

T.C.
ADYAMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

RUS BİÇİMCİLİĞİNİN METİN İNCELEME YÖNTEMLERİNE GÖRE TANZİMAT
ROMANINA YÖNELİK BİR İNCELEME

Tahsin YAPRAK

Dr. Öğr. Üyesi Selim SOMUNCU

ADYAMAN – 2018

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Dr. Öğr. Üyesi Selim SOMUNCU'nun danışmanlığında, Tahsin YAPRAK tarafından hazırlanan "Rus Biçimciliğinin Metin İnceleme Yöntemlerine Göre Tanzimat Romanına Yönelik Bir İnceleme" başlıklı çalışma 21/06/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Mustafa KARABULUT

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Selim SOMUNCU

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÜMER

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ferhat KORKMAZ

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Abdulhakim TUĞLUK

İmza:


İmza:


İmza:


İmza:


İmza:


Doç. Dr. Mücahit ÇELİK

Enstitü Müdürü

BEYAN

Doktora Tezi olarak sunduğum ‘‘Rus Biçimciliğinin Metin İnceleme Yöntemlerine Göre Tanzimat Romanına Yönelik Bir İnceleme’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

21.06.2018

Tahsin YAPRAK

ÖZET

Doktora Tezi

Rus Biçimciliğinin Metin İnceleme Yöntemlerine Göre Tanzimat Romanına Yönelik Bir İnceleme

Tahsin YAPRAK

Adıyaman Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Haziran, 2018

Yeni Eleştiri, Yapısalcılık, Postyapısalcılık gibi metin merkezli çözümlenmeye yönelen biçimci edebiyat kuramlarının ilki ve öncüsü olan Rus Biçimciliği, 1915–1930 arasında Rusya’da, bir grup genç dilbilimci tarafından oluşturulmuş bir edebiyat kuramıdır. Bu akıma göre edebiyat eserinin değeri, gerçek dünyayla olan ilişkisinden değil, düzenlenişinden gelir. Çünkü edebiyat eseri kendi başına bir bütünlüktür. Bu nedenle de edebiyatın; psikoloji, tarih ya da sosyoloji gibi disiplinlerin kendi görüşlerini açıklamak için kullandığı bir sanat dalı olarak kullanılmasından kurtarılmasını, kendi terimleriyle kendisini açıklayan bir disiplin olmasını sağlamaya çalışmışlardır.

Rus Biçimcileri, sabit tanımlara ve kurallara bağlı kalmadıkları için aralarında bazı görüş farklılıkları olsa da; çalışmalarını, edebiyatın özgül değeri olduğu ve bu değerlerin eserin düzenlenişinden geldiği temel hareket noktalarından çıkarak şekillendirmişlerdir. Rus Biçimcileri, “biçim” terimiyle eserin dış dünyadan ayrı bir sistem olarak bütünlüğünü kastetmişlerdir. Onlardan önce gereğinden fazla yüceltildiğini düşündükleri “içerik”, biçimin unsurlarından sadece biridir; hatta eserin oluşabilmesi için kullanılan gereçlerden biridir. Çünkü içerik, dış dünyadan da alınabilir; ancak biçim sadece sanatçıya özgüdür. Tarihi bir olayı anlatan her romancının aynı eseri yazamayacağı gerçeği, bu durumu açıklamak için kullanılabilir.

Çalışmada, Rus Biçimcilerinin edebiyata dair görüşlerinden ve eser incelemelerinden çıkarılan görüşler, sistematik bir okuma biçimine dönüştürülmüş ve bu okuma biçimi Tanzimat döneminde yazılmış romanlara uygulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Rus Biçimciliği, Biçim, Roman, Syuzhet, Tanzimat.

ABSTRACT

Doctoral Thesis

A Study on the Tanzimat Novel According to the Methods Of Russian Formalism

Tahsin YAPRAK

Adıyaman University

Graduate School of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Modern Turkish Literature

June, 2018

Russian Formalism, the leading and pioneer of formal literary theories that are oriented towards textual analysis such as New Criticism, Structuralism, Poststructuralism, is a literary theory established by a group of young linguists in Russia from 1915 to 1930. According to this rush, the value of literary work comes not from its relation to the real world, but from its arrangement. Because literary work itself is an integrity. For this reason, they struggled to disentangle literature from being a branch of art which disciplines like psychology, history and sociology use to reflect their own views and strived to make it to be a discipline which reflects itself in its own terms.

Although the Russian Formalists have some differences in opinion as they do not stick to fixed definitions and rules, their work is shaped by the fact there is a specific value of literature and that this value comes out of the basic movement points that come from the arrangement of the work. Russian Formalists, by the term "form", refer to the integrity of the work as a separate system from the outside world. The "content" that is thought to be overrated by the people before them is only one of the elements of the form; it is also one of the tools used to make the work. Because the content can also be taken from the outside world; but the form is unique to the artist. The fact that every novelist who describes a historical event can not write the same piece can be used to describe this situation.

In the study, opinions derived from the views of the Russian Forms of literature and from the examination of the works were transformed into a systematic reading style, which was applied to the novels written during the Tanzimat period.

Keywords: Russian Formalism, Form, Novel, Syuzhet, Tanzimat.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın çıkış noktası, hakkında genel hatlarıyla bilgi sahibi olunan bir konuyla ilgili detaylı araştırmalar yaparak ansiklopedik bilgi yığınları oluşturmak değil, yeni yeni fikir sahibi olunan bir konuya duyulan meraktır. Bu kuramsal çalışma, ilk defa bir fikir olarak ortaya çıktığında, bu merakın sonucunun ne olacağını kestirmek mümkün değildi. Tabii ki bazı temel varsayımlar, tahminler; bu merakın bir sonuca ulaşabileceğine dair ümit vericiydi: Her edebiyat kuramının metne eğilen bir yanı olmalıydı; çünkü edebiyat kuramlarının çıkarımları her zaman için metinlerle desteklenmekteydi. Başlarken, buna dair herhangi bir veri bulunamasa da Rus Biçimciliğinde de bu tür eser incelemelerinin olması gerektiği varsayılmıştı.

Konuyla ilgili çalışmalar devam ederken, tam da bu türden veriler veren bir eser bulundu. Rus Biçimcilerinin lideri, temel görüşleri ışığında eser incelemeleri yapmıştı. Ancak bu incelemeler, akademik niteliği haiz değildi. Yazar tanımlardan ve kesinlikten kaçıyor; eser, kuramın görüşlerinin örneklenmesinden ibaret kalıyordu. Bu durumda kaçınılmaz olarak bu okumaların, kuramın genel görüşleriyle desteklenerek sistematik bir okuma biçimi haline getirilmesi gerekiyordu. Bu okuma biçimi, bütün eserlere uygulanabilmeli ve kuramın genel görüşlerinden sapmamalıydı.

Çalışma oluşurken birçok değerli bilim insanının görüşlerine başvurulmuştur. Ancak çalışmanın dönüm noktası, Rusça kaynaklar üzerinden, Rusya’da çalışılan *Rus Biçimciliğinde Viktor Borisoviç Şklovski* başlıklı doktora tezinin yazarı olan M. Özlem Parer’in doğru yolda olduğuna dair yüreklendirici geri bildirimidir. Çalışmanın bir diğer dönüm noktası ise, bu okuma biçimiyle yapılmış bir okumanın, kontrol amaçlı olarak, Eylül 2016’da Budapeşte’de yapılan bir sempozyumda sunulmasıdır. Oturum başkanı Kazım Yetiş’in sunum daha başlamadan ne anlatılacağını, bitince de çalışmanın ne zaman yayımlanacağını merak ettiğini ve okuma biçiminin makul olduğu söylemesi, doğru yolda olduğuna dair ikinci ümit verici geri bildirim olmuştur. İki bilim insanına da çok teşekkür ediyorum.

Bu iki önemli adım, çalışmanın örnekleminin ne olacağı, okuma alanının kapsamının neler olması gerektiği, kullanılması gereken yöntemlerle ilgili sürekli istişare halinde bulunduğum değerli hocam Selim Somuncu’nun değerli katkılarıyla somutlaşmış ve bu çalışma ortaya çıkmıştır. Kendisine teşekkür ederim.

Bana her zaman inanan ve destek veren değerli hocam zcan Bayrak'a, çalışmayı sürekli olarak anlattığım halde bıkmadan dinleyen Mehmet Yılmaz'a, tez izleme komitelerinde beni zorlayarak daha iyiye ulaşmamı sağlayan Mehmet Sümer'e, Ferhat Korkmaz'a ve Mustafa Karabulut'a, çalışmanın kontrolünde yardımları nedeniyle Necla Dağ'a, verdikleri destek nedeniyle Tahsin Fırat ile Murat Yusuf önem'e ve çalışmada ihtiyaç duyulan İngilizce metinlerin çevirisinde bana destek olan ve zaman kazandıran kardeşlerim Peyami Safa Yaprak ve Merve Demirci'ye de teşekkür ederim.

Ayrıca sabırları, çalışmama duydukları saygı ve verdikleri destek nedeniyle eşim Zeliha Yaprak ve oğlum Kayra Koray Yaprak'a da teşekkür ederim.

Adıyaman, Haziran, 2018

Tahsin YAPRAK

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE LİTERATÜRE KATKISI

Türk Edebiyatı'nda romanla ilgili kuramsal çalışmaların istenen düzeyde olmadığı söylenebilir. Yapılan kuramsal çalışmalar ise belirli bazı kuramlar çevresinde devam etmektedir. Çalışmada ise ilk defa Rus Biçimciliği kuramı kullanılarak romanın biçimi üzerine bazı çıkarımlar yapılmıştır. Ayrıca Rus Biçimcilerinin metin incelemeyle ilgili görüşlerinden hareketle sistematik bir okuma biçimi önerilmiş ve bu okuma biçiminin uygulaması da yapılmıştır. Çalışmanın romanın yapısına yeni bir gözle bakılmasını sağlayacağı ve okuma biçimiyle yeni çıkarımlara kapı aralanacağı düşünülmektedir. Özellikle roman tahlillerinde, romanın yapısını öne alan bu okuma biçiminden faydalanılabileceği düşünülmektedir.

Günümüzde birçok edebiyat araştırmacısı roman tahlil ettiğinde “romanda yapı” başlığını açmakta ve romanın “kişiler”, “zaman”, “mekan” gibi unsurlarının neler olduğu göstermektedir. Halbuki romanın taşıdığı bu özellikleri sıralamak, romanın “nasıllığı”na dair anlamlı sonuçlar vermez. Bu okuma biçimiyle, asıl yapılması gerekenin bu unsurları sıralamak değil, bu unsurların birbirleriyle olan etkileşimlerine odaklanıp romana ne kattığına değinmek olduğu daha belirgin bir şekilde ortaya çıkacaktır.

Bu okuma biçiminin literatüre bir diğer katkısı, romanların başka disiplinlerin bakış açısıyla incelenmesi yerine, bu incelemelerde edebiyata ait terimlerin kullanılmasına katkı sağlayacak olmasıdır. Bu durumda edebiyat araştırmacısının, romanlara bir sosyolog, tarihçi ya da psikolog gibi yaklaşmak yerine onu kendi içinde bütünlüğü olan bir sanat eseri olarak algılamaları ihtimali de artacaktır ki bu, edebiyat alanında çalışan bir araştırmacının hiçbir zaman ıskalamaması gereken bir durumdur.

Çalışmanın katkı sağlayacağı bir diğer yönü ise özellikle romanların nasıl inşa edildiğini, hangi stratejilerin kullanıldığını okur kadar yazarlara da açıklayacak olmasıdır. Okur açısından roman merak uyandırıcı, duygulandırıcı, şaşırtıcı gibi özellikleri olan metinlerdir. Çalışma, “Yazar, okurda bu duyguların uyanmasını nasıl sağlamaktadır?” sorusuna da cevap vermeye çalışacaktır. Bu sayede de roman yazarlarına değişik roman yazarlarının kullandığı teknikler açıklanacak, bir anlamda bu teknikler, ifşa edilmiş olacaktır.

SİMGELER VE KISALTMALAR

T	: Tema
M	: Motif
S.	: Sayı
C.	: Cilt
s.	: Sayfa sayısı
Ed.	: Editör
Çev.	: Çeviren

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Araba Sevdası'ndaki ilk 16 motifin sıralaması.....	189
Şekil 2: Araba Sevdası'nda Motif 9 ile M12b'nin syuzhetteki sıralaması.....	192
Şekil 3: Zehra romanında ilk 5 motifin sıralaması.....	219

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE LİTERATÜRE KATKISI.....	x
SİMGELER VE KISALTMALAR	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM RUS BİÇİMCİLİĞİ

1.1. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN EDEBİYAT KURAMLARI ARASINDAKİ YERİ ...	4
1.2. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN DOĞUŞU VE SONRASI	10
1.3. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN DİL VE EDEBİYATLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ	13
1.4. RUS BİÇİMCİLERİ'NİN ROMAN İNCELEMESİNDE KULLANDIKLARI TERİMLER.....	26
1.4.1 Tema (Тема/Тема).....	30
1.4.2. Motif (МОТИВ / Motiv)	31
1.4.3. Fabula (ФАБУЛА / Fabula).....	32
1.4.4. Syuzhet (СЮЖЕТ / Syujet)	33
1.4.4.1. Özgür Motifler (СВОБОДНЫЙ МОТИВ / Svobodniy Motiv)	35
1.4.4.2. Kurgu.....	38
1.4.4.3. Gereçlendirme (МОТИВІРОВКА / MOTIVIROVKA).....	43
1.4.4.4. Kahramanlar ve Anlatıcı (ГЕРОЙ / Geroy).....	50
1.4.4.5. Mekân ve Tasvir	53
1.4.4.6. Anlatı Dışı Unsurlar	54
1.5. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN TERMİNOLOJİSİ İŞİĞİNDA BİÇİMCİ ROMAN TAHLİL METODU	57

İKİNCİ BÖLÜM
ROMAN İNCELEMELERİ

2.1. TAAŞŞUK–İ TALAT VE FİTNAT	61
2.1.1. Tema.....	61
2.1.2. Fabula	62
2.1.3. Syuzhet.....	63
2.1.3.1. Kurgu.....	63
2.1.3.2. Özgür Motifler	68
2.1.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	70
2.1.3.4. Mekân ve Tasvir	72
2.1.3.5. Gerekçeleştirme	73
2.1.4. Taaşşuk–ı Talat ve Fitnat ile İlgili Son Değerlendirmeler	76
2.2. FELÂTUN BEY İLE RAKİM EFENDİ	77
2.2.1. Tema.....	77
2.2.2. Fabula	77
2.2.3. Syuzhet.....	80
2.2.3.1. Kurgu.....	80
2.2.3.2. Özgür Motifler	89
2.2.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	93
2.2.3.4. Mekân ve Tasvir	98
2.2.3.5. Gerekçeleştirme	99
2.2.4. Felâtnun Bey’le Rakım Efendi ile İlgili Son Değerlendirmeler	102
2.3. İNTİBAH	103
2.3.1. Tema.....	104
2.3.2. Fabula	105
2.3.3.Syuzhet.....	107
2.3.3.1. Kurgu.....	107
2.3.3.2. Özgür Motif	113
2.3.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	114
2.3.3.4. Mekân ve Tasvir	119
2.3.3.5. Gerekçeleştirme	122

2.3.4. İntibah ile İlgili Son Değerlendirmeler	125
2.4. SERGÜZEŞT	126
2.4.1. Tema.....	126
2.4.2. Fabula	127
2.4.3. Syuzhet.....	128
2.4.3.1. Kurgu.....	128
2.4.3.2. Özgür Motifler.....	138
2.4.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	140
2.4.3.4. Mekân ve Tasvir	143
2.4.3.5. Gerekçeleştirme	144
2.4.4. Sergüzeşt ile İlgili Son Değerlendirmeler	149
2.5. TURFANDA MI YOKSA TURFA MI?.....	151
2.5.1. Tema.....	151
2.5.2. Fabula	152
2.5.3. Syuzhet.....	156
2.5.3.1. Kurgu.....	156
2.5.3.2. Özgür Motif	170
2.5.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	175
2.5.3.4. Mekân ve Tasvir	178
2.5.3.5. Gerekçeleştirme	180
2.5.4. Turfanda mı Yoksa Turfa mı? ile İlgili Değerlendirmeler	183
2.6. ARABA SEVDASI	185
2.6.1. Tema.....	185
2.6.2. Fabula	185
2.6.3. Syuzhet.....	187
2.6.3.1. Kurgu.....	188
2.6.3.2. Özgür Motif	197
2.6.3.3. Mekân ve Tasvir	204
2.6.3.4. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	207
2.6.3.5. Gerekçeleştirme	210
2.6.4. Araba Sevdası İle İlgili Son Değerlendirmeler	214
2.7. ZEHRA	214

2.7.1. Tema.....	215
2.7.2. Fabula	216
2.7.3. Syuzhet.....	218
2.7.3.1. Kurgu.....	218
2.7.3.2. Özgür Motif	225
2.7.3.3. Mekân ve Tasvir	227
2.7.3.4. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	229
2.7.3.5. Gerekçelendirme	232
2.7.4 Zehra İle İlgili Değerlendirmeler	235
2.8. MUHÂDARÂT.....	235
2.8.1. Tema.....	236
2.8.2. Fabula	236
2.8.3 Syuzhet.....	242
2.8.3.1. Kurgu.....	242
2.8.3.2. Özgür Motif	258
2.8.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı.....	263
2.8.3.4. Mekân ve Tasvir	265
2.8.3.5. Gerekçelendirme	267
2.8.4 Muhadarat İle İlgili Son Değerlendirmeler.....	273
SONUÇ.....	275
KAYNAKÇA	282
ÖZGEÇMİŞ.....	294

GİRİŞ

Türk edebiyatında kuramsal çalışmaların yetersiz kaldığı, özellikle bu konularla ilgili çalışmalar yapan araştırmacıların sıklıkla dile getirdiği bir husustur. Halbuki bir metne belirli bir kuram açısından yaklaşmak, metni değerlendirirken belirli kriterlere bağlı kalmayı, dolayısıyla daha nesnel sonuçlara ulaşmayı sağlar. Edebiyat tarihimizde, birçok edebi metin, herhangi bir kritere bağlı kalınmadan, toptan bir bakışla “başarılı” ya da “başarısız” olarak değerlendirilmiştir. Bir eserin böyle değerlendirilmesi, eserle ilgili birçok yönün gözden kaçırılmasına neden olmuştur. Bu da bazı eserlerle ilgili bir ön yargının oluşmasını sağlamış, edebiyat tarihlerinde “başarısız” olarak nitelenen eserin başarılı olan; “başarılı” eserlerin ise başarısız olan yanlarının vurgulanması ihmal edilmiştir. Bu duruma iki örnek verilebilir. Örneğin *Turfanda mı Yoksa Turfa Mı?* isimli roman, Mizancı Murat’ın görüşlerini açıklamak için yazdığı bir roman olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle teknik anlamda başarısız bulunmuştur. Peki, bir yazarın görüşlerini açıklamak için roman yazması bir kusur olarak kabul edilebilir mi? Dahası, sadece bu, bir romanın teknik anlamda kusurlu olduğunun ifade edilebilmesi için yeterli bir veri midir? Ya da *Huzur*’un okunmasını zorlaştıran bazı teknik kusurları yok mudur?

Çalışmanın amaçlarından biri, belirli kriterlere yaslanarak eserlerin olabildiğince nesnel değerlendirilmesini sağlamak, bir diğeri ise eserleri oluşturan mekanizmanın çözülerek, her mekanizmanın eserin oluşumundaki rolüne ayrı ayrı değinmektir. Buradaki kasıt, roman türü için konuşulacak olursa, bir romanın mekân ya da zaman unsurlarının neler olduğunun ortaya konmasından ziyade; romanı oluşturan unsurların romana olan katkısını, unsurların birbirlerine etkilerini ortaya çıkarmaktır. Bu tür bir okuma yapabilmek için de bu konularla ilgili çıkarımlara yoğunlaşmış olan Rus Biçimciliği kuramından faydalanılmıştır.

Rus Biçimciliği, Türk edebiyatında yeteri kadar tanınmayan, Türk edebiyatı üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların yeterince rağbet etmedikleri bir edebiyat kuramıdır. Buna karşın Batılı kuramcılardan Todorov, Rus Biçimciliğinin Aristoteles’in kuramsal bakışını bıraktığı yerden devam ettirip modern edebiyat kuramlarına giden yolu açtığını (2008: 22); Eagleton ise edebiyat kuramını dönüştüren modern edebiyat kuramlarının başlangıç noktası olduğunu söyler. (2004: 13) Rus Biçimciliğinin, bilimsel bir hassasiyetle, eserlerin içyapısını oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak eserin edebi değerini saptamaya çalışan bir kuram olduğu söylenebilir.

Rus Biçimciliği ile ilgili akademik çalışmalar son derece azdır ve birçoğu Rus Edebiyatı kürsüsündeki araştırmacılar tarafından yapılmıştır. Bunlar içinde en önemlisi M. Özlem Parer tarafından, 2001 yılında Rusça kaynaklardan faydalanılarak hazırlanmış *Rus Biçimciliğinde Viktor Borisoviç Şklovski* isimli doktora tezidir. Kuramla ilgili bir diğer çalışma ise Pınar Kuş tarafından 2005 yılında hazırlanmış *Rus Biçimciliği Üzerine Bir Araştırma* isimli yüksek lisans tezidir. Kuramla ilgili diğer iki çalışma ise Rus Biçimciliğinden dolayı olarak faydalanan iki yüksek lisans tezidir: Soner Akpınar'ın 2002 tarihli *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarının Yapı ve Muhteva Bakımından İncelenmesi* ve Umut Soysal'ın 2012 tarihli *Şeyh Gâlib'in Gazellerinin Estetik Çözümlemesi ve Eğitim Sürecinde Kullanımı*. Çalışma, bütün bu tezlerden farklı olarak Rus Biçimcilerinin görüşlerinden hareketle bir okuma biçimi önermektedir.

Bu okuma biçimi, sadece Rus Biçimcilerinin roman türüyle ilgili görüşlerinden hareketle oluşturulmuştur. Rus Biçimciliği ile yakın olduğu düşünülen diğer bir biçimci kuramcı Bakhtin'in, bazı Rus Biçimcilerinin de katılımıyla ortaya çıkan Prag Okulu'nun ve Prag Okulu'nun görüşlerinden de izler taşıyan Fransız Yapısalcılığı'nın görüşlerine bu okuma biçimi oluşturulurken özellikle başvurulmamıştır. Bunun ilk nedeni, çalışmanın sınırlarının belirli olması isteği, ikincisi ise bütün biçimci kuramların görüşlerinden eklektik bir biçimde yararlanmanın bir karmaşa yaratacağı endişesidir. Çalışma, Rus Biçimciliği ile ilgilidir.

Esasında bütün bu biçimci kuramların ilki olan ve kendisinden sonraki biçimci kuramları az ya da çok etkileyen Rus Biçimciliği, bazı kuramlarda olduğu gibi, sınırları ve kuralları belirli bir "tahlil metodu" önermemiştir. Bunda, araştırmacıları sınırlamama istekleri kadar, Sovyet Rusya döneminde gördükleri baskı nedeniyle planları dışında dağılmalarının da etkisi olduğu söylenebilir. Ancak buradan, hiçbir Rus Biçimcisinin eser tahlil etmediği anlamı da çıkarılmamalıdır. Rus Biçimcileri, temel önermelerinin ışığında eser tahlilleri yapmışlardır. Yapmadıkları şey, belirli tanımlar ve kurallar çerçevesinde hareket etmektir. Çalışmada, Rus Biçimcilerinin kuramsal görüşlerinden (teori) ve eser tahlil ettikleri metinlerden (pratik) hareketle oluşturulan okuma biçiminin, Türk Edebiyatı'ndaki romanlara da uygulanabileceği varsayılmaktadır.

Tahlil edilecek romanlar seçilirken yine Rus Biçimcilerinin görüşlerinden faydalanılmıştır. Rus Biçimcileri, edebiyatın bir sistem olduğunu ve bu sistemin

içindeki değişikliklerin bir çatışma sonucu ortaya çıktığını düşünmüşlerdir. Onlara göre bu çatışma “eski” ile “yeni” arasında sürüp gitmektedir. Eski olana karşı alışkanlık geliştikçe insanlar yenilik beklemekte, böylece yeni olan, insanların alışkanlığını kırdığı için, kolayca benimsenmektedir. Rus Biçimcileri, edebiyat tarihinin, kendilerinden önceki eserlerden izler taşıyan eserler ve yenilik getiren eserlerin mücadelesinden oluştuğunu düşünmüşlerdir. Bu, yüzyıllardır böyle olmuştur ve böyle olmaya da devam edecektir. Türk Edebiyatı’nda bu etkinin gözlemlenebildiği en belirgin dönem olan Tanzimat Edebiyatı dönemi bu nedenle çalışmanın örnekleme olarak belirlenmiştir. Çünkü Tanzimat dönemi romanı hem kendisinden önceki dönemden izler taşımış (Divan edebiyatı, halk hikâyeleri) hem de kendisinden sonraki dönemleri (alafranga tipi, ahlaksız kadın tipi) etkilemiştir. Bu örneklem seçiminin aynı zamanda Tanzimat dönemi romanının biçimsel yetkinliği ile ilgili çıkarımlar yapılmasını da sağlayacağı söylenebilir. Çalışmada, öte yandan, roman yazımına dair ipuçları da verilmeye çalışılmıştır. Parer, Rus Biçimcilerinin incelemelerini kimlere yönelik olarak yaptıklarını şöyle açıklamıştır: “Eyhenbaum, çeşitli yazılarında belirttiği gibi özellikle edebiyat eleştirisinin ‘okurdan çok, ciddi bir değerlendirmeye, güvene, yardıma gereksinimi olan yazarlara’ el uzatarak, edebiyat için çok şey yapılabileceğini tekrarlar. (...) Aslında biçimcilerin en başından beri yaptıkları da budur.” (2004:150) Benzer şekilde çalışmada da anlatıların biçim unsurlarının analiz edilmesiyle, anlatı yazarlarına/yazar adaylarına “içeriğin nasıl biçim haline geldiği” gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bir anlamda, roman yazarlarının romanı inşa ederken uyguladıkları planları deşifre etme çabasıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Bu bölümde Rus Biçimcilerinin metin inceleme yöntemlerine geçmeden önce kuramın tarihçesi ve edebiyatla ilgili görüşleri ele alınarak bir temel oluşturulacaktır. Daha sonra bu bilgiler ışığında Rus Biçimcilerinin metin tahlil ederken kullandıkları yöntemler ele alınarak bu yöntemler sistematik bir okuma biçimine dönüştürülmeye çalışılacaktır.

1.1. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN EDEBİYAT KURAMLARI ARASINDAKİ YERİ

Rus Biçimcileri –ki kendileri bu adlandırmadan pek hoşlanmaz– inceledikleri yapıtlara “biçimleri” açısından yaklaşır. Ancak kurama göre “biçim” eserin sadece dış özelliklerini ifade etmez; biçim, eserin bütün unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşan bir sistemdir. Bu unsurlardan biri olan, yapıtın konusu ya da kuramsal çalışmalarda ifade edildiği şekliyle “içerik”, Rus Biçimcilerine göre “eserin oluşabilmesi için gerekli olan ham malzeme”dir. Onlara göre, metnin edebi değerinin artmasında içerikten çok, içeriğin biçime ekleniş şekli daha önemlidir. Dolayısıyla onlar metinleri incelerken “ne?” sorusunun değil “nasıl?” sorusunun cevabını aramışlardır. (Sherwood, 1973: 39)

Kuramın, kendisinden önceki ve sonraki kuramlar arasındaki yerini daha iyi anlatabilmek için, daha sonra detaylandırılacak olan temel önermeleri şu şekilde sıralanabilir:

- Rus Biçimcileri, edebiyatın sadece edebiyata ait terimlerle incelenmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu sayede edebiyat; tarih, psikoloji, sosyoloji gibi disiplinlerin çıkarımlarını destekleyecek veriler içeren bir sanat dalı olarak görülmekten kurtulacak ve özgül değerine kavuşacaktır.

- Rus Biçimcileri, edebi eserin güzelliğinin dış dünyayı yansıtmasından değil eserin içyapısını oluşturan öğelerin birbirleriyle uyumundan kaynaklandığını düşünürler. Bu nedenle edebi eserleri oluşturan yapı unsurlarını, aralarındaki ilişkileri incelemiş ve olabildiğince nesnel sonuçlara ulaşmaya çalışmışlardır.

- Biçimciler tek tek eserleri incelemişlerse de nihai amaçları eserlerdeki ortak teknikleri ve “edebîlik” denen niteliği ortaya koymaktır.

- Rus Biçimcileri edebiyat tarihi ve tür konusuna da eğilmişler, edebiyat tarihinde tarihin, psikolojinin, sosyolojinin yerine eserin merkezde olması gerektiğini

düşünmüşler ve zaman içinde türlerin geçirdiği değişimi de yine edebiyata ait terimlerle açıklamaya çalışmışlardır.

Rus Biçimcileri, 1930’lu yıllarda Sovyet Rusya’nın sosyalist gerçekçilik anlayışının baskısıyla, yukarıda sıralanan önermeler ışığında yaptıkları çalışmalarını nihayete erdirememiş olmalarına rağmen, günümüzde incelemesini “eser”le sınırlandıran “Fenomenolojik eleştiriden Yapısalcılığa, Göstergebilim, nihayet, gerçeklik–metin ilişkisini mutlak anlamda reddeden *Deconstructionism*’e kadar çeşitli kuramları” (Aksoy ve Aksoy, 1988: 177) etkilemeyi başarmışlardır.

Bu kuram, kendisinden sonraki birçok kuramı etkilediği gibi, kendisinden önceki kuramsal görüşlerden de etkilenmiştir. Rus Biçimciliğinin Antik Kuramlardan Anlatıbilim’e uzanan kuramsal çizgide oynadığı bu rol, J. C. Meister’in, (Akt. Yılmaz, 2014: 47) Anlatıbilim’in Antik dönemden günümüze kadar süren tarihi gelişimini verirken yaptığı aşağıdaki sıralamadan da anlaşılacaktır:

1–Öncel Çalışmalar

- a. Antik Kuramlar
- b. Düzgüsel Paradigma
- c. Biçimsel Yaklaşım
- d. Kataloglaştırma ve Formülasyon Yaklaşımları
- e. Rus Biçimciliği
- f. Pre–Yapısalcı Anlatıbilim Teorileri

2–Fransız Yapısalcılığı

3–Post–Yapısalcı Anlatıbilim

4–Post–Klasik Anlatıbilim.

Bu sıralamadaki “Kataloglaştırma ve Formülasyon Yaklaşımları” döneminin de yine bir Rus Biçimcisi olan Propp’un görüşleriyle daha sistematik bir hale geldiği düşünülürse kuramın etki alanının genişliği daha iyi anlaşılacaktır.

Çalışmanın bu bölümünde, kuramın tarihsel gelişimine ve önermelerinin detaylandırılmasına geçilmeden önce kuramı ortaya çıkaran diğer görüşlerden bahsedilecektir. Böylece kuramın görüşlerinin bazı temellere dayandığı gösterilmiş olacaktır. Ancak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, konuyla doğrudan bir ilişkisi olmadığı için Rus Biçimcilerinin etkilediği kuramlardan bahsedilmeyecektir.

Rus Biçimcilerinin sanat eserlerini tek tek değerlendirmek yerine eserlerdeki ortaklıklardan hareketle bir “söylem biçimini” araştırmalarının kökeninde, edebiyat kuramıyla ilgili ilk eser (Akt. Çalışkan, 2011: 106) olarak nitelenen *Poetika*’nın ve yine konuyla ilgili yazılmış *Retorik* isimli kitabın yazarı olan Aristoteles’in görüşleri vardır. Rus Biçimcilerinin asırlar öncesinden gelen öncüsü durumundaki *Poetika*’nın ilk cümlelerinde Aristoteles, başarılı bir şiir için konuya değil konunun işleniş şekline vurgu yapar, genel olarak metinde ise tek tek metinler ve sanatçıların üsluplarını ele almak yerine dönemin edebiyat anlayışını yansıtan ortaklıklar bulmaya çalışır. Özellikle eserlerin iç yapısına yöneldiği eserinde daha sonra biçimci terminolojide çok önemli bir yer edinecek olan, “syuzhet” teriminin öncüsü olduğu düşünülebilecek bir çıkarımda bulunur:

“Bir ozan, karakterleri belirten tirad’ları, onlara uygun bir dilsel anlatım ve düşünceler içinde birbiri ardına sıralarsa, bununla bizim tragedyanın önüne koyduğumuz ödevi yerine getirmiş olmaz. Bütün bu adı geçen öğeler yönünden zayıf olan, fakat bir öyküsü (mythos) bulunan ve olayların [uygun ve doğal] bağılılığına dayanan bir tragedya, öbüründen çok daha üstün bir tragedyadır.” (Aristoteles, 2002: 24–25)

Dikkat edilecek olursa bu cümleleriyle Aristoteles, metnin metin dışı dünyaya olan bağılılığından ziyade iç uyumundan bahsetmiştir. İleride gösterileceği gibi Rus Biçimcileri de anlatı türündeki incelemelerinde “anlatıyı oluşturan unsurlar arasındaki uyum” hususuna dikkatle eğilmişlerdir.

Todorov, Rus Biçimcilerinden önce metne biçimsel yaklaşan diğer kuramsal görüşlerin Kant estetiği ve Kant’tan etkilenen Alman Romantikler olduğunu düşünmüştür. (Todorov, 2011: 19). Zima da edebi metni tarihi ya da sosyolojik metinler olarak değil sadece kendisinden alınacak zevk için okunan metinler olarak gören Rus Biçimcileri ile Kant’ın “sanatsal özerklik” ve “amaçsız amaçlılık” görüşleri arasında bir ilişki olduğunu düşünür. (Zima, 2006: 24–25) Amaçsız amaçlılık, bir sanat eserinin onu algılayanda nedenini bilemediği bir estetik haz uyandırmasıyla ilgilidir. Sanat eserinin meydana getirilmesinde, bilgi verme gibi bir amaç olmadığı için bir amaçsızlık vardır. Ancak bu eserin biçimlenişinde belirli amaçlarla bir araya gelmiş bir bütünlükten de bahsedilebilir.

Todorov'a göre, Kant'tan etkilenen Romantiklerin, eserin kendi içinde algılanması gerektiğine dair görüşleri de yine biçimcileri etkilemiştir. (Todorov, 2011: 27) Ancak Todorov biçimcilerin Schegel gibi Romantik kuramcılarının görüşleriyle doğrudan karşılaşmamış olabileceğini, bu görüşleri Fransız ya da Rus sembolistleri aracılığıyla edinmiş olabileceklerini düşünmüş; bir yandan da Jacobson'un ilk yazılarında Mallermé ve Novalis isimlerinin geçtiğini ifade etmiştir. (Todorov, 2011: 20)

Rus Biçimcilerinin etkilendikleri en önemli kaynak olarak Saussure'den de bahsetmek gerekir. Roman Jacobson, bu kaynağın sadece metinler aracılığıyla kendilerini etkilemediğini şöyle anlatır: "1917 yılında gerçek bir Saussure dalgası geldi. Savaştan önce, Karsevski İsviçre'ye göç etmişti. Saussure'ün görüşlerini bize o getirdi. Cenevre'de Saussure'ün öğrencisi olmuş, Devrim'le birlikte Moskova'ya geldiği vakit, Saussure'ün öğretilerini tanıtan bir konferans verdi. Bu da belirleyici oldu." (Akt. Aksoy, 1996: 20) Saussure'den önce dil, dillerin sınıflandırılması, tarihsel gelişimi, kültürle olan ilişkisi yönünden inceleniyordu. Saussure bu incelemeyi artzamanlı görüyordu. Dil ona göre eşzamanlı olarak o an için var olan örneklerden hareketle incelenmeliydi. Dilin bir sistemi olduğunu düşünen Saussure, bu sistemin anlaşılması, çözülmesi için geçmişinin bilinmesine gerek olmadığını, önemli olanın sistemi oluşturan unsurlar arasındaki bağı ortaya koymak olduğunu düşünmüş, çalışmalarını bu doğrultuda yürütmüştür.

"Bizce dil dışı olguların incelenmesi çok verimli bir uğraştır. Ama bunlar olmadan dilin iç düzeninin bilinmeyeceğini söylemek yanlıştır. (...) Zendce ve Eski İslavca gibi birtakım dilleri hangi toplumların konuşmuş olduğu bile kesinlikle bilinmez. Ama bu durum söz konusu dilleri iç düzenleri bakımından incelememizi, bunların geçirdiği değişiklikleri görmemizi hiç de engellemez." (Saussure, 1998: 54)

Saussure dili ikiye ayırmıştır. Birincisi dil (langue), ikincisi ise sözdür (parole). "Dil" Saussure için sistemi, "söz" ise bu sistemin ipuçlarını verecek örnekleri ifade etmektedir. Bu durumda "söz"lerden hareketle "dil" çözümlenebilir. Bu anlayış gündelik hayattan örneklendirilecek olursa: Bir okulun işleyişini anlamak isteyen bir kişinin, eğitim tarihini bilmesine gerek yoktur. Bunun yerine okulun işlevini yerine getirmesini sağlayan sistemi gözlemlemesi yeterlidir. Öğretmenlerin ne zaman derse girdiği, ne zaman çıktığı, ne zaman kimlerin nöbet tuttıklarını, kimin gözetiminde çalıştıklarını; öğrencilerin hangi saatte okula girdiklerini, çıktıklarını gözlemleyen bir kişi "okul" sistemini bu tek tek örneklerle çözebilir.

Saussure'ün dildeki sözcüklerle ilgili kullandığı “gösteren, gösterilen ve gösterge” terimleri de Rus Biçimciliğini etkilemiştir:

“[D]il bir göstergeler dizgesidir ve burada anahtar gerçek Saussure'ün dilsel göstergenin seçmeli doğası olarak adlandırdığı şeydir. Bu iki anlama gelir. Birincisi, gösterge (örneğin bir sözcük) bir biçim (‘gösteren’) ile bir anlamın (‘gösterilen’) bileşimidir ve biçim ile anlam arasındaki ilişki doğal benzerliğe değil geleneğe dayalıdır. Üzerinde oturmakta olduğum şeye chair/sandalye denir ama o pekâlâ başka bir adla da çağrılabilirdi – wab ya da punce gibi. Bu sözcüklerden biri değil de diğeri olması İngilizce'nin bir geleneği ya da kuralıdır; başka dillerde oldukça farklı adları olacaktır.” (Culler, 2007: 86–87)

Bu görüşe göre, m.a.s.a seslerinden oluşan masa “gösteren”in, üzerinde yemek yenen, ders çalışılan ev eşyasını karşılması (gösterilen) için hiçbir neden yoktur. Bu, nedensiz bir ilişkidir. Bu ilişkiyi toplumun kullandığı dil sağlamıştır. Benzer şekilde Rus Biçimcileri de sanatı, Kant'taki “amaçsız amaçlılık”ta olduğu gibi, dış dünyayla alakasız olarak kendi içinde tamamlanan bir estetik bütünlük olarak ele almışlardır. Şklovski sanatı şöyle özlü bir şekilde tanımlayarak bu anlayışlarını açıklar: “Sanat, bir şeyin gölgesi değil o şeyin kendisidir.” (2009f: 172) Sanatı sanat yapan şey, eser dışındaki dünyada var olan bir “güzellik” değildir. O, eser dışında varken de güzeldir. Sanatın güzelliği, kendisi dışındaki güzelliği anlatmaktan değil düzenlenişinden, biçiminden gelir. Bir eseri güzel yapan şey, sadece güzel bir içeriğinin olması değildir; o içeriğin eser içinde yer alış şeklidir. Örneğin gerçek hayatta yaşanmış, yüreklere dokunacak bir aşk hikâyesi ya da bir kahramanlık hikâyesi, örneğin Çanakkale Savaşı, eser dışında da güzeldir. Ancak her sanatçı bu “içeriği” kullanarak, güzel bir eser meydana getiremez. Aynı zamanda bir eserin güzelliği sadece bu güzel içeriklere sahip olmasından ileri gelmez. Öyle olsaydı örneğin Çanakkale Savaşı'nı anlatan hemen bütün eserlerin güzel olması beklenirdi. Demek ki bir eserin güzel olması kendisi dışındaki dünyayla değil; kendisiyle, biçimiyle ilgilidir.

Dil (langue) ve söz (parole) gibi ikili karşıtlıklar aslında Rus Biçimcilerinin temel önermelerinde de görülür. Onlara göre “sanat, sanatsal olmayandan keskin çizgilerle ayrılmıştır ve birbirlerini karşılıklı olarak dışlamaları aşağıdaki birtakım zıtlıklarla açıklanmıştır:

Sanat

Yabancılaştırma (Alışkanlığı Kıırma)

Amaçlılık

Teknik

Günlük Yaşam

Otomatikleştirme

Rastlantısallık

İçerik (Materyal)

Syuzhet

Fabula” (Steiner, 1980–1981: 64)

Saussure, dile yaklaşım şekliyle dil incelemelerini daha nesnel hale getirmişti. Aksoy’a göre (1996: 20) bu nesnel ve bilimsel yaklaşım biçimcilerin edebiyata bakışını da etkilemiş ve onlar da edebiyat incelemelerini “yazınbilim” terimiyle karşılamış, edebiyat incelemelerinde öznellikten sıyrılmaya çalışmışlardır. Rızvanoğlu’na göre ise (2007: 18) Rus Biçimcileri, Saussure’ün dilbilimde yaptığını edebiyata uyarlamışlardır.

Eagleton, (2004: 72) Rus Biçimcilerinin etkilendiği bir diğer kuram olarak Fenomenoloji’den bahseder ve aralarındaki benzerliği şöyle açıklar: “Edebiyat eleştirisi alanında, fenomenoloji, Rus Biçimcilerini bir ölçüde etkilemişti. Nasıl Husserl, gerçek nesneyi ‘paranteze alıp’ o nesneyi bilme edimine dikkat kesiliyorsa, Biçimcilere göre de şiir, gerçek nesneyi paranteze alıp o nesnenin algılanış biçimi üzerinde odaklanıyordu.” Bu iki kuram arasındaki ilişkinin kaynağı olarak Husserl’in öğrencilerinden Gustav Shpet’in, kuramın Roman Jacobson’un da dâhil olduğu Moskova koluyla birlikte çalışması gösterilebilir. (Steiner, 2008: 12)

Rus Biçimcilerini etkileyen en önemli kuramsal görüşler ise Rus Fütüristlerden gelmiştir. Fütüristler, genellikle makineye ve hıza olan ilgileriyle bilinirler. Ancak Rus fütüristler dönemin diğer avangart akımları gibi geçmişe bir sünger çekerek yepyeni şeyler söylemek istemiş ve özellikle dille ilgili de çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmaların en önemlilerinden biri olan akılötesi dille (transrasyonel dil/zaumnuy yazık) ilgili düşüncelerinin Rus Biçimcileri üzerinde önemli etkileri vardır. Akılötesi dilin kökeninde de, içerikle doğrudan bağlantılı olmayan “kendi kendini oluşturan sözcük” (*samovitoye slovo*) ve “salt sözcük” (*slovo kak takogo*) gibi (Parer, 2002: 43) terimlerle ifade ettikleri sözcük anlayışları vardır. Bu anlayışa göre sözcüğün, gösterilenden bağımsız bir sanat malzemesi olarak sanat eserinde kullanıldığı düşünülmüştür. Fütüristlerin bu görüşlerinden etkilenen Şklovski, şiir dilinin yarı anlaşılır olduğunu belirtmiş ve “sözcüklerin yalnızca düşünceyi ifade etmek, bir sözcüğün yerine diğerini kullanmak veya bir nesneyi adlandırmak için değil, "anlamının dışında" da gerekli olduğunu ve kullanıldığını yalnızca fütürist ozanlardan değil, Gorki, Gonçarov gibi klasik Rus yazarlardan ve Knut Hamsun'dan” (Parer, 2002: 59) örnekler vererek de açıklamıştır.

1.2. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN DOĞUŞU VE SONRASI

Rus Biçimciliğinin lideri durumundaki Viktor Şklovski, başlangıçta fütürizmi destekleyen yazılar kaleme alan; sonraki yazılarıyla da Rus Biçimciliğinin temellerini atan bir kuramcıdır. Kurama dair ilk işaretlerin de Viktor Şklovski'nin 1914 yılında fütürist şiirle ilgili yazdığı "Sözcüğün Dirilişi" adlı makaleyle görüldüğü kabul edilir. (Jefferson, 1993: 24). Kuramın esaslarının belirlenmesinde, diğer dil ve edebiyat araştırmacıları tarafından tanınmasında ve desteklenmesinde Şklovski'nin etkisi büyüktür. Hatta onun birçok kuramsal antolojide yer alan *Teknik Olarak Sanat* makalesi "biçimci yöntemin bir çeşit bildirisi" (Eyhanbaum, 2010: 43) olarak görülmüştür. Şklovski'nin de aralarında olduğu "Rusya'nın genç dilbilimcileri ve edebiyatçıları 1914'de kurulduğu kabul edilen 'Sanatsal Dil İncelemeleri Topluluğu'nda (Obşçestvo İzuçeniya Poetiçeskogo Yazıkı) birleşmişlerdi. Kısaca OPOYAZ adı verilen bu topluluk, biçimciliğin çekirdeğini oluşturmuştu. (...) Biçimciliğin Petersburg'daki OPOYAZ grubunun kurucusu Viktor Şklovski'ydi." (Aykut, 2008: 67–68)

Biçimciliğin oluşumunda, Jacobson'un liderliğindeki "Moskova Dilbilim Çevresi" adlı grupla yakın ilişkiler kurulmasının da etkisi vardır. Bu iki grup arasında arkadaşça bir ilişki vardı ve temel önermeler anlamında bir uyumluluk olsa da bazı konularda da farklı düşünüyorlardı. Örneğin Moskova Dilbilim Çevresi şiirin, dilin estetik fonksiyonu olduğunu iddia etmelerine karşılık, OPOYAZ ekibi şiirsel motiflerin bir dilin gelişmesinin en önemli unsuru olmadığını düşünüyorlardı. Yine Moskova ekibi sanatsal biçimlerin tarihi gelişiminin sosyolojik bazı temelleri olabileceğini iddia ederken, OPOYAZ ekibi sanatsal biçimlerin özerkliğinde ısrar ediyorlardı. (Steiner, 2008: 11–12) Bennett bu farklılıklara, OPOYAZ grubunun Avrupa edebiyatlarını dikkate alırken, Moskova grubunun daha çok Rus folklorüyle ilgili olmasını ve Moskova grubunun dilbilim metotlarından daha fazla etkilenmesini de ekler. (Bennett, 2005: 15) Bu farklı düşüncelerin, Rus Biçimcilerinin görüşlerini sistematize edememelerine neden olduğu söylenebilir.

Şklovski, aralarındaki bazı görüş ayrılıklarına rağmen görüşlerini çevresindeki dilbilimcilere aktararak onları da ilerde dünya edebiyatında yer edecek kuramıyla ilgili çalışmaya sevk etmiş, hatta heyecanını "artık iki kişi olduk (...) üç kişi olduk. Artık savaş başladı." (Akt. Aykut, 2008: 69) gibi ifadelerle günlüklerinde belirtmiştir. OPOYAZ ekibi bir süre sonra *Toplu Makaleler* ismiyle yayınlar yapmışlar ve

kendilerini tanıtmışlardır. Thompson, bu yayın üzerinden Rus Biçimcilerini, 1920’de Prag’a giden Jacobson’u dışarıda bırakarak, şöyle tanıtmıştır:

“OPOYAZ’ın çekirdeği Şklovski, Eyhenbaum, Yakubinski ve Brik tarafından oluşturulmuştur. Bunların dışında OPOYAZ’ın ‘Toplu Makaleler’ isimli yayınında yazısı bulunmadığı halde, toplantılarına katılan, onlara sempati duyan Tinyanov, Vinogradov, Bernstein, Kazanski gibi isimler de vardır. Propp¹, Şahmatov ve Bakhtin gibi bilim adamları ise OPOYAZ’ın dışında kalmalarına rağmen, ilkeleri OPOYAZ’a benzediği için Biçimci olarak adlandırılmışlardır.” (Thompson, 1971:23)

Ancak özellikle Bakhtin’le ilgili yapılan değerlendirmelerde (Todorov, 2011: 80) onun Rus Biçimciliğini sert bir biçimde eleştirdiği, toplumbilim ve Marksizm’den etkilendiği ifade edilir. Dolayısıyla Bakhtin’i “Rus Biçimcisi” olarak görmek çok güçtür.

Kuramın belirleyici ismi olan “Biçimcilik” (Formalizm) aslında “karşıt düşüncede olanların verdiği kötüleiyici anlam”la (Todorov, 2010: 17) bir eleştiri ifadesi olarak kullanılmış, daha sonra Rus Biçimcilerinin benimsemesi sonucu kuramın adı olmuştur. Jacobson, bu kelimedden duyduğu rahatsızlığı şöyle ifade etmiştir: “Dilin şiirsel işlevine ilişkin her türlü incelemeyi kınamak için, karaçalıcılar tarafından ortaya atılmış, belirsiz ve şaşırtıcı bir etiket olan ‘biçimcilik’ tekbiçimli ve yetkin bir dogma aldatmacası yarattı.” (Jacobson, 2010: 14) Kuramın karşıtları, dönemin Sembolistleri ve Akmeistler’dir. Rus Biçimcileri, yazılarında daha çok bu düşüncede olanlarla kalem kavgaları yapmışlar ve kuramlarını oluştururken onların kullandığı terminolojideki kavramları da kullanarak kendilerini ortaya koymuşlardır. Örneğin Şklovski *Teknik Olarak Sanat*’ta sembolistlerin imge anlayışını şöyle eleştirmiştir:

“Sanat semboller yaratmaktır anlamına gelen ‘sanat imgelerle düşünmektir’ tanımı (...) kendini destekleyen kuramın çöküşünden sonra da yaşamıştır. ‘Sanat imgelerle düşünmektir.’ fikri Sembolistler’den sonra da, özellikle Sembolist hareketin kuramcıları arasında, yaşamaya devam ediyor.” (Şklovski, 1988: 178)

Yukarıdaki cümleden de anlaşılacağı üzere Rus Biçimcileri –Fütüristlerden aldıkları bir miras olarak– imge ya da sembol gibi aşkın, mistik düşünceleri edebiyatın oluşması için gerekli görmezler. Şklovski’ye göre imgenin şiirde kullanılan tekniklerden biri olmaktan başka işlevi yoktur. Rus Biçimcileri sanatı ya da edebiyatı bilimsel bir geçerlilikle açıklamak niyetindeydiler, bu yüzden sanatı olabildiğince öznel kavramlarla tanımlayan Sembolistlerle mücadele içindeydiler. Yunanca “zirve” anlamına gelen “acmé” kelimesinden türetilen “Akmeizm” düşüncesinde olan

¹Thompson dipnotta Propp’un daha sonra Biçimcilerin bir diğer yayın organı olan Poetika’da yazılarının yayımlandığını ifade etmiştir. (1971: 23)

Akmeistler ise Sembolizm'e karşı olduklarını ifade ederek ortaya çıkan, şiirin anlamsal olarak kapalı olması gerektiği iddiasına karşı çıkan, hayata daha yakın bir anlayıştadırlar. Onlara göre Sembolistlerin elindeki imgeler eskimiştir, geçmişte kalmıştır. Akmeistlerden Gorodetski dönemin imge anlayışını şöyle açıklar: "Akmeistlerle gül, mistik bir aşk veya akla gelebilecek daha başka düşüncelerle değil, kendi başına; taç yapraklarıyla, kokusuyla, rengiyle yeniden güzelleşti." (Akt. Parer, 2004: 58)

1923 yılına kadar özgür bir ortamda çalışmalarını yürüten Biçimciler, bu yıldan itibaren Sovyet yönetiminin yanında yer alan eleştirmenler ve bürokratlar tarafından eleştirilmeye başlamışlardır. Marksist edebiyatçılara göre, edebiyatın biçimi üzerinde durmak, onun halk üzerindeki etkisini görmezden gelmekti; boş ve gereksiz bir faaliyetti. Eleştirilerin sertleşmeye başlaması üzerine Eyhenbaum, bir nevi Biçimciliği tanıtan ve savunan, *Biçimsel Yöntemin Kuramı* adlı makaleyi (Eyhenbaum, 2010: 31–70) yazmıştı. Eyhenbaum, bu makaleyi yazmakla, edebiyatın siyasetle ilgisi olmayan bir dal olduğunu vurgulamak istemişti. Ancak bu yazıya rağmen, Rus Biçimcileri, sistem dışı bulunarak aforoz edilmiş; kuramcılardan bazıları çareyi sistemle uzlaşarak edebi çalışmalarına devam etmekte, bazıları ise ülkeyi terk etmekte bulmuştu. Bu baskılar sonucu, kuramın kurucusu olarak kabul edilen Şklovski, kendilerine yapılan eleştirilere hak verdiğini ve incelemelerinde toplumsal konulardan uzak durmalarının hata olduğunu ifade ettiği *Bilimsel Hata Anıtı* adlı bir makaleyle Rus Biçimciliğinin sonunu ilan etmiş oluyordu. (Parer, 2004: 201) Daha sonra, "Roman Jacobson ve Tinyanov'un ön ayak olmasıyla Biçimciliğin Yapısalcılığa daha çok benzeyen yaklaşımları, Çek Yapısalcılığı (daha çok bilinen adıyla Prag Dilbilim Çevresi) aracılığıyla, Nazi'ler onlara da bir son verene kadar, devam etti. Bu grubun, aralarında Rene Wellek ve Roman Jacobson'un da olduğu bazı üyeleri, Amerika Birleşik Devletleri'ne göç ettiler ve Yeni Eleştiri'nin² 1940'lar ve 1950'lerdeki gelişiminin şekillenmesine yardım ettiler." (Selden, Widdowson ve Brooker, 2005: 31)

Jacobson'un dilbilim alanında tanınan bir bilim adamı olması nedeniyle bir edebiyat kuramı olarak Rus Biçimciliği, uzun yıllar Batı'nın ilgi alanı dışında kaldı. "Brecht'in epik tiyatrosunu geliştirirken Biçimci görüşlerden etkilenmesine rağmen; Biçimciler, 1955'te Victor Erlich'in Rus Biçimcileri – Tarih and Doktrin ve 1965'te

² Parer (2004: 210) Yeni Eleştiri kuramının öncüsü sayılan I. A. Richard'a "İngiliz Şklovski" dendiğini ifade etmiştir.

Tzvetan Todorov'un Rus Biçimcilerinin Metinleri³ adlı çalışmalarına kadar Batı'daki edebiyat kuramı çalışmalarına kayda değer bir etkide bulunamadılar." (Bennett, 2005: 22) Bu iki eserden sonra Batı'da Rus Biçimciliğine karşı ilgi artmış Rus Biçimciliği üniversitelerde okutulacak kadar önemsenmiştir.

Türk edebiyatında ise konuyla ilgili kitap, bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Bu alanda Türkçe yazılmış yetkin kaynaklardan biri M. Özlem Parer'in, doktora tezinin kitaplaşmış hali olan *Rus Biçimciliği ve Şklovski* adlı çalışmasıdır. Konuyla ilgili makale sayısı da yine yeterli değildir.

1.3. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN DİL VE EDEBİYATLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ

Bu çalışmada, Rus Biçimcileri'ne ait, Jacobson'un dilbilimle ilgili çalışmaları dışarıda bırakılacak olursa, Türkçeye çevrilmiş 30; çevrilmemiş 21 yazı tespit edilmiştir. Bu yazılarda hikâye, roman, masal, şiir gibi türlerin yanında; müzik ve edebiyat, hatta sinema ve edebiyat ilişkisinden, edebiyatın ve türlerin geçirdiği evrimden, yazarın biyografisinin, sosyal çevrenin eserin oluşumuna etkisinden bahsedilmiştir. Dolayısıyla yazarlar arasında bazı farklı düşünceler de ortaya çıkmıştır. Eyhenbaum bu durumu kendilerinin bir metot peşinde olmaktan çok bazı ortak ilkelerle hareket etmeleriyle, aralarındaki farklılıkları da tekçiliğe karşı çoğulcu olmalarıyla açıklamıştır. (Steiner, 2008: 14) Çalışmanın bu bölümünde tek tek kuramcılarının farklı görüşlerinden değil, onları bir araya getiren bu ilkelerden bahsedilecektir.

Rus Biçimciliğinin öncelikle edebiyatı, diğer bilim dallarından ayırarak onu bir "bilim", bir "teknik" olarak gördüğü ifade edilmelidir. Onlara göre, kendilerinden önceki edebiyat eleştirisinde edebiyat; psikoloji, tarih, sosyoloji, felsefe vb. dalların bakış açılarından değerlendirmeye tabi tutulan ya da bu dalların ikincil kaynak olarak kullandıkları bir daldı. Onlarsa "edebiyatı kendi nesnel gerçekliğini içinde taşıyan ve kendi metodu ve süreçleri olan bir inceleme alanı" (Ayyıldız ve Birgören, 2009: 32) olarak görüyorlardı. Rus Biçimcilerinden Eyhenbaum, Jacobson'un şu sözlerini konuyu açıklamak için kullanır:

³ Türk Edebiyatında "Maviciler" olarak bilinen edebi hareketin temsilcilerinden Demir Özlü, Todorov'un bu derlemesini tanıttığı "Rus Formalistleri" adlı yazısında, Fethi Naci'nin, Cemal Süreya'dan bu eserin çevirisini yapmasını rica ettiğini; ancak Süreya'nın metnin güçlüğü nedeniyle bu çeviriyi tamamlayamadığını ifade eder. (Özlü, 1991: 33) 70'li yılların sonunda gerçekleştiği anlaşılan bu olay nedeniyle Fransızca ya da Rusça bilmeyen Türk okurları ve araştırmacıları Rus Biçimcilerinin metinlerinden yaklaşık 15 yıllık bir gecikmeyle haberdar olurlar.

“Yazın biliminin konusu yazın değil ‘yazınsallık’ tır (literaturnost), yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan şeydir. Ne var ki, günümüze kadar gelmiş olan yazın tarihçilerini, birini tutuklamak isteyip de o kişinin odasında bulduğu her şeyi alıp götürün ve hatta yan sokaktan geçen insanları da yakalayıp götürün polise benzetebiliriz daha çok. Gerçekten de yazın tarihçileri her şeyden yararlanıyorlardı: Kişinin yaşamından, ruh bilimden, siyasetten, felsefeden. Böylece bir yazın bilimi yerine, tam oluşmamış dalların bir yığılması meydana getiriliyordu.” (Eyhenbaum, 2010: 37)

Bu görüşlerin oluşumunda Saussure’ün dili, gösterdiği dış dünyayla ilişkisi bakımından incelemeyip onu bir sistem olarak ve eşsürekli bir bakışla ele almasının etkisi vardır. Rus Biçimcilerine göre edebiyat kendisine ait kuralları ve işleyişi olan bir sistemdir. Araştırmacılar bu sistemin işleyişini ve kullandığı araçları incelemeye, ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu noktada Rus Biçimciliğinin tek tek eserleri “tahlil etmek” peşinde olmadığı da ifade edilmelidir. Rus Biçimciliği, Saussure’ün sözü (parole), dilin (langue) olası görünüşlerinden biri olarak görmesi ve sözler üzerinden dilin sistemini çözmeye çalışması gibi, tek tek edebiyat eserleri üzerinden edebiyat denemeleri çözmeye, bu sistemle ilgili genel kurallara ulaşmaya çalışır. Onlara göre yapılması gereken, eserin bu sistem içindeki yerini tespit etmektir. Bu sistem ise –dilde de olduğu gibi– sürekli kendini yenileyen bir akış içindedir.

Rus Biçimcilerinin edebiyata ve edebiyat tarihine dair bu bakışlarını ifade ettikten sonra isimlerinde geçen “biçim” kavramına da değinmek gerekir. Rus Biçimcilerinden önce “biçim” kavramı, “içerik”in doldurulduğu bir kap olarak görülüyordu. Örneğin “roman” biçimi, romancının anlatmak istediği şeyleri anlatabilmesi için kullanmak zorunda olduğu bir biçimdi; romanın kuruluşundan çok romancının anlattıkları, vermek istediği mesajlar önemseniyordu. Biçimciler ise biçimi sadece içeriği taşıyan bir kap olarak görmez.

“Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir. Bu anlamda Leyla ile Mecnun’daki kişilerin, olayların, fikirlerin, duygu atmosferlerinin, benzetmelerin, veznin ve bunların hepsinin arasında kurulan bağların oluşturduğu bütündür biçim (...) Bu artık Mallarmé ve Valéry gibi sembolistlerde rastladığımız, sözcüklerin düzeni anlamına gelen bir biçimcilik değildir. Anlamla hesaplaşmış, onun biçime zıt olmayan ve hatta biçimin bir yönünü meydana getiren bir unsur olduğunu anlamıştır. (Moran, 2009: 167)

Biçim, içeriğin de dâhil olduğu bir bütündür; hatta denebilir ki içeriğin edebi araçlarla oluşması biçimi oluşturur. İçerik her eserde farklı bir şekilde yer alır, biçimin içindeki içerik artık dış dünyada karşılığı olan bir konu değil, eserin “mekanizmasının” içinde yer alan bir araç işlevini üstlenir. Dolayısıyla sadece içerik bir eserin başarılı olacağına garantisini veremez. Bu durumda önemli olanın içerik değil, içeriğin metinde

yer alış şekli olduğu ortaya çıkar ki işte Rus Biçimcileri bunu “biçim” olarak ifade ederler. Onlara göre önemli olan, metin dışı dünyada da var olan bir olayın, iyi bir içeriğin metne konu edilmesi değil, biçimi oluşturan bütün öğeler arasında kurulacak bağıdır.

Kuramın “alamet-i farikası” olarak kabul edilen ve edebiyat dünyasına armağan ettikleri kavramlardan en önemlisi Özlem Parer’in “yabancılaştırma” (Parer, 2003: 172), Berna Moran’ın “alışkanlığı kırma” (2009: 178) olarak çevirdiği “ostrananiye” (İng. defamiliarization)’dir.⁴ Çalışmada anlamını daha iyi ifade ettiği düşünüldüğü için “alışkanlığı kırma” şeklinde kullanılacak terim, şöyle açıklanabilir: İnsanoğlu sıklıkla karşılaştığı durumlara karşı alışkanlık geliştirmeye, duyarsızlaşmaya eğilimlidir. Örneğin dünyanın en güzel manzarasının bulunduğu bir sahil kasabasına ilk kez gelen biri, manzarayı ilk gördüğünde şaşkınlık içinde doğayı izleyecektir. Ancak orada belirli bir süre kalınca manzara o kişi için anlamını ve tazeliğini yitirecek, kişi o manzaraya karşı alışkanlık geliştirmiş olacaktır. Artık o kişi için daha önce deniz kıyısında sevimli bir şekilde duran tekneler, ulaşım aracı; sıçrayışlarını şaşkınlıkla izlediği balıklar, leziz yemekler olmaktan fazlasını ifade etmeyecektir. Böylece dünyanın en güzel manzarasının bulunduğu yerde yaşayan bu kişi için yaşam “fakirleşmeye” başlayacaktır. “İşte sanat insanın yaşama duyumunu yeniden kazanması için vardır; insanın nesnelere hissetmesi, taşın taş olduğunu hissetmesi için vardır.” (Şklovski, 1988: 182) Sanat bu alışkanlığı kırarak, hayatın yepyeni, taze bir bakışla yeniden algılanmasını sağlar. Sanatın işlevi budur.

Dil açısından bakıldığında, gündelik konuşma dili, kullana kullana alışılan, herhangi bir çaba göstermeden insanların kendisini ifade etmesini sağlayan bir dildir. Bu dil sürekli kullanılmasının da etkisiyle bir nevi yok olmuş, saydamlaşmış; artık dikkati kendisine değil de doğrudan amaçladığı şeye (gösterilene) yönlendirir olmuştur. Gündelik hayatta konuşulan dil, sanatsal olmadığından, sadece iletişimi sağlamak için kullanıldığından “nasıllığı” insanlar tarafından sorgulanmaz. Bu nedenle insanlar bu

⁴ Konuyla ilgili az sayıda çalışmadan birisini kaleme alan M. Özlem Parer terimle ilgili ilginç bilgiler verir: “Yabancılaştırma terimi, Rusça’da ‘yabancı, alışılmamış, tuhaf’ anlamındaki ‘strannyj’ sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcüğün grammer ve yazım kurallarına uygun şekli ‘ostraneniye’ olduğu halde, yanlışlıkla tek ‘n’ kullanılmış ve ‘ostraneniye’ (İng. Defamiliarization) şeklinde kullanılmıştır. Yanlış yazıldığı halde benimsenen terimin edebiyat kuramında yayılmasını Şklovski şöyle aktarır: ‘(...) tek n harfiyle, tek kulağı kesik bir köpek gibi tüm dünyada dolaşiyor.’ “ (Parer, 2004: 266) Yazarın Şklovski’den yaptığı alıntının künyesi: A.L. Sokolov, “Pravonapohojest”, Literaturnoyeobozreniye, Moskova, 1984, S. 9, s. 52.

dile karşı alışkanlık geliştirmişlerdir. Gündelik dilden farklı bir dil olan şiir dili işte bu otomatikleşmiş algıyı kırarak dikkati kendine, kendi düzenlenişine çeker. Şiir bu etkiyi: “a) ses dokusunu bozarak b) sözdizimini bozarak c) yerleşik dildeki kelimelerle sözlerin bütün bildirici anlamlarıyla yan anlamlarıyla etkili hale getirerek” (Aksoy, 1996: 24) sağlar. Şiir dili böyle yapmakla, sözcükleri daha görünür kılmış olur. Bunun için şiirle karşılaşan kişinin gündelik hayattaki gibi anında değil de biraz daha emek sarf ederek dile yaklaşması gerekecektir. Bu dikkat sonucu kişinin sözcükleri algılaması uzar, “uzatma sonunda ortaya çıkan sanat nesnesi dış dünyadaki nesnelere yansıtıp yansıtmadığı sorusunu geçersiz kılan bambaşka bir varlığa adeta bir kendilik’e (entity) kavuşur.” (Aksoy, 1996: 25) Bu noktadan sonra dil, gündelik hayatta iletişimi sağlamak için kullanılan bir araç değil, sanatsal bir araç olur.

Alışkanlığı kırma terimi, sadece dilin ve anlatımın algıyı otomatikleştirmesini kırması anlamında kullanılmamıştır. Edebiyat tarihindeki değişimler de yine bu terimle açıklanmıştır. (Schmitz, 2007: 24–25) Bir edebi dönemde uygulanan tekniklerin okur için başlangıçta dikkat çekici gelmesi, tekniğin o devre kadar alışlagelen anlayışa bir karşı çıkış olmasındandır. Ancak zamanla bu teknik de okurda bir alışkanlık gelişmesine neden olacak ve yeni bir teknik zamanında alışkanlığı kıran bu eski tekniği tahtından indirecektir. Bu, sanatın doğasıdır ve kaçınılmazdır. Hiçbir edebi anlayış, bir teknikler bütünü olarak edebi ekoller, sonsuza kadar edebiyat ortamına hâkim olamaz; hepsi bir dönem yenilik getirdiği için dikkat çekecek ve kaçınılmaz olarak bu “yenilik” eskিয়েince yerine yeni bir edebi ekol gelecektir. Bilindiği gibi her edebi dönem kendisinden öncekilerden farklı olmuş; ancak kendisinden sonrakiler tarafından “eski” olarak nitelendirilmiştir. Türk şiir tarihinden örnek verilecek olursa: Kutadgu Bilig, koşuklardan; Divan-ı Hikmet, Kutadgu Bilig’den; Hoca Dehhani’nin gazelleri, devrin dini şiirlerinden; Baki, Fuzuli’den; Nedim, Nâbi’den; Şeyh Galip, Nedim’den; Namık Kemal, Şeyh Galip’ten; Abdülhak Hamit, Namık Kemal’den; Tevfik Fikret, Abdülhak Hamit’ten; Ziya Gökalp, Tevfik Fikret’ten; Yahya Kemal, Tevfik Fikret’ten; Orhan Veli, Yahya Kemal’den; Sezai Karakoç, Orhan Veli’den farklı olmuş; ancak hepsi de en nihayetinde eskimiştir. İşte her edebi anlayış ortaya çıkmakla alışkanlığı kırmış ve şiir anlayışını yenilemiş, tazelemiş olur. Romanda da örneğin 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Fransa’da ortaya çıkan Yeni Roman anlayışının, romana yepyeni bir biçim kazandırarak türe bakışı tazelemesi bağlamında “alışkanlığı kırdığı” söylenebilir. Araştırmacının

görevi sanatçının hangi araçları kullanarak kendinden önceki edebi anlayışın oluşturduğu alışkanlığı kırdığını tespit etmektir. Örneğin Karabostan (2006: 19) üstkurmacanın, eski tekniklerin ve anlatıların parodisini yaparak gelenekle ilgili oluşmuş alışkanlığı kırdığını ifade etmiştir.

Alışkanlığı kırma ile edebi teknikler arasındaki ilişkiye de yer verdiği yazısında Tomaşevski (2010: 279–282) bir edebi döneme hâkim olan teknikleri “kurallara uygun teknikler” olarak ifade etmiştir. Trajedilerin üç birlik kuralı gibi. Bu teknikler kolaylıkları nedeniyle tercih edilmişler ve bir süre sonra kalıplaşarak bir alışkanlık halini almışlardır. Bunların yanında bir de “özgür teknikler” vardır. Bunlar da sanatçıya ya da döneme özgü tekniklerdir. Kurala uygun teknikler zaman içinde yeniliklerini kaybederler ve yerini yeni tekniklere bırakırlar. Örneğin Tanzimat romanında hem kaside geleneğinin hem de Romantizm’in doğaya düşkünlüğünün etkisiyle romanların girişinde “tasvir için tasvir” yapılması belki de dönem için bir kural olarak düşünüldü; ama Halit Ziya bunun yerine “işlevsel tasvir”i getirerek tasvir kullanımını anlayışını değiştirdi, tasvir anlayışıyla ilgili alışkanlığı kırdı. Tomaşevski yazısının devamında teknikleri algılanabilir ve algılanamaz olarak da ikiye ayırır. Algılanabilir teknikler de ya çok yeni olan ya da çok eski olan tekniklerdir ki bunların tespiti de zamanla mümkündür. Yeni teknikler alışkanlığı kırdıkları için belirgindirler; ancak eski olan teknikler alışkanlığı kırmaları nedeniyle değil, sonraki dönemlerde edebi anlayış çokça farklılaştığı için algılanabilir. Tasvir tekniğinin Tanzimat devrinde “normal” görüldüğü için algılanmaması; daha sonraki zamanlarda bu teknik için çeşitli yargılarda bulunulmasından anlaşılacağı üzere algılanması, bu kapsamda değerlendirilebilir.

Romanda uygulanan teknikleri okurun gözüne sokmamak, onu romanın doğası gibi göstermek, 19 yüzyıl romancılarının tercih ettiği bir yoldur. Edebiyatımızda ise Halit Ziya romancılığının böyle bir yönelimi vardır. Ancak bir başka yol ise tekniği açıklayarak alışkanlığı kırmaktır. Örneğin *Müşahedat*’ta Ahmet Mithat, romanın içine bir kahraman olarak girer ve romanın nasıl inşa edildiğini okura tek tek açıklar. Halit Ziya böyle bir şeyi tercih etmez. Tomaşevski yapıtta sırttan, kendini fazlasıyla belli eden bir tekniğin gülünç bir etkiyle kullanılmasını “pastiş” olarak nitelendirmiştir.⁵

⁵ Tomaşevski’nin “pastiş” terimine yüklediği “mizahi olma” şartının terimin günümüzdeki kullanımıyla tam olarak örtüşmediği ifade edilmelidir. Gerçi günümüzde pastiş ve parodi terimlerinin anlamsal kapsamı henüz her araştırmacının üzerinde uzlaştığı bir konu da değildir. Bu yüzden günümüzde “pastiş/parodi” şeklindeki kullanımlara da rastlanır. Kaldı ki “pastiş parodi” terimlerinin daha o dönemde birbirinin yerine kullanıldığı, Todorov’un antolojisinin çevirisini yapan Rifat’ların verdiği bir dipnotta da

Tomaşevski yazısında son olarak, yazarın neden tekniğini açıklama eğilimi içine girdiğini irdeler. Ona göre yazar algılanabilir bir tekniği isteyerek kullanmışsa estetik bir amaçla hareket etmiş olur. Bu teknik okur tarafından fark edilmesine rağmen gizlenmeye çalışılırsa yapının yapısını bozan, gülünç bir etki yaratılmış olur. Bunun olmaması için yazar bu tekniği ifşa eder. Bu durum, yazarın alışkanlığı kıran tekniğinin bir hata değil bilinçli bir seçim olduğunu açıklaması olarak düşünülebilir. Örneğin *Mahur Beste* romanında Tanpınar, önce Behçet Bey isimli bir kişiden bahseder, roman ilerledikçe geçmişe gidip Behçet Bey’le alakalı diğer kişileri konu edinir. Roman bu şekilde sürekli olarak dallanıp budaklanır. Tanpınar, birbirleriyle alakalı bu kişilerin hikâyelerinin ardından, romanın sonuna, Behçet Bey’in kendisini unutmasına sitem etmesine karşılık yazdığı bir mektup koyar ve anlattıklarının kendisine anlatılandan ibaret olduğunu ifade eder. Tanpınar böylece romanın bu şekilde dallanıp budaklanmasının gerekçesini açıklamış ve tekniğini de açığa çıkarmış olur.

Nesnelerin adı kullanılmadan ilk kez görülüyormuş gibi tasvir edilmesi, bir ayrıntının detaylı bir şekilde anlatımı gibi teknikler de alışkanlığı kırmak için kullanılan tekniklerdendir. Şklovski (2009g: 205) konuyla ilgili verdiği örneklerin birinde işitsel öğelerle görmeye dair öğelerin yan yana getirilmesiyle yapılan harmanlamanın bu etkiyi yaratabileceğine işaret eder ve çocukların dünyayı algılayış biçimini de yine bu duruma örnek olarak gösterir. Ona göre çocuklar, büyüklerden farklı olarak sandalyeyi “mobilya” kategorisinin içinde değil sadece büyük bir nesne olarak algırlar. Her şeye yetişkinlerden çok fazla “realist” bakan çocuklar, hayattan büyüklere göre daha fazla zevk alırlar. Yazarlar da, eserlerinde nesnelere ait oldukları kategorilerden soyutlayarak onun daha farklı ve “yeni” algılanmasını sağlamış olurlar. Örneğin Halit Ziya, romanında yıldızlarla dolu gökyüzünü “elmas yağmuru” olarak anlatır ve “yıldızlarla dolu gökyüzü”ne özel bir anlam vererek onu farklılaştırır, okurun alışkanlığını kırar.

Parer, konuyla ilgili makalesinde (2003:171–173) Şklovski’nin, Tolstoy’un *Utancı* adlı makalesinde “kırbaçlamak” yerine “kanunları çiğneyen insanları,

ifade edilmiştir. (Tomaşevki, 2010: 166) Dipnotta Rifat’lar metnin bir başka çevirisinde pastiş yerine parodi kelimesinin kullanıldığını ifade etmişlerdir. Aktulum, Tomaşevski’nin pastiş olarak ifade ettiği tekniği yansılama (parodi) olarak tanıtmış; öykünmeyi (pastiş) ise sadece üslup taklidiyle sınırlı tutmuştur. (Aktulum, 2000: 133) Sazyek de bu görüşe katılarak (2010: 510-528), pastiş “üslup taklidi” olarak nitelendirir ve Latife Tekin ile İhsan Oktay Anar’ın romanları üzerinden örneklendirir. Ancak Tomaşevki’nin kastettiği anlamda pastiş, makalede “gülünç dönüştürüm” olarak tarif edilir ve buna örnek olarak da Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ının gülünç dönüştürümü olarak Süreyya Evren’in *Postmodern Bir Kız Sevdim* örnek olarak verilir.

yetişkinleri, bazen de yaşlıları soymak, yere atmak ve arkalarını sopalarla dövmeğ” olarak tasvir etmesini, *Savaş ve Barış*’ta opera dekorunun “boyalı karton parçaları”, *Diriliş*’te kutsal görölen ekmek şarap ayının “bir somun ekmek” olarak ifade edilmesini alışkanlığı kırma örnekleri olarak gördüğünü ifade eder. Yine aynı metinde ifade edilen bir diğer teknik de bir durumun konuya çok yabancı olan biri tarafından aktarılmasıdır. Bu durumda yapılan tasvirler ve çıkarımlar genel eğilimden oldukça farklı olacağı için o duruma karşı geliştirilen alışkanlık kırılmış olacaktır. Tolstoy’un *Holstomer* adlı öyküsünde bir atın insanlara ait mülkiyet duygusunu sorgulaması ve anlamlandırılmaması bu kapsamdadır.

şklovski, paralel kurgu tekniklerini de alışkanlığı kırmaya örnek olarak vermiştir. (Parer, 2003: 173–174) Paralel kurgu, aynı özelliği gösteren iki unsurun romanda yer almasıdır. Örneğin öküzleri ölmüş iki köylü, şehir hayatından bunalmış iki insan, kısa yoldan zengin olmuş iki kişi gibi. şklovski, alışkanlığı kırmayı işte bu iki unsurdan birindeki paralelliğin bozulması olarak tasvir etmiştir. Örneğin öküzü ölen köylülerden birinin mücadeleyi bırakırken, diğerinin çalışmaya devam etmesi ve traktör alması; şehir hayatından bunalan iki kişiden birinin bu kısır döngüyü yaşamaya devam etmesi, diğerinin şehre yakın bir yerde bulunan bir köyde yaşamaya başlaması; kısa yoldan zengin olmuş kişilerden birinin bunu haksızlıklarla, diğerinin alın teri ve zekâyla yapmış olması gibi. İki unsur arasındaki benzerlik bir alışkanlık oluşturacak; ama daha sonra vurgulanan farklılıkla alışkanlık kırılmış olacaktır. “şklovski için ‘yabancılaştırma’ yönteminin bir diğer işlevi olay örgüsünü geciktirmektir. Geciktirmenin sunumu, alışılmış oranları değiştiren bir ayrıntının vurgulanmasıyla gerçekleştirilebilir. Savaş sahnesinin betiminde ‘ıslak bir ağız ayrıntısı’nın verilmesi ayrıntıya dikkat çekerek nesnenin alışılmış biçimini bozmak, deformasyona uğratmaktır.” (Parer, 2003: 172). Bu noktada, şiirsel dilin algılamayı zorlaştırarak dikkati kendi üzerine çekmesi gibi, romandaki olayların da kesintiye uğratılmasının romandaki düzeni ortaya çıkaracağı, böylece romanın sanatsal bir metin olduğunun ortaya konduğu söylenebilir.

şklovski seçilen temalar anlamında da yine bir alışkanlık/alışkanlığı kırma döngüsü olduğunu düşünmüştür. (şklovski, 2009g: 191) Ona göre bazı dönemlerde bazı temaları işlemek, mecazî anlamda, “yasaklanmıştır”. şklovski, bu yasaklamanın temel sebebi olarak o temalara karşı geliştirilen alışkanlıktan bahsetmiştir. Eserler, eski

alışkanlıklara işaret ederek kendilerini “yeni” gösterebilirler ki bu da eski eserlerin parodisini yapmakla mümkün olur. Don Kişot’un kendini şövalye romanslarından ayırması, kahraman olarak Don Kişot şövalye romansları okumasına rağmen bu durumun bir parodi olarak sunulmasıyla mümkün olmuştur. Jacobson (1990: 83–84), bu durumu okur açısından şu şekilde açıklar: “Bir şiiri okuyan ya da bir tabloyu seyreden kişi gerçekten de iki düzene dikkat eder: Bir yandan geleneksel kurallara, öte yandan da bu geleneksel kurallardan sapmış sanatsal yeniliğe. Yenilik, arka planda yer alan gelenek çevresine göre algılanır.” Bu durumda, okur açısından *Don Kişot*’un yeniliğinin, romansların getirdiği alışkanlığı kırmasıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

Bütün bunların dışında romanda alışkanlığı kırma etkisinin, bir sonraki başlıkta detaylandırılacak olan, “fabula” ve “syuzhet” (süje) ayrımı ile yapıldığı da söylenebilir. Fabula, olayların, gündelik hayattaki gerçekleşme sıralamasını neden sonuç ilişkisi gözeterek takip eden dizilimidir. Bir romanın öyküsüdür. Syuzhet ise romancının bu sıralamayı bozarak oluşturduğu olay örgüsüdür. Örneğin bir kişinin türlü zorluklar yaşayarak bir mevkiye gelmesini konu edinen bir eserde olaylar kronolojik olarak verilmeyebilir. Önemli mevkideki kişinin geçmişi, geriye dönüş teknikleriyle verilebilir; böylece olaylar gündelik hayatta alıştığımız sıralamada olmayacağı için romanın kuruluşu; bir sanat eseri olduğu, biçimi, ortaya çıkacaktır.

Rus Biçimcileri yapıtın biçimine yöneldikleri ilk dönem çalışmalarının ardından 1925’ten sonra edebiyat tarihi alanıyla ilgili de çalışmalar yapmışlardır. Rus Biçimcilerinin bu konudaki çalışmalarından, roman incelemeleri bölümünde, metinlerarası etkileşimleri ya da farklılaşmaları açıklamak için de faydalanılacaktır. Bu görüşler hakkında şunlar söylenebilir:

Rus Biçimcileri, Saussure’nin dil–söz (langue-parole) ayrımına benzer bir ayrımla, kendi içinde sistemli bir bütünlük olan metnin, aynı zamanda daha geniş bir sisteme de bağlı olduğunu düşünmüşlerdir. “Başlı başına her yapıt bir bütün olduğu gibi, yapıtın dâhil olduğu dizi de bütüncül bir birimdir.” (Parer, 2004: 166). Onlar, genel anlamda sistem olarak edebiyatın, gittikçe daralarak çeşitli sistemlere bölündüğünü (yukarıda “yapıtın dâhil olduğu dizi” ifadesindeki kasıt budur.), en dar sisteminse yapıt olduğunu düşünmüşlerdir. Dolayısıyla örneğin şiir, bir dilin edebiyatındaki şiir sistemine; roman da yine roman sistemine dâhildir. Türler, dil gibi, zaman içinde değişim geçirebilir; ancak son tahlilde kendi sistemine bağlı kalmaya, kendisinden

öncekilerden etkilendiği gibi, kendisinden sonraki metinleri de etkilemeye devam ederler. Daha sonra bu türlere ait sistemlerin birbirlerini etkilediğini ve nihai anlamda hepsinin o dile ait ve sürekli bir değişim içerisinde olan edebiyat sisteminin bir parçası olduğu da söylenebilir. Bu noktada Rus Biçimcilerinin sadece tek tek metinleri incelemek peşinde olmadığını da vurgulamak gerekir. Biçimciler için “yapıt, edebiyatın sistemli bütününde yer alır ve dönemin edebiyat sistemindeki yeri ve ayrımsal özellikleri açısından incelenir.” (Akt. Parer, 2004: 166)

Aynı sistem içindeki metinlerin birbirlerinden etkilenmesi, akla postmodern kuramın temel yaklaşımlarından “metinlerarasılık”ı getirir. Metinlerarasılık birçok araştırmacıya göre, Kristeva’nın Bakhtin’den etkilenerek oluşturduğu bir terimdir. (Koç, 2003: 39) Ancak Andrea Lesic-Thomas, “Kristeva’nın “metinlerarasılık”ı ile Rus Biçimcilerinin edebi metnin fonksiyonuyla ilgili görüşleri arasında benzerliği göstererek metinlerarasılığın Bakhtin’den çok Şklovski, Jacobson ve Tinyanov’un görüşlerine daha çok şey borçlu olduğunu ileri süreceğim.” (Lesic-Thomas, 2005: 3), sözleriyle bu iddiaya karşı çıkar ve Bahktin’in ‘dialojizm, heteroglossia ve çokseslilik’ terimleriyle Kristeva’nın ‘metinlerarasılık’ teriminin farklı kavramsal dünyalara ait olduğunu ve Kristeva’nın metinlerarası kavramını oluştururken büyük ihtimal Bakhtin’den çok Rus Biçimcilerinden etkilendiğini iddia eder. Aktulum da “[y]apıt karşısında böyle bir yaklaşım metinlerarasılığın hareket noktalarından biridir. Rus Biçimcileri metinlerarasılıktan söz etmeden, yapıtlarda kullanılan yeni biçimlerin, yerini aldıkları eski biçimlerin kullanıldığı öteki yapıtlarla karşılaştırarak anlaşılabilceği olgusunu artık benimsemiş, böylelikle metinlerarasılığın varlığını dolaylı olarak kabul etmişlerdir.” (Aktulum, 2000: 21) sözleriyle metinlerarasılığın kökenlerinde aslında Rus Biçimcilerinin yer aldığını ifade etmiştir.

Şklovski de (2009: 94-95) Lesic-Thomas’ın bu tespitlerini kanıtlar biçimde, *Don Kişot*’ta “sahibine fark ettirmeden bineğini çalma” konusunun “göçebe” bir konu olduğunu ifade eder ve daha önceki eserlerde yer almış bu konunun roman kahramanına atfedilerek metne girmesi tekniğinin Alexandre Dumas’da da, parodik bir hava ile Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’ında da uygulandığını ifade ettikten sonra, Gogol’un da *Ölü Canlar*’da aynı konuyu kendi romanına uyarladığını belirterek romanların birbirlerini etkilediğini ve sonraki romanın önceki romanlardaki tekniklerin parodisini yaparak diğerlerinden farkını ortaya koyduğunu ifade etmiş olur. Şklovski konuyla ilgili benzer

bir tespiti (Şklovski, 2009d: 145), modası geçen macera romanlarının elementlerini hiciv türünün içine katarak macera romanını dirilttiğini düşündüğü Swift'in *Güliver'in Gezileri* romanı için de yapar. Swift, kendinden önceki eserlerden etkilenecek onların tekniklerini almış ve başka bir bağlamda bu teknikleri dönüştürmüştür. Bu iki tespit, günümüzdeki anlamıyla “metinlerarası ilişkileri” örnekler.

Rus Biçimcilerinin, özellikle Tınyanov'un üstünde durduğu “türlerin evrim”i konusundaki görüşleri de yukarıda ifade edilen “sistem içindeki değişim”le ilgilidir. “Roman, yüzyıllar boyunca tamamıyla bağımsız olarak gelişmiş ve bütünlüğü olan bir tür olarak görünür bize. Gerçekten roman, değişmez değil değişken bir türdür; hem yazın-dışı olan dilsel gereci, hem de bu gereci yazına katma biçimi, bir yazınsal dizgeden öbürüne değişir. Türün özellikleri bile evrim geçirir.” (Tınyanov, 2010: 118-119). Yukarıda ifade edilen “yazın-dışı dilsel gereç” ve “bu gerecin yazına katılma biçimi”nin bir dizgeden diğerine değiştiğine dair en belirgin örneklerden biri, tam da bu konuyla, yazın-dışı gereçler olarak bilgi ve ideolojinin anlatılarda yer alma biçimiyle ilgili yazılmış olan, Selim Somuncu'nun “Türk Romanına Yönelik Bir Söylem Çözümlemesi” alt başlığıyla yayımlanan *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji* adlı eserinden verilebilir. Somuncu, Türk edebiyatında dönem dönem değişen bilgiyi kullanma biçimlerini incelediği eserinde Tanzimat dönemiyle Cumhuriyet dönemi arasında yazın-dışı gerecin nasıl değiştiğini şöyle açıklar: “Hep yol gösterici, aydınlatıcı işlevi yürüten Türk romanının 19. yy.'daki temel işlevi Batılılaşma konusunda yol göstermek iken Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bu işlevine ek olarak yeni kurulan devletin ideolojik temellerini benimsetmek, onun söylemini yüceltmek ve yaymak gibi ağır bir yükün altına da girmiştir.”(Somuncu, 2015: 67) Yine Somuncu, farklı edebi anlayışta olan dönemlerin sanatçılarında yazın-dışı gerecin anlatıya dâhil edilmesinde bazı değişimler olduğunu ifade eder: “İdeolojik yazarın ham gerçekliğe göndermeler yaparak gerçekliği rastgele ansiklopedik bilgi derlemesine dönüştürmesi çok sık karşılaşılan bir durum olmakla birlikte bilgiyi, bilim disiplini gibi daha tertipli bir düzen içerisinde aktaranlar da vardır. Kemal Tahir'in iyi romanlarından biri sayılan *Devlet Ana*'da ideolojik örgü dâhilinde kodlanmış sistemli bir bilgi mevcuttur. (...) Ahmet Midhat Efendi'nin de romanlarındaki bilgi esere kodlanmış sistemli bir bilgi değildir. Çoğu zaman düzensiz, rastgele bir yapı arz eder.” (Somuncu, 2015: 104) Yazın-dışı gerecin anlatıya girmesindeki bu düzenlilik-düzensizlik tespiti, esasında bu gerecin syuzhete başarılı bir

gerekelendirmeyle alınıp alınmadığıyla ilgilidir. Bir romanı başarılı kılan şey, kesinlikle yazın-dışı bir gereç konusunda yazarın uzmanlığı değildir. Söz konusu sanatsal bir kurmaca olan roman ise yazarın yapması gereken şey bu bilgileri metindeki dünyanın gerçeklerine uygun bir sistem halinde bir araya getirmesidir. Aksi olsaydı bütün başarılı tarihi romanların tarihçiler tarafından yazılması beklenirdi.

Yukarıda Somuncu'nun verdiği örnekten de anlaşıldığı üzere roman türü zaman içinde değişikliklere uğrar. Eyhenbaum roman türünün değişim çizgisini ele aldığı yazısında (2010:187-190), XIII. ve XIV. yüzyılda İtalya'da öykü türünün masaldan ve fıkradan etkilendiğini ifade etmiştir. Bu anlatılarda doğa betimlemeleri, kişilerin ayrıntılı portreleri, konu dışı lirik ya da felsefi bölümler, diyaloglar gibi modern romanın vazgeçilmez görünen teknikleri yoktur. Bu anlatılardan sonra, öykü derlemesi olan *Dekameron*; ondan sonra da, *Dekameron*'dan etkilenen serüven romanı *Don Kişot* anlatı türünün geçirdiği değişimin göstergeleridir. Yazılı kültürün gelişmesiyle XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren inceleme, makale, gezi yazıları, anılar, mektup türleri gelişmiştir. XIX. yüzyılın başında ise töre incelemeleri, fizyolojik incelemeler yapılmaya başlanmıştır. İşte Eyhenbaum; Dickens, Balzac, Tolstoy ve Dostoyevski'yi dâhil ettiği XIX. yüzyıl romanının bütün bunların bir birleşimi olduğunu iddia eder ve bu romanın betimlemeleri, ruhsal portreleri ve diyalogları çok kullandığını düşünür. Eyhenbaum, bu evrimsel çizgi dışında doğrudan yine macera romanlarına bağlı diğer bir roman tipinden daha bahseder ki bu da Walter Scott ve Hugo'yu örnek olarak verdiği "romantik roman"dır. Bu roman ise öykümeden çok konuşma üslubuna yakındır.

Rus Biçimcileri, yapıtı var olduğu dönemin koşulları içerisinde eşzamanlı olarak incelediklerinde nasıl "metni edebiyat dışı gereçlerle değil edebiyata ait terimlerle açıklama" konusunda hassaslırsa, edebiyat tarihini de yine temelde "metinlerin değişiminin tarihi" olarak değerlendirir ve edebiyat tarihinin öncelikli meselesinin metinleri incelemek olduğunu düşünürler. Örneğin, yukarıda açıklandığı gibi Şklovski; Gogol, Tolstoy, Dumas'ın eserleri ve *Güliver'in Gezileri* ile ilgili tespitlerinde edebiyat dışı terminolojiye değil, roman teknikleriyle ilgili çıkarımlara yoğunlaşmıştır. Bu sayede Alexandre Dumas, Tolstoy ve Gogol'un eserlerindeki ortak bir tekniği açığa çıkararak bu üç eser arasında edebi teknikler anlamında bir ilişki kurmuştur. Çalışmada da benzer şekilde Tanzimat edebiyatı roman sistemindeki bu tür değişiklikler ve benzerlikler sadece biçime ve edebiyata ait terimlerle ortaya konmaya çalışılacaktır.

Rus Biçimcilerinin temel önermelerinden “alışkanlığı kırma”, sanatın temel işlevi olmak dışında, biçimci kuramcılar tarafından edebiyat tarihindeki değişimlerin temel nedeni olarak da görülmüştür:

“Bir sanat eseri, diğer sanat eserlerinin geçmişine ve onlarla ilişkilendirilmeye karşın algılanır. Bir sanat eserinin biçimi, ondan önceki var olanlarla olan ilişkisi ile belirlenir. Bir sanat eserinin içeriği sürekli olarak manipüle edilir, izole edilir, “sessiz”leştirilir. Parodiler dışında bütün sanat eserleri ya benzeşik olarak ya da bir modele karşıt olarak yaratılır. Yeni biçim yeni bir içerik ifade etmek için değil, daha çok şimdiden sanatsal faydasının sınırını aşmış bir eski formu değiştirmek için ortaya çıkar.” (Şklovski 2009: 20)

İşte bu “değişim”in nedeni eski formun (biçimin) edebiyat ortamına bir alışkanlık getirmiş olmasıdır. Bu “alışkanlık kazanma–değişme” döngüsü Türk romanından örneklenecek olursa, örneğin Halit Ziya’dan itibaren genel anlamda fabula dizilimine uygun sıralamayla anlatılan olaylardan oluşan, gerçekçi gerekçelendirmeyi önceleyerek çoğunlukla gerçeğe bağlı kalmaya çalışan romanlar yazılmıştır. Ancak Tanpınar’la bu alışkanlık kırılmış ve syuzhet kendini göstermeye başlamıştır. *Huzur* romanı bu anlamda alışlagelmiş realist ya da toplumcu gerçekçi romanlardan farklıdır. Bu yönelimin bir diğer sonucu olarak Oğuz Atay fabulayı çok geride bırakarak *Tutunamayanlar*’ı yazmış ve Türk romanında postmodern anlatıya yönelimi başlatmıştır. Günümüzde de üstkurmaca, metinlerarasılık, pastiş, parodi gibi postmodern tekniklerle romanın syuzheti ön plana geçmiştir. Ancak roman türü elbette sonsuza kadar postmodern kuramın etkisinde kalarak bu teknikleri ön plana almayacaktır. Bu teknikler okur ve yazar için bir süre sonra bir alışkanlık yaratacak ve sıradanlaşacak, özelliğini yitirecektir. Bu durumda da yazarlar tarafından yeni edebi teknikler bulunacak ve alışkanlık kırılacaktır.

Şklovski bu değişim döngüsünü şöyle açıklamıştır:

“Her edebi çağda bir değil birden fazla edebi ekol mevcuttur. Onlar edebiyatta eşzamanlı bir şekilde var olurlar. Bununla birlikte; onlardan biri kendi saygın evriminde zirveyi temsil ederken diğer ekoller böylesi bir itibardan yoksun bir bilinmezlik içinde var olurlar. (...) Tabii ki bu sadece bir benzetmedir. Mağlup olmuş “hat” yok edilmemiştir, varlığına son verilmemiştir. O sadece tahtından indirilmiş, zirvede hükümlü olduğu pozisyonundan arka plana atılmış ve onun altında gözden uzak bir yere çekilmiştir. O hala, ilerlemeye devam etmektedir ve her zaman bir tahtın ebedi sahibi gibi yeniden dirilişi için hazırlanmaktadır.” (Şklovski, 2009g: 190).

Günümüzde postmodern anlatılarda anlatıcının okurlara seslenmesi, bu durumu örnekler. Romantik ironi olarak ifade edilen bu anlatıcı tavrı Türk edebiyatında daha önce Tanzimat romanında görülürdü. Servet-i Fünun’dan itibaren bu anlatıcı tavrı

değişmiş, okurla mesafesini uzaklaştıran bir anlatıcı tavrı benimsenmiştir. Böylece bu anlatıcı tekniği bir anlamda mağlup olmuştur. Ancak “gözden uzak bir yere çekil[en]” (Şklovski, 2009g: 190) bu anlatıcı tekniği, bir süre sonra yeniden ortaya çıkmış ve postmodern anlatılarda kullanılmaya başlanmıştır.

Metinlerin etkileşimiyle inşa olan bu sistemi oluşturan eserlerin içinde bazıları kendilerinden önceki roman algısına yakın, bazıları ise bu algıyı kıran eserlerdir. Birbirine yakın anlayışlarla eserler verilen dönemlerde, neredeyse ortak bir edebi anlayıştan da bahsedilebilir. Türk roman tarihinden örneklerle ifade edilecek olursa örneğin Tanzimat romanında uzun tasvirler yapılması, tesadüflerin sıklıkla kullanılması, işlenen temalar anlamında bazı ortaklıklar görüldüğü söylenebilir. Ancak Servet-i Fünun romanı, özellikle Halit Ziya'nın etkisiyle, kendini Tanzimat romanından sıyırmış ve roman türünü farklı bir noktaya getirmiştir. Tanzimat romanından farklı olarak, verilen mesajdan ziyade romanın iç sistematiğinin ağırlık kazandığı bu dönemden sonra ülkenin içinden geçtiği sıkıntılı dönemlerin de etkisiyle gerçekçi gerekçelendirme yükselişe geçmiş ve roman milli bilinci uyandırmanın bir aracı haline gelmiştir. Bu dönemden sonra bir yandan Milli Edebiyat olarak ifade edilen edebi anlayışın etkisi devam ederken bir yandan da bu roman anlayışıyla ilgili alışkanlığı kıran biçimler ortaya çıkar. Peyami Safa, Cumhuriyet devrinde bu anlayışın önemli bir temsilcisidir. Cumhuriyet devrinde, birbirinden çok farklı birçok roman yazılmasına rağmen Tanpınar romancılığı “modernist” olarak nitelenecek ve kendini diğerlerinden ayıracaktır. Tanpınar romanıyla, günümüzde bile Türk romanını kullandığı postmodern tekniklerle etkilemeye devam eden Tutunamayanlar arasında, yine gerçekçi gerekçelendirmeyi, biçimden ziyade içeriği ve özgür motifleri (romanda verilen ideolojik mesajları) önceleyen bir “Toplumcu Gerçekçi” roman anlayışından da bahsedilebilir.

Biçimcilerin kullandığı terimlerden bir diğeri de Roman Jakobson'un aynı adlı yazısında açıkladığı “egemen öge” (İng. The Dominant)dir. Jakobson yazısında (1990: 77), bir yapıttaki en baskın öge olarak tanımlanabilecek terimi çoğunlukla şiir üzerinden açıklamış ve Çek şiirinden örnekler vererek Çek edebiyatında zaman içinde değişen şiir anlayışından bahsetmiştir. Ona göre Çek şiirinde başlangıçta uyak bir şiirin olmazsa olmazı olarak görülürken, zaman içinde bu anlayış değişmiş, hece sayısı şiir türünde en önemli öge kabul edilmiştir. Zaman içinde “şiir” dendiğinde şiirin taşınması gereken en başat özelliğin değiştiğini ifade eden Jakobson (1990: 80) bu durumu, yazınsal evrimle

ilişkilendirir: “Şiirsel biçimin evriminde bazı öğelerin yok olması, bazılarının da ortaya çıkmasından çok dizgeye özgü çeşitli öğeler arasındaki karşılıklı ilişkilerin kayması, bir başka deyişle, egemen ögenin değişmesi söz konusudur.” Türk şiirinden örnek verilecek olursa sözgelimi Tanzimat sonrası Türk şiirinde beyitin baskınlığının kırıldığını ve bu egemen ögenin değişerek yerini “anlam”a bırakmasıyla şiir anlayışında önemli değişiklikler olduğu açıktır. Bu değişim Türk şiirini; gazellerden, Orhan Veli’nin şiirlerine kadar götürmüştür.

Jacobson, egemen öğeyi çoğunlukla şiir üzerinden açıkladığı ifade edilmişti; ancak bu durumun sadece şiirde gözlemlenmediği, romanda da bu tür değişmelerin olduğu söylenebilir. Örneğin anlatıcının egemen öge olduğu Ahmet Mithat romanından sonra, realizm etkisiyle yazılan romanlarda “gerçekçi gerekçelendirme”nin ön plana çıkması bu türden değişimlere örnek olarak gösterilebilir. Berna Moran da “bu kurama göre edebiyatın kenar mahallelerinde dolaşan ve ‘edebiyat’ adına pek layık görülmeyen önemsiz türler başka bir dönemde merkeze alınır, çünkü hem taze kan etkisi yapacağı düşünülmüş hem de yeni dönemin sorunlarını dile getirmeye elverişli görülmüştür. Polisiye roman da böyle sınıf değiştirmiştir, çünkü J. L. Borges, A. Robbe – Grillet, I. Calvino, Muriel Spark, Umberto Eco gibi yazarlar dedektif romanı formunu kendi amaçları için yapıtlarında kullanmışlardır.” (Moran, 1994:108) sözleriyle bu durumun roman türünde de görüldüğünü ifade etmiştir. Türk edebiyatında da önceleri yazarların kendi isimlerini lekelememek için müstear isimler kullanacak kadar “edebiyat dışı” gördükleri polisiyenin Moran’ın da ifade ettiği gibi postmodern romanlarla yükselişe geçtiği söylenebilir. Hatta Ahmet Ümit’in polisiye romanlarının günümüzde bazı kesimlerce “edebiyat dışı” olarak nitelendirilmediği; hatta bazı akademik çevrelerde ciddi edebiyat eleştirilerine, tezlere, makalelere konu olduğu ise bir vakiadır.

1.4. RUS BİÇİMCİLERİ’NİN ROMAN İNCELEMESİNDE KULLANDIKLARI TERİMLER

Çalışmanın bu bölümünde, Rus Biçimcilerinin özellikle anlatı tahlilinde kullandıkları terimler açıklığa kavuşturulacaktır. Bu terimler Rus kuramcılar tarafından sadece kuramsal düzeyde açıklanmamış, kuramcılar düşüncelerini somut incelemelerle örneklendirmeye de çalışmışlardır. Roman Jacobson konuyla ilgili şunları söylemiştir: “Şu soru çok sık sorulur: ‘Kuram mı yoksa olayların somut incelemesi mi?’ Ben bu sorudan (...) nefret ederim. Bana göre bir ayırım yapmak olanaksızdır burada. Kuram ile

olayların çözümlenmesi arasında bir ayrımı asla kabul edemem. Bunlar ayrı olarak var olmayacak iki şeydir. (...) Olguları hesaba katmayan soyut bir kuramın mümkün olabileceğini sanmıyorum.” (Akt. Rifat, 2014: 70) Ancak Rus Biçimciliğinde bu inceleme, bir metnin verdiği mesajın anlaşılması için ya da yazarın kişiliğine dair ipuçları yakalamak için yapılmaz.

“Yazınbiliminin konusu yazın yapıtının kendisi değildir: yazınsal söylem denilen şu özel söylemdir onun sorguya çektiği. Bu durumda, her yapıt ancak çok daha genel bir soyut yapının belirimi olarak görülür; onun olası gerçekleştirmelerinden biridir yalnızca. Bu bilim bu nedenle gerçek yazınla uğraşmaz artık, olası yazınla, bir başka deyişle, yazın olgusunun tekliğini sağlayan şu soyut özelliklerle, *yazınsallıkla* uğraşır. Somut yazın ürünlerinin incelenmesini ve yorumlanmasını tümüyle bırakmak mıdır bu? Hayır, tam tersine, yazınbilimle yorumlama arasında bir bütünleyicilik bağıntısı vardır: yazınsal söylemin genel yasaları bulunduğu doğrusa, bu yasalara ancak somut örnekleri inceleyip çözümlenmekle ulaşabiliriz.” (Yücel, 2012: 77)

Bu açıklamalardan özelde Rus Biçimciliğinin genelde bütün edebiyat kuramlarının hem edebiyat teorisiyle ilgili çıkarımlarda bulunması hem de eserleri kendi teorik çıkarımlarının bakış açısından incelemesi gerektiği sonucuna ulaşılabilir. Zaten Rus Biçimcileri de şiir ve düzyazı türünden birçok eseri, “sadece edebiyata ait terimlerle açıklama” paydasında birleştirilebilecek bazı bakış açılarıyla kendi çıkarımları açısından incelemişlerdir. Ancak dört Rus Biçimcisi, diğerlerinden farklı olarak, doğrudan düzyazı türündeki eserlerin incelenmesiyle ilgili yazılar yazmıştır: Eyhenbaum’un *Gogol’un Paltosu Nasıl Yapıldı?* isimli yazısı Gogol’un *Palto* isimli eserindeki skaz⁶ etkisiyle ilgili bir metindir. Bu metinde (Eyhenbaum, 2010b: 199–219) şive taklitlerinin, mizahi göndermelerin ve anlatının salt okunuşu sırasındaki şiirselliğin olay örgüsünün oluşumu üzerindeki etkisi dile getirilmiştir. Pomorska (1968: 35) konuyu geri plana alan bu inceleme biçimini kısmen Tinyanov’un da takip ettiğini; ancak bu bakış açısının bütün sanatsal metinlere başarılı bir şekilde uygulanamadığını ifade etmiştir.

⁶ Anlatıcının baskın olduğu anlatı türüdür. Parer skazla ilgili şunları söyler: “Todorov, biçimcilerin çalışmalarını değerlendirirken, teknik açıdan ‘skaz’ı ‘anlatım (lehçe, telaffuz, dibilgisi, dil özgünlüğü, söz kalıplarıyla anlatıcının normal konuşma) tarzının etkisinin kendisi kadar önen taşıdığı öykü’ olarak tanımlar. Edebiyat terimleri sözlüğünde skazın daha kapsamlı bir tanımını bulmak mümkün değildir. Rusça ‘skazıvat: anlatmak’ sözcüğünden gelen skazın sözlük anlamı, öykü, epik halk öyküsüdür. Skaz genel olarak tarihi, toplumsal ve folklorik bir ortamın temsilcisi olarak öne çıkartılan anlatının monoloğu üzerine kurulmuş öyküleme şekline tanımlanır. Yazar doğrudan doğaçlama bir öykü olduğu izlenimi uyandırmak üzere kendi yarattığı anlatıcının dünya görüşünü benimsemiş görünür. Böylece skaz, yazara bağımsız bir anlatıcı figür illüzyonu yaratma olanağı sağlar.” (Parer, 2004: 110). Fark edileceği üzere bu anlatı tipi Türk edebiyatındaki “meddah”a oldukça benzemektedir. Bu nedenle günümüzde anlatıbilim alanında yazılmış eserlerde “skaz narrative” teriminin “meddah anlatısı” olarak çevrildiği görülebilir. (Yılmaz, 2014: 59)

Bu kapsamda bahsedilmeye değer diğer metinler, Propp'un günümüzde daha çok halk edebiyatı araştırmacılarının yararlandığı *Olağanüstü Masalların Dönüşümleri*, *Folklor Teori ve Tarih* ve *Masalın Biçimbilimi* adlı eserleridir. Bu eserlerde, masallardaki ortak tipler ve kurgular ele alınmış, masal türünün kuruluş sistematığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Ancak Propp'un bakış açısıyla "Şklovskici Biçimcilik" in bakış açısı çok farklıdır.

