Koçak, Özgür (2007), Emile Zola'nın Thèrése Raquın ve Mehmet Rauf'un Eylül Romanlarındaki Evlilik, Aldatma ve Pişmanlık Konularının Analitik Olarak Karşılaştırılması, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

Koçsoy, F. Gül (2010), "Shırley Jackson'ın Hill House'un Büyüsü Adlı Romanında Gotik Mekân ve Anne Kız İlişkileri", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 2, s. 91-104.

Kolcu, Ali İhsan (2002), **Bozkırdaki Bilge: Cengiz Aytmatov**, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____ (2011), **Servet-i Fünûn Edebiyatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Korkmaz, Ferhat (2015), **Başlangıcından Cumhuriyet'e Yeni Türk Şiirinde Melankoli**, Gece Kitaplığı, Ankara.

Korkmaz, Ramazan (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan,** (Editörler Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker) Grafiker Yayınları, Ankara.

_____(1999), "Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu", **Dünü ve Bugünüyle Harput II**, Türkiye Diyanet Vakfı Elazığ Şubesi Yayınları, Elazığ.

_____ (2005), "Servet-i Fünun Edebiyatı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.

Korlaelçi, Murtaza (2014), **Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi**, Kadim Yayınları, Ankara.

Kotan Yusuf, Kaya Turhan (2010), "Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanında Renk Metaforu", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 2, s. 83-103.

Köksal, Fatih (2005), **Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kristeva, Julia (2009), **Kara Güneş Depresyon ve Melankoli**, (Çev. Nesrin Demiryontan), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Kudret, Cevdet (1987), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Kurdakul, Şükran (2002), **Çağdaş Türk Edebiyatı 1: Meşrutiyet Dönemi**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Küçükler Kuşçu, Nuray (2013**),** "Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a Türk Romanında Gerçekçilik Anlayışları", **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Lomberg, Alan (1976), "The Romantic Realism of Nadine Gordimer", **Rhodes University Publishing**, Volume 3/1, p. 1-12.

Löwy Michael, Sayre Robert (2016), **İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm**, (Çev. Işık Ergüden), Alfa İnceleme, İstanbul.

Lukacs, Georg (2007), **Roman Kuramı**, (Çev. Cem Soydemir), Metis Eleştiri, İstanbul.

_____ (2000), **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul.

Lukacs, György (1987), **Avrupa Gerçekçiliği**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi, İstanbul.

Martino, Pierre (1958), **Fransız Natüralizmi**, (Çev. Nebil Otman), Maarif Basımevi, Ankara.

Melchıor Bonnet, Sabine (2007), **Aynanın Tarihi**, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, Ankara.

Meriç, Cemil (1996), **Saint Simon: İlk Sosyolog İlk Sosyalist**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna (2012), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Morris, Pam (2010), **Realizm**, (Çev. Emir Bozkırlı), Sitare Yayınları, Ankara.

Munier, Roger (1994), "Melankoli ve Hiç", (Çev. Samih Rifat), **Sanat Dünyamız**, S. 56, s. 65-68.

Namık Kemal (2005), **Celaleddin Harzemşah**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Namlı, Taner (2010), "Tanzimat Devri Türk Romanında Sosyal Tenkit", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), Elazığ.

Nas, Halef (2012), "Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Romantizm-Realizm Tartışmaları", **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), İzmir.

Okay, Orhan (1988), **İntibah Romanı Etrafında, Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal**, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

_____(2012), Beşir Fuad: **İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Okka, Ayşegül (2012), "Emilia Pardo Bazan'ın Los Pazos De Ulloa Adlı Eserindeki Natüralist Unsurlar", Yüksek Lisans Tezi, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara.

Orr, John (2005), **Trajik Gerçekçilik ve Modern Toplum**, Hece Yayınları, Ankara.

Öktem, Ülker (2011), "Darwin'in Evrim Kuramı'nın Tanzimat'taki Etkileri", **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 11, s. 1-24.

Önertoy, Olcay (1995), **Halit Ziya Uşaklıgil: Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ortaylı, İlber (2006), **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Alkım Yayınevi, İstanbul.

Özbalcı, Mustafa (2011), "Mehmet Rauf", **Servet-i Fünûn Edebiyatı**, (Haz. İsmail Parlatır vd.), Akçağ Yayınları, Ankara.

Özcan, Tarık (2004), "Yahya Kemal ve Tanpınar'ın "Deniz" İsimli Şiirlerinin Sembolizm Açısından Çözümlenmesi", **Türk Dili**, S. 632, s. 174-178.

_____ (2006), "Tarihi Roman Vadisinde Aytmatov'un Beyaz Gemi Adlı Romanının Çözümlenmesi", **II. Kayseri ve Yöresi Kültür Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni**, II. Oturum.