"Şklovskici Biçimcilik metinler ortaya konduktan sonra bilimsel olabilir. (...) Ama Propp'un kuralları tüm muhtemel masalların biçimini de ortaya koyar, henüz karşılaşılmamış, yazılmamış olsa bile. Olası olanı da ele alma iddiasındaki bu güç, edebiyat eleştirisi için oldukça yeniydi. Propp'un başarısı, çok dar ve spesifik bir alan olmasına rağmen, Fransız Yapısalcılığının daha sonra talip olacağı bir hayali temsil ediyordu." (Harland, 1999:155)

Yukarıda ifade edildiği gibi, diğer Rus Biçimcilerinden farklı olarak Fütüristleri değil de Rus Halkbilimcisi Veselovski'yi takip eden Propp (Harland, 1999:153) aslında Fransız Yapısalcılığı'nı müjdeleyen bir araştırmacıdır. Çünkü "V. Propp'un Rusya'da yaptığı çalışma, bir bakıma, masalları bir biçim içine indirgeme çabasıdır. Daha sonra bu ad, *yapısalcılık* adı altında sistemleştirilecektir." (Uçan, 2011: 45). Bu nedenle çalışmaları diğer Rus Biçimcilerinden farklı değerlendirilmiştir.

Yukarıda sayılan metinler daha çok hikâye ve masal gibi kısa anlatılarla ilgili çalışmalardır. Bu iki metnin yanında Eyhenbaum'un öykü ve roman türünü, geçirdiği değişimi anlattığı *Düzyazı Kuramı* adlı makalede de yine anlatı türüyle ilgili çıkarımlar vardır. Ancak çalışmanın ikinci bölümünde yapılacak incelemelerde kullanılacak yöntemin dayanak noktası olan ve Genaro J. Pérez'in Juan Goytisolo⁷'nin romanlarındaki biçim öğelerini tespit ettiği *Formalist Elements in the Novels of Juan Goytisolo* adlı eserinde de temel referanslar olarak kullanılan metinlerden ilki, Tomaşevski'nin temel biçimci terimleri örnekleriyle açıkladığı *Tema Örgüsü* isimli yazısıdır. Todorov (2010: 28) bu metnin Rus Biçimcilerinin "toplu bakışını" sunduğunu ifade etmiştir. İkinci metin ise Batı dillerine uzun yıllar önce çevrilmiş; ancak henüz dilimize aktarılmamış olan, Şklovski'nin roman ve hikâye türüyle ilgili yazılarını bir

⁷ 5 Ocak 1931 tarihinde Barselona'da doğmuştur. Çocukluğunun ilk yılları İspanya İç Savaşı'nda geçmiş, annesini bu iç savaşta kaybetmiştir. Faşist Franco döneminde büyüyen Goytisolo, lise yıllarında edebiyata merak sarmış, bir roman yazmaya karar vermiş; ancak Franco diktatoryasındaki İspanya'da yazar olmanın zorluklarını fark edince Fransa'ya yerleşmiştir. Cezayir'in bağımsızlık mücadelesi sırasında Fransız aydınlarının bu olaylar karşısındaki tavrı onu derin hayal kırıklığına uğratmış ve onu Doğu medeniyetine yakınlaştırmıştır. Kıbrıs Savaşı sırasında Türkiye'yi, Bosna Savaşı sırasında Saraybosna'yı destekleyen yazılar yazan Goytisolo; deneme, gezi, anı türündeki eserlerinden çok romancılığıyla tanınır. (Demir Özgün, 2015: 203-204)

araya getirdiği bir derleme kitap olan *Theory of Prose (Düzyazı Kuramı)* adlı eserdir.⁸ Şklovski bu kitabında; Tolstoy, Cervantes, Charles Dickens, Arthur Conan Doyle, Laurance Sterne gibi dünyaca ünlü birçok yazarın anlatılarını incelemiştir. Bu durumda, Tomaşevski'nin metninin Rus Biçimcilerinin anlatılarla ilgili genel eğilimlerini yansıtan teorik bir metin olduğu, Şklovski'nin metninin ise eser incelemeye dayalı, pratik metinler olduğu söylenebilir. Zaten Şklovski ile Tomaşevski'nin metinleri arasında, terimler noktasında tam uzlaşma olmasa bile, büyük uyumsuzluklar olduğu söylenemez. Örneğin Şklovski'nin “alışkanlığı kırma” olarak ifade ettiği tekniği Tomaşevski “estetik gerekçelendirme” olarak ifade etmiştir. Yine mekânın kahramanların bir araya gelmesine hizmet ettiğini hem Şklovski hem Tomaşevski ifade eder. Özgür motifler, gerekçelendirme, fabula ve syuzhet ayrımı gibi konularda da iki metnin birbirini tam olarak desteklediği söylenebilir.

Ancak biri teorik diğeri pratik olarak nitelenebilecek iki metinde sistematik bir yöntem kullanılmamıştır. Tomaşevski, metninde biçimi oluşturan yapı unsurlarını açıklamakla kalmış, Şklovski ise biçime dair görüşlerini yukarıda adı zikredilen romancıların romanları üzerinde göstermekle yetinmiş, tanımlar ve kurallar üstünde durmamıştır. Eyhenbaum bu yolu kasıtlı olarak seçtiklerini ifade eder:

“Gerçekte, biz hiçbir yöntemden söz etmediğimiz gibi hiçbir yöntemi tartışmıyoruz. Yalnızca birkaç kuramsal ilkedir bizim söz ettiğimiz ve söz edebileceğimiz. (...) Elimizde hiçbir hazır öğreti ya da dizge yoktu, bugün de hâlâ yok. Biz bilimsel çalışmamızda, kuramı, olguları belirtmemize ve anlamamıza yarayan bir çalışma varsayımı olarak değerlendiriyoruz yalnızca. (...) Biz somut ilkeler ortaya koyuyoruz ve bir konuya uygulanabilir olmaları ölçüsünde de bu ilkelerle yetiniyoruz. Eğer ele alınan konu (gereç), ilkelerimizin daha karmaşık kılınmasını ya da değiştirilmesini istiyorsa, o zaman gereken işlemi hemen yaparız.” (Eyhenbaum, 2010: 31–32)

Çalışmada ise Rus Biçimcilerinin anlatı teorisiyle ilgili kuramsal görüşleri bir araya getirilerek sistematik bir okuma yapılmaya çalışılacaktır. Bu okuma biçimi önerisinin oluşturulabilmesi için gerekli olan terimler şunlardır: Tema, motif, fabula ve syuzhet. Rus Biçimcilerinin bir anlatı söz konusu olduğunda temel meseleleri syuzhetin nasıl oluşturulduğudur. Bu nedenle çalışmada bu terim daha ağırlıklı olarak ele alınmış ve altı alt başlığa ayrılmıştır: Özgür motifler, kurgu, gerekçelendirme, kahramanlar ve

⁸Striedter de (1989) *Literary Structure and Value – Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* adlı kitabının “The Formalist Theory of Prose and Literary Evolution” bölümünde Rus Biçimcilerinin anlatı teorisine dair görüşlerini açıklarken adı geçen kaynakları kullanmıştır. Edebiyatın evrimini anlattığı bölümlerde de yine çalışmada ileride kullanılacak olan Tinyanov'un metinlerinden faydalanılmıştır.

anlatıcı, mekân ve tasvir, anlatı dışı unsurlar. Aşağıda bu terimler detaylı bir şekilde açıklanmıştır:

1.4.1 Tema (Tema/Tema)

Tema, verilmek istenen ana duygu, fikirdir; ancak Rus Biçimcilerinden Tomaşevski aşağıdaki cümlelerinde temanın birleştirici yönü üzerinde durur: “Sanatsal süreç boyunca, tümceler, aralarında anlamlarına göre birleşirler ve belli bir kuruluş oluştururlar; bu kuruluş içinde de söz konusu tümceler bir düşünceyle ya da ortak bir temayla birleşmiş olurlar. Yapıtta yer alan tek tek öğelerin anlamları, tema denen şeyin (sözü edilen şey) birliğini oluştururlar.” (Tomaşevski, 2010: 247) Tomaşevski’nin tümcelerinin bir düşünceyle birleştiğini ifade ettikten sonra tema için “sözü edilen şey” ifadesini kullanması, onun temayı “verilmek istenen ana duygu, ana fikir” anlamının dışında, içeriğin en genel ifadesi şeklinde tanımlanabilecek “konu”ya da yakın gördüğünü göstermektedir. Bu nedenle inceleme kısmında tema belirlenirken yazarın vermek istediği mesaj, içeriğin en genel ifadesiyle birlikte verilecektir. Örneğin “başkalarına özenmenin yanlış olduğu iki köylünün yaşadıkları üzerinden anlatılmıştır.” gibi bir cümleyle tema hem mesaj yönüyle hem de içeriğin en genel ifadesiyle inceleme kısmında yer alacaktır. Tomaşevski, yazısının devamında bölümlerin de kendilerine ait temaları olabileceğini söyleyerek temanın alt temalara da ayrılabilceğini de ifade etmiş olur. İnceleme kısmında yine, varsa, bu tür bölümlenmeler de belirtilecektir.

Tomaşevski tema seçiminde “ilgi çekici olma çabası”nın yazarı, okuru da hesaba katmaya zorladığını ve yazarın bu nedenle güncel temalara yöneldiğini ifade eder. Güncellik zamandan zamana değişebileceği için yazarların okur için hiçbir zaman değişmeyecek güncel bir gereç bulmaları gerecektir ki bu da duygulardır. “Bir duygu uyandırmak dikkatin çekilmesinde en iyi yoldur. (...) Böylelikle yapıt, terimin kesin anlamıyla güncel kılınır, çünkü okurun iradesini yönlendiren duyguları canlandırarak onun üstünde etkili olur.” (Tomaşevski, 2010: 250) Tomaşevski yazısının devamında kahramanlara yüklenen özelliklerin okuru duygusal anlamda etkilemek için kullanılacak en önemli teknikler olarak gördüğünü ifade eder. “Okurların bazı kişileri sevimli, bazılarını da itici bulmasını sağlamak, sunulan olaylara duygusal açıdan kesinlikle katılmasına ve kişilerin yazgısına ilgi duymasına yol açar.” (2010: 276) Bu durum anlatılarda okurun kendisine yakın hissedeceği ve temanın gelişimini sağlayan olumlu kahramanlar, simgesel değerler için “tematik güç”, tam tersi durumdakiler için de “karşı

güç” terimlerinin kullanılmasını (Korkmaz, 2009: 171) sağlamıştır. Bu bölünmeyi sağlayan da yazarın bu unsurların çevresinde kurduğu duygusal örüntüdür. Örneğin tematik güç olarak ifade edilebilecek kahramanın babasız oluşu, üvey annenin kahramana kötü davranması, kahramanların yoksul olmaları gibi etkenler; kahramanın iyi niyetli olması, gülümsemesi, kendinden çok başkasını düşünmesi; mekânın kahramanların olumsuz hayatlarına dair ipucu vermesi gibi çeşitli unsurlar okurun tematik güce yakınlık duyması için kullanılabilir. Karşı güç olarak verilen kahramanlar ise bencillik, yalancılık, kibirlilik gibi özelliklerle donatılarak tematik gücün karşısına çıkarılır. Bazı anlatılarda ise bu ayrım çok belirgin değildir. Yazar karşı güç olarak görünen kahramanlara da okurun yakınlık duymasını sağlamak isteyebilir ki bu durumda daha derinlikli bir kahraman yaratılmış olur.

1.4.2. Motif (МОТИВ / Motiv)

Biçimci kuramcılarının üzerinde büyük ölçüde uzlaştıkları anlamıyla motif, en küçük tema birimidir. Tomaşevski temanın kendi içinde alt temalara ayrılabilirliğini, bu parçalamanın cümle boyutuna kadar düşebileceğini ifade ettikten sonra motifi, “yapıtın ayrıştırılmayan (...) bölümünün tema’sı” (Tomaşevski, 2010: 252) olarak tanımlar. Tomaşevski motifleri, bir olayın sanatsal bir ürün olmadan önceki ham hali olarak tarif edilebilecek fabula ve olayın sanatın gereklerine göre düzenlenmesi olarak tarif edilebilecek syuzhet üzerinden şu şekilde sınıflandırmıştır:

“*Fabula*’nın basit bir sunuluşu da bize bazı motiflerin, öyküleme sıralama bozulmaksızın göz ardı edilebileceğini, oysa aynı şeyin, öbür motifler için, olayları birleştiren nedensellik bağı kopmadan söz konusu olamayacağını gösterir. Dışlanamayacak motifler *bağlı motifler*⁹ olarak adlandırılır; olayların süredizimsel ve nedensel sıralanmalarını bozulmaksızın bir yana itilebilecek motifler de *özgür motifler*’dir. Fabula için yalnızca bağlı motifler önemlidir. Ama syuzhet içinde en önemli rolü oynayan ve yapıtın kuruluşunu belirleyenler ise özgür motiflerdir. (...) Fabula, bir durumdan öbürüne geçişi temsil eder. Bu geçiş yeni yeni kişilerin işine sokulması (durumun karışması) ya da eski kişilerin ortadan kalkması (rakibin ölmesi) veya bağın değişmesi sayesinde gerçekleşebilir. Durumu değiştiren motifler *devimsel (dinamik) motifler* olarak, durumu değiştirmeyenler de *dural (statik) motifler* olarak adlandırılır. (...) Özgür motifler genellikle dural motiflerdir ama bütün dural motifler de özgür motifler değildir. Kahramanın, *fabula*’nın gerektirdiği cinayeti işlemek için bir tabancaya gereksinimi olduğunu düşünelim. Tabanca motifi, tabancanın okurun görüş alanına sokulması dural bir motiftir, ama aynı zamanda, bağlı bir motiftir de, çünkü söz konusu cinayet, tabanca olmadan işlenemez.” (Tomaşevski, 2010: 253–255)

⁹ связанный мотив / Svyazanniy Motiv

Ancak motif terimi, aşka anlamlarda da kullanılmıştır. Örneğin Şklovski motifi kendi karşılaştırmalı incelemelerinde, zamandan zamana değişmeyen tema parçaları anlamında kullanmıştır. Kùltürler arasında değişmeden var olan çeşitli motifleri incelediği *Olay Örgüsü Kurma Teknikleri ile Genel Biçim Teknikleri Arasındaki İlişki* adlı yazısında Şklovski, bu tür motiflerden biri olarak “karısının düğünündeki koca”yı örnek olarak gösterir. (Şklovski, 2009: 20) Tomaşevski de bu tür motiflere “nişanlı kızın kaçırılması, yapacağı işleri yerine getirmesinde kahramana yardım eden hayvanlar” (Tomaşevski, 2010: 252) gibi örnekler verir. Çalışmamızda motif bu ikinci anlamda değil “tema parçaları” anlamında kullanılacaktır.

Yukarıda bahsi geçen “fabula” ve “syuzhet” terimleri, Rus Biçimciliğinin roman inceleme tekniklerinde çok önemli bir yer tutar:

1.4.3. Fabula (ФАБУЛА / Fabula)

Rus Biçimcilerinin düzyazı tahlillerinde kullandıkları en önemli iki terim, “fabula” ve “syuzhet”tir. Günümüzde anlatıbilimde de¹⁰ kullanılan bu iki terime, bazı biçimci araştırmacılar farklı anlamlar yüklemiş, hatta birbirlerinin yerine bile kullanmışlardır. (Schmid, 2010: 179)

En önemli biçimci kuramcılarının üzerinde uzlaştığı şekliyle fabula, gerçek hayatta olduğu gibi zamandizimsel bir sıralamayla gerçekleşmiş ham olayların sıralandığı, dış dünyada da var olabilecek bir vakadır. Bir anlatının “öyküsü” anlatıldığında kullanılan motifler bütünüdür. Bu motiflere “bağlı motifler” adı verilir. Fabula, anlatının edebîliğine dair bilgi vermez. “Örneğin Anna Karenina’nın fabulası kısa bir cümleyle ifade edilebilir; ne var ki bu açıklama romanın zenginliğine ve karmaşıklığına dair bir ipucu bile vermez” (Erlich, 1980: 240) Çünkü, önceki sayfalarda Çanakkale Savaşı içeriğinde örneği verildiği gibi, bir anlatıyı okunur hale getiren şey fabula (içerik) değildir; fabulanın sanatın gereklerine göre düzenlenerek syuzhet (biçim) halinde okura sunulmasıdır.

Özlem Parer, Rus Biçimcilerinin lideri sayılan Şklovski’yle ilgili çalışmasında, terimin anlamsal kapsamı ile ilgili uzlaşmazlıklar olduğunu ifade ettikten sonra fabulayı şöyle tanımlar: “Biçimciler için ‘fabula’ yapıtta konu edilen materyalin, neden sonuç bağlantısındaki bir olayın, bir konunun gerçek yaşamdaki akış zinciri, gerçek

¹⁰ “Anlatıbilimsel açıdan Rus Biçimciliğinin en büyük katkısının (...) Tomashevsky tarafından 1925 yılında yapılan ‘fabula’ ve ‘sujet’ ayrımı olduğunu belirtmek gerekir.” (Dervişcemaloğlu, 2014: 20)

gerçeklikteki oluş halidir. Biçimcilerin kabul ettiği ayrıma göre, fabulada olaylar arasında kronoloji ve nedensel bağ bulunmaktadır. Fabulanın yapıtta işleniş şekli ‘suje’yi oluşturur. (...) Biçimci tanımlamalarda fabula içeriğe, süje biçime dâhil edilmiştir.” (Parer, 2004: 109) Bu tespitlerle Rus Biçimcilerinin asıl inceleme konusunun fabula değil syuzhet olduğu söylenebilir. (Pomorska, 1968: 35)

1.4.4. Syuzhet (CЮЖЕТ / Syujet)

Fabulanın çeşitli tekniklerle sanatsal bir metin haline gelmesini sağlayan sistemin adıdır. Metinlerin yazınsallığını sorgulayan ve yazınbilim olarak adlandırdıkları araştırmalarında Rus Biçimcileri, bu sistemi çözmeye çalışmışlardır. Fabulanın gerçek hayatta da var olabilecek ham bir malzeme olması onun ancak syuzhetin oluşabilmesi için gerekli olan bir gereç konumuna indirmelerine neden olmuştur. (Şklovski, 2009e: 170) Tomaşevski “yazar kendi yaratmamış olduğu bir gündelik olayı *fabula* olarak kullanabilir. Oysa syuzhet bütünüyle sanatsal bir kuruluştur.” (Tomaşevski, 2010: 253) sözleriyle iki terim arasındaki farkı ortaya koymuştur. Tomaşevski’nin “sanatsal kuruluş” olarak ifade ettiği şey aslında romanın içeriğinin de dâhil olduğu biçimdir. İçerik biçim için gereklidir; ancak biçimsiz içerik, en azından sanat eserlerinde, olamaz. Gerçek hayatta karşılaşılan bir olayı zamandizimsel olarak ve sadece görünen/anlatılan şekliyle anlatmak ancak tutanaklarda ya da raporlarda karşılaşılabilecek bir anlatım biçimidir. Ancak sanat eseri bu olayı kendince değiştirir ve ilgi çekici bir şekilde aktarmaya çalışır. Syuzhet, fabuladan farklı olarak, bu değiştirme çabasıdır.

Bu ikisi arasındaki farkı göz ardı ederek fabulayı anlatının en önemli unsuru olarak görmek, bazı eleştirmenlerin anlatının biçimini (syuzheti) ihmâl etmelerine neden olabilmektedir. Bu duruma, Ali İhsan Kolcu’nun *Kara Kitap* değerlendirmesi örnek olarak gösterilebilir: “Kara Kitap romanının vak’ası zayıftır. Yazar bu zaafi gidermek için eserine başka hikâyeler, vak’a halkaları ekler. Bunların ana vak’a ile ilişkisini kurmaya çalışır.” (Kolcu, 2008: 426) Çalışmanın devamında da görüleceği gibi esasında “vak’anın zayıf olması” bir zaaf değildir ve “esere başka hikâyeler ve vak’a halkaları eklemek” *Don Kişot*’tan bu yana uygulanan bir tekniktir. Bir diğer eleştirmen Orhan Koçak ise *Kara Kitap*’taki bu çeşitliliği şöyle yorumlamıştır: “Romandaki bütün motifler, romanın ‘anlamı’, yarattığı etki, kullanılan teknikler (örneğin köşe yazıları), romanın içerdiği ya da dile getirdiği ‘dünya görüşü’ (bu dünya görüşü, dünya görüşünün

önemsiz olduğunu söyleyen bir metinsellik ya da metinlerarasılık tezi olsa bile) – bütün bunlar, bu romanın kurulmasına hizmet etmekten öte bir anlam taşımayan malzemeler, hammaddelerdir.” (Koçak, 1996: 164) Bu çıkarımlarda aslında Koçak, anlatının syuzhetinden bahsetmektedir. Sonuç olarak, *Kara Kitap* gibi postmodern anlatılarla ilgili değerlendirmelerde iki terim arasında bir tercih yapıldığı ve fabulanın (vakanın) zayıfladığı, dikkatin daha çok biçimsel özelliklere (syuzhete) yoğunlaştığı unutulmamalıdır. Türk edebiyatında *Tutunamayanlar* ve *Kara Kitap* gibi postmodern anlatılar bu biçimsel özellikleriyle öne çıkmışlardır, fabulalarıyla değil.

Pérez ise (1979: 9) fabulanın özetlenebildiğini; ancak syuzhetin özetlenemediğini ifade ettikten sonra, iki terim arasında, Tomaşevski'nin temanın güncel kılınabilmesi için duygulara başvurulması gerekliliğiyle ilgili tespitiyle paralellik gösteren, başka bir farktan bahsetmiştir: Fabula olayların zamandizimsel olarak dizilmesinden ibaretken, syuzhet duyguları bir araya getirerek temanın oluşmasını sağlayan motiflerin bir toplamıdır.

Rus Biçimcilerinin anlatı incelemelerine önemli bir katkısı sayılabilecek fabula ve syuzhet terimleri, Rusça dışındaki dillere çevrilirken çevrilen bazı anlamsal karışıklıklara da sebep olmuştur. Örneğin Mehmet Rifat'ın çevirdiği *Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri* adlı eserde fabula terimi korunsa da syuzhet “konu” kelimesiyle karşılanmıştır; ancak bu terim, Çetin'in de ifade ettiği gibi (2012: 121–122), içerikle yakından bağlantılıdır. Jale Parla (2013: 46), “bir yapıtı edebi yapan konusu (Rus Formalistlerine göre, fabula) olamazdı; ancak konunun nasıl kurgulandığı (gene Rus Formalistlerine göre, syuzhet) olabilirdi.” cümlesinden de anlaşılacağı üzere, fabulayı konu kelimesiyle karşılamıştır. *Rus Biçimciliği ve Şklovski* isimli eserinde Özlem Parer ise terimi “suje” olarak ifade etmiştir. Suje (süje) kelimesinin TDK Türkçe Sözlük'teki birinci anlamı “konu” olarak verilse de (Türkçe Sözlük, 2005: 1825) çalışmada bütün bu anlamsal karmaşayı önlemek adına terimlerin orijinal dilindeki hali, “fabula” ve “syuzhet” tercih edilecektir. Çünkü “konu” tam olarak “syuzhet”in anlamsal kapsamını karşılamamaktadır. Terimlerin Türkçe karşılıklarıyla ilgili karmaşanın benzerinin İngilizcede de yaşandığına dair aşağıdaki cümleler, özellikle kuramsal çalışmalarda terimlerin orijinal halinin korunmasının gerekliliğini göstermektedir: “Maalesef, anahtar biçimci terimler olan fabula ve sujet, (...) İngilizce konuşulan dünyada Rus Biçimcilerinin yayılmasında öncü olan L.T. Lemon ve J. Reis'in

antolojisinde, Forster’ın çok iyi bilinen terimlerine benzetmek için, “story” ve “plot” olarak çevrilmiştir. Birbirinden tamamıyla farklı olan bu fabula vs. sujet ve story vs. plot ikiliğinin birbirine denk görülmesi, hafife alınmaması gereken bir terminolojik karışıklık yaratmıştır.” (Schmid, 2010:3) Çalışmada bu terminolojik karmaşanın önlenmesi adına Rusçadan ya da başka dillerden Türkçeye çevrilen bütün metinlerde fabula ve syuzhet terimleri kullanılacaktır.

Rus Biçimciliğinin düzyazı alanındaki asıl inceleme konusu olan syuzhetle ilgili temel kavramlar ise şöyle sıralanabilir:

1.4.4.1. Özgür Motifler (СВОБОДНЫЙ МОТИВ / Svobodnyy Motiv)

Bağlı motif, fabulanın oluşması için gerekli olan motifleri ifade etmektedir. Ancak bir romanda sadece ana konunun ilerlemesini sağlayan motifler bulunmaz. Ana kahramanın ya da fabulanın ilerleyişine büyük etkisi olmayan diğer kahramanların yaşadığı, fabulaya dâhil edilmeyen bütün olaylar, kahramanların yine doğrudan fabulayla ilgili olmayan bir konu hakkındaki konuşmaları, anlatıcının fabulada anlatılan bir olayla ilgili yorumları, anlatıda yer alan bütün detaylar, tasvirler... sonuç olarak bir anlatının özetinde yer almayacak hemen her unsur özgür motif kapsamındadır. Özgür motifler, aynı zamanda anlatisıyla okura mesaj ya da bilgi vermek isteyen yazarın anlatıya dâhil ettiği, fabulayla doğrudan ilgili olmayan her türlü veridir. Ahmet Mithat Efendi’nin teknik konularda ya da Cumhuriyet devri romancısının siyasi konularda anlatıya dâhil ettiği bütün veriler bu kapsamdadır. Bu tip özgür motifler, bazı romancılarda çok fazla öne çıkabilir. Bu tip yazarların aslında roman türünün imkânlarından faydalanarak görüşlerini açıklamak istedikleri düşünülebilir. Çünkü roman, daha önce de ifade edildiği gibi, aslında en güncel temalar olan duygularla ilgilidir. Romancı kuru ve didaktik bir anlatımla görüşlerini açıklayacağı metinler yazmak yerine, okurun duygularına hitap eden bir syuzhet örgüsünün içine görüşlerini enjekte edebilir; böylece mesajını daha geniş kitlelere, belki de fark ettirmeden, daha rahat açıklayabilir. Örneğin milliyetçi romancılar, görüşlerini makalelerle, denemelerle, köşe yazılarıyla halka yaymak yerine roman türünü kullanarak ifade etmeyi tercih edebilirler. Çünkü roman türü, duygusal örüntüsü sayesinde okura daha yakın gelecek ve okur, yazarın vermek istediği mesajı almaya daha uygun hale gelecektir. İşte bu mesajlar özgür motiflerdir ve bazı yazarlar için roman türünün asıl cazip yanı bunlardır. Bu tip romanlarda fabula, özgür motiflerin okura sunulması için bir gereçten başka bir

şey olmaz. Bu durumu en güzel örnekleyen romanlar Cumhuriyet devrinde yazılmış toplumcu gerçekçi romanlardır. Bu romanların büyük çoğunluğunda kalıplaşmış fabulaların kullanılması romancılar için fabulanın değil yine syuzhetin, özel olarak da özgür motiflerin önemli olduğunu gösterir. Yazar için mesajını vermek önemlidir, fabulayı anlatmak değil. Örneğin bu romanlarda çatışma unsuru, kahramanların işlevleri birbirine çok benzerdir: “Bir kere köyde mutlaka sömürülen büyük bir kitle, sömüren birkaç kişi vardır. Sömürülenin yanında bir öğretmen, kaymakam, hâkim vs bir aydın bulunur. Sömürenler, ağadır, belediye başkanıdır ve yanında her zaman şeyh veya imam vardır. Bazen aydının vereceği savaşı, ezilenlerin içinden bir kahraman (bir genç bir kadın vs) verir.” (Narlı, 2012: 33) O dönemde romancıların özgür motiflere ağırlık vermelerinin bir sonucu olarak bu benzerliği önemsemedikleri düşünülebilir.

Bir anlatının özetlenmesi aslında bağlı motiflerin sıralanmasıdır. Özetin kapsamını da bağlı motiflerin sayısı belirleyecektir. Bağlı motiflerin azaltılarak özetin kısaltılması işleminin sonu konunun ifade edilmesine kadar gider. Bir anlatının içeriği hakkında bilgi verilmesi için fabulasından bahsedilmesi gerekir; ancak “syuzhet içinde en önemli rolü oynayan ve yapıtın kuruluşunu belirleyenler ise özgür motiflerdir. (...) Yapıtta söz konusu motiflere yer verilmesi, geniş ölçüde yazınsal gelenek tarafından belirlenir ve her okul bir özgür motifler dağarcığıyla kendini belli eder; buna karşılık, genellikle daha canlı olan bağlı motifler, farklı okulların yapıtlarında aynı biçimde ortaya çıkar.” (Tomaşevski, 2010: 253) Bağlı motiflerin birliği olan fabula, kurgusal ürünler ortaya çıktığı zamandan itibaren var oldukları ve gerçek hayatta da var olan malzemeler oldukları için çağdan çağa değişmeden kullanılabilirler. Örneğin *İlyada ve Odesa* destanında anlatılan olaylar, bir kahramanın bir savaşa katılması ve sonra yaşadığı yere geri dönmesi, pekâlâ daha sonra başka bir anlatıda da kullanılabilir. Ancak anlatının bağlı motiflere dayanmayan her türlü özelliği olan özgür motifler zamandan zamana değişecek ve devrinin özelliğini gösterecektir. Örneğin *Leyla ile Mecnun*'un fabulası birçok şair tarafından kullanılmış; ama her bir şair bu fabulayla farklı bir syuzhet ortaya koymuşlardır. Bu farklılıkta elbette devrin de etkisi vardır. Aynı fabulayı kullanmalarına rağmen Fuzuli'nin *Leyla ile Mecnun*'uyla Sezai Karakoç'un *Leyla ile Mecnun*'u arasında büyük farklılıklar vardır. Syuzhetin oluşturduğu bu farkın ortaya çıkmasında etkili olan faktörlerin içinde belki de en önemlisi özgür motiflerdir.

Tomaşevski'nin "özgür motif" olarak tarif ettiği motifleri Şklovski, motiflerin işlevleri hakkında çeşitli romanlardan örnekler vererek açıklamıştır. Şklovski "konudan sapma" olarak nitelendirdiği özgür motiflerin üç işlevi olduğunu düşünür:

"İlk rolü romana eklenen yeni materyalin tanıtılmasına izin vermesini içerir. Yani örneğin, Don Kişot'un konuşmaları Cervantes'e romana çeşitli eleştirel ve fizyolojik materyalin dâhil edilmesine izin verir. Konudan sapmaların oynadığı daha önemli ikinci rol ise aksiyonu frenlemesi ve zapt etmesidir. Bu teknik Sterne tarafından sıklıkla kullanılır. (...) Okuyucunun sabırsızlığı ile oynayarak, yazar ona tekrar tekrar terkedilmiş kahramanı hatırlatır. (...)Victor Hugo'nun *Sefiller*'inde ya da Dostoyevski'ninki gibi paralel entrikaları ihtiva eden bir romanda bir aksiyonun bir başkası tarafından bölünmesi konudan ayrılma için bir malzeme olarak kullanılır. Üçüncü olarak; edebiyattaki konu sapmaları aynı zamanda bir zıtlık yaratma işlevine de hizmet eder." (Şklovski, 2009g: 192–193)

Fark edileceği üzere ikinci işlev biçimci kuramın temel hareket noktalarından "sanatın algıyı zorlaştırarak dikkati kendi üzerine çekmesi"yle alakalıdır. Özgür motifler, bağlı motiflerin arasına girerek hareketi yavaşlatmakta, olayları yarıda kesmekte, heyecan ve merak duygusunun tatmininin gecikmesinde rol almaktadır.

Özgür motifler, Şklovski'nin de ifade ettiği gibi anlatı yazarının anlatı dışı dünyaya dair görüşlerini de çeşitli araçlarla ifade etme ihtiyacını karşılarlar. Şklovski bu yollardan biri olarak yazarın görüşlerini kahramanın ağzından dile getirmesini örnek olarak gösterir: "Tolstoy, Savaş ve Barış'taki savaş üzerine düşüncelerini önce Andrei Balkonsky'nin ağzından ifade eder ve sonra onu bu düşüncelerden sıyırır ve onları kendi fikirleri olarak ifade eder." (Şklovski, 2009b: 74) Tolstoy böylece fabulayla doğrudan alakalı olmayan bir görüşü, bir kahramanı kullanarak ifade etmiş olmaktadır.

Şklovski yine aynı makalede (Şklovski, 2009b: 81–90) fabulanın oluşturduğu olaylar zinciriyle doğrudan alakalı olmayan ve bu nedenle özgür motif olarak değerlendirilebilecek ek hikâyelerin (İng. inset stories) metne nasıl dâhil edildiğini, Don Kişot romanındaki bir habercinin (ulağın) kahramanların bulunduğu yere gelip birinin başından geçen bir macerayı anlatması, ana hikâyedeki bir kahramanın ek hikâyeye içinde de yer alması, ana konunun kahramanlarının varlığının ek hikâyede hatırlatılması, ek hikâyeyi bir ana kahramanın yarıda kesmesi, ek hikâyenin kahramanlarının ana hikâyenin içinde de yer alması, bulunmuş bir elyazması ya da aynı mekânda toplanmış kişilerin hikâyeler anlatması gibi örneklerle açıklar.

Daha önce de ifade edildiği gibi, yazarın fabulayla doğrudan bağlantılı olmayan konularla ilgili düşüncelerinin anlatıda yer alması ve ek hikâyeler özgür motif kapsamındadır. Bu düşüncelerin dile getirilmesine ya da ek hikâyenin ana hikâyeye

bağlanmasını sağlayan motifleri, Tomaşevski, “giriş motifi” olarak ifade eder ve bunların da “bağlı motif” sayılması gerektiğini belirtir. (Tomaşevski, 2010: 254) Bu durumda anlatı dışı düşüncelerin ve hikâyelerin metne nasıl eklendiğini ifade eden kısımlar da fabulada anılmalıdır. Örneğin bir grup insanın bir mekânda bir araya gelmesi fabulada ifade edilir; ancak onlar arasındaki geçen konuşmalardan oluşacak “özgür motifler” syuzhetle ilgilidir.

1.4.4.2. Kurgu

Bu bölümde, Rus Biçimciliğinin metinlerde incelediği en önemli unsur olan kurgudan, yapıtın alışılmış olandan (fabuladan) ayrılması için nasıl değişikliğe uğratıldığından bahsedilecektir. Bu, şiirde konuşma dilinin nasıl deforme edildiğinin; düzyazıda ise, alışılmış konuşma dilinin karşılığı olarak, fabulanın nasıl deforme edildiğinin araştırılmasıyla ilgilidir. Tomaşevski’nin ifade ettiği gibi “edebiyat biliminin (bir başka deyişle edebiyat kuramının) görevi edebi yapıtların kurgulama araçlarını incelemektir.” (Akt. Parer, 2004: 94) Yapıtın kurgusunun ortaya çıkmasını sağlayan her türlü uygulama ise biçimci metinlerde “yöntem, teknik” olarak ifade edilmiştir.

Bu noktada ele alınacak ilk teknikler yapıtın fabulasının nasıl bozulduğuyla ilgili olan teknikler olacaktır. Daha önce ifade edildiği gibi fabula anlatının oluşabilmesi için gerekli olan ham olaydır; tam anlamıyla bir kurgu değildir. Fabula, aynı zamanda bağlı motif olan devimsel motiflerle ya da dural motiflerle ilerler; ancak anlatıda bu ilerlemenin her zaman kronolojiye uymayabileceği de ifade edilmelidir. İşte bu kronolojiyi bozan, syuzhetin bir unsuru olarak kabul edilebilecek kurgudur. Anlatıdaki olayları okur çoğunlukla fabuladaki sırasına göre değil; merak ve heyecan duygusunun artması, duygusal atmosfer yaratmak, sürpriz etkisi gibi çeşitli nedenlerle syuzhetteki sunuluş sırasına göre öğrenir. Dolayısıyla fabula tam olarak Türkçedeki “olay örgüsü” terimiyle karşılanamaz.¹¹ Sonuç olarak çalışmanın tahlil kısmında fabula verildiğinde romanın olay örgüsü değil, olay örgüsünü oluşturacak ham olaylar sıralanmış olacaktır.

¹¹ Mehmet Tekin’in de fabulayı vak’a/hikâye, syuzheti olay örgüsü olarak aldığı şu cümlelerden anlıyoruz: “Vak’a, romana değil hayata ait bir parçadır ve hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir: Romancı sanatın (dar anlamda dilin) sağladığı imkânlarla onu ehlileştirir ve amacı doğrultusunda onu, *yeniden* biçimlendirir. (...) Vak’a uydurulmaz, hayattan ödünç alınır. (...) ‘Olay örgüsü’ vak’ının beslediği, yönlendirdiği bir yapıdır. (...) Hikâye, yalın bir tanımla ‘olayların zaman sırasına göre’ dizilip anlatılmasıdır. Buna karşılık ‘olay örgüsü’ bu diziliş sonucunda doğan yeni bir şemadır.” (Tekin, 2010: 61-68)

Tomaşevski, anlatının başlangıcında kahramanların durumunun, aralarındaki ilişkinin genel olarak tasvir edildiği bölüme “sunuş” der. (Tomaşevski, 2010: 257). Ama bir anlatıda olaylar hemen başlamış, daha sonra tanıtım kısmına geçilmişse bu da “geciktirilmiş sunuş” olarak ifade edilir.

“Sunuşun geciktirilmesi, öykülemenin sonuna kadar sürebilir: Okur, eylemin anlaşılması için gerekli bazı ayrıntılardan anlatı boyunca yoksun kalabilir. Genellikle okurun bilgisiz bırakılması, anlatı içinde, başka kişiler grubunun da bu durumu bilmemesine denk düşer; yani, okur, yalnızca belli bir kişinin bildikleriyle bilgilendirilmiştir. Bilmediğimiz bu durum bize çözümde bildirilir. Sunuşun öğelerini kapsayan ve bir önceki öykülemeyle öğrenilen bütün olayların geriye doğru aydınlatılması biçiminde olan çözüm geriye dönük çözüm diye adlandırılır.” (Tomaşevski, 2010: 258)

Sunuşun bu şekilde geciktirilmesi bazen anlatıcının syuzhetin kurgusunda oluşturacağı şaşkınlık için gerekli görülebilir. Sunuşla başlayan romanda başlangıçta dengeli bir durum olur, “başlangıç durumunun hareketsizliğini bozan ve eylemi başlatan motifler bütünü *düğüm* olarak adlandırılır.” (Tomaşevski, 2010: 257) Düğüm anlatıda çatışmanın başlamasına neden olur. “Çatışma durumu dramatik bir hareket yaratır, çünkü karşıt iki ilkenin uzun süre bir arada varlıklarını koruması olanaksızdır ve ikisinden biri öbürüne üstün gelecektir. Buna karşılık ‘uzlaşma’ durumu yeni bir harekete yol açmaz, okurun beklentisini harekete geçirmez; bu nedenle de böyle bir durum son bölümde ortaya çıkar ve çözüm olarak adlandırılır.” (Tomaşevski, 2010: 256) Şklovski, anlatıların her zaman bir “çözümle” bitmeyebileceğini; ancak anlatının okurda bir “tamamlanmışlık” hissi bırakması için, asıl konuyla alakasız tasvirlerin yapılabileceğini, durumların anlatılabileceğini ifade etmiş ve bu durumu “sahte son” olarak tanımlamıştır. Yine bazı hikâyelerdeki belirsiz sonları da “olumsuz sonlu” ya da “eksik sonlu” olarak adlandırmıştır. (Parer, 2004: 259) Eyhenbaum ise bu durumu roman türünün tipik özelliği olarak görmüştür. Ona göre (2010a: 191) öyküyle roman arasındaki fark uzunluk–kısalıktan ziyade yazılma niyetiyle ilgilidir. Öykü sonuç odaklıdır. Öyküdeki hemen her şey öykünün sonuyla ilgilidir. Ancak romanı roman yapan şey, beklenmedik bir son değildir. Roman, bu sürprizli sondan ziyade “olayı yavaşlatmak ve türdeş olmayan öğeleri birleştirip kaynaştırmak için kullanılan teknik; bölümleri geliştirmekte ve bağlamakta, farklı ilgi merkezleri yaratmakta, koşut olay örgüleri sürdürmekte, vb’nde görülen ustalık” (Eyhenbaum: 2010a: 191)’la ilgilidir. Bu nedenle romanın sonu, eğer öykü etkisi taşıyorsa, bir güçlenme anı değil bir zayıflama anıdır. Asıl son, romanın sonundan önce bir yerlerde; romanın sonu olarak

verilenler ise kahramanların hayat öyküleriyle ilgilidir. Eyhenbaum, iki tür arasındaki farkı şöyle açıklar: “Roman değişik yerler dolaşarak yapılan ve sakin bir dönüşle bitecek olan bir gezintiye benzetilebilir, öyküye, bir tepeye tırmanmaya benzer, amacı da bu yükseklikte ortaya çıkacak manzarayı bize göstermektir.” (2010a: 192).

Olay örgüsü, okurların motifle karşılaşma sırası, fabulanın kurgulanmasıdır. Şklovski yazılarında olay örgülerini de incelemiştir; çeşitli kurgu tiplerinden, syuzhetteki motiflerin yer değiştirmelerinden ve bunların romandaki işlevlerinden de bahsetmiştir. Kurgu tiplerini ele aldığı “Kurgunun Yapısı”¹² adlı makalesinde Şklovski, anlatılardaki çeşitli kurgu tiplerinden bahsetmiştir. Şklovski yazısında kurgunun oluşumunda da “alışkanlığı kırma” etkisinden ve bunun ilk yöntemi olarak “basamaklı kuruluş”tan bahseder. Basamaklı kuruluştaki içerikte birbiriyle bir şekilde bağlantılı motiflerin birbirine benzemesi ya da karşıt olması durumu motifin farklı açılardan gösterilmesi anlamına geleceği için alışkanlık kırılmış olacaktır. (Şklovski, 2009a: 62) Şklovski, bu duruma örnek olarak Tolstoy’un *Üç Ölüm* adlı öyküsünü gösterir. “Ölüm”ün birleştiriciliğinde üç unsur bir araya gelmiştir: Bir kadın, bir köylü, bir ağaç. Bu üç kahraman arasında ilişkiyi Şklovski şöyle açıklar: “Köylü hanımın arabacısıdır ve ağaç da köylünün mezarına haç görevi görsün diye kesilir.” (Şklovski, 2009a: 63) Şklovski’ye göre Maupassant da böyle paralel ikilikler kullanılır; ancak paralelliği oluşturan unsurlardan sadece birinin akıbeti verilirken diğerinin durumu açıkça verilmez. “Maupassant, birçok hikâyesinde, örneğin bir köylünün ölümünü aktarır. Bunu basitçe tasvir eder fakat bir kasabalının ölümünün edebi tasviri ile kıyaslayıp dehşet verici bir şekilde yabancılaştırarak yapar. Fakat bu edebi tasvir asla hikâyenin içine düzgün bir şekilde sokulmaz, daha çok ima edilir.” (Şklovski, 2009a: 64) Şklovski, adım adım ilerleyen bir kuruluştaki paralelliklerde karşıtlığın da kullanıldığını ifade ederek yine Tolstoy’dan, *Anna Karenina*’dan örnek verir:

“Tolstoy’da paralelizmin daha karmaşık konuları, bir grup ana kahramanın diğer bir grup ile bir yarışa giriştiği romanlarında bulunabilir. Örneğin; aşağıdaki zıt ilişkiler Savaş ve Barış’ta kolaylıkla fark edilebilir: Napoleon – Kutuzov, Pierre Bezukov – Andrei Bolkonsky. Buraya Ayrıca Bezukhov ve Bolkonsky arasında bir koordinatör (ölçüm standardı) görevindeki Rostov’u da ekleyebiliriz. *Anna Karenina*’da aşağıdaki kompozisyonu gözlemleriz; Anna–Vronsky grubu, Levin– Kitty grubu Bu karakterler arasındaki ilişki akrabalık bağlarından doğar.” (Şklovski, 2009a: 64)

¹² “Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri” adlı eserde makalenin başlığı “Öykünün ve Romanın Kuruluşu” (Şklovski, 2010: 160) olarak verilmiştir.

Şklovski aynı yazısında *Binbir Gece Masalları* ve *Mantıku't-Tayr* gibi ana anlatıya eklenmiş yan anlatılardan oluşan “çerçeve tipi” kurgudan da bahseder. Şklovski “öykü derlemesi” olarak ifade ettiği bu tip kurguda yan anlatının ana anlatıya eklenmesinde en yaygın yöntem “olayların gelişimini geciktirmek için efsanelerin ve hikâyelerin ana hikâyenin ortasında verilmesidir. Bu yüzden, örneğin *Binbir Gece Masalları*’nda Şehrazat kendi idamını geciktirmeyi hikâyelerini anlatarak başarırken ‘Seven Viziers’da vezirler kralın kendi oğlunu idam etmesini engellerler.” (Şklovski, 2009a: 65) Şklovski yazısının devamında bir kahramanın başından geçen maceraların birbirini izlediği “sıralama tekniği”nden bahseder ve Odysseus’un ve Sinbad’ın maceradan maceraya koşmasını bu tekniğe örnek olarak gösterir.

Motiflerin anlatı içinde hangi düzenlemelerle yer alabileceğiyle ilgili başlıkta bu kurgu tiplerinden başka, daha spesifik uygulamalardan da bahsedilebilir. Şklovski motiflerin kurguya katkılarıyla ilgili, makaleleri içinde zaman zaman bilgiler vermiştir. Örneğin *Sherlock Holmes ve Gizem Öyküleri* adlı makalesinde gizem yaratarak okurda merak duygusunun uyandırılması için olayların yerinin değiştirilerek anlatılmasını bir teknik olarak görür:

“Bir öykü; olup biteni okuyucunun anlayamadığı bir şekilde de anlatabilir. Hikâyede olup biten “gizemler” bir süre sonra çözümlenir. (...) Bu ikinci tür anlatımın tipik özellikleri geçici yer değişiklikleridir. Esasen belirli bir olayın atlanması ve bu olayın sonuçlarının sonradan ortaya çıkması gibi tek bir yer değiştirme, çoğunlukla böyle bir gizem yaratmak için yeterlidir. (...) Gizemler genel olarak okuyucunun aksiyona olan ilgisini yükseltmek amacıyla roman ya da hikâyelere dâhil edilirler; bu nedenle de aksiyonun çift anlamlı yorumlanması sağlanır.” (Şklovski, 2009c: 101–103)

Bu tipteki öykülere Ömer Seyfettin’in *Kızıl Elma Neresi* adlı öyküsü örnek olarak gösterilebilir. Başlangıçta “Kızıl Elma” nidalarının nedenini ve anlamını bilmeyen okur zamanla, padişah gibi, bu bağrıışların anlamını öğrenir ve böylece hikâye biter. “Yeniçeriler Kızıl Elma’yı Padişahın gitmek istediği yer olarak bilir ve sürekli oraya gitmek isterler.” cümlesi hikâyenin başında verilseydi bu düzenleniş adı geçen hikâyedeki gibi bir sürpriz etkisi yaratmazdı. Benzer bir durumun Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Gulyabani* romanı için de geçerli olduğu söylenebilir. Anlatıdaki kahramanlar gibi okur da başlangıçta esrarengiz olarak görülen olayın sebeplerini anlatının sonlarında öğrenir, gizem de çözülmüş olur. Motiflerin anlatı içindeki yerleriyle ilgili ikinci çıkarım ise (Şklovski, 2009c: 149) tekrar eden motiflerin bölümlerin birbirlerine bağlanmasına yardım etmesidir.

Bu tür spesifik kurgu tekniklerinden bir diğeri de, anlatıcının ileride gerçekleşecek motiflere dair okuru bilgilendirilmesidir. Şklovski, bu bilgilendirmeleri kehanet olarak niteleyip birkaç örnek vermiştir: Bir cadı Macbeth'e Birnam ormanı yürüyene kadar yenilmeyeceğini ve anasından doğan kimsenin onu alt edemeyeceğini söylemiştir. İskender'in efsanesinde ise İskender'e demirden bir toprağın üstünde ve kemikten bir gökyüzü altında öleceği söylenir. Şklovski yine Shakespeare'den örnek vererek, bir krala Kudüs'te öleceğinin söylendiğini ifade eder. (Şklovski, 2009a: 54) Anlatılarda bu tür bilgilendirmelerin okuru meraklandırmak için yapıldığı açıktır. Ancak Şklovski'nin bu teknikte dikkat çekmek istediği şey, anlatının devamında, daha önce gerçekleşeceği bahsedilen motifin kelime oyunları ile sahte bir şekilde gerçekleşmesidir. Yukarıdaki örneklerden devam edilecek olursa, Macbeth'in düşmanları ağaç dallarıyla kendilerini gizlemiş (orman yürümü), onu yenen kişi ise rahimden koparılmış (doğmamış); İskender, bir kalkanın üzerinde (demirden toprağın üstünde) ve fildişi bir tavanın altında (kemikten bir gökyüzü) ölmüş; kral ise Kudüs adlı bir manastırda (Kudüs) ölmüştür. Eski Batılı anlatılarda, önce ileride gerçekleşecek motiflere dair bu tür bilgilendirmelerin yapıp sonra bir şaşırtmacayla bu motiflerin gerçekleştirilmesi tekniği kullanılmış olabilir. Günümüzde roman türünde ise, bu tekniğin sadece ilk kısmı, ileride gerçekleşecek motiflere dair bilgi verilmesi, kalmış; şaşırtmaca etkisi için bu motifin bir nevi sahte bir şekilde gerçekleşmesi ise kullanılmaz olmuştur. Çalışmada bu tekniğin ilk kısmı, anlatıcının ileride gerçekleşecek motiflere dair bilgi vermesi, "kehanet motifi" olarak adlandırılacaktır.

Bu türden bir diğer spesifik kurgu tekniği olarak, anlatıcının okuru kasten yanlış yönlendirmesi de gösterilebilir. Bu sayede ileride gerçekleşecek bazı motifler gizli kalmaya, ortaya çıktıklarında ise sürpriz etkisi yaratmaya uygun olacaktırlar. Tomaşevski, bu tekniğin daha çok polisiye romanlarda kullanıldığını ifade ettikten sonra şunları söyler: "[B]u tür romanlarda, okuru (ve kişilerden bazılarını, sözgelimi Conan Doyle'de Watson ya da polis) yanlış yola sürüklemek için birtakım ayrıntılar verir. Yazar bizim yanlış çözüme gitmemize göz yumar. (...) Okur yapıttaki her ayrıntıyı geleneksel bir biçimde yorumlamaya alışmıştır. Kurnazlık, sonunda ortaya çıkar, okur da bütün bu ayrıntıların yalnızca beklenmedik bir çözümü hazırlamak için araya sıkıştırılmış olduğunu anlar." (Tomaşevski, 2010: 266). Çalışmada anlatıcının

okuru yanlış yönlendirerek sürpriz etkisi yaratmak için onun görüş alanına soktuğu nesnelere ya da motifler, “sahte ipucu” olarak adlandırılacaktır.

Şklovski'nin, motiflerin anlatıda yer alış şekliyle ilgili asıl çıkarımları ise *Bir Parodi Olarak Roman: Tristram Shandy* adlı makalesindedir. Şklovski'nin bu makalede özellikle dikkat çekmek istediği şey, Tristram Shandy'deki “algılamayı güçleştirme” teknikleridir. Şklovski, bu tekniğin çoğunlukla motiflerin yer değiştirmesiyle ya da özgür motiflerin araya girmesiyle oluştuğunu düşünür: “Stern'in Tristram Shandy'sine ilk göz attığımızda bir kaos mefhumu ile şaşkınlığa uğrarız. Olay sürekli kesilir, yazar sürekli başa döner ya da ileri atlar. Hemen anlaşılamayan ana tema, insanın burnunun ya da isminin onun karakterine etkisi üzerine garip düşünceler veyahut da tahkimat bahisleri ile dolu düzinelerce sayfa ile sürekli sekteye uğrar.” (Şklovski, 2009e: 147) Fabulanın etkisinin iyice azaldığı bu romanda, bu durumun tipik bir göstergesi olarak önsöz romanın 206. sayfasında “Yazar'ın Önsözü” (Sterne, 2012: 206) başlığıyla verilmiştir.

Bu başlık altında ele alınabilecek son konu ise “hatırlatıcılar”dır. “Hatırlatıcılar”, romandaki bazı motiflerin tekrar edilerek unutulmasını engellemek, çözülmemiş düğümlerin ya da motiflerin birbirleriyle olan bağının okurun dikkatinden kaçmaması için kullanılan motiflerdir. Şklovski bu tip motifleri bölümleri birbirlerine bağlanmasını sağlayan bağlar olarak görür ve *Don Kişot* ile *Tristram Shandy* romanlarından bu tür hatırlatıcı motiflerle ilgili örnekler verir. (Şklovski, 2009b: 74–92). Bu tür bir motife Huzur romanında da rastlanır. Romanda savaş çıkması ihtimalinin zaman zaman dile getirilmesi, bundan kaynaklanan huzursuzluk duygusunun okura hatırlatılmasını sağladığı gibi, ileride dönecek konunun okurun zihninde taze kalmasını da sağlamıştır.

1.4.4.3. Gerekçeleştirme (МОТИВІРОВАКА / MOTIVIROVKA)

Rus Biçimcilerinin roman incelemesinde kullandığı önemli kavramlardan biri de “gerekçeleştirme”dir. (Rus. motivirovka, İng. motivation) “Ayrı ayrı motiflerin ve motifler bütününe yapıya girişini gerekli gösteren yöntemler sistemi”(Akt. Parer, 2004: 252) şeklinde tanımlanan gerekçeleştirme, yapıtı oluşturan motifler arasındaki mantık örgüsü olarak da nitelenebilir. Bu örgünün başarılı bir şekilde kurulabilmesi için bir olayın tesadüfler ve ani değişimlerle gerçekleşmemesi, olayın meydana gelmesinin roman sistemi içerisinde “kaçınılmaz görünmesi” (Akt. Parer, 2004: 252) gerekir.

Örneğin hayat dolu bir genç kız kahramanının intihar edeceği, romanın başlarında tahmin edilemeyebilir; ancak bu olay romanın sonunda gerçekleştiğinde okur bu olayı yadırgamamalıdır.

Gerekçelendirme temelde “özgür motifler”le ilgili görünse de esasında kurgu, karakterlerin oluşumu, mekânın işlevsel kullanımı gibi, anlatının syuzhetiyle alakalı birçok unsurun var olmasında da çok önemli bir rolü vardır. Kavram *Kara Kitap* üzerinden anlatılacak olursa *Kara Kitap*’ta romanın asıl konusuyla doğrudan ilişkili olmayan gazete yazıları (özgür motifler), karısını arayan roman kahramanı Galip’in, karısının kaçtığı düşünüşü gazeteci Celâl’in yazılarını okuması gerekçe gösterilerek esere yerleştirilmiştir. Bu, aynı zamanda romanın *Binbir Gece Masalları*’nda olduğu gibi “çerçevesi” bir kurguya sahip olmasını da sağlamıştır.

Anlatı yazarları eserlerinde söylemek istediklerini kahramanlara bazı özellikler yükleyerek söylerken, bu kişilerin taşıdıkları özelliklerin sözleriyle uyumlu olmaması gerekçenin zayıflığına bağlanabilir. Örneğin Berna Moran Gürpınar’ın toplum tarafından benimsenmeyecek “tehlikeli” konularla ilgili söylemek istediklerini romandaki serserilere, olumsuz karakterlere söylettiğini ifade ettikten sonra şunları söyler:

“Gürpınar’ın bu tutumu, yani halkı eğitmek için dile getirilecek fikirler söylensin de kim tarafından nerede, nasıl söylenirse söylensin düşüncesi romanı roman olarak zedeler. Çünkü karakterlerde tutarsızlığa yol açar, romanın bütünlüğünü bozar, yapay sahnelerin araya girmesine neden olur. (...) Bazen felsefi bir konuyu tartışmak için, yazar, zorlama bir sahne çıkarır okurun karşısına. Romanın bütünü ile kaynaşmayan, inandırıcı olmayan bu çeşit parçalar yapıtta bir yama gibi sırtır.” (Moran, 1997: 112)

Moran bu sözleriyle Gürpınar’ın özgür motifleri başarılı bir şekilde gerekçelendiremediğini ifade etmiş olmaktadır.

Şklovski, kurgu yapılarının oluşumunda da gerekçelendirmeden bahseder. Olayların olayı kovaladığı, bitmek bilmeyen macera romanlarının, “zincirleme kurgusu”nu açıklarken örnek olarak *Odyssea*’yı ve *Sinbad*’ı ele alır. Ona göre *Odyssea*’nın bu kadar macera yaşamasının ve anlatının zincirleme kurgusunun, “gerekçesi” tanrıların gazabına uğramasıdır. *Sinbad*’ın durumunu ise mizahi bir dille şöyle açıklar: “*Odyssea*’nın Arap kuzeni Denizci *Sinbad* (tabii aslında bir nedeni varsa) maceralarının nedenini kendine saklar. Çünkü *Sinbad*’ın seyahate öyle bir tutkusu vardır ki yazar kahramanının yedi seyahatini dönemin bütün seyahat kültürünün içine katmayı başarır.” (Şklovski, 2009a: 69) Şklovski’nin çerçeve kurguyu anlatırken kullandığı

Binbir Gece Masalları örneğinde de yine bir gerekçenin varlığından bahsedilebilir. Bu tür hikâye derlemelerinin oluşumunda temel bir anlatı vardır. Bu anlatının ortaya çıkardığı durumla başka hikâyeler de anlatının içinde yer alır. Örneğin *Binbir Gece Masalları*'nda çok sayıda hikâye anlatılmasının gerekçesi Şehrazat'ın ölümünün geciktirilmek istenmesidir.

Tomaşevski, gerekçelendirmeyi bir nevi anlatının yapı unsurlarını bir arada tutan bir harç olarak görür:

“Bir yapıtın tema örgüsünü oluşturan motifler dizgesi estetik bir bütünlük sunmalıdır. Eğer motifler ya da motifler dizgesi, yapıt içinde yeterince bağlantılı değilse ve eğer okur, bu dizge ile yapıtın tamamı arasındaki ilişkiden hoşnut değilse, söz konusu motifler dizgesinin yapıt ile bütünleşmediği söylenir. Eğer yapıtın bütün bölümleri arasında iyi bir bağlantı kurulmamışsa, yapıt çözülür. Bu nedenle, her özel motif ya da motifler dizgesinin yapıtta katılması doğrulanmalıdır (gerekçelendirilmelidir).” (Tomaşevski, 2010: 264)

Örneğin Berna Moran, *Kiralık Konak*'ta Hakkı Celis'in geçirdiği değişimin “iyi gerekçelendirilmemesi nedeniyle” inandırıcı olmadığını ifade etmiş ve biçimci terminolojiyle ifade edilecek olursa “kahramanın değişimi” motifinin anlatıya yeterli derecede uyum göstermesini sağlayamadığı için yazarı eleştirmiştir:

“Böyle önemli bir kişilik değişmesi ya da karakter gelişmesinde romancıya düşen iş, bizi karakterin iç hayatına sokarak onun ruhsal durumunu, yaşantısını paylaşmak, değişikliğin nedenlerini, bizim de inanmamızı sağlayacak bir ustalıklarla aydınlatmaktır. (...) Karaosmanoğlu bir romancı olarak okurun tepkisini yönlendirmek ve Hakkı Celis'in yazar adına yaptığı değerlendirmelere, vardığı yargılara okurun katılmasını sağlamak zorunda.” (Moran, 1997: 146–147)

Tomaşevski yazısının devamında gerekçelendirmeleri tasnif eder. İlk olarak “düzenleyimsel gerekçelendirme” (МОТИВІРОВКА КОМПОЗИЦІОННАЯ/ MOTIVIROVKA KOMPOZITSIONNAYA) olarak ifade ettiği; özellikle dural motiflerin, anlatıyı desteklemesi, onun ilerleyişini sağlaması anlamındaki gerekçelendirme. Buna göre anlatıda gereksiz olarak kullanılmış hiçbir aksesuar ya da gereç olmamalıdır. Tomaşevski bu durumu şöyle açıklar: “Eğer öykünün başlangıcında duvarda bir çivi olduğu söyleniyorsa, öykünün sonunda, kahraman kendini bu çiviye asmalıdır.” (Tomaşevski, 2010: 264). Bu tip gerekçelendirmenin yukarıda ifade edilenden başka Tomaşevski'nin “motiflerin, belirleyici özellikleri ortaya koyma teknikleri olarak yapıtta katılması” (Tomaşevski, 2010: 265) olarak ifade ettiği başka işlevleri de vardır. Burada özellikle yapılan tasvirlerin anlatıda geçen motifleri desteklemesi, ona fon olmasından bahsedilebilir. Örneğin Halit Ziya'nın romanlarında

“kişilerle mekân veya fiziki çevre arasında da sıkı bir ilişki kurulmuştur. Öyle ki birçok romanda ilgili unsurlar veya mekân tasvirleri bir çeşit kişi yaratma veya karakterizasyon aracı işlevini görür. (...) Ferdi ve Şürekâsı’nda Hacer’in yatak odasının tasvirinden biz, hem babanın kızını hayatının merkezi yaptığını hem de diğer babaların aksine sonradan elde edilen servetin verdiği görgüsüzlüğü hissederiz. Gerek odanın gerekse daha sonra eve görücü olarak gelen Saniha’nın gözleriyle anlatılan salonun tasvirleri her şeyi parayla ölçen bir adamın varlığını okura sezdirir.” (Huyugüzel, 2004: 77)

Yukarıda ifade edildiği gibi Halit Ziya dural motiflerden oldukça işlevsel bir şekilde yararlanmış ve onları anlatmak istediklerini destekleyecek, besleyecek şekilde kullanmıştır. Tomaşevski yazısının devamında, gerekçelendirmenin bu işlevini dural motiflerin, bağlı ya da özgür motiflere bir nevi fon görevi görmesi olarak açıklar: Kötü bir olay gerçekleşirken fırtına vb. ayrıntıların kullanılması ya da kontrast yaratmak için tam tersi bir durumun kullanılması gibi. Şklovski bu duruma *Polinka* adlı öyküden örnek verir:

“Bir satıcı, bir kadın terzisine ona olan aşkını anlatıyor ve âşık olduğu öğrencinin bir gün onu aldatacağını iddia ediyor. Bu konuşma kahramanlar sanki satılık aksesuarlarla ilgili tartışıyorlar gibi görünüyor. Seslerinin tonu süre giden drama ile keskin bir zıtlık gösteriyor. Satış kasten uzuyor, çünkü adam âşıkken kadın suçlu hissediyor. *‘Bu günlerde en moda aksesuarlar kuş tüyünden en moda renkler ise güneş çiçeği ya da hafif sarıyla karışık bordo olan, kanak rengidir. Çok geniş seçeneklerimiz var. Ve bu hikâye nereye gidiyor? Gerçekten bilmiyorum’* (...) *‘Nikolai Timofeich onun heyecanını dükkândaki diğer müşterilerden çaresizce saklamaya çalışırken kolunu Polyenka’ya siper eder. Zorla gülümser ve yüksek bir sesle: “İki tür dantel var, bayan. Pamuk ve ipek. Oryantal, İngiliz, Valensiyennes, tığ işi, torçon —bunlar pamuk. Öte yandan rokoko, sutaşı ve kambrik ipektir... Allah aşkına gözyaşlarını sil. İnsanlar geliyor.”* (Şklovski, 2009a: 60).

Bu örnekte satıcının sözleri, hem anlatının akışını kesmekte hem de ortamdaki duygusal atmosfere kontrast oluşturarak olayın algılanış biçimini değiştirmektedir. Böylece mizah ve duygusallık harmanlanmakta, olayın duygusal ağırlığı hafiflemektedir. Aynı zamanda bu anlatım biçiminde hayatın her şeye rağmen devam ettiğinin ifade edilmeye çalışıldığı da söylenebilir.

Bütün bunların dışında dural motifler okuru yanıltmak için de kullanılabilir. Birinci sahnede bir silah gösterip üçüncü sahnede patlatmamak gibi. Tomaşevski, özellikle polisiyelerde kullanılan bu tür motiflerin var oluşunu “sahte gerekçelendirme” (Tomaşevski, 2010: 266) olarak ifade eder.

Tomaşevski’nin ele aldığı ikinci gerekçelendirme tipi ise “gerçekçi gerekçelendirme” (МОТИВІРОВАКА РЕАЛІСТИЧЕСКАЯ/MOTIVIROVKA REALISTICHESKAYA)dir. Tomaşevski bu tipteki gerekçelendirmeleri, bazı motiflerin

yapıtın gerçeğe benzer olması; okurda bu yanılsamanın oluşturulması gerektiği için var olmasıyla açıklar. Bu başlık altında fantastik türüne de değinen Tomaşevski, fantastik anlatıların da aslında “bilerek benimsenen bir varsayım” (Tomaşevski, 2010: 269) olduğunu ifade eder. Ona göre, fantastik anlatıyı okuyan okur da sonuçta anlatılan olayların sürükleyiciliğine kapılacaktır. Yazısında “gerçeğe benzerlik” anlayışının zaman içinde değiştiğini ifade eden Tomaşevski, her yazın okulunun kendisinden önceki anlayışın parodisini yaparak onu yıprattığını ve kendi anlayışını hâkim kıldığını ifade eder. (Tomaşevski, 2010: 267) Bu noktada postmodern öncesi romanlarda “bulunmuş elyazması” ya da “anlatıcının yazar olduğunu ifade etmesi” anlamında görülen üstkurmacanın zamanla postmodern okul tarafından parodi aracılığıyla yıpratılarak “gerçeğe benzerlik” anlayışını değiştirdiği ifade edilmelidir. Genel anlamda parodi, yeni okulun, eski okulun “alışılmış” anlayışını yıkma, kendisini yeni bir anlayış olarak ortaya koyma yollarından biridir. Böylece kendisini “alışıl gelmiş kurallardan” sıyrılan ürün “alışkanlığı kırmış” olacaktır. Örneğin postmodern anlayışta “gerçeğe benzer” olma, yerini ürünün kurgusallığına dikkat çekmeye bırakmıştır. Ancak yine de postmodern ürünlerde de okurun psikolojik olarak gerçeğe benzerlik yanılsamasından kurtulamadığı (Tomaşevski, 2010: 267) söylenebilir.¹³ Sonuç olarak postmodern

¹³ Bu duruma, Postmodern romanlarıyla bilinmesine rağmen, Orhan Pamuk’un çok eski bir arkadaşıyla yaşadığı ilginç olay örnek gösterilebilir: “Arada bir bu konuları konuştuğum eski bir profesör arkadaşımın Masumiyet Müzesi’nin yayımlandığı günlerde rastlayınca, halden anlayacağımı düşünüp o günlerde herkesin bana ‘Siz Kemal misiniz Orhan Bey’ sorusunu sorduğundan şikâyet ettim. Yıllardır karşılaşmadığım eski dostumla birlikte Nişantaşı’nda, hikâyenin geçtiği sokaklarda yürürken bu konuları açtık ve Foucault’nun ‘Yazar Nedir?’ adlı metnini, ideal ve ima edilen okur kavramlarını, Wolfgang Iser’i, yıllarca önce bu dersleri vermiş olan ve ikimizin de sevdiği Umberto Eco’yu hatırladık. Nazik arkadaşım bana Kara Kitap’ın ‘Üç Silahşörler’ başlıklı bölümünde sözünü ettiğim, eşcinsel olmadığı halde öyleymiş gibi yazan Arap şairi Ebu Nuvaz’dan, yüzyıllarca kitaplarını kadın ağzından yazan Çinli erkek yazarlardan söz etti. Okurların dedikodu merakını gazetelerin de kışkırttığını ve Batı’daki roman ve kurmaca anlayışının ülkemize gelmesinin de böylece geciktiğini, halkın kültür düzeyinden şikâyet etmeyi alışkanlık edinmiş Batı dışı ülke aydınları gibi, çok da fazla kederlenmeden söyledik birbirimize.

Derken eski arkadaşım, Teşvikiye Camii’nin karşısında bir apartman binasının kapısı önünde durdu. Onunla birlikte ben de durdum, soran gözlerle ona baktım.

‘Eve gidiyorsun sanmıştım,’ dedi bana.

‘Eve gidiyorum, ama burada oturmuyorum ki...’ dedim.

‘Sahi mi?’ dedi profesör arkadaşım. ‘Romanından kahramanın Kemal’in annesiyle burada oturduğunu anlamadım,’ dedi kendi yanlına gülümseyerek. ‘Okurken farkında olmadan senin de annenle buraya taşınmış olduğunu düşünmüşüm herhalde...’

Artık her şeyi hoşgören ihtiyarlar gibi, kurmaca ile gerçeği karıştırmamıza olgunlukla gülümsedik. Bu yanılsamaya, romanların gerçeklik kadar hayal gücüne de dayandığını unuttuğumuz için değil, romanlar okura bu yanılsamayı yaptırdığı için kapıldığımızı seziyorduk.” (Pamuk, 2011: 36-37) İşte romanda, okurda bu yanılsamanın oluşabilmesi için yapılan düzenlemelere “gerçekçi gerekçelendirme” denebilir. Bu gerekçelendirme, postmodern romanlar çeşitli üstkurmaca uygulamalarıyla okura bir kurmaca okuduğunu hatırlatsa bile, okurda bu tür bir yanılsama gerçekleşmesini sağlayabilmektedir. Postmodern romanlarda bu durumun ortaya çıkması biraz da okurun kurmaca dışında da kurmaca gerçekliğini devam

anlatılarda da, anlatıcı okuru okumakta olduğu metnin roman olduğunu konusunda uyarsa ya da yazar metnin kurgusallığını çeşitli tekniklerle aleni hale getirirse de, okur okumakta olduğu metnin gerçekliğine kendisini kaptıracaktır. Tomaşevski bu etkinin oluşturulabilmesi için, anlatı dışındaki dünyada gerçekleşmiş olayların, kişilerin anlatının içinde yer almalarını bu çabanın bir sonucu olarak görür. (Tomaşevski, 2010: 270) Örneğin Milli Edebiyat döneminde ya da sonraki dönemlerde yazılan Kurtuluş Savaşı konulu anlatılarda dış dünya gerçekliğinin birebir anlatıya girdiğini söylenemez. Ancak yazarlar okurda gerçeklik duygusu uyandırmak için Kurtuluş Savaşı'nın cephelerinden, yapılan çarpışmalardan, savaşta emeği geçmiş gerçek kişilerden bahsederek romanda anlatılan diğer olayların da “Kurtuluş Savaşı” gibi gerçek olduğu zannını uyandırmak istemişler ve gerçek hayatla bağlantılı olan bu tür unsurları anlatılarına dâhil etmişlerdir.

Tomaşevski'nin yazısında dile getirdiği son gerekçelendirme tipi “estetik gerekçelendirme” (МОТИВИРОВКА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ / MOTIVIROVKA KHUDOZHESTVENNAYA)dir. Bu gerekçelendirmeden kasıt, anlatı dışı dünyanın anlatıya girerken sanatsal bir dünyanın gerçeklerine uygun olarak, bir nevi anlatının estetik düzenine uyarak girmesidir. Bu gerekçelendirme, esasında, Şklovski'nin *Teknik Olarak Sanat* makalesinde sanatın temel işlevlerinden saydığı “alışkanlığı kırma/yabancılaştırma”dır. Şklovski'nin Rus Biçimciliğinin “alamet-i farikalarından” biri sayılan bu terimini Tomaşevski şöyle açıklar: “Yazın dışı gerecin bir yapıta sokulması yeni olmasıyla ve bireyselliğiyle doğrulanmalıdır; bundaki amaç, söz konusu gerecin yazınsal yapıttaki öbür oluşturucularla bağdaşmasını sağlamaktır. Eski ve alışılmış olandan tıpkı yeni ve alışılmamış olan gibi söz etmek gerekir. Sıradan olan, tıpkı tuhaf, alışılmamış olan gibi ele alınıp işlenmelidir.” (Tomaşevski, 2010: 271) Tomaşevski, makalesinin devamında küçük bir kız çocuğunun gözünden ciddi bir toplantının aktarılmasını, bir atın gözünden insanların dünyasının aktarılmasını ve daha önce hiç düello izlememiş bir kişinin düelloyu tarif etmesini bu gerekçelendirmeye örnek olarak verir. Şklovski de bu tür alışkanlığı kırma tekniklerine ilave olarak olayların duygusal bir bakış açısından anlatılmasını da özel bir tasvir yöntemi olarak nitelendirir ve bu tür anlatım şeklinin de alışkanlığı kırma etkisini oluşturabileceğini belirtir. (Şklovski, 2009e: 159) Berna Moran, Halide Edip Adıvar'ın Sinekli Bakkal

ettirmek istemesiyle ilgili bir durumdur. Bir anlamda romanın türü, dönemi, ne olursa olsun umumiyetle okurlarda böyle bir eğilim görüldüğü söylenebilir.

Mahallesi'ni aktarırken böyle duygusal bir bakış açısıyla gerçeği değiştirdiğinden bahsetmiştir (Moran, 1997: 130). Adıvar'ın mahalle tasviri gerçeğe yakın olmaktan çok duygusal bir bakış açısıyla idealize edildiği için okurun aklındaki “mahalle” alışkanlığını kırmış ve onu farklı bir şekilde sunmuş olmaktadır.

Daha önce 1.3. Rus Biçimciliği'nin Dil ve Edebiyatla İlgili Görüşleri başlığında da ifade edildiği gibi¹⁴ nesnelere olduğundan farklı tasvir edilmesi de yine estetik gerekçelendirme kapsamındadır. Bennett, Rus Biçimcilerinin bu anlayışını şöyle açıklar:

“ [Biçimciler], bir noktada belirli cümleleri ya da dize yapılarını, günlük konuşma dili kategorisinde etkileyen değişimlerin keskin doğasını ortaya koymak için titiz analizlere maruz bıraktılar. Kısa ve öz bir örnek olarak Len Deighton'un *Milyar Dolarlık Beyin*'den şu cümleyi alalım:

‘Güneşli bir gündü ve gökyüzü tam ortasına mavi bir mürekkep damlatılmış tertemiz bir kurutma kağıdı gibiydi.’

Biçimci analize göre bu cümlede başarılan şey ‘gökyüzü maviydi’ cümlesinin, kişinin zayıf algısının gökyüzünün maviliğine yeniden dikkat edecek şekilde değişime uğratılmasıdır. Cümle yalnızca bilgilendirme işlevine hizmet etmez; o bizim onun kendi içindeki estetiği algılamamızı arttırmak için sunulan gökyüzü imgesine dikkatlerimizi yoğunlaştırır.” (Bennett, 2005: 17)

Romanlarda yapılan tasvirlerin bazılarının “edebî” olarak nitelendirilmesinin sebebi de bu değiştirme çabasında aranabilir. Çünkü örneğin bir evin herhangi bir değiştirme çabasına girilmeden birebir anlatılması ancak mimariyle ilgili bir metinde olabilir. Romancının bazen böyle bir anlatım yoluna gitmesi ise olayların geçtiği mekânın okurun gözünde daha iyi canlanması için olabilir ki bu tasvir biçimi yine “edebî” kaygılarla açıklanamaz. İleride bu tür tasvir anlayışına *Araba Sevdası'nın* başlarındaki Çamlıca tasviri bahsinde değinilecektir.

Bu gerekçelendirmedeki temel düşünce, gerçekte olanın, alışılmış olandan çok farklı bir şekilde sunularak okura aktarılmasıdır. Böylece gerçek olduğu gibi değil sanatsal bir bakış açısıyla okura sunulmuş, okurun gerçekle ilgili “alışkanlığı kırılmış” olur.

¹⁴ Nesnelere adı kullanılmadan ilk kez görülüyormuş gibi tasvir edilmesi, bir ayrıntının detaylı bir şekilde anlatımı gibi teknikler de alışkanlığı kırmak için kullanılan tekniklerdendir. Şklovski (2009g: 205) konuyla ilgili verdiği örneklerin birinde işitsel öğelerle görmeye dair öğelerin yan yana getirilmesiyle yapılan harmanlamanın bu etkiyi yaratabileceğine işaret eder ve çocukların dünyayı algılayış biçimini de yine bu duruma örnek olarak gösterir. Ona göre çocuklar, büyüklerden farklı olarak sandalyeyi “mobilya” kategorisinin içinde değil sadece büyük bir nesne olarak algırlar. Her şeye yetişkinlerden çok fazla “realist” bakan çocuklar, hayattan büyüklerle göre daha fazla zevk alırlar. Yazarlar da, eserlerinde nesnelere ait oldukları kategorilerden soyutlayarak onun daha farklı ve “yeni” algılanmasını sağlamış olurlar. Örneğin Halit Ziya, romanında yıldızlarla dolu gökyüzünü “elmas yağmuru” olarak anlatır ve “yıldızlarla dolu gökyüzü”ne özel bir anlam vererek onu farklılaştırır, okurun alışkanlığını kırar.

1.4.4.4. Kahramanlar ve Anlatıcı (ГЕРОЙ / Geroy)

Rus Biçimciliğinde anlatıdaki kişileri, “gerçek insanları temsil eden karakterler” olarak değil, anlatının inşasında rol alan gereçlerden biri olarak görülürler ve biçimci terminolojide zaman zaman “figür” kelimesiyle karşılanırlar.¹⁵ Öyle ki Tomaşevski “kahraman”ı “değişik motifler için canlı dayanaklar olan kişilerin sunulduğu, bu motifleri bir araya getirmek ve birbirine bağlamak için başvurulan yaygın bir teknik.” (Tomaşevski, 2010: 274) olarak tanımlar. Bu teknikle aslında yazar, anlatmak istediklerini birbirine bağlamış olur. Örneğin Orhan Pamuk, eşyalara duyduğu tutkunun bir sonucu olarak eşya biriktirdiğini ve bulduğu bu eşyaları kahramanlarına kullandırdığını anlattığı, Masumiyet Müzesi ile ilgili yazısında şöyle söyler:

“Sırf bir dizi eşyaya bakarak bir hikâyeye, bir roman düşleyebileceğimi, bunun ben de bir alışkanlık olabileceğini Masumiyet Müzesi romanı çıkmadan önce de keşfetmişim. Rus Formalist edebiyat kuramcısı Viktor Şklovski, olay örgüsü denen şeyin bir romanda anlatmak araştırmak istediğimiz noktalardan, temalardan geçen bir çizgi olduğunu söyler. Bir dizi eşyayı içgüdüyle seçtikten sonra önümüze koyup, onları bir hikâyeye birleştirip, kahramanların hayatlarına nasıl katabileceğimizi düşünüyorsak, bir roman kurmaya başlamışız demektir.” (Pamuk, 2010: 412)

Pamuk biriktirdiği eşyalardan (özgür motiflerden) geçen bir syuzhet oluşturma isteğini gerçekleştirmek için bu eşyaları kahramanlarına kullandırmak durumundadır. Ancak sadece bu yeterli değildir. Tomaşevski’ye göre

“anlatı kişisi, motiflerin yığılması içinde yön bulmayı sağlayan bir ipucu, özel motifleri sınıflandırmaya ve düzenlemeye yarayan bir yardımcı araçtır. (...) Bir kişinin belirleyici özelliklerini ortaya koymak, onun tanınmasını sağlayan bir tekniktir. Bir kişiye ilişkin *belirleyici özellik* terimini, bu kişiye ayrılmayacak biçimde bağlı olan motifler dizgesini adlandırmak için kullanıyoruz. Daha dar anlamda, *belirleyici özellik* teriminden kişinin ruhsal yapısını, karakterini tanımlayan motifleri anlıyoruz. Kahramanın bir özel adla adlandırılması, belirleyici özelliğin en yalın ögesidir. (...) Burada amaç da *fabula*’nın gelişmesi için gereken eylemleri bu ada bağlamaktır. Daha karmaşık kuruluşlar, kahramanın edimlerinin belli bir ruhsal bütünlükten kaynaklanmasını ve bu edimlerin söz konusu kişi için ruhsal açıdan geçerli olmasını gerektirir (edimlerin ruhsal gerekçelendirilmesi). Bu durumda, kahramana bazı kişilik (karakter) özellikleri yüklenir.” (Tomaşevski, 2010: 274)

Bu nedenle Orhan Pamuk’un eşyaları bir araya getirebilmesi için bir “âşik” a ya da Kara Kitap’taki gibi birbirinden bağımsız köşe yazıları ve İstanbul gibi motifler için karısını arayan bir kocaya ve karısının kaçtığı bir köşe yazarına ihtiyacı vardır.

¹⁵ Ancak çalışmanın tahlil kısmında kullanılan iki temel kaynakta Rusça ГЕРОЙ (Kahraman) terimi kullanıldığı için çalışmada da bu terminolojiye sadık kalınacaktır. Sözcük Rusça sözlüklerde şu anlamlarda kullanılmaktadır: “1. Kahraman, alp. 2. Kahraman;~ лресы piyesin kahramanı.” (Büyük Rusça-Türkçe Sözlük,1995:144)

Tomaşevski'nin kahramanla ilgili aşğıdaki ifadeleri ise daha sonra postmodern anlatılardaki "kahramanın ölümü"ne ulaşan yönelimin ilk işaretleri gibidir: "Kahraman *fabula* için hiç de gerekli değildir. *Fabula* bir motifler dizgesi olarak, kahramana ve onun belirleyici özelliklerine önem vermeyebilir. Kahraman gerecin konuya dönüşümünün sonucudur ve bir yandan motiflerin birbirine bağlanmasını, öte yandan da motifler arasındaki bağın kişileştirilmiş gerekçesini simgeler." (Tomaşevski, 2010: 277). Örneğin Çeçen, postmodern bir romancı olan Italo Calvino'nun kahramanı bir gereç olarak kullandığını şu ifadelerle açıklar: "Einstein, Jacobson, Hegel, sibernetik ve semiyolojiden öğrendiklerini 'Kozmokokmik Öyküler'de Qfwfg adlı anlatıcısına (kişi ya da kahraman demeye dilim varmıyor) yüklüyor Calvino." (Çeçen, 1996: 202). Görüldüğü üzere bazı postmodern anlatılarda kahraman, tam da Rus Biçimcilerinin öne sürdüğü gibi, motifleri bir araya getiren bir gereçten başka bir şey değildir.

Kahramanların, aralarında akrabalık bağı kurularak bölümlerin birbirine bağlanmasını, çeşitli tematik benzerlik ya da karşıtlıklarının gerekçelendirilmesini sağlamak gibi işlevlerinden bahseden Şklovski (2009: 63–64) kahramanın syuzheti değil, syuzhetin kahramanı belirlediğini düşünür. Bu konuyla ilgili en önemli çıkarımı ise Don Kişot'tur. Ona göre Doğu anlatı geleneğinde öykülerden oluşmuş *Kelile ve Dimne*, *Mantıku't-Tayr* gibi anlatılar zamanla Avrupa'ya gelmiştir ve bu türe benzer ilk eser ise *Dekameron*'dur. Ancak bu eserin de bir romandan çok, Doğu'daki benzerleri gibi, bir "öykü derlemesi" olduğunu düşünen Şklovski, *Don Kişot*'u bu anlatı geleneğinden farklı olarak "derleme öyküler arasında yolculuğun gerekçelendirme görevi gördüğü zincirleme yöntemiyle kurulmuş tek figürlü romana geçişin tipik örneği" (Parer, 2004: 261) olarak değerlendirmiş, Don Kişot tipinin bu kadar öne çıkmasının yazarın amaçladığı bir şey olmadığını ve bu tipin aslında romanın biçiminin bir sonucu olduğunu düşünmüştür. (Şklovski, 2009b: 80) Parla'nın "talihsiz okuma" (Parla, 2013: 49) olarak değerlendirdiği bu tespitler aslında *Don Kişot* anlatısının ya da Don Kişot isimli kahramanın değersizliğiyle ilgili değildir. Şklovski'nin yapmaya çalıştığı şey, roman eleştirilerinde kahramandan hareket edilerek metin incelemeleri yapılması yerine metni, metnin biçimini (syuzhetini) merkeze alarak inceleme yapmak, onu bir sistem olarak ele almaktır. Anlatılardaki kahramanları "her türlü psikolojik ve felsefi gerekçelendirmeden uzak tutan Şklovski, böylece kahramanları 'öyküleyici yapının yan ürünü' ve 'kompozisyona ait bir element' olarak göstermiştir. Şklovski'nin

bu yaklaşımıyla edebiyat yapıtındaki başlıca değerlendirme ölçütlerinin ‘geleneksel hiyerarşisi’ yıkılmıştır.” (Parer, 2004: 289). Günümüzde anlatıbilim alanında yapılan incelemelerde, metnin bütüncül olarak incelenmesinin temelinde Rus Biçimcilerinin Saussure’den etkiler taşıyan bu bakış açısının etkisi vardır.

Tomaşevski, kahramanlarla anlatıcı arasında bir bağ gördüğü için anlatıcının pozisyonuna da yine bu başlıkta değinilecektir. Tomaşevski, anlatıcıları ikiye ayırmıştır: (Tomaşevski, 2010: 260) Nesnel anlatıcı ve öznel anlatıcı. Nesnel anlatıcı, anlatıcının kahramanlardan olmadığı ilahi bakış açısı ve 3. tekil anlatıcıyı ifade etmiştir. Öznel anlatıcı ise kahramanların anlatıcı olduğu bakış açısını ifade etmek için kullanılmıştır. Tomaşevski bu anlatıcı tiplerine ilaveten her ikisinin karışımından oluşan anlatıcılar olabileceğini de ifade etmiştir. Tomaşevski’ye göre, anlatıcı genellikle kahramanın yazgısını takip eder. Bu anlamda bazı anlatılarda kahramanlar aslında gizli anlatıcıdır. Olaylar onun yaşadığı sırayla, onun bakış açısından anlatılır. Böylece anlatılarda kahraman, anı türüne benzer şekilde hayat hikâyesinden bahseder ve bu hayat hikâyesi de motiflerin sıralamasının gerekçesi olur. Örneğin *Mai ve Siyah*, tanrısal bakış açısı kullanılarak yazılmıştır. Ancak Ahmet Cemil’in yazgısını takip eden anlatıcı olayları, sunuş bölümünden sonra, “Ahmet Cemil’in hayat öyküsünün sıralaması”na göre anlatmaktadır. Sonuç olarak kahramanlar, anlatıcının anlattığı olayların sıralaması nedeniyle anlatıcı üzerinde etkilidir, hayat hikâyeleri olması nedeniyle fabulanın sıralamasının gerekçelendirilmesi görevi görürler.

Eyhenbaum, kurgusal eserlerin değişimini konu edinen yazısında, öykülemenin ağırlıklı olduğu metinlerde yazılı anlatımın, diyalogların ağırlıklı olduğu metinlerde sözlü anlatımın etkili olduğunu düşünmüştür. (2010a: 186–187) Çünkü diyaloglar aracılığıyla edebi yazı dili değil, konuşma dili metne dâhil olmaktadır. Ona göre anlatıcının ortaya çıkması da, yazarların eserlerini sözlü anlatımın etkisinden uzaklaştırmak için anlatıcıyı metne dâhil etmeleriyle ilgilidir. Örneğin *Felâton Bey ve Rakım Efendi* romanının meddah özellikleri gösteren anlatıcısının da etkisiyle konuşma dili romana fazlasıyla hâkimdir ve bunun bir sonucu olarak da romanda sıklıkla uzun diyaloglar kullanılmıştır. Bu da romanın edebi olan yazı dilinden çok edebi olmayan konuşma diline daha yakın olduğunu gösterir. Romanda anlatıcının belirgin olması ise, öykülemenin ağırlıklı olmasından değil; sözlü kültürün etkisindedir.

1.4.4.5. Mekân ve Tasvir

Mekân, Rus Biçimcilerinin incelemelerinde özel bir öneme sahip değildir. Biçimciler bu “gereçten” kurguda oynadığı rol itibariyle bahsetmişlerdir. Karşılaşılan kaynaklarda mekânın bu anlamda ele alındığı iki nokta vardır:

1– Mekânın birleştirici bir gereç olarak kullanımı: Romanı oluşturan motifler, mutlaka birbirleriyle ilişkili/bağlı olmalıdır. Mekân ise anlatılarda bu bağın kurulabilmesi için kullanılan anlatı unsurlarından biri olmuştur. Örneğin *Gün Olur Asra Bedel* romanında tema için gerekli olan bilim kurgu unsurlarını romana bağlayan unsur, bir uzay üssüyle romandaki kahramanları birbirine bağlayan Nayman Ana Mezarlığı’dır. Yine *Dekameron*’da anlatılan öyküleri bir araya getiren şey, bu öyküleri anlatan kişilerin hepsinin aynı mekânda yer almasıdır.

Şklovski *Don Kişot* tahlilinde mekânın birleştirici özelliğini şöyle ifade etmiştir: “Bu esasında dikkate değer bir handır. (...) Düzinelerce öykü ve tanınmanın bu hanın sınırları içinde yolları kesişir. Bu yer romanın çapraşık hatlarının geometrik merkezini oluşturur.” (Şklovski, 2009b: 87) Benzer işlev, motiflerin birbirine bağlanmasında da örneklenmiştir: “Bu hareketlerinin sadece aynı anda hepsinin bu handa olmaları gerçeğiyle birbirlerine bağlı olan romanın temel karakterleri için bir yol ayrımıdır. (...) Bu edebi tavernaya yanında güzel bir Müslüman kadın olan kırklı yaşlarında bir adam adım atar. Don Kişot’un tanıtıcı konuşmasından sonra; esir hayat hikâyesini ve maceralarını nakleder.” (Şklovski, 2009b: 89–90) Bu mekân Don Kişot’ta çeşitli motiflerin bir araya gelmesini sağlamıştır, bahsi geçen mekânın (hanın) romandaki işlevi budur. Sonuç olarak romanlardaki mekânların, fabulanın ilerleyişi için gerekli olan aksiyonu yaratacak kahramanları bir araya getiren bir gereç olduğu söylenebilir.

2–Mekânın destekleyici motif olarak kullanımı: Bu işlev, esasında, mekânın bir kahraman tarafından algılanış ya da anlatıcı tarafından anlatılış şekliyle, tasvirle ilgilidir. İşlev, daha önce gerekçe bahsinde de ifade edildiği gibi, çoğunlukla dural motif olarak kullanılan mekânın, düzenleyici bir işlevle anlatıyı desteklemesi olarak da tarif edilebilir. Şklovski (2009g: 198) mekânın bu işlevini şöyle ifade eder: “Edebi bir manzara yaratmanın iki temel yolu vardır: Konunun aksiyonuna uydurulmuş bir manzara ya da onunla çatışan bir manzara. Konuyla uyumlu manzara örnekleri Romantikler arasında yoğundur.” Engelli bir çocuğun yaşadığı sıkıntıları ima etmek için parkta koşup oynayan çocuklarla ilgili bir tasvirin yapılması, açlık çeken birinin acısını

anlatmak için onun gözünden bir lokantanın tasvir edilmesi, konuyla çatışan; yalnızlık çeken birinin gece yarısı bomboş sokaklarda tasvir edilmesi, ağır hasta birinin gözünden hastane ortamının tasvir edilmesi konuyla uyumlu tasvir örnekleri olarak sayılabilir.

Tasvirin, motifleri desteklemek için bu şekilde kullanılmasının yanında kahramanların belirleyici özelliklerine dair bilgiler vermek için kullanılması da bu kapsamda ele alınabilir. Örneğin kitaplarla dolu bir evin tasviriyle kahramanın “okumayı seven”, “kültürlü” biri olduğu iması yapılabilir. Bu tasvir biçimi anlatıcının ağzından kahramanların tanınmasını sağlar. Bazen de kahramanların bakış açısından yapılan tasvir yine kahramanların iç dünyasıyla ilgili belirleyici özellikleri ortaya çıkarabilir. Örneğin kalabalık bir yeri “iç bunaltıcı” bir yer olarak gören bir kahramanın insanları çok sevmediği sonucu çıkarılabilir.

Bunların dışında, tasvir, heyecan uyandıracak bir olayla ilgili bilgiyi geciktirme, bir motifi kesintiye uğratma, yavaşlatma işleviyle de kullanılabilir. Bu çıkarım, daha önce de kullanılan şu alıntıya dayanmaktadır: “Şklovski için ‘yabancılaştırma’ yönteminin bir diğer işlevi olay örgüsünü geciktirmektir. Geciktirmenin sunumu, alışılmış oranları değiştiren bir ayrıntının vurgulanmasıyla gerçekleştirilebilir. Savaş sahnesinin betiminde ‘ıslak bir ağız ayrıntısı’nın verilmesi ayrıntıya dikkat çekerek nesnenin alışılmış biçimini bozmak, deformasyona uğratmaktır.” (Parer, 2003: 172). Burada dikkat edilirse, alışkanlığı kırma örneği olarak değerlendirilen tasvirin olay örgüsünü geciktirme işlevinden de bahsedilmektedir.

1.4.4.6. Anlatı Dışı Unsurlar

Edebi ürünlere kendi iç dinamikleriyle yaklaşan, edebiyat dışı analiz yöntemlerine itibar etmeyen; Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri, Yapısalcılık, Postyapısalcılık, Göstergibilim gibi metin merkezli kuramlarla ilgili genel düşünce ya da önyargı, bu kuramların hepsinin sadece metne odaklandığı ve metin dışındaki hiçbir şeyi incelemeye dâhil etmediği yönündedir. Ancak Rus Biçimcilerinin incelemelerinde yazarın niyetinden bahsedildiği gibi, okurun bakış açısı da ihmal edilmez.

“Hala şiddetini koruyan (...) bir önyargı biçimciliğin; edebiyatın içeriğini, yazarın şahsının ve dünya görüşünün rolünü ve edebiyat ile toplum arasındaki bağı bir kenara iterek sadece biçimlerle ilgilendiğini söyler. (...) Aslında Rus Biçimcileri yazarın rolünü göz ardı etmemiştir. (...) Rus biçimciliği; yazara, Romantizmden sonra edebi eleştirilerin büyük çoğunluğunun hedefi olan bir kişi olarak ya da bir ‘deha’nın estetiği, bir biyografi, ya da çok sonradan bir psikolojik analiz olarak, tek taraflı bir odaklanmaya açık bir tepkiydi. Bu tepki, biçimcilerin yazarın şahsının baskın

olmadığı o sözel sanat alanlarının üzerine ilgisini arttırmıştır (...) Bu ilgi onların edebi eser üretme (yazar) üzerindeki orantısız vurgusunu, ortaya çıkan ürünü (eser) onun (okuyucu tarafından) algılanışı ile birlikte ele alarak düzeltmelerini sağlamıştır. Bu vurguların yön değiştirmesi edebi eleştirinin bugüne kadarki gelişiminde çok önemli olmuştur.” (Striedter, 1989: 1–2)

Aslında biçimcilerin yaptığı, biçim üzerinde etkisi olabilecek her değişkeni incelemelerine dâhil etmektir. (Jameson, 2013: 101) Örneğin Şklovski kahramanın bazı sözlerini doğrudan yazarın sözleri olarak alır ve incelemesinde doğrudan yazara atıfta bulunur: “Bu Çiçikov’un monologlarında geçen Puşkin’in kaçak köylülerinin listesini hatırlattı. Bu konuşma, konuşmanın içeriği ve biçimi açısından şüphesiz Çiçikov’un değil Gogol’undur.” (Şklovski, 2009: 73–74) Şklovski başka bir yazısında da yazarın planlarından, niyetinden, bahseder:

“Ancak, bir yemek masası gibi düzenlenmiş bu romanın boyutlarının bariz bir şekilde Cervantes’in asıl niyetini gölgede bıraktığı gerçeğini göz önünde bulundurmalıyız. (...) Cervantes, roman ilerledikçe, bilgece sözler söylemek için eşsiz bir düşünüş tarzı olan Don Kişot’a ihtiyacı olduğunu fark etti. (...) Bu noktada Cervantes çoktan Don Kişot’un deliliği ve bilgeliği arasındaki zıtlıktan faydalanmaya başlamıştır.” (Şklovski, 2009: 73–75)

Aslında bu yönelim sadece Şklovski ile açıklanamaz. Parer, Sovyet döneminde Marksist eleştirmenler tarafından oluşturulan baskı sonucu, kuramcılarının, “katı biçimci ilkelerden uzaklaştığını” ifade eder ve Tomaşevski’nin “biyografinin okur, yazar ve edebiyat tarihi açısından önemini bilimsel açıdan vurgulayan” (Parer, 2004: 179) *Edebiyat ve Biyografi* adlı makalesinden bahseder. Tomaşevski makalesinde, yazarın ön planda olmadığı anonim zamanlardan sonra Romantik dönemde yazarın kişiliğinin, eserlerin önüne geçtiğini ve eserlerin yazarın biyografisinden ayrı düşünülmediğini ifade ederek bu duruma Voltaire ve Rousseau’yu örnek gösterir. (Tomaşevski, 1978: 47–49). Bu anlayışın bir devamı olarak, yazarlar kendi hayatlarındaki kişileri kopyalayarak eserlerine almışlar ya da en azından bunu denemişlerdir. Bundan da öte “yazar, bir şahit, romanın yaşayan bir parçası olmaya başlamıştı, yaşayan bir kahraman. İkili bir dönüşüm gerçekleşmekteydi. Kahramanlar gerçek kişiliklerden alınıyor, şairler yaşayan kahramanlar haline geliyorlardı. Biyografileri onların şiirleri oluyordu. (...) Böylece yazar kendi biyografisini kullanarak edebiyat yapmış oluyordu.” (Tomaşevski, 1978: 50). Bu nedenle yazarın biyografisi okur için önemli olmaya başlamıştı.

Benzer şekilde araştırmacı da anlatının biçimlenmesinde yazarın biyografisinin önemli olduğunu düşünüyorsa bu verilerden faydalanabilir. Örneğin Huzur romanında,

Mümtaz'ın Antalya'daki çocukluk yıllarıyla¹⁶, romanın yazarının Antalya'da yaşadıkları arasında büyük paralellikler vardır.¹⁷ Eleştirmen de romanı açıklarken bu benzerlikleri bir veri olarak kullanabilir.

Bu “gevşeme”nin bir diğer belirtisi de Brik'in “yazarın hangi konu hakkında yazacağını, kendini çevreleyen ortamdan aldığını” (Parer, 2004: 179) ifade etmesidir ki “özgür motifler” başlığında daha önce ifade edildiği gibi Tomaşevski buna oldukça yakın bir ifade kullanmıştır: “Yapıtta söz konusu motiflere yer verilmesi, geniş ölçüde yazınsal gelenek tarafından belirlenir ve her okul bir özgür motifler dağarcığıyla kendini belli eder.” (Tomaşevski, 2010: 253) Tomaşevski, daha önce tema başlığında da dile getirildiği gibi, yazarın konusunu seçerken okurun ilgisini çekecek bir konu seçmesi gerektiğini ifade ederek, hem yazarın hem de okurun eserin oluşumuna yaptığı etkiden bahsetmiş olur.

Biçimci incelemelerde yazar ve edebi çevresi gibi okurun da metnin oluşumuna etkisinin olabileceği Şklovski tarafından da ifade edilmiştir. Şklovski paralel kurgu üstünde dururken Maupassant'ın paralel yapının bir ögesinin akıbetini açıklamadığını; ancak Tolstoy'un paralel yapının her iki unsurunu da mutlaka açıkladığını ifade ettikten sonra şöyle söyler: “Bu bakımdan Tolstoy, Maupassant'tan daha ilkelidir, çünkü paralel yapıyı açığa çıkarma ihtiyacı hisseder (...) Fransız okuyucu, kuralların çiğnendiğini büyük bir titizlikle hisseder ya da o yazıda ima edilen uygun paraleli aramayı daha kolay bulur. Öte yandan bizim Rus okuyucumuz çok daha karışık edebi kurallar anlayışı ile hareket ediyor.” (Şklovski, 2009a: 63–64) Şklovski böylece metnin syuzhetinin oluşumunda yazarın yazma üslubu kadar; okurun beklentileri, metni algılama alışkanlıklarının da etkisi olduğunu söylemiş olmaktadır. Çünkü alıntıda Tolstoy ve Maupassant'ın okurlarının okuma alışkanlıklarını bildikleri için teknikleri bu alışkanlıklara uygun olarak kullandıkları ifade edilmiştir.

Bütün bunlardan hareketle Rus Biçimciliğinin syuzheti açıklarken yazarı, yazarın niyetini, okurun algılama şeklini tahlillerinin merkezine koydukları düşünülmemelidir. Onların yaptığı, syuzhetin oluşumuna etkisi olabilecek her

¹⁶ “Mümtaz burada, yoldan denize kadar inen büyük kayalar üstünde oturup akşam saatlerini geçirmeği severdi. (...) Bir gün arkadaşları onu Güvercinlik'e götürdüler. Bu Hastaneüstü ile Konyaaltı arasında, şehirden epeyce uzak bir yerde bir deniz mağarası idi.” (Tanpınar, 2007: 31-33)

¹⁷ “Huzur romanında Antalya'dan bahis vardır. Hastanebaşı'ndaki kayalar, Güvercinlik ve deniz, Mümtaz'ın iç hayatının adeta örgüsünü yaparlar.” (Tanpınar, 2000: 350)

değişkeni; yazar, metin ve okuyucu üçgeninin sınırlarında kalmak koşuluyla, ele almaya çalışmaktır.

1.5. RUS BİÇİMCİLİĞİNİN TERMİNOLOJİSİ IŞIĞINDA BİÇİMCİ ROMAN TAHLİL METODU

Bu başlıkta çalışmanın ikinci bölümünde yapılacak incelemelerden önce, yukarıdaki bilgiler ışığında eserlerin nasıl inceleneceği açıklanacaktır. Yukarıdaki başlıkların sıralaması, konunun anlaşılması için yapılan bir düzenlemeyken çalışmanın inceleme kısmında bu sıralamada değişikliklere gidilecektir. Örneğin yukarıdaki sıralamada syuzhet başlığında özgür motifler önce ele alınırken inceleme kısmında öncelik kurguya verilecek, özgür motiflere daha sonra değinilecektir. Bunun nedeni yukarıda terimler açıklanırken birbirleriyle olan ilişkilerinin farklı; incelemede ise, incelemenin daha sağlıklı yürümesi için farklı bir sıralama gerektirmesidir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde inceleme sırası ve her başlık altında incelenecek hususlar aşağıdaki gibi olacaktır:

1–Tema: Bu başlıkta öncelikle ele alınacak anlatının teması saptanacak, tema seçiminde dönemin etkisi, yazarın bu temayı seçme nedenleri üzerinde durulacaktır.

2–Fabula: Bu başlıkta altında tema, bağlı motiflerine ayrılacak ve her motif bir sayıyla ifade edilecektir: M1, M2, M3 gibi. Tema alt temalara bölünebiliyorsa bu tema parçalarına T1, T2, T3 gibi isimler verilerek temalar ayrıldıktan sonra, bağlı motifler aşağıdaki gibi sıralanacaktır:

T1:

M1:

M2:

M3:

M4:

T2

M5:

M6:

Her ne kadar motif sayısının çokluğu çözümlmeyi zenginleştirse de çalışmanın hacminde abartılı bir artış olmaması için motif sayısı makul bir seviyede tutulmaya çalışılmıştır. Motiflerin rakamlarla ifade edilmesinin birkaç nedeni vardır: Birincisi syuzhet verilirken bu motiflerin sıralamasının nasıl değiştiğini göstermek, ikincisi yine

syuzhet bölümünde özgür motiflerin hangi motiflerin arasına girip onların gerçekleşmesini geciktirdiğini ifade ederken motifin sadece sayısını vererek tekrara düşmemek, üçüncüsü özgür motifler ya da gerekçelendirme gibi başlıklarda anlatının içeriğini tekrar tekrar hatırlatmamak için anlatılan olayın hangi bağlı motifler arasında yer aldığını ifade ederek daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır.

3–Syuzhet: Bu başlıkta anlatının syuzheti oluşturulurken yapılan aşağıdaki işlemlere değinilecektir.

a. Kurgu: Bu alt başlıkta anlatının nasıl başladığı (sunuş bölümü); bu bölümün bağlı motiflerde nereye denk geldiği saptanarak, varsa, bu değişikliğin nedenleri incelenecektir. Daha sonra anlatıdaki hareketi sağlayan düğüm ya da düğümlerden bahsedilecek, bu düğümün uyandırdığı merak duygusunun tatminini geciktiren, olayın ilerlemesini durduran, yavaşlatan özgür motifler ya da yer değişikliklerine değinilecektir. Bu alt başlık altında tekrar eden motifler vasıtasıyla düğümleri tekrar okurun görüş alanına sokan hatırlatıcı motiflerden de bahsedilecektir. Temelde motiflerin anlatıdaki yerleriyle ilgili bu inceleme, anlatının bitirilişiyle sonlandırılacaktır. Bitişin düğümlerin de sonu mu olduğu yoksa düğümler daha önce çözümlendiği için bitişin okurda tamamlanmışlık hissi yaratmak için seçilmiş motifler mi olduğu sorusuna cevap aranarak kurgu alt başlığındaki inceleme tamamlanacaktır.

b. Özgür motifler: İkinci alt başlıkta özgür motiflerin, syuzhetin oluşumuna anlatımı yavaşlatmak, fabulaya eklenme şekilleri gibi etkileri ele alınacaktır. Başlıkta yine özgür motiflerin niteliği, seçimlerinde sosyal çevre ve yazarın biyografisi gibi değişkenlerin etkisi irdelenecektir.

c. Kahramanlar ve Anlatıcı: Bu başlıkta kahramanlara yüklenen özellikler, kahramanlar arasındaki ilişkiler, kurguya etkileri incelenecektir. Aynı zamanda anlatıcının syuzhetin oluşumuna belirgin bir etkisi olmuşsa yine bu başlık altında ele alınacaktır.

d. Mekân ve Tasvir: Bu alt başlıkta mekânın anlatı içinde işlevi irdelenecektir. Kahramanların bir araya gelmesini sağlayan, bir kahramanın belirleyici özelliklerinin belirginleşmesine katkıda bulunan ya da motiflerin ilerleyişini engelleyen mekânlar ve tasvirler bu başlık altında ele alınacaktır.

e. Gerekçelendirme: Bu başlık, romanın genel gerekçelendirme sistematığına dair tespitler yapıldıktan sonra kendi içinde üç alt başlığa ayrılacaktır:

i. Gerçekçi gerekçelendirme: Bu alt başlıkta anlatının gerçeğe benzer olması için kullanılan motiflere değinilecektir.

ii. Düzenleyimsel gerekçelendirme: Bu alt başlıkta özellikle düğümün oluşması için okurun görüş alanına sokulan motiflere; anlatıdaki olayları, paralel ya da karşıt motiflerle destekleyen mekânın ya da diğer dural motiflerin etkisine, özgür motiflerin oluşumunda kahramanların ya da başka bir gerecin nasıl gerekçelendirildiği incelenecektir.

iii. Estetik gerekçelendirme: Sanatsal olmayan bir ham malzeme olarak gerçek dünyadaki olayların, nesnelerin anlatıya nasıl değiştirilerek sokulduğu incelenecek, varsa, “alışkanlığı kırma” tekniğinin örnekleri verilecektir.

Çalışmanın inceleme kısmında “anlatı dışı unsurlar” isimli bir başlık bulunmayacak; bu konu, incelemede ihtiyaç görüldükçe diğer başlıkların içinde incelemeye dâhil edilecektir.

Çalışmada bütün bunların dışında yapıtın kendisinden önceki yapıtlardan ayrılmasını sağlayan biçime dair her türlü belirgin farklılıktan da bahsedilebilecektir. Bunun sebebi de yine biçimcilerdir. Jameson biçimcilerin “kendini ön plana çıkaran, kendini ısrarla algı alanına sokan, herhangi bir başlama noktası” (2013: 47–48) olan her farklılığı incelemelerine dâhil ettiklerini ifade eder. Bu nedenle biçimcilerin teknik olarak adlandırdıkları şeyler her yazarda görülmeyebileceği gibi tamamen bir yazara özgü de olabilir. Burada kasıt, fabulayı değiştirmek için yapılan herhangi bir bozmadır. Örneğin Rus Biçimcilerininin metinlerinde postmodern romanlardaki üstkurmaca uygulamalarından, o devirde çok fazla örneği olmadığı için, çokça bahsedilmez; ancak özellikle Fransa’da ortaya çıkan “Yeni Roman” anlayışının etkisiyle fabulanın yerine syuzhetin ağırlık kazanması biçime dair incelemelerde araştırmacının bu belirgin özelliklerden bahsetmesini zorunlu kılar.

Gerek Tomaşevski’nin gerekse Şklovski’nin metinlerinde sıklıkla “teknik” kelimesini kullanmaları da yine bu kapsamda ele alınabilir. Onlara göre teknik, anlatıda bir hareketlenme, değişiklik yaratan hemen her unsurdur. Bu nedenle yazarlar “teknik” kelimesini her kullandığında bunun bütün edebi dönemlerde şaşmaz bir kesinlikle örneklendiği ve yaygın olduğu akla gelmemelidir. (Örneğin “yazarın kendisini anlatıcıyla maskeleymesi”, “merak unsuru oluşturmak için bazı bilgileri okurdan gizlemek” gibi teknikler anlatılar var olduğundan bu yana kullanılmaktadır.)

Şklovski'nin aşağıdaki cümlelerinde bu durum çok belirgindir: “Őövalyenin Don Diego'yla buluşmasında olduğı gibi Cervantes tarafından daha önce kullanılan bilgeliğın ve deliliğın kulak misafirliğı ile yer değıştirmesi tekniğini takip etmek çok öğretici olabilir.” (Şklovski, 2009b: 77) Cümlede görüldüğü gibi Şklovski yazarın anlatıya her belirgin müdahalesini, farklılığı “teknik” olarak ifade etmiştir. Bu, edebiyat tarihinde böyle bir teknik olduğundan değıl bu uygulamanın syuzhetin oluşmasına etki etmesindedir. Dolayısıyla çalışmada da bu biçimci söylem devam ettirilecek ve metinde yazarların syuzhetin oluşumuna etki eden her türlü tasarrufu “teknik” olarak ele alınacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

ROMAN İNCELEMELERİ

Bu bölümde, yukarıda sistematik bir okuma biçimi haline getirilen yöntemler ışığında, aşağıdaki romanlar incelenecektir.

2.1. TAAŞŞUK–İ TALAT VE FİTNAT

Şemseddin Sami'nin, 22 yaşında kaleme aldığı romanıdır. (Bilgin, 2007: 40) 1872 yılında Hadika gazetesinden tefrika edilmeye başlanan roman 1875 yılında kitap halinde yayımlanmıştır. (Argunşah, 2006: 36)

Kütükçü, romanın edebiyat tarihlerinde çoğunlukla ilk Türk romanı olarak nitelenmesini, daha doğrusu “ilk Türk romanı” ifadesini tartışmalı bulmuştur. Kütükçü, Misailidis Efendi'nin Rum alfabesiyle Türkçe olarak yazdığı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş*, Hovsep Vartanyan'ın Ermeni alfabesiyle Türkçe olarak yazdığı *Akabi Hikâyesi* adlı eserlerin ne kadar Türk romanı olduğunu tartıştıktan sonra, Recaizade Mehmet Celal'in *Hayal-i Celal* isimli eserinin de *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın “ilk Türk romanı” olma vasfını tartışmalı hale getireceğini ifade etmiştir. (Kütükçü, 2018: 59-61)

Romanın en fazla üzerinde durulan özelliği, Divan edebiyatının dış dünyayı soyut bir şekilde algılamasının, tasvir anlayışının bu eserle birlikte kırılmasıdır. Şemseddin Sami konuyla ilgili “Asrımızın icap ve ihtiyacına göre tahsil ve terbiye görmüş bir adam Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnûn* manzumesini -şiir ne kadar üstadâne olursa olsun- okumaktan lezzet duyamaz, okursa âsâr-ı atîka kabilinden olarak okur; yoksa Mecnûn[un] etrafında toplanmış kurt ile kuzu, arslan ile ceylan gibi muhtelif hayvanların ortasında oturup onlarla lakırdı ettiğini veya Leylâ'nın mumla konuştuğunu bir ufak çocuk bile severek ve beğenerek okuyamaz” (Akt. Argunşah, 2006: 36) sözleriyle Divan edebiyatının gerçeklik algısını eleştirmiştir. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, her ne kadar kendisinden önceki anlatı türlerinden izler de taşısa da, Divan edebiyatının soyut ve mecazî bakış açısını değiştirip Batılı bir bakışla dış dünyayı aktarmıştır.

2.1.1. Tema

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat'ın teması, geleneklere körü körüne bağlı olmanın yanlışlığıdır. Bu tema, Talat ve Fitnat adlı iki kahramanın yaşadıkları üzerinden ele

alınmıştır. Fitnat başkasına âşık olduğu halde onu farklı bir kişiyle evlendiren üvey babasının, temelde iyi bir insan olmasına rağmen geleneklere fazlasıyla bağlı olmasının sebep olduğu felaket, roman yazarının vermek istediği mesajın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yazarın bu temayı seçmesinin nedeni olarak da o dönemki Osmanlı toplumunda geleneklere aşırı bağlılığın sosyal hayatta meydana getirdiği bazı krizlere dikkat çekme isteği gösterilebilir.

2.1.2. Fabula

M1: Ali Bey ve Zekiye Hanım'ın boşanması.

M2: Ayrıldıkları sırada hamile olan Zekiye Hanım'ın kızı Fitnat'ı doğurması

M3: Doğumdan birkaç ay sonra Zekiye Hanım'ın Hacı Mustafa (Hacıbaba) ile evlenmesi.

M4: Evlendikten bir sene sonra Zekiye'nin ölmesi.

M5: Hacıbaba'nın, Fitnat'ı büyütmesi.

M6: Talat'ın hasta bir şekilde kaleme gitmesi.

M7: Talat ve Fitnat'ın, birbirlerine âşık olmaları.

M8: Talat'ın kılık değiştirerek Fitnat'la, Talat'ın kız kardeşi Ragıbe olarak görüşmesi.

M9: Nakış ustası Şerife Kadın'ın, hala eşinin yasını tutan Ali Bey'e evlenmesi için Fitnat'ı önermesi.

M10: Hacıbaba'nın bu evliliğe razı gelmesi; ancak Fitnat'ın Talat'ı sevdiği için bu evliliği istememesi.

M11: Hacıbaba ve analığı Emine Kadın'ın, Fitnat'ın mutlu olacağını düşündükleri için Fitnat'ı kandırarak Ali Bey'in evine getirmeleri.

M12: Sürekli ağlayan Fitnat'ın yanına giren Ali Bey'in Fitnat'ı eski karısına çok benzettiği için onu sevmesi.

M13: Ali Bey'in Fitnat'tan neden kendisine soğuk davrandığını öğrenmek isterken Fitnat'ın kaçması ve bu sırada boynundaki muskanın Ali Bey'in elinde kalması.

M14: Muskayı okuyan Ali Bey'in Fitnat'ın kendi kızı olduğunu öğrenmesi.

M15: Bu haberi vermek için Fitnat'ın odasına gittiğinde Fitnat'ın midesine bıçak sapladığını görmesi.

M16: O sırada Talat'ın kılığını değiştirip geldiği evde Fitnat'ın kanlar içinde olduğunu görmesi.

M17: Talat, Fitnat ve Ali Bey'in ölmesi.

2.1.3. Syuzhet

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'ın fabulasının nasıl değiştirilerek bir syuzhet haline geldiği ve böylece temanın ortaya çıktığı, aşağıdaki başlıklarda detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.1.3.1. Kurgu

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, yukarıda sıralanan bağlı motiflerden oldukça farklı olarak, altıncı bağlı motif ile yedinci bağlı motif arasındaki zamanda başlar. Romanın başında Talat, Fitnat'a âşıktır. Ancak bu durum romanın hemen başında açıklanmaz, düğümlerle okurun meraklanması sağlanır.

İlk bölümde Talat keyifsizdir; annesi Talat'a hasta olduğu için kaleme değil, hekime gitmesi gerektiğini söyler. Talat ise bunu reddedip annesi ve dadısının yanından ayrılıp giyinmeye gider. İkinci bölümün hemen başında ise Dadı, Talat'ın hastalığının sevda olduğunu iddia ederek kehanet motifi özelliği gösteren ilk düğümü atar. Yine ikinci bölümde Talat'ın annesi, Talat'ın babasının ölümünü ve onun ne kadar terbiyeli bir çocuk olduğunu anlatarak atılan düğümden sonra bir kahramanla ilgili bilgiler verir; böylece romanda geciktirilmiş sunuş yapılmış olur. Bölümün sonunda Talat evden çıkar.

Üçüncü bölümün başında Dadı, Talat'ın âşık olduğunu iddia ettikten sonra bu defa onu evlendirmeleri gerektiğini söyleyerek bir düğüm daha oluşturur. Anne ise evlilik anlayışını, kendi evliliğinden örneklendirerek anlatır ve bahsi kesintiye uğratar. Bölümün sonunda ise, bir sonraki bölümde ek hikaye biçimindeki özgür motife başlanmadan önce, güçlü bir vurguyla "Talat'ın durumu" düğümü devam ettirilir: "Ah Tal'at'çığım!... Bugün hasta hasta kaleme gitti!... Ah oğlum ah!... Ah, çocuğuma bir şey olursa?...Ah bir hasta düşerse! Ah biçare ben! Allah kerem eyleye!" (s. 20)¹⁸

Dördüncü ve dokuzuncu bölüm arasında anlatılan Talat'ın annesi ve babası arasındaki aşk ve evlilik macerasından sonra onuncu bölümde Talat'a geri dönülür. Talat'ın belirleyici özelliklerinin anlatımından sonra, Talat'a ne olduğu gizemli bir şekilde verilir ve okurun merak duygusu arttırılır:

¹⁸ *Taaşuk-ı Tâlat ve Fitnat* adlı romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır: "Şemseddin S. (2016), *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, Akçağ Yayınları, 11. Baskı, Ankara."

“Yukarıda dediğimiz gibi, Tal’at Bey tabii olarak şen ve yüzü güler bir çocukken, birkaç gün vardı ki, bir düşünmeye dalmıştı. Hiç yüzü, dudağı gülmez idi. (...) hastalığını ancak kendisi bildiği gibi, ilacını dahi kendisi bilirdi.” (s. 47)

Sadece Talat’ın bildiği, okurdan gizlenen bu motifin ne olduğunun açıklanması bir sonraki bölüme bırakılır. Sonraki bölümde ise, Talat’ın oldukça aksi bir adam olarak bilinen Tütüncü Hacıbaba’nın kızını perdenin arkasından görmesi ve âşık olması anlatılır. Böylece romanın hemen başında Dadı’nın kehanet motifi özelliği gösteren iddiasının doğru olduğu ve Talat Bey’in hastalığının ve dalgınlığının nedeni ortaya çıkar; ancak bu defa romanı sürükleyen motif bu aşkın akıbeti olacaktır. Bu konuyla ilgili ilk motif ise belirsizliği ile merak uyandırıcıdır:

“Giderken bir daha göz kaldırıp bakar ki, cumbadaki gülüyor. İşte Tal’at Bey’e bugün başka bir meşguliyet... Kızın bu gülmesine bir ma’na vermek ister: ‘Benim şaşkınlığıma mı güldü? Yoksa bu gülmek bir muhabbet alameti midir?’ diyerek ve it’ab-ı zihn ederek yukarı çıkarken...” (s. 51)

Talat, daha sonra kendisini ve okuru Hacıbaba ile ilgili bilgilendirmekle görevli iki kişiyle karşılaşır. Bu iki kişi, Hacıbaba’nın eskiden fakir olduğunu; ama yıllar önce bir kadınla evlendikten sonra durumunun düzeldiğini ve kadın öldükten sonra da adamın üvey kızını bugünlere kadar büyüttüğünü, kızın evden dışarı çıkmasına hiç müsaade etmediğini, görücülere “evlendirecek kızım yoktur.” dediğini anlatırlar.

Bu durumda Talat için üç zorluk ortaya çıkar: Hacıbaba’nın çok aksi bir adam olması, kızını evlendirmek istememesi ve kızının dışarı çıkmasına müsaade etmemesi. Talat’ın bu zorlukları nasıl aşacağı sorusu, oldukça merak uyandırıcıdır ve düğüm özelliği gösterir. Aşağıdaki cümlelerle de bu halet-i ruhiye içindeki Talat’ın romanın başındaki hali hatırlatılır:

“İşte bu günlerde idi ki, Tal’at Beyin dalgınlığını herkes merak ederdi. Bu günlerden biri idi ki, Saliha Hanım ile Ayşe Kadın dahi Tal’at Beye bir hâl olduğunu anladılar ve Ayşe Kadın, bir dereceye kadar, sebebini keşf eyledi.” (s. 53)

Yukarıdaki cümleden hemen sonra başlayan Hacıbaba’nın evinin tasvir edildiği bölümdeki motifler, Talat’ın bu zorlukların üstesinden nasıl geleceğiyle ilgili soruların hemen cevaplanması yerine onları yavaşlatan, sekteye uğratan durağan motiflerdir.

Tasvir bölümünden sonra anlatıcı bu defa Hacıbaba’nın kızı Fitnat’ı anlatarak, Talat’ın bulacağı çözümleri geciktirir. Yazarın, hikâyenin daha iyi anlaşılması için gerekli olan bilgileri, okur merak içindeyken vermesi motif dizilişine dikkat ettiğinin bir göstergesi olarak alınabilir. Çünkü okurun, sadece kahramanla ilgili bilgilerin

sıralandığı bu bilgilendirici bölüme ancak onu meraklandıran ve romanı okumasını gerektirecek motifler olduğu zaman daha fazla anlayış göstereceği söylenebilir. Bu düğümler atılmadan, herhangi bir heyecan unsuru olmadan Fitnat isimli kahramanla ilgili bilgiler verilmiş olsaydı, bu durumda okur bu kısımda sıkılabilirdi. Romancının genel anlamda bu dizilişe dikkat ettiği söylenebilir. Romanın başında da kahramanlarla ilgili bilgiler verilmemiş, düğümler ortaya çıktıkça kahramanlar parça parça tanıtılmıştır.

Romancı Fitnat'ı tanıtırken Talat'a Hacıibaba'yla ilgili bilgiler veren iki kahramanın söylediklerini tekrar eder:

“Hacıibaba ve kız kendisi dahi şu kadar bilirdi ki, Zekiye Hanım –kızın anasıdır– Hacıibaba'ya varmazda evvel taşralı olup İstanbul'da memuriyette bulunan bir zat ile akd-i izdivaç etmiş ve birkaç ay sonra, Merhum vefat etmekle, Zekiye Hanım hamile kalıp bu kızı dünyaya gelmişti.” (s. 57)

Ancak hemen sonra kurulan şu cümlelerle bu bilgilerle ilgili bir gizem olduğu açıklanır: “Lâkin aslı böyle miydi? Yok. Sabr edelim de, aslını sonra anlayacağız, Her neyse...” (s. 54) Bu cümlelerle yazar aslında, konuyla ilgili önemli ve dikkate değer bazı bilgilerin olduğunu ifade etmiş olmaktadır. Anlatıcı Fitnat'la ilgili bilgiler vermeye devam eder. Fitnat çok iffetlidir, evinden dışarı adım atmaz ve nakış yapmayı çok sever, hatta ona nakış öğreten bir de hocası vardır: Şerife Kadın.

Şerife Kadın, Fitnat'ın eve hapsolmasına razı olmadığı için öncelikle Hacıibaba'nın analığı Emine Kadın'a kızı dışarı çıkarmaları gerektiğini söyler. Emine Kadın ise dışarının uğursuzluğundan, nazardan dem vurur ve konuyu Fitnat'ın muskasına getirir:

“Ama, kızın bir nüshası¹⁹ var! Merhum anası bir nüsha bırakmış ki, nazardan, cinden, her fenalıktan saklar. O nüshayı hiçbir dakika boynundan çektirmem. Ne nüsha!... O nüsha bir tılsımdır! Merhum anası, bilmem nasıl ele getirmiş! Bana vasiyet ettiydi ki: “Sakın bu nüsha kayıp olmasın ve kız on sekiz yaşına bastığı gibi, açıp kendisine okutmalısın.” İşte daha üç sene var nüshayı açmaya. Bakalım içinde neler olacak!...” (s. 62)

Yazar, Şerife Kadın'ın Fitnat'ı dışarı çıkarmak istemesi motifi sayesinde bu muskayı okurun görüş alanına sokmuş ve içeriğini Emine Kadın'a merak ettirerek okurun da merak etmesini sağlamıştır. Fabuladan da bilindiği gibi bu muska daha sonra çok önemli bir olayın açığa çıkmasını sağlayacaktır. Şerife Kadın, bir kere de

¹⁹ Muska

Hacıbaba'nın yanına gider; ancak ondan da beklediği cevabı alamaz. Sadece uslu ve olgun kızların evlerine gelerek Fitnat'la arkadaşlık yapabileceğini söyler. (s. 61)

Yazarın Şerife Kadın'la başlattığı bu motif, roman için hayli önemli olayların doğmasına zemin hazırlayacaktır. Bu motif sayesinde Talat, Fitnat ile görüşebilecek ve romanın sonunda her şey açığa çıkacaktır.

“Kılık Değiştirme” isimli bölümde, Fitnat cephesiyle ilgili bilgilerin verildiği ve yeni düğümlerin atıldığı bölümlerden sonra Talat'ın durumuna hatırlatıcı motif kullanılarak geri dönülür:

“Gelelim yine Talat Bey'e. Talat Bey'i, hatırlınızda olmalı ki bir büyük hüznün ve ümitsizlikle bırakmışız.” (s. 62)

Bu ve bundan sonraki yedi bölümde Talat ve Fitnat arasındaki aşk ilerler. Talat, kadın kılığına girip Fitnat'la görüşüyordur. Ancak Fitnat, görüştüğü kişinin Talat'ın kız kardeşi Ragıbe olduğunu zannetmektedir. Bütün bu aşk meselesi, Talat'ın ne zaman Ragıbe değil Talat olduğunu Fitnat'a açıklayacağını düşünmesiyle biter. Yazar bu motifin ne zaman gerçekleşeceğini açıklarken Talat ve Fitnat'ın akıbetiyle ilgili kayda değer bir bilgi vererek önemli bir düğüm atmış olur:

“Tal'at Bey niçin, Fitnat Hanıma gerçekten olarak kendi isim ve cinsini göstermez? (...) Nihayet, daha münasip bir vakit, bir fırsat bekliyordu. Bu vakit ne vakit gelecekti? Bu fırsat ne vakit müyesser olacaktı gelecek?... Heyhat! Bir kara günde!... (...) Niçin kara gün dedik? Çünkü o gün, Tal'at ile Fitnat'ın saadetine hitâm verdi. Ümitlerini ifnâ eyledi. Nihayet ölümlerine de badi oldu!... Bu türlü bir güne kara gün demeyip de ne diyelim?...” (s. 92)

Aslında bu cümlelerle Talat ve Fitnat arasındaki aşkın oluşturduğu motif dizgesinin sonu ilan edilmiş olur. Romanı ayakta tutan merak unsuru ise değişir: Bu kara günde neler yaşanacaktır?²⁰

Yazar bir sonraki bölümde bu defa bu sorunun hızlı bir şekilde cevabını bulmasını engeller, yavaşlatır:

“Şimdi Tal'at Bey, ve ta'bir-i âharla, Ragıbe Hanım ile Fitnat Hanım görüşmekte, konuşmakta, sevişmekte olsunlar, biz biraz Üsküdar'a geçelim.” (s. 93)

Bu cümlelerle anlatıcı bambaşka bir hikâyeye anlatmaya başlar gibi Ali Bey isimli birinin başından geçenleri anlatır. Bu anlatılanlar fabulanın ilk motiflerini teşkil ettiği için zamanda geriye gidilmiş olur: Ali Bey, on altı yıl önce karısıyla kavga etmiş ve ani

²⁰ Dizdaroğlu, (1967, 493), romancının ileride gerçekleşecek olaylardan okuru bu şekilde haberdar etmesini, “roman tekniğine aykırı” görür ve “acemilik” olarak nitelendirir. Ancak yazarın merak unsurunu bu açıklamaya rağmen koruması, bu değerlendirmeyi tartışmalı hale getirebilir.

bir kararla onu boşamış, sonra da pişman olmuştur. Bu pişmanlığını kayınvalidesine ifade etse de kayınvalidesi sert bir dille barışma isteğini reddetmiş ve bu durumdan kızını haberdar etmemiştir. Ali Bey'in eski eşi daha sonra başka biriyle evlenmiş, evlendikten bir yıl sonra da ölmüştür. Bu olay nedeniyle kahrolan Ali Bey günlerini yas tutarak geçirmektedir.

Ali Bey'in hikâyesinin neden anlatıldığı ise ilerleyen sayfalarda ortaya çıkar. Ali Bey'in evindeki cariyelerden birine nakış dersi veren Şerife Kadın, Ali Bey'i bu bunalımdan kurtarmak için Fitnat'la evlenmesini tavsiye eder. Ali Bey başta reddetse de sonra kabul eder.

Şerife Kadın durumu Hacıbaba'ya açar, Hacıbaba çok memnun olur. Ancak Fitnat bu evliliği kesinlikle kabul etmez ve Hacıbaba'nın analığına Talat'tan bahsetmek zorunda kalır. Hacıbaba da durumu öğrenmesine rağmen Fitnat'ı evlendirme kararından vazgeçmez.

“Kara Gün” isimli bölümde, Ragıbe kılığıyla Fitnat'ın yanına gelen Talat, durumdan haberdar olur ve yazarın daha önce haber verdiği motif gerçekleşir: Talat kimliğini açıklar. Sonraki bölümde, finalin etkisini arttırmak için olsa gerek, Hacıbaba'nın tavrında geçici bir değişiklik olur. Fitnat'a kendisini Ali Bey'le evlendirmeyeceklerini söyler; ancak bu doğru değildir. Onu gezmeye götürür gibi evden çıkarıp Ali Bey'e teslim etmeyi düşünüyorlardır. Bu arada Talat'ın bir süredir Fitnat'ın yanına gelmemesi de bir merak unsuru oluşturur. Bunun nedenini ise Talat bir mektupla açıklar: Yataklara düşmüştür. Fitnat ise cevabî mektubunda kendisini evlendirmeyeceklerini ve yazın oturmak için Üsküdar'daki bir eve gideceklerini söyler, adresini verir. Sonraki bölümde planlandığı gibi evden çıkılır, Fitnat gezmeye gittiklerini düşünürken Ali Bey'in evine bırakılınca kahrolur, sürekli ağlar.

Nihayet Ali Bey, Fitnat'ı görür ve yine okuru meraklandıracak bir olay yaşanır:

“Ali Bey (...) Fitnat'ı görmekle gûyâ eski karısını gördü. (...) Kendi kendine:

– Bu ne müşahabet!... Bu ne müşahabet... O olmasın?... Ne münasebet!... O vakitten beri on yedi sene var. Bu kız on yedi yaşında değil ki... Subhanallah!... Bu ne tuhaf şey, yoksa rüya mı görüyorum?... Âlem-i ma'nada mıyım?... der.

İşte, Ali Bey, böyle bir hayrete dalar. Bu muammayı nasıl keşf etsin?...” (s. 133)

Romanda da ifade edildiği gibi bu durum bir bilmece motifi özelliği gösterir. Okur bir yandan Fitnat ve Talat'ın akıbetini merak ederken bir yandan da bu garip olayı

anlamaya çalışacağı için romanın sürükleyiciliği, Ali Bey'in sözlerinin yönlendirmesiyle, sonlara doğru artar.

Ali Bey, Fitnat'ı sevmeye başlar; ancak Fitnat'ın Talat ismini sayıklamasından onun başka birini sevdiğini anlar. Bir yandan Fitnat'ı severken bir yandan da eski karısıyla yaşadıklarını ve vicdan azabını hatırlar, aradan çekilmeye karar verir. Ali Bey'in yaşadığı bu kararsızlık motiflerinin de, okurun merakını taze tutma işlevi olduğu söylenebilir. Ali Bey'in kararsızlığını bir arkadaşı giderir ve Ali Bey evliliğine sahip çıkmaya karar verir. Bu kararın sonuçlarının ne olacağı sorusunu sekteye uğratan ise Fitnat'ın Talat'a yazdığı mektup olur. Fitnat mektubunda Talat'a her şeyi anlatır ve onu son bir kez görmek istediğini söyler.

Üç gün sonra Ali Bey, son bir şans istemek için Fitnat'ın odasına girer, konuşmaya çalışır; ama Fitnat dinlemez. Ali Bey, Fitnat'a dokunmak istediğinde ise Fitnat kaçır, boynundaki muska da Ali Bey'in elinde kalır. Muskayı okuyan Ali Bey, Fitnat'ın annesinin kendisinin eski karısı olduğunu, Fitnat'ın kendi öz kızı olduğunu anlar. Böylece gizem çözülür.

Ali Bey, tüm meseleyi anlatmak ve onu Talat'la evlendireceğini söylemek için odasının kapısının önünden Fitnat'a seslenir; ancak içeriden cevap gelmez. Kapıyı kırıp içeri girdiğinde Fitnat'ın karnına bir bıçak sapladığını görür. Herkes feryat figan içinde ağlarken içeri Ragıbe kılığında Talat gelir, o da Fitnat'ın ölümüne şahit olur ve fenalaşır.

Romanın sonunda Talat ve Fitnat ölmüştür, Ali Bey ise başta delirmiş, altı ay sonra o da ölmüştür. Ancak romancı bu sonun romanda bir tamamlanmışlık duygusu oluşturmadığını, romandaki diğer kahramanların romanda anlatılan olayların fazlasıyla dışında kaldığını hissetmiş olacağından, romanın sonuna, sadece Fitnat'ın ve Talat'ın ailelerinin yaşadıkları üzüntüyü anlattığı "Bitiriş" isimli bir bölüm ilave etmiştir. Bu bölümle romancı, romanın sonunun bir zirve anı olmaması gerektiği kuralına uyararak, uzun süredir değinmediği kahramanların yaşadıklarından bahsetmiş ve bir "sahte son" örneği vermiştir.

2.1.3.2. Özgür Motifler

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'ta kişiler ve durumlar detaylı bir şekilde yorumlanmamış, daha çok olay üzerinde durulmuştur. Rus Biçimciliğinin terminolojisiyle ifade edilecek olursa romanda özgür motiflerden ya da destekleyici

motiflerden çok bağı motifler kullanılmıştır. Bu nedenle olaylar peş peşe sıralanmış, bir bağı motif dizgesinin ilerleyişini, bir diğeri yavaşlatmıştır. Talat ve Fitnat arasındaki aşkı anlatan motiflerin, Ali Bey’le ilgili bağı motifler tarafından engellemesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ancak yine de romanda bazı özgür motiflerden bahsedilebilir. Bunların içinde en önemlisi, ek hikâye olarak değerlendirilebilecek Talat’ın annesi ve babasının evlenme serüvenidir.

“Bu araya giriş, romanın akışını keser; asıl olaydan bir süre uzaklaşırız. Romancı da bunun farkındadır, Saliha Hanım’ın anlattıklarını tamamladıktan sonra, ‘Gelelim Talat Bey’e’ diyerek ayrıca kapar ve konuya döner. (...) Aslında Rifat Bey-Saliha Hanım ilişkisinin romanda yer alması gereksiz değildir; olayların aydınlanmasında ve anlam kazanmasında payı vardır.” (Dizdaroğlu, 1967: 490)

Romanın bağı motifleriyle hiçbir alakası olmayan, romanda hiçbir olayın oluşmasına hizmet etmeyen bu bölümün var olmasının nedeni ise, Dizdaroğlu’nun da yukarıda ifade ettiği gibi yazarın vermek istediği mesajdır, temadır. Çünkü bu bölümde, romanın ilerleyen sayfalarında gerçekleşecek olayların tersine, sevdikleri kişilerle evlendirilen kişilerin ne kadar mutlu olduğu anlatılmıştır. Bu bölümle yazar, romanın sadece trajik bir olayı anlatmasını engellemek, bu trajik olayın tersi yapıldığında neler olduğunu okura göstermek istemiş gibidir.

Romanın başlarındaki bu hikâye aynı zamanda fabulayı oluşturan bağı motiflerin ilerleyişini de şöyle engellemiştir: Romanın ilk üç bölümünde bağı motiflerle ilgili ilk düğümler atılır. Talat hastadır ve işe gitmesi gerekiyordur. Dadı, Talat’ın sevdaya tutulduğu için bu durumda olduğunu ve evlendirilmesi gerektiğini söyler. Ek hikâye, bir önceki bölümde şu cümleler kurulduktan sonra, Dadı’nın bahsi açmasıyla başlar:

“– Ah Tal’at’çığım!... Bugün hasta hasta kaleme gitti!... Ah oğlum ah!... Ah, çocuğuma bir şey olursa!... (...)

– (...) Sen heb halk gibi evlenmedi. Nasıl evlendi?... Başka evlenmek nasıl?...Ben anlamaz....” (s. 16)

Böylece ek hikâye, Talat’ın hasta hasta kaleme gitmesinin nelere sebep olacağına, sevdaya tutulup tutulmadığına dair merakı da engellemiştir.

Ek hikâye olduğu için bağı motiflere değil özgür motiflere dâhil edilen bu kısımda, yazarın bir kahramanı kullanarak mesaj vermesi anlamında da özgür motif kullanılmıştır. Aşağıda bu motifin bir kısmından alınan cümlelerden anlaşılacağı üzere yazar, kadının o dönemki konumuyla ilgili düşüncelerini paylaşmıştır:

“Ah biçare 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. Bize bir defa ‘Filan adamı koca ister misin?’ yahut ‘Kimi koca istersin?’ diye bir sormak yok.” (s. 25)

Aşağıdaki motifte ise yine benzer bir durumdan bahsedilmiştir. Talat, kadın kılığına girdikten sonra erkeklerin tavrının ne kadar rahatsız edici olabildiğini fark etmiştir:

“Ah biçare kadınlar ne çekerlermiş! Biz erkekler onları kukla mesabesinde kullanıyoruz. Yolda serbest ve rahat yürümelerine mani oluruz. Bu ne rezalet! Ne küstahlık!” (s. 71)

Romanın erkek kahramanlarından Talat, bu cümleleriyle, romanın erkek okuyucularına bir mesaj vermiş ve bu şekilde davranmamaları gerektiğini söylemiş olur.

Bütün motiflerin romanda yer alış sıralaması şöyle çıkarılabilir:

M6- Özgür Motif (Ek Hikâye)- M7-M8-M9-M10-M11-M12-M13-M1-M2-M3-M4-M5-M14-M15-M16

Bu sıralamanın, aynı zamanda, olayların gerçek hayattaki oluş sıralamasının nasıl romana özgü bir şekilde değiştirildiğinin de göstergesi olduğu söylenebilir.

2.1.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ın kahramanlarından Talat için, annesi şunları söyler: “Ah dadı, Allah’a şükr edelim, böyle çocuk İstanbul’da nadir bulunur, yahut hiç bulunmaz.” (s. 15) Fitnat ise anlatıcı tarafından şöyle tarif edilir: “... velhasıl hüsn-i mücessem denmeye şayan on beş yaşında bir kızdı. Fitnat Hanım gayetle halim olup, hiddet ve gazabın ne olduğunu bilmezdi. Nezaket ve letafet ona mahsus şeyler.” (s. 58) Alıntılarda da görüleceği üzere romanın iki ana kahramanının belirleyici özellikleri onların kusursuz kişiler olduğu ile ilgilidir. Bu iki kahraman, Talat’ın kılık değiştirip Fitnat’ın evine girmesi hariç tutulursa, hemen hemen hiçbir hata yapmazlar, kötülük düşünmezler; toplumsal adaba uygun davranırlar.

Bu nedenle bu iki kahramanın derinlikli bir şekilde romanda yer almadığı söylenebilir. Bunun sebebinin ise mükemmele yakın olan bu iki kahramanın yaşayacakları felaketin okuru daha fazla etkileyeceğinin düşünülmesi olabilir. Bu iki kahramanın bir diğer ortak özelliği ise her ikisinin de yetim oluşudur. Bu belirleyici özelliklerin de okurun kahramanlara merhamet duymasını ve kendilerini Talat ve Fitnat’ın yerine koymasını sağlamak için tasarlandığı söylenebilir. Bu sayede okurun kahramanlara bağlanması istenmiş olabilir.

Şerife Kadın isimli kahramanın romandaki işlevi aksiyonun ilerlemesini sağlamaktır. Fitnat'a ulaşmaya çalışan Talat'ın Fitnat'ın evine girebilmesini Şerife Kadın sağlamıştır. Şerife Kadın bunu önce Fitnat'ın başkalarıyla görüşmesi konusunda Hacıbababa'yı ikna ederek yapar. Daha sonra ise kılık değiştirmiş olan Talat'ın, Ragıbe ismi ve görüntüsüyle, Fitnat'la görüşmesine vesile olur. Şerife Kadın'ın bu anlamdaki bir diğer hamlesi, hem Ali Bey'i hem de Hacıbababa'yı Ali Bey-Fitnat evliliği konusunda ikna etmesidir. Şerife Kadın'ın bir diğer işlevi de Talat ve Fitnat'ın mektuplaşmalarını sağlayarak aralarındaki iletişimin devam etmesine yardımcı olmasıdır. Sonuç olarak bu kahramanın işlevinin, romanda sadece "kahramanlar arasında etkileşimin sağlanması" olduğu söylenebilir. Bu kahramanın bağlı motiflerin ilerlemesi için gerekli olmasının yanında, temayla ilgili de bir yanı vardır. Çünkü bu kahramanın var oluş gerekçesi bir yandan da Hacıbababa'nın fazla baskın ve otoriter özellikleridir ki bu özellikler romandaki temel "hata"nın ortaya çıkmasına neden olacaktır. Son tahlilde bu kahramanın hem fabulanın ilerlemesi için bir işlevi hem de bir mesajı olduğu söylenebilir: Şerife Kadın gibi kişilerin var olması, Hacıbababa gibi kişilerin var olmasıyla mümkündür. Şerife Kadın, genel itibariyle olumsuz bir kahraman değildir; ancak toplumsal normlara fazlasıyla bağlı olması –kızın rızasını almadan Ali Bey ve Hacıbababa'yla evlilik için görüşmesi buna örnek gösterilebilir– romanda anlatılan felaketlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Belirleyici özellikleri fazla olmayan, adeta romanın teması ve fabulası için tasarlandığı belirgin olan bu kahramanlardan sonra bahse değer iki kahraman daha vardır: Hacıbababa ve Ali Bey. Bu iki kahraman, olumsuz belirleyici özelliklere sahip olmadıkları halde fabulada anlatılan felakete sebep olmuşlardır. Hacıbababa dışarıdan bakıldığında çok aksi bir adam gibi görünmesine rağmen aslında bütün gayesinin kızının zarar görmemesi olduğu anlaşılmaktadır. (s. 62-64) Bu nedenle kızının, yanlış olduğunu düşündüğü ortamlara girmemesi gerektiğinde ısrarcıdır. Kızının Ali Bey'le olan evliliğindeki ısrarı da herhangi bir menfaati olduğundan değil, yine kızının mutluluğunu düşündüğündendir. Ali Bey de Fitnat'la evliliği konusunda gelgitler yaşar, yapılanın yanlış olduğunun farkındadır; hatta kendini öldürmeyi bile düşünür. Çevresi ise Fitnat'ın yaptığının naz olduğunu, birkaç gün sonra evine bağlanacağını, zamanla onu seveceğine dair telkinlerde bulunurlar. Bu iki kahramanla yazar, meselenin bireylerle değil yanlış inanışlarla ilgili olduğunu vurgulamak istemiş gibidir.

Anlatıcı ise hem romanın biçimini hem de kendi varlığını afişe eden cümleler kurarak, okurun romanda anlatılanların heyecanına kapılıp bir roman okuduğunu unutmasını engeller:

“Yukarıda îmâ olunduğu gibi, Hacıbaba...” (s. 54)

“Bu vech ile, Tal’at Bey’i –çünkü bu çocuğun Tal’at Bey olduğunu elbette anladınız– her gün iki defa görür.” (s. 61)

“Gelelim yine Tal’at Bey’e. Tal’at Bey’i –hatırınızda olmalı ki– bir büyük hüzn ü me’yûsiyyette bırakmışız.” (s. 65)

“Şimdi Tal’at Bey, ve ta’bir-i âharla, Ragıbe Hanım ile Fitnat Hanım görüşmekte, konuşmakta, sevişmekte olsunlar, biz biraz Üsküdar’a geçelim.” (s. 93)

Tanzimat romanlarının birçoğunda görülen bu anlatıcı tavrının ilk örneği, ilk roman *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*’ta verilmiştir. Daha sonra birçok romancı tarafından kullanılacak bu söylem biçiminin, meddah geleneğinin Tanzimat romanına devrettiği bir teknik olduğu söylenebilir. Bu anlatıcı tavrının oluşturduğu alışkanlık ise, romanda kendini hiç göstermeyen anlatıcılarla kırılmıştır.

2.1.3.4. Mekân ve Tasvir

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ta dikkate değer tek tasvir, Hacıbaba’nın evinin anlatıldığı bölümdür. “Hacıbaba’nın Evi” adını taşıyan bu bölüm, Talat’ın Hacıbaba’nın Fitnat’ı hiçbir zaman dışarı çıkarmadığını, gelen görücüleri de savdığını öğrendiği bölümden, bir anlamda romandaki aksiyonu hareketlendiren bir düğümden hemen sonradır. Bu anlamda bu tasvir bölümünün, Talat’ın akıbetinin neler olacağına dair merakı sekteye uğrattığı, aksiyonu yavaşlattığı söylenebilir. Yazar bölümde mekânla kahramanların belirleyici özellikleri arasındaki ilişkiye dikkat çekmek ister gibi; odaları, tipik bir yaşlı kadın, bir genç kız ve erkek odası olarak tasvir eder. Örneğin genç kızın odası, “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” (s. 54) şeklinde tasvir edilirken yaşlı kadının odası da yine oldukça tipiktir: “Bir köşesinde bir çarşafı örtülmüş bir sürü yatak ve çivilere asılmış bazı eski kürkler ve entariler bulunmakla, bir ihtiyar kadının odası olduğu belli olurdu.” (s. 54-55). Erkeğin odası ise şöyle anlatılır: “bir köşesinde katlanmış bir yatak ve bir tarafında bir namaz seccadesi ve bir masanın üzerinde bir şamdan, bir kibrit, su ile dolu bir sürahi, bir bardak, ve bir köşede, dayatılmış bir uzun çubuk ve bir pencerede uzun marpuçlu bir

nargile ve duvara asılmış birkaç levha ve bir-iki eski kürk bulunmakla, bir erkek odası olduğu anlaşılır.” (s. 55) Bu tasvirlerle kızın dikiş nakış yapan, babanın ise

“çeşitli çubuklarını tütürerek tavan arasında tek başına oturan yalnız bir adam olduğu çok açık bir şekilde resmedilmiştir. Açık duran seccade onun sık sık kullanıldığını düşündürdüğünden, okur, daha sonra anlayacağı gibi konuşkan olmayan, muhafazakâr bir tiplerle karşılaşmaya hazır olmalıdır. Kısacası, karakter çizmenin fiziksel ortamın tasviriyle birlikte yürüdüğü bu pasajda –ona benzeyen az sayıdaki başka bölüm gibi–, Türkiye’de bir roman fikrinin gelişmesinden dahi önce, usta bir romancıdan beklenen gerçekçilikte bir atmosfer oluşturmaya yönelik, şaşırtıcı derecede erken bir girişime tanık ol[un]duğu söyle[n]ebilir.” (Evin, 2004: 76)²¹

Tasvirlerde dikkati çekebilecek bir diğer husus, özellikle babanın odasında, yazmaya ya da okumaya dair hiçbir nesnenin bulunmamasıdır ki bu da babanın vereceği yanlış kararlar için bir gerekçe olarak ima edilmiş olabilir.

Aşağıda ise kahramanın yaşadığı hüznle güneşin batışı arasında bir ilişki kurulması ve mekânın kahramanın iç dünyasında yaşadığı hüznü adeta eşlik ederek onu pekiştirmesi söz konusudur:

“İşte, Fitnat Hanım, Ragıbe Hanımı gözüyle teşyî’ etmek için pencereye çıkmıştı. Fakat Ragıbe Hanım, çoktan Fitnat’ın gözünden saklanıp gitmiş ve Fitnat Hanım ise gözlerini sokağa dikip ve başını koluna dayatıp zikir ettiğimiz hulyâlara dalmıştı. Küre-i şemsin yarısı gurûb etmiş ve yarısı, daha gözücüydü. O kuvvetsiz ziyâsı, o kırmızıya mail rengi, Fitnat Hanım’ın oturmuş olduğu pencereye aks ediyordu. Tabiatın bu suret-i acîbesiyle Fitnat Hanımın öyle dalgın dalgın oturuşunun ne kadar hazin, ne kadar latif bir manzara irâe ettiği tarif ve tasvir olunmak muhaldir.” (s. 88)

Yazar aynı tekniği, Ali Bey’in yaşadığı hüznü anlatırken de kullanır:

“Ali Bey o ıstırapla uyanır. Bakar ki hava gayetle berrak ve ay on yedi - on sekiz günlük olmakla ay aydınlığı pencerelerden odaya girmiş. Oda gayetle hazin bir suret almış. (...) Bahçedeki ağaçlar, yapraklar ay aydınlığından bir suret almışlar ki gören ne kadar şad ve gamsız, ne kadar demevî ve te’sirsiz olsa, imkânı yok ki, bir hüznü ve hayrete dalarak müteessir olmasın! Yüreği parça parça olmasın! Halk-ı alem uykuda. Uyanık bulunan zanneder ki, tabiatın bu cilveleri mahza onun içindir. Bütün ortalığı rakipsiz görür. Bir sükûnet, bir sükûtlük ortalığı kaplamış. Gül dalları arasında saklanmış bir bülbülün ara-sıra çıkardığı hazin hazin figanlarından başka, kulak bir şey işitmez.” (s. 96–97)

2.1.3.5. Gerekçeleştirme

Romandaki her motifin romana dâhil oluşunun belirli bir mantık örgüsü içinde bir sebebi olmalıdır. Örneğin Hacıbaba’nın Fitnat’ı dışarı hiç çıkarmamasının gerekçesi İstanbul’un o zamanki halini beğenmeyiştir. Aşağıda, bütün motiflerin değilse de, belli

²¹ Mehmet Kaplan da “Şemseddin Sami’nin romanında Hacıbaba’nın evini, içinde yaşayanların hayatlarıyla olan münasebete de işaret ederek tasvir etmesi, basitlik ve acemiliğine rağmen, mühim bir yeniliktir.” (2016: 83) cümlesiyle Evin’in bu görüşüne katılır.

başlı motiflerin romana dâhil olabilmemesinin, yine romanın mantık örgüsü içinde, gerekçeleri açıklanmıştır:

Talat'ın annesinin anlattığı ve özgür motif özelliği gösteren ek hikâyenin romana dâhil olmasının gerekçesi, Dadi'nın Talat'ın annesiyle Talat'ın evliliği üzerine konuşurken onların nasıl evlendiğini sormasıdır. Talat'ın kadın kılığına girmesinin, mektuplaşmalarının gerekçesi Hacıbaba'nın fazla tutucu olmasıdır. Şerife Kadın'ın Ali Bey'le Fitnat'ı evlendirmek istemesinin gerekçesi Ali Bey'in ölen eski karısı nedeniyle tuttuğu yastır. Ali Bey'in Fitnat'a fazla ısrarcı davranmamasının gerekçesi eski karısına yaptıkları nedeniyle duyduğu vicdan azabıdır. Yine Ali Bey'in akıl sağlığını yitirmesinin gerekçesi Fitnat'ın kendi öz kızı olduğunu öğrenmesidir. Bazı motiflerin romana dâhil edilmesinde ise başarılı bir gerekçelendirmenin yapılmadığı görülür.

Örneğin

“[k]ız kılığına giren Talat'ı o kadar yakından gören nakış hocasıyla Fitnat'ın onun erkek olmadığını fark etmemeleri imkânsızdır. Çok çekingen ve toy bir delikanlı olarak gösterilen Talat'ın da bu derece cesur ve pervasız olması, mizaç ve karakterine uymaz. Talat, Fitnat'ı sevdiğine göre, devrin örf ve âdetlerine göre uyararak, annesi veya bir başkasını görücü olarak gönderebilirdi. Yazar, o devir için tabî olan bir teşebbüsü bir yana bırakarak, Talat'ı genç kız kılığında Fitnat'ın odasına sokuvermiştir. Bu suretle Talat, farkına varıldığı takdirde, kendisinin ve sevgilisinin ne kadar kötü bir duruma düşebileceklerini aklına bile getirmez.” (Kaplan, 2016: 76)

Tomaşevski'nin yaptığı tasnif açısından bakılacak olursa ilk gerekçelendirme türü olan gerçekçi gerekçelendirme için yapılanlar İstanbul'daki mekânların isimlerinin zikredilmesi ve bir defa Hacıbaba'nın İstanbul'un geçirdiği değişimden şikâyet etmesiyle sınırlıdır:

“– Öyledir. Hakkın var. Ama modalar, alafrangalar böyle şeyler çıkardılar. Ne yapalım?

– Affedersin, bu alafranga da değil. Alafranga bunu kabul etmez. Hiç Kağıthane'de, Veliefendi'de, böyle mahallerde hiçbir vakit böyle bir madama gördünüz mü?” (s. 63)

Bunların dışında, anlatılanların gerçek olduğu yanılsamasını yaratacak hemen hiçbir olaydan bahsedilmemiştir. Bununla birlikte “bir olayın son anında kazanılan veya kaybedilen imkânlar, fırsatlar vs. romanı gerçekçi yapıdan uzaklaştırıp masal havasına sokar.” (Okay, 2015: 121) Bu nedenle romanın gerçekçi gerekçelendirme açısından zayıf olduğu söylenebilir.

Mekân başlığında ele alınan, tasvirlerin destekleyici motif olarak kullanılmasının dışında, düzenleyimsel gerekçelendirme kapsamında ele alınabilecek en önemli nesne Fitnat'ın boynundaki muskadır:

“Ama kızın bir muskası var. Merhum anası bir muska bırakmış ki nazardan, cinden, her fenalıktan saklar.” (s. 59)

Bu nesnenin metne dâhil edilmesinin bir sebebi olmalıdır. Romanın ilerleyen sayfalarında bu muskaya neden dikkat çekildiği açığa çıkar:

“Ali Bey kendi odasında düşünüp ağlarken kaytan elinde duruyordu. Birazdan sonra, tesbih yerine elinde gezdirmeye başladı. Meğre bu kaytan, bir nüsha kaytanı imiş. (...) Her nasılsa, Ali Bey nüshayı açmayı merak etti dedik. Kalem tıraşı alır, nüshanın sarılı olduğu çuhayı keser, nüshayı çıkarır; açar... Bakar ki... Ne baksın?... Nüsha, nüsha değil... Adı bir mektup!...” (s. 148–149)

Ali Bey, muskanın içindeki mektubu okur ve bütün gerçekleri öğrenir. Muska, romanın sonunda aniden okurun görüş alanına sokulmak yerine, düzenleyimsel bir gerekçelendirmeyle, romanın önceki sayfalarında dural bir motif olarak yer almıştır.

Romanda estetik gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilecek çok sayıda motiften bahsedilemez. Bunlardan en önemlisi ise Talat'ın annesinin çocukken yaşadığı aşkın anlatımıdır. Önceki sayfalarda, alışkanlığı kırma izah edilirken çocukların bakış açısının da alışkanlığı kırma etkisi yaratabileceği ifade edilmişti. Benzer şekilde “aşk” duygusu bir çocuğun bakış açısından verilmekte ve çocuk bu duygunun aşk olduğunu bilememektedir. Böylece aşk, okurun kendi tecrübelerinden farklı olarak bir çocuğun gözünden okura aktarılmış olmaktadır. Aşağıda çocuğun yaşadığı duygunun “aşk” olarak nitelendirilmesinden duyduğu şaşkınlık anlatılmaktadır:

“ – Vah vah! Kızım terlemiş. Kurban olsun dadı sana!... E, ne söyledi efendi baba bakalım?

– Ne söyleyecek! İftira attı. Bugün Rif'at Bey'i, buraya gelen çocuğu gördün. İşte onun sözü açıldı. Ben ‘Onunla sevişiriz’ dedim. Hem, gerçek dadı, sevişiriz. Hele ben onu pek severim. İşte ben söylerim ki severim. Birini sevmek ayıp mı? O da beni sever. Evet, pekâlâ bilirim ki sever. Sevmeyeydi, her gün mektebe giderken niçin gelir de beni alır? Niçin ben dersi bilmediğim vakitte o öğretir? İşte o da beni sever, ben de onu severim. Ama babam anlamaz. Sen şimdi aşka, sevdaya başladın, diyerek beni utandırdı.

Dadım bu sözümü işittiği gibi bir büyük kahkaha ile gülerken:

– E, baban fena mı söylemiş? Bu aşk değil de nedir? Gidi senii!... Onun için, yataktan kalkar kalkmaz mektebe koşuyorsun. Ben zannedirdim ki, derse hevesin vardır; meğer sen âşıkını ma'şûkunu görmek için gidersin. (...)

Yatağımı yaptı, yattım. Lâkin uyku nerede? Bin türlü efkâr zihnime gelir geçer. Rif'at Bey ile ki muhabbetimizin aşk olduğunu hâlâ inanmak istemem. (...) Bir de Rif'at Bey ile evlenmek hususu aklıma geldi. Aniden gönlüm tiz tiz vurmaya başladı.

Rif'at Bey'le evlenmek!... Rif'at Bey'le gece gündüz beraber olmak! Ömrümüz oldukça ayrılmamak! Oh! O vakit benden daha bahtlı, dünyada kim olabilir?...” (27–28)

Bir diğer alışkanlığı kırma örneği de bir erkeğin Osmanlı sokaklarını daha önce hiç görmediği şekilde görmesini sağlayan “değişimi” motifidir. “Ragıbe figürü, roman yazarına bir kadın gözüyle topluma bakma fırsatı tanınması açısından dikkate değerdir.” (Aslan, 2014: 251) Bu şekilde yazar devrin Osmanlı erkeklerine, kadınların yaşadığı sıkıntıları, onların gözünden bakarak sunmuş olur.

2.1.4. Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat ile İlgili Son Değerlendirmeler

Tanzimat edebiyatında yazılmış ilk telif roman olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, gerçekçi gerekçelendirme açısından zayıf olmakla birlikte, motif düzeni anlamında başarılıdır. Temanın desteklenmesi için bir ek hikâye kullanılması, bir ilk roman için dikkati çeken, başarılı bir uygulamadır. Böylece roman sadece fabula üzerinden ilerlemekten kurtulmuş ve değişik bir teknikle mesaj verilmiştir. Merak duygusunu tesis etmek için, yazarın bağlı motiflerin ilerleyişini tasvirle ya da başka bir motif dizgesiyle durdurması romanın okunurluğu üzerinde olumlu bir etki yapmıştır.

Okay, romanda kullanılan bazı motifler ve anlatım teknikleriyle ilgili şu tespiti yapmıştır:

“[E]ski geleneksel Türk hikâyesinden gelen ve dönemin romanlarında sık raslanacak bazı motifler Şemseddin Sami'nin bu romanında da vardır. Tanınmamak için kıyafet değiştirme (...) evlenemiyenlerin, birbirlerine kavuşamayanların kendilerini öldürmeleri veya öldürmeye teşebbüs etmeleri (...) aşk ve aşırı üzüntüler sebebiyle hastalanma, saatlerce ağlama ve bayılmalar; olağanüstü tesadüfler (...) gibi. (...) Romanda zaman zaman rastlanılan geriye dönüşler, iç hikâyeler ve hatıralar ise Doğu hikâye geleneğinden ve mesnevilerden gelen unsurlardır.” (2015, 121-123)

Argunşah da romanın kıssadan hisse çıkarma özelliği nedeniyle halk hikâyelerine, nasihatlerde bulunma özelliği nedeniyle de mesnevilere benzetmiştir. (Argunşah, 2006: 37) Tanzimat döneminin ilk romanı olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın kendinden önceki anlatılardan etkiler taşıdığını ifade eden bu tespitler, anlatıların hem birbirlerinden etkilenecek (alışkanlık) hem de bu etkilerden sıyrılarak (alışkanlığı kırma) yazıldığının belirgin bir göstergesidir. İlk romanla başlayan bu etkinin izleri, Okay'ın da yukarıda ifade ettiği gibi, bundan sonraki romanlarda da görülebilir.

Kahramanların belirleyici özellikleri karmaşık değildir; kahramanlar, sadece fabula için gerekli olan özelliklere sahiptir. Bu anlamda kahramanların derinlikli bir şekilde romanda yer almadıkları söylenebilir. Romanda hemen hiçbir kahramanın kötü

özelliklere sahip olmaması, verilmek istenen mesajın kişilerle ilgili olmadığına vurgulanması anlamında başarılıdır.

Romanın eleştirilebilecek en önemli yanları Talat'ın Fitnat'ı ilk defa görmesi ve baba-kızın evlenmesi motiflerinin yeterince başarılı gerekçelendirilmemesi, bu motiflerin romana dâhil edilmelerinin başarılı neden-sonuç ilişkileriyle yapılmaması, bu nedenle de “tesadüf tekniğine” müracaat edilmesidir.

2.2. FELÂTUN BEY İLE RAKİM EFENDİ

Ahmet Midhat Efendi'nin yanlış Batılılaşmayı hicvettiği ve Türk edebiyatına bir alafranga tip olarak “Felâton Bey”i kazandırdığı romanıdır. Rodos sürgünündeyseniz imzasız olarak yayımladığı bu roman, yazarın beşinci romanıdır. (Okay, 1995: 302) Romanla ilgili en belirgin yön, anlatıcının baskın bir şekilde romanın içinde yer almasıdır. Bu durum çoğunlukla romandaki meddah etkisiyle açıklanmıştır.

2.2.1. Tema

Rus Biçimcilerine göre tema, romanın bütün unsurlarını bağlayan bir harç gibidir. Romanın bütün unsurları temayı desteklemek için bir ilişkiler ağı içinde bir araya gelirler. Bu açıdan ele alındığında *Felâton Bey ile Rakım Efendi*'nin temasının dönemin güncel sorunlarından olan “Batılılaşma” olduğu söylenebilir. Yazar bu temayı “o zamanlarda gazetelerde, özellikle mizah gazetelerinde yer alan züppe tipi” (Özön, 1985: 196) üzerinden işlemiştir. Bu anlamda temanın dönemi için güncel bir tema olduğu söylenebilir.

2.2.2. Fabula

Yazara göre Rakım Efendi Batılılaşmayı doğru anlayan, Felâton Bey ise yanlış anlayan kahramandır. *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, bu ikilinin karşılaştırılması üzerine kurulmuştur. Ancak romanda başından geçenlerle bir bağlı motif dizgesi oluşturan kahraman Rakım Efendi'dir. Bu motif dizgesi, üç kadın arasında kalan bir adamın başından geçenleri anlatır. Romanın edebiyat tarihlerinde “yanlış Batılılaşmayı konu alan ilk roman” (Gariper, 2009: 65) olarak değerlendirilmesinin sebebi ise bu bağlı motif dizgesi değil, Felâton Bey'le ilgili olan özgür motiflerdir. Felâton Bey, romanda düğümlerle ilerleyen bağlı motiflerde değil; Rakım Efendi'yle kıyaslanmasını sağlayan özgür motiflerde görülür. Örneğin Rakım Efendi'yle ilgili olan aşk motifleri, hangi

kadını seçeceğiyle ilgili soru işaretleri taşıyan ve roman ilerledikçe cevapları netleşen motiflerdir. Ancak aynı motifler, Felâton Bey için, neden sonuç zinciri içinde ilerleyen bir fabula oluşturmaktan ziyade, Ziklasların hizmetçisi ve Pollini ile gülünç, yanlış, acemice yaşanan motiflerdir. Bu durumda romanın ihtiyacı olan düğümleri, merak unsurunu, birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı motif dizgesini oluşturan, Rakım Efendi'yle ilgili aşk motifleridir. Felatun Bey'le ilgili olanlar ise böyle bir dizge oluşturmaktan uzaktır ve sadece Rakım Efendi'yle kıyaslanma işlevini yerine getirirler.

Ancak bütün bunlar, Felâton Bey'in romanın sistemi içinde önemsiz, ikincil bir kahraman olduğu anlamına gelmez. Bilakis, temayı ortaya çıkaran Felatun Bey'dir. Çünkü Tomaşevski'nin ifade ettiği gibi syuzhet içinde en önemli rolü oynayan ve yapıtın kuruluşunu belirleyenler özgür motiflerdir (Tomaşevski, 2010: 253). Felâton Bey, yazarın vermek istediği mesaj için, tema için gereklidir. Bu kahramanın varlığı sayesinde okur, yazarın vermek istediği “yanlış Batılılaşma” mesajını algılayabilir.²² Bu kahraman olmasaydı roman basit bir aşk romanından öteye geçemezdi ve Rakım için söylenen olumlu ifadeler de “Batılılaşmayı doğru anlamış bir kişinin özellikleri” değil, olumlu kahramanla ilgili kullanılan sıradan övgü ifadeleri olarak kalırdı. Örneğin Rakım Efendi'nin gayri-müslim kadınlarla olan ilişkileri, mali konulardaki disiplini; Felâton Bey gibi Batılılaşmayı sathi olarak yorumlayan bir kahraman sayesinde “Batılılaşmayı doğru anlamının olumlu sonuçları” olarak yorumlanabilir.

Bütün bu nedenlerle Felâton Bey, bir romandaki olay silsilesinde görev almadığı; sadece Rakım Efendi'nin doğru yaptığı şeylerin tersini göstermek için var olduğundan, fabuladaki motiflerde (bağlı motiflerde), yer almayacaktır. Ancak bu durumun tek bir istisnası vardır: Bir özgür motifin metne dâhil edilmesini sağlayan motiflere Tomaşevski, giriş motifi demiş ve bunların da bağlı motif sayılması

²² Dino'ya göre ise daha önemli olan kahraman Rakım Efendi'dir: “Ahmed Midhat, Felâton Bey tipini romanında ikinci plâna bırakmıştır; esas gayesi, Râkım Efendi tipini yaratmaktır; Râkım Efendi faziletli, bilgili, mütevazı, ifrata kaçmadan Garp örf ve âdetine mütemayil ve dillerini bilen bir gençtir; bunun yanında Felâton Bey aşırı frenklik hevesleriyle gülünç bir mevkie düşürülmüştür. Râkım Efendi romanda muvaffakiyetten muvaffakiyyete atlarken, ve sonunda bize çok mesut bir tip olarak gösterilirken, Felâton Bey muvaffakiyetsizlikten muvaffakiyetsizliğe düşer ve sonunda perişan olarak kaderine boyun eğer.” (Dino, 1954: 58) Verilmek istenen mesaj açısından bakıldığında Rakım'ın da fabuladaki motifleri yürütmekle birlikte belirleyici özellikleri ve kendisiyle ilgili motiflerle temaya hizmet ettiği söylenebilir. Çünkü Rakım, Batı'yı doğru anlamış, başarılı bir kahramandır. Ancak romanın bu temayla ilişkilendirilebilmesini sağlayan kahraman ise şüphesiz Felatun Bey'dir. Bu durumda “daha önemli kahraman” diye bir kıyaslamının mümkün olmadığı, Felatun Bey ve Rakım Efendi'nin romanın inşasında eşit olarak görev aldıkları sonucuna da ulaşılabilir.

gerektiğini ifade etmiştir.²³ Bu anlamda ilk bölüm, romanın birçok yerinde okurun karşısına çıkacak kahramanların tanıtımıyla ilgili giriş motifi özelliği gösterir ve bağlı motif olarak değerlendirilir. Bu bağlı motif dışında romanın bağlı motifleri şu şekildedir:

M1: Rakım Efendi'nin Canan isminde Çerkez bir cariye satın alması.

M2: Rakım Efendi'nin Ziklas ailesinin kızları Can ve Margrit'a ders vermeye başlaması.

M3: Çerkez cariye Canan'ın eğitime başlanması.

M4: Canan'ın piyano öğrenme isteğinin açığa çıkması.

M5: Canan'a piyano alınması ve Jozefino adında bir piyano öğretmeni tutulması.

M6: Rakım Efendi'nin Ziklaslarla iyi ilişkiler geliştirmeye başlaması.

M7: Jozefino ile Rakım'ın yakınlaşmaları.

M8: Rakım'ın Canan, Jozefino, Can ve Margrit'ı beğenmesi ve gönül ilişkilerinde kararsızlık yaşaması.

M9: Jozefino'nun Canan'a talip olan birilerinden bahsetmesi, Rakım'ın kararın Canan'da olduğunu söylemesi.

M10: Can ve Margrit'ın âşıkane davranışlar içine girmesi.

M11: Canan'la Rakım'ın birbirlerine olan aşklarını belli etmeleri.

M12: Kâğıthane gezisinde Canan'ın, Jozefino'nun Rakım'a olan yaklaşımından rahatsız olması.

M13: Ziklasların Rakım'ın evine yaptığı ziyaret sırasında Can ve Margrit'ın Canan'ın Rakım'ın eşi olduğunu düşünmeleri.

M14: Ziklasların kızı Can'ın, Rakım'ın aşkından ince hastalığa tutulması.

M15: Rakım'ın Mr. Ziklas'ın kızıyla evlenmesi teklifini, hâlihazırda evli olduğu gerekçesiyle reddetmesi.

M16: Can'ın, Rakım'ın kendisine âşık olmadığını, teskin olması için kendisine yalan söylendiğini anlaması.

M17: Can'ın durumu zamanla kabullenmesi ve başka biriyle evlenmesi.

M18: Rakım'ın Canan'dan bir çocuğunun olması.

²³ Bu konu için 1.4.4.1. Özgür Motifler başlığına bakılabilir.

2.2.3. Syuzhet

Fabulanın nasıl bir syuzhet haline geldiği ve bu fabula kullanılarak, nasıl “yanlış Batılılaşma” temasına ulaşıldığı aşağıdaki başlıklarda detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.2.3.1. Kurgu

Felâton Bey ile Rakım Efendi, karşıt iki kahramanın yaşadıkları olaylar üzerine kuruludur. Bu nedenle romanda, birleştikleri nokta oldukça muğlak olsa da, paralellikte karşıtlık kurgusunun kullanıldığı söylenebilir. Yukarıda da ifade edildiği gibi bu iki karşıt kahramandan Rakım Bey’in yaşadığı olaylar romanın sürükleyicilik unsuru olmuş ve bir bağlı motif dizgesinin oluşmasını sağlamıştır. Felâton Bey ise romanın teması için gerekli olan bir kahramandır, belirleyici özellikleri ve yaşadıkları romanın bağlı motifleriyle değil özgür motifleriyle ilgilidir.

Giriş motifi özelliği gösteren ve bu nedenle bağlı motif kapsamına alınan ilk bölüm, merak duygusu oluşturacak herhangi bir motifin kullanılmasından çok, Felâton Bey’in belirleyici özelliklerinin anlatılmasından oluşur. Hatta bu durum, hemen ilk cümlede anlatıcının okura seslenişiyle kendini gösterir: “Felâton Bey’i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizade Felâton Bey! Galiba tanıyamadınız.” (s. 3)²⁴ Bu bölümde anlatıcının oldukça belirgin varlığı, sohbet eder gibi sürekli okura seslenmesi ve mizahi cümleleri, romanın okunmaya devam etmesi için gerekli olan merak duygusunun yerini almış görünmektedir. Çünkü bölüm boyunca (s. 3–10) okurun merak duygusuna kapılmasına neden olabilecek hiçbir bilgi verilmez, bir motif dizgesi ima edilmez. Sunuş bölümü olarak da kabul edilebilecek bu bölümde, romanda bir işlevi olup olmayacağına bakılmaksızın birçok detaya girilmiştir. Aşağıdaki cümle yukarıda söylenenlerin hepsine örnek olarak gösterilebilir:

“Burada Felâton Bey’in uşağını zikreyledik de hâlini birazıcık olsun söylemedik. Bu Mehmetcik, Gâstangalı’dan hemişe gelmiş, daha dünyayı öğrenmemiş, ayda yüz kuruşun meftunu, ensesine muhabbet ve aferin makamında bir tokat vurulmasının mecburu bir adam olup hizmet ettiği efendinin bir oğlu ile bir kızı olduğunu öğrenmeğe muvaffak olmuş ve hatta oğlunun ismi ‘Pantolon Bey’ ve kızının ismi dahi ‘Merdüvan Hanım’ olduğunu bile bellemişti. Ne zannettiniz ya! Felâton isminden ‘Pantolon’ lâfzını ve Mihriban isminden dahi ‘Merdüvan’ kelimesine intikal edebilmek haylice dirayete mütevakkıftır.” (s. 7–8)

²⁴ Romandan yapılan alıntılarda “‘Felâton Bey ile Rakım Efendi’ Ahmed Midhat Efendi Bütün Eserleri Romanlar I içinde, ss. 126-273, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000, Ankara” künyeli baskı kullanılmıştır. Bu baskıda Ahmed Midhat Efendi’nin üç romanı bulunmaktadır. Romanlar sayfanın üstünde kendi içlerinde sayfalandırılırken, sayfanın altında da bütün kitabın sayfa sıralamasına riayet edilmiştir. Çalışmada bütünlük olması açısından sayfanın üstündeki numaralandırma esas alınmıştır.

Yukarıdaki alıntıda bahsi geçen uşak, sadece, birinci bölümde merak duygusunun yerini alan mizahi motifler için gerekli biridir. Romanın devamında kendisinden hiç bahsedilmemesi de bunu gösterir.

İkinci bölüm, uzun sayılabilecek olan Felâton Bey'in tuhaf hayat hikâyesi ve özelliklerinin anlatımından sonra, bu defa romana ismini veren ikinci kahraman olan Rakım Efendi'nin özelliklerinin anlatımıyla başlar. Hemen ikinci paragrafta Rakım Efendi şöyle tanıtılır:

“Rakım Efendi dediğimiz çocuk, eski Tophane kavaslarından birisinin oğlu olup bundan yirmi dört sene evvel pederi vefat eyledikte validesi elinde bir yaşında yetim olarak kalmıştı. Bir kavas evlâdına ne bırakabilir? Bizim Rakım Efendi'nin babası ise Salıpazarı tarafında üç odalı bir çürük kümes ve bir de Arap cariyeden başka mal itlakına seza hemen hiçbir şey bırakmamıştı.” (s. 11)

Aynı sayfada 16 yaşına geldiğinde Hariciye Kalemî'ne girdiği söylenen Rakım'ın aynı zamanda annesini kaybettiğinden ve çok çalışkan olduğundan da bahsedilir. Böylece, bir önceki bölümde mizahi bir dille yerden yere vurulan Felâton Bey'in karşısına, okurun daha olumlu bir tip olarak göreceği ve kendine yakın hissedip benimseyeceği Rakım Efendi çıkarılır.

Bu tanıtım faslından sonra, Rakım Efendi Felâton Bey gibi mizahi yönden ele alınamayacağı için olsa gerek, ilk bağlı motifle fabula başlamış olur. Bu bağlı motif, romandaki hareketsizliği bozar, romanın bütününe kaplayan bir motif dizgesinin başlangıcı olur. Bu dizge, Rakım Efendi'nin “dikkatli baktığı anda yüreğinin aktığı” (s. 15) bir cariyeyi satın almasıyla başlar. Rakım'ın bu cariyeye ilişkisi, okurun kafasında “Rakım Efendi'yle cariyeye arasındaki ilişkinin mahiyetinin ne olduğu/olacağıyla” ilgili sorular oluşturmak için “araya başka hadiseler sok[ul]arak yavaş yavaş geliştir[ilmiştir.]” (Kaplan, 2016: 102) Bu nedenle bu ilişki bazen Rakım Efendi'nin kıza yüreğinin aktığını, kızın elini bırakmadığını ifade etmesiyle (s. 16) bir aşk iması taşır, bazen de Rakım Efendi'nin Allah'ın kendisine bir cariyeye satın alıp onu güzel yetiştirme gücünü kendisine vermesi nedeniyle mutlu olduğunu (s. 16), eve bir cariyeye alınması nedeniyle işinden geri kalmadığını ifade etmesiyle (s. 17) bu aşk ihtimali geri plana alınır.

Rakım Efendi'nin aşk hayatının romanda oluşturacağı motif dizgesine daha sonra bir ilave daha yapılır: Rakım Efendi, bir İngiliz ailenin (Mr. Ziklas) iki kızına (Can ve Margrit) Türkçe dersi vermeye başlayacaktır.

Bundan sonra roman, Rakım Efendi'nin kimi seçeceğiyle ilgili ihtimaller çevresinde devam edecektir. Romancı da sahte ipuçlarıyla okurun merakını diri tutmaya çalışacaktır. Bu merak duygusu ayrıca, bir motifin bağlı ya da özgür motiflerle sekteye uğratılmasıyla da devam ettirilecektir.

Üçüncü bölümün başında ders verme meselesi sekteye uğrar ve cariyenin (“Canan” adı verilen cariye bundan böyle bu adla anılacaktır.) çeşitli motifleri bir araya getirecek olan “eğitilmesi” motifi başlar. Bu motiften hemen sonra bu defa yine Can ve Margrit'e ders verilmesiyle ilgili motifler araya girer. İlk ders, sadece harflerin gösterilmesinden ibarettir. Rakım Efendi ders bitip eve döndüğünde, kapıyı alışageldiği üzere Dadı değil de Canan açınca, Dadı'ya nedenini sorar. Dadı da kendisi gibi bir Arap'tansa beyaz bir kadının onu karşılamasının daha uygun olduğunu söyler. Dadının imasına karşılık Rakım Efendi, “ona bu tenbihleri verme. Çocuktur. İhtimâl ki bazı ümitlere düşer. Bende ise o gibi ümitlerin eseri bile yoktur.” (s. 21) diyerek aralarında bir aşk olamayacağını ifade eder. Bu sözler Canan–Rakım aşkına dair sahte ipucu özelliği göstermektedir. Çünkü okur, bu sözlerle aralarında bir aşk olmayacağı ile ilgili olarak yanlış yönlendirilmiş olur.

Bu motiften sonra, romana adını veren iki kahraman Mr. Ziklas'ın evinde ilk defa bir araya gelirler. Bu birleşmede Felâton Bey'in tuhafıkları yine mizahi bir şekilde ifade edilir. Romana mizah ve hiciv yoluyla eğitsel materyal girmesini sağlayan Felâton Bey bahsinden sonra, Rakım Efendi'nin aşk hayatına yeni bir kahramanın eklenmesiyle ihtimallerin çoğalmasını, dolayısıyla romandaki merak unsurunun artmasını sağlayacak olan olay yaşanır. Rakım Efendi bir akşam eve geldiğinde Canan'ın evde olmadığını fark eder. (s. 25–26) Kısa bir sürede Canan'ın komşu evde bir yabancı kadın tarafından verilen piyano dersine merak sardığı öğrenilir. Rakım, başta kızar; ancak sonra Canan'a bir piyano alacağını sözünü verir. Canan'ın eğitimi ve merakı romana yeni bir kahramanın eklenmesini sağlamıştır: Jozefino. Jozefino'nun romana dâhil olmasının gerekçesi Canan'dır. Metne dâhil oluşu ise şöyle olur: Çevresi tarafından çok sevilen Rakım, gittiği bir evde, Canan'ın merakını celbeden piyano dersini veren Jozefino'yla karşılaşır. (s. 27) Jozefino, normalde pahalı olan dersi, Canan'ı ve zekâsını beğendiği için Rakım Efendi'nin dostluğu karşılığında ücretsiz vermeyi kabul eder. (s. 28) Piyano alınır, Jozefino derse başlar ve bir süre sonra Jozefino, Rakım'dan Canan'la aralarında bir şey olup olmadığını öğrenmek ister. Böylece Jozefino da “Rakım'la ilgili aşk

motifleri” dizgesine dâhil edilmiş olur. Rakım, yazarın okuru yine sahte bir ipucuyla yönlendirmesinin bir sonucu olarak, Canan’ı kardeşi gibi sevmek istediğini söyler (s. 32), Jozefino’nun “Rakım–Canan aşkı”na dair imalarını reddeder. Aynı sayfada bu defa Rakım’ın aşk ihtimalini reddetmesine karşılık, Dadı’nın Canan’ı peri kızı olarak gördüğü, Rakım’ın Canan’a ilgisizliğinden şikâyetçi olduğu, Canan’ın ne kadar hamarat olduğunu düşündüğünden bahsedilir. Böylece motif dizgesi, aşk ihtimalinin hem varlığını hem de yokluğunu çağrıştıracak motiflerle belirsizliğini, dolayısıyla okurun ilgisini devam ettirir.

Daha sonra Canan’ın eğitimi söz konusu edilerek, bu aşk bahsi kesilir ve Can–Margrit kardeşlerle ilgili motiflere geçilir: “Tahsilde Canan nasıl bir sür’at–i seyr ile giderse İngiliz kızları dahi o nispette sür’atle gitmektedir.” (s. 33) Buradan söz, sandal gezintilerine ve Rakım’ın sandal gezisi esnasında çok yakın olmaları nedeniyle Can ve Margrit’e dokunmaktan keyif almasına geçer. (s. 34) Yazarın okuru yanlış yönlendirerek Rakım’ın Can ya da Margrit’a meyletmesini düşünmesini sağlamak için böyle bir motif kullandığı düşünülebilir. Sandal gezileri bahsinde, Rakım gibi İngiliz aileyle bu gezilere katılmış olan Felâton’la ilgili komik bir anı anlatılarak Felâton Bey’e geçilir.

Dördüncü bölümde Canan–Rakım arasındaki aşk motifi, Felâton Bey’in komik hallerinin anlatılmasıyla sekteye uğratılır.²⁵ Bu motiften sonra bağlı motiflere geri dönülür ve Rakım’ın Canan’ı çok güzel bulduğundan, Çerkez şivesinin içini gıcıkladığından ama Canan hakkında bu tür şeyler düşünmek istememesinden bahsedilir. Böylece Canan–Rakım aşkında, önceki motiflerden farklı olarak Rakım’ın Canan’ı beğendiğine ilişkin ilk motif kurguya dahil edilmiş olur.

Birkaç gün sonra, Can ve Margrit’ten bir mektup gelir. Mektupta babalarının Felâton Bey’i gördüğü ve tekrar yemeğe çağırdığından bahseden kızlar, Felâton Bey’den çok da hazzetmedikleri için onun da yemeğe gelmesini rica ederler. Rakım, bu mektubu hayret verici bulur: “Benim onları sevdiğimi ne anlamışlar? İşin içinde bazı garâbetler vardır ama bakalım sonra anlarız.” (s. 40) Bu motifle, daha önce onlara dokunmaktan keyif aldığı ifade edilen Rakım’ın, İngiliz kızlara meyletmesi motifi devam ettirilmiş olur.

²⁵ Felâton Bey’le ilgili bütün motiflere özgür motifler başlığında değinilecektir.

Motifler birbirini takip etmeye başlamıştır artık. Aynı gün, Jozefino eve gelmiş ve Rakım'a görüşemedikleri için sitem etmiştir. (s. 40) Rakım bir gün sonra, Ziklaslara gitmeden önce Jozefino'ya uğrar, sohbet ederler, içki içerler ve nihayetinde Jozefino, Rakım'ı öper. (s. 44) Bu motifle de bu defa Jozefino, Rakım'ın aşk yaşayacağı kadınlar arasına güçlü bir şekilde dâhil olur. Rakım, daha sonra Jozefino'nun yanından ayrılır; Ziklaslara gider. Felâtun'un komik "aşk maceraları"nın bağlı motifleri kesintiye uğratmasından sonra Canan'la bağlı motifler devam eder: Rakım, Felâtun'un düştüğü durumu düşünerek evine dönerken yolda Canan'ın piyanosunun seslerini duyar ve Canan'a olan karmaşık hislerini düşünmeye başlar. (s. 49) Rakım, eve gelince Canan'la hocası Jozefino ve canının evde sıkılıp sıkılmadığına dair sohbetten sonra, aferin anlamında Canan'ın sırtını sıvazlar. Daha sonra anlatıcı şunları söyler:

"Ne dersiniz? Kız elektriklenmiş gibi bir şeyler hissetmesin mi? Eseri yalnız yüzünde bir kırmızılık olarak görüldü. Görünürdü ki, Rakım kızı odasına göndermek istemedi. İhtimal ki, kız dahi gitmek istemezdi. Ancak artık vakit dahi gecikmiş olduğundan zarurî herkes yerli yerine çekilip yattılar. İhtimal ki ikisi dahi pek geç vakte kadar ancak uyuyabildiler." (s. 50)

Böylece Rakım'ın gönlünün İngiliz kızlar ya da Jozefino'da değil, Canan'da olduğuna dair en önemli ipucu verilmiş olur. Anlatıcı bu olaydan sonra, bu olaya rağmen, Rakım'ın çalışkanlığını vurgulama bahanesiyle, adeta Rakım etrafındaki aşk motiflerini okura hatırlatır:

"Vak'ayı suret-i hikâyemizden dahi anlaşılmalı olacağı vechile ta bu zamanlara kadar Rakım'ın zihnini hiçbir hiss-i manevi gıcıklamamış olduğu hâlde, bu kere bir taraftan Jozefino'nun en şiddetli, ve bir taraftan Canan'ın ikinci mertebede bir tesirle ve diğer taraftan dahi İngiliz kızlarının hemen hiss olunamayacak bir mertebeye havassını uyandırmaya başlamış olmaları, kendisini çalışmaktan menetmeye başlamış zannedilmemelidir." (s. 50)

Felâtun'un komik hallerinin yine bağlı motifleri sekteye uğratmasından sonra, romandaki aşk motifi açısından önemli bir düğüm atılır: Jozefino Rakım'a, Canan'a bir talip olduğunu, onu satmayı düşünüp düşünmediğini sormuştur. Rakım da kararın Canan'a ait olduğunu söyleyerek, Jozefino'yu reddetmiştir.²⁶ Jozefino'nun yanından ayrılıp Ziklaslara giden Rakım, evde anneleri babaları olmadığı halde Can ve Margrit'le sohbet eder, onların aşkla ilgili konulara ilgileri olduğunu fark eder; bunu sakıncalı bulmasına rağmen, ısrarları üzerine onlara Farsça bir gazel okur.²⁷ Bu motiflerden sonra

²⁶ Bu motif, romanın ilerleyen sayfalarında Canan'ın Rakım'a olan aşkının ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

²⁷ Bu motif de ileride anlatılacak olan, Can'ın Rakım'a ilgi duyması motifinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Can ve Margrit'in annesi ve babası eve gelir. Rakım'la sohbet ederlerken, Rakım'ın evini hiç ziyaret etmediklerini fark ederler ve bu ziyaretin bahar geldiğinde gerçekleşmesi için sözleşirler.

Altıncı bölümün başında Ziklasların evinden çıkan Rakım'ın İngiliz kızlar, Jozefino ve Canan arasında kalışının onu dalgınlaştırdığından bahsedilir. (s. 62) Bu da yine Rakım'la ilgili üç ihtimalli bir aşk düğümü olduğunun altını çizilmesi amacını taşımaktadır. Rakım bu düşüncelerle birlikte bir de Jozefino'nun kendisini sevdiği halde neden Canan'a iyi davrandığını anlamaya çalışır; ama nedenini bir türlü bulamaz. Rakım'ın bu düşüncesinin de okurda Jozefino'nun niyetiyle ilgili bir soru işareti yaratacağı söylenebilir. İngiliz kızlarının Hafız'ın şiirleriyle âşıkane hislerle dolması da Rakım'ı şaşırtmıştır. Yolda bunları düşünen Rakım evine varır ve Canan'a kendisine talip olduğunu, kararın kendisine ait olduğunu açıklar. (s. 64) Canan ise bunu kabul etmez ve Rakım'a karşı bazı hisler beslediğini ima eder. (s. 66) Anlatıcı Rakım'ın da Canan'a karşı bazı hisleri olduğunu açıklar. (s. 67) Esasında bu bilgilerle "Rakım'ın Canan'a karşı bir şey hissedip hissetmediği"ne dair düğüm çözülmüş olur. Rakım ve Canan birbirlerini seviyorlardır. Böylece bu motif dizgesinin sonu gelmiştir.

Bu motifin erken sonlanmasından olsa gerek, romanda özgür motifler ağırlıklı yer tutmaya başlar. Bunlar sırasıyla Felâton'un Pollini ile yaşadıkları; Rakım, Canan, Dadı ve Jozefino'nun Kâğıthane gezisi ve Ziklasların Rakım'ın evini ziyaret etmesidir. Bağlı motifler ancak bu özgür motiflerin içinde kendine yer bulabilmiştir. Felâton'un Pollini sevdası, merak uyandırma çabasından çok Rakım'ın karşıtı durumundaki karikatürize edilmiş kahraman Felâton'un yaptığı yanlışların bir uyarı gibi okura gösterilmesinden ibarettir. Kâğıthane gezisi motifinde ise bağlı motiflerle ilgili iki olaydan bahsedilebilir: Geziden önce Rakım'la Canan'ın aşklarını birbirlerine açıkça söylemesi (s. 82) ve Jozefino'nun Rakım'a "ağzından öperdim." (s. 91) demesine Canan'ın şaşırması. Ziklasların Rakım'ın evini ziyaret etmesi ve Osmanlı'nın ev içi hallerine şaşırmaları da yine özgür motiftir. Bu motif içinde ise Margrit ve Can'ın, ev içinde Canan'a fazla kıymet verilmesine anlam verememeleri ve onun mutlaka Rakım'la yakınlaştığını düşünmeleri gibi iki motif bağlı motiflerle ilgilidir. Gezi şu muğlak cümlelerle bitirilir: "Kızlarsa hatta oraya geldiklerine dahi pişman olarak gittiler. Niçin? Kim bilir? Şu kadar var ki, bunlar Canan'da her ne görmüşlerse

cümlesine kıskanarak gitmişlerdi. Bunu dahi ister çocukluklarına veriniz, ister...” (s. 112)

Dokuzuncu bölümden itibaren özgür motiflerin ağırlığı azalır ve bağlı motifler yine art arda gelir. Bölümde önce İngiliz kızların Rakım’a karşı tavırlarında bazı değişiklikler olduğu anlatılır, kızlar hırçınlaşmıştır. (s. 113) Hemen sonra Canan’ın da Rakım’ın İngiliz kızlara ders vermesinden dolayı üzüldüğünden bahsedilir. (s. 114) Bu arada şu cümlelerle başlayarak, sadece yarım sayfa olmak üzere Felâton Bey hatıra getirilir: “Felâton Bey’i hatırda tutuyor musunuz?..” (s. 115) Bu hatırlatıcı motif, anlatıcı tarafından oldukça belirgin bir şekilde kullanılır ve Felâton Bey’in maddi zorluklar yaşamaya başladığı ifade edilir. (s. 115) Hemen aynı sayfada bu defa yine İngiliz kızları motifine şu cümlelerle dönülür: “Biz şimdilik İngiliz kızlarına bakalım, İngiliz kızlarına. Zira onların hâli zihnimizi gıcıklamağa başladı.” (s. 115) Bu cümlelerle yazar, aslında okurda oluşturmak istediği hissi açıklar; çünkü yazarın İngiliz kızlarının akıbetini bilmediği düşünülemez.

Can, verem olmuştur. Doktor çare ararken bunun bir sevda hastalığı olduğunu anlamış ve buna kimin sebep olduğunu anlamak için Can’ın çevresinde bulunan erkekleri tek tek Can’ın odasına getirtmiştir. Can’ın kalp atışlarının Rakım odaya girince hızlandığını anlayan doktor kararını verir: Can, Rakım’ın aşkıdan yataklara düşmüştür. (s. 118) Bunun üzerine doktor Mr. Ziklas’a kızını Rakım’a vermesi gerektiğini söyler. Mr. Ziklas bunu kabul eder; ancak konu kendisine açılınca Rakım hâlihazırda Canan ile evli olduğunu söyler. (s. 122) Daha önce okurun bilgi sahibi olmadığı bu konu, meselenin de düğümlemesine neden olur. Zaman kazanmak için Can’a, Rakım’ın da onu sevdiğini söylenmesi de kâr etmez; çünkü Can, Rakım’ın onu sevmediği anlar ve Rakım’la evlenme teklifini, Hafız’dan okuduğu beyitlerle Rakım’a olan aşkını açıklamasına rağmen, reddeder (s. 127–128)

Can’ın akıbetinin nasıl sonuçlanacağına dair merak duygusunu sekteye uğratan ise onuncu bölümde Felâton Bey olur. Rakım Efendi bir gün Felâton Bey’le sokakta karşılaşır ve ondan Pollini’nin yaptığı kötülükleri dinler. Bu sıralarda Felâton, sıfırı tüketmiş; zar zor bir mutasarrıflık bulup taşraya gitmeyi beklemektedir.

Bu motiftten sonra Rakım’ın “evliyim” demesinin nedenini ortaya çıkaracak motifler başlar. Bir gün evlerine Jozefino gelir, yine onlarda kalacaktır. Gece Canan, Jozefino’ya Rakım’ın odalığı olduğunu açıklar. Rakım da yine aynı gece Canan’ın

odasında kalır. (s. 141) Sabah, Dadı Jozefino'ya oldukça öfkelidir; çünkü kendisiyle aynı odada kalan Rakım'ın odadan çıktığını ve sabah geldiğini, Rakım'ın Jozefino'nun yanında kaldığını düşündüğünü Canan'a söyler. Rakım'ın önceki sayfalarda dile getirilen Jozefino hakkındaki şüphelerini de destekleyen bu motifle Canan'ın, Rakım'ın odalığı olduğunu Dadı kalfaya açıklama zorunluluğu doğar. (s. 143) Dadı bu olayı akşam Rakım'a anlatınca, Rakım da Dadı'ya; Canan'la adeta evlenmiş olduklarını, yakında şer'i nikâh da kıyacağını söyler. (s. 144) Böylece Rakım'ın neden Can'ın doktoruna evli olduğunu söylediğinin gerekçesi de ortaya çıkar.

On birinci ve son bölüm Ziklasların diğer kızları Margrit'in de benzer bir akıbeta uğramaması için onu İskenderiye'ye göndermeyi düşünmeleri ve onu İskenderiye'ye götürecek vapura vedalaşması için Rakım'ı da çağırmalarıyla başlar. Rakım aynı vapurla bir adada mutasarrıflık görevine gidecek olan Felâton'la karşılaşır. Felâton artık olgunlaşmış, babasından kalan mirası tükettiği gibi borca da düştüğü için borcunu ödemek için çok çalışacağını Rakım'a söylemiş ve Rakım'la vedalaşmıştır. Böylece romanda tamamlanmamış bir motif kalmıştır: Can'ın hastalığı. Romanın son sayfalarında Can'ın hızla iyileştiği açıklanır, hatta bir evlilik kararını dahi onaylamıştır. Rakım, Can'ı ziyaret eder ve bu durumdan fazlasıyla memnun olur.

Artık romanda anlatılması gereken hiçbir motif kalmamıştır. Anlatıcı da bu durumu şöyle ifade eder: "Artık bundan sonra söz uzatmakta lezzet yoktur. Kısa keserek tatlısına bağlayalım." (s. 149)

Bu ifadeden sonra kahramanların hayat hikâyelerine dair üç paragraf tutan kısa bilgiler verilerek roman tamamlanmıştır: Can evlenmiş, Canan hamile kalmış, çocuk doğunca Rakım çocuğu Jozefino'ya göstererek onun da mutlu olmasını sağlamıştır.

Romanın motif düzeni bu şekildedir. Ancak romanda başarılı bir syuzhet oluşumu için gerekli olan motif düzenlemesine çok da riayet edilmediği görülmektedir. Örneğin romanın ilk bölümü olan sunuş kısmı, hiçbir merak unsuru taşımayan, sadece Felâton Bey'in nasıl biri olduğunu anlatmak için oluşturulmuş bir bölümdür. Bölümde romanın devamında okurun karşısına herhangi bir motifte çıkmayacak detaylara yer verilmiştir. Romancının bir konuyla ilgili görüşlerini açıklamasını sağlamadığı ya da herhangi bir olayı kesintiye uğratmadığı için özgür motif olarak bile değerlendirilemeyecek bu motiflerin çoğunlukla ironik olması, bu durumun romanın okunur kılınması için başvurulan bir teknik olduğunu düşündürür. Bu duruma örnek

olarak Felâtun Bey'in uşağının "kültürsüz" olması nedeniyle, Felâtun Bey'in "supe yemek" sözlerini "sopa yemek" olarak anlaması gösterilebilir. (s. 8) Bu bağlantısız motiflere bir diğer örnek de Felâtun Bey'in ablası Mihriban ile ilgili motiflerdir. Felatun Bey'in ablası da sadece ailenin tuhafliklarını örneklendirmek için romana dâhil edilmiş gibidir. Romanın devamında abladan, sadece, Felâtun'un Pollini'nin gönlünü kazanmak için Kâğıthane'de düzenlediği âlemden hemen sonra sadece bir paragrafta bahsedilir ve roman Felâtun'un yanlışlarının anlatımıyla devam eder:

“İşte yukarıda zikrelediğimiz şanlı, şerefli Kâğıthane âlemi bu dargınlıktan barışmaklığın şükranesi olarak icra edilmişti!..

Mihriban Hanım'ı hiç hatrınıza getirdiğiniz var mı? Ne dersiniz yahu? Mihriban Hanım, kadın bir karı çıktı be! Pederinin vefatından sonra Felâtun Bey artık eve barka uğramamağa başlayınca konu komşu kıza nasihat vermeye başlayarak, otuz yaşında, akli başında, mektepten çıkmış, âlemin her köşe ve bucağını öğrenmiş bir asker yüzbaşısına varıp, kocası evvel emirde kızcağızı pek hoppa bularak sevmemiş ve beğenmemiş idiyse de terbiye kabul etmeye yeteneğini görünce... (...) Şimdi kıyas ediniz. Felâtun Bey'in halini ki hoppalığını kemâliyle beraber Pollini gibi kendisinin zevaliyle müstefit olacağı bir karının eline düşmüştür.” (s. 99–100)

Romadaki motiflerin düzeni anlamında bazı kopukluklar olduğu da görülmektedir. Örneğin Felâtun Bey'in babasının, romana doğrudan hiçbir etkisi olmayan ölümünden birkaç cümleyle bahsedilir ve romadaki olayların anlatımına devam edilir:

"İşte ta ilkbahara kadar ahval hep mürur eyledi. Ancak sair cihetlerce hikâyesi lazım gelen bazı şeyler vardır ki burada onları hikâyeye mecburuz. Ezcümle: Felâtun Bey'in pederi Mustafa Merakî Efendi, oğlunun haber vermiş olduğu hastalığı on beş gün çektikten sonra hulûl-ı eceliyle irtihâl eyledi. (...) Adam sende! Şehrî yirmi bin kuruş iradı olan bir familyanın öksüzleri, öksüz mü sayılır? Böyle demeyiniz efendim. Ne kadar olsa acınıyor. Yine ahvâl-i mezkure cümlesindedir ki: Felâtun Bey, Mister Ziklas'ın hanesinde görünmez oldu. Hatta aşçı Fransız karısı dahi tebdil edilmiş. Sebebi?" (s. 51)

Yazar, yukarıda da örneklendiği gibi, bahardan önce meydana gelen olayları, romadaki diğer motiflerle ilgisi olsun ya da olmasın, sıralamış gibidir. Babanın ölümü motifi, Felâtun'un sevgilisi Pollini'nin siyah tabak almaya kadar giden abartılı yas uygulamalarını (s. 69) anlatmaktan başka bir işe yaramaz ki bu da roman için olmazsa olmaz değildir. Bu nedenle bu motifin romanda başarılı bir şekilde kullanılmadığı söylenebilir.

Yazarın hatırlatıcı motifleri sık sık ve belirgin kullanması da, öğretici kişiliği, didaktik tutumunun kurgu tekniğine bir yansıması olduğu gibi, yukarıda bahsi geçen motif dağınıklığının farkında olmasından da kaynaklanmış olabilir:

“Bu Canan’ın ne emel üzerine mubayaa edilmiş olduğu hatrınızda duruyor ya.”
(s. 32)

“Mihriban Hanım’ı hiç hatrınıza getirdiğiniz var mı?” (s. 99)

“Hatrınıza gelir mi ki, geçen kış içinde Mister Ziklas Rakım’dan alaturka bir ziyafet numunesi görmek istemişti.” (s. 105)

“Felâton Bey’i hatırda tutuyor musunuz?” (s. 115)

2.2.3.2. Özgür Motifler

Bağlı motifler ve kurgu başlıklarından da anlaşılacağı üzere *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, esasında Rakım Efendi, Canan, Jozefino ve Can’ın dâhil olduğu bir aşk motifiyle örülmüştür. Bu motifin roman içinde düğümlerle, motiflerin yer değiştirmesiyle daha heyecanlı hale getirilmesine çalışılmıştır. Ancak romanda sadece bunlar yer almaz. Romancı bu ana motiften başka bazı motiflerden de bahsetmiş, bunları bağlı motiflerin arasına serpiştirmiştir. Bu motiflerin romancının vermek istediği bazı mesajları üstlendiği de söylenebilir.

Daha önce de ifade edildiği gibi Felâton Bey, belirleyici özellikleri ve yaşadıklarından anlaşılacağı üzere sadece olumlu bir kahraman olarak sunulan Rakım’ın karşıtı, olumsuz olmak üzere tasarlanmıştır. Rakım hayatını çalışarak kazanır, Felâton ise mirasyedir; Rakım geleneklerini de Batı’yı da bilir, Felâton ise kendini Batı’yı taklit etmeye çalışırken yeteneksizliğinden ve cehaletinden dolayı onun da hakkını verememiş, yüzüne gözüne bulaştırmıştır; Rakım Efendi hesap kitap bilir, Felâton bilmez; Rakım Efendi usul adap bildiği için saygı görür, Felâton ise komik durumlara düşer; Rakım Efendi’nin gönül ilişkileri düzeylidir. Felâton çapkınlığı yüzüne gözüne bulaştırır.

Romancının, okuruna mesaj vermek için, köklerinden uzaklaşması nedeniyle türlü yanlışlar yapan bu kahramana romanında yer verdiği söylenebilir. Bu nedenle kahraman, işlevi sadece bu olduğu için olsa gerek, romanın düğümlerle ilerleyen motiflerine dâhil edilmemiştir. Çünkü Felâton Bey’in Rakım–Canan–Jozefino–Can arasındaki aşk motifine hiçbir müdahalesi yoktur. Bu nedenle de Felâton Bey’le ilgili motiflerin hepsi, giriş motifleri hariç olmak üzere, özgür motif kapsamında değerlendirilecektir. Felâton Bey’le ilgili motiflerin tamamen özgür motiflere dâhil edilmesi, Rus Biçimcilerinin özgür motifleri syuzhetin oluşumunda çok önemli görmesiyle de örtüşür. Çünkü *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanı birçok kaynak

tarafından Rakım Efendi'nin aşk maceraları olarak değil, Felâton Bey'in hatalarının anlatımı ya da “yanlış Batılılaşmayı anlatan bir roman” olarak değerlendirilmiştir. Böylece tema açısından baskın olan, Rakım Efendi'yle ilgili bağlı motifler değil, Felâton Bey'le ilgili olan özgür motifler olmuştur. Bu da, romancının Felâton Bey gibi bir karakteri sunabilmek için; bu karakteri, karakterin hatalarını bir aşk hikâyesinin içine dâhil ettiğini gösterir. Ancak kahraman, fabulayı ilerleten motiflere fazla uzak düşmüştür, hatta alakasızdır. Örneğin Mai ve Siyah'ta olumlu kahramanın karşıtı kahraman olarak Raci, aynı gazetede çalışıyor olması nedeniyle Ahmed Cemil'le ilişkilidir ve Ahmed Cemil'in başına gelenlerde parmağı vardır. Yine varlığı Ahmed Cemil'in yaşadığı olumsuzluklara kontrast oluşturmaktan ibaret olan zengin ve başarılı Hüseyin Nazmi de Ahmed Cemil'in çocukluk arkadaşı olması nedeniyle romandadır, kardeşini evlendirmesiyle de fabulaya az da olsa etki eder. Yazar, işte bu durumun, kahramanı romanın içine nüfuz ettiremediğinin, farkındaymış gibi, romanın sonlarına doğru okurla (!) şöyle bir diyaloga girer:

“Orada kime rast gelse iyi? Felâton Bey'e!

Adam, bırak şu sefihî be!

Nasıl bırakırsınız. Hikâyemizin nısfına müşterek olan bir zatı nasıl terk ederiz?

O hoppayı bu hikâyeye hiç bile katmamalı idi.

Öyle lazımdı ama, nasılsa katmış bulunduk. Hem Felâton Bey'e bu buğz neden iktiza etti? Yoksa herifin şu alafrangalığını mı çekemez oldunuz? Eğer Felâton Bey olmamış olsa idi, mayonez meselesi meydana çıkar mı idi? Ya Hotel C öyle bir zengin alafranga Osmanlı'yı görebilir miydi? Kâğıthane'de madamın arabası önünde çifte mızıkça çalınır mıydı?” (s. 129)

Fark edileceği gibi yazarın Felâton Bey'in özellikleri ve yapıp ettikleriyle ilgili saydığı şeyler alafranga oluşu, mayonez meselesi, Kâğıthane gezisi, müsrifliği gibi fabulaya hiçbir etkisi olmayan motiflerdir.

Felâton Bey'le ilgili motifler, romanda bağlı motiflerle ilerleyen olayları sekteye uğratma, Rakım Efendi'nin yaptığı'nın tersini yaparak okura mesaj verme gibi işlevlere sahiptir. Örneğin dördüncü bölümde başlayan motifle, Rakım'ın Ziklasların kızlarına sandalda yanlışlıkla dokunmasından keyif alması motifi sekteye uğrar; Felâton Bey'in Ziklasların aşçısıyla yaşadığı komik aşk, bu motiften kaynaklanan merak unsurunun tatminini geciktirir. Felâton Bey'in yaşadığı aşk macerası şöyledir:

Rakım, bir gün sokakta Felâton'un belinden aşağısını boza ya da salep gibi bir şeyle bulanmış halde görür. Rakım sebebini sorunca Felâton bir dükkânın içindeki mayonez dolu bir tabağa çarptığını ifade eder. (s. 35) Ancak Rakım, bu duruma bir

anlam veremez ve Ziklasların evine gider. (s. 36) Bu durum, Rakım'ın "aşk meselelerini" sekteye uğrattığı gibi, kendi içinde de bir düğümün oluşmasına sebep olur. Çünkü Rakım'ın bu duruma bir anlam verememesi, işin içinde bir sıra dışılık olduğunun işareti olur. Ancak bu gizeme dair bir ipucu hemen bir sayfa sonra verilir: Ziklas, mayonezli balık yaptırdığını söyleyip, aşçı kadına hazır olup olmadığını sorar. Kadın kızarıp bozarak mayonezin döküldüğünü söyler. Yemeğe Felâton da davetlidir; ancak gelmemiştir. Uşak onu yakın bir zaman önce gördüğünü söylerken aşçı kadının kızarıp bozmasına şahit olan Rakım, meseleye dair şüphelerinin doğrulandığını düşünür. Anlatıcının, bir hikâye gibi kurguladığı bu olayda merak uyandırmak istediği, Rakım'ın şüphelerine dair şu cümleyle açığa çıkar: "Acaba bu şübühât neydi?" (s. 38) Anlatıcı, merak duygusunu hemen tatmin etmek yerine bunu erteler: "Şimdilik malum olan derecesini haber verirdik. Lâkin aradan üç gün geçmeyip iş kemâliyle sıhhat bulunduğu üç gün sonra doğrusu görülecek bir iş için bugün zan derecesinde kalan ahvalle teksir-i sevâda vaktimiz yoktur." (s. 38)

Bu motifi; Canan, Jozefino, Can ve Margrit arasında kalan Rakım'ın aşk meseleleri sekteye uğratar. Motif, Jozefino Rakım'ı öptükten sonra devam eder ve böylece bu defa bir özgür motif bağlı motifi sekteye uğratmış olur. Felâton'un "aşk macerası", aşçı kadının Felâton zannederek Rakım'a sarılmasıyla Rakım tarafından anlaşılır ve "mayonez hikâyesi" Rakım için sonlanmış olur. Bunların üstüne dil konusundaki cehaleti ve dans ederken pantolonunun yırtılmasıyla Felâton Bey, romanın mizahi yönüyle ilgili işlevlerini yerine getirdikten sonra yine gözden kaybolur.

Araya Rakım'ın Canan'ın sırtını sıvazlaması nedeniyle birbirlerinden etkilenmeleri bahsi girdikten sonra Felâton Bey'le ilgili motif devam eder: Aşçı kadının Rakım'a sarılması motifi gibi Felâton da aşçı kadın zannederek evin hanımına sarılmış ve Ziklaslardan kovulmuştur. (s. 53)

Felâton Bey'in, romana dâhil oluşu yine Rakım'la sokakta karşılaşmalarıyla olur. Bu karşılaşma, Rakım'la Canan'ın birbirlerine ilgi duyduklarını itiraf ettikten hemen sonra gerçekleşir. Böylece Rakım'ın aşk meselesi açıklığa kavuştuktan hemen sonra Felâton Bey'in yaşadığı "Pollini macerası" devreye girmiş ve Rakım'la Canan arasında bundan sonra neler yaşanacağına dair merakı ertelemiştir. Pollini ile tanışan Rakım, Felâton'u bu kadına karşı uyarır. (s. 75) Akli başında bir kahraman olarak tasarlanan Rakım'ın bu uyarısının işe yarayıp yaramayacağına dair merakı ise başka bir

özgür motif, Rakım, Canan, Jozefino ve Dadı'nın yaptığı Kâğıthane gezisi motifi, engeller. Rakımların Kâğıthane gezisinden hemen sonra ise Felâton'un kendini affettirmek için Pollini'yle yine Kâğıthane'de yaptığı şaşaalı gezi anlatılır. Felâton–Pollini ilişkisinin akıbetini ise bu defa Ziklasların Rakım'ın evini ziyareti motifi engeller. Bu ziyaret, Batılıların Doğu'ya olan merakını ve sevgisinin göstergesini ifade etmek için romana eklenmiş gibidir. Bu ziyaret sayesinde Batılılar, Doğuluların ev içi hallerine şahit ve hayran olurlar. (s. 106–112)

Bu motifin bitmesinden sonra kızların tavırlarındaki değişiklik ve Canan'ın İngiliz kızlardan duyduğu rahatsızlıkla ilgili bağlı motifler araya girer. Daha sonra Felâton Bey hatırlatılır (s. 115). Bu hatırlatmadan hemen sonra Can'ın hastalığı motifine geçilir. Can, Rakım'ın kendisiyle hasta olduğu için evlenmek istediğini ve bu nedenle onunla evlenmek istemediğini söylemiştir. Rakım Ziklaslardan ayrıldıktan sonra bu olayı düşünürken yine sokakta Felâton'la karşılaşır ve sahtekâr sevgilisi Pollini'nin onu düşürdüğü durumu, bir mutasarrıflık bularak borçlarını ödemeye çalışacağını öğrenir. Böylece Felâton'la ilgili motifler bu defa Can'ın akıbetinin ne olacağıyla ilgili merakı sekteye uğratmıştır.