_____ (2011), Cahit Sıtkı Tarancı'nın 'Korktuğum Şey' Adlı Şiirinde Trajik Vizyon", **Turkısh Studies**, Volume 6/1, p. 515-519.

Özdemir, Emin (1981), "Gerçekçilik Üzerine Yargılar", **Türk Dili (Yazın Akımları Özel Sayı)**, S. 349, s. 97-119.

Özger, Mehmet (2013), "Bir Arka Plan Olarak Servet-i Fünun'da Pozitivizm", **Turkısh Studies**, Volume 8/1, p. 2085-2094.

Özgül, M. Kayahan (2007), "Gelenek Bozulurken Mazmuna Bakış", **Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar-I**, (Haz. Hatice Aynur vd.), Turkuaz Yayınları, İstanbul.

_____ (2002), "Romanın Hikâyesi", **Hece Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65/66/67, s. 7-15.

Özkaracalar, Kaya (2005), **Gotik**, L&M Yayınları, İstanbul.

Özon, Mustafa Nihat (2009), **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Öztürk, Hasan (1997), "Romantizm ve Liberalizm", **Liberal Düşünce Dergisi**, S. 7, s. 100-109.

Öztürk, Veysel (2010), "Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdulhak Hamid'in Şiirinde Romantik Öznellik", **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Parla, Jale (2012), **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.

_____ (2012), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parlatır, İsmail (1985), "Türk Romanında Tipler: Ahmet Cemil", **Türk Dili**, S. 399, s. 134-140.

_____ (2012), **Fuzuli Türkçe Divan**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Parlatır İsmail, vd. (1998), **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Paz, Octavio (1996), **Çamurdan Doğanlar**, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.

Perin, Cevdet (1943), **Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Yayınları, İstanbul.

_____ (1946), **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, Pulhan Matbaası, İstanbul.

Polater, Deniz (2015), "Ahmet Ümit'in Romanlarında Gotik Bellek", **Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış yüksek Lisans Tezi), Bartın.

Pospelov, Gennadiy (2005), Edebiyat Bilimi, (Çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Praz, Mario (1951), **The Romantic Agony**, Oxford University Press, London.

Prigent, Helene (2009), **Melankoli: Bunalımın Başkalaşımları**, (Çev. Orçun Türkay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Püsküllüoğlu, Ali (2004), **Türkçe Sözlük**, Angora Yayınları, Ankara.

Rank, Otto (2014), **Doğum Travması**, (Çev. Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul.

Sarıçelik Abbasbeyli, Rahime (2014), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanlarında Aşk İlişkileri", **Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 5, s. 116-135.

Sazyek, Hakan (2004), "Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması", **Folklor-Edebiyat**, S. 37, s. 103-118.

Sazyek Hakan, Sazyek Esra (2008), **Türk Edebiyatında Önsözler**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Soykan, Ömer Naci (2006), **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat Schelling Felsefesinde Bir Araştırma**, MVT Yayıncılık, İstanbul.

Starobinski, Jean (2007), **Aynada Melankoli**, (Çev. Mehmet Emin Özcan), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Stevens, Antony (1999), **Jung**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Suckov, Boris (1976), **Gerçekçiliğin Tarihi**, (Çev. Aziz Çalışlar), Bilim Yayınları, İstanbul.

Sunel, A. Hamit (1981), "Doğalcılık", **Türk Dili (Yazın Akımları Özel Sayı)**, S. 349, s. 139-148.

Şahin, Veysel (2009), "Aytmatov'un Beyaz Gemi Romanında Ötelerin Çağrısı ve Kaçış", **Cengiz Aytmatov**, (Editör: Ramazan Korkmaz), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2012), **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____ (2011), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tansel, Fevziye Abdullah (1958), "Sami Paşazade Sezaî", **Türkiyat Mecmuası**, C. XIII, s. 1-30.

Tarım, Rahim (2000), **Mehmet Rauf Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Tatçı, Mustafa (1990), **Yunsu Emre Dîvânı C.II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Teber, Serol (2013), **Melankoli (Normal Bir Anomali)**, Say Yayınları, İstanbul.

Thompson, Gary Richard (1974), **The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism,** Washington State University Press, Washington.

Tekin, Mehmet (2008), **Roman Sanatı 1**, Ötüken Neşriyat, Ankara.

Tekinay, Aslı (1991), "Dark Romanticism", **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal ilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Timur, Taner (2002), **Osmanlı – Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İmge Kitabevi, Ankara.

Törenek, Mehmet (1999), **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf**, Kitabevi, İstanbul.