Felâton Bey'le ilgili bu motiflerden başka İngiliz kızların doğu şiirine hayran olmalarının anlatıldığı motifler de yine özgür motiflerdir. Bu motif, Rakım'ın söylediği bir şarkının sözlerinin kızların isteğiyle Rakım tarafından Fransızcaya tercüme edilmesiyle başlar. (s. 38) Bu sayede Osmanlı şiirine ilgi duyan kızların ilgisini arttıran olay ise, anne ve babalarının evde olmadığı bir gün Rakım'ın kızlara Hafız'ın bir gazelini okuması ve şerh etmesidir. (s. 60–61) Bundan sonra kızların isteği üzerine Rakım, Hafız'ın divanını kızlara okur ve şerh eder. Yazar bu olayın tamamını değil; Rakım'ın, Hafız'ın divanından şerh ettiği beş beyitlik kısmı aktarır. (s. 103–105) Bu ilgi, romanın sonlarına doğru Can'ın Rakım'a olan aşkını itiraf ederken beyitlerle durumunu açıklamasının gerekçesi olur. (s. 126–128)

Romanda, Can ve Margrit gibi, “Türkler hakkındaki yanlış kanaatleri düzeltmeye gayret eden” (Okay, 2015: 109) Jozefino'nun bazı sözleri de yine bağlı motiflerden ayrı olarak, yazarın söylemek istediklerinin dile getirilmesi için söylenmiş gibidir:

“...Rakım sana doğrusunu söyleyeyim mi? Türklerin her hali Avrupa'nın her halinden iyi. (...) Yalan söylemiyorum. Rakım, vallahi ciddi söylüyorum. Vakıa

Avrupa'nın dahi eğlencesi çoktur, ama 'monoton' daima bir siyak üzeredir. (...) Bir kere Türklerdeki şu misafirperverlik Avrupa'da bulunmaz." (s. 89–90)

Bu sözlerin sarf edildiği Kâğıthane gezisi de (s. 85–95) fabulayla hemen hemen hiçbir ilişkisi bulunmadığı için bir ek hikâyeye, dolayısıyla özgür motif olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, özgür motiflerin çoğunlukla bağlı motiflerden kaynaklanan merak duygusunu engellediği söylenebilir. Aşağıda özgür motiflerin hangi bağlı motifleri sekteye uğrattığını somutlayan bir sıralama yapılmıştır:

Bağlı motif: Rakım'ın Ziklasların kızların etkilenmesi ihtimali

Özgür motif: Felâtun'un mayonez meselesi.

Bağlı motif: Jozefino'nun Rakım'ı öpmesi

Özgür motif: Aşçı kadının Rakım'a, onu Felâtun zannederek sarılması, Felâtun'un dil konusundaki cehaleti ve dans ederken pantolonunun yırtılması.

Bağlı motif: Rakım'ın Canan'ın sırtını sıvazlaması nedeniyle birbirlerinden etkilenmeleri

Özgür motif: Ziklasların, Felâtun'un aşçı kadın zannederek Ziklas'ın hanımına sarılması nedeniyle evden kovulduğunu Rakım'a söylemeleri.

Bağlı motif: Rakım ve Canan'ın aşklarını birbirlerine itiraf etmeleri.

Özgür motif: Felâtun'un Pollini macerası.

Bağlı motif: Rakım'ın Can ve Margrit'a âşıkane şiirler okuması.

Özgür motif: Ziklasların Rakım'ın evini ziyaret etmesi.

Bağlı motif: Can'ın hastalığı

Özgür motif: Felâtun'un Pollini macerası nedeniyle çektiği sıkıntıları ve artık değiştiğini, kendine yeni bir düzen kurmak istediğini Rakım'a anlatması.

2.2.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı

Daha önce de ifade edildiği gibi *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*, iki kahramanın karşılaştırılmalarını temel almıştır. Bir tarafta hoppa, havai, lüks düşkünü ve alafranga

özentisi Felâton Bey, diğer tarafta da herkes tarafından sevilen, çalışkan ve olgun Rakım Efendi.

Romanın giriş bölümünde Felâton Bey'in alafranga hayatı fazlasıyla irdelenmiştir. Ancak yazar bununla da yetinmemiş, Felâton Bey'i romanın devamında da adeta karikatürize etmiş ve sürekli eleştirmiştir. Bu durumun belirgin örneklerinden biri Felâton Bey'in dans ederken pantolonun yırtılmasının anlatımıdır:

“... arka tarafından bir cayırtıdır hissolundu. Süzanna düşmeyiniz! Başka bir şey değil idi. Gayet dar ve siyah olmasından dolayı çürük bulunan pantolonunun kıcı boylu boyuna ayrılmış olmaktan başka bir şey değildi. Arkasındaki gayet kısa ceket tesettür içim kâfi olmadığı cihetle pantolonun düzlüğü bozulmamak için böyle bir büyücek yere geldiği zaman pantolonu donsuz giymek –Zira alafrangalığın gayeti budur itikadındaydı– mutadı olduğundan eğer yine bu âdete riayet etmiş olsaydı, işin içindeki büyük sakatlık o zaman meydana vururdu.” (s. 47–48)

Anlatıcı, mesajını verebilmek için Felâton Bey'i sürekli olumsuz durumlarda göstermesinin yetersiz geldiğini de düşünmüş olacak ki bazen açıkça Rakım Efendi'nin tarafını tuttuğunu ilan da etmiştir:

“Siz bu iki fikrin hangisini tasvip edersiniz? Hele biz Râkım'ı tasvip ederiz.” (s. 76)

Anlatıcının Felâton Bey'i sürekli olumsuz durumda göstermesine karşılık Rakım Efendi romanın birçok yerinde diğer kahramanların övgülerine mazhar olmuştur. Bu keskin karşıtlığın, kontrast oluşturarak kahramanların belirleyici özelliklerinin daha belirgin hale gelmesi için oluşturulduğu, “Ahmed Midhat Efendi[nin]; zıpır, züppe, dengesiz Felâton'u daha iyi tanıtabilmek amacıyla; O'nun karşısına bir antitez olmak üzere akıllı, uslu, dengeli Rakım'ı çıkar[dığı].” (Göçgün, 2006: 236) söylenebilir.

Temada verilmek istenen mesajı destekleyen kahramanın okurun duygularına hitap etmesi açısından övgüye değer özelliklerle donatılması makul karşılanabilir. Ancak bunun en azından kahramanın tanıtımı sırasında yapılması ve okurun kahramana olan yakınlığının romanda anlatılan olaylarla arttırılması beklenir. Romancı böyle yapmak yerine Rakım Efendi isimli kahramanı 25. (“familya dostu, ehl-i ırz, edip, mahçup, âlim, kâmil bir zat”) , 27. (“Rakım'ı herkes sevdiği misüllü bu familya dahi pek sevdiğinden o gün orada huzuru, huzzâr için başkaca bir memnuniyeti mucip oldu”) ve 28. sayfada (“Eğer beni dostluğu ile tediye ederse her hafta ... Bey'den çıkınca onun cariyesine dahi giderim.”) övmeye devam etmiştir. Aşağıdaki açıklama ise, okurun Rakım Efendi'yle duygusal bir yakınlık kurması için onun yetimliği ve öksüzlüğü,

çalışkanlığı, terbiyeli oluşu gibi özelliklerinin anlatıldığı ikinci bölümden (s.10–19) çok sonra yapılmıştır:

“Delikanlıları hâli ekseriya tiyatrodaki malum olur. Felâtun Bey’i tiyatrodaki görenler, familyadan addolunan kadınlar locasına girip de bir kimseye merhaba dediğine tesadüf etmemiştir ve daima sahipsiz veyahut herkesi kendisine sahip tanıyan karıların localarında kahaahalarla, kihkihlerle meşgul bulmuşlardı. Baba Râkım ise, yalnız bir duhuliyeye bileti olarak tiyatrodan içeri girer ve ondan sonra localarda huzzârî lede’t-tahkîk, mesela ‘G’... Bey ve emsâl-i kibârın localarına uğrayarak hangisine selam verecek olsa, ‘Maşallah Râkım Efendi oğlumuz buyurunuz bakalım, sizin için de yerimiz vardır.’ diye kendisine makarr ittihaz eyledikten sonra.” (s. 53–54)

Örneklerden de anlaşılacağı üzere anlatıcı, Felâtun Bey’in olumsuz yanlarını daha çok olaylar üzerinden anlatırken, Rakım Efendi isimli kahramanı ise sıklıkla başkalarının övgüleriyle olumlamıştır. Bunun sebebinin Rakım Efendi’nin olumlu yanlarını çatışma başlamadan önce hızlı bir şekilde okura benimsetmek olduğu düşünülebilir. Ancak bu çaba belirginleştiği için de övgülerin okur tarafından yadırganmış olması da mümkündür.

Anlatıcı Rakım Efendi’yi idealize eden bu yaklaşımının yanında onun “normal bir genç” olduğunu da olaylar üzerinden okura aktarmıştır. Bu duruma verilecek ilk örnek Rakım’ın sandal küçük olduğu için kaçınılmaz olarak İngiliz kızlarına temas etmek durumunda kalmasından lezzet aldığına ifade edilmesidir. (s. 34) Yazar bu durumu şöyle açıklar:

“Vay! Rakım’da böyle hevesler de vardı ha! Niçin olmasın? Size Râkım’ı yemezler içmezler, erkekler ve dişilik onlarda yoktur diye mi tavsiye ettiler? Maahaza Rakım’ın aldığı lezzet bütün bütün hissî ve vicdanî bir şey olup bu lezzet–i vicdaniyyenin maddiyata tatbikini zinhar hatırına bile getirmediği için analarına ve babalarına serrişte–i şüphe vermezdi.” (s. 34)

İkinci örnek ise Rakım’ın Jozefino’yla yaşadığı ilişkidir. (s. 44) Yazar, olumlu kahramanı yine yarattığı hayali okura eleştirir ve cevabı da anlatıcıya verir:

“Vay! Öyleyse bizim Râkım Efendi, Felâtun Bey’in dediği gibi saman altından su yürüten idi!

Evet efendim! Biz burada bir meleğin ahvalini tasvir etmiyoruz dedik. Namusunun muhafazasını bilir, insan gibi yaşar, gerçekten alafranga ve alhusus zamanımızda yaşayan bir genç adamın hakikat–i ahvalini tasvir ediyoruz. O akşam Rakım’ın bulunduğu mekide bulunup da perhizkârlık edebilecek bize bir delikanlı daha gösterebilirseniz, bu hikâyeye onu derç ederiz. Saman altından su yürütmek ve karda gezip de izini belli etmemek, Râkım kadar akli başında delikanlıların kârı olup bu hâllerin aksi bir hâl ararsanız onun misâlini dahi Felâtun Bey’de bulacaksınız.” (s. 44–45)

Yazarın bu “kusurları” Rakım Efendi’ye eklerken onun idealize edilmesini dengelemek, kahramanı gerçeğe yaklaştırmak istediği düşünülebilir. Ancak burada bir

diğer motivasyona da dikkat etmek gerekir: Merak. Yazar, Rakım Efendi'ye yüklediği bu özelliklerle romandaki düğümleri beslemiş de olur. Okur böylece Rakım Efendi'nin İngiliz kızlara mı, Jozefino'ya mı, yoksa Canan'a mı yakınlaşacağını kestiremez ve romanın sürükleyiciliği arttırılmış olur.

Sonuç olarak roman, kahramanlara yüklenen özellikler aracılığıyla, olumsuz kahramanın yaptıklarının bedelini ödemesi, diğerinin ise mükâfatını alması şeklinde özetlenebilecek bir mesaj vermiş olur. Bu iki kahramanın romandaki işlevleri budur.

Romanda fabulanın ilerlemesini sağlayan üç kahramanın bağlandığı nokta Rakım'dır. Üçü de bir şekilde Rakım'ın hayatına dâhil olmak istemektedir. Üçünü birbirine bağlayan bu bağdan başka, Canan'la Can Türkçeyi öğrenmek açısından; yine Canan'la Jozefino da müzikle ilgili olmak açısından birbirleriyle ilişkilidir. Bu üç kahramanın bir de ortak noktası vardır: Rakım'ın aşk yaşamasının o günkü ahlaki anlayış açısından büyük bir sorun teşkil etmemesi. Canan cariyedir; Jozefino ve Can ise gayrimüslimdir. Tanzimat dönemi romanlarının genelinde de "aşk" söz konusu olduğunda yazarlar, Müslüman bir toplumda oldukları için, bu tür teknikler kullanmak durumundaydılar. Bu nedenle Tanzimat döneminde yazar, "[y]a kadın roman kişilerini yabancı veya gayrimüslimler arasından seçecek ya da Müslüman erkekle Müslüman kadın arasında bir aşk ilişkisi geliştirmek istediğinde cariyeleri kullanacaktı[r]." (Gökçek, 2012: 82) Romanda bu aşk ilişkisinin en önemli kahramanı olan Canan romandaki ilk düğümü oluşturur; çünkü Rakım'ın ona olan sevgisi merak uyandırıcıdır. Jozefino'nun ise bu aşkı engelleme potansiyeli taşımaktan başka bir işlevi yok gibidir. Jozefino ne kadar Canan'ı sevdiğini söylese de, Rakım'ı ona yönlendirse de kendini inandıramaz. Daha doğrusu yazar, Rakım'ın içinden geçenler vasıtasıyla okuru bu şekilde yönlendirir:

"Rakım, vakıa Jozefino'yu pek insaniyetli, terbiyeli, nazik bir kadın olmak üzere tanımış idi. Ancak aralarında cereyan eden muâmele-i âşıkane iktizasınca Jozefino'nun Canan hakkında gösterdiği fikirde bulunmaması lazım geleceğini hesap ederdi. (...) 'Jozefino kırklık bir karı olmakla beraber atılacak güzellerden değildir. O halâvet-i endamıyla, o terbiyesi, o kibar tavrıyla herkes kendisini sevebilir, iyi ama... yok... mutlaka...' diye mutlaka bu karının muamelesine bir hükm-i kat'î veremezdi." (s. 63)

Rakım'a yazar tarafından böyle düşündürülmesi, romanın ihtiyacı olan gerilimin devamı için gereklidir. Bu gerilim romanın sonuna doğru zirve yapar. Dadı Jozefino'nun kendilerinde kaldığı gecenin sabahında Jozefino'ya oldukça hiddetlenmiş, "zavallı kızcağız" (s. 142) diyerek Canan'a üzüldüğünü ifade etmiştir. Bu cümlelerle

kısa süre de olsa Dadı gibi okur da yanılığa sürüklenir. Ancak işin içyüzü hemen ortaya çıkar. Rakım'ın yanına gittiği kişi Jozefino değil Canan'dır. (s. 143)

Diğer iki âşık gibi fabulanın ilerlemesini sağlayan Can; romanı, özgür motif anlamında da destekleyecek özelliklerle donatılmıştır. Doğu'nun Batı açısından nasıl görüldüğü ve Batı'nın Doğu'yu tanıdığına onu ne kadar seveceğinin somutlaşmış halidir Can. Doğu'nun cariyelik müessesesi karşısındaki şaşkınlığı, aşk anlayışını ve özellikle şiirini çok sevmesinin okura Doğu'nun bu kıymetlere farklı gözle bakmaları konusunda bir mesaj olduğu açıktır. Can bu mesajın taşıyıcısıdır. Ancak özellikle romanın sonlarına doğru, Rakım'a olan aşkını beyitler üzerinden ifade etmesinin gerekçelendirme açısından zayıf kaldığı da söylenebilir. Çünkü romandaki bu sahnelerin, beyitler üzerinden kurulduğu çok bellidir.

Felâton Bey'in babası, kız kardeşi; Rakım Efendi'nin dadısı gibi işlevi daha çok gerçeklik duygusu oluşturmak olan kahramanların yanında Pollini isimli kahramanın işlevinin bunlardan farklı olarak, Felâton Bey'in aşırı alafrangalığının bedelini ödetmek olduğu söylenebilir. Bu kahramanın romandaki tek kötü niyetli gayrimüslim olması, okurun Jozefino ve Can gibi iyi niyetli gayrimüslimlerin yanında bu tipteki insanlar konusunda uyarılması olarak da görülebilir.

Baskın varlığıyla romanın egemen ögesi olarak değerlendirilebilecek anlatıcı, romanı bir anılar silsilesinden çok, bir meddahın anlattığı hikâye haline getirmiştir. Enginün, Ahmet Midhat'ın “okuyucunun dikkatinin eksilmemesine önem ver[diği için]” (2015: 194) böyle bir anlatıcı kullandığını düşünür. Ona göre Ahmed Midhat Efendi'nin, kendinden önceki bütün eserleri yararlanılacak birer malzeme olarak görmesinin bir sonucu olarak anlatıcı da meddah geleneğinin devamı olarak romanda görev almıştır. Midhat Efendi'nin bu anlatıcı tutumu, diğer romanlarını olduğu gibi Felâton Bey'le Rakım Efendi romanını da, Türk anlatı geleneği içinde halk hikâyelerinden romana doğru geçişin önemli halkalarından biri haline getirmiştir.

Romandaki anlatıcının, meddahlık geleneğinin parodisi olduğu söylenebilir. Anlatıcı, “tıpkı meddahlar gibi okuyucularıyla konuşur, onların fikirlerini sorar, onların, söylediklerine iştirak edip etmeyeceklerini kollar, mukadder suallere cevap verir v.s. Hikâyelerinin ve romanlarının sonunda, hattâ icap ettikçe ortalarında sık sık ahlâkî, terbiyevî telkinler yapmaktan, kıssadan hisse çıkarmaktan geri kalmaz: Bütün bunlar meddah hikâyelerinin başlıca karakterlerindedir.” (Boratav, 1982: 310) Ancak bu

anlatıcı, bazen içinde bulunduğu romanın biçimiyle ya da tekniğiyle ilgili açıklamalar yaparak romanın gerçekçi gerekçelendirmesini zedeler ve kurgusallığı ifşa eder:

“Bâb-ı sâbık bize hikâyemizi kendi isimlerine nispet eylediğimiz iki zattan birisinin ahvâl-i husûsiyesini epeyce öğretti. Burada dahi yine böyle mücmelen olsun Râkım Efendi'nin ahvâl-i hususiyelerini görmeğe muhtacız.” (s. 10-11)

Romanın bazı yerlerinde anlatıcının tamamen aradan çekilerek olayı kahramanlar arasındaki diyaloglarla okura aktarması romanın tiyatro türüne yakın olduğunun bir göstergesidir. (s. 22-24, 40-42, 54-59, 71-73, 74-76, 78-80, vb). Romanın tiyatro türüne yakınlığına dair, ilk bölümdeki yanlış anlamaya dayalı komedi unsurları da örnek gösterilebilir. Çünkü bu komedi tekniği, ortaoyunlarında ve karagöz temsillerinde sıklıkla kullanılan bir tekniktir.

Anlatıcının baskın varlığının, gerekli olmadığı halde birçok defa tekniklerin açıklanmasına neden olduğu da söylenebilir. Tekniği açıklamak ancak ortaya çıkan uyumsuzluğu gidermek, bir nevi bir gerekçeyle durumu açıklığa kavuşturmak için yapılır. Örneğin yazar, Jozefino'nun Canan'a ücretsiz ders vermeyi kabul etmesinin biraz sıradışı olduğunu düşündüğünden olsa gerek, anlatıcıya asıl sebebin Jozefino'nun beceriksiz olan diğer öğrencilerin başarısızlıklarının kendisinden kaynaklanmadığını ispat etmek olduğunu söyler. Ancak aşağıdaki örnekte de görüleceği üzere anlatıcı, bir açıklama yapılmasına gerek olmamasına rağmen tekniğine dair açıklama yapmış, bir bakıma tekniğini ifşa etmiştir:

“İhtimal ki erbab-ı mütalaadan bazıları vak'a-i mezkur üzerinden mürur eden bir saat müddette nasıl sohbet edilmiş olduğunu sorarlar. Lâkin hikâye usulünde mesailin şu cihetleri söylenmez yazılmaz da. O cihetler ferasetle teyakkun edilir.” (s. 44)

Bu gereksiz açıklama, Jozefino ile Rakım arasındaki yakınlaşmanın tam olarak anlatılmaması ile ilgili yapılmıştır ve açıklamayla birlikte yazarın kullandığı tekniğin etkisi de azalmıştır. Çünkü teknik konunun muğlak bırakılmasını gerektirirken yazar yaptığı açıklamayla konu üzerindeki muğlaklığı kaldırmıştır.

2.2.3.4. Mekân ve Tasvir

Felâatun Bey ile Rakım Efendi'deki mekânlar, daha çok, kahramanlar arası ilişkilerin gerçekleşebilmesi için tasarlanmış “toplanma merkezleri” özelliği gösteren yerlerdir. Ziklasların evi; Rakım'la Can ve Margrit'in, Jozefino'nun evi; Rakım'la

Jozefino'nun, Rakım'ın evi ise Rakım'la Canan'ın bir araya gelmesini sağlamak için romana dâhil edilmişlerdir. Rakım'la Felâtun'un bir araya gelmesini başlarda Ziklasların evi sağlarken, daha sonra bu iki kahramanı, aralarında bir bağ da bulunmadığı için, ancak "sokakta karşılaşma" motifi bir araya getirebilmiştir. (s. 35, s. 69, s. 145)

Romanda kahramanların bir araya gelmesini sağlayan bu üç evden Ziklasların ve Jozefino'nun evinin nasıl bir yer olduğuyula ilgili detaylı bilgiler verilmez. Ayrıntılı olarak tasvir edilen tek ev Rakım Efendi'nin evidir:

"Üç odadan ibaret bulunan haneyi üç sefer sekene beyinlerinde taksim ederek bir de misafir kabul edecek yer olmak üzere salonlarını döşemişler idi. Madem sözü bu kadar açtık. Geliniz şu hanenin dâhiline bir göz gezdirelim." (s. 29)

Canan'ın piyano alınmasından duyduğu mutluluğun anlatıldığı cümlelerden hemen sonra gelen yukarıdaki cümlelerin ardından ev, detaylı bir tasvirle anlatılır. Tasvir bittikten sonra roman kaldığı yerden devam eder: "Jozefino derslerini Perşembe günlerine tahsis etmiş olduğundan ilk defaki perşembe günü..." (s. 30)

Rakım Efendi'nin yaşadığı evin anlatıldığı tasvir bölümü, ne kahramanların ruh haline dair bilgi vermek ne bir psikolojik durumu yansıtmak ne de bir olayı engellemek için yapılmıştır. Bu anlamda bu tasvirin fabulanın ya da syuzhetin oluşumuna herhangi bir katkısının olmadığı, bu nedenle de başarısız olduğu, söylenebilir.²⁸

2.2.3.5. Gerekçeleştirme

Felâtun Bey ile Rakım Efendi'de, motiflerin birbirleriyle ilişkilerini sağlanması bakımından önemli olan gerekçeleştirmenin çok başarılı olduğu söylenemez. Bunların içinde en dikkat çekici olanı romanın en temel kahramanları olan *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'nin birleştiği noktanın son derece muğlak oluşudur. Romanın temasının temelinde bu iki kahramanın karşılaştırılması yatar; ancak karşılaştırılan iki şey arasında aynı zamanda bir ortaklık da bulunması gereklidir. Romanda böyle bir ortaklıktan hiç bahsedilmez. Hatta bu iki kahramanın birbirlerini nereden ve nasıl tanıdıkları da oldukça muğlaktır. (s. 22–23) Bu nedenle bu iki kahraman, sadece Ziklasların evinde ya

²⁸ Kaplan bu durumu şöyle açıklar: "Felâtun Beyle Rakım Efendi romanında bulunan en büyük eksiklik, duyularla idrak olunan dış âleme fazla önem verilmeyişidir. Midhat Efendi tabiat ve eşyayı tasvirde başarılı değildir. Rakım Efendi'nin evini, içinde yaşanan ve hissî münasebet kurulan canlı bir mekân gibi değil, ev tutmak isteyen bir kiracı gibi tasvir eder." (2016, 117)

da sokakta karşılaşmışlar; iki kahraman birbirinden kopuk bir şekilde romanda yer almışlardır.

Jozefino'nun metne dâhil edilmesi için seçilen yolun da başarılı bir şekilde gerekçelendirildiği söylenemez. Rakım bir gün eve geldiğinde Canan'ın evde olmadığını fark eder. Rakım bu duruma sinirlenince Dadı, Canan'ın piyano öğrenmek için komşu eve gittiğini söyler, evin kızlarına ders veren bir madamdan bahseder. (s. 26) Rakım da bu durumu anlayışla karşılar ve Canan'a bir piyano alacağını sözünü verir. Ancak bunu nasıl yapacaktır? Piyano almak da hoca bulmak da çok zordur. Her akşam Canan'ın soran gözlerini görerek üzülen Rakım'ın imdadına sadece bir paragraf sonra, romanın ilerleyen sayfalarında okurun ve Rakım'ın karşısına hiç çıkmayacak olan Mathev Angel isimli bir dostu yetişecektir.

“... asıl mesele usta kazıyeesiydi ki, ayda dört beş lira usta ücreti vermek Rakım için güçtü. Bir gün Râkım yine Beyoğlu'nda Mathev Angel nam bir Fransız dostunun hanesinde bulundu.” (s. 27)

Hemen aynı paragraf içinde evde piyano çalanlardan birinin, Rakımların komşularına derse gelen kadın olduğu ortaya çıkar. Kadın ilk defa orada gördüğü adamın (Rakım'ın) cariyesine, adamın kendisiyle dost olması karşılığında, ücretsiz ders vermeyi kabul eder. Romancı, kahramanın romana girişinin gerekçelendirilmesinden tereddüt duyduğu için olsa gerek, kadının (Jozefino'nun) Canan'a ücretsiz ders vermesinin nedenini açıklama ihtiyacı hisseder:

“... biz meselenin asıl iç yüzünü biliyoruz. O... Bey'in cariyeleri pek havayı meşrep şeyler olduğundan hiçbir şey öğrenemezlerdi. Canan ise kendisine bir kere gösterilen meşki derhal ahzylediğinden ileride... Bey, cariyelerinin [hiçbir şey tahsil edemediklerini dava edecek olur ise Jozefino,]²⁹ ‘İşte filan kızcağıza dahi onlara verdiğim dersi verdim. O pek âlâ öğrendi, bunlarsa himmet etmedikleri için öğrenemediler.’ demek için işi bu surete dökmüştü. Nemize lazım? Rakım'ın ihtiyacı bir muallimeydi. İstedüğinden âlâsını hem de bedava olarak buldu.” (s. 28)

Özgür motiflerin metne dâhil edilmiş şeklinde de, Can'ın okuduğu beyitlerin ondaki aşk duygusu nedeniyle şiire ilgi duymasından kaynaklanması dışında, başarılı gerekçelendirmelerden bahsedilemez. Örneğin Kâğıthane gezisinin kararı, Rakım ile Jozefino arasında, diğer hiçbir motifle alakasız³⁰ olarak, aniden alınır. (s. 77) Bu

²⁹ Bu kısım çalışmada kullanılan nüshada yer almadığı için “Felâtun Bey ile Rakım Efendi, Ahmed Midhat Efendi, Bilge Kültür Sanat, 2014” künyeli baskıdan faydalanılmıştır.

³⁰ Örneğin bir kahraman önceki sayfalarda kırlara gitmekten keyif aldığı söyleyebilirdi.

nedenle, “Kâğıthane gezisi” motifinin metne dâhil oluş şeklinin, diğer bir ifadeyle motiflerin gerekçelendirilmesinin başarılı olmadığı söylenebilir.

Nesnelerin syuzhetteki etkileri olarak da nitelenebilecek düzenleyimsel gerekçelendirmeye ilk örnek olarak piyanodan bahsedilebilir. Piyano öncelikle, Canan’ın öğrenme merakının bir simgesi olur (s. 26) Daha sonra da Jozefino’nun metne dâhil olmasını sağlar. (s. 27–28). Bu görevde kullanıldığı söylenebilecek ikinci nesne ise mayonezdır. Mayonez, ilk defa Felâtun Bey’in üstünde görülür (s. 35) ve daha sonra Felâtun Bey’in beceriksiz bir zampara olduğunun anlaşılmasında katkısı olur. (s. 45) atlı araba (kupa), başlangıçta bir şaşaa simgesi olarak metinde yer alır. (s. 96) Ancak daha sonra bu nesne Felâtun Bey’in sahtekâr sevgilisi Pollini’yle olan ilişki durumlarının anlaşılmasını sağlar. (s. 99)

Romanın hemen başında gerçekçi gerekçelendirme olarak değerlendirilebilecek ifadeler vardır:

“Felâtun Bey’i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Meraki Efendizade Felâtun Bey! Galiba tanıyamadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur. Mustafa Merakî Efendi Tophane’nin Beyoğlu’na civarca bir mahallesinde oturur. Mahallesinin semtini haber vermek olamaz. Semtini anladınız ya! Bu kadarıyla iktifa ediniz.” (s. 3)

Bu cümlelerle, okurda o dönemde İstanbul’da gerçekten yaşayan birinden bahsedildiği yanılıgısı oluşturulmaya çalışıldığı açıktır. Kahramanların başından geçen olayların Asmalımescit, Beyoğlu, Tophane, Kâğıthane gibi semtlerde gerçekleştiğinin ifade edilmesi de yine bu kapsamda ele alınabilir. Bunların dışında o dönemin romanlarında sıkça görülen bir gerçekçi gerekçelendirme uygulaması daha vardır: Sanki gerçekten böyle biri varmış ve ismini çeşitli sebeplerle gizlemek gerekiyormuş gibi bazı isimlerin sadece ilk harfinin verilmesi: “İki mühim işinden birisi Ermeni milletinden ‘G’ Bey’i görmektir.” (s. 17) ya da ilk harfinin verilip geri kalanının üç nokta ile belirtilmesi “O ... Bey’in cariyeleri pek havayi meşrep şeyler olduğundan hiçbir şey öğrenemezlerdi.” (s. 28)

Şklovski’nin “alışkanlığı kırma”, Tomaşevski’nin “roman dışı gerçekliğin romana girerken değişim geçirmesi” olarak tarif ettiği estetik gerekçelendirmeye dair, yazarın romanla ilgili estetik kaygılarının fazla olmamasından olsa gerek, çok sayıda örnek olduğu söylenemez. Bunlardan bir tanesi bir dilin hakkını vererek telaffuz edilmesinin ifade edildiği şu cümlelerdir: “... gazelden bu miktarını tamam şîve-i ehl-i Şîrâz üzre Farisîye adeta şeker çığner gibi çığneyerek bir okuyuş okudu ki...” (s. 60) Bir diğeri ise piyanonun çok hızlı ya da başarılı çalınmasıyla ilgili şu benzetmedir:

“Aman ya Rab, bu akşam karının piyanoda gösterdiği mahareti muhayyerü'l-ukûl idi. İnsan hesap edecek olsa, iki ellerinde on parmağı olan bir adamın bir anda seksen, yüz kadar sedaya dokunabilmesine ihtimal veremediği hâlde, karı bu ihtimali icra eylediğinden güya dört eli olup da, beherinde dahi onar parmağı bulunduğu zannolunmak istenilirdi.” (s. 85)

Bunların dışında, Rus Biçimcilerinin Rus romancılarından örneklediklerine benzer şekilde, cümle olarak değil bir durum olarak alışkanlığın kırılmaya çalışıldığı da görülür. Örneğin Tolstoy'un, bir atın bakış açısını kullanarak insanlığın durumunu başka bir gözden aktarması gibi yazar, bir gayri müslimin bakış açısından Osmanlı'daki harem selamlık uygulamasını, ev içi halleri gösterir. İngiliz ailenin Rakım Efendi'nin evine yaptığı ziyarette, iki İngiliz kızının Canan gibi bir kızın esir olmasını şaşkıncı bulmaları, “esir” dendiğinde Amerika'daki gibi, insanlık dışı muamele gören kişilerin akıllarına geldiğini söylemeleri (s. 107), o günkü Osmanlı toplumu için esirlik müessesesine dışarıdan, farklı bir bakış getirmiştir. Yine aynı ziyarette, kızların evin bahçesinde gördükleri hayvanları çok sevmeleri, zengin olmalarına rağmen böyle hayvanlara sahip olamadıklarına üzülmeleri de (s. 109) yine o zamanki Osmanlı toplumuna sahip oldukları şeylerin değerini bilmeleri konusunda verilmiş bir mesaj gibidir.

2.2.4. Felâton Bey'le Rakım Efendi ile İlgili Son Değerlendirmeler

Türk romanında ilk defa bir züppe tipinden bahsederek yanlış Batılılaşmayı işleyen *Felâton Bey ve Rakım Efendi* romanı, Kaplan'a göre (2016: 100) karakterleri çeşitli açılardan göstermek için zaruri olsa da yapı bakımından oldukça dağınıktır. İlk bölüm tamamıyla Felâton Bey'i tanıtan, romandan bağımsız gibi duran bir bölümdür. Roman bu tanıtımın bir benzeri Rakım için de yapıldıktan sonra, ancak hareketlenir. Rakım'ın aşk maceralarının sürükleyicilik unsuru olarak kullanıldığı romanda, erken gelen birleşmeden sonra üst üste gelen özgür motiflerle devam eder. Son bölümde Can'ın aşkıyla yeniden hareketlenen roman bu meselenin de hızlı bir şekilde çözülmesiyle son bulur. Bu motif diziliminin romanın ihtiyacı olan sürükleyiciliği sağladığı söylenemez. Hatta romanın sonlarına doğru üst üste gelen özgür motiflerden sonra romanı bir şekilde “çözömlenen bir olayla bitirme” arzusunun bir sonucu olarak “Can'ın hastalanması” motifinin kullanıldığı söylenebilir. Moran bu düzensizliği şöyle eleştirir:

“Açıkça görülüyor ki, yazar doğru Batılılaşma ile yanlış Batılılaşmayı belirtmek üzere, iki kişinin tipik davranışlarını sergilemek amacıyla düzenliyor olay örgüsünü.

Bundan ötürü *Felâton Bey ile Rakım Efendi*'de birbirini izleyen olaylar arasında bir nedensellik bağı da bulunmaz. Her biri yazarın görüşünü kanıtlamaya yarayacak bir örnek olarak tasarlandığı için yerleştirilmiştir romana. Kâğıthane gezisi, metres seçiş, tiyatroya gidiş vb. okura iki kişi arasında karşılaştırma yapmak olanağı sağlamak maksadıyla az çok gelişigüzel sıralanmıştır.” (1997: 45)

Yazarın kahramanlar karşısındaki tutumu da, mesaj verme kaygısı nedeniyle, yine bir romancıda olması gereken tarafsızlıktan çok uzaktır. Bu şekilde romanın mesajı fazla belirgin hale gelmiş ve romanın kurgusal bir olay anlatmaktan çok ders vermeye çalışan bir eser haline gelmesini sebep olmuştur.

Romanın en belirgin yanlarından biri de anlatıcının baskın varlığıdır. Okay'ın oluşturduğu “popüler ve popülist romanlar” kategorisine *Müsameretname* ve *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'la beraber *Felâton Bey ile Rakım Efendi*'yi de dahil etmesi ve bu üç romanı “meddah hikâyeleri ile yeni hikâye arasında bir geçiş türü” (Okay, 2015: 124) olarak saymasının nedenlerinden birinin de romandaki bu baskın anlatıcı olduğu söylenebilir. Ona göre bu üç anlatıdan sonra, Namık Kemal'in daha edebî ve itinalı eserine sıra gelmiştir. Cevdet Kudret ise *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil'in yetimliği nedeniyle özel dersler vermesi, kaybedince de bir gemiyle İstanbul'u terk etmesinde *Felâton Bey ve Rakım Efendi*'den izler bulmuş, bu durumu da Halit Ziya'nın Ahmet Mithat'ı çok okumasıyla açıklamıştır. (Kudret, 1977: 176–180)³¹ Bu durumda *Felâton Bey*'le *Rakım Efendi*'nin meddah hikâyeleriyle Halit Ziya romanları arasında yer aldığı ve, Rus Biçimcilerinin terminolojisiyle ifade edilecek olursa, hem kendisinden sonraki eserlerden etkilendiği hem de kendisinden sonraki eserleri etkilediği (*Araba Sevdası* da bu eserlere eklenebilir.) söylenebilir.

2.3. İNTİBAH

Namık Kemal'in 1873-1875 tarihleri arasında “Son Pişmanlık” adıyla Magosa'da yazdığı ve dönemin Maarif Nezareti tarafından *İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey* adıyla 1876 yılında yayımlanan romanıdır. (Göçgün, 1987: 53). Romanın hayatta karşılaşılabilecek olaylara dayanması nedeniyle gerçekçi bir yanının olduğu söylenebilir. Zaten Namık Kemal de *Mukaddime-i Celâl*'de romanı şu şekilde tarif etmiştir: “Güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ile ihtimâlâtâ müte'allik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir.”

³¹ Özön de bu görüşe katılmaktadır. (Özön, 1985: 197)

(Kemal, 1993: 347) Ancak *İntibah*'ta, aynı yazıda dünyayı algılayış açısından eleştirdiği Divan şiirinin “zihniyet ve üslubundan kurtulama[dığı da] (Kerman, 1986: 24) görülmektedir.

2.3.1. Tema

İntibah, çoğunlukla fabula üzerinden ilerleyen bir roman olduğu için, yazarın vermek istediği mesajlar da fabulada anlatılan olay üzerinden, yoruma açık kalacak şekilde değerlendirilmiştir. Okay, romanın bu özelliğinin belirsizliğe neden olduğunu, araştırmacıların birbirinden farklı görüşlerini tek tek sıralayarak açıklamıştır.³²

Okay, romanla ilgili başka bir yazısında da “temanın muğlak olduğu” tezini devam ettirerek Namık Kemal'in romanın sonunda yer alan “Meşhurdur ki son pişmanlık fayda vermez.” cümlesini, okurun eserin ana fikri konusunda tereddüde düşmesini engellemek için yazdığını belirtmiştir. (Okay, 2015: 128). Okay'ın bu yorumundan romanın temasının tereddüd edilmeye müsait olduğu sonucu çıkarılabilir.

Akyüz ise tema için şunları söyler: “*İntibah*'da hayat tecrübesi olmayan bir delikanlının macerasını anlatır ve bu macera entrikası bol bir aşk vakasının etrafında döner. Yazar, romanda aşkı bir garnitür, okuyucuya belli telkinlerin yapılışını

³² “İnceleyiciler, *İntibah*'ın konusu veya anafikri (tez-mesaj) hususunda, çok defa Namık Kemal'in romanın sonuna koyduğu son cümleye bağlanırlar: ‘Meşhurdur ki son pişmanlık fayda vermez.’ Bunun yanı sıra ikinci üçüncü derecede mesajlara da işaret edilir. Banarlı'ya göre ‘temel mevzu âiledir’ (s. 896). Dino ise kısaca ‘sevdâ romanıdır.’ (s. 97) der. Biraz daha geniş olarak ve birbirinden oldukça farklı mesaj veya konuları ileri süren yazarların cümlelerini olduğu gibi naklediyorum: ‘Kötü kadınların ihtiras ve entrikalarına kapılarak hem kendilerini hem başlarını mahveden gençlerin romanı.’ (Banarlı, s.908) ‘İlk edebî romanımız *İntibah*'ın mevzuu âilevi yaralarımızı, tesettür yüzünden vukûa gelen fenâlıkları, meyancı kadınların oynadıkları faciaları teşhir için kaleme alınmıştır.’ (Sevük, s. 102) ‘Romanda Namık Kemal, Ali Bey gibi iradesiz bir gencin kendisini ve çevresini nasıl felâketlere sürükleyeceğini anlatmak istemiştir.’ (Kerman, s. 398), ‘Bir takım mirasyedi delikanlıların içkiye ve kadına kapılarak kendilerini yitirmeleri ibret verici bir yolda anlatılmak istenmiştir.’ (Solok, s. 81) ‘Bir ahlakçı gibi davranan yazar, gençlerin iyi yetiştirilmesinin yetmediğini, onlara erken çağlardan başlayarak hayat tecrübesinin kazandırılması gerektiğini kanıtlamak istemiş, insanın aşka meyli herşeyden ziyade görüldüğü için de, okuyucuya ulaştırmak istediği bildiriye, bir aşk hikâyesi içinde sunmak yolunu tutmuştur.’ (Özkırım, s. 684) ‘... bir başka önemli fikri ispat etmek ister: Cemiyetin zaman içinde değişebileceği ve bunun için terbiyenin önemli olduğu düşüncesi. Bununla birlikte kader fikri 'bu romanda önemli bir yer tutar Mehpeyker'in düşmüşlüğüne sosyal sebepler kadar kaderin de tesiri olduğunu ifade eder.’ (Bakırcıoğlu, s. 53) ‘Namık Kemal bu yapıtta aşırı tutkunun zorlu durumlarını ruhsal yönden işlemek istemiştir.’ (Dino, s. 97) ‘Roman, temelde Mehpeyker ile Ali Beyin annesi arasındaki çatışmadır, geri planda da Ali'nin ölmüş babasının ruhu görünür. Ali Bey, eylemin öznesinden çok nesnesi durumundadır, etkin eylem, Mehpeyker'in ahlak dışı fiziksel tutkusuyla Ali Beyin annesinin erdem dolu tinsel aşkı arasındaki çatışmadır.’ (Finn, s. 42–43)” (Okay, 1988: 132–133) Okay, alıntılıdığı kaynakların künyesini şöyle verir: Bakırcıoğlu, Ziya: Türk Romanı, 1983; Banarlı, Nihad Sami: Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, c. II, 1971; Dino, Güzin: Türk Romanının Doğuşu 1978; Finn, Robert: Türk Romanı, 1984; Kabaklı, Ahmet: Türk Edebiyatı, c. II, 1983; Kerman, Zeynep : “*İntibah*”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, c. IV; Özkırım, Attila: Türk Edebiyatı Ansiklopedisi; Solok, Cevdet Kudret: Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, e. I, 1965 Sevük, İsmail Habip: Tanzimat Devri Edebiyatı

kolaylaştıran bir katalizör olarak düşündüğü için, *İntibah*'ın fikri muhtevası 'gençlere hayat tecrübesinin erken çağlardan itibaren kazandırılması lüzumu' olarak ortaya çıkar." (Akyüz, 2013: 76) Akyüz'ün garnitür ya da katalizör olarak ifade ettiği şey, çalışmanın terminolojisinde "fabula" olarak geçen, motif dizgesidir. Böylece Akyüz, yukarıdaki cümleyle çalışmada daha önce ifade edildiği üzere fabulanın, mesaj vermek için kullanıldığını söylemiş olmaktadır. Ancak romanın bağlı motiflere (fabulaya), fazla bağlı olmasının ve romanda özgür motiflerin ihmal edilmesinin, yazarın vermek istediği mesajı (temayı) gölgede bıraktığı da açıktır.

2.3.2. Fabula

M1: Ali Bey'in babasının vefat etmesi.

M2: Ali Bey'in annesi Fatma Hanım'ın oğlunu düştüğü melankoliden kurtarmak için Çamlıca'da gezmeye alıştırması.

M3: Ali Bey'in bir gün arkadaşlarını Çamlıca'da bir yemek yemeye davet etmesi.

M4: Ali Bey'in, arkadaşları gibi, gelen geçen arabalara işaret yapması.

M5: Bir arabanın bu işaretlere karşılık vermesi.

M6: Ali Bey'in bu olaydan çok etkilenmesi ve arabanın sahibesini merak etmesi.

M7: Bir süre sonra arabayı Çamlıca'da yine görmesi, kadının kendini göstermesi.

M8: Ali Bey'in arabanın sahibesi Mehpeyker'e âşık olması.

M9: Ali Bey, Mehpeyker'le evlilik hesaplamaları yaparken, onun düşkün bir kadın olduğunu, onun bu hayatını bilenlerden öğrenmesi.

M10: Mehpeyker'in Ali Bey'i o hayatını geride bıraktığını söyleyerek ikna etmesi.

M11: Ali Bey'in Mehpeyker ile sefahat alemine dalması.

M12: Oğlunun durumundan endişe eden Fatma Hanım'ın, Ali Bey'in arkadaşı Atıf Bey ve Mesut Bey'den Ali Bey'in yaşadığı olayları öğrenmesi.

M13: Fatma Hanım'ın Ali Bey'i düştüğü durumdan kurtarmak için Dilâşub isimli güzel bir cariye alması.

M14: Mehpeyker'in ailesini çok ihtimal ettiği için Ali Bey'den artık evine gitmesini ve üç gün boyunca gelmemesini istemesi.

M15A: Ali Bey'in annesinin evine dönmesi.

M15B: Mehpeyker'in eski aşığı Abdullah Efendi'nin yanına gidip kendisini rahat bırakmasını istemesi.

M16: Fatma Hanım'ın Ali Bey'den Dilâşub'a ilgi göstermesini istemesi.

M17: Ali Bey'in reddetmesi üzerine Fatma Hanım'ın Mehpeyker'den haberi olduğunu ifşa etmesi.

M18: Ali Bey'in bu tartışma sonucu evi terk edip Mehpeyker'in evine gitmesi.

M19: Mehpeyker'in gece boyunca evine dönmemesi sonucu Ali Bey'in Mehpeyker'in eski hayatına devam ettiğini düşünmesi.

M20: Ali Bey'in sabah eve gelen Mehpeyker'e hakaretler ederek onu terk etmesi.

M21: Ali Bey'in Dilâşub'a meyletmeye başlaması.

M22: Mehpeyker'in hile ile Dilâşub'un düşkün bir kadın olduğuna Ali Bey'i inandırması.

M23: Ali Bey'in Dilâşub'a kötü davranarak sinir krizine girmesi.

M24: Fatma Hanım'ın Dilâşub'u evden göndermesi, Mehpeyker'in onu satın alması.

M25: Ali Bey'in sefahat âlemlerine düşkünlük göstermeye başlaması.

M26: Ali Bey'in annesi Fatma Hanım'ın ölümü.

M27: Mehpeyker'in Ali Bey'le barışmak için çaba göstermeye başlaması.

M28: Ali Bey'in Mehpeyker'in bu çabalarına onu aşağılayarak red cevabı vermesi.

M29: Mehpeyker'in Ali Bey'i öldürtmek istemesi.

M30: Mehpeyker'in Ali Bey'in öldürüldüğünü Dilâşub'un da görmesini istemesi.

M31: Dilâşub'un yapılandan haberdar olup Ali Bey'i öldürülmekten kurtarması.

M32: Dilâşub'un Ali Bey'in paltosunu giydiği için Ali Bey zannedilerek öldürülmesi.

M33: Ali Bey'in zabitlerle geri döndüğünde Dilâşub'un cesedini görmesi ve Mehpeyker'i öldürmesi.

M34: Ali Bey'in tutuklanması.

2.3.3.Syuzhet

Yukarıdaki fabulanın nasıl syuzhet haline geldiği ve bu syuzhetin temasının muğlak olmasındaki payı aşağıdaki başlıklarda detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.3.3.1. Kurgu

Bu başlık altında incelenecek kurgunun, syuzhetin oluşumundaki en önemli unsur olduğu söylenemez. Çünkü motiflerin romanda yer alış sıralaması, büyük ölçüde fabulayla örtüşür, herhangi bir zamandizimsel sapmaya rastlanmaz. Bunun yanında, *İntibah*'taki hemen hemen bütün motiflerin fabulayla ilgili olduğu, fabula dışında bırakılabilecek bir ek hikâyenin yer almadığı da söylenebilir. Sonuç olarak romancının bağlı motif dizgesinin sıralamasını değiştirmekten çok onun ilerleyişini çeşitli tekniklerle yavaşlatmaya çalıştığından bahsedilebilir. Aşağıda hem bu teknikler hem de diğer kurgu tekniklerinden bahsedilecektir.

Yukarıda bağlı motifleri sıralanan fabula, birinci bölümde “eski kaside nesiplerini andıran ve kaside nesiplerinin birçoğunda olduğu gibi doğrudan doğruya konuyla ilgisi olmayan soyut bir bahar tasviri” (Okay, 2015: 124) ve ikinci bölümde romanın önemli mekânlarından biri olmaktan başka bir fonksiyonu olmayan Çamlıca'nın tasvirinden ve bu tasvirin yapılmasının gerekçesi olarak sunulan Ali Bey'in nasıl biri olduğunun anlatımından sonra ancak üçüncü bölümün sonunda Ali Bey'in babasının ölümüyle başlar. Bu ölüm, bir nevi bütün bağlı motiflerin ortaya çıkışının temel gerekçesidir:

“... çocuk yirmi yaşına girer girmez, sebab-i vücudu, mürebbi-i efkârı olan pederi âhirete intikal etmekle Ali Bey'in hâlinde birbirini müteakip envâ-ı tagayyür, enva-ı belâya zuhur etmeye başladı.” (s. 10)³³

Çünkü bir bölüm sonra annesi, Ali Bey'in melankoliden kurtulması için Çamlıca'ya götürecektir, Ali Bey de bu gezmeleri alışkanlık haline getirecektir. Ali Bey'in Çamlıca'ya düşkünlüğünü bilen kalem arkadaşları ise bir gün ondan bir ziyafet tertip etmesini istemişlerdir. Ali Bey, halkın daha çok gittiği Cuma ve Pazar günleri Çamlıca'ya gitmeyi pek sevmese de arkadaşlarından çekindiği için halkın çok olduğu Cuma günü için bir davet vermiştir. Bu ziyafetle ilgili bir kehanet motifi kullanılarak ileride olacaklara dair ilk ipucu şu cümleyle verilmiştir: “Validesi ise oğlunun –öyle bir

³³ *İntibah* adlı romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır “Kemal N. (2015), *İntibah*, Akçağ Yayınları, Ankara.”

günlük eğlenceden âtisince terettüp edecek felaketleri nereden keşfeylesin – insan içine karışarak vakit geçirmeye meylini görünce ciğer pâresi yeniden dünyaya gelmiş kadar memnun olmuştu” (s. 14)

Gayet nazik bir beyefendi olan Ali Bey’in, yine arkadaşlarından çekindiği için, onlar gibi arabalara işaretler yapmasıyla da romanın temel aksiyonu başlamıştır. Çünkü araba işarete karşılık vermiş ve duraklamıştır. Bu olaydan sonra bağlı motifler ardı ardına sıralanmıştır. Anlatıcı motiflerin bu şekilde art arda sıralanmasını şöyle izah etmiştir:

“... biçâre ne yapsın ki daha arkadaşlarıyla gittiği gün harekât ihtiyariyesinin eceli gelmiş ve belki mezarı orada kazılmıştı. (...) İşte Ali Bey de o kabilden olarak Çamlıca’dan uzaklaşma arzusuyla yol değiştirmeye başladı. Fakat her yol değiştirdikçe Çamlıca’ya daha kestirme vâsıl olur bir sokağa girerdi.” (s. 16-17)

Ancak roman sadece bağlı motiflerin art arda sıralanmasından ibaret değildir. Romancı bu motiflerin hızlı bir şekilde ilerlemesini çeşitli kurgu teknikleri kullanarak engellemiştir. Bu tekniklerin, kahramanların iç dünyalarının ya da dış görünüşlerinin tasviri, anlatılan motiflerle ilgili alışkanlığı kırma örnekleri ya da bir motif dizgesinin başka bir motif dizgesinin anlatımını kesmesi olduğu söylenebilir. (İç dünya tasviri ve alışkanlığı kırma örnekleri ilgili başlıklarda ele alınacaktır.) Bu engelleme ve yavaşlatmaya şöyle bir örnek verilebilir: Ali Bey’in beklediği nihayet gerçekleşmiş, işaretine karşılık veren araba önünde durmuştur ve içinden bir kadın inmiştir. Sonrasında ise bu an iç ve dış tasvirlerle durdurulur. Hatta bir sonraki bölümde bu defa kadın tasvir edilir ve karşılaşmada neler olduğu ancak bu tasvirlerden sonra öğrenilir.

“Cariyeler seyis ile beraber bir tarafa çekildiler. Hanım, Ali Bey’in yanına doğru gelmeye başladı.

Malumdur ki böyle seyir ziyneti olan hanımefendilerin yüzlerindeki yaşmak adeta kabarmış düzgün demektir. Setr-i simâ için değil tezyin-i cemâl için kullanılır. (...)

Ali Bey ahlâkında olan hicâb ile gönlündeki şevk ve incizâbın şiddet-i tesirâtı içinde –ki mıknaîs arasına düşmüş bir cüz’-i madeni gibi– sükûtu ıstırabı câlib ve ıstırabı sükûtuna gâlib bir hâl-i mütereddide ile... (...)

İşte Ali Bey, bu derece müşkül, böyle tesiratın izhâr veya izmârı nâ-kabil bir beht içinde kalarak bir sözde arz-ı murâd etmek istedikçe havf ü tereddüd ile dudağını ısırılmaktan başka bir şeye muktedir olamamak... (...)

Hanımefendi ki ismi Mehpeyker’dir, ahlâk ve terbiyece bütün bütün Ali Bey’in hilâfına olarak gayet namussuz, gayet alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşte baliğ olur olmaz rezâilin envâında mürebberlerine üstâd olmuştu. (...)

Bir güzeli severdi, fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi! (...)

Ali Bey ise hüsn-i tabiatle muttasıf olan kadınlarca en şiddetli sevdalar tahrîk edecek derecelerde yakışıklı bir delikanlı olduğundan Mehpeyker daha ilk işaretini aldığı gün kendini zaptedemeyecek mertebelerde meftunu olmuştu. (...)

Bu azm ü şevk ile Ali Bey'e yaklaşınca birkaç kere çocuğu yukarıdan aşağı süzerek..." (s 26–29)

Son bağlı motifle bir sonraki arasına görüldüğü gibi birçok başka, durağan ya da destekleyici motif getirilmiş ve bağlı motiflerin art arda sıralanması engellenmiştir. Kadının Ali Bey'in yanına gelince ne söylediği ve neler olduğu ancak yukarıda alıntılanan kısımlardan sonra şu cümleyle başlamak üzere anlatılmıştır:

"... şu yolda muhavereye başladı:

–Beyefendi! Bir terbiye görmüş zâta benziyorsunuz. Cuma günü buraya teşrif buyurmuştunuz. Arabama lâyiksiz işaret ettiniz." (s. 29)

Mehpeyker ile Ali Bey arasındaki aşk bu konuşmalarla birlikte başlar. Romanda, Ali Bey ile Mehpeyker arasındaki aşkın ilerleyişi durduran en önemli olay, Mesut Efendi'nin onun gerçekten nasıl biri olduğunu Ali Bey'e haber vermesidir ki (s. 53) bu durum romandaki önemli merak unsurlarından birinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ali Bey'le Mehpeyker arasında neler yaşanacaktır? Bu sorunun cevabını engelleyen ise, bir bölüm (s. 55–59) boyunca Ali Bey'in ruh halinin tasvir edilmesidir.

İlk görüşmelerinde Mehpeyker'in kendini savunması ise okuru Mehpeyker'le ilgili karar verme noktasında ikircikli bırakacak kadar başarılıdır:

"... tabiatım sizi gördüğüm dakikada bütün bütün değişti! Tahkîk ediniz –ismi bilinmez bir kadın değilim ki öğrenmekte güçlük olsun– eğer işaretinizi aldıktan sonra yüzümü bir erkeğe gösterdimse (...) bir kere sokağa çıktım sa beni öldürün. Vallah kâilim. Bu kadar zamandır hayalinizle kanaat etmiş iken visalinize nail olduktan sonra mı başkasını arayacağım. Fakat siz yine sakınınız! Haysiyetinizi düşününüz' sözüyle mukabele eyledi.

Hakikat-ı halde dahi Bey'i görelî ne kimse ile görüşmüş, ne de Çamlıca'dan başka bir yere çıkmıştı. (...) kızın beyân ettiği hakikat, Bey'in tecrübesine muvafık düştüğü için ihtisas-ı emelce gönlünde bir itminân hâsıl oldu." (s. 64–65)

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, yazarın da Mehpeyker'in savunmasını destekleyecek şekilde cümleler kullanmasıdır. Böylece romanın sürükleyiciliği için gerekli olan gizem unsuru var olmaya devam etmiştir.

Ali Bey'le Mehpeyker birbirlerine kavuştuktan sonra, bu defa başka bir engelleme tekniği kullanılmış ve Ali Bey'le Mehpeyker'in sefahat âlemine dalması (M11) motifini, annesi Fatma Hanım'ın Atıf ve Mesut Bey'lere yaptığı ziyaret ve onlardan olayın içyüzünü öğrenmesi (M12) motifi durdurmuştur.

Bu motifin devamı olan, Fatma Hanım'ın Mesut Bey'in tavsiyesi üzerine eve güzel bir cariye alması motifi, Ali Bey ile Mehpeyker arasında devam eden ve heyecan unsuru azalan aşk motifinin hareketlenmesini sağladığı için düğüm özelliği gösterir. Dilâşub'un Ali Bey üzerindeki etkisinin görülmesi için Ali Bey'in eve dönmesi gerekecektir ki yazar bunu Mehpeyker'e Ali Bey'den üç gün boyunca yanına gelmemesini isteterek sağlamıştır. Sonuç olarak Ali Bey de, Mehpeyker'in ısrarı sonucu üç günlüğüne evinde bulunmaya söz verdiği için eve dönünce Dilâşub'u görmüş, beğenmiş; ancak beğeni duygusu Mehpeyker'e duyduğu aşk nedeniyle pek bir anlam ifade etmemiştir. Annesinin Dilâşub konusundaki ısrarı anne oğul arasında tartışma çıkmasına neden olmuş ve Ali Bey Mehpeyker'in yanına gitmek üzere evi terk etmiştir.

Bir bölüm sonra bu motifin ilerlemesi durdurulmuş ve Mehpeyker'le ilgili motiflere geçilmiştir. Bu motifler, Mehpeyker'in Ali Bey'i neden annesinin evine gönderdiği (M14) ve Ali Bey gittikten sonra neler yaptığıyla ilgilidir. Böylece Ali Bey'le Mehpeyker ayrıldıktan sonra, önce Ali Bey'in başından geçenlerle bir düğüm oluşturulmuş; daha sonra da bu defa anne-oğul arasındaki çatışma motifinin ilerlemesini durduran Mehpeyker'le ilgili motifler anlatılmıştır. Bu durumda bağlı motifler şu sıralamayla romanda yer almış olurlar: M14-M15A-M16-M17-M18-M15B

Bu motiflerle ilgili ilginç bir yön, yazarın daha önce okurun dikkatinden kaçırdığı bir hususla ilgili oluşturduğu sürpriz etkisidir. Şöyle ki: Daha önce Ali Bey'in Dilâşub'u görebilmesi için annesinin evine dönmesi gerektiği, yazarın da bunu sağlamak için Mehpeyker'den faydalandığı ve onun Ali Bey'in eve dönmesini sağladığından bahsedilmişti.

Mehpeyker'in bunu nasıl istediği romanda şöyle yer almaktadır:

“ Ali Bey tabiatında olan şiddet-i inhimâk iktizasınca Mehpeyker'in ülfetlerine vaz' etmeye çalıştığı her türlü hududu pâ-y-mâl ederek gündüzlerini de orada geçirmeye başlamış ve nihayet bir hafta kadar işrete, eğlenceye hasr-ı vücud ederek o mastaba-i sefahatten çıkamamıştı.

Nihayet Mehpeyker yine mu'tadı üzerine hayır-hâhlık yolunda niyazlara başlayarak ve saatlerce ağlayıncaya kadar ibrâm ederek Ali Bey'i hanesine gitmeye razı etti. Ve hatta üç gün kaleminde ve üç gece validesinin yanında kalmadıkça avdet etmeyeceğine dair söz de aldı.” (s. 84)

Romandaki bu ifadelerle Mehpeyker'in bu uzaklaşmayı istemesinin nedeninin Ali Bey olduğu ima edilmiştir. Çünkü bir önceki paragrafta Ali Bey'in yaratılışında olan aşırı düşkünlük gereğince bir hafta boyunca zevk ve eğlence sedirinden

ayrılmadığından bahsedilmiştir. Bu durumda Mehpeyker'in isteğinin Ali Bey'in yaratılışındaki aşırı düşkünlükten doğduğu sonucu çıkarılabilir.

İşte Ali Bey annesiyle tartıştıktan hemen sonra başlayan motifler, Mehpeyker'in bu isteğinin aslında Ali Bey'le ilgili olmadığını anlaşılmasını sağlayacak motiflerdir. Çünkü bu bölümde Mehpeyker, artık görüşmemeleri gerektiğini söylemek için, bir diğer aşığı olan Abdullah Efendi ile görüşecektir. Romancı Mehpeyker'in Ali Bey'i göndermesinin asıl amacını şöyle açıklar:

“Ali Bey'den ayrıldığı sırada üç günden evvel gelmemesi için aldığı vaadin sebebi de bu tasavvurun icrasına zaman bulmaktı.” (s. 92)

Bu bilgi verildikten sonra bu defa Mehpeyker'in Abdullah Efendi'nin yanında kalmak zorunda kalması motifi, Ali Bey'le ilgili motiflerle kesilir:

“Berî taraftan Ali Bey, validesinden ayrılınca bir iki saat kadar ötede beride dolaşarak oldukça hiddet-i nâbecasını teskin ettikten sonra iade-i neşâd ümidiyle – yolunda evlatlık itaati gibi bir vazife-i mukaddeseyi bile fedâdan çekinmediği– Mehpeyker'in âguş-ı iltifatına atıldı. Yalıya gidip de kızı orada bulamayınca evvel emirde fevk-al-gaye canı sıkıldı.” (s. 92-93)

Canı sıkılan Ali Bey, o gecenin sabahında evine gelen Mehpeyker'e hakaretler ederek onu terk eder. (M19-M20) Sonuç olarak Ali Bey'in Mehpeyker'den ayrılmasını sağlayan motifler silsilesinin oldukça başarılı bir şekilde örüldüğünü söylemek mümkündür. Çünkü Mehpeyker'in Ali Bey'den üç günlüğüne annesinin yanına gitmesini istemesi; hem Ali Bey'in Dilâşub'u görmesini hem Ali Bey'le Fatma Hanım tartışmasını hem de Ali Bey'le Mehpeyker'in ayrılmasını sağlamıştır.

Bir sonraki bölümle birlikte Ali Bey'in annesiyle barışması ve Dilâşub'a yaklaşması motifleri, Ali Bey–Mehpeyker aşkının akıbetiyle ilgili motifleri ertelemiştir. Mehpeyker'in haline dair motifler ise bir sonraki bölümde ele alınmıştır.

Mehpeyker'in bir sonraki bölümde Ali Bey'e mektup yazması, Ali Bey'in de ona yazdığı cevapta “Ben gönlümü tevdi edecek bir câ-yi ismet buldum.” (s. 112) demesi romanın sonuna kadar devam edecek intikam motifinin başlangıcı olmuştur. Bu cümle karşısında çılgına dönen Mehpeyker, hemen bu kadının kim olduğunu araştırıp bulmuş; Dilâşub'un kendinden güzel ve ahlâklı olduğunu fark etmesiyle intikam hırsı artmış ve Abdullah Efendi'den Ali Bey'le Dilâşub'u ayırması için yardım istemiştir.

Abdullah Efendi ve Mehpeyker'in gayretleriyle Ali Bey'in Dilâşub'dan ayrılması motifi oldukça hızlı gerçekleşmiştir. Ali Bey'in Dilâşub'un kötü bir kadın olduğuna dair ikna edilmesinden sonra Ali Bey eve gelip Dilâşub'a kızarak vurmuş;

annesi de, doktorun da tavsiyesiyle, Dilâşub'un evden ayrılması gerektiğine karar vermiştir. Anlatıcı, bu olay sonucunda yaşanacak felakete dair kehanet motifi özelliği gösteren cümleler kurarak okurun merakını diri tutmaya çalışmıştır:

“Çaresiz ehven-i şerri ihtiyar eyledi, Dilâşub'un def'ine rıza gösterdi. (Zavallı kadın! Dilâşub ile beraber hanümanın ruhani, vicdanî ne kadar saadeti var ise beraber gideceğini nereden idrâk eylesin.) (...) “Etibbanın en meşhurlarından saatte biri davet edildiği ve cümlesi birden Bey'in iade-i sıhhatinden kat'-ı ümid etmek mertebelerine geldiği halde, felek o hanedan için hazırladığı felâketi henüz itmâm etmediğinden çocuk, tabiatın harikulade bir ianesine mazhar olarak yatağa düştüğünün on altıncı günü iyileşmeye başladı.” (s. 128-131)

Bir sonraki bölümde Dilâşub evden ayrılmış ve Mehpeyker'in cariyesi olmuştur. Bu motifle, hem Ali Bey'in iyileştikten sonra neler yapacağı, annesiyle ilişkisinin nasıl olacağına dair motifleri sekteye uğratılmış hem de romanın sonunda yer alan “Dilâşub'un Ali Bey'i kurtarması” motifi için gerekli olan olay gerçekleşmiştir.

Ali Bey bir sonraki bölümde, başına gelenler nedeniyle tamamıyla boşvermiş, sefahat âlemine dalmış ve ahlaki anlamda iyiden iyiye yozlaşmıştır. Hatta her şeyden sorumlu tuttuğu annesinin cenazesine bile katılmamıştır. Mehpeyker ise bu hallere düşen Ali Bey'in kendisine döneceği umuduyla Ali Bey'le yüz yüze gelmeyi, çeşitli hilelerle, başarır; ancak Ali Bey, kendisine çok ağır hakaretlerde bulunur. Bu olayın sonucunda Mehpeyker bu defa Ali Bey'den intikam almaya çalışır. Bunun nasıl gerçekleşeceği ise yine bir soru işaretidir:

“ ‘Olmayacak... O katır yaşadıkça sen rahat müyesser olmayacak! Vücudunu dünyadan kaldırırmeli bitsin gitsin!’ deyince Mehpeyker uğradığı bir türlü tereddüd ve ıstırap ile melekât-ı zihniye ve fikriyesinin kâffesinden tecerrüd ederek sırf hal-i tabiisinde bulunduğu cihetle bütün bütün redâet-i fitratına mağlup olarak nihâyet derecede teessürsüz bir tarz ile:

‘Ah! Dünyadan kalkınca rahat edeceğimi bilsem’ diye düşündü.” (s. 146)

Romanın sonunda yine Abdullah Efendi ve Mehpeyker işbirliği ile Ali Bey tuzağa düşürülür. Mehpeyker, Ali Bey'in öldürülüşünü Dilâşub'un da görmesini ister. Ancak Dilâşub'un oraya gelmesi, Ali Bey'in bulunduğu yerden çıkmasını ve kurtulmasını sağlar. Mehpeyker, Ali Bey zannederek Ali Bey'in paltosuna sarınmış durumdaki Dilâşub'u öldürtür. Zabitlerle olay yerine geri gelen Ali Bey de bunu görünce karşısına çıkan Mehpeyker'i öldürür ve tutuklanır.

Romanda ara ara tekrar eden “felaket motifi” böylelikle tamamlanmış olur. Ancak roman böyle bitmez. Tamamlanmışlık hissi taşınması için birkaç kahramanın olaydan sonra yaşadıklarıyla ilgili bilgi verilir, sonra da son cümle olarak veciz bir cümle kullanılır:

“Son pişmanlık fayda vermez.”(s. 169)

2.3.3.2. Özgür Motif

Kurgu başlığında belirtildiği gibi bağlı motifleri yavaşlatmak için özgür motif kapsamında değerlendirilen herhangi bir ek hikâyeye başvurulmamıştır. Ancak *İntibah*’ta hiçbir özgür motif kullanmadığı da söylenemez. Romancının fabuladaki olaylarla ilgili olan; ancak, dönemdeki “faydacılık” çabasının bir tezahürü olarak, roman dışı dünyaya mesaj olduğu da düşünülebilecek çeşitli fikirlerini birer vecize gibi romanın içinde kullanmasının da özgür motif kullanımı olduğu söylenebilir. Bu türden özgür motiflere aşağıdaki örnekler verilebilir:

“İnsan her adımını mezardan tebâüd için atar. Yine her adımda mezara bir adım daha takarrüp eder. Nitekim her nefesini temdid-i hayat için alır. Yine her nefeste hayatından bir nefeslik zaman azalır.” (s. 16-17)

“İnsanın hâli budur. Bir maksadın etrafında dolaşır; fakat husûlüne en ziyade ümit-var olduğu zaman takarrübünden ihtiraz etmeye başlar.” (s. 25)

“Garip haldir ki insan ne kadar genç, ne kadar tecrübesiz, ne kadar mahçup olursa olsun kendine mahsus bir sır, bir teşebbüs peydâ ettiği gibi, derhal çocukluktan reculiyete intikal eder, nefsine hemen her şey için bir kifâyet, bir iktidâr görür; her işe karışmak ister; hiç bir tavra dökülmekten içtinap etmez.” (s. 43)

“Mahçubiyet korkusuyla riyâkârlığa tenezzül insan için ne kadar nakısadır! Ya hele bir yalanı tertip edip de muhatabını iknâ eder olmak için parlak safsatalar, tesirli sözler taharrisine çalışa çalışa kendi yalanına bazı kerre kendi dahi inanacak dereceye gelmek ne ağrep bir gaflettir.” (s. 54)

Bunların dışında romanda gece ve uyku ile ilgili kısa bir deneme sayılabilecek bir bölüm daha vardır ki bu bölüm de yine özgür motif olarak değerlendirilebilir:

“Bilmem gecenin hâline hiç dikkat buyurulmuş mudur? Bir kerre yeryüzüne o karanlık çöker; bir kerre odanın kapısı, penceresi kapanır da tenhalığın vahşeti fikre, kalbe istilâ eder mi? Dünya ile ademin hiç bir farkı kalmaz. Ne tarafa bakılsa her şeye nazar taalluk etmez, ses işitilmez, yâr u ağyâr görünmez. İnsan uykuya muktedir olabilirse Beliğ’in ‘Nakd-i can ile bu âlemden ucuz kurtuldum’ kavlini tekrar ederek mezara girenler kadar bahtiyardır. (...) Acaba öyle bir hâlde hatırdan ne hülyalar geçmez! Acaba böyle bir uykusuzluk âleminde her düşündüğünü fiile çıkarmak nerede kalır? Mezara girdiği zaman münkireyne bil-ihitiyâr söylemek ister kimse var mıdır? (...) Bu cihân-ı mihnette kim vardır ki bir gece تنها kalsın; bir endişeden dolayı uykusunu kaybetsin o hâlde cihânı, nefsini, efâlini, sevâbıkını düşünsün de milletimizin en büyük hâkimi olan bir zâtı muhatap ederek (...) Cihânın ne türlü bir dâr-ı mihnet

olduğu malum. İnsanın ne kadar zayıf bir mahluk olduğu da tarif ihtiyacından mustağni gerek yok. Ali Bey'in (...)” (s. 23–24)

Yukarıdaki motifler, Ali Bey'in Mehpeyker'in arabasına işaret ettikten sonra yaşadığı huzursuzlukla ilgilidir. Bu motifler, yazarın huzursuzluğun nitelikleriyle ilgili görüşlerini okura aktarmasını sağlamıştır. Bu açıdan bu motiflerin deneme türünün romandaki izleri olduğu söylenebilir. Öte yandan bu motifler, okur, Ali Bey'in ileride yaşayacağı birçok felâketten haberdar edildikten hemen sonra yer aldığı için; aksiyonun yavaşlamasını, okurun merak duygusunun artmasını, sabırsızlanmasını da sağlamıştır.

2.3.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı

İntibah'ın en önemli kahramanı durumundaki Ali Bey, devrinde yazılmış diğer romanlarda olduğu gibi, romanın hemen başlarında babasını kaybeder. Jale Parla, dönemin romanlarındaki bu “babasızlık” motifinin temellerinde, “kurumsal otoritenin zaafa düşmesi”ni görür. (Parla, 2014: 15). Çalışmamızda ise bu bakış açısından farklı olarak, kendi içinde kapalı bir sistem olarak romanın açıklanmasında, roman dışı dünyanın etkilerinden çok, sistemi oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiye daha büyük önem atfedilmiştir. Dolayısıyla dönemin romanlarındaki bu seçimin, romancının işini kolaylaştıran ortak bir teknik olduğu söylenebilir. Böylece hem kahramana karşı okurun şefkat duyması sağlanmış hem de babasız kalan kahraman hata yapmaya (Talat, Felatun, Ali, Bihruz) daha yatkın olacağı için romanın temel çatışmalarının kurulması daha kolaylaşmıştır. Böylece Talat, Fitnat'ı istemek yerine kadın kılığına girmiş; Felatun Pollini uğruna bir servet harcamış; Ali Bey babasının ölümünün verdiği üzüntüyle Çamlıca gezmelerine alışmış; çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacak Bihruz ise Perîveş isimli bir kadın uğruna aylarını harcamıştır. Bu kahramanların babasızlığı, kahramanlarda bir eksikliğe, dolayısıyla hatalara sebebiyet vermiştir. Bu nedenle dönemin romancılarının bu basit tekniği bir çıkış noktası olarak kullandığı yorumu da yapılabilir.

Okurun kahramanı benimsemesi için idealize özelliklerle donatmak da yine dönemin romanlarına özgüdür.

“Çocuk yaşında iken bir kaç lisan bilir, üdebâ arasında nevrüstegan-ı maârifin en müstaidlerinden addolunur, hele pederinin bizim taraflarda emsâli pek az görülen rıfk ve şefkatini, fitratında olan saffet ve nezakete o kadar kuvvet vermişti ki terbiyesine, muamelesine bakanlar kendisini âdetâ bir melek zannederlerdi.” (s. 9)

Bu idealize özelliklerden sonra kahramanın, romanın ilerleyen sayfalarında yaşayacaklarını gerekçelendirmek için, önemli bir özelliğinden de bahsedilir: “...mizacın bir diğer neticesi olan inhimâk ve iptilâyâ esir olduğu hemen her hâlimden anlaşılırdı: Her neye merak ederse bütün dünyayı unutturcasına ona hasr-ı iştilgal ederdi.” (s. 9–10) Kahramanın bu belirleyici özelliği, “romana aksiyon kazandıracak kapıyı arala[mış]” (Törenek, 2011: 241) ve fabuladaki birçok motifin açıklanmasında yazara bir kolaylık sağlamıştır. Örneğin, kahramanın Mehpeyker’le sefahat âlemine dalmasının gerekçesi olarak kahramanın bu belirleyici özelliği kullanılmıştır:

“Ali Bey tabiatında olan şiddet-i inhimak iktizasınca Mehpeyker’in ülfetlerine vaz’ etmeye çalıştığı her türlü hududu pây-mâl ederek gündüzlerini de orada geçirmeye başlamış ve nihayet bir hafta kadar işrete, eğlenceye, hasr-ı vücûd ederek o mastaba-i sefâhâttten çıkmamıştı.” (s. 84)

Romanın en başarılı yönlerinden biri de okurun kendisine yakın bulacağı kahramanın hatalara düşmesini ya da sıklıkla yalan söylemesi beklenen kahramanın doğruları da söylemesini sağlamasıdır. Böylece kahramanın beklenmedik şeyler yapma potansiyeli her zaman var olmuştur ki bu da merakın diri kalmasını sağlanması açısından önemlidir. Çünkü kahraman kestirilemez şeyler yaptığı zaman, olaylar karşısında vereceği tepkiler daha fazla merak uyandırıcı olabilmektedir. Örneğin hiçbir hata yapmayan bir kahraman, onu hataya zorlayan bir motifle ilişkilendirildiği zaman okur bu kahramanın hata yapmayacağını bildiği için merak duygusu “kararsız” bir kahramana göre daha az olmaktadır.

Ali Bey’in ilk hatası, arkadaşlarının kendisine yönelik “hanımevladı” imalarından kurtulmak için, onlara uyum sağlamak adına, arabalara, bir çapkın gibi, işaret etmesidir. Bu davranışı nedeniyle, birkaç sayfa önce “melek” olarak vasıflandırılan kahraman, bir anda şaşırtıcı bir değişimle yeryüzüne inmiştir. Bundan sonra Ali Bey roman boyunca annesine yalan söyleyecek, Mehpeyker’le sefahat âlemine dalacak, Mehpeyker’in düşkün bir kadın olduğunu bilmesine rağmen onunla aşk yaşamaya devam edecek, annesine ve Dilâşub’a bazen çok iyi ve bazen çok kötü davranacak, annesinin cenazesine bile gitmeyecek, genelevlerin ve zevk âlemlerinin en tanınan siması olacak ve nihayet bir katile dönüşecektir.

Kahramanların beklenmedik şeyler yapması hususuna, yine düşkün bir kadın olarak sunulan Mehpeyker de örnek olarak verilebilir. Mehpeyker’in nasıl bir kadın olduğu Mesut Efendi tarafından Ali Bey’e anlatıldığı zaman, Ali Bey’in her şeyden haberdar olduğunu anlayan Mehpeyker’in savunması, Ali Bey gibi okuru da ikna

edebilecek kadar makul ve samimidir. Yazar hem kahramanın bu güçlü savunmayı yapmasını sağlamış hem de savunmasını destekleyecek veriler de kullanarak okurun da kafasını karıştırmış ve “bu düşkün kadın Ali Bey’i ağına düşürmek için çabalamıyor, Ali Bey’i gerçekten seviyor galiba.” ikilemini yaşamasını sağlamıştır. Bu durum, *İntibah*’ın hem şaşırtıcı hem de inandırıcı bir roman olmasını sağlamıştır.

“ ‘... eğer işaretinizi aldıktan sonra yüzümü bir erkeğe gösterdimse, –hatta tatil günleri buraya geldiğim zamanlardan başka– bir kerre bile sokağa çıktımca beni öldürün!’ (...) Hakikat-ı hâlde dahi Bey’i görelî ne kimse ile görüşmüş ne de Çamlıca’dan başka bir yere çıkmıştı. Ali Bey ise mebdâ-i ibtilasından ve bhusus Atıf Bey ile ülfetini ziyadeleştirdikten sonra gezmeyi kendine eğlence edindiğinden, tahsilini gecelere, vazifesiyle uğraşmayı kalem zamanlarına hasır ile sabahleyin kalkıp da evine müteallik olan işlerini tesviye edince hemen sokağa çıkarak Beyoğlu gibi, Çarşı (çarşu) içi gibi câ-yı içtima olan mahalleri dolaşır ve her nereye giderse gözlerini bir dakika etraftan ayırmaksızın Mehpeyker’i taharri eder; bulamazdı. Bu cihetle kızın beyân ettiği hakikat Bey’in tecrübesine muvafık düştüğü için ihtisas-ı emelce gönlünde bir itminân hâsıl oldu.” (s. 64–65)

Anlatıcı, esasında Ali Bey’in Mehpeyker’i terk ediş nedeninde de Mehpeyker’i değil Ali Bey’i hatalı göstermek istemiştir. Bu da yine romanda tartışmalı noktaların oluşmasını sağlamış; romana derinlik katmıştır. Mesele şöyle izah edilebilir: Ali Bey’in Mehpeyker’i terk etme nedeni eski alışkanlıklarına devam ettiğini düşünmesidir. Halbuki Mehpeyker, bilakis, kendisine para yardımında bulunan eski bir belalı olan Abdullah Efendi’den, maddi sıkıntılara katlanmak pahasına kurtulmak, kendilerini rahat bırakmasını istemek için belalısının yanına gitmiş, onda kalmayı hiç istememiş, kalmak zorunda kalınca da ayrı ayrı odalarda yatmışlardır. Romancı bu detaylardan özellikle bahsederek aslında bu olayda Mehpeyker’in masumiyetine vurgu yapmıştır.³⁴ Romancı

³⁴ Romancının Mehpeyker’e bakışı, aşağıdaki cümlelerde bir örneği görüleceği üzere, genelde Mehpeyker’in “düşmüş” bir kadın olduğu için “ahlakçı” olan Namık Kemal’in kendisini kötü gösterdiği şeklindedir: “[K]atı bir ahlâkçı olan yazar, düşmüş kadını düşmüş olduğu için suçlu görür, onun düşmekte sorumlu olmadığını bildiği ve açıkladığı hâlde (*İntibâh*, s. 61-62) yine de düşmüş kadını hoşgörü ile karşılamaz; fahişeye acıma kapılarını sımsıkı kapamağa, onun insan yanını elinden geldiğince ört-bas etmeğe çalışır; böylece, eserinin insana açılma olanağını da önlemiş olur. Bu noktada, Ahmet Mithat’tan çok geridedir.” (Kudret, 95-96) Tanpınar ise yazarın bir ikilemde olduğunu düşünmüştür: “Hakikatte Namık Kemal bu hikayede bir nevi ikilik içindedir. Bu taraftan Mehpeyker’i ve Ali Bey’e olan bağlılığını bütün kuvvetiyle anlatmak için elinden geleni yapar. Diğer taraftan da okuyucuya onu en kötü çizgileriyle takdim eder. Mehpeyker yalancı değildir. Ali Bey’e karşı menfaat hissiyle hareket etmez. Hatta ona karşı evlenme teklifini reddedecek kadar kendi vaziyetini bilir. Daha ilk görüşte bu vaziyeti ima ederek konuştuğunu biliyoruz. Ali Bey’i tanıdığı günden itibaren bütün münasebetlerini kesmiştir. Hatta kendisine bakan Suriyeli Abdullah Efendi ismindeki zengin aşığı ile olan bağlarını bile şerrinden korkmasa koparacaktır.” (Tanpınar, 2013: 396) Güzin Dino ise Tanpınar’ın bu yorumunu destekler: “Bu güne dek Mehpeyker ‘kötü kişi’ olarak yorumlanmıştır. Sadece Ahmet Hamdi Tanpınar onun için, ‘Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker’dir. Fakat onu muharririn bize gösterdiği ışıktaki değil de kendisi olarak almalıdır,’ (a.g.e., s. 387) der. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kişinin kadınsal içtenliği Namık Kemal tarafından bize yavaş yavaş verilir. Ali Bey’in olduğu gibi Mehpeyker’in kişiliğinde de bir gelişme

pekâla Mehpeyker'in Abdullah Efendi'yle de gönül eğlendirdiğini söyleyebilirdi. Bu, romanın fabulasına hiçbir zarar vermezdi. Çünkü sonuçta Ali Bey böyle düşünerek Mehpeyker'i terk etmişti. Ancak romancı, düşkün bir kadına namuslu hareketler yaptırarak, romanı hakkında daha fazla düşünülmesini sağlamak ya da sürpriz etkisi oluşturmak istemiştir. Bu olaydan sonra Mehpeyker'in intikam hamlelerinin bazı okurlar tarafından haklı değilse bile makul bulunması da mümkün hale gelmiştir.

Ali Bey'in annesi Fatma Hanım, Dilâşub, Atıf Bey gibi kahramanların fabulanın ilerlemesine etkileri çok sınırlıdır. Fonksiyonları daha çok çatışmanın bir diğer kefesinde yer almaktan ibarettir. Ancak iki kahramanın işlevleri nedeniyle romanda yer aldıkları çok açıktır: Mesut Efendi ve Abdullah Efendi. Mesut Efendi, Mehpeyker'in nasıl bir kadın olduğunun Ali Bey'e ve Ali Bey'in nasıl bir "bela"ya tutulduğunun Fatma Hanım'a ulaştırılmasını sağlayan bir nevi haberci gibidir. Mesut Efendi aynı zamanda Dilâşub gibi bir cariye alınmasını Fatma Hanım'a telkin eden kişidir ki Mehpeyker'i asıl çileden çıkararak ve romanın sonundaki felaketlerin yaşanmasına zemin hazırlayan kahraman Dilâşub'dur. Çünkü Dilâşub mükemmel bir kadın olduğu için Mehpeyker de onu fazlasıyla kıskanmıştır. Abdullah Efendi ise ortaya çıkarak Mehpeyker'le Ali Bey'in ayrılışının gerekçesi olur ve Mehpeyker'in intikam planlarının işlenmesi için ona yardımcı olur. Mehpeyker'in tek başına bahsi geçen oyunları oynayamayacağı düşünüldüğü zaman, Abdullah Efendi gibi bir kahramanın gerekliliği ortaya çıkar.

Romanda kahramanlarla ilgili dikkati çeken bir başka durum, kahramanların iç dünyalarında olan bitenin ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışılmasıdır. Bu

başlar; erdemli olmaya, Abdullah'la ilişkisini kesmeye karar verir, kendini tamamıyla Ali Bey'e vermek ister. Ama Ali Bey'in coşkulu, hırçın, uzlaşmaz ve dengesiz huyu, kopuş dramını oluşturur. Mehpeyker'i daha canlı yapan bu çelişkilerdir ama, kişiliğinin giriftliği ilkindir." (Dino, 2008: 104) Jale Parla ise Tanpınar'ın "ikilik" yorumunu bir adım ileriye taşır ve romanda Mehpeyker'in sunulmasının düpedüz "uyumsuz" olduğunu iddia eder: "Yazarın bu yüksek sesli müdahalesi hem kişileştirmeye, hem de romanın vurgusuyla uyumsuzluk gösterir. Çünkü Mehpeyker'in sözleri yalnızca kurgunun sağladığı olaylarla doğrulanmakla kalmaz, gene olay örgüsünde, önceleri fahişe olan Mehpeyker'in ilk defa aşık olduğunun ve bu aşka sadık kalmaya kararlı bulunduğu tersini kanıtlayacak hiçbir şey yoktur. Tersine, Mehpeyker, kendisi gibi düşmüş kadınların aşkının, namuslu kadınların aşkından daha güvenilir olduğunu, çünkü kendisi gibi kadınların sevince tam sevdiğini söyler. Dostu Abdullah'ı terkederek bunu doğrular da. Gelgelelim romana yine de onu yalan söylemekle suçlar ve 'biçare' Ali Bey'in bir kurbandan başka bir şey olmadığını iddia eder. Görülüyor ki yazar bu dramatik anlatıyı yalnızca okuyucunun inanmasını istemediği şeyler hakkında kullanmakta; okurun kanmaması ve fakat öyküyü sunan yazarın her şeyin doğrusunu bilen yargılarına kulak vermesi için uyarıda bulunmak üzere metne müdahale etmektedir." (Parla, 2014: 65) Bütün bu yorumların dışında, yazarın bu tercihinin aslında romanın merak uyandırıcı, muğlak, gizem dolu ya da alışkanlığı kıran şaşırtıcı bir roman olması için, son tahlilde biçiminden kaynaklandığı da söylenebilir. Benzer bir tekniği, ileride, Nabizade Nazım da kullanacak ve Ürani'nin Suphi'yle yaşamaktan gerçekten mutlu olduğunu düşündüğünü yazacaktır.

açıklamalar o kadar fazladır ki, açıklamaların, kurgu başlığında ele alınan yavaşlatma tekniklerinden biri olduğu dahi söylenebilir. Bu açıklamaların, şiirsel söyleyiş özellikleri göstermesi nedeniyle mensur şiire yakın olduğu söylenebilir. Ayrıca bu açıklamalar, kahramanın içinde bulunduğu psikolojik durumu farklı anlatma gayreti içine girildiğinden alışkanlığı kırma örnekleri olarak da değerlendirilebilir:

“Dehşet ve ciddiyette mevt-i hâilden nişân olan bu hakikatin tazyikiyle kuvasına bir inhilâl-i küllî tarî olmak derecesine gelmişken şemâtetin bir nev-i diğeri olan tesirsiz nasihat dinlemek korkusundan, merdâne bir himmetle hissiyât-ı kalbiyesini gene kalbinde hapsetti ve gayet bârit bir kayıtsızlıkla kendinin kıza iptilâsı ismet tevehhümüyle hâsıl olmuş gaflet olduğundan ve zannının sakameti tebeyyün edince bittabi meylinin dahi hiç hükmü kalmadığından bahisler açarak ve bir çeyrek kadar bu ülfeti bu dairede tuttuktan sonra afakî sohbetlere nakl-i mahal ederek sür’atle def-i meclise muvaffak olabildi. (...) “Gâh iffetsizliğiyle beraber kendisiyle ülfet hâsıl etmeye cesaret eylediği ve bahusus visâlini kendi için muhafaza etmediği için Mehpeyker’i, gâh hayalinde tekvin ettiği yeni bahtiyarlığı iğtizab eylediklerinden dolayı kızla hem-bezm olanları, gâh Mehpeyker’siz hayatta bir lezzet tasavvur edememek cihetiyle nefsinin idam etmeyi kurar ve tasavvurlarının kimini imkânsız, kimini faydasız gördüğünden zihninde hiçbir şeye karar veremezdi. Beynine, sınırlarına, kalbine, kanına ârız olan ıstıraptan dolayı vücudu gâh buz gibi kesilir, tiril tiril titrer; gâh ateşler içinde kalır, baştan ayağa terler dökerdi. İmâna zaman için biraz uykuya yatınca dalar dalmaz bin türlü korkulu rüyâlar içinde kalarak kemâl-i dehşetle uyanır. Ve uyanınca uykudaki mer’iyât-ı hâilesi, hayalat şekline temessül ederek karşısına dikilmiş gibi görünürdü.” (s. 53-57)

Törenek’e göre ise “Nâmık Kemal, duyguların verilmesinde orta yolu, ayrıntılı anlatımı bir türlü yakalayamaz. Kişiler, biraz da romantik edebiyatın getirdiği özellik olarak, hep aşırı tepki verirler. Düşüp bayılırlar, sevgiden nefrete evrilmeler, öfkeyle çılgına dönmeler gibi aşırılıklar romancının işini de kolaylaştırmaktadır.” (2011: 244).

Çoğunlukla Ali Bey’e yakın olan bakış açısıyla anlatıcı, romanda çok belirgin değildir; olayları ve kahramanların iç dünyasını okura aktarması dışında syuzhete etkisi yok denecek düzeydedir. Anlatıcı sadece ilk bölümlerdeki birkaç cümlede kendisini göstermiş, daha sonra ise anlatıyla okuru baş başa bırakıp aradan çekilmiştir:

“Bundan takriben sekiz sene evvel orada bir tulû seyretmiştim. Semadan zemine nur yerine ruh yağıyor kıyas ettim. Seyir yerleri zevkim değildir. Tatil günleri her türlü beşâretten beri bir kuru ünvan için boyanmış cellat kemendi denilmeğe lâyıık bir sıkı boyun bağı, (...) gibi şeylerde bir safâ göremem. (...) Ali Bey’in ahlâkını, terbiyesini, uğradığı endişeyi yukarıda tarif etmiştik. Şimdi bir kerre kendinizi onun yerine koyunuz. Bir de birinci defa olmak üzere endişeden uykusuz kalınız. (O zikri mucib-i hicâb olacak tasavvurati bir tarafa bırakalım.)” (s. 7-30)

Romandaki anlatıcı, devrin alışlagelen uygulamalarından biri olarak varlığını ifşa etmiş; ancak *Felâhun Bey ile Rakım Efendi* romanından farklı olarak bu ifşa sadece

ilk kısımlarla sınırlı kalmış ve anlatıcı tartışmalı konularda araya girerek kendi görüşlerini ifade etmemiştir.

2.3.3.4. Mekân ve Tasvir

İntibah, bir Çamlıca tasviriyle başlar. Bu bölümde romandaki hiçbir kahramandan ya da olaydan bahsedilmez. Bölüm şu cümlelerle biter:

“Biz galiba sadeden çıktık. Muradımız, Çamlıca’nın tarifine evsaf-ı bahardan bir girizgâh bulmaktı. (...) Ta’cîz ettikse af niyaz eyleriz. İşte maksada şüru’ ediyoruz.” (s. 5)

Bu cümlelerle yapılan tasvirde okurun rahatsızlık duymuş olabileceği; çünkü asıl konunun bu olmadığı ifade edilmiş olur. Ancak ikinci bölümde de anlatıcı tasviri bırakamaz. Bu tasvirin romana bağlanması ise bölümün sonundaki şu cümlelerle olur:

“İşte insanın umumuna şâmil olan seyir meyli bittabi zirde hâlimden bahsedeceğimiz Ali Bey’de dahi mevcuttu.” (s. 8)

Romanın başındaki bu tasvirin romantizm etkisiyle yapıldığı söylenegelmiştir. Ancak bu tasvirin bu etkiden ziyade kaside biçiminin etkilerini taşıdığını söylemek mümkündür. Çünkü bu bölüm Tanpınar’ın ifadesiyle “mensur bir kaside nesip ve girizgâhından başka bir şey” değildir (2011:221). Bu anlamda *İntibah*’ın başlangıç kısmının, bir nevi kaside biçiminin parodisi olduğu söylenebilir. Esasında yazar bu divan edebiyatı bağlantısını metninde ima da etmek için olsa gerek tasvirde gülden bahsettikten sonra parantez içinde şunları yazmıştır.

“Sebebi hayalat-ı şarkiye ile kesret-i itilaf mıdır nedir? Ben gülden bahsettikçe bülbülü bir türlü unutamam. Vâkıa güle âşık olduğumu bilirim. Fakat biçare kuşun tavr-ı sevdavisine bakılırsa o ufacık gönlünde ne büyük bir muhabbet eseri hiss olunur. O muhabbette var ise kendi hürriyeti nedir ki tutulup da kafese haps edilince nağmekârlık etmesi şöyle dursun, ekseri yaşaması bile kabil olamıyor.” (s. 8)

Yazar bu tasvir bölümüyle bir nevi, nesip bölümünü düzyazıyla yazarak³⁵, hem kasideyle benzeşen hem de kendisini kasideden ayıran, farklılığını ortaya koyan bir bölüm yazmış ve devrine göre bir yenilik getirmiştir. Bu tasvirin aynı zamanda devri için “algılanabilir bir teknik” olduğu da söylenebilir. Çünkü bölüm, o devirde yazılan nesipleri düzyazı formuna sokarak varlığını belirgin hale getirmiştir. Bölümün günümüz okuru tarafından yadırganmasının kaside türüne olan uzaklığından kaynaklandığı

³⁵ Divan nesrinde de tasvir vardır; buradaki kasıt ise, yukarıda Tanpınar’ın da “mensur bir kaside” sözleriyle ifade ettiği gibi, anlatının başında asıl konuyla doğrudan alakalı olmayan, uzun bir tasvirin yapılması, daha sonra da girizgâh beyitine benzer ifadelerle asıl konuya geçilmesidir.

söylenbilir. Devrin okuru ise, o sıralarda kasideyle şimdiki okurdan daha fazla karşı karşıya kaldığı düşünülecek olursa, asıl konudan önce tasvirle başlanmasını, şimdinin okuruna göre elbette daha az yadırgayacaktır.

Romanda yukarıdaki gibi parodik bir niyet dışında, destekleyici motifler olarak da tasvirden faydalanılmıştır. Örneğin aşağıdaki tasvir, Mehpeyker'in nasıl biri olduğunu Mesut Efendi'den öğrendikten sonra evine dönen Ali Bey'in ruh halini yansıtması anlamında, destekleyici motifler olarak kullanılmıştır:

“Gece, bir fikr-i sevdâzede gibi hem mağmum, hem zulmanî idi. Yıldızlar – zalâm-ı şübehât arasında düşen barika-i hakikat gibi- parça parça bulutlar arasında gâh görünür, gâh görünmezdi. Karanlık içinde seçilir seçilmez derecede görünmekte olan ağaçların şekl-i dehşet-nümûnuna bakıldıkça bahçe bir takım hayalât-ı hâile ile dolmuş zannolunurdu. Göz önünde bir şekl-i garip ile tecessüm eden zulmet nûr-ı nazara mâni olmakta, İstanbul ufkunu ihâtâ eden kara dağları, lâciverdî dalgaları andırırdı.” (s. 56)

Aşağıdaki tasvir ise Ali Bey'in Mehpeyker'i geçmişiyile kabul etmesinden sonra görüşmek için yanına giderken doğayı algılayış şeklinin nasıl değiştiğine dair bir örnektir:

“Ali Bey, gazinoda bulunduğu müddet gönlünü ümid-i vuslatla eğlendirir; fikrini, nazarına tesadüf eden temaşa-i lâtifin ezvâkiyle teskin eylerdi. Kâh denizin ufak ufak dalgalarına kadar, maşukasının güzel gözlerinde girye-i meserret görmüş kadar ferah bulurdu; kâh Boğaziçi'nden akıp gelmekte olan gemilerin etrafa istilâ eden hafif zulmet içinde hayal meyal yelkenlerini görür, perde-i istikbâl arasından ümid-i saadetinin nişâne-i zuhurunu görmüş kadar mesrur olurdu. (...) Kendi kayığa girdiği sırada mehtap dahi ufuktan zuhur etmişti. Tarih cemaziyelevvelin on yedisine tesadüf etmek kamerin tenâkusa başlamış olan cirm-i mer'isi perişan saçlarının gölgesi cemâline aksetmiş beyzî çehreli bir güzele benzerdi. Deryaya in'itâf eden ziyâsı ise o küçük küçük dalgalar üzerinde çırpındıkça bir nurânî cemâlin heva-yı muhabbetle heyecan halinde bulunan bir kalb-i sâfa düşen aks-i hayâlini andırırdı. Dağlardaki çimenlerin, ormanların koyu yeşil yaprakları içinde aydınlık o kadar hafif görünürdü ki nebatat güya üzerlerine yığılan nûrun bir çoğunu emerek bel' ile taayyüş eder ve birazını hisse-i şükrân olarak enzâr-ı mahlûkâtın cevelân-gâh-ı ezvâkına arz ü ihdâ eylerdi.” (s. 68)

Aşağıdaki tasvir de bu defa Dilâşub'un algılayışına yakın durumdaki anlatıcının, Mehpeyker'in öldürtmek istediği Ali Bey'in izbe mekâna gelişi sırasında yaptığı bir tasvirdir:

“Vürûdları sırasında güneş gurûb etmiş ve etrafı ağlar, matem eder gibi bir gamlı zulmet kaplamaya başlamıştı. Bağ köşkü ise sefahat ve cinayet için tertip olduğundan ebniyesi basık, duvarları mürtefi, yapılışı zindansı bir şey...” (s. 152)

Bu tasvir ise bir kahramanın iç dünyasını açıklamaktan çok, bir olayın gerçekleşeceği mekânla yaşanacak olaylar (cinayetler) arasında bir ilişki kurulmasına örnek olarak gösterilebilir.

Tasvir bazen de fabulanın ilerleyişini yavaşlatmak için kullanılan bir yavaşlatma tekniği olarak, iki önemli motif arasında yapılmıştır. Aşağıdaki köşk tasviri Ali Bey Mehpeyker'in kaldığı yere geldiğinde, Mehpeyker naz ve işveler içinde Ali Bey'in kucağına yığıldıktan hemen sonra başlamış ve Ali Bey–Mehpeyker kavuşmasını ertelemiş, yavaşlatmıştır. Tasvir köşkün dış yapısıyla başlamıştır:

“Güya ki bir ten-dürüst dilberin reng-i vücudu gibi gayet açık pembeye boyanmış olan bu köşkü Örfileler, Şevketler görselelerdi sahile kurulmuş bir mâlike-i deryaya ve önünde olan körfezciğin suyunu kenarı beline sarılmış da sâir yerleri hiffeti cihetiyle sath-ı âba yayılmış bir ipek peştemâle benzetirdi.

Hele köşkü kucaklayacakmış gibi üzerine müstevli olan salkım söğüt ile yapraklarının arasından geçmekte olan envâr-ı mahitâb...” (s. 69-70)

Daha sonra ise köşkün bir odası tasvir edilmiştir:

“Odanın sandalye takımları beyaz zemin üzerine pembe çiçeklerle işleme canfesten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak ve yalnız üzerine çiçek yerine ötekinin pembesinden (...) Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi, pencereden hâli olan sağ duvarındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık (...) duvarın deniz canibindeki köşesinde bir kanep ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tarafındaki köşesinde bir aynalı dolap (...) Pencerelelerin beyaz bürümcük perdeleri yarı yerlerinden merbut ve binaenaleyh alt tarafları açık olduğundan endâm aynasıyla (...) Kanepenin önüne mükellef bir işret takımı kurulmuş ve üzerine bahçeye nazır olan pencereden alınma bir dal henüz açılmış beyaz gülleriyle sâye-sâz-ı letâfet olmuştu.” (s. 70-71)

Bu tasvirdeki ilginç bir yön, tasvirin köşkün dışından başlayıp odayla devam etmesine benzer şekilde, tasvir başladığında köşkün dışında olan kahramanların tasvir bittiğinde odada bulunmalarındır.

İçeri girdikleri gibi Mehpeyker hemen dolaba koştu. İçinden bir canfes bohça çıkardı.” (s. 71)

Bu durumda, tasvirin köşkün içinden odaya giren Ali Bey'in bakış açısını yansıttığı söylenebilir ki bu tasvir tekniği de dönemine göre oldukça yenidir. Çünkü böylece dural motifler (köşk ve oda), dinamik motiflerin (Mehpeyker-Ali Bey içeri girmesi) işlevini yerine getirmiş ve kahramanların hareketini de ifade etmiştir.

2.3.3.5. Gerekçeleştirme

İntibah'ta mantıksal tutarlılığı destekleyen çok sayıda başarılı gerekçeleştirme örneği vardır. Ali Bey gibi nazik birinin, devrinde özellikle cuma ve pazar günkü hali çok da hoş bulunmayan Çamlıca gibi bir yere alışmasının gerekçesi, Fatma Hanım'ın babasının ölümü nedeniyle yaşadığı melankoliden kurtulması için Ali Bey'i oraya götürmesidir. Ali Bey'in kısa süre içinde Çamlıca'yı çok sever hale gelmesi ise onun belirleyici özelliği ile açıklanır: Ali Bey hemen her şeye karşı kısa süre içinde fazlasıyla bağlılık gösteren biridir. Ali Bey'in başlangıçta kalabalık olduğu için gitmekten pek hoşlanmadığı Çamlıca'ya cuma günü gitmesinin gerekçesi ise arkadaşlarına verdiği davetin salı günü olmasının arkadaşları tarafından ciddiyetsiz bulunmasıdır. Bu nedenle istemeden de olsa daveti cumaya alan Ali Bey yine arkadaşları tarafından eleştirilmekten korktuğu için onlar gibi davranır ve arabalara işaretler yapar. Ali Bey gibi terbiyeli ve nazik bir adamın Mehpeyker gibi bir kadınla karşılaşmasının mantıksal örgüsü bu şekildedir. Bu mantıksal örüntü olmasaydı tamamen başka dünyaların insanı olan Ali Bey'le Mehpeyker karşılaşamaz, romanın temel çatışması ise tesis edilemezdi.

Mehpeyker'in düşkün bir kadın olmasına rağmen Ali Bey tarafından kabul görmesinin de, Ali Bey'in geçmişi önemsememesiyle açıklamak mümkündür. Kaldı ki kendisi de Mehpeyker'in anlattığı şeylere kendince kanıtlar bulmuştur.

Mehpeyker'in intikam almak isteyecek kadar Dilâşub'a hiddetlenmesinin de, roman gerçekliği açısından, makul açıklamaları vardır. Mehpeyker'i çılına çeviren şey, Ali Bey'in başka bir kadından bahsetmesidir.

“Kadınlara göre en can-güdâz muamele, bir rakibin rüchânı kuvvetiyle mağlûb olmaktır. Hususiyle rakip kahrına uğrayan kadında güzellikten başka bir meziyet olmaya! Bu hakaret üzerine Mehpeyker'in kâffe-i havassını maşuk-ı bî-vefâsından zalimâne bir intikam hissi istilâ eyledi. (...) Eğer rakibini kendinden değersiz bulmuş olsaydı ihtimâl ki Ali Bey'e olan gayzının birazı olsun gönlünde kendinden aşağı bir vücuda yer verdiği için hakarete münkalib olurdu. Fakat hem bir maşuk kaybetmek, hem de onu her cihetle kendine faik bir rakibe teslim eylemek, Mehpeyker gibi seyyiat ile perverde olmuş bir hazra-i damenin değil en terbiyeli, en hatırşinas kadınların bile kolaylıkla tahammül edeceği belâdan değildir.” (s. 112–113)

Ancak genel anlamda başarılı bulunabilecek bir mantık örgüsüne sahip romanda bazı gerekçeleştirme zayıflıkları da vardır. Örneğin çok kısa bir süre aynı evde bulunmalarına ve Ali Bey'i çok az görmesine rağmen Dilâşub'un Ali Bey'e karşı duyduğu büyük aşkın sağlam bir gerekçeleştirmeye sahip olduğunu söylemek zordur. Ki bu aşk Dilâşub'a Mehpeyker'in yanındayken çektiği bütün kahrını sadece Ali Bey'in

iyi olması düşüncesiyle unutturur ya da romanın sonundaki olaydan da hatırlanacağı üzere hayatını Ali Bey için feda ettirir. Gerekçelendirme zayıflığına dair bir diğer örnek de Mehpeyker'in gerçek yüzünü öğrenip annesine ve Dilâşub'a meyleden Ali Bey'in bütün eski alışkanlıklarını terk etme eğiliminde olmasına rağmen, Dilâşub'un kendisine kötü gösterilmesi gerektiği için, cuma günü Çamlıca'ya gitmesidir. Halbuki Mehpeyker'den nefret eden ve eskisi gibi evine ve işine bağlanmaya çalışan Ali Bey'in eskiden olduğu gibi kalabalık olduğu günlerde Çamlıca'ya gitmemesi beklenirdi. Ancak romancı Mehpeyker'in planının bir şekilde yürümesi için Ali Bey'i yine cuma günü Çamlıca'ya götürmek zorunda kalmış gibi görünmektedir. Ayrıca "Ali Bey'in, karısı hakkında söylenen bu sözler üzerine Abdullah'la Pertev'e bir şey dememesi, soğukkanlılığını muhafaza ederek, kim olduklarını tahkik etmeyi aklının bile getirmemesi" (Kaplan 2016: 134) yine başarısız gerekçelendirmelere örnek olarak gösterilebilir.

Romanda gerçekçi gerekçelendirme olarak nitelendirilebilecek unsurlar çoğunlukla İstanbul'daki gerçek mekânların kullanılması düzeyindedir.

"İstanbul denilen mecmua-i bedâyiin hâvi olduğu her türlü nevâdiri bir bakışta gösterecek bir nokta ise Çamlıca'dır: Boğaz içinde bir büyük orman veya bir küçük körfez yoktur ki Çamlıca'nın pâmâl-i nazârâtı olmasın! Pâyitahtımızın Beyoğlu gibi, Galata gibi, Babiali civarları gibi. Sultan Bayazıt gibi hangi ma'mur görülür ki Çamlıca'nın nazar-ı temaşasının bakışından kendini saklayabilsin. İstanbul'da tesisat-ı atika ve ebniye-i meşhureden hiç biri var mıdır ki Çamlıca tasvirini almak mümkün olmasın?" (s. 6)

Bu mekânlar içinde en önemlisi olarak Çamlıca'nın romanda genelde cuma ve pazar günleri kalabalık oluşu, o günlerde gezintiye gidenlerin niyetlerinin neler olduğuyla ilgili İstanbul'un o günkü sosyal hayatına dair de gerekçelendirmelerden bahsedilebilir.

Romanda gerçek hayatta var olan Şinasi'den bahsedilmesi de yine gerçekçi gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilir:

"Bizde bir kadın, velev Şinasi istidadında olsun, bu terbiye ile ne kadar güzel yazabilecek?" (s. 118)

Romanda düzenleyimsel gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilecek tek nesne, Dilâşub'un yırttığı kâğıttır. Bu kâğıt, daha sonra Mehpeyker'in Dilâşub'u kötü bir kadın olarak göstermesini sağlayacaktır:

"Dilâşub hamama gelmeden evvel odasında ezvak-ı vicdanına dair hatırından ne geçerse bir yere yazmakla uğraşır. O sıra Bey odadan içeri girer. Elindeki kâğıdı

görmek ister. (...) Biçâre Dilâşub kağıt üzerine koyduğu şeyleri hatta kendine dahi beğendiremediği için bittabi utanır, göstermez. Bey bu halde lâtife yollu almaya kalkışır, o da kağıdı yırtar.

O sıra ise alışveriş bahanesiyle daima ervâh-ı musallata gibi kızın etrafında dolaşmakta olan habiselerden biri konakta bulunur. İş haber aldığı gibi kemâl-i şitâb ile Mehpeyker'in yalısına gelir; cariyelere tafsilât verir.” (s. 118)

Dilâşub'un o kağıdı yırtması, daha sonra, Dilâşub'u kötü göstermek için Ali Bey'e duyacağı şekilde konuşan iki adamın konuşmalarında geçer:

“Bir kaç gün evvel bize davetnâme yazıyormuş, beyefendi üzerine gelmiş. O kâğıt yırtıldıysa başkasına nail olmadan geri kalmadık a” (s. 122)

Romanda estetik gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilecek motiflerde nesne ya da duygular, roman dışı hayattakinden farklılaştırılmış, onlarla ilgili alışkanlık kırılmıştır. Örneğin ilk bölümde, gerçek hayatta çiçek olarak bilinen laleler sadece bu romana has bir şekilde, “bir eğlence meclisinden sonra sağa sola bırakılmış kadehler” olarak tasvir edilmiş ve böylece okurun zihnindeki “lale” imajı farklılaştırılmıştır:

“Lâlelere bakıldıkça kıyas edilir ki, gecedен çemenzârda meclis-i işret tertip olunmuş da sermestâne uykuya varan ashâb-ı meclisin her biri şarapla dolu kadehini bir köşeye bırakmış. Kadehlerin kimi havaya veya zemine mâil bir vaz'da duruyor. Kimi henüz birleşmemiş gâh eğriliyor gâh doğruluyor.” (s. 3)

Yine aynı bölümde anlatıcı Çamlıca'nın çimleri de “tavus tüyünden küçük halılar”a benzetilerek farklılaştırılmıştır.

“Bir taraftan rüzgârın tahriki, bir taraftan bulutların sâyesi, çemenzârı her mevci bir başka şekle girmiş bir yeşil hâreye benzetmez mi? Eğer sahralarda görüldüğü gibi, çemenler öbek öbek her renkte, her şekilde çiçeklerle müzeyyen olurlar da güneşin pertevi üzerlerinde temevvüce başlarsa rû-yı arza tavus tüyünden hâlî (kaliçe)ler döşenmiş zann olunur mu?” (s. 3)

İlk iki bölüme yoğunlaşan alışkanlığı kırma teknikleri romanın devamında bu defa bir duyguyu, belirleyici özelliği, yeri ya da olayı romana has bir şekilde izah etmek için kullanılmıştır. Örneğin aşağıda, Mehpeyker'in arabasına yaptığı işarete karşılık bulan Ali Bey'in karmaşık ve sıkıntılı ruh hali yine oldukça farklı bir şekilde izah edilmiştir:

“Vaktaki uyku zamanı gelip de Bey kendi odasında تنها kalınca, vücûdundaki kan seyyâle-i berkiye süratiyle harekete başladı. Güya her damarı bir telgraf teli idi ki beynine dokunan cihetinden yıldırımlar saçılırdı. Uyumak ister, muktedir olamazdı. Düşünmek ister, bir şey bulamazdı.” (s. 23)

Aşağıda ise Mehpeyker'in sevgi ve sahiplenme anlayışı bir yılan ve mezar üzerinden anlatılmıştır:

“Bir güzeli severdi, fakat bir yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi!.. Mezar vücûdu nasıl kucaklarsa bu da

öyle kucaklamaya çalışırdı; nasıl kucakladığına dünya yüzü göstermezse bu da öyle ihtisas etmek arzusunda bulunurdu.” (s. 28-29)

Romandaki estetik gerekçelendirme örnekleri içinde en niteliklilerinden biri, “ağlamak” sözcüğü kullanılmadan ağlamanın tarif edildiği aşağıdaki cümledir:

“Lakırdısının son kelimeleri lisanından çıktığı sırada gözlerinin her birinde yıldız gibi bir damla parlamaya ve allı sarılı yanaklarının üzerinde şafak bulutuna tesadüf etmiş şهاب gibi seyrine doyulmaz bir letâfetle süzölmeye başladı.” (s. 33)

Ali Bey’in Mehpeyker’le ilgili olumsuz sözleri duyduktan, Mehpeyker’in adamları görüp hızla oradan uzaklaşmasından sonraki hisleri ise şöyle aktarılmıştır.

“Ali Bey’in bu temaşa ile damarlarında ne kadar kan varsa, akıcı bir berk-i seyyal kesilerek, her lemha-i basarda bir kere vücudunun her tarafını yaka yaka dolaşırdı.” (s. 47)

Romanın en dikkat çeken yönlerinden ve “ilk edebî roman” (Okay, 2015: 71) olarak nitelendirilmesinin sebeplerinden biri, yukarıda sıralanan örneklere benzer çok sayıda estetik gerekçelendirmeyle estetik yanının güçlendirilmiş olmasıdır. Böylece dış dünyada bir çiçek türü olan lale, romanda oraya buraya fırlatılmış kadehlere; çimenler, tavus kuşundan bir halıya; gözyaşları, parlayan yıldızlara benzetilmiştir. Romanda yine sıkıntılı ruh hali, kanın bir elektrik hızıyla damarlarda gezinmesiyle; bir kadının aşk anlayışı yılanın çiçekleri ve mezarların insanları sarıp sarmalamasıyla açıklanmıştır. Böylece kurgu dünyasında nesne ve kavramlar, gerçek dünyadan oldukça farklı bir şekilde açıklanmış; okurların o nesne ve kavramlarla ilgili alıştıkları özellikleri farklılaştırılmış, alışkanlıkları kırılmıştır.

2.3.4. İntibah ile İlgili Son Değerlendirmeler

İntibah, sadece fabulayı ilgilendiren motifler üzerinden ilerleyen bir romandır. Anlatıcı romanda anlatılan olayla ilgili vecize özelliği gösterdiği söylenebilecek birkaç cümle dışında fabulanın dışına hemen hemen hiç çıkmamıştır. Bu nedenle de yazarın vermek istediği mesaj muğlak kalmıştır. Benzer bir muğlaklık, ilgili başlıkta ele alındığı üzere Ali Bey ile Mehpeyker’in hatalarının yoruma açık bir şekilde bırakılmasıyla da sağlanmıştır. Yazar, Ali Bey’in Mehpeyker’in günahını aldığını ima etmek için Mehpeyker’in masumiyetini gösteren motifleri romanına dâhil ederken bir yandan da anlatıcı Mehpeyker’i kötü bir kahraman olarak sunmuştur. Yazarın kasıtlı olarak bu tür muğlaklıklar yaratarak, okurun roman hakkında düşünmesini, romandaki olaylarla ilgili

fikir yürütmesini sağlamak istediği düşünülebilir ki bu durumda yazarın dönemine göre oldukça başarılı bir teknik kullandığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

Romanın fabulaya dayanan kurgu yapısı nedeniyle yazar, bağlı motiflerin ilerleyişini yavaşlatmak için zorunlu olarak yine bağlı motiflerle ilgili düzenlemeler yapmıştır. Örneğin bağlı motifleri değişmeceli olarak kullanmış, bir bağlı motif, diğer bağlı motifi engellemiştir. Ali Bey'in ailesinin yanına döndüğü sırada Mehpeyker'in Abdullah Efendi'nin yanına gitmesi gibi. Yazarın kullandığı bir diğer teknik de kahramanların iç dünyalarını anlatarak bağlı motifin ilerleyişi yavaşlatmaktır.

Romanın "ilk edebi roman" olarak nitelendirilmesini sağlayan en önemli özelliği sıklıkla alışkanlığı kırma örneklerinin kullanılmasıdır. Bu örneklerin en çok kullanıldığı Çamlıca tasviri de Çamlıca'yı görmemiş okurlara orayı anlatmak, gözlerinde canlandırmaya çalışmaktan çok bir tür dil gösterisi yaparak şiirsel bir üslupla okurun alışkanlığını kırmaktır. Bu bölüm aynı zamanda bir divan edebiyatı nazım biçimi olan kasidelerin parodisidir. Yazar, daha önce şiir şeklinde yapılan doğa tasvirini düzyazı biçiminde yaparak kaside biçiminden kendisini ayırmış; ancak bir yandan da onunla ilişkisini devam ettirmiş olur. Böylece yazar, dönemi için algılanabilir bir teknik kullanmış olur.

2.4. SERGÜZEŞT

Samipaşazade Sezai'nin 1889 yılında yayımlanan ilk ve tek romanıdır. Romanın en belirgin özelliği hem Namık Kemal ve Ahmed Midhat'tan gelen romantik bir yan taşınması hem de realist bir tavır içinde yazılmış olmasıdır. (Şimşek, 2016: 9). Bunların yanında, kendisinden önceki romanlarda ikincil bir tema olarak yer alan "esaret" in eserin merkezinde yer alması da romanın diğer önemli özelliğidir.

2.4.1. Tema

Sergüzeşt, Dilber isimli bir kahramanın yaşadıklarından hareketle köleliğin ne kadar insanlık dışı bir uygulama olduğunu anlatmak için yazılmıştır. Bu temanın seçilmesinde, esirlik konusunun o dönemin "moda" konularından biri olmasının etkisi vardır. Çünkü "[b]u yıllar Avrupa'da kölelik kurumunun kaldırılmasının gündemde olduğu yıllardır." (Özger, 2014: 325) Kerman ise (2009: 108-111) bu temanın seçilmesini, kölelik kurumunun Osmanlı'da büyük bir sorun olmasından çok, 1952'de yayımlanan Tom Amca'nın Kulübesi'nin işlediği esaret teminin o sıralar Avrupa'da çok

popüler olmasıyla; Samipaşazade Sezai'nin bu temayı başarılı bir şekilde işlemlerini ise Sezai'nin annesinin de Çerkez bir cariye olmasıyla açıklar.

2.4.2. Fabula

Sergüzeşt'te bağlı motifler, Kafkasya'dan getirilen bir kızın başından geçenleri takip eder. Bu macera ise dört kısa romandan ya da uzun hikâyeden oluşan bölümlere ayrılmış gibidir: Mustafa Efendi'nin eviyle ilgili olaylar (1–3. bölüm), bir esircinin yanında kaldığında yaşananlar (4–5. bölüm), Asaf Paşa'nın eviyle ilgili olaylar (7–17. bölüm) ve Mısır'da yaşananlar (17–18. bölüm). Bu nedenle bağlı motifler dört tema parçasına ayrılarak sıralanacaktır:

T1:

M1: Hacı Ömer isimli bir esircinin Batum'dan gelen bir esir satıcısından üç kız alması.

M2: Hacı Ömer'in üç kız içinde en küçüğü ve çelimsiz olanını bir eve satması.

M3: Evin hanımının Dilber ismini verdiği cariyenin evde çok zulüm görmesi.

M4: Dilber'in bir gece evden kaçması, karanlık sokaklarda kendini kaybetmesi.

M5: Onu bulan yaşlı bir kadının Dilber'i evlerine götürmesi.

M6: Dilber'in tüm olan biteni anlatması.

M7: Dilber'in kendisine sahip olan evin kızının okulunda arkadaş olduğu Lütfiye'yle karşılaşması.

M8: Yaşlı kadının zulüm gördüğünü öğrendiğinden, Dilber'i satın almak için Mustafa Efendi'nin evine gitmesi.

M9: Mustafa Efendi ve hanımının Dilber'i satmaya yanaşmaması.

M10: Dilber'in eski evine geri dönmesi.

M11: Bir gün sonra Mustafa Efendi Erzurum'un bir kazasına kaymakam olduğu için yolculuk sırasındaki masrafları karşılamak üzere Dilber'i satmaya karar vermeleri.

T2

M12: Erzurum'a doğru yola çıkılmadan önce Dilber'in başka bir esirciye satılması.

M13: Bu esircide geçirdiği korku dolu günlerin ardından başka bir eve satılması.

T3:

M14: Satıldığı evde iyi muamele görmesi; ancak yine de evin hanımının üstü kapalı aşığılamalarına maruz kalması.

M15: Evin ressam oğlu Celâl'in Dilber'i bir oyuncak gibi kullanarak ona resimlerinde modellik yaptırmaması.

M16: Celâl'in yırtık bir elbise giydirip modellik yaptırmak istediği bir gün, Dilber'in ağlamasından ve güzelliğinden etkilenerek ona âşık olması.

M17: Celâl'in bir gece Dilber'in odasına girmesi ve uyuyan Dilber'in yanı başında kendi resmini görmesi ve Dilber'in de kendisine âşık olduğunu anlaması.

M18: Bir gece uyuyamayan Celâl'in Dilber'in de uyuyamadığını anlaması ve aşklarını birbirlerine itiraf etmeleri.

M19: Celâl'in annesi Zehra Hanım'ın Celal ve Dilber'in gece boyunca odalarında olmadığını ve birbirlerine âşık olduklarını anlaması.

M20: Celâl'in amcasının evinde kalmaya gitmesi.

M21: Dilber'in bir esir tüccarına satılması.

M22: Amcasının evinden dönen Celâl'in Dilber'in satıldığını öğrenmesi ve yataklara düşmesi.

M23: Celâl'in her yerde Dilber'i araması, her gördüğü insana Dilber'e sorması; bulamayınca ağır bir hastalık geçirmesi.

T4:

M24: Dilber'in Mısır'daki efendisine odalık yapmak istememesi nedeniyle zindana atılması.

M25: Dilber'i çok seven Cevher'in, Dilber'i zindandan kurtarması.

M26: Dilber'in İstanbul'a gitmekten vazgeçmesi.

M27: Dilber'in kendini Nil nehrine atarak intihar etmesi.

2.4.3. Syuzhet

Fabulanın nasıl bir syuzhet haline geldiği aşağıdaki başlıklarda detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.4.3.1. Kurgu

Yukarıda sıralanan dört bölümü birleştiren kişi, cariyeye Dilber'dir. Bu anlamda *Sergüzeşt*'in macera romanlarının kurgusuna (zincirleme kurguya) sahip olduğu söylenebilir. Bu nedenle bir macera bittiğinde, o macerayla ilgili hiçbir kahraman ya da motif bir sonraki tema parçasında yer almaz. Bu durumun bir sonucu da romanda kendisinden önceki Tanzimat romanlarında olduğu gibi romanın başından sonuna kadar

devam eden bir motif dizgesinin bulunmaması; düğümlerin, kendi tema parçaları içinde sonuçlanıp çözümlenmesidir.

Roman, bu nedenle kendinden önceki romanlardan farklıdır; ancak kurgu açısından *İntibah*'la oldukça benzer özellikler de gösterir. Her iki romanda da bağlı motif sıralamasında herhangi bir sapma görülmez, her iki romanda da özgür motifler, ilgili başlıkta ele alınacak bir ek hikaye dışarıda bırakılacak olursa, bir bölüm tutacak kadar kapsamlı olmak yerine cümle ya da paragraf düzeyindedir ve her iki romanda da alışkanlığı kırma teknikleri, tasvirler ve kahramanların iç dünyalarının anlatımı bağlı motiflerin ilerleyişini yavaşlatmıştır. Başlıkta, bu teknikler her tema parçasında, tekrara düşmemek adına örnek durumlar üzerinden, açıklanacaktır.

Romanın ilk bölümü Kafkasyalı üç kızın Osmanlı topraklarına nasıl geldiğinin anlatılmasıyla başlar. Üç kızdan ikisi büyük, biri ise küçüktür. Romanın başındaki hali değiştiren, ilk maceranın ilk düğümüdür: Hacı Ömer ‘Biz de bunu bin liraya almadık a! Tamam yüksek kaldırımdaki Mustafa Efendi haremının istediği gibi bir küçük...’ cevabını verdi.” (s. 21)³⁶

Küçük esir Mustafa Efendi isimli birisinin karısına satılacaktır. Hacı Ömer, kızı eve teslim edene kadar yapılan yolculuk motifi hem az önce atılan düğümün ilerleyişini engelleme hem de kızın halinin anlatılmasıyla okurun duygularına hitap etme işlevini yerine getirir:

“Çocuk sokaktan giderken geçen arabalara, tramvaylara hayran hayran bakıyordu. Tophane meydanına geldikleri zaman orada bir çok çocukların gülüşerek, haykırarak oynadıklarını görür görmez –güzergâh-ı hissiyat olan kalplerinden geçen arzulara hiç tedkik etmeden, hemen tâbi olmak– hasâis-i etfalden bulunduğu cihetle kendisinden geçerek, yerde koşuşan bu mahlûkatın semada uçuşan kuşlara olan münasebeti olmalı kendilerinden bir cemiyet gördükleri zaman iltihak etmek sevdasının şevkiyle hemen onların yanına doğru koşmağa başladı. Birdenbire Esirci’nin o büyük, o korkunç gözlerini açarak, ‘Gel buraya... Şimdi kırbacımı çıkarırım’ dediğini işitir işitmez yavaş yavaş geri döndü. Yanındaki gulyabâninin ellerini tutarak kendisinin nasıl bir dest-i âhenin-i esaret içinde olduğunu birinci defa olarak hissetti. Yürüyorlardı.” (s. 13–14)

Küçük kızın hali, bu kısa yolculuk motifiyle, bir nevi sunuş bölümü olarak nitelendirilebilecek şekilde okura aktarılmaya devam eder:

“Yürüyorlardı. Köprüyü geçip de Yeni Câmi’nin önüne geldikleri zaman çocuk, rengi büsbütün uçmuş yüzünü, havf ve tereddüde delâlet eder bir hâl ile kaldırarak Çerkesce:

³⁶ *Sergüzeşt* adlı romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır: “Sezai Samipaşazâde, (2016), *Sergüzeşt*, Akçağ Yayınları, Ankara”

- Karnım aç! dedi. Esirci, kolunu çekerek, düşürecek gibi olduktan ve yine itip doğrulttuktan sonra,

- Yürü! dedi.

Yürüyorlardı. (...) Yürüyorlardı. Beyazid meydanına geldikleri zaman gözünü çevirip de bir tarafa bakmağa mecali kalmamıştı. Bacakları güya vücuduna bağlanmış birer kurşun gibi ağır gelmeye başladığından vücudundaki bütün kuvveti sürüklemeye ancak yetişiyordu.” (s. 21-23)

Burada yazarın kullandığı bir teknik de dikkati çeker. Yazar “Yürüyorlardı.” cümlesini sık sık tekrar ederek, hem fiilin uzun sürdüğünü ifade etmiş hem de okurun çocuğun yorulduğunu daha iyi anlamasını sağlamıştır. Yolculuk motifi bittikten sonra nihayet eve varılır.

“Esirci, küçük bir sokak, تنها bir mahallenin içinde bir evin kapısını çalıyordu.” (s. 23)

Ancak bu defa küçük kız eve alındıktan sonra neler olacağıyla ilgili merakı bir tasvir engeller. Yukarıdaki cümleden hemen sonra aşağıdaki tasvir motifi devreye girer:

“Öğleye müsadif olan bu esnada şarkın parlak güneşi bu küçük, bu تنها sokağı tenvir ederek kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri saçağın gölgesi altında kalır ve alt kat pencerelerin kafeslerinden süzülerek giren şuâ-ı şems evin iç tarafına doğru nüfuz ettikçe sönüyor gibi görünüyordu. Yine o esnada öteki sokaktan zuhur eden bir âmâ elindeki değneği fasıla ile bir usulde kaldırımlara vurarak,

Devr-i lâ'inde baş eğmem bâde-i gül-fâma ben

gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir iki kedi dolaşıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe; sükûnetine, ve suret-i tanzim ve inşasına bakarak, kendini kurun-ı vustaya doğru seyr ü seyahat ediyor sanır.

Evin kapısını açan bir Arap halayık:

“Safâ geldiniz Hacı Ömer efendi. Buyurun! dedikten ve hanımına gidip haber verdikten sonra bunları hanımın odasına götürdü.” (s. 23-24)

Bağlı motifler açısından bakıldığında Hacı Ömer küçük kızın bir eve satılacağını söylemiş ve kızı eve götürmüştür; ancak yazar bu iki bağlı motif arasına başka motifler sıkıştırarak bunun hemen gerçekleşmesini engellemiş ve okurun merak duygusundan istifade ederek syuzhet için gerekli olan diğer motifleri de romanına eklemiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi bu kurgu tekniği *İntibah* romanıyla oldukça benzerdir.

İlk tema parçası Dilber'in bu ailenin yanındayken çektiği sıkıntıların, yukarıda gösterildiği gibi çeşitli tekniklerle yavaşlatılarak, anlatılmasıyla devam eder. Ancak bir motif bu sıkıntılar bahsini sonlandırır: Dilber bir gece evden kaçır, sokaklarda gezerken bayılır. Ayıldığında okuldan arkadaşı Latife'nin evindedir. Evin hanımı daha sonra Mustafa Efendi'nin evine gidip Dilber'i satın almak istediğini söylemesine rağmen isteği kabul görmez; Dilber, Mustafa Efendi'nin evine geri döner. Bir gün sonra ise

Mustafa Efendi'nin Erzurum'un bir ilçesine kaymakam olarak atanmasıyla Dilber başka bir esir tacirine satılır. Böylece ilk tema parçası sonlanmış olur.

Sergüzeşt Romanı Üzerine isimli makalesinde Kenan Akyüz, bu tema parçasıyla Sefiller romanı arasında büyük benzerlikler olduğunu ifade eder: “*Sergüzeşt*'i okuyanlar, Dilber'in bu birinci safhadaki durumu ile Victor Hugo'nun *Sefiller*'indeki Cosette'in durumu arasında bazı hadiselerin teferruatına incek kadar mevcut yakınlıkları derhal hatırlıyabilirler.” (Akyüz, 1956: 417). Akyüz aynı yazıda bu durumu, yazarın romanını yazarken faydalandığı esir kadınların hiç kötü muamele görmemeleri nedeniyle başka bir romandan faydalanmaya mecbur kalmasına bağlamıştır. (Akyüz, 1956: 419).

İkinci tema parçasının ilk bölümü olan dördüncü bölüm, bir durum hikâyesi gibi olaydan çok durumun ön planda olduğu bir bölümdür. Bölüm, oldukça uzun bir cümleden oluşan bir tasvirle başlar:

“Edirnekapısı civarında yetmiş seksen sene evvelki Osmanlı usul-i mimarisi üzere yapılmış ve en ma'mur kıtaları, en âli medeniyetleri bile matmure-i turab eden zamanın müruruyla bazı köşeleri zemine doğru meyli meşhut olacak surette çökmeye başlamış mehib, mağmum, azîm bir hanenin, bir kaç bin sene mukaddemki mehabet ve vahşet-i mimari... (...) saçaklara yakın cihet-i hariciyesinde baykuş gibi, atmaca gibi bazı vahşi kuşlar yuva yapmışlardı ki bu hane-i kasvetin bir kat daha hüznünü artıran gurupla beraber âvaze-i dilhıraşları işitilirdi.” (s. 43)

Bu cümleden sonra tasvir devam eder ve söz bu tasvirin sonunda Dilber'e getirilir:

“... karşıdaki zindandan gece yarıları zuhur etmiş hayallerle meskûn gibi görünen bu eve, bir asır evvelki usul-i mimarinin bina ettiği tepe pencerelerinden giren ayın mağmum bir ziyası içine bir iki sahan vaz' olunmuş bir tepsiyle merdivenlerden çıkan Dilber'in uçuk rengini gösteriyordu.” (s. 44)

Yemeği getiren Dilber efendisine tepsiyi verdikten sonra diğer odaya girer ve burada diğer iki esirin ek hikâye özelliği gösteren hikâyelerini dinler. Hikâyeler bittikten sonra esirci, bu tür konuşmaları yasakladığı için hışımla odaya dalar ve iki kızı kırbaçlar, Dilber'i ise başka bir odaya götürür. Beşinci bölümde, Dilber'in geçirdiği korku dolu gecenin ardından sabah esirci ona talip olanların olduğunu söyler ve Dilber'i bir kadına teslim eder. Görüleceği gibi dördüncü ve beşinci bölümlerde çok az bağlı motif bulunmaktadır. Bölümün var olmasının sebebi ise yazarın diğer esirlerin başlarından neler geçtiğini örnekleme, esir tacirlerinin yanlarında yaşadıklarını anlatma isteğidir. Bu iki maceradan sonra Dilber'in yeni evindeki maceraları başlar.

Dilber'in Asaf Paşa'nın evinden oluşan üçüncü tema parçasında da bağlı motifler oldukça yavaş ilerler. Bu ilerlemeyi, yine, tasvirler, kahramanların belirleyici özelliklerinin anlatımı ya da başka özgür motifler engellerler.

Altıncı bölüm muğlak bir diyalogla başlar:

“ – Şu koyu yeşil ağaçlara, ormanlara, siyah gözlerinle mavi semaya bak. Bu renkteki memleketten mi geldin?

–Evet

–İsmin?

–Dilber.” (s. 52)

Diyalog muğlaktır; çünkü Dilber'in kiminle konuştuğu belli değildir. Bu kişinin kim olduğuna dair merakı engelleyen ise diyalogdan hemen sonra başlayan bir tasvirdir:

“Akşamları şua-ı şemsin ve –insanların hareket avazesi sükûnet-yab olduğu gece yarıları–, perilerin yıkandığı Marmara'nın koyu mavi safha-i safası üzerine yıldızların sema-yı minâfamdı enzar-ı âşıkane gibi îsal ettikleri nuranî izleriyle gece, sath-ı deryaya inci işlenmiş mavi atlastan nikabını örtmüştü.” (s. 52)

Dilber'in yeni evinde onu nelerin beklediğine dair merakı, bu tasvir bittikten hemen sonra bu defa ona bu soruları soran kişinin kim olduğuna açıklamalar (belirleyici özelliklerinin anlatımı) engeller.

“...küçük dalgaların mavi zalâm içinde kaldığını sahildeki bir hanenin balkonunda, bir koltuğun içinde sigarasını içerek temaşa eden Celâl Bey o saatte Paris'te esna-yı tahsilinde geçirdiği beş altı senelik (...) Ressamlık sanat-ı âliyesine olan istidat-ı fevkalâdesi (...) Kendi şişmanca, büyük elâ gözleriyle mizac-ı demevîsinin (...) sanat-ı âliyesinden başka bir güzel sevmediğini daima bir gurur ve ara sıra hafî bir yeis ile itiraf eylerdi.” (s. 53–54)

Bu tanıtımdan hemen sonra bu defa da oturlan evin tasviri yapılır ve ev sakinlerinin gündelik hayatına dair bilgiler verilir:

“Mısır'da birçok memuriyetlerde bulunarak, uzun müddet ikamet eden ve büyük servet kazanan babası, şimdi Moda burnu taraflarında çok para sarf ederek inşa ettirdiği Avrupai binanın deniz tarafındaki manzarasına karşılık, kara tarafından çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren... (...) Yine alt kattaki salonun hizasındaki yemek odasının zemine kadar inmiş büyük pencerelerinde, uçları yerlere kadar sarmış mavi atlastan perdelerin bıraktıkları aralıklardan, bakış, çiçekler içinde dolaşır, lak'ın kenarında düşünür; ağaçların tepelerinde dalar; ormanın yeşil karanlığı içine kadar bitkin olarak nüfuz ederdi.” (s. 45–47)

Bu motiflerden sonra, Celâl Bey'in kız kardeşinin Fransız mürebbibesinden bahsedilir. Bu motifin sonunda, nihayet, romanın asıl kahramanı Dilber'in adı zikredilir:

“Sahibe-i beyt tarafından Dilber'e de ders vermesi kendisinden rica edilmişti.” (s. 47)

Bu cümle, sözün Dilber'e geçmesi için kurulmuş bir bağ görevini üstlenmiş ve bu cümleden sonra Dilber'in evdeki durumu anlatılmaya başlanmıştır ki okurun merak ettiği asıl bilgiler bunlardır:

“Dilber, bu evde bahtiyar idi. Sabahları evin hanımıyla kerimesinin odalarını tanzim eder ve kendisinin himmet ve dikkatine havale edilen bir kanaryanın kafesini temizler, yemini verir, suyunu değiştirirdi. (s. 57)

Dilber evin hanımının üstü kapalı ya da açık aşağılamalarına maruz kalmakta ve Celâl Bey'in resimleri için modellik yapmaktadır. Ancak Dilber, kendisini Celâl Bey'in oyuncağı gibi hissetmekte ve bu duruma üzülmemektedir. Yazar, Asaf Paşa'nın konağındaki rutini verdikten sonra, bu rutini bozan olayı anlatır: Celâl Bey bir gün Dilber'in Kleopatra kılığına girmesini istemiş, Dilber de başlarda istemese de Celâl Bey'in zorlamasıyla bunu kabul etmiştir. Celâl Bey, resmini yaparken Dilber'in güzelliğini fark etmiş ve ona âşık olmuştur. Tabii ki olay yukarıdaki gibi olayın bağlı motifleri verilerek anlatılmamıştır. Olayın başlangıcı olan şu cümleyle, “Yine bir öğle üzeriydi ki, güneşin oluklardan dökülür gibi zemine düşerek tuğyan eden ziyasıyla her taraf ateş içinde kaldığı bir günde, inziva-yı sükûnet-fezasına çekilmişti.” (s. 59), bitişi olan şu cümle, “...teessüratından buz kesilmiş elini zihnine ilk ziyasını neşre başlamış şşule-i sevdanın hararetiyle ateş içinde olan alnına koyup biraz düşündükten sonra kendi kendine ‘Bu oyuncak bana niçin bu kadar dokundu?’ diyerek, yukarı kata çıkıyordu.” (s. 62) arasında, çalışmada kullanılan baskıya göre üç sayfa vardır. Bu üç sayfada da tasvirler ve kahramanların iç dünyalarının anlatımı olayın olabildiğince etkili anlatılması için kullanılmıştır. Celâl Bey, aşkıdan iyice emin olduktan sonra bir gece Dilber'in odasına girince, başucunda kendi resmini görür ve Dilber'in de kendisini sevdiğini anlar.

Yedinci bölüm, Dilber ile Celâl Bey arasındaki âşkın akıbetinin nasıl olacağına dair merakı sekteye uğratan ailecek yenen akşam yemeği motifiyle başlar. Yemekte konu, bir özgür motif özelliği gösteren “kadınların sosyal hayatta uğradıkları kötü muameleler”e gelmiş ve yazar, anlatıcı aracılığıyla, konuyla ilgili görüşlerini sıralamıştır. Bundan sonra da konu oldukça hafif bir bağla edebiyat çevresine getirilmiştir.

“...önlerine gelen kadınlara, tabir-i diğerle, ismet-i umumiyyeye bi-mahal tecavüz ederler. Bunlar hiç tanımadıkları erbab-ı edebe nasıl musallat olurlarsa, hiç bilmedikleri edebiyata da öyle taarruzatta bulunurlar.” (s. 66)

Yazar, günün edebiyat çevresine getirdiği eleştirilerin oldukça alakasız olduğunu fark etmişçesine, ilk defa olarak, şöyle bir açıklama yapmak zorunda kalmış ve tekniğini ifşa etmiştir: “Kalem marifetleri, edep ve irfanları, silâh galibiyetleri sövmek olan eclaf-ı nâsın iki nadire-i hüsn ve ismete tecavüzlerinin teessüratıyla tamamiyle haricine çıktığımız sadece rücu ediyoruz.” (s. 67)

Ancak dönülen konu Celâl Bey ile Dilber arasındaki aşk değildir. Böylece bağlı motifler, geciktirilmeye devam eder. Bu defa Celâl Bey’in annesi sözü evliliklerdeki zenginlik–fakirlik denkliğine getirir. Daha önce sözün Dilber’e geçmesi için, Fransız mürebbiye bağlantısını kullanan yazar bu defa da zengin–fakir aşkı kullanarak sözü Dilber’e getirir. Dilber içeride konuşulan konu nedeniyle duygulanıp ağlamıştır. Celâl Bey’in annesi, yemektekiler dağılırken oğlunun keyifsizliğini fark eder, kızının yanına giderken de Dilber’e ağlayıp ağlamadığını sorar. Bu iki motif, daha sonra, annenin Celâl Bey–Dilber aşkına dair şüphelenmesine dayanak olacaktır.

Bu noktadan sonra fabula yukarıda ifade edilen tekniklerle engellenerek ilerlemeye devam eder: Gece uyuyamayan Celâl Bey kendisi gibi uyuyamayan Dilber’le karşılaşır ve çift, birbirlerine aşklarını itiraf ederler. Bu güzel âşkın böyle devam etmeyeceği, bir bölüm sonra Celâl Bey’in annesinin her şeyi fark etmesi ve şu cümleyi kurmasıyla ortaya çıkar:

“İşi bana bırakınız. Sakın Celâl’e bir şey açmayın!” (s. 76)

Bu cümle, Celâl Bey’in annesinin yapacağı şeyi hemen söylememesi nedeniyle, romanın okunmaya devam etmesi için gerekli olan merak duygusunu körükler. Celâl Bey, eve döndüğünde amcasına gitmeden önce annesini görmek ister; ama ona istirahat ettiği söylenir. Celâl Bey yoldayken aşklarının akıbetine dair, Celâl Bey’in annesinin yaptığı gibi, yine muğlak ifadeler kurularak merak unsuru arttırılır:

“En ziyade itilâ eden efkâr-ı beşerin, bilcümle dehanın, mahşerlerin, kıyametlerin teslimiyet-i tamme ile karşısında titrediği serair kadar bir taraftan bu genci böyle hayalat-ı ruhperver ile okşarken, diğer taraftan dehşetli bir hakikat hazırlıyordu. Biçare genç, bilmiyordu ki mâşukasını kalb-i beşere vukufu olmayanların dest-i hunhârelerine teslim etmişti.” (s. 78)

Dokuzuncu bölümde Dilber’in akıbeti açıklanır: Dilber evden uzaklaştırılacaktır. Onuncu bölümde esirci kadın Dilber’i evden alır ve götürür. Dilber’in başına bundan

sonra neler geldiği sorusu on birinci bölümden on yedinci bölüme kadar cevapsız kalır. On birinci bölümde hiçbir şeyden haberi olmadan amcasının evinde bulunan Celâl Bey, amcasına Dilber'i sevdiğini söyler ve kendisine yardım etmesini ister. On ikinci bölümde eve dönen Celâl Bey, Dilber'in satıldığını öğrenince fenalaşır. On üçüncü bölümde, Celâl Bey Dilber'in gidişine şahit olan bir ameleden Dilber'in nerede olabileceğine dair bilgi almaya çalışır.

On dördüncü bölüm Celâl Bey'in yaşadığı buhranın, gizem yaratma teknikleri kullanılarak oldukça başarılı bir şekilde aktarıldığı bir bölümdür. Bölüm, şu cümleyle başlamıştır: “Çalıyor! Fevkalâde bir sabırsızlıkla çalıyordu. Cehennemden bâb-ı cennete iltica etmiş bir günahkâr gibi ara sıra ‘Açın!’ diye yalvararak çalıyordu.” (s.102) Ancak ne çalınan kapının kime ait olduğu ne de çalan kişinin kim olduğuna dair bilgi verilmez. Bu motife dair ilk bilgi ise bir tasvirden sonra gelir: “Karşısında yarım asır evvelki dükkânlara mahsus kepenklerle kapanmış bir harap fırın (...) sabır ve tahammül eritir surette yağan bir yağmurun altında, Celâl Bey...” (s. 102)

Bu kişi Celâl Bey'dir ve Dilber'in içerde olduğunu düşündüğü için evin kapısını çalmaktadır. Kısa süre sonra Dilber'in o evde olmadığı anlaşılır. Bölümün başında beliren ümit, yerini ümitsizliğe bırakır. Bölümde bu motiflerden sonra, atmosfer yaratmak için bir cümlenin tekrar edilmesi ve bazı bilgilerin gizlenmesi teknikleri yeniden uygulanır.

“Yağıyor! Yağıyor! Lâyenkatı yağmur yağıyordu.” (s. 104-108) cümlesinin 3 defa tekrar ettiği bu kısımda Celâl'in psikolojik durumu ve insanların ona bakışı ele alınırken heyecan unsuru yükselir; çünkü Celâl Bey, Dilber'i görmüştür:

“Evine dalâlet eden yolu tayy eylemekte devam ederken karşısında ihtiyarca bir kadınla bir genç kız geçerek, diğer sokağa giriyorlardı ki bir av görmüş şahin gibi başını kaldırıp gözlerini etrafa dikerek, ‘işte o... Tâ kendisi...’ diyerek, kemâl-i süratle saptıkları sokağa dönüp takibe başladı. Reftar ve hıramı... Bilhusus endam-ı dilrûbası... İşte o... Mutlak o... Şemsiye tutuşu... Yanındaki ihtiyar kadınla mükâmele etmeyerek mütefekkir ve mütesir bir hâlde yürüyüşü... Tâ kendisi...” (s. 108)

Celâl Bey iki kadını, okur gibi, heyecan içinde takip eder. Tam evlerine girecekleri sırada, Dilber'i görmek pahasına devrilmiş gibi yaparak kızın yüzüne bakar ama kız Dilber değildir. Anlatıcının kasıtlı olarak Celâl Bey'in gördüğü kişinin Dilber olmadığını söylememesi, bu motifin bir gizem tekniği olarak okuru heyecanlandırmak için bu şekilde kullandığının göstergesidir. Böylece başlangıçta kızın yüzünün görünmemesi bir muğlaklık ve merak oluşturmuş, daha sonra Celâl Bey'in kesinlik

bildiren ifadeler kullanması sağlanarak heyecan arttırılmış, en sonunda kızın Dilber çıkmamasıyla da o ana kadar oluşturulan ümit motifi, yerini bir kez daha ve daha etkili bir şekilde hayal kırıklığına bırakmıştır.

On beşinci ve on altıncı bölümlerde Celâl Bey'in gittikçe akıl sağlığını yitirmeye başladığını ve nihayet beyin iltihabı olduğunu anlatan, kısa motifler kullanılmıştır. Bu motiflerle Celâl Bey de, daha önceki tema parçalarındaki kahramanlarda olduğu gibi, kendisiyle ilgili motif dizgesi tamamlandıktan sonra romanda bir daha görünmeyecektir.

On yedinci bölüm Mısır'daki bir sarayın tasviriyle başlar:

“Mısır'da müsaade-i zaman ve talihle kesb-i servet eden bir tacirin, Elhamra sarayına takliden, sanayi-i nefisenin an âli derecesine handezen-i istihfaf olacak surette bahşettiği neşe ve letafete doyulmayan Arap usul ve mimarisinin, saltanat-ı bedâyiini, her türlü nükat ve nukuşu...” (s. 113)

Bu tasvirten sonra, yine bir gizem tekniği kullanılır:

“Peri hikâyeleri gibi bütün Avrupa'ya intişar ile revnak-bahş-ı her hayal olan şarkın bu bizim neşatında en ziyade nazar-ı dikkati celbeyleyen sazendeler arasında ud çalan bir kızın beyaz atlas gibi şeffaf reng-i cemalinde bir hafif gölge peyda eden uzun kirpikleri arasından...” (s. 114)

Kim olduğu açıklanmadan tasvir edilen bu kızın bir derdi olduğu da söylenir: “Fakat neden bu kadar mahzun?.. Niçin bu mertebelerde muztarip?...” (s. 115). Daha sonra kalemin bir genç kızın sırlarını araştırmaya müsaade etmemesi gerekçe gösterilerek kızın kimliğinin ve derdinin sorgulanması kesilir:

“Bundan ziyade tedkik-i seraire, hıfz-ı râza hürmet eden kalemnden müsaade alamıyoruz. Zaten genç kızların kemal-i itina ile ihfa ettikleri esrarı ya bir gözyaşı ya bir tebessüm ifşa eder.” (s. 115)

Romanın sonlarına gelindiği ve o dönemin anlayışına göre romanın hemen hemen tamamını kaplayan bir kahramandan bir daha haber alınamaması fazlasıyla sıra dışı olduğu için, bu kahramanın Dilber olduğu açık olmasına rağmen yazarın bunu gizlemedeki ısrarının ve tekniğini ifşa etmemesinin, bir uyumsuzluk ortaya çıkardığı söylenebilir. Buna rağmen yazar bu ısrarına devam eder ve kızdan değil ona yardımcı olacak kahramandan, Cevher'den, bahsetmeye başlar. Cevher tasvir edildikten sonra, az önce anlatıcı bu sırrı ifşa edemeyeceğini söylemesine rağmen, kızın kimliği, daha önce neden açıklanmadığına dair bir bilgi verilmeden bir diyalog sırasında aniden deşifre edilir:

“Cevher sözünü bitirdiği zaman, genç esir başını eğip asabi bir hareketle entarisinin koluyla oynayarak:

– Benim bir derdim yok. Yalnız ben buradan oturmam. Ben İstanbul’a gideceğim, dedi.

–İstanbul’a mı? Niçin? Niçin?

–Çünkü...

–Ah anlıyorum! İtiraf et!

–Çünkü ben burada kalırsam yaşamam. Çünkü...

Birdenbire şiddetle ağlayarak, Cevher’in kucağına kapandı. Cevher bu nurani hüsnün melce ve penah addettiği kucağına düştüğünü görür görmez gayet zayıf ve nisbetsiz derecede uzun olan kollarıyla kucaklayıp da çehre-i mâtem-nümasını semaya atfederek diyordu ki:

–Rabbim! Şu biçare Dilber’i görüyor musun?” (s. 119)

Kızın kimliği açıklandıktan sonra, metnin okunmaya devam etmesi için gerekli olan merak duygusu, Cevher’in bir vaadinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine dair merakla devam ettirilir.

“–Elverir! Kalbimi bin parça ettin, elverir! (Kulağına doğru eğilerek) Seni kurtarayım. Allah aşkına elverir.” (s. 119)

Ancak romanın sonuna kadar devam eden bu kurtarma macerası başarıya ulaşmasına rağmen, önceleri İstanbul’a gitmek istediğini söyleyen Dilber, İstanbul’a gitmekten vazgeçer ve kendini Nil Nehri’ne bırakarak intihar eder. Romanın sonu kendisinden önceki romanlardan farklı olarak sondaki motiflerin anlatımıyla devam eder ve roman, Rus Biçimcilerine göre, bir hikâye gibi biter:

“Üzerinde, mâh-ı hüzn-efzanın donuk ziyasından başka bir renk olmayan o çehrede, bütün âlâm ve ıztırabın sükûnet-yâb olduğu, bütün sevda ve emellerin söndüğü görünüyordu.

Acaba Nil’in bu müthiş, bu mühlik girdap ve seylâbeleri, bu zavallı Dilber’i, bu bedbaht esiri nereye götürüyor?..Hürriyetine!” (s. 130)

Çünkü daha önce ifade edildiği gibi, romanların sonları aksiyonun zirve yaptığı, heyecan dolu bir kısım değil; çözüm gerçekleştiği, çatışma sonlandığı için, azaldığı bir kısımdır. Genelde romanların sonunda, asıl motif dizgesi çözümlendiği için; bir tasvir yapılması, diğer kahramanların başından geçenlerin özetlenmesi gibi motiflerle okurda tamamlanmışlık hissi oluşturulur. Bu motifler romanın asıl motif dizgesiyle alakalı ama ondan farklı motifler olmalıdır. Örneğin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*’ta bu etki “Bitiriş” isimli bölümle; Felatun Bey’le Rakım Efendi’de Can’ın evlenmesi, Canan’ın hamile kalması gibi kısa motiflerle; *İntibah*’ta ise Mehpeyker ve Dilaşub’un ölmesi ve Ali Bey’in hapse girmesinden sonra Mesut Efendi, Hırvat, Abdullah Efendi gibi ikincil derecede önemli kahramanların yaşadıklarına dair bilgi verilmesi ve “Son pişmanlık fayda vermez.” (s. 169) cümlesiyle sağlanmıştır. Ancak *Sergüzeşt*’in sonu kendisinden

önceki romanlardan farklı olarak aksiyonun zirve yaptığı bir kısımdır. Bu anlamda *Sergüzeşt*'in sonu kendisinden önceki romanlardan farklıdır.

2.4.3.2 Özgür Motifler

Bir önceki başlıkta motiflerin sıralamasıyla nasıl oynandığı ve bağlı motiflerin hangi tekniklerle engellendiğinden bahsedilmişti. Bu engelleme için kullanılan özgür motiflerin yukarıda sıralanan tekniklerden farklı olarak aynı zamanda yazarın dile getirmek istediği konularla ilgili düşüncelerini aktarmasına da olanak sağladığı söylenebilir. İlk olarak ele alınacak özgür motifler, *İntibah*'takine benzer şekilde *Sergüzeşt*'teki olayla alakalı olarak söylenen vecize görünümündeki cümlelerdir:

“Ağlamak, uğradığımız felaketslere karşı vücudumuzda kalan bakiye-i kuvvetin bir feryadıdır. Ağlayamadığımız zamanlar bizde o iktidarın da mahvolduğu vakitlerdir ki onun kaim olan sükûnet-i müessire en şiddetli girye-i elemenden dilsûzdur. (...) Çeşm-i insaniyeti girye-nâk edecek hâlât-ı elîmedendir ki kanunun men ettiği cinayetlerde, mekârim-i ahlâk ve mürevvet-i insaniye ile emir ve nehyi vicdana tabiyet etmek fazileti adem-i terbiye-noksan marifet- itikadat-ı bâtıla gibi heyet-i içtimaiyede mevcut olan alil-i sâriye cihetiyle pek nadir görülür...” (s. 39-79)

Romanda kullanılan diğer bir özgür motif türü ise kısa ek hikâyeler biçimindeki motiflerdir. Bu kapsamda Dilber'in ilk kaldığı evden sonra satıldığı esir tüccarının ürkütücü evinde kalan diğer esir kızlarının başlarından geçenleri anlamamızı sağlayan anıları özgür motif olarak değerlendirilir:

“ - Güç şey!’ dedi. Küçüklükten beri hizmetlerini, meşakkatlerini çek... Sonra o sahibinin çirkin, murdar bir oğlunun hevesatına tâbi olmadığın için bir hile, bir iftira ile hiç tahkik olunmaksızın esirci evine çık...”

Sonra ayağa kalkıp baş başa vererek konuşan iki cariyeinin yanına giderek:

- Ah Şayeste! O güzel günler, o münevver hayaller, o tatlı yadigârlar... Şu kısacık müddetde, şu bir kaç gün içinde ömrüm gibi gözümün önünden geçip gittiğini seyrederken bu çırpınan gönlüm de onlara peyrev olmak istiyordu... O içinde büyüdüğüm evin bahçesindeki ağaçları bile özledim. Orada bir gül ağacı, ayrıldıktan sonra anlıyorum, benim yârim imiş. O odalar, o çeşreler, o köşeler, bütün çocukluğumun, bahtiyarlığımın hatıratı imiş... Şimdi hiç bilmediğin bir adama, hiç tanımadığın bir eve satılmak...” (s. 46)

Diğer esirin hikâyesini ise bu defa anlatıcı aktarmıştır:

“Minderin üzerinde dikiş diken diğer esir, kırbaç altında³⁷ kaplan olmuş bir kedi, şiddet ve hakareten kurda tahavvül etmiş bir kuzu idi. En meyas bir gününde senelerden beri kemal-i mutavaatla tahammül ettiği dayaklara, şiddetlere, hakaretlere karşı hiç beklenilmez bir zamanda birdenbire isyan eder, o zayıf halâyık bir dişi kaplan kesilmiş, önüne tesadüf eden eşyayı paralamış, en kıymettar mücevherat ile imal edilen bir göğüslüğü ayağının altında ezmiş ve hatta bunlardan daha korkunç bir cinayet

³⁷ Bu sözcük romanın daha önce zikredilen baskısında değil, “Sezai Samipaşazâde, (2015), *Sergüzeşt*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.” künyeli sadeleştirilmiş baskıda yer almaktadır.

olarak... Söylemesi müthiş... Efendisinin evine kundak koymuş, ateş vermişti. Hepsi lambanın etrafına toplandı... Ud çalan kız, bir genç güzel paşayı sevmekte, paşa da kendisine isbat-ı muhabbet eylemekte iken bu küçük mesele-i muhabbet hanımı tarafından haber alınarak satıldığını şimdi esirci evlerinde bir paşanın derdiyle ağlamak ne kadar müessir olduğunu teessüratından titrer bir sesle anlatıyordu. Mahçubiyetle önüne doğru bakarak, kendisine de, hanımına da hak veriyor, fakat 'kocasının bir hatasından dolayı ceza olarak beni satmamalıydı, diyordu.' (s. 46-47)

Dilber'in ilk evi ile ikinci evi arasında bulunduğu yer, hem bir esir olarak Dilber'in yaşadıklarını anlatmak hem de iki küçük hikâyeye o dönemde esirlerin yaşadıklarını daha iyi örneklemek için kurguya eklenmiştir. Ayrıca ikinci hikâyede şöyle bir ilginç teknik kullanılmıştır: İkinci hikâye, ileride romanın ana hikâyesinde yaşanacak olaya çok benzerdir. Böylece önce bu hikâyeyi okuyan okurun, ileride bu olayın benzeriyle karşılaşınca aşağı yukarı neler olabileceğini tahmin etmesi sağlandığı için; okur, Dilber–Celâl aşkının anlatıldığı bölümlere biraz daha buruk ve şüpheli yaklaşacaktır. Çünkü okur, daha önce bir esir kadınla evin çocuğu arasındaki aşkın evin hanımı tarafından haber alınıp esirin satılmasıyla sonuçlandığını bilmektedir. Bu teknik bu kullanımıyla Yeni Romancıların Andre Gide'den esinlenerek kullandıkları "erken anlatı" (mise en abyme) tekniğini anımsatmaktadır. Bu teknik de, tıpkı bu romanda olduğu gibi, ana hikâyeye oldukça benzeyen ek hikâyelerin romanda kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Teknik, Batı edebiyatında kullanılışından yıllar önce *Sergüzeşt*'te kullanıldığına göre tekniğin devrine göre oldukça algılanabilir bir teknik olduğu söylenebilir.

Bir diğer özgür motif tekniği de yazarın görüşlerini açıklamak için kahramanların başından bazı olayların geçmesini sağlama ve o olay üzerinden açıklamalarda bulunmak şeklindedir. Örneğin yazar, Celâl Bey'in amcasının kızlarının, Celâl Bey'in bulunduğu eve gelirken biraz farklı giyinmeleri nedeniyle kadınlardan ve erkeklerden rahatsız edici tepkiler almalarından bahsettikten sonra şu cümleleri kurmuştur:

“Âdap ve ahlâk-ı umumiye namlarıyla tesettür ettiren muhadderata namus-ı milliyeti tahkir eder surette söz söylemenin, sonra sebab-i tesettürü sual eden **Avrupalılara, 'Kadınların namusuna olan hürmetimiz' cevabını vermenin büyük**³⁸ bir tezat olduğunu itiraf etmeliyiz. Vücutları memleketimize şeref-bahş olmayan bir firka-i şebap vardır ki kanarya sarısı renginde boyun bağları, kenarları gayet kalın siyah

³⁸ Koyu yazılan kısım (**Avrupalılara, 'Kadınların namusuna olan hürmetimiz' cevabını vermenin büyük**), “Sezai, Samipaşazade, (2015), *Sergüzeşt*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.” künyeli baskının 57. sayfasında yer almaktadır.

şeritli açık renk ceketleri, mavi pantolonlarıyla önlerine gelen kadınlara tabir-i diğerle ismet-i umumiyyeye bi-mahal tecavüz ederler.” (s. 66)

Özgür motif, bu cümleden sonra, tamamen bambaşka bir yöne kayar bu “ahlakı düşük” kişilerin edebiyatla ilgili düşüncelerine de taş atılır:

“Bunlar hiç tanımadıkları erbab-ı edebe nasıl musallat olurlarsa, hiç bilmedikleri edebiyata da öyle taarruzatta bulunurlar. Edebiyatta en ziyade alıştıkları, heyet-i içtimaiyenin ziya-ı terbiye ve marifetten mahrum olduğu cihetle daimi bir zalâm-ı sefalet ve cehalet içinde bulunan tabakat-ı süfliyesindeki esafil ve eclafa gıpta-bahş olacak surette sövüp sayan muahiz ve münekkitlerdir. Onlarca şan ve şöhret ve galebe ve muzafferiyet ağızlarından zehr-i kin-âlud saçan yılanlar gibi kalemlerinden çehre-i deryaya mürekkep tüküren veya tarifi-i mükemmeliyle en ziyade sövenlerdir.” (s. 66)

Bu özgür motifin romana dâhil edilmesi ise, gerekçelendirme başlığında ele alınacağı gibi, son derece başarısızdır.

2.4.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı

Sergüzeşt, bir kahramanın maceralarını konu edindiği için, hiçbir kahraman bu kahraman kadar ön planda olmamış ve onun kadar detaylı anlatılmamıştır. Örneğin Kafkasya’dan üç kız birlikte gelmelerine rağmen, romanın hemen başında bu kahraman şöyle tarif edilmiştir:

“Üçüncüsü (...) bir dest-i üstadane ile hutût-ı mütenasibe çekilmiş fakat rengi verilmemiş bir tasvirdi. Zira küçücük dudakları pek renksiz, bakılmamaktan saçları seyrek, sefalet ve meşakkı-ı seferin tesiriyle rengi uçuk, gözlerinin etrafı ince bir siyah daire ile çevrilmiş, nazarında kafesin içine konulmuş bir kuşun ara sıra semaya bakışını andırır surette hafî bir hüznün ve teessür meşhud idi.” (s. 20)

Bu tasvir motifiyle okurun dikkati hemen romanın başında bu kahramanın durumuna çekilmiş ve okurun merhamet duygularına hitap edilerek onu benimsemesi sağlanmıştır. Aslında ilk tema parçasının hemen hemen tamamı, kahramanın yaşadığı zorlukların anlatımı üzerine kuruludur. Kahraman bu bölümde hem evin hanımının hem evin çocuğunun hem de evin halayığının aşağılamalarına maruz kalmış ve evden kaçmak zorunda kalmıştır. Kaçtığı evin hanımının kızı satın almasına bile müsaade edilmemiştir. İkinci tema parçasında da bu defa kahramanın esircilerin yanındaki durumu anlatılır. Kahramanın nereden geldiği, nasıl bir hayat yaşadığı, nasıl sıkıntılar çektiği anlatıldıktan sonra bu kahraman bir cariye olarak Asaf Paşa’nın konağına gelir. Kahramanın bu konakta yaşadığı aşk, geçmişi nedeniyle, kendisinden önceki romanlarda anlatılanlardan oldukça farklı ilerler ve nihayet Mısır’a gittiğinde de bir esir

olarak kaderinden kaçamaz, kendini öldürür. Görüldüğü üzere bütün roman Dilber isimli kahramanın serencamı gibidir. Bu nedenle de romancı, Dilber'in yaşadıklarını yansıtmak konusunda onu ayrıcalıklı bir yere koymuştur.

Ancak buna rağmen, macera romanlarına benzer bir kurgu tekniği kullanılan *Sergüzeşt*'te, kahraman merkezli olmayan ve çoğunlukla bağlı motiflere dayalı olan macera romanlarından farklı olarak; bağlı motiflerin fazla kullanılmadığı, bunun yerine kahramanların belirleyici özelliklerine ağırlık verildiği ve çatışmanın çoğunlukla kahramanların belirleyici özellikleri nedeniyle çıktığı söylenebilir. Bu nedenle de Dilber'in hayatına kötü etkisi olan bazı kahramanların belirleyici özellikleri romanda yer bulmuş, böylece hem fabula yavaşlatılmış hem de kişiler arası çatışmaların nedenleri daha iyi aktarılmıştır.

Romanda ayrıca her tema parçasında mutlaka Dilber'in tarafında ve karşısında yer alan kişilere yer verilerek çatışma oluşması sağlanmıştır

1.tema parçasında Dilber'in karşısındaki kişiler: Esirci Hacı Ömer, Mustafa Efendi'nin hanımı, Halayık Taravet, Atiye Hanım.

1. tema parçasında Dilber'in yanındaki kişiler: Lütfiye Hanım ve büyükannesi.

Bu kısımda Mustafa Efendi'nin hanımının nasıl biri olduğu, hem bağlı motifleri yavaşlatmak hem de tema için gerekli olan çatışmayı yansıtmak için, Dilber eve teslim edildikten hemen sonra şöyle tarif edilir:

“Hanımın verdiği emir üzerine, Arap halâyık yanında bir sükûnet-i mutavaatkârene ile giden küçük kızı mutfığa indirdi, yemek pişirirken, ona da su taşıtırdı. Hanım evin idare ve intizamını kemâl-i dikkatle ifâ ve muhafaza eder, fakat çok bağırır, pek çabuk hiddetlenirdi. Büyük kaşlarını çatarak sönük siyah gözleriyle bakışında bir çocuğu ağlatacak, bir adamı korkutacak kadar merhametsizlik görünürdü. (...) Bu hasisa tamamıyla kızına mahsus ve münhasır olarak, yoksa zaten hiç çocuk sevmez, hiç kimseye acımazdı. (...)Hayat-ı manevî olan işigâlât-ı zihniyeden ve bir hey'et-i içtimaiye içinde valide olmak için lâzım gelen terbiye-i medeniyeden yoksun bulunduğu cihetle dâima halâyıklarla uğraşır, merhametsizce döver, komşularının aleyhinde söylenir dururdu.” (s. 25)

2. tema parçasında Dilber'in karşısındaki kişiler: Esirci

2. tema parçasında Dilber'in yanındaki kişiler: İki esir kız.

3. tema parçasında Dilber'in karşısındaki kişiler: Asaf Paşa, Asaf Paşa'nın hanımı (Zehra Hanım), Celâl Bey'in amcası.

3. tema parçasında Dilber'in yanındaki kişiler: Celâl Bey, Cariye Çaresaz.

Bu tema parçasında en önemli kahraman, Celâl Bey'dir. Celâl Bey'in belirleyici özelliklerinden en fazla dikkat çekenini ressam olmasıdır. Finn (2003: 57), bu belirleyici

özelliğın seçilmesinin bir kahramanın Avrupalılaşımış bir Osmanlı olduğunu ima etmek için oldukça başarılı bir seçim olduğunu; çünkü o devirde resmin Osmanlı temsil sanatları içinde en geride kaldığını ifade eder. Bu Avrupalılaşımış kahraman da Dilber'e ancak kendisi olmadığı zaman, Batı mitolojilerinde adı geçen Kleopatra'ya benzediği zaman, âşık olmuştur. Romandaki bu imaların, romanın yoruma daha fazla açık olması nedeniyle romanı zenginleştireceği söylenebilir.

4. tema parçasında Dilber'in karşısındaki kişiler: Tüccar ve emrindekiler.

4 tema parçasında Dilber'in yanındaki kişiler: Cevher.

Dördüncü tema parçasındaki tüccar da bu defa Celâl'in tersine tam bir Doğulu olarak tasvir edilir. Ona yardım eden Cevher ise kendisi gibi köle değilse de tüccarın bir çalışanıdır. Birinci tema parçasında olduğu gibi Dilber'in yanında yer alan kahraman yine onu bir mal olarak görmemektedir. Buradan da insanı köle olarak gören hiç kimsenin köleler yararına bir şey yapmayacağı ima edilmiş olabilir. Çünkü roman boyunca hiçbir "sahip" Dilber'e iyi davranmaz.

Dilber isimli kahramanın biyografisi şeklinde oluşturulmuş romanda, anlatıcı da çoğunlukla Dilber'in yazgısını onun bakış açısına yakın olarak aktarır. Gittiği ilk evi, sokakları, esir kızların yaşadığı ortamı, Celâl Bey'in yaşadığı köşkü, Mısır'daki sarayı gören Dilber'dir. Bunun tek istisnası ise Celâl Bey'in Dilber gittikten sonra yaşadıklarının anlatıldığı kısımlardır.

Anlatıcıya kurgu dünyasında olup bitenleri aktarmaktan başka bir görev yüklemeyen Realist okulun etkisindeki Samipaşazade'nin romanında anlatıcı, çoğunlukla kendisini belli etmemiştir. Ancak devrin roman anlayışının etkilerine kendisini tamamen kapatamadığı da açıktır. Örneğin romanın ilk bölümlerinde anlatıcı, okuru anlatıya çekmek için, onun vereceği reaksiyonları vererek kendi varlığını ortaya çıkarmış olur.

"Zavallı çocuk! Ağlamaya bile cesaret edemeyerek hizmetini görmeye başladı." (s. 27) ... "Muhrip kadın! Dilber'in bütün mâmelekini, çocuğun bütün hâzinesini kıymadan böyle mahv ve harap etti." (s. 29) ... "Zavallı esir! Bir tavr-ı alicenabane ile hanımın verdiği elbiseyi üstünden çıkararak yavaş yavaş dolabı açtı." (s. 31) ... "Aferin bu küçük Kafkasyalının mustarip kalb-i ulvî-i muztaribine ki..." (s. 31)

Romanın sonlarında ise alışlagelmiş Tanzimat romanı anlatıcısının ortaya çıktığı görülür:

“Yukarıda bahsettiğimiz serir-i safanın üzerindeki tacir ise...” (s. 114)

“Bundan ziyade tedkik-i seraire, hıfz-ı râza hürmet eden kalemden müsaade alamıyoruz.” (s. 115)

Bu cümlelerle anlatıcı, “yukarıda anlattığımız” ya da “bundan fazla merak etmeyelim.” sözleriyle, kendi varlığını ifşa etmeyi de geçerek romanın biçimiyle ilgili konuşmuş olur. Çünkü “yukarıda anlattığımız” ifadesi, “romanın daha önceki sayfalarında anlatılmıştı.”; “bundan fazla merak etmeyelim.” ifadesi ise “romanda bu konulara değinmeyeceğiz.” anlamına gelmektedir. Bu anlatıcı da yine Realist okulun anlatıcısından oldukça uzaktır. Çünkü Realist okulda anlatıcı zaten varla yok arası olduğu için romanın içinde, “birkaç sayfa önce aktardığımız gibi”, “Bu bölümde kahramanların geçmişine gideceğiz.” gibi ifadeler kullanarak, okuru, motif sıralamasına dair, bilgilendirme yoluna gitmez.

2.4.3.4. Mekân ve Tasvir

Sergüzeşt'teki mekânlar, kurgu başlığında da ifade edildiği üzere çoğunlukla bağlı motiflerin ilerleyişi yavaşlatmak için tasvir edilmiştir. Bunun dışında kahramanların bulunduğu mekânlara dair özelliklerin kahramanların nasıl bir hayat yaşadığına dair ipucu özelliği göstermesi için de bazı tasvirler yapılmıştır. Bunlardan birincisi Celâl'in yaşadığı evdir:

“Bahçeye nazır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesvir-i esatirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortada ondördüncü Lui zamanına mahsus olan âsar-ı sınaie ve zarifeden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler, yine o devir sanatseverlerinin mahsul-i bediasından ufak bir yazıhane, küçük muhaverelere, mahrem mükâlemelere müsait, birbirine mukabil konularak yekdiğerine raptedilmiş koltuklara benzeyen kanepeler... (...) Sent Elen'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi nazar-ı istilâkârânesini Avrupa cihetindeki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napolyon'un tasvir-i mehibi...” (s. 54-55)

Bu tasvirle, metinde ifade edilmese de, ailenin yüzünü Batı'ya dönmüş olduğu ifade edilmiştir. Benzer bir detaylı tasvir de bu defa Dilber'in satıldığı Mısır'daki tüccarın evi için yapılır:

“... Elhamra sarayına takliden, sanayi-i nefisenin en âli derecesine handezen-i istihfaf olacak surette bahsettiği neşe ve letafete doyulmayan Arap usul ve mimarisinin, saltanat-ı bedâiini, her türlü nûkat ve nukuşu ve maâli-i ulviyetiyle arz ve beyan eder surette inşa ettirdiği bir hanenin baş tarafında abanoz üzerine çiçekler oyulmuş alçak bir serir-i safası, köşelerinde fenn-i mimari-i Arabın esas-ı metin-i letâfeti addolunmaya şâyan sema ki direkleri kırmızıyla açık mavi zemin üstüne som yaldız işlenmiş

duvarlarıyla tavanlarının kenarında Afrika bahçeleriyle Nil'in sitâyiş ve medayihini müşir ebyat ile müzeyyen olan bir salonu..." (s. 113)

Bu tasvirle de Dilber'in satıldığı evin şaşaa gözler önüne serilmiş ve Dilber'in bu şaşaa ve zenginliğe rağmen aşkıdan vazgeçmediği mesajı verilmiş olur.

Romanda tasvir bazen de kahramanların ruh hallerinin nasıl olduğunu anlatmak için destekleyici motif olarak kullanılmıştır. Örneğin Dilber'le yaşadıkları güzel gecenin ardından Celâl Bey'in mutluluğu doğayı algılamasına etki etmiştir:

"Vapur iskeleden hareket etti. Celâl Bey'e o gün her şey ziya içinde, hayat içinde görünüyordu. Mâşukasının cemaline saatlerce arz-ı hayret eden gözlerine, Marmara'nın müntehasındaki ufuklar açılarak uzaktan uzağa vaad-i ebediyet ediyordu. Köprüden diğer bir vapura bindiği zaman, ilk defa görüyormuş gibi, Boğaziçi kendisine şahane bir manzara arz ederek, hiç bir vakit dikkat etmediği zi-halecan sinelerini buluyor ve iki yâr-ı muhabbetkârı sükûnet ve letafetiyle bahtiyar edecek kâşâneler keşfeiliyordu. Sema, sevdiğini kendisine her cihetle gösterecek kadar şeffaf; hava, maşukasının giysu-yı hayat-efzasının yüzüne dokunduğunu andıracak kadar lâtifti." (s. 77-78)

Yukarıdaki tasvir esasında Boğaziçi'nin değil, Celal Bey'in mutluluğunun, dünyayı bir âşık olarak ne kadar güzel gördüğünün tasviridir. Bu aşk, onun hayata karşı geliştirdiği alışkanlığı kırmış ve Boğaziçi'nin "hiçbir vakit dikkat etmediği" heyecan verici manzaralarını fark etmesini, farklı güzelliklerini keşfetmesini sağlamıştır.

2.4.3.5. Gerekçeleştirme

Sergüzeşt'teki motiflerin mantık örgüsü anlamında, eleştirilecek bazı yönler bulunmaktadır. Bunlar içinde en dikkat çekenini yazarın edebiyat dünyasıyla ilgili açıklamalar yapmasını sağlayan özgür motifin metne nasıl bağlandığının belirli olmamasıdır. Bu özgür motif, Celâl Bey'in kuzenlerinin evlerine gelirken karşılaştıkları tepkileri eleştiren anlatıcının sözü bir şekilde edebiyat dünyasına getirmesiyle metne dâhil olmuştur:

"Bunlar hiç tanımadıkları erbab-ı edebe nasıl musallat olurlarsa, hiç bilmedikleri edebiyata da öyle taarruzatta bulunurlar." (s. 66)

Bu cümleyle yazar, kadınlara çirkin sözler söyleyenlerle o günkü edebiyat dünyasında eleştirdikleri kişiler arasında bir ilinti kurmak suretiyle onlara taş atmış gibi görünmektedir. Roman dışındaki dünyaya ait olduğu fazlaca belli olan bu taş atmanın metne dâhil edilişi oldukça problemlidir. Çünkü iki motif arasında herhangi bir uyum olmadığı gibi, sözün "edebiyatı eleştirenlere" getirilmesini gerektirecek hiçbir durum da yoktur. Bu nedenle bu motifin gerekçeleştirilmesi oldukça başarısızdır.

Romanda, Selim İleri'nin işaret ettiği bir başka gerekçelendirme eksikliği de Dilber'in ilk bölümde, evden kaçtıktan sonra gözlerini okuldan arkadaşı Latife'nin evinde açmasıdır: "Dilber ayıldığında yabancı bir evdedir. Sezai, Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlığından mirasla bu evin Latife ailesine ait olmasından hiçbir tedirginlik duymaz; rastlantıyı daha önce metne yedirmeyi, iki ev arasındaki, sözgelimi, mesafe yakınlığını işlemeyi denememiştir." (İleri, 1986: 114) Böylece Dilber'in evden kaçması ve kaçtığı eve geri dönmesiyle tamamlanan motif, romanın bütününe yeterince sağlam bağlanamamış olur; çünkü Dilber'in bu macerasını metne bağlayan gerekçe zayıftır. Bu nedenle de yazar Dilber'i bayıltır ve daha sonra gözlerini Latife'nin evinde açmasını sağlar, herhangi bir açıklama yapmaz.

Eleştirilebilecek bir diğer motif, Dilber'in kendini Nil Nehri'ne atması motifidir. Yazar, romanda yer almasını istediği bu motifi metne dâhil ederken motifin gerekçelendirmesini sağlam kuramamıştır. Çünkü zindandan bir şekilde kurtulan Dilber'in, aşkı için zindana atılmayı göze alan ve daha bir çocukken evden kaçmaya cesaret edebilen Dilber'in, İstanbul'a gitmekten korkması belirleyici özellikleriyle uyumlu değildir:

"Yalnız başına, çıplak, bir sokaktan bile geçemez iken, İstanbul'a, satıldığı eve gidemezdi. Böyle bir seyahate, hissi-i nazar-rübasıyla masumiyet-i şarkiyesi mâni idi." (s. 128)

Dilber'in bu yolculuğa çıkabileceği, Cevher'in ona bir gün sonraki İstanbul vapuru için bilet almasından da bellidir. Anlaşıldığı üzere yazar, romanın sonunun daha dramatik olması için kahramanın Nil Nehri'ne atılmasını sağlamış; ancak bu motifi romanın genel mantık örgüsüyle uyumlu hale getirememiştir.

Bunların dışında romanın genelinde başarılı bir mantık örgüsü kurulduğu söylenebilir. Bu başarılı gerekçelendirmelere Zehra Hanım'ın Dilber ve Celâl'in gece odalarına gelmemesi nedeniyle aşk yaşadıklarına emin olması motifi örnek olarak gösterilebilir. Dikkatle bakılacak olursa Zehra Hanım'ın bu ikilinin gece odalarına gelmediğini fark etmesi romanda basit bir tesadüfle açıklanmaz. Celâl ile Dilber uyuyamadıkları için birbirleriyle karşılaşacakları gecenin akşamında, yemekten sonra Zehra Hanım oğlunun dalgınlığını sonra da Dilber'in ağladığını fark eder:

"Hepsi sofradan kalkarak, mehtaba karşı ağaçların aralarında, lakın kenarında gülüşerek gezerlerken, validesi mahdumunun yanına gelerek:

- Celâl, sen sigarayı terk mi ettin? dediği zaman, Celâl Bey uyanır gibi bir hâl ile:

- Hayır, unutmuşum cevabını verince vücudundan bir cüz vererek ve kanından fedakârlıklar ederek yetiştirdiği evladının –ileride uğrayacağı felaketlerin acısını kendi gönlünde hissedeceği cihetle– serair-i kalbine kadar bir hakk-ı temellük veren sevda-yı mâderâne ile keşf-i raz ve taharri-i hakikat yolunda bi-sabr u ârâm olarak kerimesinin yanına çıktı. Kapı eşiğinde hanımını görür görmez birdenbire ayağa kalkan Dilber’le konuştular:

–Sen ağladın mı?

–Hayır efendim.

–Gözlerin niçin kızarmış?

–Bilmem efendim.” (s. 69-70)

Bu motifler esasında Zehra Hanım’ın Celâl’in odasını o gece boyunca neden kontrol ettiğinin ve sonunda meselenin aşk olduğunu hemen anladığının açıklaması, bir anlamda gerekçesidir.

Romandaki gerçekçi gerekçelendirmeler oldukça çeşitlidir ve önceki romanlarda yer isimleri verilmesi suretiyle oluşturulan gerçekçi gerekçelendirmelerden farklıdır. Romanda karşılaşılan ilk gerçekçi gerekçelendirme, dönemde esir ticaretinde kullanıldığı belli olan bir yöntem, taraflar arasında olayın resmiyet kazanması için yazılan bir senede yer verilmesidir:

“Çerkesül-asl dokuz yaşında kul cinsi bir esiri alel-vasıkamdan sâlim olarak Harput Mal Müdürü sabık Mustafa efendinin haremine kırk adet lira-yı Osmânî mukabilinde fûruht ettiğimi mübeyyin iş bu senedim bi’t-tahtir hanım-ı mumaillehe teslim kılındı. Esirci Hacı Ömer

Hasıl ettiği meleke cihetiyle bu senedi sür’atle tahrir ederek evden çıkıp gitti.” (s. 24-25)

Bir diğer gerçekçi gerekçelendirme, dönemde karşılaşılan bir suçun dönemin hükümeti tarafından nasıl cezalandırıldığına ve daha sonra da nasıl yeniden bir memuriyet elde ettiğine dair verilen bilgilerdir:

“... bir zamandan beri sui-idare ve irtikâbından dolayı hükûmet-i seniye’nin hükûm-i adâletiyle kocasının ma’zûliyet ıztırıp ve kederini hissetmiş (...) Kocası tebriye-i zimmet ve istihsal-i memuriyet için gündüzleri dolaşır, akşamları geç gelir, sabahları erken giderdi.” (...) Zira yine o gün, Mustafa Efendi tebriye-i zimmet mazbatasını istihsal ederek heyet-i içtimaiyenin cihet-i idaresinde bir mevki ihrazıyla Erzurum vilayetine tâbi bir kaza kaymakamı olmuş ve fakat vezaif-i memuresine ait kuvve-i icraiye kısmınca bir hatasından dolayı zan ve şüphe tahtından bulunduğu zaman mazuliyetinde giriftar olduğu deponun tesviyesi...” (s. 25–42)

Bir diğer gerçekçi gerekçelendirme uygulaması ise romanın kurgusal dünyası dışındaki gerçek dünyada var olan kişilerden bahsedilmesidir. Bu noktada, okur üzerinde gerçeklik etkisi uyandırabilmek için, gerçek yer isimlerinin ve gerçek kişilerin kullanılması arasında, oluşturulmak istenen etki anlamında, büyük bir farklılık olmadığı

söylenbilir. Romandaki kahramanların, okur gibi, İstanbul'da yaşamasıyla; romandaki kahramanların, okur gibi, gerçek dünyada var olan bazı sanatçıları takip etmesi aynı amaca hizmet eder: Gerçeklik etkisi uyandırmak.

“ ‘Volter’in, Hugo’nun, Jan Jak Ruso’nun lisanını âlem-i insaniyet öğrenmeye mecburdur’ derdi.” (s. 56) [...] “ ‘Pol de Virjini’yi mütalâa ile meşgul olurdu.” (s. 59) ... “İsmi işittikleri Lamartin’den gülerik bahsederler. Resmini gördükleri Viktor Hügo’yu sezâvar-ı takdir bulurlar.” (s. 67) ... “.... meşhur Faust Operası’nın – nihayetine takarrüp ettiği- bahçe faslını şedit bir hiss-i mehasinperverâne çalıyordu.” (s. 86)

Düzenleyimsel gerekçelendirme anlamında ele alınabilecek üç nesneden söz edilebilir: Bu nesnelere ilki bir mezardır. Bu mezarla Dilber’le Celâl Bey birlikte geçirdikleri gece karşılaşmışlardır. (s. 72) Daha sonra aynı mezar, Asaf Paşa’nın konağından ayrılırken metânetini koruyan Dilber’in mezarı gördüğünde kendini bırakıp hıçkırığa hıçkırığa ağlamasına sebep olmuştur. (s. 85)

İkincisi bir oyuncak bebektir:

“–Senin oyuncakların var mı?

–Hayır... Ben esirim.

–Ben sana bir tane vereyim.

Bu kısacık muhavere üzerine çantasından bir bebek çıkararak Dilber’e verince, timsâl-i talihini derâguş eden bahtiyarlar gibi büyük bir meserretle alarak yattığı odadaki dolaba saklamış ve merhametsiz Sudanlı görüp de bütün ümit ve âmâlinin bu timsâl-ikbâlini kırmasın diye birisi odaya girdikçe ‘Benim dolapta bir şeyim yok ki! demeyi âdet edinmişti.’” (s. 28)

Bu bebek, Dilber küçükken okulda tanıştığı ve daha sonra evlerine kaçtığı Lütfiye tarafından Dilber’e verilmiştir. Dilber bu bebeği evden kaçarken yanına alır:

“Mektebe giderken cüzünü koyduğu bohçasını önüne açarak içine en evvel Lütfiye’den aldığı bebeğini koydu.” (s. 30)

Bebek, evden kaçtıktan gecenin sabahında uyandığı evde, Dilber’in kucağındadır:

“Çocuk yatağın içinde kalkıp da arkasını dayadığı yastığa dayadığı ve yanına koydukları bebeği kucağına aldığı zaman...” (s. 33)

Dilber’in talih işareti olarak gördüğü ve çok önem verdiği bu oyuncak bebek, hiçbir şeye sebep olmadığı gibi, daha sonra da romanın hiçbir yerinde okurun karşısına çıkmaz. Bebeğin Dilber için bir anlamı vardır; ancak romancı Dilber’in bebeğe yüklediği bu anlamdan ve oyuncak bebeğin akıbetinden daha sonraki sayfalarda hiç

bahsetmez. Kurgu başlığında da bahsi geçen ve *Sefiller-Sergüzeşt* benzerliğine değinen *Sergüzeşt Romanı Üzerine* isimli makalesinde Akyüz, “Jean Valjean’ın hediye ettiği bebek Cosette’i ne kadar sevindirdiyse, bir gün Atiye’nin okul arkadaşı Lûtfiye’nin hediye ettiği bebek de Dilber’i o kadar sevindirir.” (Akyüz, 1956: 419) sözleriyle iki motif arasındaki benzerliği vurgulamıştır. Bu noktada, romancının başka bir romandaki motifi olduğu gibi aldığı ve bu motifi kendi romanına başarılı bir şekilde ekleyemediği sonucuna da varılabilir.

Romanda bir nesne okurun görüş alanına sokulmuşsa mutlaka o nesne bir şeye hizmet etmelidir. Tomaşevski’nin ifade ettiği gibi “[e]ğer öykünün başlangıcında duvarda bir çivi olduğu söyleniyorsa, öykünün sonunda, kahraman kendini bu çiviye asmalıdır.” (Tomaşevski, 2010: 264). Ancak romanda bu anlamda başarısız bir düzenleyimsel gerekçelendirme yapılmadığını söylemek mümkündür. Romancının bebekten ilerleyen sayfalarda bilinçli olarak bahsetmediği varsayılırsa, bu kurala bilinçli bir şekilde karşı çıkılarak yeni bir teknik kullanıldığı, bu kuralın oluşturduğu alışkanlığın kırılmaya çalışıldığı da söylenebilir. Ancak yazarın niyeti tam olarak bilinemese de bu durumun her halûkarda bahsedilmeye değer olduğu da ifade edilmelidir.

Üçüncüsü bir yüzüktür ki bu nesne de yine bebek gibi kendisinden bahsedildikten sonra herhangi bir şeye sebep olmamıştır:

“Çaresiz ağlamasından, sözünü itmam ve ifham edemez bir surette parmağından bir yüzük çıkararak:

- Al bunu, benim tarafından ona ver! diye yalvarırken...” (s. 84)

Romanda, *İntibah*’a benzer şekilde, çok sayıda estetik gerekçelendirme yapılmıştır. Bu estetik gerekçelendirmeler hem bağlı motiflerin engellenmesini hem de romanın estetik yönünün güçlenmesini sağlamıştır. Örneğin yaşlı kadının evinden kaçan küçük Dilber’e bakarken gözleri sadece romana has bir şekilde şöyle tarif edilmiştir:

“[B]ir ihtiyar kadın kendi nuru bitmeye fakat ruhun ziya-yı hafifi aksetmeye başlamış rıfk ve şefkatle nemlu gözlerini çocuğa dikmiş...” (s. 19)

Yine Taravet’in Dilber’in kaçtığını algıladığındaki yüz ifadesi romana has bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu yüz ifadesinde gözler, karanlıkta parlayan bir kandile; ağız piyanoya; dişler de piyano tuşlarına benzetilerek okurun göz, ağız ve diş gibi organlarla ilgili algıları değiştirilmiştir:

“Taravet, çocuğun kaçtığı yeri göremediğinden hâsıl olmuş hırs ve hiddetle, çehre-i zulmânîsinde, karanlıkta sönük bir kandil gibi parlayan gözlerinin beyazını göstererek ve korkusundan titreyen sesi, hayretten bir siyah piyanonun bir parça açılmış kapağından görülen beyaz kemikleri gibi parlak dişleri görünecek kadar açılan ağzı...” (s. 36-37)

Esircinin yanındaki kızlardan birinin tasvirinde ise çektiği acılar nedeniyle önceden kaplan gibi güçlüyken kedi gibi sessiz, önceden kuzu gibi sakinken kurt gibi acımasız olduğu ifade edilerek hayvanların özellikleriyle kızın ruh hali ve durumu arasında bir ilişki kurulmuştur:

“Minderin üzerinde dikiş diken diğer esir; kırbaç altında³⁹ kaplan olmuş bir kedi, şiddet ve hakareten kurda tahavvül etmiş bir kuzu idi.” (s. 46)

Celâl ile Dilber’in birlikte geçirdiği gecenin ardından sabah oluşu şu şekilde tarif edilmiştir:

“Bu iki âşık ve maâukun tahtgâh-ı muhabbetine –enzar-ı ağyardan ihfa için-zulmet-i leyli bir süt-re-i siyah çekiyor ve mâ-fevklerindeki sema ise bir tac-ı ikbal ile parlıyorken, güneşin o anda renkleri kavs-i kuzahı andıran hıyat-ı şuâî, hava-yı nesiminin içinde ittisa ve inbisata başlayarak ve nice bulutlarla mestur olan şark tarafındaki ufuklar birdenbire gül rengine tahavvül etti.” (s. 73)

Bu tasvirde gece, bu iki âşık için bir örtü, yıldızlar ise bir tac olarak tasvir edilir. Güneşin doğuşu ise bulutların gül rengine dönmesiyle anlatılır. Böylece gerçek hayatta günün bir kısmını ifade eden “gece” romanın estetik dünyasının içine “örtü” olarak; gerçek hayatta gök cisimleri olan yıldızlar “tac” olarak girmiştir.

Dilber’in Celâl Bey’e duyduğu sevgiden başka bir sevgiyi kabul etmemesi ise şöyle anlatılmıştır:

“Şark hayâlâtından olarak, bâran-ı nisanın ilk damlasını ahz eder etmez kapanıp da bir inciye saklayan sedefler gibi Celâl Bey’in ilham ettiği muhabbeti hifzeden kalbi hiçbir emel ve arzunun nüfuzuna müsaade etmiyor, hiçbir kimseden gelecek lütuf ve mürüvvete açılmıyordu.” (s. 122)

Yukarıdaki tasvirde ise Dilber’in Celâl Bey olan aşkı, incilere; başka kimseyi gözünün görmemesi de yine sedeflerin tek bir damlayla inciye oluşturmalarına benzetilmiş; böylece duyguların anlatımında romana has estetik bir gerekçelendirme yapılmıştır.

2.4.4. Sergüzeşt ile İlgili Son Değerlendirmeler

Sergüzeşt, teknik anlamda *İntibah*’la büyük benzerlikler gösteren bir romandır. Bu benzerlikler, her iki romanın da egemen öğesinin fabula olması, özgür motiflerin

³⁹ Bu sözcük (altında), “Sezai, Samipaşazade, (2015), *Sergüzeşt*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.” künyeli baskınının 37. sayfasında yer almaktadır

geri planda kalması, her iki romanın da kahramanların iç dünyalarına eğilimesi ve yine her iki romanda da sıklıkla alışkanlığı kırma örneklerinin kullanılmasıdır.

Bunun dışında *Sergüzeşt*'i kendini diğer romanlardan ayıran en önemli özelliği macera romanlarının kurgusunu kullanmasıdır. Bir kahramanın çocukluğundan ölümüne kadar yaşadıkları dört ayrı yer ve zamanda ele alınmış, böylece kahramanın hayatı boyunca çektiği bütün sıkıntılar okura aktarılabilmıştır. Kahraman hayatının bu kadar geniş bir zaman dilimini kapsayacak şekilde anlatılması biyografi türünün etkisiyle açıklanabilir.

Realizme bağlı olan romancının neden-sonuç ilişkisini kurma (gerekçeleştirme) konusunda hassas olması gerekirken, devrin genel bir eğilimi olarak, tesadüf tekniğine müracaat etmesi -Dilber'in Latife'nin yaşadığı evde bulunması gibi- romanın gerekçeleştirmesi anlamında eleştirilebilecek yönlerdir. Romanın son bölümünün de bu anlamda trajedik son için tasarlanmış masal motiflerine benzer bir yanı olduğu söylenebilir. Hapiste esir olarak tutulan güzel bir kadın (Dilber), kadını hapiste tutan adamın emrinde çalışmasına ve kadının başka birine âşık olduğunu bilmesine rağmen, ona âşık olan bir adam (Cevher) tarafından kurtarılıyor. Kadın bütün amacı hapisten kurtulmak ve İstanbul'a dönmek olduğu halde bundan vazgeçiyor ve kendini Nil nehrine bırakıyor. Bu hareketinin tek gerekçesinin ise yalnız başına İstanbul'a dönememek olduğu ifade ediliyor. Bu noktada bu gerekçeleştirme örgüsünün çok başarılı olduğu söylenemez. Yazarın bu tercihinin ise dönemin genel melankolik eğilimleriyle açıklamak da mümkündür.

Bu durumla ilgili başka tespitler yapılmıştır. Örneğin, Tanzimat romanlarının çoğunlukla trajik sonlu olmasıyla ilgili İdil (1983: 105-131), roman yazarının okurunu etkilemek için bu basit yola başvurduğunu ve “duygu sömürsü” yaptığını söylemiştir. Yazarın Tanzimat dönemi romancılarının bu tercihlerinin nedenine dair yaptığı açıklama ise Rus Biçimciliğinin edebiyat tarihiyle ilgili çıkarımlarına oldukça benzemektedir: “Roman yazarı, doğrudan uyarılma yoluyla romanı aktarmaya yöneldiyse, o zaman ortaya çıkacak olan yapıtı dolayısıyla bir öykünme olacaktır ve doğal olarak da kendi toplumuna yabancı kalacaktır. Yazar, romanının yabancılığını önleyebilmek için de kendisinden bir şeyler katmak zorunluluğunu duyacaktır. Bunu ise, ancak günlük yaşamın ‘trajik’ olaylarından yararlanmakla sağlayabilecektir. Bu da, ‘ölüm’ olgusu ile sağlanabilir ancak.” (İdil, 1983: 112-113) Ona göre, Tanzimat dönemi

romanları yazıldığı sırada Batı romanı acemilik devresini atlatmıştı; dönemin romanları da kendilerini bu romandan sıyırmak için kendilerine has, Osmanlı topraklarına has duygular üzerinden hareket etmişlerdir. Batı’da da böyle trajik sonlar yok değildir; ancak o romanlarda bu sonun kaçınılmazlığı romanın başına itibaren incelikle işlenir. Tanzimat romanında ise, *İntibah* dışarıda bırakılabilirse de, böyle bir hazırlık sürecinden yoksun olarak trajik sonlar kurgulanmıştır. Yazar bu durumu dönemin romancılarının acemiliğine ve kolaycılığına yormuştur.

2.5. TURFANDA MI YOKSA TURFA MI?

Mehmed Murad Bey’in⁴⁰ 1891 yılında yayımlanan ilk ve tek romanıdır. 1308 (1890-1892) yıllarında kaleme alınmış eser, Murad Bey’in özellikle gazetecilik ve fikir adamlığı yönlerini ortaya çıkaran tezli bir romandır. (Şimşek, 1999: V). Murad Bey, romanını yazmaktaki amacını şöyle ifade eder: “ ‘*Tenkid ve itirazda bulunmak kolaydır. Hüner öyle bir eseri meydana koymaktır.*’ ” gibi mantığa gayr-ı muvafık sözler çıkmıştı. Mağazada satılmakta olan bir kumaşı beğenmemek için mutlaka daha âlâ bir fabrikacı olmak lâzım geleceği kabilinden olan bu iddia hiç de makbul iddialardan değilse de kabul edip iştirak edenler çok bulundu. İşte bu gibi muterizleri bir hikâye tertip etmek için mutlaka Aleksandr Duma olmak lâzım gelmeyeceğini göstermek üzere Mizan’ın tatil-i âhirinden bil-istifade şu romanı kaleme aldım. Tenkidat-ı edebiyenin iptidasında beyan ve izah ettiğim gibi üzere münşilik ve ediplik iddiasında değilim. Fakat kitabet noksanını âsar-ı mebhusede mefkud olan efkâr ve tasvir ittiradıyla tazmin etmek ve kavaid-i asliye itibariyle gerçekten ‘Milli Roman’ tavsifine lâyık bir eseri kariin-i kiramin enzar-ı temyizine koymak fikriyle kalemin hokkaya batırıldığını ketm edemem.” (s. XIV-XV).⁴¹ Yazarın “Milli Roman” olarak kastettiği ise millet şuurunu haiz bir romandır ki romanında bu çabasının işaretlerini görmek mümkündür.

2.5.1.Tema

Turfanda mı Yoksa Turfa mı?’nin teması, idealist Mansur Bey’in İstanbul’da yaşadığı olaylar ve görüşleri üzerinden, İslami değerlere dikkat ederek yaşamak ve bununla bağlantılı olarak hilafet merkezi olan Osmanlı’nın var olması için canla başla

⁴⁰ Mehmed Murad Bey, Mizan gazetesini çıkardığı için edebiyat çevrelerinde “Mizancı Murad Bey” adıyla anılmaktadır.

⁴¹ *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır “Murad M. (1999), *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Akçağ Yayınları, Ankara.” Yukarıdaki cümleler yazarın “İfade-i Mahsûsa” isimli bölümünde yaptığı açıklamalar kısmındandır.

çalışmaktadır. Bu temanın seçiminde en önemli etken Mizancı Murat'ın Namık Kemal'in edebiyatın faydalı olması gerektiğine dair görüşlerine duyduğu yakınlıktır: "Mizancı Murat, örf ve adetlere, milli ahlak ve adaba aykırı bir edebiyatın kesinlikle karşısındadır. Yazar, eseriyle cemiyete bir vergi ödemek durumundadır. Vergi cemiyetin nasıl yararınaysa, edebi eser de cemiyet için faydalı ve yapıcı olmalıdır. Hele dini adaba aykırı bir eser, en büyük edebi cinayet sayılır." (Yılmaz, 1997: 25) Romanda da olumlu kahramanlar bu değerlere azami dikkat gösterip onurlu bir yaşam sürerler. Bu değerlere riayet etmeyenler ise kötü insanların emellerine alet olurlar ve cinayetlere kurban giderler.

2.5.2. Fabula

M1: Osmanlı Türklerinden olan İbn Galip sülalesinin Cezayir'de Osmanlı'ya isyan edip ayrılarak Cezayir'i idare etmeleri.

M2: Cezayir'in Fransızlar tarafından işgal edilmesiyle Ahmet Ağa'nın iki çocuğunun şehit olması, çocuklarından Şeyh Salih'in İstanbul'a gitmesi, Ahmed en-Nasır'ın ise Cezayir'de kalarak Fransızlarla anlaşma yoluna gitmesi.

M3: Şehit olan iki çocuğun çocukları olan Mansur ve Zehra'nın amcaları Ahmed en-Nasır'ın yanında büyümeleri.

M4: Mansur'un Zehra'yla çocuk yaşlardayken çok uğraşması ve Zehra'nın okula devam etmemesine sebep olması; buna rağmen Zehra'nın kendi çabalarıyla gizli gizli eğitimine devam etmesi.

M5a: Zehra'ya yakınlarındaki bir Fransız askerinin âşık olması, bunun sonuçlarından çekinen Zehra'nın diğer amcası Şeyh Salih'in yanına İstanbul'a gelmesi.

M5b: Mansur'un Fransa'da tıp eğitimi görmesi.

M6: Raşid Efendi'nin devletin önemli kademelerinde olan Şeyh Salih'in iltifatını kazanmak için onun evinin hemen yanında bir ev tutması.

M7: Şeyh Salih'in evlerinden Raşid Efendi'nin kızkardeşi Müzeyyen Hanım'ı görmesi, beğenmesi ve onu ikinci eş olarak alması.

M8: Mansur'un Fransa'daki eğitiminden sonra Cezayir'e dönmeyip İstanbul'a gitmesi.

M9: Mansur'un amcası Şeyh Salih'in evine gitmesi, Şeyh Salih'in ısrarına rağmen evlerinde kalmayı kabul etmemesi.

M10: Mansur'un Şeyh Salih'in oğlu İsmail Bey, kızı Sabiha ve beraber büyüdüğü Zehra'yla görüşmesi.

M11: Zehra'nın Mansur'un söylediği bir sözü yanlış anlaması nedeniyle küçüklükten kalan husumeti devam ettirmesi.

M12: Mansur'un doktorluğu kabul edilir ve kendini ispat ederse evin bir hekimi olarak onların evinde kalabileceğini İsmail'e söylemesi.

M13: Şeyh Salih'in Mansur'un haberi olmadan ona iltimas geçilmesini sağlayarak onu dışişleriyle ilgili bir kaleme ve Tıbbiye Mektebi'ne yerleştirmesi.

M14: Mansur'un doktorluk alanında namının yayılması.

M15: Mansur'un doktorluk alanındaki başarıları sayesinde Mehmet Efendi'yle dost olması.

M16: Mehmed Efendi'nin Mansur'la bir ev tutup hasta kabul etmeye başlaması ve iyi para kazanmaları.

M17: Mansur'un kalemdeki lakaytlığa daha fazla dayanamayarak kalemi bırakması.

M18: Mansur'un Şeyh Salih'in evine yerleşmesi.

M19: Şeyh Salih'in Mansur'un damadı olmasını istemesi.

M20: Zehra'nın Mansur'un gelişinden rahatsız olması.

M21: Şeyh Salih'in ikinci eşi Müzeyyen Hanım'ın bir çocuk doğurması.

M22: Sabiha ve İsmail'in bu doğumdan hiç memnun olmaması.

M23: Raşit Efendi'nin, Sabiha'nın taliplerinden Kazım Bey'e, Sabiha'yı kendi evlerine çağıracağı ve onun da Sabiha evdeyken kendilerinde olması durumunda Sabiha'yı ikna etme fırsatı yakalayacağını söylemesi.

M24: Sabiha'nın hasta taklidi yaparak Mansur'un kalbini kazanmaya çalışması, Mansur'un Sabiha'yı kabul etmemesi.

M25: Nesrin Kalfa'nın Sabiha'yla Mansur arasında yaşanan olayı Zehra'ya aktarması.

M26: Mehmed Efendi'nin kızkardeşi Fatma Hanım'ın Şeyh Salih'in evine gelmesi, Zehra'yla samimi olması.

M27: Ağabeyi Mehmet Efendi sayesinde Mansur'la tanışan Fatma Hanım'ın Zehra'ya Mansur'un iyi özelliklerinden bahsetmesi, Zehra'nın buna tepki göstermesi.

M28: Sabiha'nın Mansur'a onu sevdiğini söylemesi, Mansur'un Sabiha'yı evlenme niyetinde olmadığını ifade ederek kabul etmemesi; bu olaya Zehra ve Fatma'nın da şahit olması.

M29: Zehra'nın Mansur'un günlüklerini okuması, kendisini takdir ettiğini öğrenmesi, deftere bir not bırakması.

M30: Mansur'un defterdeki notu görmesi, kimin yazdığını bilememesi.

M31: Şeyh Salih ve oğlu İsmail'in rütbece yükselmesi.

M32: Müzeyyen Hanım'ın kardeşi Raşit Efendi'nin yeğenin Şeyh Salih'in tek varisi olması için İsmail ve Sabiha'yı öldürmek üzere, Şeyh Salih'in yanında çalışan adamı Seyis İbrahim'le bir plan yapması.

M33: Kazım Bey evdeyken Sabiha Hanım'ın da bunu bilmeden Raşit Efendi'nin evine gitmesi, Sabiha Hanım'ın Kazım Bey'e karşı koyamaması.

M34: Kalfa Nesrin'in Sabiha Raşit Efendilerin evinden çıkarken Kazım Bey'in de onunla yakın bir zamanda evden çıktığını fark etmesi.

M35: Zehra'nın da bu olayın bütün detaylarına vakıf olması.

M36: Aynı olayın tekrar etmesi üzerine Zehra'nın Raşit Efendi'nin evini basması, bir an önce evliliğin gerçekleşmesi şartıyla bu olaydan kimseyi haberdar etmeyeceğini söylemesi ve Sabiha'yı evden çıkarması.

M37: Sabiha'nın Kazım'la evlenmek zorunda olduğunu Zehra'ya söylemesi.

M38: Zehra'nın psikolojik olarak yıpranması sonucu kendini iyi hissetmemesi, bunun üzerine Mansur'un Zehra'yı muayene etmesi.

M39: Mansur'un muayene sırasında gayri ahlaki tek bir hareketinin olmamasının Zehra ve Fatma tarafından takdir edilmesi.

M40: Kazım Bey'in amcası Emin Paşa'nın Şeyh Salih'in evine gelmesi ve kızı Sabiha'yı istemesi.

M41: Şeyh Salih'in aynı ortamda bulunan Mansur'a kızıyla evlenmek isteyip istemediğini sorduktan ve red cevabı aldıktan sonra kızı Kazım Bey'e vermeyi kabul etmesi.

M42: Şeyh Salih'in Mansur'un hem kızını almaması hem de Emin Paşa ile tartışması nedeniyle üzgün olması.

M43: Sabiha'ya Kazım Bey'le evlilik haberinin verilmesi.

M44: Bütün olaylardan Zehra ve Fatma'nın haberdar olması, Fatma'nın ısrarlarına rağmen Zehra'nın Mansur'a aşkını açıklamamakta kararlı olması.

M45: İsmail'in Mansur'un işlerinin yoğunluğundan uzaklaşması için onu Kağıthane'ye gezmeye götürmesi.

M46: Mansur'un İsmail'le Kağıthane'deki münasebetsizlikleri nedeniyle tartışması ve arabadan erken inmesi.

M47: Arabayı süren Seyis İbrahim'in, Raşit Efendi'yle yaptıkları plan doğrultusunda hareket ederek arabanın devrilmesine ve İsmail'in ölümüne sebebiyet vermesi.

M48: Zehra'nın bu olay nedeniyle iyiden iyiye kötüleşmesi.

M49: Sabiha'nın düğününün ertelenmesi.

M50: Planları yolunda giden Raşit Efendi'nin hamile olduğu için ilaca ihtiyaç duyacak Sabiha Hanım için sonuncusu zehir olan üç ilaç hazırlatması.

M51: Nesrin Kalfa'nın Müzeyyen Hanım'ın bir gece Sabiha Hanım'a gizlice son ilacı verdiğini görmesi ve onu yakalaması, durumdan Mansur'u haberdar etmesi.

M52: Tüm çabalarına rağmen Nesrin Kalfa ve Mansur'un Sabiha Hanım'ın zehri içmesine engel olamamaları.

M53: Raşit Efendi ve Seyis İbrahim'in gece Şeyh Salih'in evini kundaklamak için gelmeleri.

M54: Mansur'un herkesi kurtarması; ancak evin yanmasını engelleyememesi, Seyis İbrahim'in ölmesi.

M55: Zaten zehirlenmiş olan Sabiha'nın, Müzeyyen Hanım'ın, çocuğunun ve Sabiha Hanım'ın annesinin ölmesi.

M56: Mansur'un Raşit Efendi'nin ölmesini ve zehri veren eczacının da tutuklanmasını sağlaması.

M57: Şeyh Salih'in bütün mirasını Mansur'a bıraktıktan bir sene sonra ölmesi.

M58: Mansur'un vereceği cevaptan emin olmadığı için Zehra'ya olan duygularını açamaması bu nedenle işlerine yoğunlaşması.

M59: Mansur'un sistemle yaşadığı sorunlar nedeniyle Aydın'da bir çiftliğe yerleşmesi, orada ideallerine uygun bir hayat kurması.

M60: Mansur'la Zehra'nın birbirlerine duygularını söylemesi ve evlenmeleri.

M61: Mansur'un devlete hizmet için özveriyle çalışması ve ölmesi.

2.5.3. Syuzhet

Mehmed Murad, yukarıda bağlı motifleri sıralanan fabulanın çok da önemli olmadığını, asıl önemli olanın okurun duygularının yönlendirilerek bir syuzhet kurmak olduğunu şöyle anlatmıştır:

“Bu (...) türde ‘vukuâtın ehemmiyet-i mahsûsası yoktur. Şunun için o zeminler ekseriya müelliflerin uydurmalarından ibarettir.’ Fakat bu uydurmalar da ‘âdâb-ı umumîye’ye, ‘terbiye-i millîye’ye ve ‘tab-ı selîm’e uygun olmalı, hakikat hissini vermelidir: ‘Yoksa eser âsâr-ı edebîyeden sayılamaz. Lâkin bir eserin âsâr-ı edebîyeden sayılması için kariin ‘böyle şeyler olabilir’ demesi de asla kâfi değildir. O şerefe nâil olacak eser zâhiren usul ve kavanîn-i belagate tamamen muvafık olmakla beraber – hissiyât-ı necîbe-i millîyeden birini olsun tahrik etmeli, ekseriyete göre bir ibret göstermeli, mütalâa eden insana ya kendisini yahut komşusunu hikâyenin ‘entrika’sı içinde gösterip tanıtmalı, her gün şâhidi bulunduğumuz halde ehemmiyet-i mahsusa vermeğe akıl edemediğimiz hareket ve sekenâta ehemmiyet kesbettiirecek şekil ve suret vermeli, hayra müteallik ise imredirip mütalâata sevk etmeli, değilse iğrendirip nefret ettirmelidir. Yoksa her âşık ve mâşûkanın ‘Ah! Seni ne kadar seviyorum’larına türlü türlü şekiller verilmesine ‘âsâr-ı edebîye’ denilemeyeceği gibi, her âşıka (Mecnun) ve mâşûkaya (Leyla) diyebilene de ‘edîb’ ünvân-ı muhterem verilemez.” (Akt. Emil, 123-124).

Aşağıda, yazarın bu fabulayı nasıl değiştirerek bir sanat eseri meydana getirmeye çalıştığı açıklanmaya çalışılmıştır:

2.5.3.1. Kurgu

Yukarıda yapılan sıralamanın da gösterdiği gibi *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*’da çok sayıda bağlı motif bulunmaktadır. Ancak bu bağlı motiflerin sıralaması yukarıda sıralanandan oldukça farklıdır ve aralarında özgür motifler de bulunmaktadır. Örneğin roman, zamandizimsel olarak sekizinci sırada bulunan motifle başlar, ondan önceki motifler de geriye dönüşlerle romana dâhil edilir. Sekizinci bağlı motifte ifade edilen olay da okur için başlangıçta gizem doludur.

Anlatıcı “Muvasalat” isimli birinci bölümde, daha önce hiçbir Tanzimat dönemi romanında kullanılmamış bir şekilde, birinci çoğul şahısla “İstanbul’a geliyoruz.” (s. 1) sözleriyle bir yolculuğun sonundan bahseder. Birisi İstanbul’a gelmektedir. Bu şahsın isminin Mansur olduğu söylene de geçmiş, nasıl biri olduğundan bahsedilmemiştir. Böylece diğer romanlardan farklı olarak ana kahramanın hayat hikâyesi romanın başında detaylı olarak anlatılmamış ve roman bağlı motiflerle başlamıştır. Romancının geciktirilmiş bir sunuş yaparak sonraya bıraktığı bu detaylar aynı zamanda romanın merak unsurları da olmuştur:

“Bu delikanlı kimdir?

Havf ve süruruna bais olan esbap nedir?

Süruru eğer, uzun bir müfarakatin hâsıl ettiği tahammül-güdaz bir hasrete nihayet verecek bir mülâkat eseri ise ya o havf ve telâşı nedendir?

Yoksa kavuşacağı sevgilileri içinde hayatı tehlikede olduğu ihbar olunan bir peder, valide, kardeş mi yahut bir gönül müntehabı mı var?” (s. 3-4)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere kahramanın geçmişi ve geleceği, merak unsurunu tesis etmek için romancı tarafından özellikle gizemli bırakılmıştır. Birinci bölümün ana hedefi bu merak unsurlarını tesis ederek bir gizem oluşturmak ve okuru romana bağlamaktır. Bu nedenle, romanın hareketlenmesine sebep olacak motif dizgelerinde (bağlı motiflerde) yer alan diğer kahramanlarla olan ilişkileri ya da bulunduğu mekânlardan bölüm boyunca çok az bahsedilirken kahramanın etrafında oluşacak özgür motiflerle ilgili belirleyici özelliklere daha fazla değinilmiştir. Örneğin aşağıdaki cümlelerde kahramanın İstanbul’a ilk kez geldiği ifade edilirken nerden geldiği, niye geldiği, İstanbul’da tanıdığı birilerinin olup olmadığı gibi bağlı motifleri ilgilendiren hususlar gizlenir; kahramanın romanın özgür motiflerine hizmet eden özellikleri hakkında daha detaylı bilgi verilir:

“Mansur Bey ilk defa olarak İstanbul’a geliyordu.

Ah, İstanbul’a gelmek! Merkez-i saltanat-ı Osmaniye, makam-ı hilâfet-i İslâmiye bulunan İstanbul’a kavuşmak!

Fıtraten hamiyetle zinetlenmiş, fikri müktesebat-ı ilmiye ile tenvir olunmuş, âmal ile fezail-i millîye ihataya iktidar kesbetmiş, ümmet-i muhteremenin mazisi, hâli, istikbali tefekküratıyla zihnini yormuş garib-üd-diyar ve gayur bir mazhar-ı iman ve İslam için ne demek olduğunu tatmin etmek acaba o kadar kolay bir şey midir? Kaviyen zannederiz ki pek güçtür. Çünkü o hâl, ahlâk ve fezail-i beşeriyenin hemen yegane bir numunesi bulunduğu için tefekkürat âleminde layıkıyla taayyün etmemiş bir hassa-i celile-i İslâmiyedir.

Çocukken en tatlı rüya gibi zihninde yerleşmiş fikrin ilk cevalan-ı âlisi sırasında en aziz hüyalara zemin olmuş, meslek ve maksad-ı hayatı tahdit etmek zamanı gelince en mukaddes âmalin tahsiline, en ulvî efkârın tervicine merkez olmak üzere tercih ve ihtiyar olunmuş bir kıblegâh-ı âleme ilk defa takarrüp etmekte olan bir hamiyetkârın kalbi böyle mühim bir dakikada hiç göze meydan verir mi? ” (s. 5-6)

Benzer şekilde aşağıdaki cümlelerde de yine kahramanın millî ve manevî değerlerine bağlı biri olduğu ifade edilmiş olur:

“Fesli – Şu kulenin üzerinde görünen yüksek bina Amerikalı misyonerlerin tesis ve idare ettikleri Robert Kolej mektebidir, dedi.