Türer, Celal (2003), "Hayat Yaşamaya Değer Mi?", **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, S. 2, s. 89-111.

Türkoğlu, Sadık (2003), "Anlatım ve Deyimlerde Renklerin Dili", **KKEFD**, S. 8, s. 277-290.

Tüzin, Derya (2008), "Sürgün Yolunda Bir Yenileşme Serüveni: Mihnet-Keşan", **Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Uğurcan, Sema (1995), "Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Tarih ve Medeniyet", **Türk Dili (Ahmet Mithat Efendi Özel Bölümü)**, S. 521, s. 554-564.

Urgan, Mina (1991), **İngiliz Edebiyatı Tarihi III**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Uşaklıgil, Halit Ziya, (2010), **Hikâye**, Özgür Yayınları, İstanbul.

_____ (2014), **Kırk Yıl**, Özgür Yayınları, İstanbul.

Uysal, Zeynep (2014), **Metruk Ev: Halit Ziya Romanlarında Modern Osmanlı Bireyi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ünlü, Bedirhan (2016), "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romancılığında Kendini Yıkma Eğilimi", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.

Watt Ian, Barthes Roland (2006), **Gerçekçilik ve Romansal Biçim**, (Çev. Mehmet Sert), Yirmi Dört Yayınları, İstanbul.

Wellek, Rene (2002), "Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı", (Çev. Sıddık Yüksel), **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi II**, S. 2, s. 273-320.

Wellek Rene, Varren A. (1993). **Edebiyat Teorisi,** (Çev. Ö. F. Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir.

Wheeler, Kathleen M. (2011), **Romantizm Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon**, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul.

Wrobel, Arthur (1970), "Romantic Realism: Nathaniel Beverley Tucker", **Duke University Press**, Volume 42/3, p. 325-335.

Yeniterzi, Emine (1999), "Divan Şiirinde Ölüme Dari Bazı Hususlar", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 5, s. 115-136.

Yavuz, Hilmi (2005), **Edebiyât ve Sanat Üzerine Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Yeşilyurt, Şamil (2014), **Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Yetkin, Suut Kemal (1967), **Edebiyatta Akımlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yıldırım, Ali (2006), "Klasik Şiirde Romantik Söylem veya Osmanlı Romantizmi", **Türk Edebiyatı Tarihi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, C. 2, s. 98-107, Ankara.

Yıldırım, Farız (2011), Ahmet Mithat Efendi'nin "Felatun Bey İle Rakım Efendi" Romanında İronik Söylem", **Turkısh Studies**, Volume 6/3 Summer, p. 1783-1794.

_____ (2011), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" Romanında Üçgen Arzu", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 2, s. 77-102.

Yıldız, Saadettin (2006), **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

Yılmaz, Durali (2000), "Aşk-ı Memnu Romanımızın ABC'sidir", Aşk-ı Memnu Yüz Yaşında, **Hürriyet Gösteri**, S. 223, s. 24-27.

_____ (2002), **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Ozan Yayınları, İstanbul.

Yuva, Gül Mete (2011), **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Yücel, Tahsin (1981), "Fransız Coşumculuğu", **Türk Dili: Yazın Akımları Özel Sayısı**, S. 349, s. 59-68.

Yücesoy, Özge (2007), "Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri", **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Zıma, Peter V. (2006), **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (Çev. Mustafa Özsarı), Hece Yayınları, Ankara.

EKLER

Ek 1. Orjinallik Raporu

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Onur TOKİZ
Öğrenci Numarası	111213201
Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Yeni Türk Edebiyatı
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Tarık ÖZCAN
Tez Başlığı (Türkçe)	Tanzimat ve Servet-i Fünûn Romanlarında Edebî Akımlar

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 350 sayfalık kısmına ilişkin, 28/03/2018 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10 'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.

Prof. Dr. Tarık ÖZCAN
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Prof. Dr. Ahmet BURAN
Anabilim Dalı Başkanı V.
(İmzası)

Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ile birlikte enstitüye teslim edilir.

İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla **%10**, "alıntılar dâhil" **% 30'u** geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZ GEÇMİŞ

1984 yılında Bingöl'de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Bingöl'de tamamladı. 2002 yılında Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği bölümünü okumaya hak kazandı. 2007 yılında bu bölümden mezun oldu. 2007-2009 yılları arasında Bingöl Atatürk Lisesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak görev yaptı. 2011 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında "2000 Sonrası Türk Romanında Tasavvufi Söylem" adlı teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2009 yılından beri Bingöl Üniversitesi, Rektörlük Türk Dili Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır. İyi derecede İngilizce bilmektedir. Evli ve bir çocuk babasıdır.