İngiliz – Misyoner mektebi mi dediniz?

İngiliz taaccübünü setr edemedi.

Mansur Bey iptida kulaklarına inanamadı. Sonra hayrat-ı şükran-e-i milliyeden olduğuna hükmettiği binaya doğru İngiliz’in parmağını uzatılmış görünce gözleri garip bir surette parladı, rengi tagayyür etti.” (s. 7-8)

Kahramanın Osmanlı tarihiyle ilgili mekânlara büyük ilgi göstermesi ve heyecanlanması, kendisine iltimas geçmiş olsa bile işini düzgün yapmayan bir görevlinin hareketini beğenmemesi de romanın ilerleyen sayfalarda bahsedilecek özgür motiflerle ilişkili özelliklerdir. Bölümün sonlarına doğru kahraman, Osmanlı'nın o günkü durumuyla ilgili düşüncelere dalarak sabaha kadar uyuyamaz.

“Maziye Ricat” isimli bölüm, adından da anlaşılacağı üzere kahramanın geçmişiyile ilgilidir. Ancak buna dair bilgiler verilmeden önce, romandaki hareketsizliği bozacak bir düğüm atılmıştır. Böylece meraka düşen okurun, romanın devamında adı geçecek kişilerle ilgili verilen bilgileri sıkılmadan okuması sağlanmıştır:

“O gecelik vazife-i akıl ve fikri yalnız bu kadar olsa yine zararı yoktu. Ah, daha nice umur-ı muazzama vardı ki onları da bir kere gözden geçirmek vacipti. Çünkü ‘dün’ ile ‘yarın’ beyninde külli fark olacaktı. Sabavet devriyle veda etmek üzere bulunuyordu. Yarın başka bir âlemin kapısından içeriye girmiş, hizmet-i din ve devlet meydanına kendisini atmış olacaktı. (...) Mansur Bey’in yarından itibaren deruhte edeceği vazife, dünkü vazifesine kat’a benzemeyecekti.” (s. 20)

Mansur Bey’in bu vazifesinin ne olduğuna dair bilgi verilmeden, bir nevi geçmişiyile hesaplaşması gerekçe gösterilerek geçmişe dönülür ve fabulanın ilk beş motifi anlatılır. Yazar bu beş motifi anlatırken bir yandan romanın devamında bahsi geçecek kahramanlar arası ilişkiler hakkında bilgi vermiş bir yandan da çeşitli düğümlerle merak duygusunu beslemeye devam etmiştir:

“Daha çok defalar Zehra bütün derslerden tam numaralar almışsa da bundan sonra Mansur dahi hiç bir dersten kırık numara almayarak sınıf başılığı nihayete kadar muhafaza eylemişti. Bu rekabet kalplerinde husumet peydasından hâlî kalmamış, husumetin âsarı bile defaatle meydana çıkmıştı.” (s. 27)

Mansur ve Zehra çocukluktan gelen bir düşmanlık içerisindedirler. Bu motif, kahramanlar arasındaki ilişkinin mahiyeti hakkında bilgi verdiği gibi romanın devamında bu kahramanlar karşıya karşıya geldiklerinde neler olacağına dair merakın da oluşmasını sağlamaktadır. Romanın devamında okurun karşısına çıkacak bir diğer bilgi Zehra'nın saçlarıyla ilgilidir. Saçları genelde dağınık olan Zehra, Mansur kendisiyle dalga geçince beraber okudukları okulu bırakmıştır. (s. 29) İkili arasındaki ilişkiyi tamamen bitiren bu olay, Zehra'nın kinini arttırırken Mansur'un vicdan azabı duymasına sebep olmuştur:

“–İsmail Bey geçen sene yazdığı mektupta Zehra'nın da İstanbul'da olduğunu bildirmişti. Bir daha bir şey yazmadı. Acaba hâlâ İstanbul'da mı? dedi. Sonra da:

–Acaba hâlâ öyle hırçın, huysuz mudur? Çocukluk hâliyle tahsiline mani olduğumu bir türlü kendime affedemiyorum.” (s. 29)

Bölümde geçmişe dönülmesiyle romanın devamında okurun karşısına çıkacak kahramanlarla ilgili şu bilgiler verilmiş olur: Mansur'un İstanbul'da yaşayan bir amcası, kendisine çocukluk zamanlarından kalma bir olay nedeniyle düşmanlık besleyen bir amca kızı vardır; Mansur, annesinin tesiriyle Türkçeyi çok iyi bilir ve bir gün mutlaka İstanbul'a gitmek ister. Bu geriye dönüşün sonlarına doğru ise okura Fransa'da tıp öğrenimi gören Mansur'un ne kadar dürüst, sözünün eri ve gözü pek olduğunu anlatma işlevini üstlenen ek hikâyeler yer alır. Sonuç olarak Mansur Fransa'da tıp öğrenimini tamamlamış ve İstanbul'a gelmiştir.

Okurun otel odasında geçmişini düşünürken bulduğu Mansur'la ilgili, yine romanın devamında okurun karşısına çıkacak, bir bilgi daha verilir:

“Mütalââ ettiği âsârın kenarlarını karmakarışık haşiyelerle doldururdu. Gazete bendlerini kısım kısım ayırıp her birini çekmecenin ayrı bir gözüne yerleştirirdi. Üzerinde Alter Ego, yani ‘Diğer Ben’ yazılmış olan büyük yazı defterleri muttasıl dolup sandığa konulurdu. İşte o haşiyeler, o mütalâalar, tesirat-ı yevmiye defterleri manevî Mansur Bey'in gayet sahih bir resm-i mücessemiydi. İndinde onlar rehnüma-yı hayatı, hizmet-i din ve devlet için hazırlanmış akıl defterleriydi.” (s. 41)

Mansur ruh ve düşünce dünyasını apaçık bir şekilde ortaya koyan, günlük de sayılabilecek defterler tutmaktadır.

“Mülakat” isimli üçüncü bölümde Mansur Bey'le ilgili motiflerin ilerleyişi durdurulmuş, bir konak ve konağın sahibi tanıtılmıştır. Bölümde önce konağın mahalleli tarafından “uğursuz” (s. 44) olarak nitelendirildiği ifade edilmiştir. Bu bilginin okurda bir beklenti yaratacağı ve bir nevi bir kehanet motifi olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Çünkü sonrasında hiçbir uğursuzluğun gerçekleşmeyeceği bir yer için “uğursuz” denmesi ancak yanlış bir yönlendirmenin (sahte ipucu tekniğinin) kullanıldığına göstergesi olabilir. Okurun bu sözcüğün ima ettiği şeylerin gerçekleşip (kehanet motifi) gerçekleşmeyeceğine (sahte ipucu) dair bir beklenti içine girmesi de söz konusu olabilir. Daha sonra konağın sahibi olan kahramandan bahsedilir. Bu kahraman, Mansur Bey'in İstanbul'daki amcası Salih Bey'dir:

“Konağın sahib-i cedidi hikâyemizde namı tekerrür eden İbn-i Galiblerden Şeyh Salih Efendi'dir. İki karısı ve iki çocuğu var. ‘Çocuk’ dediğimiz yirmibeş yaşında müteahhil mahdumu İsmail Rüştü Bey ile ondokuz yaşını ikmal etmiş bakir kerimesi Sabiha Hanım'dır. Şeyh Salih Efendi, mecalis-i âliyeden birine memurdur. Beynelakran fıkıh ve hadiste sayılı üstatlardandır. Kemalinden müstefid olmak arzusunda bulunan ileri rical, konağında eksik olmadığı gibi, vükelâ-yı saltanat-ı seniye ile de daima ihtilatta bulunur, nezd-i âlide makbuldür.” (s. 45)

Şeyh Salih'i tanıtan yukarıdaki ifadelerde dikkat çekici bir bilgi vardır: Salih Efendi'nin iki karısı vardır. Bu konuyla ilgili motifler, fabulada M6 ve M7 gösterilen

motiflerdir ve detaylarına romanın ancak beşinci bölümünde girilmiştir. Beşinci bölüme kadar Salih Efendi'nin ikinci eşi hakkında hiçbir bilgi verilmez. Böylece bu ifadelerle bir gizem motifi oluşturulmuş, okurdan bazı detaylar gizlenmiştir. Bu ikinci evliliğe dair bilgilerin daha sonra verilmesinin bir diğer nedeni de bu ikinci evlilikle ilgili motiflerin neden olacağı olayların/felaketlerin romanın sonlarında ele alınması gerekliliği olabilir. Aşağıda bu detaylara inilecektir.

Salih Efendi'yle ilgili bu bilgilerden sonra konağın detaylı bir tasviri yapılır. Tasvirin sonunda ise, söz kaldığı odaya getirilerek, Mansur'la ilişkileri hakkında daha önce bilgiler verilmiş olan Zehra'dan bahsedilir. Bu tasvirten sonra ise Şeyh Salih'in avukatıyla yaptığı bir görüşmeden bahsedilir. Bu görüşme yine merak uyandırıcıdır. Çünkü fazlasıyla muğlaktır:

“Salih Efendi – Demek oluyor ki, Fransa Hükûmeti dâvanın Fransa'ya nakline razı olduğunu sefire tebliğ etmiş.

–Evet, efendimiz. (...) Birader-i âlinizin henüz haberi bile olmadan biz lâzım olanları elde ederek işimizi bitiririz.” (s. 49)

Bu merak uyandırıcı muğlak konuşmalardan sonra Mansur Bey'in Salih Efendi'nin konağına gelişi anlatılır. Salih Efendi'yle Mansur Bey arasında romanın özgür motiflerini ilgilendiren bir diyalog geçer: Salih Efendi kendisini bir Osmanlı olarak değil, İbn Galib soyuna bağlı bir Arap olarak görür, Mansur Bey ise Osmanlıdır. Bu sohbetten sonra Salih Efendi Mansur Bey'den evlerinde kalmasını ister; ancak Mansur Bey bunu kabul etmez. (M9) Salih Efendi daha sonra Mansur Bey'i ev sakinleriyle tanıştırmak ister ve onu hareme doğru götürür:

“Üçü birlikte kütüphane cihetinden harem dairesine müteveccihen hareket ettiler. Efendi'nin kemal-i ehemmiyetle kütüphanesinin iki kapısını da cebinden çıkardığı büyücek bir anahtarla açması ve tekrar kilitlemesi Mansur'un nazar-ı dikkatine çarptı. Hareketi hareme karşı haysiyet-şikenane bir emniyetsizlik gibi geldi. Lâkin akabinde Şeyh Efendi'nin kitap ve âsar merakıyla hüsn-i tevil etti.” (s. 61)

Bu muğlak durumla da yine bir düğüm atılmış olur. Çünkü hiçbir sonuca varmayacak bir dikkati romana dâhil etmek söz konusu olamaz. Eğer sıradan olmayan bir durum bir kahramanın özellikle dikkatini çekmişse bu, okurun da bir beklentiye girmesine neden olacaktır. Bu da merak duygusunun tesisi için kullanılan tekniklerden biridir.

Romanın bu motife kadar olan kısmı esasında sunuş bölümü olarak değerlendirilebilir. Çünkü romanın önemli kahramanlarının belirleyici özellikleri bu

motife kadar verilmiş; bu kahramanlar arasındaki etkileşimler bu motiften sonra çatışmalar doğurmuştur. Örneğin Şeyh Salih ve Mansur Bey amca–yeğen olmalarına rağmen fikri anlamda bir uzlaşmazlık içindedir. Mansur Bey’in beraber büyüdüğü ve aralarında husumet bulunan Zehra da Salih Efendi’nin konağında kalmaktadır. Bütün bunlara bir de Mansur Bey’in hayat kavgasına başlaması da eklenebilir. Çünkü Mansur Bey, Salih Efendi’nin himayesi altına girmeyi reddetmiş ve kendi çabasıyla doktorluk yaparak, kalemde devleti için çalışarak hayatını idame ettirmeyi seçmiştir. Mansur Bey ev ahalisiyle tanışmadan önce okur için yeteri kadar meraklanacak motif bulunmaktadır: Mansur Bey’le Salih Efendi arasındaki fikri ihtilaf nelere sebep olacaktır? Zehra ile Mansur arasında neler yaşanacaktır? Mansur Bey, hayatını idame ettirmeyi başarabilecek midir?

Mansur Bey’in ev ahalisiyle tanışmasıyla bu sorulara yenileri eklenir. Bu sorular Felatun Bey ile Rakım Efendi’deki Rakım’ın hangi kadını tercih edeceğine benzer şekilde Mansur Bey hangi kadınla aşk yaşayacağı etrafındadır. Romanda, bu kapsamda, Rakım Efendi gibi, Mansur Bey’in aşk hayatına dair düğümler atılır, okur yönlendirilir, muğlak noktalar bırakılır ve bu sayede romanın sürükleyiciliği sağlanır.

Yazarın bu belirsizliği beslemek için attığı ilk adım, adaylardan birincisinin belirleyici özelliğini ön plana çıkarmaktır:

“Mansur kendisinin hesaba konulmasını izhar eden pehlivana dönüp baktı. Gençlik, güzellik, nuraniyetine gark olmuş bir duhter-i melek-sima göründü. Kusursuz beyaz yüz. Dudaklarının uçları nazlıca yukarıya kıvrılmış küçük pembe ağız. Siyah göz, yüksek göğüs, ince bel, mini mini eller, müzeyyen ve zî-kıymet tuvalet, kısaca fistanı altında beyaz iskarpin içinde görünen küçük ayaklar hep hüsn-i tesiri mucipti. Mansur biraz şaşırıldı. Bir şey söyleyemedi. Fakat gözünü yüzünden alamadı.” (s. 64)

Anlatıcının “hüsn-i tesiri mucipti.” ifadesini kullanmasının, okuru yönlendirme tekniklerinden biri olduğu söylenebilir. Çünkü romanın kurgusal dünyasının içinde bir kahraman olarak bulunmayan anlatıcı, okurun tasvir edilen bu kahramanı etkileyici bulmasını sağlamaya çalışmıştır.

Daha sonra Sabiha isimli kahramanın anne babasının aklından geçenler açığa vurularak Sabiha ile Mansur arasındaki olası bir evliliğe dair bir düğüm atılır:

“Cümlesi Sabiha’nın Mansur’da büyük bir tesir hasıl ettiğine hükmettiler. Bu hüküm, Efendi’nin ekmeğine yağ demektir. Sair emsali gibi kızını bir gün ev bark sahibi etmeyi ikdam-ı umur addeden Hanımefendi dahi bu babda kocasına kalben iştirak etti. İsmail Bey ise yekden Mansur’u sevivermişti.” (s. 64)

Mansur Bey’in damatlığı konusunda bir fikir birliğinin olmasıyla, okurda Mansur Bey–Sabiha Hanım evliliğinin yakın bir ihtimal olduğu hissi verilir. Ancak

yazar, teknik bir hata yapma pahasına bu konuda bir muğlaklık yaratmaya da çalışmıştır:

“Merkez-i mütalâatı umumiye olan Sabiha'nın kalbinden ne geçtiği pek belli değildi. Başka bir mütalâa geçip geçmediğini biz de bilemeyiz. Bildiğimiz bir şey varsa o da genç, yakışıklı Mansur'un kendi güzelliğinden hayran kalmasından dolayı Sabiha'nın hasıl ettiği muzafferiyet lezzetinden ibarettir. Sabiha buna pek mesrur oldu.” (s. 64-65)

Romanın birçok yerinde kahramanların içinden geçenleri bilen anlatıcının tam da en olması gereken yerde bir kahramanın içinden geçenlerle ilgili “biz de bilemeyiz.” demesi, kullandığı tekniği ifşa etmesini gerektirecek bir durumdur. Kaldı ki anlatıcı hem Sabiha'nın kalbinden ne geçtiğini bilmediğini ifade etmekte hem de, yine iç dünyasında olan, beğenilmekten duyduğu mutluluğu, “zafer lezzeti”ni, bilmektedir. Bu noktada romandaki anlatıcının gücünün sınırlarının belirsizliği ya da tutarsızlık sorunu ortaya çıkmıştır.⁴²

Belirsizliği oluşturan ve birçok açıdan güçlü durumda bulunan Sabiha isimli kahramandan sonra sıra, diğer aday, Zehra'yla karşılaşma anına gelir ve Zehra'nın az önce Sabiha'yla Mansur arasındaki bakışmayı nasıl gördüğü, neler hissettiği kesinlik içermeyen ifadelerle verilir:

“Fakat her nedense Sabiha'nın serbestane müdahalesi üzerine Mansur'un çeşm-i hayranını onun cemaline atfettiğini görünce yüreğinde meçhul bir ıstırap hissetti. Bütün dikkatini Mansur'un yüzüne hasreylemiş bulunan Zehra en sonra âsar-ı hayreti meydana koyan Mansur'un yüzünde aksine bir tebeddül müşahede ettiği vakit yüreğindeki hiss-i ıstırap kayboldu. Yüreği bundan haz etti. Lâkin Mansur'un, Sabiha gibi en parlak bir yaldıza bile aldanmaya hiç meydan vermemiş olan zekâsını görünce fikrindeki husumet yeniden gıcıklandı.” (s. 66)

Anlatıcının Sabiha'nın içinden geçenleri bilemediğini söyleyip Zehra'nın içinden geçenleri detaylı bir şekilde anlatması, Zehra'ya özel bir dikkat göstermesi okurun da Zehra'ya özel bir dikkat göstermesi sonucunu doğurur.

Hisleri konusunda emin olmayan Zehra, Mansur'u çocukluktan itibaren tanınmasıyla bu “rekabette” bir adım öndedir. Ancak ona düşman olması ikilinin bir araya gelmesindeki en büyük engellerden biridir. Diğer engel ise yanında kaldığı amcasının kendi kızını Mansur'la evlendirmek istemesidir. Buna rağmen yazar Zehra'nın, Mansur'un dikkatinden tamamen uzak olmadığını göstermek ister gibi, Zehra'yı da oldukça güzel bir kadın olarak tasvir eder:

⁴² Roman kişilerinin kalbinden geçenleri okuma noktasında yazarın bir acziyet belirtmesi erken dönem Türk romancısı için teknik bir kusur dışında, okur ile yazar arasındaki ufuk kesişmesini kolayca yakalama çabası olarak da değerlendirilebilir.

“Sabiha’ya lâtif, nazik, güzel diyecek bir kalemin Zehra’ya da güzel, hem de pek güzel diyeceği aşikârdı. Lâkin bu güzellikte nezaket değil, bilâkis heybet ve mehabet vardı. Can yakıcı, göz kamaştırıcı, hiss-i ihtiram celbedici bir cemale malikti.” (s. 66)

Mansur Bey, iki güzel kadın arasındadır. Bu kadınlardan Sabiha’yla evlenmesi oldukça olası, Zehra’yla evlenmesi ise uzak bir ihtimaldir. Mansur’un Zehra’nın saçlarıyla ilgili münasebetsiz bir şaka yaparak Zehra’nın kalbini kırması ise (s. 68) bu ihtimalin iyiden iyiye azalmasına sebep olur.

Romanın bu temel çatışması, “Mübaşeret ve İlk Meyusiyet” adlı dördüncü bölümün başında Mansur Bey’in kendini affettirmek için yazdığı mektubu Zehra’ya götürmesi için İsmail Bey’e vermesiyle devam eder. (s. 72-73) Mansur’un bölümün adının da ima ettiği iş hayatına dair motifler ise Sabiha–Mansur–Zehra üçgeninde olan bitenlerle ilgili merakı kesintiye uğratır.

Dördüncü bölüm Mizancı Murat’ın yazdığı romanla vermek istediği asıl mesajın yer aldığı “Osmanlı sistemindeki çözülmenin sebepleri” ile ilgili özgür motiflerden oluşan bir bölümdür. Bölümde fabulayı ilgilendiren motifler ise Mansur Bey’in Mehmet Efendi isimli bir doktor ve onun kız kardeşi Fatma Hanım’la samimi bir arkadaşlık geliştirmesi ve birlikte özel muayenehane olarak kullandıkları evde yaşamalarıdır.

“Güller ve Dikenler” isimli beşinci bölümle birlikte üçüncü bölümde ele alınan motiflere geri dönülür. Bölümün başında Salih Efendi, oğlu İsmail, birinci eşi ve hatta Sabiha Hanım’ın kendi evlerinde kalmaya başlayan Mansur Bey’i damat olarak kabul ettikleri ifade edilir. Ancak ilk defa Sabiha Hanım’ın Mansur Bey’e uygun olmadığı anlatıcı tarafından ifade edilir ve Sabiha Hanım kötülenir:

“Sabiha Hanım dahi ninesinin hükmünü belki fikren tasdik eylediyse de cuma günleri ‘bulunmaz olan damadı’ evde bırakarak Kâğıthane seyrine gitmekten geri durmadı. Hatta Kâzım Bey’den name, başkalarından dahi iltifat kabul eylemekte bir beis görmedi.” (s. 100)

Böylece, okurun olumlu biri olarak görmesi için sürekli övülen Mansur Bey’in, yapmaması gereken bir evliliğe sürüklenişi motifi ortaya çıkar. Çünkü Mansur Bey’in Sabiha’nın bu yönünü bildiğine dair herhangi bir bilgi yoktur. Zehra ise Mansur Bey’in gönderdiği mektubu okumadan yırtıp atmıştır.

Bundan sonra geçmişe dönülür ve fabulada M4 ve M5a olarak ifade edilen motiflerden bahsedilir, Zehra’nın ne kadar namuslu, çalışkan ve faziletli olduğu ortaya konmuş olur. Böylece de Sabiha–Mansur–Zehra üçgeninde kötü olan kazançlı çıkıp Mansur Bey gibi bir beyefendinin eşi olacak, iyi olan ise hem sürdürdüğü düşmanlık

hem de ev ahalisinin muhalefeti nedeniyle böyle bir eşe ulaşamayacak gibi görünmektedir. Kaçınılmaz görünen bu durumun etkisini arttırmak için olsa gerek, Zehra'nın geçmişinden sonra bu defa Sabiha'nın Kağıthane maceralarından bahsedilir, Zehra ise bu gezintilerden nefret etmiştir.

Daha önce Mansur Bey'in iş hayatında yaşadıklarıyla kesintiye uğratılan aşk üçgeni motifi, bu defa bambaşka bir motifle kesintiye uğrar: Salih Bey'in diğer eşi Müzeyyen ve kardeşi Raşit Efendi'nin yaptıklarıyla ilgili motifler. Bu motifler Müzeyyen Hanım'ın doğum yaptığının ifade edilmesiyle başlar. Aslında ana hikâyeden tamamen ayrı bir ek hikâye olarak da düşünülebilecek bu motif dizgesi, dizgenin en önemli kahramanının nasıl biri olduğunun gösterilmesiyle devam eder:

“– Hanımefendiler de efendilerimizdir, küçük beyefendiler de efendilerimizdir. Hizmet ederiz. Canımızı onlar için veririz. Lâkin ne yalan söyleyeyim? Yalnız Efendi'nin yeni kayını Raşid Efendi'yi ben bir türlü sevemedim. Efendi'nin yanında oturur görsem, şöyle yanımdan geçse – bilmem neden– kalbime bir şey oluyor. Hasılı o adamdan hoşlanmıyorum.” (s. 113)

Mansur Bey lohusayı muayene etmek için Salih Efendi'yle birlikte giderken romanın başlarında dikkatin çeken kapı motifinin aslı ortaya çıkar:

“Üçü birlikte olarak kütüphane dairesinin harem sofasına çıktılar. Sofradan dahi aralığa çıkmaksızın kalın perdeli bir kapıdan odaya, ondan dahi diğer bir odaya girdiler. Bu oda loğusa odasıydı. Konağa ilk geldiği günü Mansur, sofadan aralığa geçerek üç adet kapalı kapının önünden geçmişti. Bu bölüğün, yeni hareme mahsus olduğunu şimdi anladı.” (s. 115)

Muayeneden sonra kızkardeşinin yanına gelen Raşit Efendi'nin işlerinin yolunda gittiğini söylemesiyle bir plan dâhilinde hareket ettiği ortaya çıkar. Salih Efendi'nin başına geleceklerle ilgili merakın artması için, planın detaylarına girilmeden önce Raşid Efendi'nin nasıl biri olduğu anlatılır:

“Raşid Efendi acip bir mahlûktu. Zekâveti, sözü, sohbeti yerindeydi. Lâkin kendisinde bir sevimsizlik vardı. Kendisini gören yüz kişiden mutlaka doksan dokuzu bir daha görmek üzere arzu hâsıl edemezlerdi.” (s. 116)

Daha sonra o güne kadarki süreç ele alınır (M6–M7): Raşid Efendi, devletin çeşitli kademelerinden çeşitli suçlarla görevinden alınmış bir adamdır. Nüfuz sahibi Salih Efendi'ye yakın olmak için onun evinin yanındaki evde oturmaya başlar. Salih Efendi, bir gün kızkardeşi Müzeyyen'i görür ve çok beğenir. Daha sonra da Salih Efendi'yle Müzeyyen Hanım evlenirler. Bu tanıtım faslı, Raşid Efendi'nin daha önce açıklanmayan asıl planının ne olduğunun ifade edilmesiyle biter:

“– Gözlerini aç! Boş bulunma! Konakta olan biten hakkında bir harf saklamaksızın her şeyi bana haber vereceksin. Yeni alınan hâdim Hurşit ile Efendi’nin elbisesine bakan Şirin Kalfa bizim adamlarımızdır. İkisini mahsusan ben tedarik ettim. Onlardan emin ol. Güzel davranırsan bu konak, servet, cümleten seninle benim olacaktır! demişti.” (s. 124)

Yazarın sıkça uyguladığı tekniklerden biri olan motiften motife geçme tekniğinin bir örneği olarak, önce bu bebeğin doğumunun aile bireylerinde uyandırdığı etkiden bahsolunur, daha sonra Sabiha’nın düşüncelerine annesinin gösterdiği tepkiyle söz Sabiha’ya geçer. Böylece yazar motifleri birbirine bağlarken bazen bir şekilde iki motif arasında bir bağlantı kurmaya çalışmıştır:

“– Ben ne evvel isterdim, ne de şimdi isterim. Çocuğunu da sakın elime vermesinler. Fare yavrusu gibi boğup atıveririm.

–Terbiyeni unutuyorsun, beni mahcup ve meyus ediyorsun, kızım! Münasebetsiz lakırdıdan haz etmem.

Sabiha Hanım öfkelenmişti, odadan çıktı. Lâkin öfkesinin sürekli bir şey olmadığı, odasından bir dakika sonra gelen piyano sadasından anlaşıldı.

Sabiha Hanım’ın odası ise âdeta bir kuş kafesi gibi toplu, ziynetli bir yuvadır. Elbisesi gibi odasının güzel olmasına Sabiha Hanım’ın büyük merakı vardır. Piyanodan kalktıktan sonra Sabiha Hanım aynanın önüne gitti. Başındaki gülü düzeltti. Seve seve bir müddet kendine baktı. Tebessüm etti.” (s. 124-125)

Söz artık Sabiha–Mansur ilişkisine geçmiştir. Böylece motiflerin birbirlerini engellemesiyle merak duygusu sürekli ertelenmiş ve romanın sürükleyiciliği sağlanmıştır.

Daha önce Sabiha’nın içinden neler geçtiğini bilmediği ifade eden anlatıcı bu defa Sabiha’nın da Mansur Bey’i beğendiğini; ancak Mansur Bey’in neden kendisine ilgisi olmadığını düşündüğünü aktarır. (s. 125) Bu nedenle sinirlenen Sabiha Hanım bu durumu gurur meselesi yaptığından olsa gerek Mansur Bey’in kendisine ilgi göstermesini sağlayacak bir şeyler planlar:

“Dur sen! Ben seni dört gözle aramaya mecbur edeyim!” (s. 126)

Sabiha’nın yapacağı şeyin başarıya ulaşmasını zorlaştırmak için, yazar ilk defa Mansur Bey’in bu konularla ilgili görüşünü açıklar:

“Peder ve validesi, hususiyle kardeşi, Mansur’u herkese tercih ettikleri için izdivaçlarına hemen olmuş bitmiş nazarıyla bakıyordu. Çünkü kendisinin reddolunabileceğini hatırına bile getirmiyordu. Lakin evdekilerin kâffesi bu babda Sabiha Hanım’la hem-efkâr değillerdi. İsmail Bey, Mansur’un tehhül hakkındaki fikrini bir defa sormuştu. Mansur bilâ-tereddüt beş on sene daha tehhül etmek niyetinde olmadığını, hatta külliye bekâr kalmak ihtimali olduğunu söylemişti. Salih Efendi de Mansur’un öyle bir fikirde bulunacağını tahmin ediyordu.” (s. 126)

Esasında bu bilgilerle Mansur–Zehra ilişkisine dair bir engel daha çıkmış olur. Çünkü Mansur evlenmeyi düşünmemektedir.

Sabiha planını işletmeye başlar. Hasta olduğunu bahanesiyle Mansur Bey'i çağdırtacak ve muayene sırasında kendisini ona gösterecektir. Ancak Mansur oralı olmaz ve Sabiha'yı kızdırır. Yukarıda zikredilene benzer bir teknikle Raşid Efendi'den Sabiha Hanım'a geçen söz, bu defa Zehra'ya geçer. Geçişini sağlayan ise Mansur Bey, Sabiha'yı muayene ederken yanlarında olan Nesrin Kalfa'dır. Nesrin Kalfa, Sabiha Hanım'ın odasından çıktıktan sonra soluğu Zehra Hanım'ın odasında alır:

“Sabiha Hanım'ın ilk hiddetinden kaçan Nesrin Kalfa, mümkün mertebeye uzak bulunmak fikriyle harem dairesinin en ucunda bahçe tarafındaki köşeyi teşkil eden Zehra Hanım'ın odasına kadar gitti. Bu oda vasi, güzel bir oda ise de sabahtan akşama kadar güneş içinde bulunduğu için konaktakilerce rağbetsiz kalmıştır.” (s. 130)

Odasının tasvirinden sonra oldukça muğlak ve karmaşık ifadelerle Zehra'nın Mansur hakkındaki düşünceleri anlatılır. Zehra, derin bir kararsızlık içindedir. Bütün belirtiler Mansur'un iyi bir insan olduğunu gösterirken, Zehra bundan memnuniyet duymamaktadır. Nesrin Kalfa, Sabiha Hanım'la Mansur Bey arasında geçenleri ve dahası Mansur Bey'in evdeki herkes tarafından ne kadar sevildiğini, ne kadar düzgün bir insan olduğunu anlatır.

“Nesrin, bahçede gezindiğinden bahsettiği sırada Zehra'nın yanaklarına kan hücum etmişti. Nesrin bunu göremedi. Keza Bilal ağanın malûmatına binaen Nesrin, Doktor Mehmed Efendi ile Mansur'un şirketlerinden ve Mansur'un okumuş Fatma Hanım'la görüşmesinden bahsettiği sırada Zehra'nın yüzünde nümayan olan tagayyürü de müşahede emedi.” (s. 137)

Ancak okur Zehra'daki bu değişiklikleri “görmüştür.” Zehra'nın inadı kırılmaktadır. Yeni tanıştığı Fatma Hanım'ın Mansur Bey hakkındaki fazlasıyla olumlu görüşleri de Zehra'yı etkiler; ancak Zehra bunu belli etmez.

Tamamen Osmanlılık–Milliyetçilik ilişkisiyle ilgili özgür motiflerden oluşan bir bölüm olan “Şirket-i Amal ve Zıddiyet-i Efkâr”, okurun yukarıdaki motiflerle ilgili merakını kesintiye uğratar, fabulanın ilerleyişini yavaşlatır.

Bir sonraki bölüm olan “Vicahî ve Gıyabî Aşk”la birlikte aşk motifine geri dönülür. Fatma Hanım, Zehra–Mansur ilişkisi için kolaylaştırıcı bir kahraman olmasına rağmen Zehra'nın Mansur'a kendisinden söz etmeme sözü verdirmesi nedeniyle bu işlevi yerine getiremez:

“Fatma bunların yekdiğerine her cihetle küfüv olduklarını, yekdiğeri için yaratıldığını görüyordu. Lâkin ne çare? Tabîî olan bu emri husule getirmek için yardım etmekten men olunmuştu. Mani olan yalnız bir söz idiyse de Fatma namusu üzerine verilmiş sözü bozmamak için icap ederse başını kestirirdi.” (s. 166)

Zehra cephesinde ise belirsizlik devam etmektedir:

“Bu sıralarda Zehra ne âlemdeydi? Zehra bile kendisinin ne âlemde olduğunu tamamıyla bilmiyor. Derunu mücadele içindedir. Mansur hâlâ kalbinden çıkmıyor. Lâkin Zehra hâlâ kalbindekinin eski husumet ve adavet olduğuna kanidir. Kibirli kız, muhabbet olduğuna hükmetseydi belki kibrinden o kalbi kurtarıp fırlatmaya kıyam ederdi” (s. 166)

Daha sonra Zehra ve Fatma Hanım, Sabiha Hanım’ın Mansur’a ilan-ı aşk ettiğine ve aralarındaki konuşmalara tanık olurlar. Mansur, bu aşka karşılık vermeyince Sabiha Hanım bunun suçlusu olarak Zehra’yı gösterir; ancak Mansur Zehra’yı savunur. (s. 167–171)

Bu motifle aslında Sabiha–Mansur evliliği ihtimali bitmiş, Zehra–Mansur ihtimali ise artmıştır. Bu durum Zehra’nın Mansur’un odasına girmesi ve “Alter Ego No. 9” ismini verdiği günlüğü okumasıyla iyiden iyiye artar. Zehra artık pes etmiş ve yelkenleri suya indirmiştir. Ancak bu defa bu birlikteliğe dair daha esaslı bir engel ortaya çıkar:

“ ‘Mansur! Seninle uğraşmak benim gibilerin haddi miymiş? Sana cariye olmak bile büyük bir baht bilinmelidir!’ Bunu söyleyen Zehra birden durdu. Mansur’un, ‘Zaten teehhül etmek fikrinde değilim... Ben aile adamı olamam. Cemiyete vücudum vakf olunmuştur.’ ifadesini hatırladı.” (s. 176)

Zehra buna rağmen deftere Mansur için imzasız bir not bırakır. Mansur’un bu imzanın sahibinin kim olduğunu merak etmesiyle bölüm biter.

Daha önce de olduğu gibi, motif dizgeleri “Med ve Cezir” isimli sekizinci bölümde de birbirlerini engellemeye devam ederler. Mansur–Zehra ilişkisi ihtimali iyice çetrefil bir hale gelmiş, işin nasıl sonuçlanacağına dair merak artmışken yazar bu bahsi tamamen kapatıp sözü Salih Efendi ve oğlu İsmail’in hak etmedikleri halde devlet kademelerinde yükselişleriyle ilgili özgür motife getirmiştir. Bu motiflerden sonra ise romanın önceki bölümlerinde plan kurduğu söylenen Raşit Efendi ile ilgili motiflere dönmüştür. Raşit Efendi’nin ilk planı İsmail Bey’le ilgilidir:

“Raşid – İsmail Beyefendi seyre giderken kırları koşturuyorsun değil mi?

İbrahim – Evet efendim.

Raşid – Nasıl? Güzel, oynak hayvanlar değil mi?

İbrahim – (Lakırdının değişmesinden dolayı nefes alarak) Efendim İstanbul’da ben eşlerini görmedim. Ben olmasam onları kimse zaptedemeyecek.

Raşid – Cuma günü akşam üstü çayırdan avdet ederken rıhtım boyuna iniyor musunuz?

İbrahim – Evet.

Raşid – Hayvanlar bir şeyden ürker mi?

İbrahim – Bazen köpekten, başka hayvanlardan huylanırlar, lâkin ürkmeyiz. Yalnız kasap beygirleriyle ot yahut odun yüklü hayvanlardan ürkerler.

Raşid – Sözüme iyi dikkat et!

Bunu söylemiş olan Raşid Efendi eğilip İbrahim'in kulağına bir şey söyledi. İbrahim dehşetinden beş adım geriye çekildi. Gözleri fırlamış, ağzı açılmıştı.” (s. 187)

Raşid Efendi'nin planı aşağı yukarı belli olsa da yazar, “kulağına söyleme” şeklinde ifade edilebilecek bir teknikle merak duygusunun artması için planın tam halini okurdan gizlemeye çalışmıştır. Raşid Efendi'nin, M33–M34–M35 ve M36'da ifade edilen⁴³, ikinci planı ise, Şeyh Salih'in ikinci çocuğu Sabiha Hanım'la ilgilidir.

Mansur–Zehra motifine, Mansur Bey'in, Sabiha'nın Kazım Bey'le yaşadıkları nedeniyle psikolojik olarak yıpranan Zehra'yı muayene etmesi motifiyle kısa bir şekilde döndükten sonra yine Osmanlı sisteminin bozulmasıyla ilgili uzun bir özgür motif bu bahsi engeller. Bu özgür motiflerin içinde fabulayı ilgilendiren tek gelişme Kazım Bey'in amcasının Sabiha'yı Salih Bey'den istemesi, Salih Bey'in Mansur Bey'e Sabiha'yla evlenmek isteyip istemediğini sorması, Mansur Bey'in de istemediğini söylemesidir. Bundan sonra Mansur Bey'le Kazım Bey'in amcası arasında devlet sistemindeki bozulmayla ilgili uzun bir konuşma geçer.

“Dolaplar Döndü!” isimli onuncu bölüm; Sabiha Hanım, annesi, babası ve İsmail Bey'in Kazım Bey–Sabiha Hanım arasındaki evliliği kabullendiklerinin anlatılmasıyla başlar. Haberin Fatma Hanım'ın yanında kalmakta olan Zehra'ya ulaşmasıyla söz yine Mansur–Zehra motifine gelir. Mansur'un Salih Efendi'ye evliliği düşünmediğini söylemesi üzerine konuşan Fatma Hanım bu sözün o durum için söylendiği konusunda Zehra Hanım'ı iknaya çalışır. Zehra Hanım ise konuyla ilgili önemli bir düğümün atılmasına sebep olacak sözler söyler:

“Zehra – Ben zihnimde karar-ı kat'i verdim. Mansur Bey'i hür bırakmak, memleketin menafii iktizasından bildiğim cihetle harekâtını sekte dâr edecek bir hâl benim tarafımdan vaki olamaz. Siz dahi bu babda bana karşı kat'i sözle bağlı olduğunuzdan hissiyatım hakkında Mansur Bey'e bir şey ima etmekten memnusunuz. Bu takdirde işin başka türlü olması bir mucizeye mütevakkıftır. Ben dahi size açık söyleyeyim: Her ne kadar sebebiyet vermekten kaçınırsam da öyle bir mucize vaki olup yekdiğerimize kavuşacak olursak dünyada kendimi en bahtiyar kadın bileceğimi setr edemem.” (s. 238)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere, Mansur–Zehra evliliği ancak mucize derecesinde sıra dışı bir olay gerçekleştiğinde mümkün olacaktır. Bu sıra dışı olaylar da Zehra'nın bu sözlerinden sonra tek tek gerçekleşmeye başlar: Önce, Raşid Efendi'nin planı doğrultusunda hareket eden Seyis İbrahim, atlar ürkmüş gibi yaparak arabanın denize uçmasına ve İsmail Bey'in ölmesine neden olur. Bu olayın sonucunda Kazım Bey–

⁴³ Bu motif dizgesi içinde diğer motiflerle ilgili hiçbir bilgi verilmediği için fabuladaki halinin verilmesiyle yetinilmiştir.

Sabiha Hanım düğünü ertelenir. Sabiha Hanım hamile olduğu için ilaca ihtiyaç duyacağını bilen Raşid Efendi, Sabiha Hanım'ın ölmesine neden olacak ilaçlar hazırlar. Bunları bir gece Sabiha Hanım'a vereceken Nesrin Kalfa olayı fark eder ve durumdan Mansur'u haberdar eder. Mansur, Seyis İbrahim ve Raşid Efendi'nin üstüne giderken Zehra Hanım gayriihtiyari şunları söyler:

“Zehra – Mansur! Mansur!... Mansur Beyefendi! Kendinizi gözetiniz!... Muhabbetim namına olarak size and veriyorum, vücudunuzu sakınınız!” (s. 262)

Raşid Efendi'nin Salih Efendi'nin ailesini mahvetmesi motifinin romanın temasına hizmet eden bir yanı olmadığı gibi fabulanın işleyişi için olmazsa olmaz bir rolü de yoktur. Romanın fabulası zaten Mansur–Zehra aşkı çerçevesinde kurulmuştur. Bu motif dizgesinin, romandaki kahramanları zor durumda bırakarak normalde yapmayacakları şeyleri yapmalarını sağlama maksadıyla romana dahil edildiği söylenebilir. Bu tekniğin bir sonucu olarak Zehra Hanım, aksine bir kararı kati olarak almasına rağmen, Mansur Bey'e duyduğu muhabbeti söylemek durumunda kalmıştır.

Daha önce “uğursuz” olduğu söylenen konak Seyis İbrahim ve Raşid Efendi'nin yaptıkları baskın sonucu tamamen yanar; Sabiha Hanım, annesi, Müzeyyen Hanım ve çocuğu bu olaydan sonra teker teker ölürlür. Böylece motifte ifade edilen kehanet de gerçekleşmiş olur.

“Nakl-i Yekûn” adlı on birinci bölümde Mansur, olayın mahkemeye taşınıp Salih Efendi'nin namının zedelenmemesi için Raşid Efendi'nin ölmesini, ona ilaç veren eczacının da ceza almasını sağlar.

Mansur Efendi'nin yanında kaldığı Mehmet Efendi ve kardeşi Fatma Hanım yuvalarını kurmalarına rağmen Mansur Efendi Zehra Hanım'a evlenme niyetini açıklamaya tereddüt eder ve çeşitli görevlere talip olup kabul görmeyince Aydın ilinin içinde ideallerini gerçekleştireceği bir çiftlik kurar. Bir gün Mehmet Efendi, Fatma Hanım ve Zehra Hanım Mansur Bey'i ziyarete gelirler. Yaptıkları bir gezinti sırasında Mansur Bey'in üstüne bir ağaç düşer ve Mansur Bey yaralanır. Bu motif ikilinin birleşmesini sağlar:

“ – Mansur! Mansur!.. Cevap ver! Yoksa şimdi öleceğim! diyerek acı acı bağırıyordu.

Zehra – Mansur! Sevgili cananım! Beni terkedip sakın gitme! Sensiz bir gün yaşayamam... (...)

Mansur – Zehra!.. Zehra Hanım, sen misin? Artık rüya değil a?

Zehra – Hayır Mansur, rüya değildir, benim! İki saatten beri yanındayım.

Mansur – Artık benden kaçmayacaksın, ayrılmayacaksın, beni azap içinde bırakmayacaksın, değil mi?

Zehra – Hayır, Mansur.” (s. 294–296)

Böylece Mansur–Zehra aşkının oluşturduğu dizge sona erer. Ancak bu bitiş şekli tamamlanmışlık hissi taşımayacağı için olsa gerek bu motiften hemen sonra, bu sonla alakasız bir başka motife dönmüştür: Kazım Bey ve Raşid Efendi’nin eşi Emine Hanım. Bu ikili, yaşanan olayları unutmuş keyiflerine bakmaya başlamışlardır. Bu motiften de sonra aşağıdaki cümlelerle roman tamamlanmış gibi görünür:

“Konağın arası hâlâ bomboş duruyor. Yabani otlar adam boyunda çıkmaktadır. Komşular ‘meş’um’ arsaya kuzularına bile ayak bastırmak istemezler. Hatta Raşid Efendi’nin hanesini iştira eden esirci Ayşe Hanım bir gün acemi halâyığın arsaya çamaşırını serdiğini görünce telâştan onu dövdüğü gibi, çamaşırını dahi üst kata çıkartmaksızın ertesi günü eskici Yahudiye satmakla şeametinden kurtulmak istemişti...” (s. 298)

Romancı böylece daha önce yaptığı “uğursuz ev” kehanetini hatırlatarak bu motifin de tamamlandığını ilan etmiş olur. Roman tamamlanmış gibi görünür; çünkü bütün çatışmalar bitmiş, denge sağlanmıştır. Ancak roman tamamlanmamıştır. Romanın yazarı, romanın vermek istediği mesajlar açısından yetersiz kaldığını ya da Mansur Bey kahramanının pratikten çok teoride kaldığını düşündüğü için olsa gerek, mektup tekniği aracılığıyla, Osmanlı topraklarının dört bir yanında Mansur Bey’in aldığı tehlikeli görevlerden bahseder. Romanın sonunda ise Mansur Bey ölür.

Bu bitiş, romanın çok ilginç bir özelliğini ortaya çıkarır. Çünkü roman, bütün motifler bitip çözüme kavuşulduktan sonra tekrar hareketlenmiş ve ikinci bir son daha yapılmıştır. Bu anlamda romanın “iki sonlu” olduğu söylenebilir.

2.5.3.2.Özgür Motif

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? birçok kaynakta, aşağıda olduğu gibi, özgür motiflerden bahsedilerek özetlenmiştir:

“Bu roman, çöküşün nedenlerinin başında iktisadî yetersizliği, israf içinde ve dışa bağımlı bir yönetim zaafını, çalışma ve emeğe dayanmayan gelirleri, düzensiz vergileri bulan ve buna benzer bir yığın yanlışlığın hasta ettiği bir imparatorluğu kurtarmaya çare arayan yazarın düşüncelerini yansıtır. Eğitilmiş, üreten bir toplumla ve seçkin yöneticilerle bu durumdan kurtulunacağına inanmak isteyen yazarın bu romanı, sonunda kendisinin de ümitsiz bulduğu ütopyasının çöküşüyle son bulur.” (Arslan, 2007: 351)

Zaten yazar, romandan önce yaptığı açıklamada, romanın dikkate değer kahramanlarını sayarken sadece okura vermek istediği mesajlarla ilgili olan, Mansur ve Zehra en önemli kahramanlar olduğu için hariç bırakılmak kaydıyla, bağlı motiflerden

çok özgür motiflerde yer bulan kahramanları, dolayısıyla romanın özgür motiflerini ön plana çıkarmıştır:

“Romanın unvanına gelince, o da mahsusan intihap olunmuştur. Hikâyenin içinde tasvir olunan eşhastan Mansur, Zehra, Fatma, Mehmet, Ahmed Şunudi⁴⁴ zamanın yeni mahsulleridir. İleride teksir edecek emsalinin ilk önceleri, yani ‘turfanda’ları mıdır, yoksa kimsenin beğenmeyeceği cemiyet düşkünleri, yani ‘turfa’ları mıdır diyerek karilere sual vaz’ ediyoruz ki, kalplerinden in’ikas edecek âsar-ı tesirden isabet ve adem-i isabetimizin derecesini anlayacağız.” (XV)⁴⁵

Yazarın açıklamasından da anlaşılacağı üzere romanın ismi bile vermek istediği mesajla ilgilidir. Aslında romanın fabulası, diğer birçok romanda görüldüğü üzere, yazarın vermek istediği mesajı içine yerleştirebilmek için kullandığı bir araçtan başka bir şey değildir.

Romanda özgür motifler, başka hiçbir Tanzimat romanında olmadığı kadar spesifik ve dönemin gerçekleriyle ilgilidir. Daha önceki romanlarda yazarlar fabulaya ağırlık vererek, özgür motifleri kahramanların belirleyici özelliklerinden çıkarılabilecek yorumlarla okura sunarken *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında kahramanlar, özgür motiflerle ilgili uzun konuşmalar yaparlar, tartışırlar, çözüm önerileri getirirler. Örneğin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Rakım Efendi, Felatun Bey’i karşısına alıp kendisinin Batılılaşmayı yanlış anladığını ve Batı’ya ait değerlerin belirli bir süzgeçten geçirilerek benimsenmesi gerektiğini söylememiştir. *Araba Sevdası*’nda da yine herhangi başka bir kahraman Bihruz Bey’e böyle açık telkinlerde bulunmamıştır. Mizancı Murat ise özgür motiflerini çok önemseydiği için olsa gerek vermek istediği mesajları yoruma açık bırakmadan doğrudan okura sunmuştur. Bu özelliğiyle *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının dönemine göre oldukça farklı bir roman olduğu ve roman türüne yeni bir bakış getirerek romanla ilgili o döneme kadarki alışkanlığı kırdığı söylenebilir.

Kurgu başlığında da ifade edildiği üzere, romanın ilk bölümünde Mansur’un fabulayı ilgilendiren özellikleri gizlenirken, özgür motifleri ilgilendiren dini ve siyasi özellikleri ön plana çıkarılır:

“İşte Halife-i rûy-ı zemin, sultan-ı selâtin hazeratının şevket-nişin oldukları devair-i mukaddese! İşte ümmetin kiblegâh-ı sânisî! Bunca vakitten beri ateş-i hasretle yanıyordun. İşte göz önünde duruyor. Bak, bak da ateşini teskin et!” (s. 9)

⁴⁴Hatta sayılan isimlerden Ahmed Şunudi’nin romandaki hemen hiçbir olaya dahil yoktur.

⁴⁵ Mehmed Murad’ın romanına yazdığı önsözden.

İlerleyen sayfalarda ise küçük bir ek hikâye, Osmanlı’da düzenin bozulduğunu hissettirir. Mansur bu düzenin tekrar düzelmesi için çabalayacaktır:

“Sokak dardı. Dört nefer sırik hamalı muallem asker gibi usul üzere ayaklarını atarak büyük bir yük götürüyordu. Komisyoncu çocuk lalası gibi Mansur Bey’i kenara doğru çekti.

Diğer bir hamal bir araya bağlanmış bir düzineden ziyade sandalyeyi arkasına almış ve yükü altında kendisi kaybolduktan başka, dar sokağı kâmilan ihata etmiş olduğu hâlde iki büklüm olarak geliyordu. Üstündeki sandalyelerden birinin ayağı bir frenk mağazasının güneşliğine takıldı. Hamal mağazacıya seslendi. Frenk sesini çıkarmadı. Hamal tekrar etti. Yine cevap alamadı. Zaten ağır yük altında hırslanmış bulunan hamal, şiddetlice bir hamle ile ilerleyince güneşlik yerinden koparak sokağa düştü. Hamal da güya hiç bir şeyden haberi yokmuş gibi yoluna devam etti.

Mağazacı bu defa, lüzum gördüğü vakit müsaraatte müstaid olduğunu izhar-ı süratle hamalın arkasından yetişti ve yükünden tutarak alabildiğine geriye doğru çekti. Hamal arkaüstü düştü. Hamalın düşmesiyle altında olan iki sandalye kırıldı. Yükünün altından kurtulan hamal, mağazacıya bir tokat aşketti. Öteki de o yolda mukabeleden geri kalmadı.

Halk birikti. Gürültü çoğaldı.

İstirab-ı deruna duçar olan Mansur Bey, zaptiye memurunu gözüyle taharri ederek mevkiinde görmek istedi. Fakat kalabalık içinde ona benzer birini görmeye muvaffak olamadı. Mansur Bey bu gibi umurla mükellef memurların elbise-i resmîyelerini henüz bilmediği cihetle memur-ı matlubun toplanan ilk kalabalığın ilk yetişenleri meyanında olduğu hatırasıyla müteselli oldu

Mansur Bey – (Titrek bir seda ile) Bu gibi ağır yüklerin nakline tahsis olunan vakit, bu vakit midir?

Komisyoncu – Bunun için İstanbul’da herkes serbesttir. Her şey her saatte nakl olunabilir.

Beyinlerinde başka bir söz teati olunmadı.” (s. 14-15)

Birinci bölüm, Mansur’un kendi kendine düşündüğü memleket meseleleriyle biter. Birinci bölümden sonra ise bağlı motifler devreye girer. Romanın devamında bozulan Osmanlı sistemi, bu sistemin İslami bir bakış açısıyla düzeltilebileceği ve milliyetçiliğe karşı Osmanlıcılığın yüceltilmesiyle ilgili, özgür motif özelliği gösterdiği düşünülebilecek birçok motif yer almıştır.

Bu tür özgür motiflerden ilki, Mansur Bey’in hariciye kaleminde başından geçenlerin anlatıldığı bir ek hikâyedir. Bu bölüm ek hikâyedir; çünkü bölümdeki motiflerde romanın fabulasıyla ilgili hemen hiçbir bilgi verilmez, bölümdeki motifler kendi içinde başlar ve biter. Yazar Mansur Bey’in yaşadığı bu olaylar üzerinden ima yoluyla Osmanlı’nın bozulan devlet sistemine işaret eder. Mansur Bey kalemde boş boş oturan kişiler ve aldıkları maaşlarla ilgili şaşkınlığını ve üzüntüsünü kalemin kâtibiyle paylaşır. Bu haber üsttekilerin kulağına gidince, üsttekiler Mansur Bey’in bu

serzenişlerini ödül beklemesine yorarlar. Mansur Bey'in şikâyetlerini kesmesi için bekledikleri ödülü de verirler. Ancak işler bekledikleri gibi gitmez:

“ – Efendimiz! Devlet elbette bu rütbeleri, hüsn-i hizmetleri sebkât edenleri taltif için ihdas buyurmuştur. Kulunuzun bir hüsn-i hizmetim değil, hatta hizmet unvan-ı celili altına alınabilecek Kalemce bir hareketim sebkât ettiği yoktur. Bunun arzını vecibeden bilirim, efendim.

Reis Efendi – (Ehemmiyetsizce) Mahviyet ediyorsun, oğlum. Biz sizin hizmetinizden memnunuz. Asar-ı memnuniyetimizi yakında yine görürsünüz. Haydi, gayret ediniz, yine çalışınız.

Mansur – Kulunuz, ifademi tekrar etmeye mecburum. Çünkü maruzatım ayn-ı hakikattir. Kulunuz teşekkür için gelmedim. Bu eser-i teveccüh-i devletlerini kabul edecek yüzüm olmadığını arz için geldim.

Reis Efendi'nin yüzü tagayyür etti.

– Evlâdım çok söylüyorsun. Sana ait olmayan işlere burnunu sokuyorsun. Haydi git, işine bak!

Telâşından titremeye başlamış olan mümeyyiz götürmek üzere Mansur'un koluna dokundu. Mansur yerinden kımıldamadı.

Mansur– Efendimiz! Merhamet buyurunuz. Din ve devlete hizmeti takdis ettiğim gibi, âsar-ı teveccühât-ı seniye'yi dahi aynı olarak takdis ederim. Eser-i teveccühe şayan olacak hiçbir hâl ve harekette bulunduğum yoktur. Bunun için bugün bu yolda taltifi kabul etmek, kulunuz hakkında tamiri müşkül bir kabahat makamına geçecektir. Çünkü makam-ı mukaddesi iğfal etmek kaskına âlet olmuş olacağım.

–Terbiyesizlik lâzım değil! Haydi çık dışarı!

Mansur dışarı çıkmak üzereyken:

– İnhanızı geri almazsanız, kulunuz maatteessüf makam-ı Sadarete kadar müracaat-ı resmiyeye mecbur olacağım! demişti” (s. 92–93)

Bunun gibi motiflerin sonucunda Mansur Bey, kaleminden ayrılmıştır.

Beşinci bölümde Sabiha Hanım, Mansur'u elde etmek için hasta rolü yapmış; Mansur Bey ise Sabiha'yı reddetmiştir. Bölüm, Zehra ile Fatma'nın Mansur Bey'le ilgili konuşmalarıyla, Zehra'nın Fatma'yı Mansur Bey'le kendisiyle ilgili konuşmayı men etmesiyle biter. Bu bağlı motiflerin ilerleyişini ise altıncı bölümdeki özgür motifler engeller. Neler olacağını merak eden okur, bu bölümdeki meseleleri de okumak zorundadır.

Altıncı bölümde önce Şeyh Salih Efendi'yle, daha sonra da Salih Efendi'nin adamı Ahmed Şunudî ile Mansur Bey arasında Cezayir'de Fransa'ya karşı isyan başlatılması planları hakkında uzun diyaloglar geçer. Şunudî tam bir Arap milliyetçisidir:

“Ahmet – Esselâmu aleyküm

Mansur – Ve aleyküm'üs-selâm. A, safa geldiniz. Buyurunuz beyefendi!

Ahmet – (Arapça) Ben 'beyefendi' değilim.

Mansur – (Gülerek) Demek yekden paşa oldunuz!

Ahmet – (Yine Arapça) Ben Türkçe bilmem. Arapça söyleyiniz.

Mansur – Vay! On günde unuttunuz mu? Geçen gün Mehmet Efendi’yle güzelce konuşuyordunuz.

Ahmet – (Arapça) Evlad-ı Türk yanında Türkçe bilirim, lakin evlâd-ı Arap yanında unuturum.

Mansur – Haydi, hatırlarınız için öyle olsun. Arapça konulaşım! İyisiniz inşallah beyefendi?” (s. 154)

Mansur Bey’i Cezayir’de bir ayaklanma çıkarılması konusunda ikna etmek için özellikle Şeyh Salih tarafından gönderilen Şunudî’yle Mansur Bey arasında Osmanlılık şuuru, İslam birliği gibi konularda uzun diyaloglar geçer. “Bir tarafta ayırım yapmadan İslam âleminin yek-vücut olduğunu savunan Mansur, diğer tarafta ise Arap milliyetçiliğinin iflah olmaz bir timsali olan Şunudî vardır. Yazar, bu iki ismi konuşurarak İttihâd-ı İslâm için hangi vasitalara müracaat olunacağını ortaya koyar.” (Şeker, 2014: 246) İkili arasındaki konuşmanın geçtiği bölüm şu cümleyle biter:

“Her nedense Ahmed Şunudî’nin beyni, zahir halinden anlaşıldığına göre mutadından ziyade meşguldü.” (s. 164)

Daha önce de Şunudî’nin Mansur Bey’le konuştuğundan sonraki mütereddit haline dikkat çeken yazar, bu özgür motifleri de böylece, yarattığı muğlaklıkla, merak uyandırıcı hale getirmiştir. Bu merak uyandırıcı motif, romanın sonlarına doğru, aralarında geçen konuşmadan sonra çok değişen Şunudî’nin Mansur Bey’in yanında yer almasıyla tamamlanmıştır. (s. 289–290)

Dokuzuncu bölümde de, Raşid’in planları, Sabiha’nın Kazım’la yaşadıkları, Sabiha’nın Kazım’a istenmesi gibi oldukça merak uyandırıcı bağlı motiflerden sonra, Mansur Bey ve Emin Paşa arasında, bu bağlı motifleri sekteye uğratacak, yavaşlatacak, Osmanlı sistemine dair uzun bir diyalog geçer. Mansur Bey, yine tavizsiz bir şekilde doğru bildiğinden şaşmamaktadır:

“Mansur – Aman efendimiz! Bu mümkün mü? Vicdanınız bundan mustarip olmaz mı?

Emin Paşa – Amma tuhaf çocuksunuz ha! Niçin vicdanım mustaip olsun? Ben yapmadım a! Böylece buldum. Böylece gidiyorum. Emir kuluyuz. ‘Böyle edin, şöyle yapın, uydurun.’ diyorlar. Biz de uydurup gidiyoruz.

(...)

Mansur şiddetle ayağa kalktı. Kemal-i nefretle Emin Paşa’nın yüzüne baktı.

Mansur – Ben ihanetin envai hakkında tarihte çok şeyler gördüm. Lakin böylesine hiç rastgelmedim!” (s. 229-230)

Romanın sonundaki mektuplarda Mansur Bey’in sanayileşme ve vergi konusundaki görüşlerinin de yine özgür motifler olduğu söylenebilir. Bu konuların

mektuplara bırakılması, yazarın bu özgür motifleri romanına dâhil edememesinden kaynaklanmış da olabilir.

Bütün bağlı ve özgür motifler, fabuladan farklı olarak, romanda aşağıdaki sıralamayla yer almışlardır: M8 – Özgür Motif (Taşıyıcılarla ilgili ek hikâye) - M1 – M2 – M3 – M4 – M5b – M9 – M10- M11 – M12 – M13 – M14 – M15 – M16- Özgür Motif (Memuriyet) – M17 – M18 – M19- M20 - M5a – M21 – M6 – M7 - M22 – M23 –M24 – M25 – M26 – M27 - Özgür Motif (Şeyh Salih'in Cezayir'de ayaklanma başlatma isteği, Mansur - Şunudi sohbeti) - M28 – M29 – M30 – M31 – M32- M33- M34 – M35 – M36 – M37- M38 – M39 – M40 – Özgür Motif (Emin Paşa ile Mansur'un konuşmaları) M41 – M42 –M43 – M44 – M45 – M46 – M47 – M48 – M49 – M50 – M51 – M52 – M53- M54 – M55 – M56- M57 –M58 – M59 – M60- Özgür Motif (Mansur'un sanayileşme ve vergi meseleleriyle ilgili görüşleri) M61.

2.5.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanının en önemli kahramanı olan Mansur Bey, diğer birçok Tanzimat romanında görüldüğü gibi yetimdir, hatta öksüzdür. Ancak diğer Tanzimat romanlarında kahramanın hatalar yapmasının bir gerekçesi olarak gösterilen ya da kahramanın okur tarafından benimsenmesi için okurun merhamet duygularına dokunmaya çalışan bu kayıplar Mansur Bey'de büyük bir tesire sahip değildir. Mansur Bey, buna rağmen çalışmış ve başarılı bir doktor, bir dava adamı olmuştur. Bu noktada Rakım Efendi'yle Mansur Bey arasında, olumlu kahramanın yetim olması anlamında bir yakınlık görülebilir; ancak aradaki fark Mansur Bey'in bu kayıp nedeniyle yaşadığı sıkıntılara fazla değinilmemesi, bu durumun onu acındırmak için kullanılmaması, ajite edilmemesidir. Rakım Efendi'de ise bu vurgular daha belirgindir.

Mansur Bey, açıktır ki, Mizancı Murat'ın devrin gençlerinde görmek istediği özelliklerle donatılmış bir kahramandır: Çalışkandır, millî–manevî değerlerine bağlıdır, her zaman hakkın yanındadır, açık sözlüdür ve bireye değil topluma önem veren biridir. Emil'e göre romanın önemli bir eser olmasının sebeplerinden biri de

“Murad Bey'in kitapları arasında kendi fikir ve san'at ideolojisini, mizaç ve karakterini en iyi aksettiren otobiyografik bir eser oluşudur. Eserde bazı vak'alar ve diğer şahıslar istisna edilirse, aslî şahıs Mansur karakteri, fikirleri ve çevresi ile kâh hatıra kitaplarında, kâh I Devre Mizan'ında tanıdığımız hüviyet ve fikirlerin sahibi Murad Bey'in ta kendisidir. Kaldı ki bizzat Murad Bey, bu 'ayniet' göstermekten çekinmez. Paris'ten ailesine gönderdiği mektuplardan bazısına 'Mansur' imzasını attığı

gibi, *Meskenet Mazeret Teşkil Eder mi*'nin 39. sayfasında okuduğumuz: 'Babîâlî'de geçirdiğim ilk eyyâm-ı hizmetim *Turfanda* romanımın başında aynen resmedilmiştir' cümlesi bunu açıkça ortaya koyar." (Emil, 1979: 473)

Yazarın kendisiyle bu kadar benzerliği olmasına rağmen Mansur Bey'in kusursuz olduğu da söylenemez. Raşid Efendi'yi intihara zorlaması, bunun için çabalaması, aralarında çıkan arbedede Raşid Efendi'nin denize düşmesi ve Mansur Bey'in bu konuda hiçbir şey yapmaması; bir anlamda suçlunun cezasını kendisinin vermesi gerek hukukî gerekse etik açıdan tartışılabilir motiflerdir. Kahramanın muğlak ya da tartışmalı yönlerinin olması ise roman sanatı açısından olumlu olarak değerlendirilebilecek bir durumdur. Romanın diğer olumlu kahramanı Zehra Hanım da inatçı ve aksi olması nedeniyle başlarda okura sevimsiz gelme ihtimali olan bir kahramandır. Ancak zaman içinde kendisinde yaşanan değişimle birlikte okurun da ona karşı olan duyguları değişmiş olabilir. Bu anlamda yazarın okurun duygularını başarıyla yönlendirdiği de söylenebilir.

Romandaki diğer kahramanların syuzhete etkileri hakkında şunlar söylenebilir: Mansur Bey'in amcası Şeyh Salih Efendi'nin Osmanlıcı biri değil de Arap milliyetçisi biri olması nedeniyle Mansur Bey'le çatışma yaşaması, Mansur Bey'in (yazarın) bu konuyla ilgili fikirlerini söylemesini sağlamıştır. Önce Şeyh Salih Efendi'nin adamı olan Ahmed Şunudî ise Arap milliyetçiliğinden vazgeçip Mansur Bey'in yanında yer alarak eski fikrinin ne kadar yanlış olduğunu daha bir somut bir biçimde görülmesini sağlamıştır.

Şeyh Salih Efendi'nin iki çocuğundan İsmail Bey'in romanda bahsi geçen iki temel belirleyici özelliği vardır: Kâğıthane âlemlerine düşkün olması ve Mansur Bey'i sevmesi, ona saygı duyması. İsmail Bey'in Kağıthane âlemlerine düşkün biri olarak tasarlanmasının sebebinin, yazarın buralarda erkeklerin yaptığı hataları aktarmak istemesi olduğu söylenebilir. Kadınların yaptığı hataları aktarma işlevini ise İsmail Bey'in kardeşi Sabiha Hanım üstlenmiştir. Sabiha Hanım'ın bu tür yerlere gitmesi, kendi belirleyici özellikleri açısından uyumlu görülebilir. Çünkü Sabiha Hanım, Mansur Bey'i kendisine âşık etmek için hasta rolü yapabilecek ve mahrem yerlerini Mansur Bey gösterebilecek özelliklere sahip bir kahramandır. Ayrıca bu kahraman huysuzluk ve kıskançlık yapan biri olarak da tanıtılmıştır. Dolayısıyla olumsuz özelliklere sahip bir kahramanın olumsuz yerlere gitmeyi sevmesi, roman gerçekliği açısından, tutarlıdır. Ancak Mansur'a Sabiha Hanım'dan daha yakın olan ve nispeten daha iyi biri olarak

tanıtılan İsmail Bey'in böyle yerlere gitmekten hoşlanması, yazarın yukarıda ifade edilen niyetlerle İsmail Bey'e böyle özellikler yüklediği sonucuna ulaşılmasını sağlamıştır.

İsmail Bey'in ikinci belirgin özelliği, yukarıda ifade edildiği gibi, Mansur Bey'le Sabiha Hanım'dan daha samimi bir ilişki içinde olması; Mansur Bey'in İsmail Bey'i sevmesidir. Bu belirleyici özelliğin sebebinin ise, yazarın İsmail Bey'in ölümüyle aksiyonun yükselmesini sağlamak istemesi olduğu söylenebilir. Bu belirleyici özellik, adeta bir mekanizmanın harekete geçmesini sağlamıştır. Şöyle ki: İsmail Bey ölünce onu çok seven Mansur Bey, intikamını almak için araştırmalar yapar ve nihayet Raşit Efendi'ye ulaşır. Raşit Efendi'yle mücadelesi sırasında Zehra Hanım ona olan aşkını itiraf etmek durumunda kalır. Raşit Efendi'nin ölümüyle de fitneyle bir şeyler elde etmeye çalışanların sonu gösterilmiş olur.

Diğer kardeş Sabiha da Kağıthane âlemlerine gider. Yazarın kahramana bu ve benzeri özellikler yüklemesinin sebebinin hem bir kadın kahramanın Kağıthane gezileri sırasında yaptığı hatalara dikkat çekmek hem de bu tür davranışlar sergileyen kadınların başlarına neler gelebileceği konusunda okuru uyarmak olduğu söylenebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi Sabiha, Kazım Bey'le yaşadıklarının bir sonucu olarak zehirlenerek öldürülmüştür.

Mehmed Bey isimli kahraman, Mansur Bey'in işlerini kolaylaştırmak için romana dâhil olmuş gibidir. Çünkü Mansur Bey'in, devlet sistemiyle sorunlar yaşadığı için sistemin içine dâhil olmaması gerekir; ancak bu durumda da maddi olarak kötü duruma düşmesi gerekecektir ki Mansur Bey'in bu duruma düşmesini engelleyen, özel muayenehane fikriyle Mehmed Bey olacaktır. Mehmed Bey'in kardeşi Fatma Hanım ise Anadolulu olsa bile kendini geliştiren açık fikirli bir kadına örnektir. Fatma Hanım aynı zamanda birçok açıdan zor olan Mansur Bey-Zehra Hanım birleşmesinin lehinde hareket eden, bunun için çaba gösteren, "bir çeşit aracı olarak görünür." (Emil, 1979: 499) Fatma Hanım, Mansur Bey'e karşı çok olumsuz düşünceleri olan, gönderdiği mektubu bile okumayan Zehra Hanım'a birçok defa bu konuda telkinlerde bulunarak onun gerçek Mansur Bey'i tanımasını sağlar. Romanda fabulanın ilerleyişinde kilit rollerden biri de Nesrin Kalfa'dadır. Nesrin Kalfa hem Sabiha'nın Kazım Bey'le yaşadıkları konusunu Zehra Hanım'ın öğrenmesini sağlar hem de Sabiha'nın zehirlenme ihtimali konusunda Mansur Bey'i uyarır. Nesrin Kalfa aynı zamanda

Sabiha'nın Mansur Bey'i elde etmek için hasta numarası yapmasını ve Mansur Bey'in onu reddetmesini Zehra Hanım'a ileterek Zehra Hanım'ın Mansur Bey hakkında olumlu düşünmesini sağlar. Bu anlamda Nesrin Kalfa'nın, kahramanların birbirlerine bağlanması sağlayan bir haberci durumunda olduğu söylenebilir. Bu haberci sayesinde yazar, oldukça hızlı bir şekilde kahramanların motiflerden haberdar olmasını ve o motiflere dâhil olmasını sağlamıştır.

Anlatıcı, yine diğer Tanzimat romanlarından farklı olarak, değişik anlatım imkânları denemiştir. Bunlardan birincisi anlatıcının sanki kahramanla berabermiş gibi birinci çoğul şahıs konuşmasıdır:

“Yirmi–yirmi beş sene mukaddemki bir zamandayız. Ay, bahar-ı revayih-nisarın nisan-ı gönce-küşası, dün dahi diyar-ı hilâfet-i kararın cuma-i uhuvvet nümasıdır. Karadeniz'in Boğaz'a yakın bir yerinde bulunuyoruz. Dersaadet ile Varna beyninde işleyen Loyd kumpanyasının Volkan vapuruna rakiben Varna'dan İstanbul'a geliyoruz.” (s. 1)

Anlatıcının kullandığı ikinci teknik, sanki olayı olduğu anda okura aktarıyormuş gibi şimdiki zamanı kullanmasıdır:

“Mansur ile bir dam altında bulunmaktan rahatsız olan Zehra Hanım'dı. Mansur'un çocukluk refikası Zehra, kalbinde bu kadar yer etmiş gönül müntehabesi, cananı bulunan Zehra Hanım kendisinin hanede bulunmasından mustarip oluyordu.

İşte Zehra harem tarafının en baid köşesini teşkil eden odasında oturuyor! Gözlerinde, yanaklarında humret meşhuddur.

Elinde bir kağıt var. Yırtılıp parça parça edilmemiş. Lâkin o kadar bükülmüş, ezilmiştir ki artık işe yarar bir yeri kalmamıştır.” (s. 101)

Değişik teknikler deneyen anlatıcının kendisinden önceki bazı romanlarda olduğu gibi kendisini fazla ön olana çıkarmadığı da söylenebilir.

2.5.3.4. Mekân ve Tasvir

Turdanda mı Yoksa Turfa mı? romanında mekânın en fazla ön plana çıktığı kısım, romanın birinci bölümüdür. Ancak daha önce ifade edildiği gibi, mekân olarak İstanbul ve boğaz, tasvir edilmekten çok taşıdıkları simgesel değerlerle özgür motifler olarak romanda yer almışlardır. Bu bölümün dışında yapılan en önemli tasvir ise kahramanların toplandıkları en önemli yer olan konağın ayrıntılı bir şekilde

anlatılmasıdır. Bu anlatımda öncelikle Salih Efendi isimli kahramanın belirleyici özellikleri mekân kullanılarak ima edilmiştir:

“Duvarlarda resimden eser yok. Büyük aynalar, konsolların aralarında kıta-ı hamse ile ayrıca memalik-i mahrusa haritaları talik olunmuştur. Tavanın ortasında cesim avize, duvarın altı yerinde müzeyyen lâmbalar mevcuttur.

Sofanın liman, Beyoğlu, Tophane, Boğaziçi taraflarına nâzır olan cenahında merdiven tarafındaki duvar, memalik-i mahrusa haritası, onun karşısına dahi Afrika kıtası asılmış bulunur.

Efendi'nin her vakit oturduğu yer işte burasıdır. Arkasını Afrika'ya, yüzünü memalik-i mahrusaya vererek oturur. Haritaların bu surette asılmasını kendisi emretmişti.” (s. 46)

Bu tasvirle bahse konu kahramanın Afrika'yla ilgili özel bir hassasiyeti olduğu ifade edilmiş olur. “Haritaların bu surette asılmasını kendisi emretmişti.” cümlesi de haritaların bu şekilde asılmasının bir tesadüf değil, kahramanın özellikle istediği bir şey olduğuna işaret eder. Bu görüntü daha sonra Mansur Bey'in de dikkatini çekmiştir:

“Mansur – (Nâgâh) Amca efendi! Sizin her vakit oturduğunuz yer o minder midir?

Salih Efendi – Evet. Niçin soruyorsun?

Mansur – Bu haritaları mahsus mu böylece astırdınız?

Zaten biraz kendini kaybetmiş bulunan Salih Efendi, daha ziyade müteessir olarak birden cevap veremedi.

Salih Efendi – Haritalarda sanki ne var?

Mansur – Cezayir'i arkanıza alıp yüzünüzü Rumeli ile Anadolu'ya tevcih etmişsiniz.

Salih Efendi adeta sıkıldı ve kızardı. Münasip bir cevap dahi bulamadı.” (s. 55)

Haritalardan önce de konak ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir:

“Sofanın merdiven tarafındaki duvarında iki kapı mevcut olup ikisinden de mabeyn dairesine gidilir. Biri, yani merdivenden çıkılınca sağ, yahut deniz tarafına geleni yemek, kiler, kütüphane odalarına; diğeri dahi soba, hamam dairesine götürür.

Yemek odasıyla kilere alt kattan ayrıca merdiven var. Her vakit selâmlık sayılır. Anahtarları Efendi'nin cebinde bulunan kütüphane salonu ile muttasıl olan oda harem dairesini set eder.” (s. 47)

Yukarıda bir kısmı alınan bu detaylı tasvir, *İntibah*'ın başındaki kaside ya da Romantizm etkisi taşıyan tasvirde oldukça farklı olarak, konakta meydana gelecek olayların okur tarafından daha iyi anlaşılması ve mekân hakkında bilgi vermek için yapılmıştır. Bu anlamda bu tasvirin daha işlevsel olduğu söylenebilir. Diğer yandan, alışkanlığı kırma örnekleri barındırmayan, adeta bir tarif derecesindeki bu uzun tasvirin okurun dikkatini dağıtacağı da söylenebilir.

Bunların dışında romanda tasvirle ilgili iki teknik kullanılmıştır. Birincisi destekleyici motif olarak mekândan faydalanma şeklinde şöyle bir teknik kullanılmıştır:

“Hava hafif poyraz, sema berraktı. Güneşin diyar-ı cenubiyeye mahsus olan parlaklığıyla manzaranın ancak İstanbul’da meşhud olan letafet ve taraveti, acı tecrübelerle henüz yaralanmamış bulunan Mansur Bey’in saf kalbiyle bir âhenk teşkil etmekteydi.” (s. 16)

Yukarıdaki örnekte de ifade edildiği üzere, İstanbul’un görüntüsüyle Mansur Bey’in “saf kalbi” arasında bir bağ kurulmuştur. Böylece bu manzara, Mansur Bey’in iç dünyasının bir nevi görsel karşılığı olarak romanda yer almıştır.

İkincisi ise, yazarın da dikkat çektiği gibi, mekânın kahramanın yapıp ettikleriyle ilgili ipuçları vermesi:

“Büyük oda dahi karışık hâldeydi. Lâkin odanın karışıklığı intizamdan ziyade girenlere hüsn-i tesir hasıl etti. Çünkü karışıklığı, mütalâa ve yazı ile zihnin birçok yorulduğuna şahadet ediyordu. Okunup atılmış birçok Frenk, Türk, Arap gazeteleri yerde, masanın etrafını ihata etmiş, masanın üstü karmakarışık olarak yığılmış kitaplarla dolmuştu. Afrika seyahatnamesiyle, tamamlanmış harita dahi masanın üstündeydi.” (s. 172)

Bu tasvirde ise asıl amaç, mekânın nasıl bir yer olduğunu okura aktarmaktan ziyade kahramanın ilgilendiği, uğraştığı şeylerle ilgili bilgi vermektir. Bu tasvirle okur, Mansur’un iyi bir gazete okuyucusu olduğuna, güncel olayları yakından takip ettiğine, çokça okuduğuna dair bilgi sahibi olmaktadır.

2.5.3.5. Gerekçeleştirme

Turfanda mı Yoksa Turda mı? romanında, motiflerin metne dâhil edilmesinde gerekçeleştirmeye azami dikkat gösterilmiştir. Örneğin devletin işleyiş şeklinden dolayı memuriyetlerde çalışamayan idealist Mansur Bey’in maddi sıkıntıya düşüp sefil durumda bulunmaması için Mansur Bey’in Fransa’da başarılı bir tıp öğrencisi olması ve Mehmed Efendi’nin teşviğiyle bir nevi özel muayenehane açması motifi kullanılmıştır. Bu başarılı gerekçeleştirmelere Sabiha Hanım’ın zehirlenmesi de örnek olarak gösterilebilir. Şöyle ki: Olay gecesinden önce Mansur Bey, Sabiha Hanım’a bir ilaç vermiştir ve ilaç Sabiha Hanım’ın başucunda durmaktadır. Gece Müzeyyen Hanım, Sabiha Hanım’ı zehirleyecek ilacı yanına koyar ve odadan çıkar. Onu gören Nesrin Kalfa, Müzeyyen Hanım’dan Sabiha Hanım’a verdiği zehirli ilacı geri almasını ister. Müzeyyen Hanım da Sabiha Hanım’ın odasına döner ve kendi bıraktığı zehirli ilacı değil, Mansur Bey’in Sabiha Hanım’a verdiği ilacı alır. Nesrin Kalfa da bu ilacı Mansur

Bey'e verir. Bu sırada Sabiha Hanım zehirli ilacı içmektedir. Sabah olur. Mansur Bey ilacı tetkik edince, ilacın kendisinin verdiği ilaç olduğunu anlar:

“Bir saat sonra hapların Sabiha Hanım'a verilen müşhil olduğunu anladı!

Hiç biri istimal olunmamıştı. Mansur kızardı.

– Bu ne demek? Acaba Nesrin bir şey mi işitti?.. Yoksa Sabiha Hanım hapların yerine başka bir şey mi yuttu?!

Bu mülâhaza ile uğraşırken araba gürültüsü işitildi Yukarıya çıkan Hasan ağa, Mansur Bey'i konaktan acele istediklerini haber verdi.” (s. 252)

Böylece yazar Sabiha Hanım'ın zehirlenmesi motifinin gerçekleşmesi için adeta bir plan kurmuş ve Mansur'un bu zehirlenmenin önüne geçmesini engellemiştir.

Mansur Bey'le Zehra arasında çocuklukta yaşanan kötü olayın Mansur Bey'i Zehra'yla ilgili düşünmeye zorlaması, yine bu olayın Zehra'nın daha iyi bir eğitim almasını sağlaması; Zehra'nın kendisine musallat olan bir Fransız nedeniyle İstanbul'a amcasının yanına gelmesi, Mansur'un da Osmanlıcı düşünceleri ve Cezayir'deki amcasını sevmemesi nedeniyle tıp eğitiminden sonra İstanbul'a gelmesi gibi motifler kahramanların birbirleriyle etkileşimini sağlamak açısından başarıyla oluşturulmuş diğer başarılı gerekçe örüntüleridir.

Gerçekçi gerekçelendirme açısından değerlendirildiğinde roman diğer Tanzimat romanlarından belirgin biçimde ayrılır. Tanzimat romanlarının çoğunda romanda anlatılan olayların gerçekten yaşandığı yanılmasını yaratmak için çoğunlukla mekânlardan faydalanılmıştır. Ancak *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında bu etkiyi yaratmak için sadece bu teknik kullanılmamış; Hünkar İskeleyi ve Balta Limanı anlaşması, Padişah'ın Cuma selamlığına çıkması, Avrupa'nın Osmanlı'ya hasta adam yakıştırması yapması, Sultan Mahmud, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdulaziz ve Sultan II. Abdulhamid, Fransa'nın Cezayir'i işgal etmesi, Süveyş Kanalı gibi dönem için güncel olan birçok olay ve kişiden bahsedilmiştir.

Düzenleyimsel gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilecek ilk nesne, romanın ikinci bölümünde bahsedilen defterlerdir:

“Üzerinde Alter Ego, yani 'Diğer Ben' yazılmış olan büyük yazı defterleri muttasıl dolup sandığa konulurdu. İşte o haşiyeler, o mütalâalar, tesirat-ı yevmiye defterleri, manevî Mansur Bey'in gayet sahih bir resm-i mücessemiydi. İndinde onlar, rehnüma-yı hayatı, hizmet-i din ve devlet için hazırlanmış akıl defterleriydi. Nazarında kıymeti çoktu. Hakikaten dahi kıymetsiz değildi.” (s. 41)

Bu defterler daha sonra Zehra Hanım'ın Mansur Bey'i tam olarak tanımasını sağlayacak ve onun hakkında verdiği hükümlerin tamamen değişmesini sağlayacaktır.

Romanda bu kapsamda değerlendirilebilecek bir diğer nesne ise Zehra Hanım'ın saçlarıdır. Zehra Hanım'ın saçları önce Mansur Bey'le Zehra Hanım arasının açılmasına ve Zehra'nın okulu bırakmasına sebep olmuştur:

“Mansur – Entarin temiz ise başındaki kirli saçlarından dökülen bitleri ne yapalım? Bitlenmeye arzum yoktur. Onun için git öteye diyorum. Yoksa...

Zehra – Ey, yoksa?...

Çocukların kahkahaları, münakaşalarına nihayet vermişti. Yoksa iş fenaya varmak üzereydi.

Zehra hiddetinden kıpkırmızı oldu. Maviye mail büyücek elâ gözleri bir kere parlamıştı sonra nemlendi.

Zira Zehra'nın kömür gibi siyah saç her vakit dai-i istihza ve tecavüz olagelmişti. Bu saçları için validesinden de daima azar işitirdi. Çünkü Zehra'nın örüp toplu tutmak gibi külfette bulunduğu yoktu. Saçı vakit ve zamanıyla yıkanır, temiz tutulurdu. Bunun için Mansur kasten iftira ediyordu. Fakat saçak gibi daimi surette dökülmüş olduğundan bazen pilici sevmek üzere eğildiği vakit uzunluğu hasebiyle yerde sürünmesinden, süprüntülerin ilişip yukarı kata çıkarıldığı olurdu. (...) Zehra'nın artık tahammülü kalmamıştı. Derse devam edemeyeceğini iptida validesine, sonra amcasına katiyen beyan etmiş, esbabını söylememiş, fakat gerek ricaların gerek tehditlerin zerre kadar tesiri görülemediği.” (s. 28–29)

Yıllar sonra karşılaşıldığında Mansur söylediği sözün bir dargınlığa daha sebep olması, daha önce Zehra Hanım'ın saçlarıyla ilgili verilen bilgiler ışığında anlam kazanır:

“Mansur – Başındaki örtü o kadar kalın olmasaydı yekdiğerimize yabancı olmadığımızı ispat edecek bir şahide müracaat edebilirdim.

Büyük bir kabahat etmekte olduğunu kelamının iptidasında Zehra'nın kaşları çatılmasıyla alında bir çizgi zahir olmasından ve burun kanatlarının kalkmasından anladı. Fakat iş işten geçmişti.

Zehra – Başındaki bezin kalınlığı sizi korktuğunuzdan muhafaza için olduğunuzu anlamanız iktiza ederdi.” (s. 68)

Alıntılardan anlaşılacağı üzere daha önce Zehra'nın saçlarıyla ilgili verilen bilgiler, daha sonra ortaya çıkan başka bir olaya sebep olduğu için ilk bahis düzenleyimsel gerekçelendirme kapsamında değerlendirilmiştir.

Romanda estetik gerekçelendirme olarak değerlendirilebilecek en önemli örnek Mansur Bey'in İstanbul'u ilk kez gördüğü anlardaki şaşkınlık ve hayranlığı ile ilgili motiflerdir:

“Tarih-i Osmanî'nin büyük bir kısmını tezyin ve işgal eden ve nukat-ı müntehabe-i cihanın en birincilerinden sayılan Sarayburnu Mansur Bey'i yeniden tefekkürat-ı muhabbetkârane âlemine daldırdı.

Herkesin ağzında deveran eden Ayasofya, Sultanahmed, Süleymaniye, Fatih, Selimiye sözleri Mansur Bey'i herkesle beraber etraflara atf-ı nazar etmeye sevk etmekteydi. Fakat yekdiğerine refakat edencesine gözlerine icra-yı nüfuz eden güzel

manzaralar ile kalbini istilâ eyleyen tatlı hatıralara vücudunun tahammülü kalmadı. Sermet-i teessür olmuştu. Zira hakikat, rüyanın yerine geçmişti.” (s. 9)

Bu motiflerle yazar da İstanbul’u ilk kez gören birinin ona yüklediği anlamlara, onun güzelliğine dikkat çekerek her gün bu şehrin içinde bulunduğu için ona karşı bir alışkanlık geliştiren okurun alışkanlığını kırmış, şehre yeniden ve farklı bir gözle bakmasını sağlamaya çalışmıştır.

2.5.4. Turfanda mı Yoksa Turfa mı? ile İlgili Değerlendirmeler

Turfanda mı Yoksa Turfa mı?’nın dönemine göre oldukça farklı bir roman olduğu açıktır. Ancak eser, çoğunlukla şu türden değerlendirmelerle tanıtılagelmiştir:

“Mizancı Murat’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı diğer Tanzimat romanlarına göre daha gerçekçi olmasına rağmen fazla ilgi görmemiştir. Bunda yazarın fikirlerini Mansur aracılığıyla iletme isteğinin ağır basması etkili olmuş ve roman tekniği bakımından eseri zayıflatmıştır.” (Sevim, 2012: 6)

Halbuki yazarların bir kahraman aracılığıyla fikirlerini iletmeleri roman tekniği açısından gayet kabul edilebilir bir tekniktir. Rakım biraz da Ahmet Mithat’ın sözcüsüdür. Ahmed Cemil de özellikle dil ve edebiyatla ilgili görüşleri açısından Halit Ziya’dır. Bu noktada eleştirilmek istenen belki de yazarın diğer görüşler karşısındaki uzlaşmaz ve kati tavrıdır. Yazar, Mansur aracılığıyla görüşlerini açıklamakta ve diğer görüşlere söz hakkı tanımamaktadır. Halbuki Mansur’un Emin Paşa ile görüşmesinde Emin Paşa ülkenin ekonomik olarak zor durumda olduğunu ve Mansur’un düşüncelerinin bu nedenle uygulanamayacağını söyler ki bu oldukça makul sayılabilecek bir savunmadır:

“Oğlum, söz anlamıyorsunuz! Yüzaltmış bin kese nereden bulunup maarife verilecek? Bütçenin açığı var. Ahval-i mâliyemizi tasavvur edebilmeniz için size mahremane bir şey söyleyeyim. Üç beş seneden beri duyûnat-ı hariciyenin faizini vermek için yine harici istikrazlara müracaata mecbur oluyoruz.” (s. 228)

Bu durumda eleştirilmesi gereken nokta, özgür motif kullanımı değildir. Çünkü bir romanda yazarın görüşlerini bir kahraman aracılığıyla dile getirmesi, romanın tekniğini zayıflatmak için yeterli bir sebep değildir. Eleştirilmesi gereken, bu motiflerin romana eklemlenme biçimi ya da oranıdır. Özön de romanı yazarın görüşlerini açıklamak için roman türünü kullanması nedeniyle değil motif düzensizliği nedeniyle eleştirmiştir: “Politika, toplum meselesi, ülkücü gençlik tipi burada birbiri ardınca ele alınmış, içine bir parça da entrika, cinayet sokuşturulmuştur. Bütün bunlar romanın, yayılmasına engel olmuştur. Yoksa kitap, konusu, yazılışı bakımından o vakte kadar görülenlerden başkadır.” (Özön,1964:583) Bu motiflerin romana eklenmesi ise kendi

içinde tutarlıdır. Çünkü Mansur isimli kahraman romanın başından itibaren, Osmanlı'nın durumunu kendine dert etmiş, idealist bir aksiyon adamı olarak çizilmiştir. Romanda bu tür motiflerin fazla yer tutması ise makul sayılabilecek bir eleştiridir.

Türkiye'deki eleştiri kanonunun dışında kaldığı söylenebilecek Robert Finn'in 1984 yılında yayımlanmış olan "The Early Turkish Novel 1872–1900" eserinde roman için, Türk eleştirisi içinde pek yer almayan, şu tür ifadeler yer alır:

"Hiç kuşkusuz bu roman, çeşitli yönleriyle *Sergüzeşt*'ten de, *İntibah*'tan da, hatta sonraları yazılan Zehra'dan da daha gerçekçi bir çalışmadır. Mehmed Murad'ın kişilerinde psikolojik bir derinlik vardır; bu kişiler, bir ölçüde düşüncelerini değiştirebilecek kadar esnektirler de. / Gerçeklik söz konusuysa, bu roman, Namık Kemal'in karmaşık dünyasından da Samipaşazade Sezai'nin yarım yamalak dünyasından da daha tanıdık, çok daha anlaşılabilir." (Finn, 2003:69/82)

Finn, bu romanın başarısız bulunmasını iki sebebe bağlar: "Türk aydınları, hiç kuşkusuz yazarın kendisini yansıtan roman kahramanının tutumunu modası geçmiş bulduklarından, Mehmed Murad'ın bu son derece ilginç romanından ilgilerini esirgemişlerdir." (Finn, 2003: 67)

Birinci sebep oldukça kabul edilebilirdir. Ancak araştırmacının bir tahmin olarak sunduğu ikinci gerekçe fazlasıyla edebiyat dışı olması sebebiyle düşündürücüdür:

"Son sayfalarda Sultan'a düzülen övgüler, çağdaş okura, sansüre göz kırpması olarak görülebilir. Belki de yazar içtendi bu konuda; yani gerçekten de o da Mansur Bey gibi 'devlet-i ebed-müddet'in saadet ve ikbal günlerinin şerefle gelmiş bulunduğu' (s. 245) hiç kuşku duymuyordu. Belki de romanın, Türk edebiyatçılarınca yeterince benimsenmemesinin nedeni budur. Yahya Kemal Beyatlı, Mehmed Murad'ın, 'Mizaçça mütelevvin bir adam olduğu halde ilk yazılarından son yazılarına kadar daima muhafazakar bir zihniyette' görüldüğünü söyler." (Finn, 2003: 81–82)

Finn'in, Yahya Kemal'in görüşlerini, Mehmed Murad'ın eserinin benimsenmemesinde kendisinin muhafazakâr bulunmasının da etkisi olduğunu düşündüğü için aldığı muhakkaktır. Şüphesiz, yazarın dini ya da siyasi görüşlerinin, eserlerine ilgi gösterilmesini sağlaması ya da eserlerinin göz ardı edilmesine neden olması makul görülemez.

Bütün bu tartışmaların dışında, roman, özellikle kurgusal anlamda oldukça başarılıdır. Tamamlanmamış hiçbir motif ya da dikkat çekildikten sonra kullanılmamış bir nesne yoktur. Ancak Mansur Bey'in bir aksiyon adamı olma vasfından romanda yeterince bahsedilemediğinden olsa gerek, Manisa macerası ve mektuplar, romanda bir çözüme ulaşıldıktan sonra devreye girmiştir. Bu tercih bir kusur olarak değerlendirilebileceği gibi, roman yazarının bu motiflere daha çok dikkat çekmek için kullandığı bir yenilik, bir teknik de olabilir.

Merak unsuru, romanın sonuna kadar diri tutulmuştur. Mansur Bey'in iş hayatında başarılı olup olamayacağı, Sabiha Hanım'la evlenip evlenmeyeceği, Zehra Hanım'la olan ilişkisinin nasıl sonuçlanacağı, Raşid Efendi'nin Şeyh Salih Efendi'yle ilgili planlarının tutup tutmayacağı gibi motifler, kurgu teknikleriyle başarılı bir şekilde romanda yer almıştır.

Zehra Hanım'daki değişimin, yavaş yavaş ve başka motiflerle desteklenerek roman boyunca gerçekleşmesi de oldukça başarılıdır. Bu değişimin yavaşlığı, roman yazarının gerekçelendirmeyi ikinci plana almadığının, motiflerin ani değişiminden yana olmadığını bir göstergesidir. Yazarın tesadüf tekniğine hemen hemen hiç muraacat etmemesi ve bütün motiflerinin belirli neden-sonuç zincirleri içinde gerçekleşmesi de romanını titiz bir şekilde ördüğünün göstergesidir.

2.6. ARABA SEVDASI

Recaizade Mahmut Ekrem'in, "yanlış Batılılaşan alafranga tip" in eleştirisini yaptığı romanıdır. Roman "*Muhsin Bey*'den sonra, 1889'da yazılmış, (...) *Servet-i Fünûn* topluluğunun kuruluşu ile de yayımlanmaya başlamıştır. Onun bir özelliği de (ressam Halil Paşa'nın kalemi ile) resimlenmiş ilk roman oluşudur. Romanın, bugüne kadar kullanılmayan, bir ikinci adı var: 'Bihruz Bey'in şıklığı'⁴⁶ Ekrem, bu adı 'araba' kelimesinin yazımı üzerine yazdığı bir yazısında açıklıyor." (Parlatır, 2005: 189). *Araba Sevdası*'nın en fazla ön plana çıkan özelliği, kendisinden önceki romanlardan farklı olarak; mekânların gerçeğe bağlı kalınarak ve gerektiğinde tasvir edilmesidir ki bu durum, romanın gerçekçi bir eser olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

2.6.1. Tema

Araba Sevdası'nın temasının "Bihruz isimli kahramanın aşkı, eğitimi, alafrangalığı üzerinden Batılılaşmayı sathî olarak anlamanın yanlışlığı" olduğu söylenebilir.

2.6.2. Fabula

M1: Bihruz Bey'in babasının ölmesiyle kendisine yüklü bir miras kalması.

M2: Bihruz Bey'in arabalarla ve gezip dolaşmayla vakit geçirmesi.

⁴⁶ Parlatır'ın kitabında isim bu şekilde yazılmıştır. Ancak diğer kaynaklardan kontrol edildiğinde kitapta bir baskı hatası olabileceği düşünülmüştür. Çünkü hemen hemen bütün kaynaklarda bu ikinci ismin "Bihruz Bey'in Âşıklığı" olduğu yazmaktadır.

M3: Keşfi Bey'in bir gün vapurda Perîveş'in eteğine basması.

M4: Perîveş ve Çengi Hanım'ın kiralık bir arabayla Çamlıca'da gezintiye çıkması.

M5: O sırada Çamlıca'da olan Bihruz Bey'in kalemden arkadaşı Keşfi Bey'le karşılaşması.

M6: Bihruz Bey'le Keşfi Bey konuşurlarken Perîveş'in arabasının yakınlarından geçmesi, Bihruz Bey'in Perîveş'i çok beğenmesi.

M7: Keşfi Bey'in kadını tanıdığı yalanını, sonra da arkadaşlarıyla buluşacağı yalanını söylemesi.

M8: Keşfi Bey'in Bihruz Bey'in yanından ayrılması.

M9: Bihruz Bey Çamlıca'da takip ettiği Perîveş'le konuşmaya çalışırken Keşfi Bey'in ortaya çıkıp "höst höst" diye seslenmesi.

M10: Kadınların daha önce Perîveş'in eteğine basan Keşfi Bey'i tanımaları.

M11: Kadınların bu olay hakkında konuşmaları ve arabalarına binip oradan uzaklaşmaları.

M12a: Bihruz Bey'in tüm çabalarına rağmen uzaklaşıp giden landoyu bulamaması ve evine gitmesi.

M12b: Perîveş ve Çengi Hanım'ın kiralık arabayla Üsküdar iskelesine gidip oradan da vapura binmeleri.

M13: Bihruz Bey'in Keşfi'yi kendisine rakip olarak görmesi ve sözleştiklerini zannettiği Cuma günü için Perîveş'e bir mektup yazmaya koyulması.

M14: Bihruz Bey'in mektubun zarfın içine, içinde "bir siyeh-çerde civândır." mısrası bulunan bir şarkıyı da eklemesi.⁴⁷

M15: Cuma günü geldiğinde Bihruz Bey'in mektubu vermek için Perîveş'i beklemesi.

M16: Perîveş Hanım ve arkadaşları Çengi Hanım'la Gülşeker Hanım'ın bu defa başka bir arabayla yine Çamlıca'da ortaya çıkması.

M17: Bihruz Bey'in yazdığı mektubu kadınların arabasına uzatması, mektubu Perîveş yerine, uzaklaşması için, Gülşeker Hanım'ın çekip alması.

⁴⁷ Bihruz Bey, "bir siyeh" ifadesini, "bersiye"; "çerde"yi "cerde" olarak okuduğu için, mısranın ilk kelimelerini "bersiye cerde" olarak anlamış ve "cerde"nin de sözlükte "sarı" anlamına geldiğini bulduğu için şiirin sarışın bir kadına yazıldığını düşünmüştür.

M18: İki gün sonra Bihruz Bey'in Perîveş'i yine Çamlıca'da beklemesi ama Perîveş'in gelmemesi.

M19: Bihruz Bey'in mektupta yazan bir şeylerin Perîveş'in gelmemesine sebep olduğunu düşünmesi nedeniyle mektubu bir daha okuması.

M20: "Bir siyeh-çerde civandır." mısrasını tam anlayamadığı için kaleme gitmesi, kalemde sözcüklerin "bir esmer yüzlü civan" anlamına geldiğini öğrenmesi.

M21: Perîveş'in bu sözcükler nedeniyle gelmediğini düşündüğü için özür dilemek amacıyla bir mektup daha yazması.

M22: Mektubu Perîveş'e iletebilmek için iki ay dolaşması.

M23: Bu gezintilerinin birinde karşılaştığı Keşfi Bey'in Bihruz Bey'e Perîveş'in öldüğü yalanını söylemesi.

M24: Bihruz Bey'in yataklara düşmesi ve mutlaka Perîveş'in mezarını bulup af dilemek istemesi.

M25: Bihruz Bey'in bir gün Kadıköy iskelesinde Perîveş'i görmesi.

M26: Bunun üzerine neden yalan söylediğini öğrenmek üzere Keşfi Bey'i görmek için kaleme uğraması.

M27: Keşfi Bey'in, Bihruz Bey'e, gördüğü kişinin Perîveş değil kardeşi olduğu yalanını söylemesi.

M28: Keşfi Bey'in Perîveş'in mezarını bulmak ve ondan af dilemek istemesi.

M29: Keşfi Bey'e de mezara da ulaşamadığı için iyice mahzunlaşan Bihruz Bey'in en azından Perîveş'i gördüğü yerlerde gezerek onu yâd etmeye karar vermesi.

M30: Çamlıca'ya gitmek için yola çıkan Bihruz Bey'in yolda Perîveş'le karşılaşması ve bütün gerçekleri Perîveş'ten dinlemesi.

M31: Bihruz Bey'in Perîveş'le olan konuşmalarından sonra ne yapacağını bilemez hale gelmesi ve yanlarından uzaklaşması.

M32: Perîveş ve Çengi Hanım'ın Bihruz Bey'in tuhafliklarına kahkahalarla gülererek yollarına devam etmesi.

2.6.3. Syuzhet

Fabulanın nasıl syuzhet haline geldiği ve bu syuzhetin nasıl "yanlış Batılılaşma" temasının ortaya çıkmasını sağladığı aşağıdaki başlıklarda detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.6.3.1. Kurgu

Araba Sevdası'nın temel meselesi, Bihruz Bey isimli kahramana dikkat çekmektir. Yukarıda verilen fabula ise Bihruz Bey'le ilgili özelliklerin okura aktarılması için kullanılan bir gereçten başka bir şey değildir. Bu nedenle *Araba Sevdası*'nın, Bihruz Bey–Perîveş “aşkı” için değil, Bihruz Bey isimli kahramanın nasıl biri olduğunu anlatmak için yazıldığı söylenebilir. Bu nedenle yukarıdaki fabulada ele alınan bu aşk dışındaki bütün motifler özgür motif kapsamında değerlendirilecektir. Aşağıda fabulanın motiflerin sıralamasıyla oynanarak ya da özgür motiflerle yavaşlatılarak nasıl bir syuzhet haline getirildiği irdelenecektir.

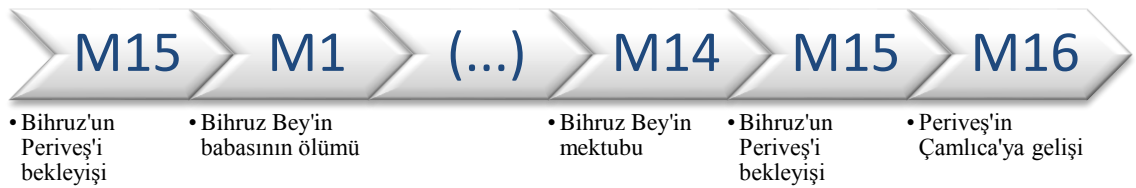
Romanın birinci kısmı 13 (s. 209–241), ikinci kısmı da yine 13 (s. 241–294) , üçüncü kısım 9 (s. 294–344) ve dördüncü kısım 15 bölümden (s. 344–445) oluşmuştur. Romanın motif düzeni detaylandırılmadan önce kısımların ağırlıklı olarak hangi motiflerle ilgili olduğuyla ilgili şunlar söylenebilir: Olayların gerçekleşme sırası baz alındığında birinci kısımdaki olayların gerçekleşme zamanında yaşanan; ancak romanın dördüncü kısmında yer alan M3, M7 ve M10 dışındaki ilk on iki bağlı motifin yer aldığı birinci kısımda fabula ağırlıktadır. Bu kısımda Bihruz Bey'in Perîveş'i nasıl gördüğü, ona nasıl tutulduğu anlatılır. İkinci kısımda bu fabula devam etmekle birlikte Bihruz Bey'in Fransızca hocası Mösyö Pierre'le olan ilişkileri, yine Bihruz Bey'in mektup yazmaya çalışırken ortaya çıkan yarı cahilliği gibi özgür motifler de bu kısımdadır. Bu nedenle sayfa sayısı olarak fazla olmakla birlikte bağlı motif sayısı olarak kısımda daha az bağlı motif (M13–M17) bulunmaktadır. Üçüncü kısımda (M18–M23) Bihruz Bey'in mektupta yaptığı hata, bu hatanın kalemde düzeltilmesi gibi konular ağırlıktadır. Kısımın sonunda Keşfi Bey, Bihruz Bey'e, Perîveş'in öldüğü yalanını söyler. Romanın en uzun bölümü olmasına rağmen son kısımda (M3, M7, M10, M24–M32) fabulanın gevşediği söylenebilir. Bu kısımda ağırlıklı olarak Bihruz Bey'in Perîveş'in ölümünden duyduğu üzüntü ve bu üzüntünün gündelik hayatına yaptığı etkileri ele alınmıştır.

Romanın ilk kısmının iki bölümü, kaside türünden etkilenen *İntibah*'ta olduğu gibi, Çamlıca'daki bahar ve tabiat tasviriyle başlar. Üçüncü bölümün sonunda ise zengin olduğu her halinden belli olan bir adamın Çamlıca'daki bekleyişi, romandaki hareketsizliği bozarak bir düğüm oluşturur:

“Genç beyin bu hâline dikkat edenler, kendisinin mühim bir intizar rahatsızlığı içinde bulunduğuna hükmedebilirlerdi.” (s. 214)⁴⁸

Gizem motifi özelliği gösteren bu cümlelerle biten üçüncü bölümden sonra, dördüncü ve beşinci bölümde bu kahramanın nasıl biri olduğu anlatılır. Beşinci bölümün sonları ve altıncı bölümde ise fabulanın temelini oluşturan aşk motifi başlar.

Birinci kısım üçüncü bölümün sonunda bekleyen adamın (M15) kimi, neden beklediği sorusunun cevabı ve devamında yaşananlar ise romanın ancak 2. kısmının 13. bölümünde açıklanır. (s. 287-294) Fabuladan farklı olarak syuzhette olayların sıralaması ise, bağlı motifler açısından, şu şekilde olmuştur:



Şekil 1: Araba Sevdası'ndaki ilk 16 motifin sıralaması

Böylece önce zamandizimsel açıdan ileride olan bir motiften (M15) bahsedilmiş, sonra zamanda geriye gidilmiş, daha sonra tekrar aynı motife dönmüştür. Bu şekilde 2. kısım 13. bölüme kadar bu kahramanın neden ve kimi beklediği sorusu okurun zihninde yer etmiş ve romanın okunması için gerekli olan merak duygusunu diri tutmuştur.

Parlatır, romandaki motif düzeniyle ilgili şunları söylemiştir:

“Vaka kuruluşunda yazarın (...) başarısı (...), olayların içinde yeni yeni merak unsuru yaratabilmek için, ‘ara düğümleri’ yerinde atmasıdır. Konunun ilgi çekici bir yönde gelişmesini sağlamak amacı ile başvurulan bu yol, ‘ana düğüm’e de yardımcı oluyor. Öyle ki ‘giriş’in sonu ile ‘gelişmenin’ başında atılan ‘ana düğüm’; ‘Babadan kalma geliri batılı yaşayışa özenerek bol keseden harcayan ve İstanbul’un gözde mesirelerinden Çamlıca Bahçesi’nde karşılaştığı bir kadına ilk görüşte âşık olan Bihruz Bey’in yeni yeni gelişecek olaylar içinde, sonunun ne olacağı?’ biçiminde atılır. Sonuca kadar bu merak unsuru sürdülür.” (Parlatır, 2005: 192)

Yazar, kendisinden önceki hiçbir Türk yazar tarafından kullanılmamış bir teknikle, merak duygusunu tesis etmeyi başarmıştır. Ancak yazarın yeni olduğu için algılanabilir olan tekniği sadece bu değildir. *Araba Sevdası*’ndan önceki romanlarda

⁴⁸ *Araba Sevdası* adlı romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır “Ekrem R.M (1997), Rezaizâde M. Ekrem Bütün Eserleri III, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.”

eğer bir motif gizlenmişse bu sadece kahraman için gizliydi, okur bu gizli motiften haberdardı. Örneğin Rakım Efendi'nin Jozefino'yla yaşadıkları, okurun bilgisi dâhilindeydi; ancak romandaki bütün kahramanlar bu gizli motiften haberdar değildi. Yine *İntibah*'ta Mehpeyker'in aslında Ali Bey'e kalpten bir aşkla bağlı olduğu, onu aldatmadığı okur tarafından biliniyordu; ancak romanın sonu için gerekli olan olayların yaşanması için bu bilgi Ali Bey'den gizlenmişti. Benzer şekilde Dilâşub'un da yine masum olduğu bilgisi Ali Bey'den gizlenmişti. Böylece Ali Bey, Dilâşub'un satılmasına yol açmış, yine romanın sonu için gerekli olan trajedi tesis edilmişti. *Araba Sevdası*'nda bu defa bazı gerçekler hem kahramandan hem de okurdan gizlenmiştir.

Birinci kısım beşinci bölümün sonlarına doğru Bihruz Bey'le Keşfi Bey Çamlıca'da güzel bir landonun içinde güzel bir kadın görürler ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

- “–Tre şik! (Trés chic: Çok sık, çok zarif)⁴⁹
- Tre elegant (Trés élégante: Çok zarif)
- Mon şer, (Mon cher: Azizim) kimin bu lando?
- Landoyu tanıyamadım...
- E la blond? (Et la blonde?: Ya sarışın?)
- Blond'u tanıyacağım gibi...
- Kim bakayım?
- Fakat pek sür (sûre: Emin) değilim. Bilmem, benzetiyor muyum?
- Kempot, dit! (Qu'importe, dites: Ehemmiyeti yok, söyleyiniz)
- Zannederim ki bizim köyden. Belki de bizim kartiye'den (Quartier: Mahalle)...” (s. 220)

Altıncı bölümün başında Keşfi Bey'le Bihruz Bey arasındaki bu sohbet Bihruz Bey'i ve okuru muallakta bırakır. Daha doğrusu yazar kahramanın iç dünyasını aşağıdaki gibi tarif ederek, ondaki şüphenin okura da geçmesini sağlar:

“Refiki Keşfi Bey'in 'sarışın hanımı tanırım.' demesini hakikatten ziyade bir kizb-i ihtiyatîye haml etmesindeki sebepten şu idi: Gûyâ Keşfi Bey bu nâzenîne kur edecek olursa, kendi köyünden bulunduğu ve zaten tanıdığı için –Bihruz Bey'in bir şey demeğe hakkı ve rekabete kalkışmağa yüzü olmayacak. Halbuki Bihruz Bey nerede Keşfi Bey nerede? (...) Burada böyle ise de hanımefendinin bir aralık Keşfi Bey'e bakışındaki hikmet neydi? Bu bakışın mânâsı Keşfi Bey'e: 'Bey! Sen o arabaya hiç de yakışmıyorsun!' demek miydi? Yoksa kendisine karşı: 'Ne için öyle âdi adamlarla görüşüyorsunuz?' veyahut 'Yanınızda o bulunmasaydı size daha başka türlü bakacaktım...' yollu bir şey miydi? Bunu derhal anlamak Bihruz Bey için pek mühim ve bu da Keşfi Bey'in savulmasına mütevaffık idi.” (s. 222)

Daha sonra Bihruz Bey, Perîveş'in landosuna yaklaşır. Tam konuşacakken Keşfi Bey'in sesi duyulur:

⁴⁹ Kullanılan nüshada Fransızca ifadelerin hem orijinal yazılışı hem de Türkçe karşılığı dipnot olarak verilmiştir. Çalışmadan bir dipnot yoğunluğu yaratmamak için bu ifadeler parantez içinde verilecektir.

“– Höst!.. Höst!.. âvâzesi geldi. Hepsi birden döndüler, baktılar. Bunu söyleyen oracıkta ağaçlarla muhat bir tarhun içinde yalnızca oturmakta olan Keşfi Bey idi. Hanımlar, sahib-i âvâzeyi teşhis ile birbirlerine bir şey söylediler, gülüşmeğe başladılar. Bu sırada aşağıki kapıya vâsıl olmuşlardı.” (s. 233)

Bu cümlelerde dikkatini çeken nokta, kadınların Keşfi Bey’i tanıyıp ona bakarak bir şeyler söyleyip gülüşmeleridir ki bu durumda kadınların Keşfi Bey’i tanıyor olmaları ihtimali artmaktadır. İleride Perîveş’le Çengi Hanım aralarında bu olay hakkında şöyle konuşurlar:

“– Ya o vakit alafranga bey yine sana bakar mı dersin?

–Bakmazsa bakmayıversin. O da tasamın on beşi sanki!..

–A.. Bilemedin mi? Geçen gün Kadıköyü vapurundan çıkarken benim feracemin eteğine basıp da pardon diyen bey değil mi ya?

– O budala mıydı o?.. Değil! Değil! Onun sakalı vardı.

–A.. hiç ben bilmez miyim? Tâ da kendisiydi.

–Adam, nemize lâzım. Acaba iskelede çok bekleyecek miyiz?” (s. 240-241)

Oldukça muğlak olan bu konuşmalar, kesinlik taşımadıkları için okuru merak içinde bırakmaktadır. Okurun haberdar olmadığı bu gizemli olayın sırrına dair ilk işaretler üçüncü kısım ikinci bölümdeki şu ifadelerdir:

“Keşfi Bey’in sarışın hanımla bir münasebeti olmak şöyle dursun, hatta evvelki cuma akşamından beri sarışın hanım Keşfi Bey’in hatırı u hayaline bile uğramamıştı.” (s. 303)

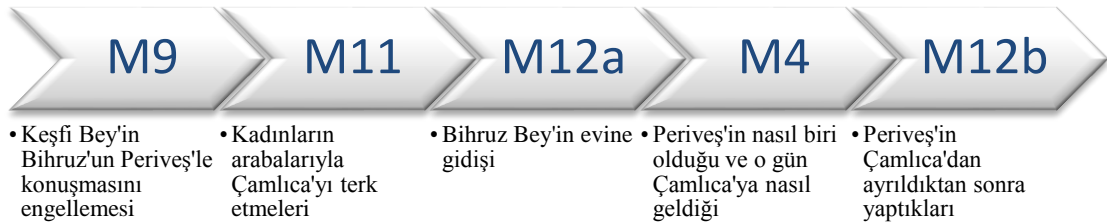
Meselenin tüm detayları ise ancak dördüncü kısmın ilk bölümünde açığa çıkar:

“Birinci mülâkatta evvela ‘Perîveş Hanım’ı tanırım, bizim köyden, belki de bizim mahalledendir.’ dediği yalandı. Yalnız Perîveş Hanım iki ay evvel bir gün Kadıköyü’ne geçmişti. Hanım vapurdan çıkarken Keşfi Bey de arkasında bulunduğundan bil-iltizam feracesinin eteğine bastı. Kadın arkasına dönüp dargın dargın bakınca Keşfi Bey, ‘Pardon! efendim, göremedim’ dedi. Zaten o hareketten emeli de hanımı kendisine baktırıp ne olursa olsun bir şey söylemekten ibaretti. Fakat hanımın şekl-i siması Keşfi Bey’in hatırına intikaş edecek kadar nazar-ı dikkatine çarpmamış olduğundan, Çamlıca bahçesinde hanımı tekrar gördüğü zaman tanıyamamıştı.” (s. 173)

Yazar bu motiflerin sırasını bilerek değiştirmiş ve böylece bir gizem motifi oluşturmuştur. Bu bilgiler eğer Keşfi Bey, Perîveş’i gördüğü anda ya da kadınlar onun hakkında konuştuğu sırada verilmiş olsaydı romanın okunması için gerekli olan merak unsuru tesis edilmiş olmazdı. Yazarın sayfalar boyunca okuru ve Bihruz’u yanlış yönlendirerek Keşfi Bey’in Perîveş’i tanıdığını zannedebilmesini sağlayan ise Keşfi Bey’in yalancı olmasıdır. Başka bir deyişle yazarın bu motif dizgesini oluşturabilmek için bir kahramanına yalanlar söylettiği görülür.

Bütün bu motif dizilişi çalışmanın önceki sayfalarında “geciktirilmiş sunuş” olarak tarif edilen kurgu tekniğidir. Romanda geciktirilmiş sunuş olarak ifade edilen kurgu tekniğiyle, aslında sunuşta anlatılan motiflerle aynı hatta daha önce gerçekleşen bazı motifler okurdan gizlenmiş ve bunların açıklanması tehir edilmiştir.

Bu iki belirgin teknikten sonra romanın motif sıralamasıyla ilgili şunlar söylenebilir: 7 bölümün sonunda Bihruz, Perîveş’in hemen arkasından takip ederken neler olacağını sekizinci bölüm boyunca süren Perîveş’in tasviri engeller. Dokuz ve onuncu bölümlerde Bihruz, Perîveş’e olan ilgisini belli eder. Onuncu bölümün sonunda Keşfi Bey’in, az önce bahsedilen “Höst!” (s. 233) seslenişi Bihruz’un hevesini kursağında bırakır. (M9) On birinci bölümde kadınlar landolarıyla hızlıca uzaklaşırlar (M11), Bihruz Bey ise onları yakalayamaz ve evine gider. (M12a) On ikinci bölüm, fabulada M4 olarak belirtilen motiftten ibarettir. Bölümde Perîveş’in aslında nasıl biri olduğu ve o kadar lüks bir arabayla nasıl Çamlıca’ya geldiği anlatılır. On üçüncü bölümde bu defa olay zamanına dönülür ve Bihruz’dan ayrıldıktan kadınların ne yaptığı anlatılır. (M12b) Fabulada M12a ve M12b olarak belirtilmesinden de anlaşılacağı üzere on birinci ve on üçüncü bölümde aynı zaman dilimi iki farklı kahraman açısından anlatılmıştır. On ikinci bölüm ise zamandizimsel olarak beşinci bölüme denk düşer. Çünkü beşinci bölümde Bihruz’un o gün Çamlıca’ya nasıl geldiği anlatılırken, on ikinci bölümde bu defa Perîveş’in Çamlıca’ya nasıl geldiği anlatılır. Böylece fabulada kronolojik olarak ilerleyen bu motifler, syuzhette şu sıralamayla yer almış olur:



Şekil 2: Araba Sevdası’nda Motif 9 ile M12b’nin syuzhetteki sıralaması

(M10, Kadınların Perîveş’in eteğine basan Keşfi’yi tanıdıklarıdır. Ancak syuzhette bu bilgi daha sonra verildiği için M9’dan M11’e atlanmıştır.)

İkinci kısım şu cümlelerle başlar:

“Odasında sigara içerek düşünür bıraktığımız Bihruz Bey düşünür düşünür hele tefekkürâtını bir neticeye îsâl ile tasavvuratını bir karara rabtetmeğe muvaffak olabildi.” (s. 241)

Bu bölüm, zamandizimsel olarak on birinci bölümün Bihruz açısından devamı niteliğindedir. İkinci kısımda romanda fabulanın etkisi azalmaya ve Bihruz’un ev içi halleri, iç dünyası ağırlık kazanmaya başlar. Bu anlatımlar, romanın teması için gerekli olan özgür motiflerdir. Bu kapsamda ikinci kısımda Bihruz’un Mösyö Pierre’le olan ilişkisi, Perîveş’e yazdığı mektup, hayalciliği, ekonomik durumuyla ilgili motifler yer alır. Fabulaya dönüş ise ancak ikinci kısmın son bölümünde olur: Bihruz Bey yazdığı mektubu Perîveş’e vermek için Çamlıca’da beklemektedir:

“Sürü sürü gezen rengârenk ezhâr-ı behiştî içinde aradığına benzer bir sîmâ göremeyince –hikâyemizin mebedinde tarif olunduğu vechile– aşağıki kapıya yakın bir mevki intihab edip oturdu.” (s. 287)

Bihruz, Perîveş’i Çamlıca’da görür ve mektubu iletmeyi başarır. Bu olaydan sonra evine dönen Bihruz Bey’i evde yine Mösyö Pierre beklemektedir. Üçüncü kısım, Bihruz’un, Don Kişot gibi, gerçeği olduğundan farklı görerek kurduğu hayallerle başlar. Bu hayallerde Perîveş’i zarif bir bayan olarak tahayyül eden Bihruz, onunla büyük bir aşk yaşamaktadır. Bu hayal motifinden sonra fabulayı ilgilendiren bir motif yer alır: Bihruz Bey, Perîveş’e verdiği mektupta cevabını pazar günü almak istediğini söylediği için pazar günü Çamlıca’ya gitmiş, Perîveş’i beklemiş; ancak Perîveş gelmemiştir. Yazar, Bihruz’un bu bekleyişinin boşuna olduğunu; çünkü Perîveş’in mektubu okumayıp bir kenara attığını ifade ederek (s. 303) gizemi okur için açık, Bihruz için kapalı hale getirir. Bu sayede bundan sonra Bihruz’un Perîveş’le ilgili yaptığı her şey aynı zamanda onun ne kadar saf biri olduğunun göstergesi olacaktır.

Bundan sonraki bölümler, Bihruz’un mektubu yeniden okuması ve mektupta geçen “siyah çerde” ifadesinden şüphelenmesi üzerine kaleme gidip işin aslını araştırmasıyla ilgilidir. Bu kısımların hem uzun diyaloglardan oluşması hem de mizahi ifadeler barındırması nedeniyle orta oyunu etkisini taşıdığı söylenebilir:

“– Bana da Fransızca gibi geliyor... Hem galiba persiye (persillé: Maydonozlu) olacak... Persiy’(persil: Maydonozlu) den...
– Persiy, maydanoz demek değil mi?..
– Öyle ya... Persiye de içinde yeşil lekeleri olan şeye denir.
– Öyle ise Rokfor peyniri, yahut kirlihanım peyniri... Onun da lekeleri dışındadır!

- Daha neler! ‘Bir siyeh’ bir şiir içindeymiş deniyor...
– Şiir de Rokfor peynirinin münasebeti ne?”
(...)
– ‘Bir siyeh’ dediğiniz de sakın tenbih vezninden ‘bersih’ olmasın?...
– Öyle olursa bir mânâsı mı var demektir?...
– Ben buldum, ben buldum: ‘Beresiyecerde’... Hepsi birden Macarca şahıs ismi. ‘civan’, o ismi taşıyan şahsın sıfatı, ‘dır’da edat-ı haber
–Bravo, Şükran Bey!... Bravo!...
– Bana kalırsa bu lugat ‘veresiye’ vezninde Fransızca presiye (pressier: Baskı makinesinde çalışan matbaa işçisi) olacak ki matbaa amelesi, daha Türkçesi basmahane işçisi demektir. ‘Çerde’ de zerde veya yerde vezninde Nemsece şahıs isimidir. Hatta ben o şahsı bilirim: Ruznâme-i Çörçil’in (Churcill Alfred: Ruznâme-i Ceride-i Havadis gazetesinin sahibi) matbaasında çalışır; iri yarı genç bir Nemseli idi.” (s. 315-319)

Sonuç olarak işin aslını öğrenen Bihruz Bey, Perîveş’e yapılan hatadan duyduğu üzüntüyü anlattığı bir mektup kaleme alır; ancak bu mektubu verebilmek için iki ay boyunca onu arar ve bulamaz. Melankolikleşen ve içine kapanan Bihruz Bey’in aşk acısının seyrini değiştiren ise üçüncü kısmın son bölümünde Perîveş’in öldüğünü söyleyen Keşfi Bey olur.

Daha önce Bihruz’un verdiği mektuba Perîveş’in hiçbir alaka göstermediği yazar tarafından ifade edildiği için, Bihruz’un aldığı habere verdiği aşağıdaki tepkinin arka planına, romanın birçok yerinde olduğu gibi, mizahi bir fon da eklenmiş olur:

“Bî-çâre Bihruz Bey bu dakikada pek acınacak bir hâl-i elîm içine düştü. Gözleri kararmış, yüreği şiddetli bir halecân-ı şedîde tutulmuş olduğu halde dolaşıyor, bastığı yeri bilmiyor, gideceği noktayı tayin edemiyordu. Gökler başının üstünde fırıl fırıl dönüyor, yerler ayaklarının altından kaçıyor. Zavallı birkaç defa denize doğru yürürken kendisini güçle geriye aldı. Birkaç defa fena halde sendeleyip düşecek iken nasılsa düşmedi. Muttasıl ‘Espossibl?... Espossibl?’ (Est-ce possible: Mümkün mü?) diyerek başını, kollarını garip bir surette tahrik ediyor, hızlı hızlı giderken birdenbire durup düşünüyordu.” (s. 343)

Dehşet içindeki Bihruz Bey’in bundan sonra ne yapacağıyla ilgili sorunun cevabını, dördüncü kısmın ilk bölümünde oldukça gecikmiş bir belirleyici özellik sunuşu engeller: Keşfi Bey nasıl biridir?

“Keşfi Bey –ki mütekâidîn-i ricalden Şam Defterdar-ı esbâkı Sehabî Efendi’nin hâtime-i evlâdı olan oğludur– Rûfekâsı, ehıbbası beyninde kezzablıkla nâm salmış bir çelebidir. Bu nâm ise kendisine min gayr-i isithkak değil, bihakkın verilmiştir. Zira Keşfi Bey yalanı hem çok söyler, hem de söylediği, uydurduğu yalanlara güzel şah –berkler verir maharet-perverân-ı düruğ-perdazândandır. Zekâsı halîm, mizacı ifrata meyilden mücânib olmak cihetiyle dünyada hiçbir fiil ve emelini merak derecesine vardırmanın bu beyin yalan söylemeğe bu mertebede ibtilâsı ise tufuliyet ve sabavetinin bir yâdigâr-ı hazînidir.” (s. 345)

Bölümde Keşfi Bey'in belirleyici özelliği olan yalancılığı ele alındıktan sonra bu belirleyici özelliğin romanı ilgilendiren yanı, başlığın ilk kısımlarında ele alındığı gibi, tek tek açıklanır:

“Birinci mülâkatta evvela ‘Perîveş Hanım’ı tanırım, bizim köyden belki de bizim mahalledendir’ dediği yalandı. (...) Saniyen yine o gün... (...) Salisen Bihruz Bey bahçede Perîveş Hanım’ı... (...) Sâniyen ‘bu gece mehtab pek parlak olacak’ demesi... (...) Salisen Perîveş Hanım’ın... ” (s. 348-349)

Aslında bu noktadan sonra romanın temel merak unsurlarından olan Keşfi-Perîveş Hanım ilişkisi büyük oranda açıklanmış olur: Böyle bir ilişki yoktur. Bu açıklamalarla bu sır okur için açığa çıkmış olur. Ancak Bihruz Bey hala gerçekte neler olduğundan habersizdir ki romanın bundan sonraki merak unsuru da bu olacaktır: Bihruz ne zaman ve nasıl bütün gerçekleri öğrenecektir?

Perîveş'in öldüğünü düşünen Bihruz'un halet-i ruhiyesi oldukça köklü bir şekilde değişir. Bihruz Bey artık derin bir melankoli içindedir. Bu durum, yine romancının romantizmi yermesi için Bihruz'a yüklediği bir özelliktir ki bunu sağlayan da Keşfi Bey'in Perîveş'in öldüğüne dair söylediği yalandır. Bihruz Bey'in romanın fabulasının devam etmesini sağlayan bundan sonraki hedefi Perîveş'in mezarını bulmaktır:

“Mezarının başında ağlamalı, ağlamalı, ağlamalıyım. O kadar ağlamalıyım ki beni affettiğine *konsiyans*'ım kanmalı. Lâkin mezarını kimden haber alayım? Ah!... Hâin Keşfi! Doğru söylemez ki... Zavallı kızcağız! Ağlayayım... Yine ağlayım ki yüreğimin ateşini ancak ağlamakla teskin edebiliyorum!” (s. 354-355)

Üçüncü bölümde hastalanan Bihruz Bey'in belirleyici özellikleri ve annesiyle olan ilişkisinin anlatımından sonra Bihruz'un Perîveş'in mezarını bulma hayali bölüm sonunda yine tekrar eder:

“Bihruz Bey'in sarışın hanıma ait olarak artık yalnız bir emeli kaldı ki, o da ‘siyeh çerde’ münasebetsizliğinden dolayı vâki olan kusurunu affettirdiğine vicdanınca kanaat hâsıl oluncaya ser-i hâkinde bükâ ve duaya devam etmekti.” (s. 361)

Bir sonraki bölümde ise Bihruz Bey, Perîveş Hanım'ı görmesine rağmen, yine Keşfi Bey'in yalanına inanır ve gördüğü kişiyi Perîveş'in ablası zannederek melankolik hayatına devam eder. Bu motiflerden, Bihruz Bey'in romanın sonunda Perîveş'le karşılaşacağı ana kadarki anlatılanlar, ya bir sonraki başlıkta ele alınacak özgür motif özelliği gösteren motiflerdir ya da bu açıdan bile ele alınamayacak, romanın ne temasına ne de fabulasına ve syuzhetine hizmet etmeyen gereksiz detaylardır. Böylece

romanın sonunda bağı motifler azalmış, özgür motifler ağırlık kazanmıştır. Özgür motifler arasında devam eden ise Bihruz Bey'in mezarı bulma sevdasıdır:

“... maşuka-i faniyenin (...) mezarını öğrenmek maksadından ibaretti. (...) ‘Mutlak o mezarı ziyaret etmeliyim... Bu şiiri o mezarın başında okuyup ağlamalıyım!’ dedi.” (s. 371-380)

Bu motif adeta bir hatırlatıcı motif işlevi üstlenerek, Bihruz Bey gibi okura da sürekli kendi varlığını hatırlatır hale gelecek kadar tekrarlanmıştır:

“Bihruz Bey arabacı Andon’u da def’ettikten sonra üzerinden ağır bir yük atmış gibi medidce bir ‘Oh!...’ çekti. Vücudunda, fikrinde bir hiffet hissetmeye başladı. Maşâka-i fâniyenin tahkik-i peygûle-i sükûnu gâilesi arasına zihninin bir köşesinden arz-ı çehre-i şûm etmeseydi bugünkü hal ve mevkiinden pek aşırı hoşnud kalıp kendi kendisini bahtiyar sayacaktı. (...) Lâkin ah! Meleğin, o yâr-ı cânın, o vakitsiz solup harap olan sarı gülün mezarı bilinse de başı ucuna gidilip ‘İlk Teessüf’ okunsa, ağlansa, ‘siyeh-çerde’ münasebetsizliğinden dolayı istifâ-yı kusur olunsa!... (...) Bu gül-deste-i letafeti maşuka-i fâniyenin mezarına götürüp bırakmak pek münasip olacağını Bihruz Bey düşündüyse de ne çare ki o mezarın nerede bulunduğu tahkik olunamamıştı!” (s. 392-410)

Romanın sonunda Bihruz Bey’in bütün gerçekleri öğrenmesini sağlayan da Bihruz Bey’de Keşfi Bey’in yalanı sonucu gelişen melankolik haldir. Bihruz Bey mezarı bulamayacağını anlayınca en azından Perîveş’i gördüğü yerlerde zaman geçirmek ister:

“Beyin düşündüğü şey, maşuka-i fâniyenin karargâh-ı ebedîsini öğrenmeğe bir çare aramaktı. Düşüne düşünce bu çarenin mefkud olduğunu anlayınca hiç olmazsa sevgilisinin gezip dolaştığı yerlerde ve ez-cümle Çamlıca Bahçesi’nde kendi kendine gezinip ağlayıp bir teselli bulmaya çalışmak üzere dadı kalfa ile konaktan daha bir iki hizmetkâr alarak Küçük Çamlıca’daki köşke beş, on gün için gitmek suretini zihninde kararlaştırdı.” (s. 438)

Bihruz Bey’in Perîveş’le karşılaşması, çıkılan bu yolculuk sırasında yolda kendisine tesadüf etmesiyle olur. Perîveş, Bihruz’un tüm gerçekleri anlamasını sağlar. Böylece motif dizgesi sonlanmış olur. Bihruz Bey hemen her şeyi anlayınca büyük bir boşluğa düşer. O sırada gelen bir lando onu kendine getirir ve Bihruz Bey oradan koşarak uzaklaşır. Güzin Dino bu sonu şöyle tarif eder: “Bihruz beyin bütün manâsız hareket ve hislerinin sonunda, bu manâsız ve komik kaçış, romanda boşluk buhranının son bir ifadesidir.” (Dino, 1951: 386) Dino’nun Bihruz Bey’in “bütün manasız hareket ve hisleri” dediği motiflerden ise bir sonraki başlıkta bahsedilecektir.

2.6.3.2. Özgür Motif

Bir önceki başlıkta ifade edildiği üzere *Araba Sevdası*, esasında, Bihruz Bey tipini anlatan bir eserdir. Bütün kahramanlar ve motifler onunla ilgili bir yönü ortaya çıkarmak için romana dâhil edilmiş gibidir. Perîves’le olan aşk “macerası” ise fabulanın var olabilmesi için zaruri olan bir motif dizgesinden ibarettir. Dino, 1951 yılında yayımlanan “*Araba Sevdası* Kuruluşu Hakkında Bir Deneme” isimli yazısında, ismini kullanmadan, tam da bu duruma, bağlı motif (Bihruz Bey–Perîves aşkı) özgür motif (Yazarın “Bihruz Bey” tipiyle ilgili vermek istediği mesajlar) ayırımına değinmiş gibidir:

“Kültür geleneklerinden artık kopmak zorunda kalan nesillerin, esaslarını ve derinliklerine nüfuz edemedikleri yabancı kültürüne bağlanma gayretlerinin zorluklarını ve bu sathî bilginin tehlikelerini, Bihruz beyin aşk macerası etrafında müşahede ediyoruz; başka Bihruz beylerin başka sahalardaki sathiliği, memleket ölçüsünde yayılmış bir krizin ifadesi idi.” (Dino, 1951: 385)

Bu aşk macerası, özgür motifleri birbirine bağlayan bir gereçten başka bir anlam taşımaz. Bu bağlı motif dizgesi olmasaydı yazar mesaj vermek istediği bu konuyla ilgili birbirinden bağımsız hikâyeler yazmak durumunda kalacaktı. Güzin Dino, çalışmanın metodolojisine oldukça benzer bir şekilde yine ismini kullanmadan önce romanın fabulasını oluşturan olayları sıralamış, daha sonra ise bir nevi romanın özgür motiflerini şu cümlelerle maddeler haline sıralamıştır:

“Esas vak'alarla bu vak'alar arasında olup biten hâdiselerin örülüş tarzı dikkati çeker; günün realitesinden toplanmış bu hâdiseler, romanın mizahî cihetini beslemekle beraber, esas vak'aların tebarüz ettirdiği buhranı daha etraflı, teferruatlı, inceden inceye işlenmesinde kullanılmışlardır. Bunların başlıcalarını inceliyelim:” (Dino, 1951:383)

Dino’nun “esas vak'alar” olarak ifade ettiği motifler, çalışmanın terminolojisinde “bağlı motifler” olarak ifade edilen motiflerdir. “Günün realitesinden toplanmış bu hadiseler” olarak ifade ettiği ve yukarıdaki cümleden sonra sıraladığı motifler ise özgür motiflerdir. Özgür motifler romanda, bağlı motiflerden çok daha fazla yer almıştır. Bu nedenle, bu başlıkta, özgür motiflerin kurguda oynadığı engelleme ve yavaşlatma gibi rollerden bahsedilmeyecektir. Çünkü roman adeta zayıf bir bağlı motif dizgesine bağlanmış özgür motiflerden oluşmuştur.

Romanın en önemli kahramanı olan Bihruz Bey’le, Felatun Bey’in belirleyici özelliklerinin, “Kahramanlar ve Anlatıcı” başlığında irdelenecek olan, benzeşmesinden başka iki roman bu bağlı motif–özgür motif ilişkisi açısından da birbirine benzemektedir. Esasında *Araba Sevdası*, Rakım Efendi’si olmayan bir *Felatun Bey ile*

Rakım Efendi biçimine yakınlaşır. Daha doğrusu, *Felatun Bey’le Rakım Efendi* romanında Rakım Efendi’nin temel işlevi fabulayı ilerletmek ve Felatun Bey’in olumsuzluklarını daha görünür hale getirmekken *Araba Sevdası*’nda Bihruz Bey, hem Rakım Efendi gibi aşk motifi sayesinde fabulanın oluşmasını sağlamış hem de Felatun Bey gibi romancının mesajlarının taşıyıcısı olmuştur. “Bihruz Bey, Felatun Bey ile Rakım Efendi’nin bir birleşimidir.” tezini engelleyen durum ise Bihruz Bey’in Rakım Efendi gibi olumsuzlukları belirgin hale getirmek için olumlu özelliklerle donatılmamış olmasıdır. Bu noktada sadece bir işlev birliğinden söz edilebilir.

Yukarıda sıralanan gerekçelerle, özgür motifler, önceki roman incelemelerinde yapıldığı gibi bağlı motifleri nasıl engelledikleri açısından ele alınmayacaktır. Çünkü özgür motifler o kadar fazladır ki neredeyse bağlı motiflerin özgür motifleri engellediği söylenebilir. Sonuç olarak, inceleme biçimine dikkat çekme amacıyla da, özgür motifler, Güzin Dino’nun adı geçen makalesindeki tasnife uyularak incelenecektir:

1– Bihruz Bey’in para durumu: Bu motifler, fabulanın oluşmasını sağlayan bağlı motif dizgesine hemen hiçbir etkisi olmayan; ancak yine de kendi içinde yine bir dizge oluşturan motiflerdir. Şöyle ki: Bu dizgenin ilk motifi, 2. kısmın 12. bölümünde, arabacı Mişel’in Mösyö Kondoraki’den bir mektup getirmesiyle başlar. Mektupta arabanın taksitleri henüz gelmemesine rağmen, darda oldukları için, Bihruz Bey’e ilk taksiti verip veremeyecekleri sorulur. (s. 281) Bihruz Bey, Mişel’i taksit zamanının gelmemesini gerekçe göstererek savar; ancak ilk taksiti nasıl vereceğini de bilmiyordur:

“ ‘Lakin taksit zamanı gelince paraları nasıl vereceğiz?. Üç gün evvel Mir’e yüz doksan lira verdim, Herald’ın hesabına bakmadık. Alber’inki iki yüz otuz lira olmuş. Paris’ten gelecek eşya da gelmedi. Biz bu borçları nasıl ödeyeceğiz?’” (s. 282)

Daha sonra ise Süleymaniye’deki konağı satarak bu darboğazdan kurtulma çözümünü bularak Perîveş’le yapacağı görüşmenin hazırlıklarına devam etmiştir. Dizgenin ikinci motifi 3. kısmın 7. bölümündedir. Bu defa Kondoraki, ilk taksit zamanının geçtiğini, bir önceki mektupta verilen kaba cevaba karşılık olarak da ilk taksite mahsuben arabanın ve atların alınacağını ifade eden bir mektup gönderir. Aşk maceralarına dalmış Bihruz Bey’in sorumsuzluğuna vurgu yapmak için olsa gerek, Bihruz Bey kriz anını geçirir ve Perîveş’in bulunabileceği yerlerin listesini incelemeye devam eder:

“Bihruz Bey bu cevap ile Mösyö Kondoraki'nin adamını savdırdıktan sonra tekrar cedvel-i esfarı dert-dest etti.” (s. 333)

Bu özgür motif dizgesinin son motifi, romancının romanın var oluşu için gerekli olan elemeyi yeteri kadar başarılı yapamadığına dair bir örneği de içinde barındırmaktadır. Şöyle ki: Motif, önce Kondoraki'nin mektubunda açıklanır:

“...Binâenaleyh bugün fabrikamıza li-ecli't-tamir kendiliğinden gelen arabanızı hayvanlarıyla beraber tevfiğe maatteessüf mecbur olduk. (...) arabayı fabrikaya kadar getirmekte arabacınız Andon'un bir gûna sû-i niyeti bulunmadığının beyanı ihtiramât-ı mahsusamızın tekidine zerîa ittihaz kılındı.” (s. 387)

Daha sonra neler olup bittiği bir kez de Andon'un ağzından aktarılır:

“... gittim fabrika, gittim ki yapsınlar tamir çabuk...”

– Ey, sonra?

–Mösyö Kondoraki orada, araba fabrika girdi, atlar ahırda götürdü... Haydi zanim! Haydi kuzum! Çabuk ben gidecek feribot... yapmaz... yapmaz... yapmaz..

–Ne yapmaz?

–Tamir yapmaz, be zanim ben gider, tamir istemez, yok olmaz, olmaz, aman zanim, aman kuzum!.. Bırakınız. Der ben alazak var, yüz elli lira var olmaz.

–Ey sonra?...

–Ağladım ağladım, ah!... Olmaz, araba vermez, atlar bırakmaz... Akşam olur, ben şaşırđı.

(...)

–Ey peki bu mektubu nereden aldın? *Ki ta done sa?*(Qui t'as donné ça?: Bunu sana kim verdi?)

–Kondoraki.. Ben gitti fabrika bir keret daha ‘Aman zanim! Aman kuzum! Ben köşke nasın gider? Pasaefendi, ben nasın görür? Ver zanim bana bir mektup!..’ Al bu mektup götür.! Ben bilirdi ki alacak var? Affedersi... beni kabahat değil...” (s. 388-389)

Aynı motifi bu defa anlatıcı açıklar:

“... yedindeki bir senet mucibince mütebaki matlubu olan yüz elli liraya mukabil dahi beyin arabasını, hayvanlarını ele geçirmek için zihninde çare taharri edip duruyordu. Bunların kendi ayağına kadar geldiğini haber alınca aşırı memnun oldu. Arabanın fabrikaya, hayvanların ahıra çekilmesini ve arabacı Andon'un da savılması işbaşıya emretti. İşbaşı da aldığı emri derhal icraya kalkıştı. (...) Akşam olmuştu. Tekrar gitti, Kondoraki'yi buldu. Beyefendiden korktuğunu söyledi ve kabahat kendisinde olmadığına dair bari bir mektup verilmesini rica etti. Bu ricası nasılsa kabul olundu. İsteddiği mektubu verdiler.” (s. 390-391)

Detayların anlamsız bir şekilde romana dâhil edilmesi, bu motifte devam eder.

Örneğin yukarıdaki olayı, araba ve atlardan kurtulduğu için memnuniyetle karşılayan Bihruz Bey'in, arabacı Andon'a onu işten çıkaracağı için vereceği tazminat şöyle anlatılır:

“Binaenaleyh beyefendi bir kâğıt parçası üzerine frenkçe birçok rakamlar yazıp çizdikten sonra kütüphanesine giderek *armuar*'ını (armoire: Dolap) açtı. Bir ufak çekmece çıkardı. Onu da açtı. Bu çekmece beyin liraları duruyordu. O liralardan

yirmi tanesini saydı aldı. Çekmeceyi kapadı, *armuar*'a koydu. *Armuar*'ı da kilitledi. Tekrar salona geldi, Mişel'i çağırdı." (s. 392)

Burada roman için gerekli olan bilgi Andon'a 20 lira verilmesidir. Ancak yazar bunu gereksiz şekilde uzatarak anlatmıştır.

2–Bihruz Bey'in kültür durumu: Bu motiflerin ortaya çıkmasını sağlayan olay Bihruz Bey'in Perîveş'e bir mektup yazmaya karar vermesidir. Bihruz Bey mektubu yazar, Perîveş'e ulaştırdığını düşünür, mektupta bir sonraki buluşma yeri ve zamanı söylediği için o yer ve zamanda "buluşmaya" gider. Bunlar fabulayla ilgili motiflerdir. Ancak romanda bu motifler, fabulayı doğrudan ilgilendirmeyen başka motiflerle detaylandırılır. Bu detaylandırma en çok mektubun yazılma süreciyle ilgilidir ki bu noktada Bihruz Bey'in kültür durumu açığa çıkar. Bu durum daha çok kulaktan dolma bilgilere dayanan ve Batı'yı esas alan, Doğu'da şair olmadığı savına kadar Doğu'dan uzak olan bir tavrın bir sonucudur. Özgün bir mektup yazabilecek birikimden yoksun olan Bihruz Bey, sevdiği kadına mektup yazarken Jean Jacques Rousseau'nun *Nouvelle-Helois* isimli kitabından faydalanır:

"Binaenaleyh beyefendi ibtidâ *Nouvelle Helois*'i açtı. Ötesinden berisinden okudu, okudu, anladı, anlayamadı çünkü kitabın ibaresi pek çetin, o ibarelerle gizlenen fikirlerse ziyade filozofik idi. Kitabı karıştırdı, yine karıştırdı, birçok karıştırdı. Nihayet kolay sandığı ve azıcık tebdilât icrasıyla kendi hâl ve mevkiine tatbik kabul eder gibi gördüğü birinci mektubu lâzım gelen yerlerini hâle göre tebdil ederek tercümeyle başladıysa da bu sûret sökmedi. Yalnız baş taraflarında şuradan, buradan birkaç ibaresini almakla iktifa ederek ve kûsûr yerlerini kendi karîhasından çıkararak uğraşa uğraşa aşağıki mektup suretini meydana getirdi." (s. 254)

Bihruz Bey'in bu kültürlüğü daha sonra "bir siyeh-çerde" ifadesini yanlış okumasına neden olur ve bu da hem romanın mizahi özelliğini besler hem de bu motif başka bir özgür motifin ortaya çıkmasını sağlar.

3–Romanda Bihruz Bey'in çevresi: Romanın 3. kısmının 4. ve 5. bölümlerinde bahsi geçen özgür motiflerdir. Bu özgür motifler Bihruz Bey'in Perîveş'e yazdığı mektupta geçen "bir siyeh-çerde" ifadesini anlayamadığından, çözülmesi için kaleme gelmesiyle ortaya çıkar. Dino'ya göre yazar bu motifleri metne dâhil ederek, diğer özgür motifler gibi, bir mesaj vermek istemektedir:

"Bihruz tek bir tip olarak kalmıyor; kalemde bulunan yedi arkadaşı da kendisinden farksızdır; bir 'siyehçerde' kelimesinin mânasını yedisi birden arayıp bulamayınca, 55 yaşlarında olan Naim efendiye müracaat ederler; Naim efendi kelimenin mânasını bulmakla kalmaz, şiirin bütününe ezbere bilir, hattâ Dede'nin bestesiyle söylemesini de bilir; bu sahne yukarıda bahsettiğimiz kültür buhranının iki tip arasındaki tezaadını canlandırır; fakat Naim efendi 15 senedir "defterci" likten daha ileri gidememiştir; işlerin çoğunu o gördüğü halde, daireleri dolduranlar bu yeni züppe

beylerdir. Naim bey, şark kültürünü ve devrin icapları dolayısıyla, garbı da (lisanını öğrenmek suretiyle) anlamaya çalışan fakat hiç bir canlılık göstermeyen, şark kaderciliği içinde kendi âlemine kapanmış bir Osmanlı tipidir; bu halinden memnun, ilerisini düşünmeyen kalender tipte, Bihruz bey kalabalığının kuru gürültüsü arasındaki tezat, bugün bize Tanzimat sonrası Osmanlı cemiyetinin bir gerçeği gibi beliriyor.” (Dino, 1951: 385)

Bihruz Bey tek değildir. O dönemde birçok Bihruz Bey vardır ve bu Bihruz Bey’ler devlet kademelerini işgal etmişlerdir. Osmanlı’yı temsil eden Naim Bey gibiler ise devlet kademelerinde geri planda kalmışlardır. Bihruz Bey’in kalemdeki arkadaşlarından biri de romanın temel çatışmasını besleyen önemli kahramanlardan olan Keşfi Bey’dir.

4-Bihruz Bey’in arkadaşı: Keşfi Bey, yazarın kullandığı “yalan tekniği” ile romanın özellikle kurgusunun oluşumunda önemli rol oynamıştır. Keşfi Bey’in bir özgür motif olarak oynadığı rol ise romanın sonlarında ek hikâye özelliği gösteren “İzmir’e gittiğine dair yalan motifi”dir. Bu motifin romanın ne fabulasına ne de, Bihruz Bey’i saf göstermek dışında, özgür motiflere hiçbir etkisi yoktur. Kendi içinde düğümleri ve merak unsurları olan ek hikâyedeki olay, Perîveş’i bir vapurda gören Bihruz Bey’in neden Perîveş’in öldüğüyle ilgili yalan söylediğine dair hesap sormak için Keşfi Bey’in yanına, kaleme, gitmesiyle başlar. Kaleme girdiğinde Keşfi Bey odacıya şunları söylemektedir:

“– Gazetelerimi vapura bırakırsın... Her gün değil a... iki üç günde bir... Ben kamarota tembih ettim... Bizim uşağa teslim edecektir.

–Vapur birkaç tane... Hangisine?

–Beş numaralı vapura... Daima ona...

–Kamarotun adı nedir?

–Kamarotun adını bilmek lâzım değil... ‘Bunlar Keşfi Bey’in adamına verilecek’ dersin, işte o kadar. Bir de beni soran, görmek isteyen olursa İstanbul’da olduğumu söylersin...

–Baş üstüne...” (s. 365)

Bihruz Bey bu konuşmalardan bir şey anlamaz. Biraz sonra Keşfi Bey, yine bir yalan söyler:

“–İptida İzmir’e uğrayacağım, sonra Beyrut’a. Oradan da Şam’a kadar gideceğim...

–Sebeb?...

–Pederinn bazı işleri var, arazi işleri, satılacak, tefrik edilecek de satılacak, uzun işler...

–Gerçek mi söylüyorsunuz?.. Vah!. Vah!. Ne vakit gidiyorsunuz?.

–Yarın gidiyorum... Bugün de bir vapur vardı, ama yetiştiremedim.” (s. 366)

Bu bilgiler verildikten sonra Bihruz Bey, Keşfi Bey’e neden yalan söylediğini sorar. Keşfi Bey de yeni bir yalanla, o gördüğü kişinin ablası olduğunu söyleyip kalemden çıkar. Yukarıdaki diyaloglar aslında ileride Perîves’in mezarını öğrenmek isteyen Bihruz Bey’in Keşfi Bey’e ulaşma macerası için gerekli olduğu için yazılmıştır. Şöyle ki: Bihruz Bey, Perîves’in mezarını bulma sevdasına düşünce, Keşfi Bey’in mezarın yerini bildiğini düşündüğü için, romanın 4. kısmının 7. bölümünde Keşfi Bey’in evine gider. Kapıdaki görevli Keşfi Bey’in bir gün önce İzmir’e gittiğini söyler; ancak Bihruz Bey bir gün önce İzmir vapuru olmadığını düşünerek Keşfi Bey’in içinde bulunduğu gün İzmir’e gideceğini düşünür. 4. kısım 8. bölümün sonunda o günkü İzmir vapuruna yetişmeye karar verir, 9. bölümde de yola çıkar, Üsküdar iskelesine ulaşır. Oradaki kayıkçılara İzmir vapuruna gitmek istediğini söyler. Yüklü parayı gören kayıkçılar Bihruz Bey’i kandırırlar, sonuç olarak Bihruz Bey Keşfi Bey’i bulamaz. Bu arada Keşfi Bey, Bihruz Bey onu bulmak için bu kadar çabalarırken, kalemdaki odacısına söylediği gibi, İstanbul’daki evinin tadilatıyla uğraşmaktadır. (s. 400)

5–Bihruz Bey ve Frenkler: Dino, bu başlık altında arabacı Andon ve Kondoraki’den de bahsetmiştir. Ancak başlıkta, bu iki kahramandan önceki maddelerde bahsedildiği için, bir özgür motif olarak Mösyö Pierre’le Bihruz Bey ilişkisi üzerinde durulacaktır. Bihruz Bey’le Mösyö Pierre’in ilişkisine değinen motifler, fabulaya hiçbir etkilerinin olmamasından anlaşılacağı üzere, sadece Bihruz Bey’in bir yönünü daha okura göstermek için romana dâhil edilmiştir. Bu yön yine Bihruz Bey’in yüzeyselliği ve kandırılmaya elverişli tabiatıyla ilgilidir. Bihruz Bey yüzeyseldir; çünkü bir dili öğrenmek için gösterdiği çaba sadece moda olduğu için bir hoca tutmaktan ibarettir. Bu hoca ise oldukça paragözdür ve Bihruz Bey’in saflığından faydalanarak ondan para koparmaktadır.

Yukarıdakilere ilaveten Bihruz’un kurduğu hayallerin de fabulayla doğrudan ilgileri olmadığı için özgür motif kapsamına alınması gerekir. Bu hayallerin ilki, romanın üçüncü kısmının ilk bölümünde yer alan, Bihruz Bey’in Perîves’in kendisine sırlıslıkla âşık olduğunu hayal ettiği bölümdür:

“ Oh! Seni nasıl seviyorum!.. Sen de beni seviyor musun?..
- Oh! Mon ador! (Mon adore: Taptığım sevgilim)
- Hayır! Yalan söylüyorsun!.

- Ben yalan söylemeyi bilmem ki;
 - Söyle bana, gerçek yolculuk var mı?
 - No! No!... Bin kere no!
- ‘Aklımı başımdan aldın hıyanet!’ (s. 297)

Bu bölüm, Bihruz Bey, Perîveş’in gelmesini beklerken aklından geçenlerdir. Bu hayaller, Perîveş’in Çamlıca’ya gelmemesi ve daha önce yazar tarafından Bihruz’un Perîveş’in umrunda bile olmadığına açıklanması nedeniyle, romanın mizahi motifleri olarak değerlendirilebilir. Romandaki bir diğer hayal motifi, Perîveş’in öldüğünü zanneden Bihruz Bey’in ölümünün tifodan değil veremden olduğunu düşündüğü bölümlerdir:

“Ağlayayım!. Ağlayayım!. Hih! Hih!. Bari hiç olmazsa ‘siyeh–çerde’yi affettirmiş olaydım!. O da olamadı... Bana ne büyük bir römör, ben bu römörü konsiyans’ımdan (conscience: Vicdan) nasıl çıkarabilirim?.. Mektubu alırken nasıl da mahzun mahzun bakıyordu!.. O bakışlar adyö! adyö! demek değil miydi?.. Tifo ne münasebet... Verem olmalı Öyle nâzik vücutlar hep veremden giderler.. Ah! Bundan sonra dünya bana haram olsun!” (s. 354)

Bu hayal motifinin de yine mizahi unsurlar taşıdığı görülmektedir. Çünkü Bihruz’a söylenen ve Bihruz’un aklından geçenlerin hiçbiri gerçekte olmuş şeyler değildir. Öncelikle Perîveş mektubu okumadığı için “siyeh–çerde”den haberdar değildir, ikincisi mektubu alan Perîveş değildir, üçüncüsü de ölmemiştir. Bihruz’un üzüntüsü bu gerçeklere dayanmadığı için mizahi motifler haline gelmektedir.

Bunların dışında, dördüncü kısmın sonlarında romanın fabulasına bağlanamayan bazı olaylardan da bahsedilebilir. Romanın 4. kısmının 10. bölümünde Bihruz Bey ve ev ahalisi “İstanbul” şeklinde isimlendirilerek şu anki İstanbul’un Avrupa yakasındaki kışlak konaklarına taşınma konusunu görüşürler. 11. bölüm başladığında taşınma işlemleri bitmiş, üç gün geçmiştir. Bihruz Bey burada, başlayan Ramazan ayıyla birlikte oruç tutmuş ve arabaları tamamen unutmuştur. Bu taşınma motifinin fabulayla ilgili tek yanı, Bihruz Bey’in Perîveş’le bu evine yakın bir yerde karşılaşmasıdır. Ancak bu durum, roman için bir zaruret teşkil etmez; kaçınılmaz değildir.

“Fabula”, “kurgu”, “özgür motifler” başlıklarında ifade edilen ve “kahramanlar ve anlatıcı”, “tasvir ve mekân” başlıklarında ifade edilecek olan motiflerin romanda yer alış sıralaması aşağıdaki gibidir:

Birinci Kısım: Tasvir bölümü–M15–M1–M2–M5–M6–M8–Perîveş’in tasviri–M9–M11–M12a– M4–M12b.

İkinci Kısım: Mösyö Pierre–M13–Bihruz Bey’in kültür durumu–M14–Mösyö Pierre–Ekonomik durum–M15–M16–M17–Mösyö Pierre.

Üçüncü Kısım: Bihruz Bey'in hayalleri–M18–M19–Bihruz Bey'in çevresi–M20–M21–M22–Ekonomik durum–M23.

Dördüncü Kısım: M3–M7–M10–Bihruz Bey'in hayalleri–M24–M25–M26–M27–M28–Mösyö Pierre–M28–Bihruz Bey'in arkadaşı–Ekonomik durum–M28–Bihruz Bey'in arkadaşı–İstanbul'a taşınma–M28–Bihruz Bey'in kültür durumu–Mösyö Pierre–İstanbul'a taşınma–Mösyö Pierre–M29–M30–M31–M32.

Bu noktada şu da vurgulanmalıdır: Sıralama, motiflerin uzunluğu ya da kısalığıyla ilgili değil niteliğiyle ilgilidir. Örneğin daha önce, dördüncü kısımda özgür motiflerin ağırlık kazandığı söylenmesine rağmen dördüncü kısımda çok sayıda bağlı motif de görülmektedir. Ancak bağlı motifler, çoğunlukla kısa motiflerdir; temel özellikleri neden–sonuç ilişkisiyle ilerleyen bir olayın parçaları olmalarıdır. Örneğin romanın son üç bağlı motifi romanın son beş sayfasında bahsedilen motiflerdir, M29 olarak ifade edilen bağlı motif ise şu paragraftan ibarettir:

“Beyin düşündüğü şey, maşuka-i fâniyenin karargâh-ı ebedîsini öğrenmeğe bir çare aramaktı. Düşüne düşünce bu çarenin mefkud olduğunu anlayınca hiç olmazsa sevgilinin gezip dolaştığı yerlerde ve ez-cümle Çamlıca Bahçesi'nde kendi kendine gezinip ağlayıp bir teselli bulmağa çalışmak üzere dadı kalfa ile konaktan daha bir iki hizmetkâr alarak Küçük Çamlıca'daki köşke beş, on gün için gitmek suretini zihninde kararlaştırdı.” (s. 438)

Ancak örneğin Mösyö Pierre olarak ifade edilen özgür motifler romanın ikinci kısmının 1. , 2. ,3., 10. ve 13.; dördüncü kısmın ise 5., 6., 12. ve 14. bölümlerinde oldukça uzun bir şekilde yer almıştır. Sıralama yapılırken bu azlık–çokluk durumu göz ardı edilmiştir.

2.6.3.3. Mekân ve Tasvir

Araba Sevdası, parodik yapısının bir sonucu olarak, *İntibah* romanı gibi Çamlıca tasviriyle başlar. Ancak bu tasvir, *İntibah*'tan farklı olarak, yoğun estetik gerekçelendirmelerle bir dil gösterisi yapmak yerine okurun zihninde Çamlıca'yı canlandırmak için yapılmış, oldukça nesnel bir tasvirdir. Hatta yer yer bu tasvirin edebîlikten uzak bir adres tarifi derecesinde olduğu da söylenebilir:

“Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca'ya gidilirken Tophanelioğlu'ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunursa o vâsi şosenin müntehâ-yı vasatîsinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür. Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun nokta-i iftirakına vâkidir. (...) Bu mezarlık da geçildikten sonradır ki iki yol hem birleşir hem de düzleşir. Buradan yine bir beş dakika kadar ileri yürünürse artık Çamlıca

dağının eteğinde Kısıklı köyünün çarşısına varılmış olur. Buraya çıkıncaya kadar yorulmadıkça yine aşağı doğru inelim de nikat ve hududunu tayin ettiğimiz mevâkii tahkik edelim. Tabîdir ki bu tahkike de mahud ağaçlıktan başlayacağız.” (s. 209-210)

Argunşah bu tasvir anlayışını şöyle değerlendirmiştir: “Ekrem belki tasvirlerini objektif bir eğilimle yapmaya çalışmıştır ama bütün gördüklerini anlatarak, yani gördüklerinde herhangi bir seçme yapmadan anlatarak statik bir dünya yaratmıştır.” (Argunşah, 2006: 61) Romanın en önemli mekânının anlatılmasından ibaret olan bu tasvir bölümlerinden sonra tasvir daha işlevsel olarak kullanılmıştır. Örneğin romanın başlarında kahramanların belirleyici özelliklerini görsel motiflerle desteklemek için kısa tasvirler yapılmıştır:

“Bu temâşâcılarının içinde takriben yirmi üç, yirmi beş yaşlarında top sîmâlı, saz benizli, elâ gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş bir bey görülürdü ki aşağıdaki kapıya yakın ve kapıdan her gireni çıkanı görmeğe müsait bir mevki tutarak bir masanın iki yanındaki birer sandalyeden birisine kendi kurulmuş, diğerine de yakasının iç tarafındaki ‘terzi Mir’ markasını yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan padesünü sanki gelişi güzel atmış idi.

Masanın üzerinde bir tepsi içinde görülen bir arpa suyu kadehi hemen bir saatten beri geldiği gibi dolu durmakta idi. Genç bey ise oturduğu yerde sol ayağı üzerine atmış olduğu sağ ayağını muzikanın usulüne muvâfık bir hareketle muttasıl oynatır ve o ayağı pek de küçük değil iken ziyadesiyle nazik, ziyadesiyle biçimli gösteren Herald işi parlak potinin sivrice burnuna elindeki bağa saplı ve sapının üzeri Fransızca M.B. harflerini irae eder gümüş markalı bastonuyla bir düziye vurur ve en azı her beş dakikada bir kere uçları altınla bir siyah ipek şeride merbut mineli saatini beyaz yeleşinin cebinden çıkarıp baktıktan ve sabırsızlıkla yerinden fırlayarak kapı tarafına doğru beş, on adım gittikten sonra da yine sandalyesine avdetle evvelki vaziyetini alırdı. Genç beyin bu hâline dikkat edenler kendisinin mühim bir intizar rahatsızlığı içinde bulunduğu hükmedebilirlerdi.” (s. 213-214)

Bu tasvirdeki bazı ayrıntılar bahsi geçen kahramanın dış görünüşüne dikkat eden, marka düşkünü bir bey olduğuna dair imalar taşır: Terzi Mir ve Heral markaları, Fransızca M.B. gümüş markalı baston, siyah ipek şeride bağlı mineli saat.

Kahramanın şaşaaaya olan düşkünlüğü, arabasının ve yine kendisinin dış görünüşüyle dolaylı olarak verilmeye devam edilir:

“Araba filhakika o senenin moda rendi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarfları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini hâvi yaldızlı birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve âmiyâne bir tabir ile kız gibi bir şey idi. Macar cinsinin en güzellerinden olan kır hayvanlara gelince bunların da gerek boyları gerek renkleri araba ile mütenasip olduğu gibi koşum takımı da tabî en âlâsından idi.

Mevsimin modasına göre bazen koyu, bazen açık renkte gayet dar elbisesi, bal renginde eldivenleri, ufacık fesi ile yan taraftan sîmasının bir nisfi frenk gömleğinin dimdik duran yüksek yakasıyla örtülmüş, bileğinden aşağı ellerinin yarısından ziyadesi yine o gömleğin uzun kolları içinde saklanmış olduğu halde Bihruz Bey arabasının ön

tarafında bulunarak hayvanların terbiyesini tutar, parlak düğmesi, lacivert setresi, malta renginde açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz, oradan aşağısı siyah çizmeleri ve beyinkinden daha açık büyücek fesi ile seyis de mevki-i mahsusunda oturarak beyefendinin harekâtına dikkat ederdi.” (s. 218)

Sonraki ilk tasvir ise, Tanzimat dönemindeki birçok romanda karşılaşıldığı gibi, bağlı motiflerin ilerleyişi yavaşlatmak için yapılmıştır. Romanın birinci kısmının sekizinci bölümü, yedinci bölümün sonundaki bağlı motifi engellemek için yapılmıştır. Bağlı motif dokuzuncu bölümde kaldığı yerden devam etmiştir. Yedinci bölüm şu cümlelerle bitmiştir: “Bahçeye girdi... Önü sıra lâkırdı ederek gayet betâetle yürümekte olan iki hanımı takibe başladı.” (s. 226) Sekizinci bölümle birlikte başlayan detaylı tasvir, hem kahramanın belirleyici özelliklerini vermek hem de bağlı motifleri yavaşlatmak işlevini yerine getirmiştir:

“Sarışın hanım kısından uzunca, uzundan kısaca, tamam orta boylu, narin yapılı; yürürken def’aten durur, dururken birdenbire hareket eder; döner döner arkasına bakar.” (s. 226)

İki hanımın ayrıntılı tasvirinden sonra, 9. bölümde bağlı motif kaldığı yerden devam etmiştir: “İki hanım ağır ağır gittiler.. Mahud lak’ın⁵⁰ yanında durdular. Oraya beş, altı kadar çiçek, birkaç da arı toplanmış, havzı temâşâ ediyordu. Bihruz Bey de berikilerin arkaları sıra gitti. Dört, beş adım kadar uzakta, lak’ın kenarında bastonuna dayandı durdu.” (s. 228)

Bunların dışında tabiat, kahramanın iç dünyasıyla uyumlu ya da tezat olacak şekilde destekleyici motif olarak da kullanılmıştır. Örneğin aşağıdaki tasvir Perîveş’i bekleyen Bihruz’un iç dünyasını destekler mahiyettedir:

“... mahzun mahzun düşünüyordu. Latif poyrazın ianesiyle denizde birbiri ardınca yuvarlanan ufak ufak dalgaların sahile karib ve müteferrik kayalara gelip çarpmasından husule gelen hafif ve samia-nevaz çağıltı cesim meşe ve dişbudak ağaçlarının ihtizaz-ı ağsan ü evrakından peyda olan vahşet-engiz uğultu ve hışıltı ile birleşince bir âheng-i garip vücuda getiriyor, bu âheng-i garip ise hâb-âlûde hisleri uyandırmak, gizli dertleri âşikâr etmek, mahrum-ı dîdâr kalmış gözleri ağlatmak, mağlub-ı sevda olmuş yürekleri inletmek için talip ve heveskâr arıyordu.” (s. 334)

Bu cümlelerden sonra ise bu defa Bihruz Bey’in duygularına tezat bir manzara tasvir edilir:

“Gölgede kalan yerleri gayet donuk neftî, güneşe maruz parçaları gayet parlak yeşil rengindeki çayırın üzerinde fırsat-ı tenhaî-i mevkiden bil-istifade âvâre-seyrana dâne-çîn olan bazı tuyûr- ehliyenin birbirini kovalayarak öteye beriye dağılıp

⁵⁰ Göl.

koşuşmaları âzâde bir nazarı mutayyeb edecek, âsûde bir fikri oyalayıp eğlendirecek temâşâlardan, a'sâr-dîde ve pîrâne-ser ulu ağaçları sükûnet-i içinde yekdiğeriyle musafaha-i dostaneye meyil göstermeleri ise inbisat-âver-i fikr ü hâtır olacak ruhanî manzaralardandı. Hâlbuki Bihruz Bey'in ruh ve fikir ve nazarı için bu temâşâların, bu manzaraların hiçbir lutfu olamadı. Çünkü o rûh-ı elem-nâk istiğraka meyyal, o fikr nazar-ı âvâre dûr-â-dûr ufukların öte taraflarına süzülüp gitmeğe tâlipti.” (s. 335)

Bu tasvirin amacı ise, Bihruz Bey'in bu güzelliklerden keyif alamayacak kadar mutsuz olduğu hissini vermektir.

2.6.3.4. Kahramanlar ve Anlatıcı

Araba Sevdası temelde Bihruz Bey'in hikâyesidir. Bütün motiflerin merkezinde Bihruz Bey yer almaktadır. Bu nedenle Bihruz Bey dışında kalan bütün kahramanlar, Bihruz Bey'in belirleyici özelliğini örnekleme işlevlerini yerine getirdikten sonra kaybolurlar. Örneğin Keşfi Bey, Bihruz Bey'in saf olduğunu göstermek için vardır. Perîveş de Bihruz Bey'in yine saf ve hayalci olduğunu göstermek için vardır. Mösyö Pierre, Bihruz Bey'in derinlikli olmayan eğitimini ve maddi konulardaki aşırıya kaçan cömertliğini vurgulamak için vardır. Bu üç kahramanın belirleyici özellikleri de oldukça azdır. Çünkü bu kahramanların işlevi sadece Bihruz Bey'i ortaya çıkarmaktır. Bihruz Bey gibi alafranga özentisi olan Keşfi Bey'in yalancı olmasından başka bir özelliği ön plana çıkmaz. Mösyö Pierre'in de para düşkünü olmasından başka bir özelliği yoktur. Perîveş'in ise sadece hafif meşrep bir kadın olduğu ima edilir. Bu üç kahramanın dışındaki kahramanlara ise gerçeklik algısı yaratmak için romanda yer verilmiştir.

Bihruz Bey, romanın başlarında Felatun Bey'le oldukça benzer özellikler gösteren bir kahraman olarak okurun karşısına çıkar. Bihruz Bey, Felatun Bey gibi babasını kaybetmiş bir mirasyedi, alafranga düşkünü bir müsriktir. Aynı zamanda yine Felatun Bey gibi yarım yamalak bir eğitim almıştır.⁵¹ Bu durumda *Araba Sevdası* ve *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanları arasında, özgür motiflerin ağırlıklı olmasından kaynaklanan benzerlik dışında kahramanların belirleyici özellikleri anlamında da parodik bir benzerlikten söz edilebilir. Bu benzerlik, bu özellikleri gösteren kişilerin o dönemde çok olmasından da kaynaklanıyor olabilir: “Şüphesiz ki, Avrupalılaşmayı yalnız sosyal davranışları taklit etmek olarak alan birçok Jön Türk vardı ve bu açıdan

⁵¹ Timur (2002: 46), yazarı Avrupa'yı yeterince tanımadığı ve aslında kendisi de bir Batı özentisi olduğu için, bu belirleyici özelliklerin, belki yazarın da gözden kaçırarak, olması gereken mizahi nitelik yerine yüceltici bir şekilde romanda yer aldığını; çünkü Bihruz Bey'in ortalama bir Avrupalıdan daha iyi kitaplar okuduğunu ve Fransızcasının da hiç de kötü olmadığını ifade eder. Bu nedenle Bihruz Bey kahramanının inandırıcılıktan uzak olduğunu düşünür.

yapılan hicivler yerindedir.” (Mardin, 1991: 43-44) Mardin, bu cümleden sonra bu türden bir taklitçiliğin olağanüstü bir sıklıkla var olduğunu da ifade etmiştir. Tema başlığında ifade edildiği gibi bu kişilik özellikleri o dönemde mizah dergileri ve gazetelerinde de oldukça popüler konulardandır.

Ancak Bihruz Bey bir yandan da Felatun Bey’den bazı özellikleriyle ayrılır. Bu durum, Bihruz Bey’in belirleyici özelliklerinin daha algılanabilir olmasını sağlamıştır. Bu noktada kendisinden önceki bir motife benzer görünüp ondan ayrılan yanlarının ortaya konmasıyla Felatun Bey’le oluşan alışkanlığın kırıldığı söylenebilir. Okur başta Felatun Bey gibi bir kahramanla karşı karşıya kaldığını düşünürken Bihruz Bey bambaşka özellikleriyle okurdaki Felatun Bey alışkanlığını kırmış olur. Bihruz Bey’in farklı özelliklerinin en dikkat çekici olanları ise Batı edebiyatından bir başka roman kişisiyle olan benzerliklerinden kaynaklanır: Don Kişot! Bihruz Bey bir yandan Felatun Bey gibi alafanga düşkündür bir yandan da Don Kişot gibi hayalcidir, sıradan bir kadını gözünde fazlasıyla yüceltir, aynı zamanda kendisinden önceki bir roman türüne fazlasıyla bağlıdır. Bu bağlılık da, yine Don Kişot’ta olduğu gibi, yazarın bu eserlerle ilgili ironik bir parodi yapmasını sağlamıştır. Bu anlamda “Bihruz Bey de bir donkişottur.” (Parla, 2013:74) Don Kişot şövalye romanslarından fazlasıyla etkilenirken Cervantes bu romanları yermiş olur; Bihruz Bey romantik romanlardan etkilenirken de Recaizade bu romanları yermiş olur. Saf ve hayalci kahramanın Perîves’in veremden ölmüş olabileceğini düşünmesi de bu imayı oldukça belirginleştirir. Sonuç olarak “yazar bir yandan alafanga züppe tipiyle alay ederken, bir yandan da belli bir tür aşk edebiyatının ‘parodi’sini yapmış, bir taşla iki kuş vurmuş ol[maktadır.]” (Moran, 1997: 59)

Kendisinden önceki romanı eleştirmek Don Kişot’un farklılığını ortaya koyduğu gibi, romantik romanı eleştirmek de *Araba Sevdası*’nın farklı olduğu algısını yaratmış olmalıdır. Ancak *Araba Sevdası*’nın ne kadar realist olduğu konusunun çok kesin cevaplar içermediği söylenebilir. Bihruz Bey tipi kendisinden önceki romanlardan izler taşıdığı gibi kendisinden sonraki romanları da etkilemiştir. Örneğin Şerif Mardin Ahmet Cemil’i Bihruz’un bir eşi olarak görmüştür:

“Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah*’ının kahramanı Ahmed Cemil, Bihruz’un bir eşidir. O, Batı’yı anlayan çok daha ciddi bir Bihruz’dur, fakat artık, Ahmed Cemil’in çevresine karşı duyduğu nefret de ciddiye alınmaktadır. Kitlelerin anlayışsızlığına hiddetlenmesine rağmen, bu tutumu okuyucuya sempati ile sunulur. Bu hoşnutsuzluk

zamanın Fransız edebî örneklerinden esinlenmiştir, fakat bunun kökleri Bihruz'un kitlelere karşı beslediği nefrete kadar dayanır." (Mardin, 1991: 74)

Moran, *Araba Sevdası* ile ilgili yazısında Recaizade'nin kullandığı bilinç akışı (stream of consciousness) tekniğinden de bahsetmiş ve bu tekniğin dünya edebiyatında bir ilk olduğunu ifade etmiştir. (Moran, 1997: 66) Dönemi için oldukça yeni olduğu için algılanabilir olan bu teknik, Bihruz Bey'in iç dünyası hakkında bilgi vermek için kullanılmıştır. *Araba Sevdası*'ndan önce kahramanın iç dünyasında neler yaşandığı konusunda sadece anlatıcı bilgi verirken bu teknik sayesinde okur dolaysız bir biçimde kahramanın iç dünyasında neler olup bittiğini algılayabilmiştir:

"Birinci röqre!. (regret: Pişmanlık, nedamet, esef)... Acayip!. Röqre.. jö röqre... tü röqre... il röqre... (Pişmanım, pişmansın, pişman) Teessüf ederim, teessüf edersin, teessüf eder. Demek ki ilk yahut birinci teessüf... Güzel, çok güzel!. Benim için ne kadar uygun... Sonor... Sonor... (sonore: Ses veren, ses getiren) Ses çıkaran deniz kenarında ki oraya Sorrente denizi mavi dalgalarını, portakal ağacının altında açar, vardır, ne vardır?. İnce yolun kurbunda (der kurb-ı Çamlıca-i sagîr gibi) kokulu çit duvarının altında vardır. Ne vardır? Bir adet ufak ve dar, yani ensiz, ve yabancının dalgın ayaklarına endiferan (indifférent: Kayıtsız), yani ilişiksiz bir taş vardır. Oh! Ne kadar güzel!.. Ben bu latif poezi'yi nasıl olmuş da görmemişim! Çok şey. Ah!... Dur bakalım, alt tarafı nedir: Mösyö Pierre de gecikti... Okuyalım: " (s. 375-376)

Moran'ın da kullandığı yukarıdaki örnekte görüleceği üzere tekniğin en dikkat çekici yanı, kahramanın iç sesinin, gerçek hayatta da olduğu gibi, sürekli değişmesi, konudan konuya atlaması ve gramer kurallarına uymamasıdır. Bu sayede okur, kahramanın çağrışımlarla düşünen zihnini daha net algılayabilmiştir. Tekniği algılanabilir yapan da önceki romanlarda anlatıcının gramer kurallarına uygun açıklamalarına alışan okurun bu alışkanlığını kırmasıdır.

Anlatıcı Bihruz Bey'in kaderini takip eder, her şeye onun gözünden bakar. Ancak yazar, sanki anlatıcı ve Bihruz Bey aynı kişiymiş gibi, anlatıcısını aynı Bihruz Bey gibi Fransızca kelimelerin kullanıldığı bir dille konuşturmuştur. Bu durum romanın biçimi açısından bir uyumsuzluğu da beraberinde getirmiştir. Çünkü Bihruz Bey'in belirleyici bir özelliği olan "araya Fransızca sözcük sıkıştırma", onun alafranga özentiliğini vurgulama işlevini yerine getirmek için kullanılan bir tekniktir. Buna rağmen yazar bu tekniği anlatıcıyla da ilişkilendirmiş ve tekniğin taşıması gereken ironinin etkisi azalmıştır.

"Çamlıca bahçe-i umumîsinin açılacağını civariyet münasebetiyle bittabii herkesten evvel haber alan Bihruz Bey mart gelir gelmez vâlidesini zorlaya zorlaya sayfiyeye nakle irzâ etmiş ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen jarden püblik'e (jardin public: Genel, umumi bahçe) şitabı ile dahil ve haricini muayene ederek buranın pek ala mod (a la mode: Modaya uygun) ve hususuyla kendi arzusu veçhile arz-ı

zînetine pek favorabl (favorable: Uygun, müsait) bir prömonad (promenade: Gezinti) mahalli olacağını anlayınca ekipaj'ına (équipage: Lüks araba) biraz daha süs vermek için..." (s. 217)

Parla ise bu uyumsuzluğun romancının kasıtlı olarak uyguladığı bir teknik olduğunu düşünür:

"[H]er şeyi bilen mutlak yazar, beğenmediği, onaylamadığı bir kişinin üslubunu benimsemiş gibi görünerek öyküyü anlatmaktadır. Mutlak yazar kendi üslbuyla Bihruz Bey'i Mart ayında Çamlıca'ya taşıdıran züppeliği kınayacağına, Bihruz Bey üslubuyla bu taşınmayı anlatarak, bu züppeliği dolaylı olarak kınar. Mutlaklığından biraz özveride bulunur kuşkusuz, ama bunu okurun amacını anlayacağına, alaylı anlatıcıyla ciddi anlatıcının tonundaki farkı yakalayacağına güvendiği için yapar." (Parla, 2014: 129-130)

Bu noktada çalışmanın amacının yazarın niyetini anlamaya çalışmaktan çok metinde yer alan bu uyumsuzluğa dikkat çekmek olduğu ifade edilmelidir.

2.6.3.5. Gerekçelendirme

Araba Sevdası'ndaki olayların büyük çoğunluğu kahramanların belirleyici özellikleriyle gerekçelendirilmiştir. Örneğin romanın en önemli kahramanı olan Bihruz Bey romanın dördüncü bölümünde okura şöyle sunulur:

"Vilâyetten vilâyete intikal ile on beş sene kadar alet-tevâli İstanbul'a ayak basmamış olan pederiyle sığar-ı sinninde memleket memleket dolaştığından dolayı Bihruz Bey bir çocuk için derece-i ulâda vâcibü't-tahsil olan malûmatı on altı yaşına kadar ele getirememişti. Nihayet pederinin bir infisâli üzerine İstanbul'a vürudunda mahdum beyin bir rüştiyeye konulmasına nasılsa himmet olundu. (...) İki sene sonra Paşa yine mazûlen İstanbul'a geldiği zaman mahdum beyi kara cümleden, imlâdan, kıraatten bizzat bil-ımtihan malûmatını derece-i kâfiyede görmekle tahsilini ikmal edip de bir şehadetnâme alıncaya kadar mektebe devam ettirmeye lüzum görmeyerek çocuğu kendi arzusu üzerine Bâb-ı Âli aklâmından birisine چراغ ettirmiş ve beyefendi için tahsili artık bittabii vâcip görünen Fransızca ile beraber ikinci derecede lüzumu teslim olunan Arabî ve Farisîyi öğrenmek üzere Bihruz Bey'e başka başka maaşlı hocalar tayin etmişti. (...) Bihruz Bey, vâlideynin tek evlâdı olduğu için zaten pek şımarık büyümüşü. Pederin servet ü sâmânı mahdumun her arzu ettiği şeyi kolaycacık istihsal edebilmesine müsait olduğu gibi, gençlik îcâbâtından olan temaüylâtına da hiçbir taraftan bir gûna mümanaat görmediği cihetle Bihruz Bey sonraları kaleme gidip gelmeyi pek seyrekleştirmişti." (s. 214-215)

Bu belirleyici özellikler nedeniyle Bihruz Bey babası ölünce müsrif olmuş (Mösyö Pierre), erkeklerin edindiği tecrübelerden uzak kalmış (Perîveş), kültürsüz kalmış (siyeh-çerde) ve kolayca kandırılabilmiştir. (Keşfi Bey). Aytaç ise bu kişilik özelliklerinin kahramanla başarılı bir şekilde ilişkilendirilmediği için, bu özelliklerden kaynağını alan bazı motiflerin de başarısız bir şekilde gerekçelendirilerek romana dâhil edildiğini düşünür:

“Ekrem, romanın bütününde Bihruz Bey’le alay eder. Önce Bihruz’ın Fransızca’sını iyi gösterir. 15. bölümün başında ona Manon Lesco’yu bir gece okutuverir. Diğer taraftan, Bihruz’un Fransızca bilmediğini ifade etmek için de ‘öğrendiği az buçuk Fransızcanın başını gözünü yarararak konuştuğunu’ ileri sürer. Yazar, bu noktada çelişkiye düşmüştür.” (Aytaç, 2008: 26)⁵²

Romanın diğer bir kahramanı olan Keşfi Bey’in belirleyici özellikleri ise romanda şu şekilde verilmiştir:

“Keşfi Bey üç, beş yaşlarında bir tıfl-ı heveskâr iken izhara başladığı masumâne arzuları tervec olunmaz veya olunamaz olduğu zamanlar çocuğun mahrumiyet vâveylâlarını ber-taraf etmek için veli ve veliyyeleri tarafından mürebbiyâne tevbihe bedel yalan söylemek ciheti ihtiyar olunur ve çocuk bilahare muğfel olduğunu anlayıp da bundan dolayı evza’-ı garibe-i tıflâne izharıyla şikâyetlere kalkışınca ya bir kahkaha-i hayret-ârâ veya daha büyük bir kizb-i heves-rübâ ile mukabele edilirdi. Çocuk büyüdükçe zekâsı da büyüdüğü, zekâsı arttıkça hevesâtı da yavaş yavaş tavr-ı ciddi aldığı halde valideyni ve bunlardan örnek alan sairleri tarafından çocuğun iğfal ile idaresi meslek-i muzırırı terk olunmadığından bî-çare sabî her gün nevi nevi, renk renk, musanna gayr-i musanna, kaba ince, münasebetli münasebetsiz yalanlar işite işite kendisi de zihn-i mahdudunun müsaadesi derecesinde ve şaka tarzında ufak tefek yalanlar tertibiyle etrafında bulunanları aldatmaktan zevk almaya başlamış ve bu sû-i itiyad gitgide ahlâkında kökleşerek zekâsıyla mütenasiben büyüye büyüye temayülât-ı sairesine galebe etmiştir.” (s. 345-346)

Bihruz Bey’in kandırılmaya bu kadar müsait bir tabiatta olduğu irdelenirken, onu kandıran Keşfi Bey’in neden bu konuda mahir olduğu da, yukarıdaki alıntıda görüleceği üzere, açıklanmış; böylece kandıran–kandırılan arasında bir tür ilişki oluşturulmuştur: Bihruz Bey babasının işi nedeniyle kandırılmaya elverişli bir kişilik geliştirmiştir; Keşfi ise küçüklüğünden itibaren yalan söylemeyi öğrenmesini gerektirecek olaylar yaşamıştır. Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere yazar, romanın mantık örgüsünü çoğunlukla kahramanların belirleyici özelliklerinden kaynaklanan motiflerin uyumuyla oluşturmuş ve bu özellikleri netleştirmede titiz davranmıştır.

Romanda gerçekçi gerekçelendirme kapsamına giren motiflerin çokluğu, romanın ilk gerçekçi romanlardan sayılmasını sağlamıştır. Bu “gerçeğe bağlılık” algısının oluşması için, İstanbul’daki yer isimlerinin kullanılmasının dışında, çeşitli teknikler kullanılmıştır. Bunlardan biri, romanın başında Çamlıca’nın yerinin, mekân ve

⁵² Parlatır da benzer bir tespitte bulunmuştur: “Recaizade Mahmut Ekram, batılı yaşayışa özenen bir tip yaratmak, onu her yönüyle alaya almak istiyordu. Ancak bazı noktalarda yazarın ölçüyü kaçırdığı da bir gerçek. Bir kere Bihruz’un alafangalığı fazlaca büyütülmüş, Fransızca konuşmaları bir dengesizliğin ifadesi. Şöyle ki bir yerde yazar, onun yarım yamalak bu dili konuşmasını alaya alırken bir yerde de bir gecede ona *Manon Lescaut*’u okutturur.” (Parlatır, 2005: 199)

tasvir başlığında ifade edildiği gibi, adeta tarif edilmesidir. Bir diğer uygulama ise devrin okuyucusunun da biliyor olabileceği bazı olaylardan bahsedilmesidir:

“ Tesviyesiyle tanzimiyle bir hayli zaman uğraşılın bu bahçenin bin iki yüz seksen altı sene-i rûmiyesi mevsim-i baharında küşad edileceği havadisi İstanbul ile bilâd-ı selâse tabir olunan mevâki ahalisi beyninde şâyi olunca erbâb-ı hevâ vü hevesten olan gençler ve bâ-husus böyle eğlenceleri erkeklerden birkaç kat ziyade aramağa tab’an mecbur olan hanımlar (...) Bu kalabalığın ekseriyeti – kadınlar başka erkekler yine başka olarak, üçer, beşer bahçenin içinde aşağı yukarı gezinirler, diğerleri de tarhlar arasındaki kanepelere, sandalyelere oturarak ve çalgıcıların –o zamanlar İstanbul’ca pek ‘moda’ olan– Belle Héléne operasından çaldıkları havaları dinleyerek gezinenleri temâşâ ile eğlenirlerdi.” (s. 211-213)

“Mösyö Pierre’in o çarşaf kadar gazetede kemal-i ehemmiyetle mütalaa ettiği şey, o devrin en mühim mesâil-i siyasiyesinden olan Süveyş kanalına dair uzun bir bend-i mahsus idi ki ...” (s. 243)

Yine bu kapsamda değerlendirilmesi gereken, daha önce *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanının Gerekçelendirme başlığında da ifade edilmiş olan, gerçekte öyle biri varmış da gizlemek gerekiyormuş gibi ismi gizleme teknikleri yine bu romanda da kullanılmıştır:

“Muhteşem Bihruz Bey, kudemâ-yı vüzeradan müteveffa (...) Paşa’nın mahdumudur. (...) Aradan altı ay mürur etmeden (...) Paşa yine bir vilâyet valiliğine memur ve İstanbul’dan tekrar müfarekata mecbur olduysa da...” (s. 214)

Son olarak bu kapsamda değerlendirilmesi gereken teknik, devrin İstanbul’unda var olan Terzi Mir, Heral, La Türkî, Kuriye Doryan, Ceride-i Havadis, Vakit, Manzume-i Efkar, Kunduracı Alber Gün, Kitapçı Vik gibi birçok marka ve ismin de kullanılmasıdır.

Romanda estetik gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilecek fazla motif bulunmaz. Bu durumdan, yazarın romanında etkileri görülen *İntibah*’tan çok Felatun Bey’le Rakım Efendi’ye yakın olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu ender görülen motiflerden biri, yazarın Çamlıca kalabalığını farklı bir şekilde nitelendirdiği aşağıdaki cümlelerdir:

“Bu sûretle gerek yukarıki gerek aşağıki kapıdan lâyenkatı girip çıkan seyircilerin kesret-i izdihamıyla o koca bahçe – teşbih biraz kabaca ise de– azîm bir arı kovanını andırırdı. Fakat bu bir kovan idi ki arıların bal alacakları çiçekler de içinde bulunurdu! İçeride kalanlardan –alafranga bir tabir ile– tâife-i latifeye mensup olanlar, ezhar-ı baharîye rekabet eder gibi en parlak, en güzel renkler içinde ve üçü, beşi bir yerde çiçekler gibi iki taraflarına salınarak gezinirler ve bunlardan bal almak hevesiyle bî-karar olan zenbûr-mizaç genç beyler de çiçeklerin arasında ikişer ikişer dolaşırlardı.” (s. 212)

Yazar yukarıdaki cümlelerle Çamlıca'yı içinde çiçeklerin de bulunduğu bir kovana benzeterek oradaki insan kalabalığını ve ilişkilerini romana has bir şekilde tarif etmiştir. Bu benzetmeyle Çamlıca'daki (kovan) erkeklerin (arılar), gönül ilişkisi yaşamak için (bal), oraya gezmeye gelen kadınların (çiçekler) peşinde dolaşması farklı bir şekilde tasvir edilerek gerçek hayatta Çamlıca'ya gezmeye giden okurun Çamlıca'yla ilgili alışkanlığı kırılmış olur ve okur gerçek hayatta Çamlıca'ya bir de bu benzetme açısından bakar.

Aşağıdaki cümlelerde ise Perîveş ile Çengi Hanım'ın karşılaştığı havuzun, iki kahraman tarafından oldukça farklı bir şekilde değerlendirildiği görülmektedir:

“– Bak bak Çengi Hanım, yer aynası!. Görüyor musun kendini?

–Yer aynası mı?.. O da nedir? Yer elması bilirim ama yer aynası hiç işitmedimdi!

–Yaşmağın biraz sıyırır da bakarsan yer aynasının içinde iki tane yer elması da görürsün...

–Nesine bakayım.. Bulanık bir su.. O kırmızı şeyler de zâhir Amasya elması olacak?..

–Ay Amasya'da elmas çıkar mıymış? Ben de bunu işitmedimdi.

–Elma.. ayol elma!... Elmas değil. Elmasın, pırlantanın İngiltere'de çıktığını bilmeyecek ne var?. Sen de eğlence bulamadın da besbelli benimle eğleniyorsun...” (s. 229)

Perîveş'in olduğundan farklı algıladığı havuz, aynı zamanda düzenleyimsel gerekçelendirme olarak da nitelendirilebilir; çünkü Bihruz Bey Perîveş Hanım'ın zekâsına bu havuz sayesinde hayran olur:

“Kel espri! Kel fines (Quel esprit! Quel finesse: Ne zekâ! Ne incelik!) diyerek sarışın hanımın zerafetine hayran olup dururken en sonra İngiltere lâfzını işittiği gibi bunu mücerret kendisine ait olmak üzere fırlatılmış –pırlanta kadar kıymetli– bir ufak taş olmak üzere telâkki etmek istedi. Bunda da esasen hakkı vardı. Çünkü o mecma'da kendisinden başka – İngiltere'den henüz gelmiş bir mösyö gibi – alafranga giyinmiş kimse yoktu.” (s. 230)

Bu hayran oluşun bir aşka evrilmesini sağlayan havuz, romanda bir işlev üstlenmiş ve romanın bağlı motif dizgesinin başlamasına katkıda bulunmuştur. Bu durum da romanda dikkat çekilen her nesnenin bir işlevinin olması kuralıyla oldukça uyumludur. Havuz civarında geçen bu motifle, aynı zamanda, anlatıcının “Bunda da esasen hakkı vardı.” cümlesindeki alaycılığı ve Bihruz Bey'in ne kadar hayalperest biri oluşu da ortaya çıkar. Çünkü Perîveş'in, elmasların İngiltere'den çıktığını söylerken Bihruz Bey'i ima etmek gibi düşüncesi asla yoktur. Bihruz Bey, hayalciliği nedeniyle bu sözleri üzerine alınmıştır. Anlatıcı da, Bihruz Bey'le alay eder gibi, Bihruz Bey'in Perîveş'in bu sözlerini üzerine almasına hak vermiştir.

2.6.4. Araba Sevdası İle İlgili Son Değerlendirmeler

Araba Sevdası, gevşek bağlarla birbirine bağlanmış bir dizi motifin bir araya gelmesiyle oluşmuş, özgür motiflerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bir romandır. Bütün motiflerin birleştiği kişi ise Bihruz isimli kahramandır. Romancı birçok yönden Bihruz Bey isimli kahramanı tanıtmak istemiş; kolay kandırılabilir bir özenti olduğunu vurgulamak için Mösyö Pierre'den ders aldırması, ekonomik durumuna dikkat etmediğini vurgulamak için Mösyö Kondoraki'ye arabasını kaptırtması, dil, kültür ve edebiyatta ne kadar bilgisiz olduğunu göstermek için mektup yazdırması, saf biri olduğunu göstermek için de onun Perîves'e aşık olmasını sağlamıştır. Ancak bu motifler bazen gereğinden fazla uzun tutularak romandaki merak ve heyecan unsuru geri plana itilmiştir. Romanın sonlarında ise romanın motif düzenlemesi nerdeyse hiçe sayılmış, Bihruz Bey'in Keşfi Bey'i bulma çabası, İstanbul'a taşınması ve yeni evi romanda yer almıştır. Bütün bunlar, romanda zaten yeterince anlatıldığı üzere yine Bihruz Bey'in nasıl biri olduğunun anlatılmasıyla ilgilidir. İstanbul'da içine kapandığı, melankolikleştiği eski arkadaşları tarafından da tespit edilmiştir; ancak bu bilgi zaten bu olay gerçekleşmeden de yeterince verilmiştir. Bihruz Bey, zaten önceden de arabasına olan ilgisini kaybetmiş, kendini romantik romanlara vermiştir. Sonuç olarak Bihruz'un İstanbul'a taşınması motifinin romanın temasına anlamlı bir katkısının olmadığı söylenebilir.

Aslında bütün bu dağınıklığın, Bihruz Bey'in dağınıklığını simgelediği de düşünülebilir. Çünkü Bihruz Bey ne Fransızcaya ne Osmanlıcaya vakıf olan bir yarıcahildir. Ancak ikisinde de uzman olduğunu zannetmektedir. Zekâyâ önem verirken en basit bir yalanı bile anlamaktan acizdir. Bir yandan bütün hayatıyla Batılıyken bir anda Ramazan ayı nedeniyle tam bir Şarklı olur. Bu anlamda bu motif dağınıklığının dönemin İstanbul hayatında toplumsal bir karşılığı olduğu gibi romanın kurgusal düzenleyimine katkı sağlamak için planlanmış olduğu da rahatlıkla söylenebilir.

2.7. ZEHRA

Nabizâde Nazım'ın Realist-Natüralist etkiler taşıyan uzun öyküsü *Karabibik*'ten sonra yazdığı romanıdır. *Zehra*, Nabizâde Nazım'ın "ölümünün ardından arkadaşı Mahmud Sâdık tarafından *Servet-i Fünûn*'da tefrika edildikten sonra 1312 (1896) tarihinde yayımlanan ilk ve tek romanıdır. Türk edebiyatında ilk psikolojik roman

olarak Mehmed Rauf'un *Eylül*'ü yaygın kanaat olarak kabul edilse *Zehra*'nın da edebiyat tarihlerinde ilk psikolojik roman denemesi olduğundan söz edilir." (Balık, 2014: 352). *Zehra*'da aynı zamanda *Karabibik'te* de görülen gerçekçi eğilimlerin izlerini bulmak mümkündür.

2.7.1. Tema

Fabula ağırlıklı bir roman olan *Zehra* romanında, benzer özellikteki *İntibah*'ta olduğu gibi, temanın ne olduğu konusunda bir belirsizlik olduğu söylenebilir. Bu nedenle araştırmacılar bu konuyla birbirinden oldukça farklı çıkarımlarda bulunmuşlardır. Örneğin edebiyat tarihlerinde romanın temasıyla ilgili daha çok "kıskançlık" vurgusu yapılmıştır: Akyüz, "kıskançlık temasına oturtulmuş olan vaka" (Akyüz, 2013: 81), Kabaklı, "Zehra'nın kıskançlığı etrafında dönen roman" (Kabaklı, 1966: 667), Banarlı "kocasını kıskanan bir kadının, acıklı aile ve intikam romanı." (Banarlı, 1983: 1001) sözleriyle romanın temasının kıskançlıkla ilgili olduğunu vurgulamışlardır. Ancak aşağıdaki fabula, kurgu, özgür motif başlıklarında da görüleceği üzere "kıskançlık", romandaki bütün motifleri bir araya getirmek için yeteri kadar kapsayıcı bir tema değildir. Kıskançlık romanda yer alan duygulardan sadece biridir; Zehra Sırrı Cemal'i, Sırrı Cemal Zehra'yı, Subhî Urani'yi kıskanır. Ancak bütün bu kıskançlıklar romancının bu duygunun değişik görünümelerini ele almak istemesinin bir sonucu olarak romana dâhil edilmiş gibidir. Sırrı Cemal'in Zehra'yı ve Subhî'nin Urani'yi kıskanması romanda köklü bir kırılma meydana getirmez. Gerçi, Subhî'nin Urani'yi kıskanması onu öldürmesine sebep olur; ancak bu da romanın finali için gerekli olan felaketin ortaya çıkması için planlanmış gibidir. Romancı bu duygu üzerine uzun açıklamalarda bulunmak yerine, bu duygudan romanını hareketlendirmek, bazı motifleri gerekçelendirmek için faydalanmıştır sadece. Zehra'nın kıskançlığının da yine romanı hareketlendiren bir motif olmadığı söylenebilir. Çünkü Subhî'nin Sırrı Cemal'e, Zehra'nın kıskançlığı nedeniyle âşık olduğu hem belirgin değildir hem de Subhî'nin kolaylıkla âşık olabilen biri olduğu Sırrı Cemal ile evliyken kısa bir süre içinde Urani'ye tutulmasından bellidir. Çünkü Subhî, Zehra kıskanç olmasaydı da, Urani'ye âşık olma biçiminden de anlaşılacağı üzere, Sırrı Cemal'e âşık olacaktı. Kaldı ki Zehra'nın intikam planı Subhî'nin Sırrı Cemal'e olan meyli ortaya çıktıktan sonra başlamaz. Subhî'nin Sırrı Cemal'e ilgi duyduğu ortaya çıktıktan sonra iki kadın bir süre aynı evde yaşarlar. Plan, Sırrı Cemal'e ayrı ev açılınca da başlamaz. Zehra'yı çileden

çıkaran şey, Subhî'nin kendisinden boşanmasıdır. Eğer romandaki aksiyonu “kıskançlık” başlatmış olsaydı; Subhî, Sırrı Cemal'e olan meylini belli ettikten hemen sonra roman intikam motifine evrilirdi. Ancak romanda böyle bir şey olmamıştır. Argunşah da bir tema olarak “kıskançlık”ın romandaki yetersizliğini şöyle ifade etmiştir: “*Zehra*'da kıskançlık duygusu ne natüralist bir yaklaşımı, ne de psikolojik romanı besleyecek bir özellik olamamıştır. Fakat romanın kompozisyonunu oluşturan birtakım çatışmaları doğurur.” (Argunşah, 2006: 68)

Dolayısıyla temanın “romanın merkezinde bulunan Subhî” (Gökçek, 2006: 183) ile ilgili olması daha makuldür. Kudret de yine bu nedenle romanın temasını *Zehra*'yla değil Subhî ile açıklamıştır: “Âşık mizaçlı bir adamın, Subhî'nin, uygun koşullar bulduğu zaman neler yapabileceği denenmek için, bu adam, yazar tarafından hazırlanan çevrelerden geçirilmiş ve sonunda bunun gerek kendisinde, gerek ailesinde ve gerek toplumda yaptığı yıkıntılar hikâye edilmiştir.” (Kudret, 1977: 153)

Romanın isminin *Zehra* olması, bir önceki cümlede yapılan çıkarımın doğru olmadığını düşündürebilir. Ancak “[r]omanın adı her ne kadar *Zehra* olsa da baş kişisi Subhî'dir demek yanlış olmaz. *Zehra* bile romanın belli bir noktasında izleyici, takipçi rolüyle kenarda kalırken okuyucu hep Subhî'yi takip eder. Onun yaşadıklarını sevincini, üzüntüsünü kısaca onun değişken psikolojisini izler.” (Özdemir, 2015: 136). Bu durumda yazarın ya romanın fabulasını ve syuzhetini oluştururken romanı “kıskançlık” motifi etrafında yeterince düzgün bir araya getiremediği ya da romanın isimlendirmesinde bir hata yaptığı sonucuna da ulaşılabilir. Sonuç olarak romanın teması için Subhî kahramanının yaptığı hatalar üzerinden birkaç çıkarım yapılabilir: Evlilik kurumuna, tek eşliliğe saygı; erkeklerin kalbine söz geçirememesi nedeniyle kadınların çektiği sıkıntılar, namuslu kadınların dul kaldıklarında çektikleri sıkıntılar, kadınların evli erkeklere karşı daha mesafeli yaklaşımlarının gerekliliği vb.

2.7.2. Fabula

M1a: Subhî'nin yanında çalıştığı Şevket'in kızı *Zehra*'yı evlerinde görmesi ve beğenmesi.

M1b: *Zehra*'nın da Subhî'yi beğenmesi.

M2a: Şevket'in bu olaya şahit olması ve Subhî'nin *Zehra*'yı beğendiğini anlaması.

M2b: Subhî'nin, Şevket'e yakalandığı için çok mahcup olması.

M3: Şevket'in kızının mutluluğu için Subhî'ye açıkça kızıyla evlenip evlenmek istemediğini sorması.

M4: Subhî ile Zehra'nın evlenmesi.

M4.5: Subhî ile Zehra'nın yan yana oturarak Boğaziçi manzarasını seyretmesi.⁵³

M5: Subhî'nin annesi Münire'nin ev işlerinde yardımcı olması için Sırrı Cemal isimli bir cariye alması.

M6: Zehra'nın kıskanç bir kadın olduğu için Sırrı Cemal'e kötü davranması.

M7: Subhî'nin hırçın karısındana mahzunlaşan Sırrı Cemal'e meyletmeye başlaması.

M8: Subhî ve Sırrı Cemal'in birbirlerine aşklarını ilan etmeleri.

M9: Evlerinde huzur kalmadığı için Subhî'nin Sırrı Cemal'e ayrı bir ev açması.

M10: Sırrı Cemal'in Subhî hala Zehra'yla evli olduğu için huzursuz olması.

M11: Subhî'nin Zehra'dan boşanması.

M12: Zehra'nın bütün bu olanlar üzerine intikam yemini etmesi.

M13: Zehra'nın Molla Habibe kadın aracılığıyla Subhî ve Sırrı Cemal'in evini öğrenmesi.

M14: Zehra'nın Urani isimli bir kadını Subhî'ye musallat etmesi.

M15: Urani'nin etkisine giren Subhî'nin Sırrı Cemal'in evine gitmeyi bırakması.

M16: Sırrı Cemal'in Subhî'yi Zehra'nın yanında zannettiği için Zehra'nın evine gelmesi.

M17: Orada da olmadığını anlayınca, bunalıma girip intihar etmesi.

M18: Urani'nin türlü oyunlarla Subhî'yi kendine iyice bağlaması.

M19: Zehra'nın intikam planının bir parçası olarak Subhî'nin çalışanı Muhsin ile evlenmesi

M20: Subhî sıfırı tüketince Urani'nin onu bırakması.

M21: Sefil duruma düşen Subhî'nin bir gün bir arabanın içinde Urani'yi başka bir adamla görmesi.

M22: Çılgına dönen Subhî'nin Urani'yi ve yanındaki adamı öldürmesi.

⁵³ Bu bağlı motif, bir neden-sonuç dizgesi olan fabula için önemli değildir; çünkü bu motif kendisine bağlı olan bir başka motifin gerçekleşmesine zemin hazırlamaz. Ancak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde motif dizilişiyle ilgili görüş belirtmek için, zamansal olarak 4. ve 5. bağlı motifler arasında yer alan bu motife M4.5 denmiştir.

M23: Mahkemede kesin deliller bulunamadığı için beraat etmesi; ama tehlikeli biri olduğu için Trablusgarp'a sürülmesi.

M24: Zehra'nın tüm olan bitenden pişman olması.

M25: Muhsin'in Zehra'yı terk etmesi.

M26: Zehra'nın bir gün Münire'nin sokak ortasında öldüğünü görmesi.

M27: Zehra'nın yaşadığı kötü olayların ağırlığına dayanamayarak yataklara düşmesi ve ölmesi.

2.7.3. Syuzhet

Fabulanın nasıl syuzhet haline geldiği ve temanın neden sadece "kıskançlık" olarak alınamayacağı aşağıdaki başlıklarda detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.7.3.1. Kurgu

Zehra, aşağıdaki başlıklarda da ele alınacağı gibi, birçok bakımdan *İntibah*'a benzemektedir. Bu benzerliklerden ilki, her iki romanın da bağlı motif ağırlıklı olmasıdır. Her iki romanda da, *Felâtin Bey'le Rakım Efendi* ve *Araba Sevdası* romanlarından farklı olarak, fabulaya hizmet etmeyen detaylar üzerinde fazlaca durulmamıştır. Kahramanların iç dünyaları dahi, sonuç olarak fabuladaki motiflerin desteklenmesi için uzun uzun anlatılmıştır. Bu nedenle romanda özgür motiflerin fazla yer almadığı söylenebilir. Ancak romanın, oldukça benzeştiği *İntibah*'tan ayrılan yönleri de vardır. Bunlardan en belirginini, romanda bağlı motiflerin sırasıyla oynanması ya da aynı olayın farklı kahramanların bakış açısından yeniden anlatılması gibi kurgu tekniklerinin kullanılmasıdır. Bu anlamda romanın, benzer tekniklerin kullanıldığı *Araba Sevdası*'ndan da etkiler taşıdığı söylenebilir. Örneğin roman, *İntibah* ve *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi, bir tasvirle başlar. Tasviri bitiren ise Boğaziçi'ni seyreden iki kişidir:

“Halkın ‘derya bezir-i neşat’ olduğu bir anda ... köyünde yalıların birisinde iki kişi ‘zânu ber zânu’ oturmuşlar gözleri önünde akıp giden ‘nehr-i mera gibi’ temaşa etmekte, kulakları dibinden geçen ‘âhenk-i mücemmî’ dinlemekte idiler.” (s. 10)⁵⁴

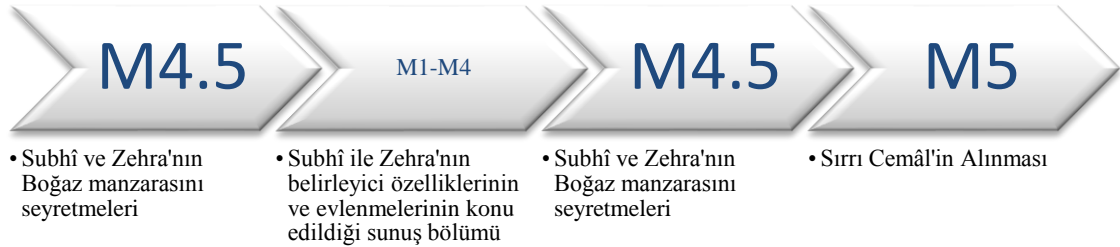
Romanın devamında bu iki kişinin (Subhî-Zehra) nasıl tanıştığı anlatılacak; daha sonra ise romanın başındaki sahneye geri dönecektir:

⁵⁴ *Zehra* adlı romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır: N. Nabizade, (2015), *Zehra*, Akçağ Yayıncılık, Ankara.

“İlk baharda Boğaziçinin R... köyündeki yalıya nakledilmişti. İşte biz bu iki karı kocayı hikâyemizin ibtidasında o yalıda bulmuştuk.” (s. 37)

Bu teknik, *Araba Sevdası*'nda, aynı şekilde kullanılmıştır. Çalışmada daha önce ifade edildiği gibi, romanın başında Bihruz'un birini beklediği ifade edilmiş; daha sonra ise bu kişiyle nasıl tanıştıklarıyla ilgili motiflerden bahsedilmiş, ilerleyen sayfalarda ise olaylar anlatıla anlatıla romanın başındaki bekleme sahnesine gelinmiştir. Ancak bu tekniğin *Araba Sevdası*'nda daha işlevsel kullanıldığı da ifade edilmelidir. Çünkü *Araba Sevdası*'nda teknik, merak unsurunun da oluşmasını sağlamıştır. Böyle bir adam kimi, neden beklemektedir? *Zehra* romanında ise teknik bu işlevi taşımaz, sadece motif dizilişi ile ilgilidir.

Bahsi geçen bu teknikten iki sayfa sonra ise romandaki hareketsizliği bozan “eve güzel bir cariye (Sırrı Cemal) alınması” motifi yer alır. Bu tekniği oluşturan motifin arasındaki motiflerin sunuş özelliği gösterdiği söylenebilir. Böylece bağlı motifler şu sıralamayla romanda yer almış olurlar:



Şekil 3: Zehra romanında ilk 5 motifin sıralaması

Romancı sunuş için gerekli olan bilgileri art arda sıralayıp okuru sıkmamak istediğinden olsa gerek sunuş bölümünün içinde de çeşitli kurgu teknikleri kullanmıştır. Örneğin kahramanlardan Subhî ve Zehra tanıtıldıktan sonra, Subhî'nin Zehra'yı ilk gördüğü an üç ayrı bakış açısından anlatılmıştır. Bu üç bakış açısı verilirken motifin merak unsurunu da beslemesi de sağlanmıştır:

“Akşama doğru abdest bozmak için kendisine gösterilen tarafa çıkmıştı. Yolu bir koridora tesadüf etmişti ki bu koridorun penceresinden cesim bir bahçe görünmekteydi. (...) Gözüne bir lâtif çehre göründü: Bu çehrenin ne olduğunu fark etmeden başını çekti. Mahcubâne şekilde yürümeye başladı. Fakat şu tecelli-i nâgehânî hissiyat-ı hayalîyesini uyandırmış ve gözünün önüne Zehra'nın müphem hayali gelmişti. (...) Harekât-ı bedenîyesi esnasında Zehra'nın gözleri pencereye tesadüf ediverdi. Bir müddet gözlerini buradan ayırmadı; bu müddetin gûzarından sonra gazal-ı vahşi gibi kemal-i telaş ile

kaçıp gözden gaip oldu. Subhî gülerek döndü. Şevket'in enzar-ı müstekarresi gözlerine tesadüf edince put gibi dondu kaldı..." (s. 15-16)

Subhî bu olaydan sonra çok tedirgin olur:

"Hem yürüyor hem şu tesadüf-i garibin netayic-i muhtemelesini keşf ve tahmine çalışıyordu. Hâmisi kendisini mahremiyet-i dâhiliyeye imâle-i nigâh-ı tecessüs noktasında yakalamıştı." (s. 17)

Yazarın kahramana böyle düşündürmesiyle okur da yönlendirilmiş ve neler olacağını merak etmesi sağlanmıştır. Acaba Zehra'nın babası (Şevket) bu olayla ilgili ne yapacaktır? Bu olaydan sonraki ilk iş gününde Şevket'te herhangi bir sıradışı tavrın izi görülmez. Aslında o da birkaç gündür Subhî'deki dalgınlığı merak etmektedir. Bu merakı Subhî'yi kızını izlerken yakalaması dindirmiştir:

"Dünkü vâkıa tedkikâtını teshil eyledi. Subhî dışarıda geciktiğinden yolu bulmamış olmak ihtimâli vârid idi. Şevket burasını anlamak üzere dışarı çıkınca delikanlıyı koridorun penceresinden bir temaşaya dalmış gitmiş bir hâlde bulmuştu. Arkasına kadar geldiği hâlde Subhî haberdar olamamıştı. Çocuğun bütün havasını işgal etmiş olan temaşanın neden ibaret olduğunu görünce fikri üzerine bir 'şua-yı ümid' düştü. Şu manzara, rikkatini celb ve da'vet etti." (s. 20)

Şevket'in bu aşka yaklaşımı, aynı olayın tekrar anlatılmasıyla apaçık ortaya çıkmıştır. O da Subhî'yle kızının evlenmesini istemektedir. Bir süre sonra da Subhî'ye kızıyla evlenebileceğini söyler. Subhî memnuniyetle kabul eder. Bu kabulün sebep olacağı şeylere dair merakı Zehra'nın belirleyici özelliklerinin anlatımı kesintiye uğratır:

"Şu hâlden teessüryâb olan adamcağız bir eliyle çocuğun saçlarını okşuyor, bir taraftan da 'Kalk oğlum kalk! İnşallah ikiniz de bahtiyar olursunuz' diyordu. Zehra henüz on altı, on yedi yaşında, yani hissiyatının tamam devre-i nevbaharisinde bulunmaktaydı. Yukarıda anlattığım vechile tab'an kıskanç ve hırçın bir şey olmakla beraber bazen etvârında o derece mülâyemet görülmekte idi ki..." (s. 22)

Bu anlatımdan sonra aynı olay bu defa Zehra açısından anlatılarak bu evliliğe Zehra'nın ne diyeceği de açıklanmış olur:

"Zehra iki sene daha bu hâlde yaşadı. Ma'hûd cuma günü vak'ası hissiyatının şu vaziyetini birden bire tebdil edivermiş oldu. Yarım dakika kadar müsadif-i nazarı olan o levha-i canperverin temaşası fikrinde mahiyetini ta'yinden âciz kaldığı bir te'sir peyda eylemişti. O te'sir ile odasına geldi. Yüreği çarpıyordu." (s. 23)

Bu olayın Zehra'da uyandırdığı hisler detaylı bir şekilde anlatıldıktan sonra, olay zamanına geri dönülmüştür:

"O hatveyi de yukarıda arzettiğim vechile kemal-i muvaffakiyetle atmıştı. İşin bundan sonrası mûcib-i memnuniyet bir surette cereyana başladı. Zehra hanım Subhî Bey'e nikâhlanmıştı." (s. 27)

Böylece motifler, fabulada verilenden farklı olarak, syuzhette şu şekilde sıralanmıştır: M1a-M2a-M2b-M3-M1b-M4. Fark edileceği üzere, M1b, Subhî'nin izlediği Zehra'nın bu durumu nasıl değerlendirdiğiyle ilgilidir. Bu merak uyandırıcı bilgi ise, Subhî'nin Zehra'yı izleyip beğenmesinden (M1a) çok sonra; Zehra'nın babası Şevket'in bu durumu fark etmesi (M2a), Subhî'nin bu durumdan dolayı mahcup olması (M2b), Şevket'in ise bu durumu memnuniyetle karşılayarak Subhî'ye kızını ona vereceğini söylemesinden sonra (M3) açıklanmıştır: Zehra da Subhî'yi beğenmiştir. (M1b)

Nikâhlanma motifinden (M4) sonra Zehra'nın Subhî'yi ne kadar sevdiği ve kıskandığı, aynı şekilde Subhî'nin de eşini ne kadar sevdiğinin anlatıldığı bölümler gelir. Daha sonra da çift yukarıda anlatılan teknikte bahsi geçen yalıya gelirler:

“İlk baharda boğaziçinin R... köyündeki yalıya nakledilmişti. İşte biz bu iki karı kocayı hikâyemizin ibtidasında o yalıda bulmuştuk” (s. 36)

Böylece romanın başında yer alan motifin tekrar etmesine kadar olanların, syuzhette şu sırayla yer aldığı söylenebilir: M4.5- (M1a-M2a-M2b-M3-M1b-M4.) M4.5

Romanda asıl çatışma, Sırrı Cemal'in alınmasıyla başlar. (M5) Sunuş bölümünde tekrar tekrar ifade edildiği üzere Zehra çok kıskanç biridir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak Zehra, Sırrı Cemal'in güzelliğini kıskanır. Sırrı Cemal bu duruma çok üzülür, mahzunlaşır. Eşinin hırçınlığına karşılık, Sırrı Cemal'in olgun tavrı ve güzelliği zamanla Subhî'yi etkiler. Bir gün Sırrı Cemal'i sevdiğini ona söyler ve Sırrı Cemal de Subhî'ye karşılık verir. Bu durumu evdeki hizmetçi aracılığıyla haber alan Zehra deliye döner ve evde huzur kalmaz.

İkinci bölümde huzursuzluk detaylandırılır. Zehra ile Sırrı Cemal birbirlerine açıkça cephe almışlardır. Yine bu bölümde Sırrı Cemal'in hamile kaldığı belirtilerek kahramanlardan birinin elindeki “koz” ortaya konmuş olur. Bölümün sonunda, bir sonraki bölümde Subhî'nin Sırrı Cemal'e de bir ev açtığı ifade edilmeden önce, Subhî'nin Zehra'yı da sevdiği ifade edilerek iki kadın arasındaki çatışmanın herhangi bir tarafın mutlak üstünlüğüyle devam etmediği ortaya konmuş olur. Subhî'nin kimi seçeceğinin belirsizliğinden kaynaklanan bu muğlaklık, romanın okunmaya devam etmesi için gerekli olan merak duygusunun da beslenmesini sağlar:

“Subhî de Zehra için hâlâ bir meyl mevcut idi; bu meyl olmasaydı Zehra'yı çoktan tatlik eylemiş gitmişti. İlk teesürâtın dimağ üzerindeki intibaâtı, ekseriyetle nâkâbil-i zevâl olarak kaldığı gibi, Zehra'nın muhabbeti de Subhî'nin dimağında asla

silinmemek üzere hâk olunup kalmıştı. Muhabbet-i tâliyesi kezzap suyu gibi bu nukûşu bilküllüye silip çıkaramamıştı.” (s. 62)

Üçüncü bölümün başlarında yukarıdaki cümlede ifade edilen durumun Sırrı Cemal’in psikolojisine olan etkisi ele alınır:

“Vakıa Zehra’dan âdeta kat’-ı irtibat edercesine uzaklaşmaya kadar fedakarlığı gözüne alması Subhî’nin Zehra’dan ziyade kendisine muhabbetini göstermekte ise de Sırrı Cemal hâlâ bu ni’metin devâmına mutmain olamıyor idi: ‘Kim bilir?.. Kim bilir?... Bu gün onu benim için feda eden, yarın da beni onun için feda edemez mi?... Âh ya o zaman!..’” (s. 66)

Subhî’nin, Sırrı Cemal’in yanında olmasına rağmen Zehra’ya meylinin devam ettiğine ve bir gün Zehra’ya dönebileceğine dair bu açıklamalar, okurun da böyle bir şeyin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine dair bir merak duymasını sağlamıştır. Ancak çatışmanın tarafı olan Sırrı Cemal bu ihtimalin gerçekleşmemesi için çabalar ve Subhî’ye Zehra’yı boşaması için baskı yaparak emeline kavuşur. Bu olay bu defa başka olayların gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır:

“Zehra kendisini bu iftirâka alıştırabildiyse de gerek Subhî’ye ve gerek Sırrı Cemal’e karşı olan hiss-i adâvet ve iştiyâkı, intikamı hükm ü kuvvetten düşmüş değil, belki kesb-i şiddet eylemişti. Âdeta Zehra bu hiss ve iştiyâk sayesinde yaşamaktaydı. Nefret ve intikam!..” (s. 75)

Zehra, intikamını almak için, öncelikle, Habibe Molla adlı kadın aracılığıyla Subhî ile Sırrı Cemal’in yaşadığı evi bulur:

“Tahkik etmiş, Subhî ile ötekinin Makri köyünde Şimendifer istasyonunun, yanı başında pembe boyalı bir evde oturduklarını mağazadaki uşaklardan haber almıştı. ‘Şimendifer istasyonunun yanı başında. Pembe boyalı...’” (s. 81)

Ancak, yukarıdaki cümlelerden hemen sonra başlayan dördüncü bölüm, bu intikam meselesiyle alakasız bir motifle başlayarak intikam bahsini sekteye uğratmış gibi görünmektedir: Subhî mağazasında yoğun bir şekilde çalışmaktadır. Subhî çalışırken mağazaya biri yaşlı diğeri genç iki Rum kadın girer; yaşlı kadın gönderilmesi gereken bir mektup konusunda Subhî’den yardım istemektedir. Güzelliğiyle Subhî’nin dikkatini çeken genç kadın, Urani, bu vesileyle birkaç kere daha mağazaya gidip geldikten sonra bir gün Subhî’yi evine davet eder. Subhî Sırrı Cemal’e bir telgraf gönderir ve geceyi Urani’nin yanında geçirir. Urani, Subhî’ye öyle iltifat göstermektedir ki Subhî kendisine gösterilen bu ilgiden vazgeçemez.

Beşinci bölüm, telgraf motifinin Sırrı Cemal açısından anlatımıyla başlar. Başlarda Subhî’nin telgrafta ifade ettiği gibi yoğun bir mesaisi olduğunu düşünen Sırrı

Cemal, daha sonra Zehra'nın Subhî'yi tekrar elde ettiğini düşünmeye başlar. Sırrı Cemal'in yaşadığı ruhsal buhranın anlatımından sonra, fabulaya dönülür: Sırrı Cemal, Subhî'yi geri almak için Zehra'nın evine gider; ancak Subhî burada da yoktur. Sırrı Cemal, bu ziyaretinin sonucunda Subhî'nin bir üçüncü kadınla birlikte olduğunu anlar. Sırrı Cemal'in gidişiyle bir gizem de açığa çıkar: Urani, Subhî'yi baştan çıkarması için Zehra'nın ayarladığı hafifmeşrep bir kadındır. Bu motif, zamansal olarak, üçüncü bölümle dördüncü bölüm arasında gerçekleşmiş (M14); ancak yazar bu bilgiyi okura sonradan açıklayarak bir sürpriz etkisi yaratmıştır. Syuzhette bağlı motifler bu teknik nedeniyle şöyle sıralanmış olurlar: M13-M15-M16-M14. Habibe Molla ve evin bulunması ise aldatıcı ipuçlarıdır, bu motiflerin Zehra'nın aldığı intikamla hiçbir ilgileri yoktur. Çünkü Zehra planı için Marika isimli bir kadından faydalanmıştır:

“Bermûcib-i müzâkere Marika Beyoğlu'nda tanıdığı kadınlardan birisini Subhî'ye musallat edecek, çekip tuzağa düşürecek, onu sefahate alıştırap hem Sırrı Cemal'den ayıracak, hem başına dünyasını haram eyleyecekti.” (s. 102)

Bu bilgilerin verilmesiyle, Subhî'nin bu beladan kurtulup kurtulamayacağı, başına neler geleceği de bir merak unsuru oluşturmuştur. Bölüm sonunda, roman artık bir intikam hikâyesine de döndüğü ve artık romancının bu kahramana ihtiyacı kalmadığı için de olsa gerek, Sırrı Cemal hastalanır ve ölümünü beklemeden intihar eder.

Altıncı bölüm Subhî-Urani ilişkisinin detaylarıyla ilgilidir. Bu detaylarla ilgili verilen bilgiler de romanın sunuş bölümünde olduğu gibi çeşitli tekniklerle okura sunulmuş, ilişkinin mahiyeti alt alta sıralanarak aktarılmamıştır. Öncelikle bölümün başında, Urani'yle yaşadığı sefahat âlemi nedeniyle, kendisini aşama aşama felakete götürecek olan ekonomik sıkıntılardan bahsedilmiştir. Daha önce Felatun'un ve Bihruz'un alafrangalık sevdası nedeniyle düştükleri ekonomik darboğaza bu defa Subhî düşmüştür; ancak Subhî'deki bu düşüşün sebebi alafrangalık değil, düpedüz şıpsavidiliktir. Şıpsavdi Subhî, Urani'yi çok kıskanmaktadır. Bir gece Urani bir baloda başka biriyle sarmaş dolaş dans edince Subhî küplere binmiş, Urani'yi kolundan tutup yerine getirmiştir. Aralarında ne olacağı ve Subhî'nin Urani'den ayrılıp ayrılmayacağını ise, Urani'nin belirleyici özelliklerinin anlatımı engellemiştir:

“Subhî, kaşlarını çatmıştı. Urani'nin yüzüne bile bakmıyor, hiddetinden dişlerini tazyik ile çene, başını oynatıyordu. Urani, içinden ‘Ooo! Bu gece beyimizin hiddeti ziyade...’ demekteydi. Zaten bu buhranlardan gâyet memnundu. Çünkü Subhî bu hâliyle kendi pençe-i teshirinde zebun kalmış olduğunu göstermekteydi. Bu suretle hem Zehra'nın istediği oluyor, hem Urani'nin ekmeğine yağ sürülüyordu.

Urani, beş yaşında iken anasından mahrum kalmış, on iki yaşında da babasını kaybetmiş idi. ...” (s. 108)

Olay anına dönüşü uzatmak için daha sonra Subhî'nin Urani'yle olan ilişkisine değinilir:

“Bir bekrinin iştetine ibtilâsı ne ise, Subhî'nin de Urani'ye ibtilâsı ondan ibaret idi. Subhî de bekri gibi ara sıra şu sefâlete bir nihayet vermeye davranmakta ve fakat tıpkı bekri gibi sefâhat-ı dâimeden bir türlü vazgeçememekteydi. Bir cereyan-ı meş'umeye tutulmuş, ister istemez o sâikaya tâb'yet edip gitmekteydi.” (s. 111)

Bu cümlelerle hem Subhî'nin vereceği tepkinin gerekçesi açıklanmış hem de merak unsuru diri tutulmuştur. Çünkü bir “alkolik” olarak tarif edilen Subhî'nin bu beladan kurtulup kurtulamayacağı, kurtulabilirse ya da kurtulamazsa neler olacağı merak uyandırıcıdır.

Bu tespitten sonra yine Subhî'nin yaşadığı ve ileride yaşayacağı tahmin edilen ekonomik sıkıntılardan bahsedilir ve nihayet olay anına geri dönülür:

“İşte bu gece de Urani, şu manevrasının Subhî üzerinde peyda ettiği te'sirâtı nazar-ı hoşnudu ile görmekteydi... Subhî'nin infîali ne kadar uzarsa, kendisi hakkında o kadar hayırlı idi. ‘Oh, dostum, dostum!’ diye sokuldukça sokulmaktaydı. Subhî, yavaş yavaş o câzibe-i sihirkârâneye tutulmaktaydı. Urani, şivekârlığı arttırarak, hele Subhî'nin çehresine bir tebessüm getirdi. Subhî, bu sefer de ‘af’ etmişti.” (s. 112)

Bu motiften sonra ek hikâye özelliği gösterdiği düşünülebilecek bir tiyatro macerasından bahsedilir. Urani yine Subhî'nin kıskançlık damarlarıyla oynayarak onu çıldırtmış, hatta Subhî evi terk etmiştir. Ancak kısa bir süre sonra yine dayanamayıp eve geri dönmüştür.

Romanın son bölümünde Subhî daha önce yaptığı gibi Urani'yle olan ilişkisinin mahiyetini sorgulamış, aklına Zehra ve Sırrı Cemal'e yaptıkları gelmiş, Urani'den nefret ettiğini düşünmüş ve yine Urani'nin yanından ayrılmıştır. Ancak daha önce de olduğu gibi Subhî yine Urani'ye dönmüştür. Bu nefret–sevgi döngüsü motifinin birden çok işlevi olduğu söylenebilir: Birincisi okurun Subhî'nin gerçekten Urani'den kurtulduğunu zannetmesini sağlayarak heyecanı arttırmak, ikincisi bu çıkmaz durumların romanın birçok yerinde olduğu gibi insanın iç dünyasına dair detaylara girme fırsatı vermesi, üçüncüsü ise Felatun'a da bulaşan böyle kadınların ne kadar tehlikeli olabileceği konusunda okuru uyarmak.

Bu gel–gitlerin sonunda Subhî birçok şeyin farkında olmasına rağmen kendisine söz geçiremeyerek sıfırı tüketir ve Urani tarafından evden kovulur, Urani ise yeni bir “dost” bulur. Romanın sonlarına doğru, yazarın bu konular hakkında yazma isteğinden olsa gerek, Subhî'nin başından geçenler ek hikâye özelliği gösterdiği düşünülebilecek

şekilde uzun ve detaylı bir şekilde anlatılır. Örneğin Subhî'nin sersefil düştüğü bilgisi romanın vermek istediği mesajı vermek için yeterliyken yazar Subhî'nin itfaiyecilik yapması gibi gereksiz sayılabilecek ayrıntılara girer. Subhî'nin bu macerası itfaiyecilik jargonuyla detaylı bir şekilde anlatılır. Daha sonra Subhî'nin Urani'yi öldürmesi ve Trablusgarp'a sürülmesi de yine polisiye romanların motif yapısına benzer bir şekilde anlatılır. Roman, Subhî'nin gidişinden sonra hızlandırılmış bir şekilde Zehra'nın başından geçenlerin anlatılmasıyla sonlandırılır: Zehra yaptıklarından pişmandır, Subhî'den intikam almak için evlendiği Muhsin'den bir çocuğu olmuş, çocuk çok yaşamamış; Muhsin onu terk etmiştir. Yolda bir gün Subhî'nin annesinin öldüğünü görmüş ve çok üzülmüştür. Yataklara düşen Zehra, bilinçli bir biçimde tedavi olmayarak bir nevi intihar etmiş ve ölmüştür.

Zehra'nın başından geçenlerin bu şekilde özetlenerek anlatılması, okurda "tamamlanmışlık" hissinin oluşması içindir. Çünkü aslında Subhî'nin Trablusgarp'a gidişi, uzun süredir devam eden intikam motifinin sonudur. Zehra'nın ölümünün romanın temasına hizmet eden herhangi bir yanı yoktur. Bu anlamda bu ölüm, bir bitiş duygusu oluşturmak için tasarlanmıştır. Çünkü Subhî'nin Trablusgarp'a gitmesi, bu hissi uyandırmak için yeterli değildir.

2.7.3.2. Özgür Motif

Daha önce de ifade edildiği gibi, *Zehra* romanı, ağırlıklı olarak bağlı motiflerden oluşan bir romandır. Romanda yazarın roman konusuyla alakalı ya da alakasız bir görüş açıklama çabasına çok az rastlandığı gibi fabuladan sapan çok az motif kullanılmıştır. Bu noktada romanın, daha önce de ifade edildiği gibi özgür motiflerin oldukça işlevsel kullanıldığı *Felâton Bey ile Rakım Efendi–Araba Sevdası* çizgisinden çok *İntibah–Sergüzeşt* çizgisine yakın olduğu söylenebilir.

Bu kapsamda ele alınabilecek en belirgin motifler, Subhî ile Urani'nin gittikleri bir tiyatro oyununun romanda ayrıntılı olarak anlatılmasıdır ki bu motifleri ek hikâye kapsamında değerlendirmek mümkündür.

"Bu geceki oyun 'Bîgünah Kadın' nâmında bir 'melodram'dı. Birinci perdede 'Servinaz hanım' (Ağuni hanım) zevci 'Serverî beyden'⁵⁵ (Hamdi efendi), cariye 'Fıtnat'a' (Efdik hanım) şikâyet ediyordu. Derken Serveri bey çıkageldi. Karı koca arasında münazaa çıktı. Her gün böyle hır gür sökmeyecek... Bu işe nihayet vermeli..."

⁵⁵ Romanın transkribinde yapılan bir hata sonucu "Serveri bey" yazılmıştır. Romanın kullanılan nüshasının ilerleyen sayfalarında aynı kişiden bu kez Sururi bey olarak bahsedilecektir.

Serveri bey, ‘Cânip ağa’ Agah Efendi’nin kızı ‘Ferdane’ (Aranik) hanıma tutulmuştu. Servinaz’dan kurtulup, onu almaya karar verdi. (...) Abdürrezzak Efendi ‘Fendi sıçanından’ yani Kambur Mehmed’den şikâyete başladı. Bu mâhir ‘güldürücü’ye Urani gülmekte kırılmakta, onun neş’esi Subhî’nin de neş’esini arttırmakta idi.” (s. 113)

Romanın bu bölümünde tiyatro oyununun içeriği, Subhî’nin Urani’yi kıskanması motifini engelleyerek ilerlemiştir.

“Urani, kahkaha arasında ‘oh!... aman!... diyavlos’, ‘Bre kaymani’ diye söylenmekte, kahkahadan pek sıkıştıkça Subhî’nin kucağına yığılmaktaydı. Subhî’nin bir dakika evvel neş’esi kaçmış ise de şu temayül o külliyyen mahv ve bertaraf etmekteydi. (...) İkinci perde Abdürrezzak efendinin, haremden kahve isteyerek Canip ağa ile Süruri Bey’e⁵⁶ verişi ve hele Süruri Bey’in başka bir manzaraya dalarak... (...) Salih de olanca maharetini ve nezâketini toplayarak Urani’ye evza’-ı mütemellikâne ve ümidvarâne göstermekteydi. Subhî, zerafette ve hele güzelliğe, tenasübte Salih’in kendisine rüchânını görüp durmaktaydı ki, adamcağızı en ziyade iğdâb eden bu rüchandı. Üçüncü perde Subhî için pek iç sıkıntısı verdi. Abdürrezzak efendinin...” (s. 114–116)

Romanda bu kapsamda değerlendirilebilecek diğer iki motif Subhî’nin itfaiyecilik macerası ve Urani’nin öldürülmesi davasıdır. Çünkü bu motifler örneğin “Subhî, Urani’yi başka bir adamla gördüğü için onu öldürdü; ancak mahkemede suçu ispat edilemediği için salıverildi.” gibi bir cümleyle ifade edilmemiş, bir polisiye romanda olduğu gibi tanıklar, deliller, mahkemeler, temyizler gibi motiflerle uzatılmıştır:

“Müstantik, bu ihbarât ve ikrarâtta hiç bir netice çıkaramıyordu. Evet, bir erkek bir kadını sevmiş, onunla birlikte bir hayli zaman yaşamış, yolunda para sarf ederek iflâsa yüz tutmuş ve hatta sonunda kapı dışarı edilmiş olabilir; fakat o kadını itlâf etmesi mutlaka lazım gelmez... Bâhusus Subhî aleyhinde delâil-i maddiye de mefkûd idi. Vakıa cinayet gecesinin gündüzü polis arka sokakta bir kanlı kama bulmuş ve muayene raporu maktullerin yarası bu kama ile açılacağını tasdik eylemişti. Fakat bu kamanın Subhî’nin kaması olduğuna dâir elde hiç bir isbât yoktu. Şahidlerin hiç birisi bu bâbda bir ma’lûmat-ı muknî ve kat’iyye verememişti” (s. 159)

Bu kapsamda ele alınabilecek diğer motifler kahramanların iç dünyalarının uzun anlatımları ya da kahramanların gördükleri hayallerdir. Ancak bu motifler de yine, neden–sonuç ilişkisiyle ilerleyen fabulanın ilerleyişini sağlayan kahramanlarla ilgili oldukları için sonuç olarak fabulaya hizmet ederler. Örneğin Zehra’nın kurduğu hayal (s. 39-40) fabula dışındaki bir ek hikâye gibi düşünülebilir; ancak hayal sonuç olarak Zehra’nın kıskançlığıyla ilgilidir ve bu kıskançlık fabulanın ilerlemesini sağlamaktadır.

Bütün bunların dışında romancının açıklamaları gibi duran bazı cümleler de bu kapsamda değerlendirilebilir:

⁵⁶ Önceki alıntıda “Serveri bey” olarak ifade edilen kişi.

“Tefekkür, dâru’l-harekât-ı ihtimalâtın köşesini bucağını tecessüs ede ede gerisinden gelmekte olan sevdaya emin bir yol açar.” (s. 14)

“Vâkıa bazı ahvâl-i müberrede ‘Tatlik’ insaniyet için elzem bir hareket ise de tatlıkin mutallakât hakkındaki te’sirât-ı müdhişe ve elimesine de her bir yürek tahammül edemez. Sade mutallakât hakkında değil, mutlak hakkında dahi envâ’ı âleme bâğış olan bu çareye erbâb-ı insâf ve vicdan kolay kolay müracaat edemez. Bir âilenin sebebi perişanisi olmak, pek uzun düşünüldükten sonra, ihtiyar olunabilecek bir felakettir.” (s. 45)

“ ‘Kadın gönlüyle şaka olmaz...’ ‘kadınların gönlü oyuncak değildir.’ ” (s. 152)

2.7.3.3. Mekân ve Tasvir

Zehra, *İntibah*’a oldukça benzer şekilde, romanın devamında yer alan hiçbir kahramanın ya da motifin yer almadığı bir tasvirle başlar. Bu tasvirde bu defa Çamlıca değil Boğaziçi anlatılır. *İntibah*’taki bu tasvir, çalışmada, kasidelerin nesib bölümüne benzetilmişti. *Zehra* romanında ise kaside türünün bu etkisi, tasvir bölümünde beyitlerle yazılmış bir şiir kullanılarak (s. 6-10) iyice belirgin hale getirilir. Yine *Zehra* romanında, *İntibah*’ta da olduğu gibi, asıl konuya geçiş için kullanılan ifadeler bulunmaktadır:

“Bu bâbda da it’âb- kaleme çalışmayacağız. Şu kadar diyeceğiz ki güzel bir çehreye parlak bir tebessüm ne kadar yakışırsa Boğaziçinde de mehtâb o derece yakışmaktadır.

Halkın ‘derya bezir-i neşat’ olduğu bir anda ... köyünde yalıların birisinde iki kişi ‘zânu ber zânu’ oturmuşlar...” (s. 10)

Bu geçiş ifadeleri de, *İntibah* romanında olduğu gibi, yine kasidelerdeki girizgâh beyitlerine benzetilebilir. Mekânın ve tasvirin romandaki diğer görünümleri için de şunlar söylenebilir: Romanın başındaki tasvirten sonraki ilk tasvir, Subhî ile *Zehra*’nın evlendikten sonra geçirdikleri ilk yazı anlatan ve onların mutluluğunu görsel olarak desteklemek için yapıldığı düşünülebilecek tasvidir:

“Teehhülün ilk yazını Şevket’in arzu ve tertibi veçhile Bulgurluk’ta kemal-i saadette geçirdiler. Libâde civarında mini mini bir köşk tutulmuş ve âile halkı oraya nakletmişti. (...) Köşkün ön cephesinde bir pencere önüne oturulup da nazar-ı temaşa şöyle bir etrafa gezdirilecek olsa görülecek manzara-i lâtifeyi seyre doyulamazdı. Bir kere bu levha-yı zîbânın hududunu bir taraftan gümüş renkli bir derya-yı râkid içinde deniz kızı letafetinde arz-ı endam eden adalarla bunların gerisinden doğru uzaktan uzağa yüksek tepelerini gösteren Katırlı ve Keşiş dağları tahdid eder. Hududun nihayeti Erenköyünün arkasından doğru tilâl-i mütebessimeye kavuşup hele latifü’l-manzar Kayış dağı tepesi bu hududu taht-ı hâkimiyetinde tutmaktadır (...) bu hudud-ı lâtife içinde mahsur kalan asıl zemin ise ötesine berisine zarif köşkler, nazarrübâ bağlar,

taravetli ağaçlıklar ‘hoş manzar’ tarlalar serpilmiş bir saha-i vesiadan ibaret bulunur.” (s. 29-30)

Subhî ile Sırrı Cemal’in evlerini anlatan aşağıdaki tasvir ise bu amaçtan ziyade okurda gerçeklik duygusu uyandırmak için yapılmış görünmektedir:

“Makri köyünde, hemen istasyonun bir önü dibinde, beş odalı, kullanışlı bir ev tutmuşlar, zarifâne bir suretde döşeyip dayamışlardı. Yatak odası yıldızlı geniş, tel yaylı bir karyola ile küçük fakat zarif bir çini soba tezyin etmekte olduğu gibi yere a’lâ bir Uşak halısı serilmiş, yatak tarafında duvara kıymetli, büyük bir fergana seccadesi gerilmişti. Odaların en büyük salonu tarzında tertib olunmuştu; iki karşılıklı duvara birer yüksek konsol dayatılmış, bunların üzerine iki cesim, billur endam aynası konularak önlerine de iki yüksek Japon lâmbası getirilmişti. Pencereleer cicim perdelerle örtülmüş, ortaya yüksek bir porselen soba kurulmuş, duvarlara kalın yaldız çerçeveveli yağlı boya resimler asılmıştı.” (s. 64–65)

Aşağıda ise Sırrı Cemal’in baskısı altındaki Subhî’nin iç dünyasına tezat teşkil eden bir manzaradan bahsedilir. Tasvir burada Subhî’nin iç dünyasının anlatımında destekleyici bir unsur olarak kullanılmıştır; çünkü Subhî bu manzaraya rağmen mutsuzdur:

“Havanın rengi gâyet parlak, deniz râkid, etraf mütebessim. Tâ uzaktan Fenerbahçesi’yle adalar ve bunların arkasından doğru da Katarlı dağları koyu yeşil ile koyu mavi arasında bir renk ile arz-ı endâm etmekte, sol tarafta Zeytinburnu’na doğru uzanıp giden açıklık içinde demiryolunun şerit gibi izi, İstanbul yolunu göstermekte idi. Koca ağacın çıplak dalları sanki mahrumiyet-i taravetten ağlamakta iken, şu parlak güneşin şuaâtına karşı müştakâne sine germekte idi. Subhî, bu menâzırın hemen hiç birisinden tezevvuk etmekte, kendi tefekküratıyla meşgul olmaktadır.” (s. 72-73)

Tasvir, yaşanan anla tezat oluşturarak duyguyu keskinleştirmek için kullanıldığı gibi iç dünyada yaşanan duyguyu daha etkili kılmak için de kullanılmıştır. Örneğin Sırrı Cemal’in Subhî’yi beklerken iç dünyasında kopan fırtınalar, dış dünya ile uyumlu bir şekilde anlatılarak, daha etkili bir şekilde okura aktarılmıştır:

“Tüyleri ürpermiş, gözleri düşmüş, rengi atmış, saçları dağılmış, âzası titremeye başlamıştı. Pencereyi açarak parmaklığa abandı. Demir yoluna nasb-ı enzar eyledi. Hava kararmış, istasyonun fenerleri, yolun işaretleri yanmıştı. Gözünün önünden gürültülü bir katar geçti, vagonlarda parlak lâmbalar yakılmıştı. (...) Hayalini ne cihete sevketsen, önüne bir hiçlik çıkmaktaydı. Açık pencereden serince bir lodos girmekte, lâmbanın alevini titretmekte idi; kış akşamının sıhhat ve sükûnu içinde uzaktan uzağa bir iki av’ava işitilmekte, semanın şöylece görünen parçası üzerinde bir iki parlak nokta göz kapamaktaydı (...) Yalnız başına korkmaktaydı. Pencereden üzerine gulyabaniler hücum edecek gibi gelmekteydi. Etrafı dinledi. Hiçbir tarafta çıt yok. (...) Herkes kendisini bırakmış kaçmış, kendisini dağ başında kos koca bir bina içinde yapayalnız kalmış sandı.” (s. 68-70)

Aşağıdaki tasvir ise, daha önce Subhî-Zehra çifti için uygulanan tekniğin benzeri olarak, yine mutluluğu görsel unsurlarla desteklemek maksadıyla yapılmıştır:

“Subhî'nin gözünde cihan değişmiş, şenlenmiş idi. Her çehrede mesutça bir gülümseme bulmakta idi. Sanki bugün bütün varlıklar için bir bayram sevinci idi. (...) İki gün evvel İstanbul semasını kaplamış olan dolgun bulutlar, Kağıthane vadisini bir âlâ sulamış, çayırlar bu abıhayat ile canlanıp renklenmiş idi. (...) Sünnet Köprüsü'nün alt tarafında Alibey Deresi'nin de katılmasıyla genişleyip açılan durgun yüzey, güneşin ışınlarına karşı göz kamaştırmakta idi. Bu güzel manzara, Urani'nin cazibesi, neşesi ve hele konyağın tesiriyle Subhî'yi kendinden geçirmekte idi.” (s. 89–90)

Yukarıdaki örneklerde görüleceği gibi romanda mekân, kahramanların iç dünyasının aktarılmasında oldukça işlevsel bir şekilde kullanılmıştır.

2.7.3.4. Kahramanlar ve Anlatıcı

Zehra'da kahramanlarla ilgili en belirgin özellikler, yazarın kahramanları okura benimsetmek için herhangi bir teknik kullanmaması, kahramanların olaylarla ilgili neler hissettiklerini ve düşündüklerini anlatma konusuna hassasiyetle eğilmesi ve kahramanların belirleyici özelliklerinin fabula ilerledikçe sıklıkla değişmesidir.

Romancı kahramanların belirleyici özelliklerini verirken daha önceki romanlarda olduğu gibi onların ebeveynlerini kaybetmelerini, okurun kahramana yakınlık duyması için kullanmamıştır:

“Pederi sağlığında delikanlıyı Asmaaltı'nda namuslu, zengin bir tüccarın yanına kâtip sıfatıyla yerleştirmiş ve ondan sonra gözlerini müsterihane kapamıştı. Bu tacir Şevket Efendi'dir. (...) “İki sene evvel Zehra'nın vâlidesi vefat etmişti. Bir müddet bu hüzn ü elem, şiddet-i ahlâkını ta'dil etmiş gibi göründüyse de heyhat!...” (s. 12- 23)

Bu ölümler romanda herhangi bir motifi harekete geçirmezler, kahramanların yapıp ettiklerine tesiri olmaz; sadece bilgi olarak verilirler. Hâlbuki *İntibah*'ta babasının ölümü nedeniyle derin üzüntü yaşayan Ali Bey Çamlıca gezmelerine çıkmış ve orada Mehpeyker'i görmüştür. Felatun Bey'le Rakım Efendi'de Felatun'un mirasyediliğinin ve başıboşluğunun, Rakım'ın ise zorlu bir hayat yaşamasının sebebi babalarının ölümüdür. Araba Sevda'sında da Bihruz yine babasının ölümü nedeniyle Felatun gibi parasının hesabını bilmeden, başıboş bir hayat sürmüştür. Bu ölümler okurda bu kahramanlara karşı merhamet ya da sempati duyulmasını sağlamak için kullanılmış tekniklerdir. *Zehra*'da ise romancının okurların kahramana kendilerini yakın hissetmeleri gibi bir derdi yok gibidir. Çünkü romandaki hemen her kahramanın büyük hataları vardır. Önceki romanlarda kahramanların hataları *Zehra*'daki kahramanlara göre ya naif hatalardır, Felatun'un aşçı kadınla aşk yaşaması gibi, ya da bilinçli bir şekilde yapılan şeyler değildir, Ali Bey'in Dilâşub'u hafifmeşrep bir kadın zannetmesi gibi. Ancak *Zehra*'daki kahramanlar bu naiflikten çok uzaktırlar. *Zehra* eski kocasının

peşine bir kadın takması nedeniyle Sırrı Cemal'in kahrından ölmesini, "intikamının Sırrı Cemal'e âit olan kısmı" olarak görece kadar acımasızdır (s. 123). Sırrı Cemal, Subhî'nin kendisini sevdiğini anlayınca ev halkına küstahlığa varan davranışlar sergileyen biridir. Aynı zamanda Subhî'ye Zehra'yı boşaması yönünde baskı yapmıştır. Subhî ise hamile karısıyla irtibatını başka bir kadın nedeniyle aniden kesecek kadar vurdumduymazdır. Urani ise bir adamın felaketi olmuştur. Romancının bu seçimini gerçeklere olan bağlılığıyla açıklamak mümkündür. Çünkü gerçek dünyadaki kişiler, o dönemin romanlarında yansıtıldığı gibi, hayatları boyunca saf iyi ya da saf kötü olarak var olmazlar. Örneğin Türk romanında Sırrı Cemal'den önceki cariyeye kahramanlar, efendilerine mutlak bir itaatle bağlı, iyi niyetli, çalışkan, cefakâr kişiler olarak romanda yer almışlardır. Hiçbir cariyeye, önceki romanlarda, en ufak bir hata yapmamıştır. Bu da aslında hayatın olağan akışına uygun değildir. Dönemin romancıları, romanlarının biçimini korumak için cariyeye kahramanlarını hatadan münezzehlermiş gibi göstermek zorunda kalmışlardır. Nâbizade Nazım ise, romanın sisteminin yürümesi için kahramanlarına hayatın olağan akışına ters özellikler yüklememiştir. Sonuç olarak romancının kahramanlara bu yaklaşım şeklinin devrine göre önemli bir yenilik olduğu söylenebilir.

Romanın edebiyat tarihlerinde "ilk psikolojik roman denemesi" (Gariper, 2013: 129) olarak nitelendirilmesinin temelinde, yazarın kahramanların iç dünyalarında neler olup bittiğini anlatma konusunda gösterdiği hassasiyet vardır. Romancı adeta bu anlatımları gerçekleştirmek için kahramanların psikolojisini zorlayan durumlarla karşı karşıya kalmasını sağlamıştır:

"Eve gelinceye kadar bu tahayyülât müstağrak bulunmuştu. Kat'ı mesafe eden beyin değil sade kalbi idi. Bir sevk-i tabîdîdir. Yoksa netice-i i'tilâf mıdır her neden ibaret ise bir kuvvet yürüyüşünü tanzim ve idare etmekteydi. Fikri yani 'benliği' ise bir gül fidanı yanında duran vücud-ı lâtif üzerinde müstakar kalmıştı." (s. 17)

Yazar bu anlatımları yukarıda görüldüğü gibi "anlatma" yoluna gittiği gibi, başka bir teknik de kullanmıştır. Bu teknikle kahramanların ruh halleri hayaller vasıtasıyla okura daha detaylı ve bir kısa hikâyeye sayesinde daha somut şekilde aktarılmıştır:

"Hayalât ile rüya birbirine karıştı. Subhî, bulutlar içinde yükselmekte devam etmekte idi. Hâlâ kendisi koridorun penceresi önünde durmakta, kıskanç kız da gül fidanını tımar etmekteydi. Parmaklarının ucuna basa basa bahçeye indi. Tâ yanına kadar sokulduğu halde Zehra haberdar olamadı. Biraz sonra vahşi bir kız çılgılık kopardı. Bu sada-yı canhıraşı işitenler bahçeye koştu. Bu sırada Şevket de Subhî'nin karşısına

dikilmişti. Zavallı çocuk korkusundan, hicâbından kan tere battı. Olduğu yerde kıvranıp durmaktaydı. Şevket kendisine nazar-ı kahr ü müthiş affettikten sonra kolundan tutup şiddet ve hiddetle (silkince çocuğun aklı başına geldi.)⁵⁷ Hakikaten terlemişti. Gözünü kaparsa yine şu müthiş rüyanın mâba’dını görecekmiş gibi uyanık durmaya cebr-i tabiat eyledi; fakat o ihtiyaç-ı tabîye galebe çalamadı.” (s. 19)

Bu kısa hayal sayesinde Subhî’nin duyduğu korku, doğrudan okura aktarılmıştır.

Aynı teknik bu defa Zehra’nın kıskançlık duygusunun iç dünyasında nasıl yer ettiğini göstermek için de kullanılmıştır:

“Nazar-ı tahayyülâtı önünde garip bir manzara tecelli etmekte idi: Sık bir orman içinde ve lâtif bir ağaç gölgesinde, ötesinde berisinde açmış allı, sarılı, beyazlı kır çiçekleriyle müzeyyen iki karış boyundaki çayırların içine yuvarlanmış, yekdiğerine derâğuş etmiş iki vücut görmekteydi. (...) Aman Rabbim! Ne cinayet, ne dehşet, ne alçaklık! Bunlar, Subhî ile Sırrı Cemal’in tâ kendileriydi.” (s. 39-40)

Kahramanlarla ilgili dikkati çeken diğer bir nokta, belirleyici özelliklerinin sık ve ani bir şekilde değişmesidir. Yazar, “yarattığı şahısların hemen hepsini zaaf ve meziyetleri, karmaşık ruh durumlarıyla vermeğe çalışmıştır.” (Kerman, 2009: 184) Ancak bu karmaşıklık bazen tutarsızlık derecesinde de olabilmıştır. Örneğin Sırrı Cemal başta şöyle tarif edilir: “Zavallı kız! Hüsn ü cemal ve terbiyece Zehra’dan aşağı olmadığı ve belki ahlâken ona fâik bulunduğu hâlde bile yine kendisini hanımının bir çâker-i bendesi ve beyinin kemter bir hizmetçisi sayacak derecede ulüvv-ı ahlâk ve hissiyat sahibiydi.” (s. 39)

Hatta hanımıyla birlikte ağlayacak kadar ona bağlıdır:

“Zehra, tehevürünü zapt edemiyor idi, fakat asabı gâyet yorulmuş olduğundan geri geri gidip kanepenin üzerine düştü. Gözlerinden yaş boşandı. Sırrı Cemal, eser-i zaaftan memnun oldu. Koştı, hanımın ayaklarının dibinde diz çökerek o dahi yaş dökmeye başladı.” (s. 41)

Ancak aynı Sırrı Cemal, evli olan beyi kendisini sevdiğini söyleyince hiç düşünmeden hemen karşılık vermiştir:

“Sırrı Cemal bir müddet hissiyatını men’e çalıştı. Fakat Subhî’nin enzar-ı mutmainâne ve intizarkârâne tahammül edemeyerek korka korka dedi ki:

– Sizi seviyorum!” (s. 48)

Yazarın bu tercihi, kahramanların beklenmedik şeyler yapmasını sağlayarak sürpriz etkisini arttırmakla birlikte, yukarıda da ifade edildiği gibi, bir tutarsızlık oluşmasını da neden olmuştur. Benzer bir “hızlı değişim” Urani’de de görülür: “Hakikat-ı hâle gelince hasm-ı ittîrad olan bir suret-i maişette birkaç aydan ziyade

⁵⁷ Parantez içindeki kısım romanın “Nazım, N (2015), Zehra, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul” nüshalı basımının 23. sayfasında yer almakta, çalışmada kullanılan basımda yer almamaktadır.

devam edemeyen Urani, Subhî ile sürdüğü ömürden de artık bıkmıştı.” (s. 118) Subhî’den bıktığı söylenen Urani, birkaç sayfa sonra bu defa bambaşka bir ruh haliyle okurun karşısına çıkar:

“Urani, maişetini, âlemini değiştiren sanki ahlâkını da değiştirmişti. Evvelleri israfa mübtelâ iken şimdi âdeta tasarrufkâr olmuştu. (...) Subhî’den bıkmış, teneffüre başlamış iken, şimdi onu sevmekte idi... Hayatı, gençliği, inbisâta geldikçe Subhî’ye karşı olan hissiyat-ı minnettarânesi de inbisata gelmekteydi. Moda değiştirir gibi ayda bir ‘dost’ değiştirmekten kendisine usanç gelmişti. Mübtelası olmasa bile artık Subhî’de karar kılmaya karar vermişti.” (s. 127)

Urani’deki bu değişim, yazarın “insan doğasının çok hızlı değişebileceği” mesajını vermek için yaptığı bilinçli bir tercih olsa bile yeterince gerekçelendirilmediği için bu değişim motifinin romanla uyumsuz olduğu söylenebilir. Çünkü Urani, kısa bir süre sonra yine eski haline dönecek ve Subhî’yi terk edecektir.

2.7.3.5. Gerekçelendirme

Zehra’daki çatışmaların iki temel gerekçesi vardır: *Zehra*’nın kıskanç biri oluşu ve Subhî’nin kolay âşık olan bir şipsevdi oluşu. Bu iki belirleyici özelliğe Sırrı Cemal ve Urani’nin güzel kadınlar oluşu da eklenince roman tamamen aşk mücadelelerinden oluşan bir fabulaya dönüşür. Ancak sadece belirleyici özelliklerden hareketle oluşturulmuş bu gerekçelendirme örgüsü, romanın bütünüyle başarılı bir şekilde gerekçelendirildiğini göstermez. Örneğin Sırrı Cemal isimli kahramanın romana dâhil olmasının çok zayıf gerekçelendirildiği söylenebilir. Çünkü Subhî’nin annesinin, *Zehra*’nın aşırı kıskançlığından haberdar olmaması düşünülemez. Ama buna rağmen Sırrı Cemal gibi güzel bir cariyenin eve girmesine sebep olmuştur. Çatışmanın başlaması için *Zehra*’nın karşısına güzel bir kadının çıkması gerekmektedir; ancak bu kadının romana dâhil ediliş mantığı makul değildir. Yazar da bu durumun farkında olduğu için tekniğini ifşa edip bir açıklama yapmak durumunda kalmış ve suçu “tesadüfe” atmıştır:

“Münire, Sırrı Cemal’in temaşa-yı cemaline dalmış olduğundan gelininin şu ıztırâb-ı vicdanîsine vâkıf olamadı. Fakat güzelliği derecesinde fatin ve zeki olan Sırrı Cemal’in nazarından o ‘sekerât-ı hissiyat’ hafî kalmadı. Ekseriya tesadüfün ilcaâtı önüne durulamaz. Bu kâbilden olarak ne *Zehra*’nın ne Sırrı Cemal’in hissiyatı, Sırrı Cemal’in şu yalıda alıkonulmasına mâni olamadı.” (s. 38)

Zehra’nın aşırı kıskançlığının ve Subhî’nin Urani’ye olan zaafının temel sebeplerinin, ruh tahlillerine önem veren bir romanda, açıklanmaması da yine bu türden gerekçe zayıflıklarıdır. “Natüralist romancı bir karakteristik durumu oluşturan sebepler

silsilesi üzerinde durmak zorundadır. Çevre, yetişme şartları ve irsiyet bunlardandır. Ancak bu romanda, kıskançlık duygusunun oluşumu değil daha çok sonuçları üzerinde durulmaktadır.” (Argunşah, 2006: 68). Örneğin *Araba Sevdası*’nda Keşfi Bey’in neden yalancı biri olduğu küçüklüğündeki bazı olaylarla açıklanmıştır; ancak Zehra romanında bu türden hiçbir açıklama yer almaz. Dizdaroğlu ise Subhî’nin aşklarıyla ilgili motiflerin başarılı bir şekilde gerekçelendirilmediğini şöyle ifade eder:

“Aşk ve kadın konusunda tecrübesiz Subhî, kendinden beklenmeyen şeyler yapabiliyor. Bir görüşte gönül verdiği Zehra onu mesut etti sanıyoruz. Halbuki karşısına Sırrı Cemal çıkınca Zehra unutuluyor. Çılgınca sevdiği Sırrı Cemal ancak bir müddet Subhî’nin kalbini dolduruyor. Urani’nin sahneye çıkması, Sırrı Cemal’in bir köşeye atılmasına yetiyor. Demek ki Sırrı Cemal’i de sevmiyordu.

Bari Urani’ye bağlantısı gerçek olsa. Ne gezer! Bunun bir aşk olmadığını romancı haber veriyor. Bütün bunlar, bu daldan dala atlayışlar, okuyucu iyice hazırlanmadan yapılıyor; bu yüzden ‘olabilirlik’ vasfını kaybediyor.” (Dizdaroğlu, 1955, 626)

Romanın ilk cümleleri, verilen bilgi dönemin okuru için de bilinen bir olay olduğu için gerçekçi gerekçelendirme olarak nitelenebilir:

“1300 Senesi içinde Haziran ve Temmuz ayları pek güzel geçmişti. Hava, hilaf-ı adet Mart içinde tam ilkbahar letafetinde geçmiş iken Nisan ve hatta Mayıs ayları hemen kış hükmünü göstermişti. İstanbul’da Haziran hele Temmuz, sâir seneler ‘yaz aylarından’ ma’dûd iken bu sene gûya ‘mevsim-i bahar’ bu iki aya atlamıştı.” (s. 3)

Yine dönemin okuru tarafından bilinebilecek olan bir adet in de gerçekçi gerekçelendirme kapsamında romana dâhil edildiği söylenebilir:

“Nikâhlıların yekdiğerine görünmesi İstanbul’da âdet olmadığından düğüne kadar yine birbirinden uzak kaldılar. Bu ise aşk ve muhabbetlerini tezeyyüd etmekteydi.” (s. 28)

Yer isimlerinin kullanılmasının dışında, Tanzimat romanında sıklıkla başvuru olan bir gerçekçi gerekçelendirme tekniği bu romanda da kullanılmıştır:

“İlkbaharda Boğaziçi’nin R.. köyündeki yalıya nakledilmişti.” (s. 36)

Romanın *İntibah–Sergüzeşt* çizgisine benzer bir diğer yönü sıklıkla alışkanlığı kırma tekniğinin kullanılmasıdır. Örneğin Subhî’nin Zehra’yı izlerken Şevket’e yakalanma anı, sadece bu romana has kelimeler, bu kelimelerin art anlamlarıyla okura sunulur. Bu sunuş, sadece bu romana has olarak açıklandığı için, okurun gerçek hayatta yaşadığı ya da duyduğu benzer olaylarla ilgili alışkanlığı kırmış olur:

“Subhî gülerek döndü. Şevket’in enzar-ı müstekarresi gözlerine tesadüf edince put gibi dondu kaldı... Bir ölüm teri şakaklarını ıslatmaya başladı. Bir cinayet üzerinde baskına uğramış gibi dili tutulmuş, damarlarından kanı çekilmiş, âdeta kalbi durmuştu. Karşısında duran efendisini fırıl fırıl döne döne eb’âd-ı nâmütenahiyyeye doğru

küçülerek gidiyor gibi görmekte idi: Bir dürbünün ades-i şahsisinden bakıyormuş gibi.” (s. 16)

Yine Subhî'nin bu yakalanmadan sonraki günün sabahındaki hisleri özgün bir şekilde anlatılır. Subhî savaşa gidiyor gibi hissetmektedir:

“Sabah serinliğinden istifade için bahçeye çıktı. Bu sayede fikrine biraz sakinet geldi; sütlü kahvesini içtiği zaman ise kendinde muhabbetle pençeleşecek kadar kuvvet buldu. Bu metanet ve cür'etle 'zırhlanmış' olduğu hâlde mağazaya doğru harekete başladı.” (s. 19)

Romanda alışkanlığı kırmaya dair çok sayıda örnek mevcuttur. Ancak çalışmayı örneklerle doldurmamak için Subhî'nin Zehra'yla evlenmesi sürecine dair motiflerin sonuncusuyla bu örnekler sonlandırılacaktır:

“– Kızımı sana teklif etsem?..

Subhî bu سوالın ma'nasını anlamamış gibi mebhut kaldı. Bu sada kulağı içinde uzaktan uzağa vârid bin nağme-i lâhutî gibi tanın endaz olmaktadır.” (s. 22)

Romanda düzenleyimsel gerekçelendirme olarak, daha önce tasvir başlığında ifade edilen, mekânın kahramanların ruh halini yansıtmaya ya da ona tezat teşkil etmesi teknikleri sayılabilir. Bunların dışında, romanda, bir nesnenin fabulayı harekete geçirmesi, onda bir değişikliğe yol açması gibi bir durumdan söz edilemez. Ancak bir nesne değilse de bir mekânın bir kahramanın bakış açısında değişikliğe yol açması ve böylece bir bağlı motif oluşmasını sağladığı, bu anlamda romancının ilginç bir düzenleyimsel gerekçelendirme tekniği kullandığı da söylenebilir. Şöyle ki: Subhî, Urani'yle gönül eğlendirirken deniz kenarındaki bir evde yaşamaya başlarlar ve bir deniz gezintisine çıkarlar:

“Hava hemen hissolanamayacak derecede müteharrik, deniz de o nispette mütemevvic idi... Şu temevvücât-ı hafife serv-i sîmin içinde gûya altın balık yavruları çırpınıp oynar gibi görünmekteydi. Subhî, bilâ-ihtirâz her ayı tahattur ediyormuş idi. Hatırasını tecdîd eden şey, ihtimâl şu mehtap âlemi olmuştu... Zehra ile ... köyündeki yalı penceresinde otururken, bunun gibi ve belki bundan neş'eli, bundan kalabalık mehtapçılar gözlerinin önünden akıp geçmişti... O zaman ile bu zaman beyninde ne kadar büyük fark vardı. O zaman yanında iffet-i mücesseme addolunmaya seza bir Zehra bulunur idi; halbuki şimdi o makamı iki paralık aşüfte işgal etmekteydi... O zaman bir şefkatli vâlidenin – âh zavallı vâlide, bî-çare Münire! – cenâh-ı siyânet ve himâyeti dâimî surette başının üzerinde gerilmiş dururdu. (...) Vicdanından utanmaya başladı. Yanı başında kendisine handeler bezletmekte olan Urani'ye bir nazar-ı nefret bakmaktaydı. Şu cılız, şu soluk, şu çirkin, çirkef için mi bu kadar fedakârlığı gözüne aldığına nefsine sormaktaydı. Muhabbet ha!... 'Ne iğrenç tasavvur!... Ne iğrenç tasavvur!' Şu kahbeyi hemen tutup denize atıvermeye heveslenmekteydi. Hele Urani'yi Subhî'ye yaslanarak elini ellerine aldığı zaman, sanki damarlarında bir ölüm soğukluğu dolaştı. Tüyleri ürperdi. Elini hızla çekip kurtardı... 'Bırak!' Urani, kemal-i hayretle

Subhî'ye bakmaktaydı. Subhî değişmişti... Urani âdeta ürkütü: 'Ne var? Ne var?' (...) Subhî, sandalı sâhile yanaştırarak içinden atladı. Aldı, yürüdü, gitti." (s. 129)

Yukarıda da ifade edildiği üzere, deniz ve sandal gezintisi, Subhî'nin aklına Zehra'nın ve annesinin gelmesini sağlamış, bu hatıralar da Subhî'nin Urani'nin yanından ayrılmasına sebep olarak bir bağlı motifin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

2.7.4 Zehra İle İlgili Değerlendirmeler

Zehra, Natüralist akımdan etkilenen Nâbizade Nazım'ın kahramanların hangi koşullar altında neler yapabileceğini göstermek için yazdığı bir romandır. Bu nedenle hiçbir kahraman idealize edilmez, kusursuz gösterilmez. Bu durum da romanın okunması için gerekli olan merak unsurunu sürekli diri tutmuştur. Çünkü romandaki hangi kahramanın ne yapacağı ya da yapmayacağı belirgin değildir. Zaman zaman tutarsızlık olarak değerlendirilebilecek kadar keskin olsa da, kahramanlar roman boyunca çeşitli değerşimlerden geçerler. Subhî karısını çok severken, Sırrı Cemal'e âşık olur; Sırrı Cemal, Zehra'ya bağlıyken Subhî'nin aşkına karşılık verir. Subhî bir anda Sırrı Cemal'i bırakır vs.

Yazarın kahramanların iç dünyasında olup bitenleri anlatabilmek için hemen hemen bütün kahramanları psikolojilerini zorlayacak motiflerle karşı karşıya getirmesi de romanın merak unsurunu diri tutmuştur. Subhî'nin Urani'den nefret ettiğini düşünmesine rağmen yanından ayrılamayışı bu tekniğin belirgin bir örneğidir.

Roman, *İntibah-Sergüzeşt* çizgisinin bir devamı olarak fabula ağırlıklıdır. Ancak Nâbizade Nazım, motif sıralamalarıyla oynayarak, gizem tekniği gibi teknikler kullanarak romanın birebir bağlı motif sıralamasını takip etmesini engellemiştir. Bu anlamda egemen öğesi fabula olan, sıklıkla alışkanlığı kırma örnekleri verilen diğer iki romandan kendisini ayırmayı da başarmıştır.

2.8. MUHÂDARÂT

Türk Edebiyatının ilk kadın romancısı olan ve daha önce müstear isimleri kullanarak çeşitli eserler veren Fatma Aliye Hanım'ın kendi ismini kullanarak yazdığı ilk romanıdır. Muhâdarât, aslında Osmanlı döneminde "başkasına ait sözlerden muhataba veya okuyucuya uygun alıntılar halinde aktarmalar yapmayı ve bu nitelikteki sözleri toplayan edebi eser türünü ifade eder." (Yazıcı, 2005: 391). Eserin de bu türe uygun olarak didaktik bir yönü olduğu da söylenebilir.

2.8.1. Tema

Muhâdarât, kadınların toplum içindeki edilgen durumu, kadınlara yeteri kadar değer verilmeyişi, herkese inanacak kadar iyi niyetli olmanın zararları, yanlış evliliklerin doğurduğu sonuçlar, ailelerin yanlış çocuk yetiştirmelerinin yol açtığı sonuçlar gibi birçok temayı içinde barındırdığından, roman için tek bir temadan bahsetmek mümkün görünmemektedir. Nurullah Çetin de bu zorluğu, romanın temasını çok genel bir yargıyla ifade ederek aşmaya çalışmıştır:

“Roman, kötülerin yaptıklarının yanlarına kâr kalmayıp birer birer cezalarını bulmaları, iyilerin de sonunda kurtuluşa ermeleri teması üzerine kurulu. İyilik ve kötülük değerlerinin çarpışması ve sonunda kötülüğün hüsrana, iyiliğin de zaferle sonuçlanması olaylarla ispatlanmaya çalışılmış. Dolayısıyla roman, okuyucuya olumlu değerleri aşlamayı amaçlayan sosyal faydaya dönük bir eser. Eğitici öğretici yanı sıra fazla olan bir roman. Okuyucuya örnek bir model olarak sunulan, saf, temiz, iyi kalpli, yetim, fedakâr, merhamet timsali, hayatını başkalarının iyiliğine vakfetmiş, hep başkalarının iyiliği için çalışmış bir kızın şirret bir üvey anneden çektiklerine yer veriliyor. ” (Çetin, 2002: 46–47)

Dikkat edileceği üzere “tema” yukarıdaki cümlelerde, hem verilmek istenen mesaj anlamında, hem de içerik (konu) anlamında ele alınmış ve çalışmada da yapıldığı gibi iki yönden birden ifade edilmiştir. Başlıkta, yukarıdaki alıntıya, romanın en önemli kahramanı olan Fâzıla'nın adının eklenmesiyle temanın ifade edilebileceğini söylemek mümkündür. Bu durumda da tema için “Fâzıla'nın kişiliği ve yaşadıkları çevresinde iyiliğin kötülüğü alt etmesi” denebilir.

2.8.2. Fabula

Muhâdarât, çalışmada kullanılan baskıya bakılacak olursa, en uzun Tanzimat romanıdır. Bu nedenle çalışmada en çok bağlı motif bu romanda gösterilmiştir.

M1: Sâi Bey'in eşi Fevziye Hanım'ın vefat etmesi.

M2a: Sâi Bey'in çocukları 9 yaşındaki Fâzıla ve 2 yaşındaki Şefik'e bakmakta sorunlar yaşaması nedeniyle ikinci bir evlilik yapmayı düşünmesi.

M2b: İhyâ Efendi'nin 19 yaşına gelmiş kızı Câlibe ile merhum kardeşinin yanlarında büyüyen oğlu Sühâ'yı evlendirmek istemesi.

M3: Câlibe'nin aşk yerine zenginliği seçerek Sühâ'yla evlenmek istememesi.

M4: Sâi Bey ile Câlibe'nin evlenmesi.

M5: Câlibe'nin Fâzıla ve Şefik'e kötü davranması, mürebbiyelerin de kötü davranmasını sağlaması.

M6: Câlibe'nin kardeşi Nâbi ve "süt kardeş" olarak tanıtılan Sühâ'nın ara sıra Câlibe'yi ziyaret etmesi.

M7: Câlibe'nin iki sene içinde bir erkek ve bir kız çocuğu doğurması.

M8: Fevziye Hanım'ın samimi arkadaşı ve komşuları Münevver Hanım'ın, yeni çocuklar doğunca artan zulmün etkisini biraz olsun azaltabilmek için Fâzıla ve Şefik'in yanına gelmesi ya da evlerine götürmesi.

M9: Câlibe'nin babası İhyâ Efendi'nin İstanbul'a yakın bir yerde iş bulması nedeniyle eşini yanına çağırması, çocuğu Nâbi ve yeğeni Sühâ'nın da eğitimleri nedeniyle İstanbul'da kalmaya devam etmelerini istemesi.

M10: Câlibe'nin annesinin olayı Câlibe'ye anlatmasıyla, Câlibe'nin Sâi Bey'in durumdan haberdar olmasını sağlaması, Sâi Bey'in iki genci evlerinde kalması konusunda Câlibe'nin annesine ısrar etmesi.

M11: Doğru olmadığını düşünse de Sühâ'nın, "gitmemesinin arkasında bir şey aranır." düşüncesiyle Sâi Bey'in konağında kalmayı kabul etmesi.

M12: Çocuklar üzerindeki zulmün arttığını bilen Münevver Hanım'ın Sâi Bey'e hem bu konuyu ima etmesi hem de 4 yıl sonra evlenmeleri üzerine 14 yaşındaki kızı Fâzıla'yı oğlu Mukaddem'e istemesi.

M13: Sâi Bey'in çocuklarına daha dikkatli davranmasından Câlibe'nin rahatsızlık duyması.

M14: Fâzıla'nın, babasının gitmek istediği herhangi bir yer olup olmadığını sorması üzerine annesinin mezarına gitmek istediğini söylemesi ve kardeşiyle birlikte gitmeleri.

M15: Bu olay nedeniyle Sâi Bey'in merhumeyi hatırlaması ve hüzünlenmesi, bu durumun Câlibe'nin hoşuna gitmemesi.

M16: Fâzıla'nın büyümesi ve kendilerine yapılan zulme karşı çıkmaya başlaması.

M17: Fâzıla'nın ve Mukaddem'in sözlü olduklarının herkes tarafından bilinir hale gelmesi.

M17: Câlibe'nin, Sühâ'nın Sâi Bey'den para çaldığını gösterecek sahte bir kanıt sayesinde, aşkına karşılık vermeyen Sühâ'nın evden gitmesini engellemesi.

M18: Sühâ'nın o kanıtı alana kadar Câlibe'ye iyi davranmaya karar vermesi.

M19: Ablasının kötü tabiatına benzer özellikleri bulunan Nâbi'nin başıboş bir hayat sürmesi.

M20: Fâzıla ve arkadaşı Fevkıye'nin bir düğünde dertleşmeleri, Fâzıla'nın kardeşi hasta olduğu için onun için endişelenmesi. (1. BÖLÜM)

M21: Fâzıla ve Câlibe'nin düğünden beraberce eve dönmeleri. Fâzıla'nın kardeşi Şefik'in iyi olduğunu öğrenmesi. (3. BÖLÜM)

M22: Akşam sofrada Sâi Bey'in Nâbi ve Sühâ'ya evlilik yönündeki düşüncelerini sorması, Nâbi'nin zengin bir kız bulup içgüveysi girmeyi düşündüğünü söylemesi.

M23: Cariye Mehveş'in, Fâzıla'nın cariyesi Reftar'ın Nâbi'ye göz koyduğunu Fâzıla'ya söylemesi.

M24: Sühâ'nın Fâzıla'ya âşık olması.

M25: Fâzıla'ya nişanlılığın bir işareti olarak, Münevver Hanım tarafından bir gerdanlık takılması.

M26: Câlibe'nin Fâzıla'nın evlilik işini bozmaları gerektiğine dair Sühâ'yla konuşması, Sühâ'nın, Fâzıla'ya olan gizli aşkı nedeniyle bu konuşmayı memnuniyetle karşılaması.

M27: Sühâ'nın Mukaddem Bey'i Fâzıla'nın gözünden düşürmek için Fâzıla'ya daha yakın olması gerektiğini Câlibe'ye söylemesi.

M28: Câlibe'nin Reftar'a kardeşini kendisiyle evlenmesi için razı edeceğini, karşılığında da Mukaddem Bey'e iftira atmasını beklediğini Reftar'a söylemesi, Reftar'ın da razı gelmesi.

M29: Mukaddem Bey'in bir gece, Câlibe Hanım'ın ısrarıyla, Sâi Bey'in evinde kalması, bir gün sonra Reftar'ın Mukaddem Bey'e iftira atması ve nişanın atılması.

M30: Mukaddem Bey'in annesi Münevver Hanım'ın, Fevkıye'lerin evinde görüşmesi, Münevver Hanım'ın Fâzıla'dan Mukaddem'e kaçmasını istemesi; Fâzıla'nın reddetmesi.

M31: Reftar'ın, Fevkıye ile Nâbi arasında nikâh akdi yapılması nedeniyle Câlibe'ye kızması, Câlibe'nin Reftar'ı başından savması.

M32: Sühâ'nın Fâzıla'ya ilan-ı aşk etmesi, Fâzıla'nın karşılık vermemesine rağmen, Mukaddem'i bertaraf etmiş olmasının verdiği güçle, Fâzıla için mücadele etmeye karar vermesi.

M33: Fâzıla'nın Sühâ ve Câlibe'yi uygunsuz bir vaziyette yakalaması.

M34: Sühâ'nın, mecbur kaldığı için Câlibe'ye uyduğunu Fâzıla'ya söylemesi, kendisini affetmesini istemesi.

M35: Fâzıla'nın türlü hakaretlerle Sühâ'yı yanından def etmek istemesinin sonucunda Sühâ'nın onu elde etmek için her şeyi yapacağını Fâzıla'ya söylemesi.

M36: Câlibe'nin kardeşinin eşi Fevkiye'den Münevver Hanım'la Fâzıla'nın gizli kapaklı bir şeyler konuştuğunu öğrenmesi.

M37: Sühâ'nın, Fâzıla'nın bir an önce evlenip evden gitmesi gerektiğini düşünen Câlibe'ye, eğer kendisi aday olarak önerilirse, Fâzıla'nın kendisini kesinlikle kabul etmeyeceği için, bir başkasına kolaylıkla rıza gösterebileceğini; ayrıca eğer Câlibe Hanım, Sâi Bey'den Fâzıla'yı Sühâ için isterse aralarındaki uygunsuz vaziyet olayının iftira olduğunun iddia edilebilme ihtimalinin artacağını söylemesi, Câlibe Hanım'ın bu plana onay vermesi.

M38: Câlibe Hanım'ın Fâzıla'nın Mukaddem Bey'le mektuplaştığını, namuslarını kurtarmak için Sühâ Bey'le evlenmesi gerektiğini Sâi Bey'e söylemesi, Sâi Bey'in kabul etmesi.

M39: Sâi Bey'in Fâzıla'dan Sühâ Bey'le evlenmesini istemesi, Fâzıla'nın kabul etmemesi.

M40: Fâzıla'nın gelen talibi reddetmesi üzerine, Câlibe'nin bunun nedeninin Mukaddem olduğunu söylemesi; buna çok kızan Sâi Bey'in Münevver Hanım'la görüşmesini bildiğini Fâzıla'ya söylemesi ve Mukaddem Bey'le kesinlikle evlenmeyeceğini ifade etmesi.

M41: Sühâ'nın, Mukaddem Bey'in ağzından Fâzıla'ya sahte bir mektup yazması, Câlibe'nin bu mektubu Sâi Bey'e götürmesi, Sâi Bey'in Fâzıla'yı dövmesi.

M42: Şefik'in asker olması için idadiye gönderilmesi.

M43: Fâzıla'nın Remzi Bey isimli biriyle evlendirilmeden önce Münevver Hanım'la bir mağazada karşılaşması ve Fâzıla'nın bir günahının olmadığını bildiğini Fâzıla'ya söylemesi.

M44: Fâzıla ile Remzi Bey'in evlenmesi.

M45: Remzi'nin Fâzıla'ya ilgisiz davranması.

M46: Sühâ ve Reftar'ın Câlibe'ye cephe alması.

M47: Sühâ'nın başkasıyla evlenip konaktan ayrılması.

M48: Nâbi'nin Fevkiye'den sürekli para sızdırması.

M49: Fâzıla'nın Remzi'nin yaptıklarına karşı boşanmak istediğini babasına söylemesi, babasının da kabul etmemesi üzerine intihar etmeyi düşünmesi, kardeşi Şefik'e bir intihar mektubu yazması.

M50a: Şefik ve Remzi'nin sabah Fâzıla'nın odasında olmadığını anlaması, Şefik'in mektubu okuması.

M50b: Fâzıla'nın intihar etmekten vazgeçmesi, eve dönmek de istememesi; tek para kaynağı olan yüzüğü satarak birkaç ay idare edebileceğini düşünerek yürüyerek deniz kıyısından uzaklaşması.

M51: Deniz kıyısında Fâzıla'nın mendilini ve bileziklerini gören Şefik ve Remzi'nin Fâzıla'nın ölümünden emin olmaları.

M52: Fâzıla'nın fakir bir ailenin yanında ilk akşam kendini kaybetmesi, yataklara düşmesi.

M53: Fâzıla'nın kendine geldiğinde yüzüğünü satarak kazandığı bütün paranın, doktor masrafları bahane edilerek aile tarafından alındığını görmesi.

M54: Fâzıla'nın aileye olan borçlarını da ödemek ve hayatını idame ettirmek için cariye olarak satılmaya rıza göstermesi.

M55: Fâzıla'nın Mısır'da Beyrut'ta yaşayan Muhterem Bey'lerin evine satılması.

M56: Mukaddem Bey'in üzüntüden verem olması.

M57: Tedavi için doktorların Mukaddem Bey'in olanları unutması ve gezmesi için yanında bir doktorla birlikte Beyrut'a gitmesi.

M58: Muhterem Bey'in kızı Enise'nin Mukaddem Bey'e âşık olması.

M59: Peyman ismini alan Fâzıla'nın Enise'nin mutsuz olduğunu görmesi ve âşık olduğunu öğrenmesi.

M60a: Âşık olduğu adamın nasıl biri olduğunu anlamak için Enise'yle beraber gezmeye çıkan Fâzıla'nın Enise'nin âşık olduğu kişinin Mukaddem Bey olduğunu görmesi.

M60b: Mukaddem Bey'in Fâzıla'nın yaşadığını öğrenmesi; doktorun, Mukaddem Bey'in delirdiğini zannetmesi.

M61: Fâzıla'nın Mukaddem'le görüşerek başından geçenleri anlatması, hala evli durumda sayıldığı için evlenemeyeceklerini Mukaddem'e söylemesi.

M62: Mukaddem'in gün geçtikçe daha iyi olması.

M63: Fâzıla'nın üzüntüden verem olan Enise'nin kurtulması ve Mukaddem'in kendisini unutmaması için ikisinin nikâhının kıyılmasını sağlaması, Mukaddem'in Fâzıla sürekli yanında olacağı bu işe rıza göstermesi.

M64: Fâzıla'nın çok aksi olduğu için cariyelerin çok çekindikleri Enise'nin ağabeyi Şebib'in hizmetini görmesi.

M65: Fâzıla'nın aralarını hoş tutmak için çabalamasına rağmen Enise'nin Mukaddem'in kendisini sevmediğini düşünmesi.

M66: Mukaddem ve Enise'nin İstanbul'a gitmesi.

M67: Şebib'in Fâzıla'ya âşık olduğunu anlaması, gizli kalmasını istediği için annesinden Fâzıla'yı sadece hizmetlerini görmesi için olduğunu söyleyerek satın alması.

M68: Şebib'in Fâzıla'yı odalık yapmak istemesi, Fâzıla'nın bunu reddetmesi.

M69: Mukaddem'in Fevkiye'nin Nâbi'den boşandığına, Sühâ'nın gayet mutlu olduğuna, Remzi'nin yeni karısının da Remzi'nin sıfırı tüketmesini sebep olduğuna dair haberleri Fâzıla'ya iletmesi.

M70: Mukaddem'le Enise'nin bir çocuğunun olması.

M71: Şebib'in Fâzıla'ya onu nikâhına alacağını söylemesi, Fâzıla'nın kabul etmemesi.

M72: Şebib'in reddedildiği için intihar etmesini Fâzıla'nın engellemesi.

M73: Şebib'in Remzi'nin öldürüldüğüne dair bir gazete haberini Mukaddem'e okuması.

M74: Mukaddem'in Fâzıla'yla evlenmek istediğini söylemesi, Fâzıla'nın reddetmesi.

M75: Mukaddem'in eşi Enise'yi ve çocuğunu sevdiğini anlaması, onları tercih etmesi.

M76: Mukaddem'e, Câlibe'nin yaptığı her şeyin açığa çıktığını, bu nedenle üzüntüden felç geçiren Sâi Bey'in Mukaddem'den helallik almak istediğini bildiren bir mektup gelmesi.

M77: Mukaddem ve Fâzıla'nın Sâi Bey ölmeden yetişmek için hızlı bir şekilde İstanbul'a hareket etmeleri.

M78: Şebib Bey'in Mukaddem ve Fâzıla'nın birlikte kaçtıklarını düşündüğü için intikam için peşlerine düşmesi.

M79: Fâzıla'nın Reftar ve Câlîbe'nin yaptığı kötülüklerin karşılığını bulduğunu öğrenmesi.

M80: Herkesin Fâzıla'nın yaşadığını öğrenmesi, Şebib'in tüm olayları öğrenmesi.

M81: Fâzıla ve Şebib'in, Şefik ile Rûveyda'nın evlenmesi.

2.8.3 Syuzhet

Fabulanın nasıl bir syuzhet haline geldiği aşağıdaki başlıklarda detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.8.3.1. Kurgu

Muhâdarât, bir entrika romanıdır. Bu nedenle romandaki bazı kahramanlar, bazı motifleri diğer kahramanlardan gizlemiş ya da bazılarının gerçekleşmesi için çeşitli oyunlar düzenlemiştir. Okur da sürekli olarak bu gizlenen motiflerin ne zaman ortaya çıkacağına, oynanan oyunun sonuca ulaşip ulaşmayacağına dair merak içinde bırakılmıştır. Bu anlamda, ileride açıklanacak bazı kusurlar dışında, romanın başarılı bir motif dizilişine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Romanın bir diğer özelliği, fabula başlığında da dile getirildiği gibi, hacimli bir eser olmasıdır. Bu nedenle roman, bu başlıkta, diğer kısa romanlara nispetle daha genel hatlarıyla ele alınacak; teknikleri anlatabilmek için gerekli olan bilgileri verebilmek adına olayların anlatımı olabildiğince kısa tutulmaya çalışılacaktır.

Romanın ilk bölümü, bir düğün evinin anlatımıyla başlar. (M20) Ancak bu düğün evinin kime ait olduğundan hiç bahsedilmediği gibi, bu düğünün romanın sonraki sayfalarına hiçbir etkisi olmaz. Bu anlamda düğün motifinin romanın kahramanlarının tanıtılması için kullanılan bir dekor olduğu söylenebilir.

Bu bölümde sekiz kahraman ele alınmış ve bazı düğümler atılmıştır: Annesi vefat etmiş Fâzıla, onun evde hasta olduğundan endişe ettiği kardeşi Şefik, Fâzıla'nın arkadaşı Fevkiye, Fâzıla'ya düşman cariye Reftar, kendisine her türlü ezayı reva gören üvey anne Câlîbe, ona kanan babası Sâî Bey, Fâzıla'nın çocukluktan itibaren sözlüsü olan Mukaddem ve Mukaddem'in annesi Münevver Hanım.

Bütün bu bilgiler, çoğunlukla düğün evinde kendi aralarında sohbet eden Fâzıla ile Fevkiye arasındaki sohbet aracılığıyla okura bildirilir. Anlatmaktan çok göstermeye, diyaloglara ağırlık verilen bu bölümde bu tekniğin, romanı edebiyat âlemine takdim

eden ve romanın başındaki açıklama kısmında bazı düzeltmeler yaptığını söyleyen (s. 17) Ahmet Mithat Efendi'den izler taşıdığı söylenebilir.

Yazarın, romandaki birçok motifte olduğu gibi, teknik kullanma konusundaki ısrarı, bir kadın romancı olarak kendini kabul ettirme kaygısından ileri geliyor olabilir. Örneğin ilk bölümde Fâzıla'nın öksüz olduğu bile bilmece tekniği kullanılarak açıklanmıştır. Şöyle ki, düğündeki bir grup kadın herkesteki kusurları araştırıp dedikodu yapmaktadırlar. Bu kadınlar, Fâzıla'nın elindeki mendilde "F", madalyonunda ise "B" harfi olduğunu görüp bu uyumsuzluğa gülmüşler ve sebebini düşünmeye başlamışlardır. En sonunda Fevkiye'yle tanışıklığı olanlardan biri dayanamaz ve bunun sebebini öğrenmek için Fevkiye'yle konuşmaya başlar:

– Hanımefendiyle ahbâb olmalısınız?

– Kız- Hemşire gibiyiz.

– Ben kendilerini tanımadığım halde isimlerinin ilk harfinin 'B' olduğunu anlıyorum.

– Neden?

– Madalyonlarındaki şifreden.

– O valdesinin ismidir. Kendi ismi Fâzıla Hanım'dır.

– Evli midir?

– Hayır...

– Allah valdesine bağışlasın! Güzel çocuk.

Hanımın bu sözü üzerine güler yüzlü kızın da yüzüne bir donukluk geldi. Fâzıla Hanım ise derin bir göğüs geçirdi ve gözleri yaş ile doldu.

(Beğenmeyerek karşı çıkan kızın)⁵⁸ 'Mu'terize-i infîâlinizi mûcib olacak bir hatada mı bulundum?' demesiyle Fâzıla kendisiyle evvelce edilen istihzâlardan hiç müteessir olmamış gibi mahzunâne bir tavır ile mu'teriz hanıma hitaben:

– Öksüzüm efendim. dedi."⁵⁹ (s. 24)

Romanda, *Araba Sevdası* ve *Zehra*'da kullanılan tekniğin aynısı kullanılır: Bir motif dizgesinin arasına zamandizimsel olarak motif dizgesinden önce olan motifleri yerleştirmek. Hatırlanacağı üzere, *Araba Sevdası*'nda Bihruz'un bekleyişinin arasına, bekleyişine kadar olup bitenler; *Zehra*'da ise Zehra ile Subhî'nin sahil kenarında oturmalarının arasına, o motife kadar olup bitenler yerleştirilmişti. *Muhâdarât*'ta da birinci bölüm şu cümlelerle bitirildikten sonra, uzun sayılabilecek ikinci bölümde geçmişe dönülür:

⁵⁸ Parantez içindeki kısım romanın "Aliye F, (2015), *Muhâdarât*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul." Künyeli basımının 21. sayfasında yer almakta, çalışmada kullanılan basımda bu kısım yer almamaktadır.

⁵⁹ *Muhâdarât* adlı romandan yapılan alıntılar şu baskıdandır "Aliye F (1996), *Muhâdarât*, Enderun Kitabevi, İstanbul."

“Davetlilerin dağılmak vakti olan on on buçuk raddelerinde epeyisi gitmiş ve bir çoğu da gitmekteydiler ki biz bunları ve düğün evini hallerine bırakıp Câlibe Hanımla Fâzıla Hanım’ı takib eyleyeceğiz.” (s. 33)

İlk bölümde belirgin olan iki düğüm vardır: Fâzıla’nın kardeşi Şefik hastadır ve Fâzıla ile Mukaddem nişanlıdır. Ancak, ikinci bölümde bahsedilecek kahramanlar arası ilişkilerin sıkılmadan okunması için ilk bölümde atılan merak uyandırıcı motifler sadece bunlar da değildir. Kötü bir üvey anne olarak Câlibe, bu kötü kadına inanan iyi kalpli bir baba ve iki çocuk; bunlar arasında neler olup biteceği belirgin olmasa da okuru meraklandırabilecek kahramanlar arası çatışma ihtimalleri barındırır.

İkinci bölümün hemen başında bu babanın nasıl biri olduğu ele alınarak, bu çatışma ihtimalinde babanın kötü kalpli üvey anneye neden inanacağı ifade edilerek kötü tarafın ne kadar güçlü olduğu vurgulanmış olur:

“Oldukça mâlûmatlı ve her fenne âşinâ değerli bir zat olduğu gibi safvet-i kalbi ve pek ziyâde hüsn-i ahlâkı herkes hakkında da hüsn-i zannını icâb eylediğinden herkesi kendi gibi uluvv-i ahlâk ve sıdk-ı mürüvvet mahalli olmak lâzım geldiği itikâdında bulunduğu kalblerin, bazıları da ihanet ve mefsadet ile memlû olabileceği hatırına bile getirmezd. Dilin vazifesi hakikat söylemekten ibaretmiş zannıyla bundan ne kadar yalanlar sâdır olacağına şüphe bile etmeyip yalan söylemeğe mecburiyet hissetmeyen bu adam, başkalarının bilâ-lüzum buna mecbur olmalarına ihtimâl vermezdi. Böyle bir adamın erbâb-ı fîsk ve fücra ne kolay kapılıvereceği izahtan müstağnidir.” (s. 33)

Babanın birçok defa çocuklarının değil karısının tarafını tutmasını açıklayan bu gerekçe, roman boyunca çocukların birçok ıstırap çekmesine neden olacaktır. Bu babanın çocukları ise okurun merhamet duyguları uyarılarak tanıtılır:

“... mini mini biraderine olan rahm ve şefkati ve himâye ve muhabbeti akıllara hayret verecek bir derecede olup Şefik ağlayacak olsa sinesine basıp beraber ağladığını görenler şu iki öksüzün gözyaşlarını birbirine karıştırmak gibi bir irtibât ve incizabına ağlamamak mümkün olamazdı. Şefik’in ilk telâffüz eylediği kelime ‘anne’ yerine ‘abla’ oldu.” (s. 34-35)

Babanın tanıtılmasından hemen sonra bu defa Câlibe tanıtılır. Câlibe’nin babası bir gün Câlibe’ye amcasının oğlu Sühâ’yla evlenip evlenmek istemediğini sormuş; o da birbirlerini sevmelerine rağmen Sühâ fakir olduğu için bu evliliği istemediğini söylemiştir. Sâi Bey’i kabul etmesinin tek sebebi ise paradır. Câlibe evlendikten sonra kocasına her zaman güleryüz göstermiş; ancak çocuklara da her zaman zulmetmiştir:

“Artık Câlibe’ye hane umurunda hüddâmına emr eylemekten ve çocuklara pederlerinin yanında pek güler yüz gösterdiği halde bed-ahlâkı icabınca tenhada onları vırlayıp tahkir etmekten başka iş kalmadı. Zavallı çocuklar biraz pekçe basacak olsalar Câlibe Hanımefendi’nin yüreği oynar, hızlıca söyleseler başı tutar, gülseler sinirlerine dokunur, ağlasalar merakı kalkardı. Elinden gelse kadın çocuklara rahat soluk

aldırmayacak. Evvelce getirilmiş olan institutrice merhametli bir kadın olmakla çocukları bir dereceye kadar himâyeye çalıştığı için Sâi Efendi'ye çocuklara iyi bakamıyor denilerek savuldu. Hanımefendinin keyfine uyanı bulununcaya kadar bunun gibi bir kaçı geldi gitti. Yaranmanın yolunu bilen birisi yerleşti. Terbiye bahanesiyle o da üvey valdenin ettiği eziyetlere yardım ederek çocuklara nezâret ediyordu.” (s. 44)

Roman, aşağı yukarı bütün kahramanların birbirleriyle olan ilişkileri, belirleyici özellikleri verildikten sonra bir denge halini alır. “Bu hal üzere Fâzıla on iki, Şefik de beş yaşlarına gelmişlerdi.” (s. 46)

Bu motiftten hemen sonra romandaki birçok entrikanın başlamasına neden olacak ilk gizle ilgili motifler başlar. Câlibe'nin babası İstanbul'a yakın bir yerde iş bulduğu için eşinin yanına gelmesini istemektedir. Bu durumda Câlibe'nin kardeşi Nâbi ve daha sonra Sâi Bey'lere “süt kardeş” olarak tanıtılacak Sühâ, İstanbul'da bekar hayatı yaşamak durumunda kalacaklardır. Câlibe, Sühâ'yı sevdiği için ikisinin de konağa alınmasını sağlamıştır.

Bu son derece merak uyandırıcı motifin ilerleyişi, Mukaddem Bey'in annesi Münevver Hanım'ın çocukların çektiği sıkıntıları Sâi Bey'e ima etmesi motifiyle durdurulur. Aralarındaki konuşma, Münevver Hanım'ın Sâi Bey'e oğlu Mukaddem okulunu bitirince Fâzıla'yla evlendirmek istediğini tekrar söylemesiyle biter. Bu motiftten sonra yine Fâzıla ve Şefik'in çektiği sıkıntılar motifine geri dönülür. Daha sonra ise Sühâ Bey'in konağa gelişi gibi, romanda birçok motifin ortaya çıkmasına neden olacak bir diğer önemli motife sıra gelir. Câlibe, Fâzıla'nın evliliğini engellemek istiyordu:

“Sâi Efendi Mukaddem Bey'e müftehirâne damadım ve Münevver Hanım Fâzıla'ya gelinim diye hitab etmekte bir beis görmüyorlardı. Câlibe bu işi hiç arzu etmiyor ise de zaten olmuş, bitmiş, şâyi olmuş bir keyfiyet olduğundan sesini çıkarmıyordu. Câlibe'nin arzusu Fâzıla'yı evden bütün bütün def'etmekti. Hâlbuki Mukaddem Bey ile izdivaç eylediği takdirde pek yakın komşu olduğundan daima evde gibi bulunacağı cihetle Münevver Hanım'ın Sâi Efendi üzerindeki hukûk ve nüfûzunu kendisinin entrikalarına bir hâil diye tasavvur ediyordu. Evet, Câlibe'nin herkesten çekineceği ve sakınacağı esrarı da vardı. Bunlara evin içinde birinin vâkıf olması kendisinin mahvına sebep olabileceğini biliyordu. Bunun için Fâzıla ile Şefik'in bir an evvel konaktan çıkarılıp uzak bir mahalle gönderilmeleri lazım olduğunu tefekkür ediyordu.” (s. 64)

Câlibe, konağa geldikten sonra Sühâ'yla yasak aşk yaşamak konusunda ısrarcı davranmış; ancak Sühâ birçok defa Câlibe'yi terslemiştir. Nihayet romanın ilk entrikası bu motifle ilgili olarak, Câlibe tarafından kurulmuştur. Câlibe, kendisini ısrarla reddeden Sühâ'ya bir gün bir kitap getirerek, arkadaşıyla kitapta yazanın ne olduğunu tam olarak anlayamadıkları için iddiaya girdiklerini, ne söylenmek istendiğini

kendisinin anlayıp anlamadığını sormuştur. İddia gereği, Sühâ'nın Câlîbe'ye arka çıkacağı düşüncesiyle, kitap gösterilmeden bahse konu cümleler yazdırılarak romandaki mana sorulacağı için Câlîbe, Sühâ'ya aşağıdaki cümleleri söylemiş; Sühâ da yazmıştır:

“Paraları size teslim ettikten sonra bir cevabınızı alamadım. Benim tenbihim veçhile bin lirayı sekize taksim ile ayrı ayrı bankalara teslim ettiniz mi? Tenbihimi unutup da sakın hepsini birden bir mahalle vermeyesiniz. Serien cevabına muntazırım.” (s. 71)

Câlîbe, bu yazıyı, Sühâ okulundan mezun olduktan sonra evden ayrılmak istediğinde, ona karşı bir koz olarak kullanmış ve onun evi terk etmesini engellemiştir. Böylece Câlîbe hem hovarda kardeşi Nâbi'nin hem de Sühâ'nın evde kalmaya devam etmesini sağlamıştır. Sühâ ise Câlîbe'den nefret etmesine rağmen, onun yüzüne gülmekte ve kâğıdı ele geçireceği günü beklemektedir.

Bu olaylarla roman ikinci defa denge durumuna gelir: “Bu minvâl üzere de iki sene mürur eylemişti.” (s. 74)

İkinci bölüm aşağıdaki cümlelerle bitirilmiş ve romanın başında motife geri dönmüştür: “İşte hikâyemizin başında nakl eyleğimiz düğün de bu zamandaydı. Şimdi hikâyemizi Câlîbe ile Fâzıla'nın düğünden hanelerine avdetlerinden bed' ile nakl edeceğiz.” (s. 74). Böylelikle syuzhette bağlı motif dizilişi, daha önce aynı tekniği kullanan diğer romanlardakine benzer biçimde şu şekilde olur: M20- M1 ... M19-M20

Üçüncü bölümle birlikte ilk iki bölümde kurulan mekanizma işlemeye başlar. Bu mekanizmanın unsurları şöyle ifade edilebilir:

Fâzıla'nın yanında kardeşi Şefik, nişanlısı Mukaddem, Mukaddem'in annesi Münevver Hanım ve arkadaşı Fevkıye; Câlîbe'nin yanında ise cariye Reftar, kardeşi Nâbi, eski sevdiği Sühâ ve Sâi Bey vardır. Câlîbe, Fâzıla ve Şefik'i evden uzaklaştırmaya ve Fâzıla'nın Mukaddem'le gerçekleşecek evliliğini bozmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda Münevver Hanım'dan da hiç hazzetmemektedir. Câlîbe'nin bu konuda en büyük destekçisi, insanların yalan söyleyebileceğine inanmayan “saf koca” Sâi Bey'dir. Sâi Bey, Câlîbe'nin her türlü yönlendirmesine açık olduğu için kızından çok Câlîbe'ye inanmaktadır. Câlîbe'nin en zayıf noktası ise sırlarıdır, bu sırların en büyüğü ise Sühâ ile olan gönül ilişkisidir. Sühâ bu gönül ilişkisine razı değildir.

Daha önceki romanlarda bu tür bir ilişkiler ağı ve “mekanizma”dan bahsedilmemesinin sebebi, bu romanda bu ilişkiler ağının çok belirgin bir biçimde işlenmiş olmasıdır. Başlığın ilk cümlesi hatırlanacağı üzere “*Muhâdarât*, bir entrika romanıdır.” idi. İşte roman üçüncü bölümden itibaren bu vasfını göstermeye başlamış; hileler, tuzaklar, yalanlar, ayrılıklar yaşanmaya başlamıştır.

Üçüncü bölümün hemen başında, birinci bölümde bir merak unsuru olarak kullanılan motifle ilgili bilgi verilir:

“– Nasıl oldun Şefik? Şimdi nasılsın?

– Bir şeyim yok.

– Bakayım alnında harâret var mı? Ver ellerini, avuçlarına da bakayım.

– İyi oldum canım!

– Oh! Allah’a şükür.” (s. 75)

Bu motifin (M21) böyle kısa bir şekilde tamamlanması, iki işlevi olduğunu gösterir: Birincisi, motifin, sadece ikinci bölümde yapılan geriye dönüşten önce bir merak unsuru olarak kullanılması; ikincisi ise, Fâzıla’nın kardeşine ne kadar düşkün, müşfik bir abla olduğunun gösterilmesi. Fâzıla ile kendilerine sadık Mehveş isimli cariye arasında, bu motifle ilgili başlayan diyalog üçüncü bölümdeki ilk düğümün atılmasını sağlar:

“– Reftar’a bak nasıl da yaranıyor. Dadıcığım ondan örnek almıyor musun? Bize bir bardak su bile vermiyor.

– Ha! Reftar dedin de aklıma geldi. Benim size söyleyeceğim var, ama yalnız ikimiz arasında.

– Peki, ama benim de senden bir ricâm var. Bizim için lâkırdı işitme.” (s. 75-76)

Diyalog devam ederken, bir diğer motif bu bahsi kesintiye uğratar: “–Dün Münevver Hanımefendi’nin konağına geçtim, kalfalar söylüyorlardı. Nişan için yapılan gerdanlık bitmiş. İki güne kadar Fâzıla Hanım’a takılacak dediler.” (s. 80) Bundan sonra da Câlibe’nin çocukları kullanılarak, yine Fâzıla ve Şefik’in eziyet görmesi motifi örneklenir. Motifler peş peşe gelmektedir: Nişan bahsi, Reftar’la ilgili söylenecek olan şeyi; Câlibe’nin çocukları ise nişan bahsini kesintiye uğratmıştır.

Bu bahisten sonra da Câlibe’nin ilk icraatı açığa çıkar: Reftar’ı Nâbi’nin hizmetini görmesi için asıl sahibi Fâzıla’dan alan Câlibe, aynı zamanda Reftar’ın Nâbi’ye olan meylini kullanarak onu kendine bağlamıştır.

Bu bilgilerden sonra yemek bahsi de Nâbi’nin nasıl biri olduğunu göstermek için tasarlanmış gibidir. Çünkü yemekte Sâi Bey’in bir cümleyle ne kadar yakışıklı olduklarından bahsedilen Nâbi ve Sühâ’ya evlilikle ilgili düşüncelerini sorması üzerine Nâbi’yle Câlibe arasında şöyle bir diyalog geçmiştir:

“– Vazifem olur ise ne yapmalı? Senin gibi zügürde kız bulmak kolay mı? Daha bir para maaşın yok. Pederinin verdiği on lira ile karı idare edebilecek misin?

Nâbi – Bende idare edecek karı istemiyorum. Beni besleyecek olanı istiyorum. Ne kadar çıplaklar iç güveyisi olarak evleniyorlar. Elbiselerini kaim-i pederler yapıp harçlıkları bile ceplerine konulan ne kadar damadlar istiyorsun sana göstereyim.” (s. 80)

Yemekten sonra ise daha önce düğümü atılan bir motif açıklanır. Mehveş, Fâzıla’ya Reftar’la ilgili meseleyi anlatır. Reftar, “Nâbi Bey’den ümidlenmeğe başla[mıştır.]” (s. 82) Mehveş bu konuyla ilgili gerekenleri yapması için Fâzıla’yı uyarmıştır, Fâzıla ise elinden bir şey gelmeyeceğini söylemiştir.

Üçüncü bölüm, az önce bahsi geçen mekanizmada önemli değişikliklere sebep olacak bir motifle devam eder: Sühâ, Fâzıla’ya âşık olmuş, onu elde etmenin hayallerini kurmaktadır. İyice karmaşıklaşacağı belli olan roman, bölüm sonunda aşama aşama ilerleyen Fâzıla–Mukaddem evliliği motifiyle biter. Münevver Hanım Fâzıla’ya daha önce sözünü ettiği gerdanlığı getirmiştir.

Dördüncü bölüm, iyiden iyiye yaklaşan düğünü engellemek isteyen Câlibe’nin planıyla başlar. Câlibe’nin Sühâ ile diyalogu üzerinde anlatılan plan Mukaddem’in kötülenmesiyle ilgilidir. Bu evliliğe engel olunması gerektiğini düşünen Câlibe’ye, Sühâ’nın hararetli bir şekilde destek vermesini Câlibe, Sühâ’nın kendisine olan bağlılığın bir sonucu olduğunu zannetmektedir. Hâlbuki Sühâ, bu planla hem Fâzıla’nın nişanlısından ayrılmasını sağlayacak hem de Câlibe’den intikam almış olacaktır. Sühâ, planın işlemesi için Fâzıla’yla daha fazla yakınlaşması, sohbet etmesi gerektiğini Câlibe’ye söyleyince Câlibe bu durumu kabul etmiştir.

“Câlibe bu sözüyle kendi aleyhinde bir mukavelenâme imzalamış olduğundan haberdâr değildi. İşte bu suretle iki müfsid ittifak ettiler. Bir mes’ele üzerine çalışacak oldukları halde hedef-i maksatları birbirlerine muhâlifti. Fakat Câlibe bundan gafildi. Yetiştirdiği şâkird kendinden mâhir çıkmış, kendisine oyun etmişti.” (s. 90)

Bundan sonra planın bir gereği olarak, Sühâ Fâzıla’yla daha yakından ilgilenmeye; Câlibe de Fâzıla’ya iyi davranmaya başlamıştır. Bu planın işleyip işlemeyeceğine, Sühâ’nın oyununun başarılı olup olmayacağına dair merakı, Nâbi’nin Fâzıla’nın arkadaşı Fevkiye ile evliliği motifi sekteye uğratmıştır. Romanın fabulasındaki bağlı motif dizgesine herhangi bir tesiri olmadığı için, özgür motifler başlığında değerlendirilecek olan bu ek hikâye, dördüncü bölümün sonuna kadar devam etmiş; beşinci bölüm de tamamen bu motiften oluşmuştur. Bu motif devam ederken romanın fabulasını ilgilendiren iki bağlı motiften bahsedilebilir: Birincisi, Nâbi’nin yavaş yavaş Sâi Bey’e Mukaddem’le ilgili olumsuz şeyler söylemesidir. Ki bunlar da

Sâi Bey Nâbi'yi ciddiye almadığı için istenen etkiyi uyandırmaz. Bu nedenle Nâbi'nin bu sözlerinin aslında bir nevi, ek hikâye sürerken asıl hikâyedeki olayı hatırlatma tekniği olduğu söylenebilir. İkincisi ise Fâzıla'nın Sühâ'nın tavrından şüphelenmesidir. Bu motifin de yine benzer bir amaca hizmet etmek için Nâbi–Fevkiye motifinin içine yerleştirildiği söylenebileceği gibi, Sühâ'nın yapacaklarının bir süreç haline yayılmasının yazar tarafından daha makul bulunmasının da bu bağlı motifin ek hikâyenin içine yerleştirilmesini sağladığı söylenebilir.

Beşinci bölüm, Nâbi–Fevkiye evliliği motifinden sonra, kehanet motifi özelliği gösteren şu cümleyle bitmiştir: “Bî-çâre kızcağız daha olacıklardan bî-haberdi.” (s. 111)

Altıncı bölümde, Câlibe, Fâzıla–Mukaddem evliliğini engellemek için Reftar'ın Nâbi'ye olan meylini kullanır ve onun, bir gece evlerine gelen Mukaddem'in kendisiyle birlikte olduğu iftirasını atmasını sağlar. Bu olayın sonucunda da Sâi Bey Mukaddem'le nişanı atar. Münevver Hanım, Sâi Bey'i ikna etmeye çalışsa da, Fevkiye'nin evinde Fâzıla'ya Mukaddem'e kaçması gerektiğini söylese de sonuç olarak başarılı olamaz ve bu mesele kesin olarak kapanır.

Yedinci bölümle birlikte Fâzıla'nın evlenmesi motifi başlar. Fâzıla, Mukaddem'e büyük bir aşkla bağlı değilse de kendisine ikinci bir anne olan Münevver Hanım'a büyük bir hürmetle bağlıdır. Bu nedenle de, Şefik'i de yanına almak istediğini öne sürerek, evlenmeme konusunda diretir. Câlibe ise yarım bıraktığı işi bitirmek ve Fâzıla'dan tamamen kurtulmak niyetindedir. Bu motifleri, Sühâ'nın ilan-ı aşkı kesintiye uğratar. Fâzıla kendisini dayı gibi gördüğünü ifade ederek Sühâ'yı reddeder.

Bundan sonra Câlibe'nin elini zayıflatacak bir motif devreye girer. Fâzıla Câlibe ile Sühâ'yı fazla yakınlaşmış olarak görür. Bu motif, Sühâ'nın Câlibe'den uzaklaşmasını ve Fâzıla'ya, Mukaddem'e oynanan oyun dışında, her şeyi itiraf etmesini sağlar. Fâzıla, Sühâ'yı tekrar reddedince Sühâ bu defa Fâzıla'yı üstü kapalı tehdit eder:

“– Beni bu hallere sen mecbur ediyorsun. Bana merhamet edip de kendin imdâd etmiyorsun. Sana doğrudan doğruya olan merdâne hareketâtımı kabul etmediğin halde ben de kendi elimden geleni icrâ edeceğim. Sana nâil olmak için ne yapmak lazım ise yapacağım. Lâzım ise yalan söyleyeceğim, düzen tertib edeceğim!” (s. 135)

Bu oldukça merak uyandırıcı düğümden sonra, Câlibe ve Sühâ bir araya gelirler ve bir an önce Fâzıla'nın evlendirilmesi gerektiğini konuşurlar. Câlibe, Nâbi aracılığıyla Fâzıla'nın Fevkiye'nin evinde Münevver Hanım'la görüşüğünü öğrenmiş ve Münevver Hanım'ın yönlendirmesiyle Fâzıla'nın kimseyi kabul etmemesi yönünde bir karar aldıkları sonucuna ulaşmışlardır. Bu noktada Sühâ yine oldukça merak uyandırıcı bir

düğüm atmış ve hiç sevmediği birinin talip olması durumunda Fâzıla'nın bir an önce evlenmeye karar vereceğini Câlibe'ye söylemiştir. Câlibe bu kişinin kim olduğunu söyleyince de kendisi olduğunu söylemiştir. Bu noktada yazarın motif dizilişindeki bir başarısı olarak Sühâ çok mantıklı bir gerekçe de sunar Câlibe'ye: Eğer Câlibe, Sâi Bey'den kızını Sühâ için isterse aralarında bir şey olduğuna dair bütün iddialarda anlamsızlaşacaktır. Bu gerekçenin romanın motif dizilişiyle oldukça uyumlu olması, yazarın başarılı motif dizilişi sayesinde olmuştur. Çünkü Fâzıla ikisini, böyle bir gerekçe sunulabilmesi için tam olması gereken zamanda yakalamıştır. Bu durumda da yakalanma motifi, başka bir motif için çok makul sayılabilecek bir gerekçe olmuştur. Benzer bir başarılı düzenleme, Câlibe'nin Fazıla'yı Sühâ için istemesinde de görülür. Câlibe, Fâzıla'nın Münevver Hanım'la görüştüğü gerçeğinden hareketle, Mukaddem'le de görüştüğü yalanını söyler. Fâzıla'nın Münevver Hanım'la gizlice görüştüğü doğrudur. Bu görüşme, Fevkiye'nin evinde olmuştur. Bunu da Fevkiye kocası Nâbi'ye, Nâbi de ablasına, ablası da Sâi Bey'e söylemiştir. Başta anlamsız gibi görünen bu motif, romanın ilerleyen sayfalarında Fâzıla'nın aleyhine kullanılacak bir koz haline gelmiştir. Sonuç olarak Câlibe, Fâzıla'nın ahlaki olarak yanlış işler yaptığını, Sühâ'nın da bu yanlışlıkları temizlemek için kendini feda etme pahasına Fâzıla'yla evlenebileceğini söyler Sâi Bey'e. Bu durumda "kötü taraf" için iki kazanç söz konusu olmuştur. Hem Fâzıla kötülenmiş hem de bir an önce evlenmesi gerektiği ima edilmiştir. Bütün bunların üstüne Sühâ'nın gerçekten Fâzıla'yla evlenme ihtimali de eklenince, bir motifin birden çok işe yaradığı söylenebilir. Ancak Fâzıla babasıyla tartışmayı göze alarak bu evliliği kabul etmez.

Romandaki başarılı sayılabilecek gerekçelendirme sayesinde Fâzıla'nın evliliği ve Câlibe'nin başarısı kaçınılmaz görünmektedir. Çünkü Fâzıla her görücüyü reddettiğinde Câlibe bunun Mukaddem'e olan aşkı nedeniyle olduğunu söyleyip Sâi Bey'i kışkırtmaktadır. Nihayet Câlibe, Sühâ'ya Mukaddem'in ağzından bir mektup yazdırıp bunu Sâi Bey'e gösterir, Sâi Bey de Fâzıla'yı döver. Sonuç olarak Fâzıla Remzi isimli biriyle nikâhlanır. Böylece yedi alt bölümden oluşan birinci bölüm bitmiştir.

On dördüncü alt bölüme kadar süren ikinci bölümün sonunda Fâzıla intihar etmiştir. Denilebilir ki ikinci bölümde bahsi geçen Fâzıla–Remzi evliliğinin fabulayı ilgilendiren tek motifi budur. Ancak bu evlilik bahsi, Fâzıla'nın intiharı motifini ortaya

çıkarmaktan çok, yazarın evliliklerde kadının ve erkeğin ne yapması/yapmaması gerektiğine dair görüşlerini açıklamak için romana dâhil edilmiş gibidir. Çünkü Fâzıla'nın intiharı motifi, pekâlâ Câlîbe'nin hamleleriyle iyice köşeye sıkıştırması gibi gerekçelerle de romana dâhil edilebilirdi. Bütün bu nedenlerle ikinci bölüm, Fâzıla–Remzi evliliği, verilmek istenen mesajlarıyla birlikte bir sonraki başlık olan özgür motiflerde değerlendirilecektir. İkinci bölümde, Fâzıla–Remzi evliliği dizgesinin içinde ve bir diğer mesaj veren dizge olan Fevkiye–Nâbi dizgesinde, fabuladan da motifler kullanılmıştır. Fabulayla ilgili motifler şöyle sıralanabilir: Fâzıla'nın evliliğinin ardından Sühâ, Câlîbe'yi sınırlandırmak için Reftar'la yakınlaşmaya başlamıştır. Reftar da Sühâ gibi Câlîbe'ye kırgındır; çünkü Câlîbe kendisine Nâbi'yi vadettiği halde Nâbi Fevkiye ile evlenmiştir. Reftar bu nedenle Câlîbe'ye oldukça laubali davranmaya başlayınca, Câlîbe bu hali kimsenin bilmemesi için evine gelen gidenin olmamasını ister hale gelmiştir. Zamanla kaçınılmaz olarak Reftar'ın bu kayıtsızlığı duyulunca bu durum Reftar'ın Sâi Bey'in odalığı olmasının bir sonucu olarak değerlendirilmiş; bu da Câlîbe'yi son derece üzmüştür. Câlîbe'nin günden güne eridiğini gören Sühâ'nın evlenip konağı terk etmesiyle, Fâzıla evlenmeden önce askeri okula gönderilen Şefik'in de yokluğu nedeniyle konak bomboş kalmıştır. Sühâ Bey'in gidişinden sonra da Reftar'la Câlîbe'nin arası düzelmiş ve Câlîbe eski gücünü kavuşmuştur. Fâzıla'nın canına kıymasıyla ilgili ikinci bölümde tek bir bağlı motiften bahsedilebilir: Mukaddem Bey, üzüntüsünden verem olmuştur. Doktorlar da yaşadıklarını unutmaları için gezmesi gerektiğini söyledikleri için Mukaddem Bey, yanında bir doktorla yazı Avrupa'da, kışı ise Beyrut'ta geçirmek üzere yola çıkmıştır.

Üçüncü bölüm, Câlîbe'nin sonunun ne olacağı, Mukaddem'in başından neler geçeceğiyle ilgili düğüm özelliği gösteren bütün motifleri sekteye uğratan bambaşka bir motif dizgesiyle başlar. Bu anlamda bu başlangıcın Taaşuk–ı Talat Fitnat'ta Ali Bey'le ilgili motiflere dönülmesini benzediği söylenebilir.

Üçüncü bölümün ilk alt bölümü olan on beşinci bölümde öncelikle adeta yeni bir romana başlar gibi önce Beyrut, ardından bir konak tasvir edilmiş, sonra da, Tanzimat romanlarının birçoğunda adet olduğu üzere, kahramanların tanıtımına geçilmiştir. Konakta yaşayan ailenin reisi, Muhterem Efendi'dir. Muhterem Efendi'nin Enise ve Rûveyde isimli iki kız ve Şebib isimli biri erkek çocukları vardır. Şebib tam bir işkoliktir ve genelde Avrupa'da bulunmaktadır.

Bölümün merak uyandırıcı ilk düğümü Enise’de iki aydır gözlemlenen dalgınlıktır. Hatta Enise’deki bu durgunluk, onun güçten düşmesine de neden olmuştur; ancak kimse nedenini bilememektedir. Arapların ilginç adetleri, Şebib’in kadınlardan sürekli uzak duruşuna dair motiflerle bu motif yavaşlatılarak anlatıldıktan sonra, bir gece Peyman isimli cariye kalfa, Enise’den bu durgunluğun nedenini öğrenir. Enise âşıktır:

“– Bana güleceksin ve beni budala yerine koyacaksın. Fakat ne yapayım, sana doğrusunu söyleyeceğim. Fıstıklık’a çıktığımız bir gün açık fayton içinde iki kişiye tesadüf ettik ki bunun genç olanı benim nazarımı celbetti. Bir sevk-i tabii ile kendisine bakmağa başladım. Sanki bir kuvve- mîknâtiye benim nazârımı ve gönlümü o tarafa cezbediyordu. Ben o gence bir daha tesadüf etmek emeliyle ertesi günü de çıktım. Aynı saatte yine kendisine tesadüf eyledik.” (s.228)

Peyman sadece fayton üzerinde görme sonucu gerçekleşen bu aşkın gerçek olmadığı konusunda Enise’yi ne kadar ikna etmeye çalıştıysa da Enise aşkının gerçek olduğunu konusunda ısrarcı olunca Peyman bu kişinin kim olduğunu görmek için bir gün Enise’yle beraber Fıstıklık’ta fayton gezintisine çıkar ve belki de Tanzimat romanının en başarılı motif dizgesi başlar. Bu dizgenin ilk motifi olan, “Enise’nin âşık olduğu adamı görme anı” romanda şöyle anlatılır:

“Arabalar birbirine yaklaştı. Birbirlerinin yanından geçiyorlardı ki Enise Peyman’a:

– Ah! O!

demesiyle öteki arabadan dahi o genç yüksek sesle:

– Ah! O! dedi.

Telâşla bir şeyler söyleyip arabadan inmek istediysen de yanında bulunan orta yaşlı adam kendisini yakalayıp arabanın içine oturtmak için uğraşmakta ve Fransızca birçok lâkırdılar söyleşmekteydiler. Yollarına devam eylediği cihetle araba uzaklaşmakta ve içindeki gencin çırpınıp bir şeyler söylemekte ve yanındaki adamın onu zabt etmek için uğraşmakta ve bir şeyler anlatmakta olduğu, bir müddet görüldükten sonra araba şehre doğru yola revan oldu ve gözden nihan oldu.” (s. 232)

Bu anlatımla okurun aklına ilk gelen iki âşığın birbirlerini görünce şaşkınlıklarıdır. Enise de bu anlam çıktığı için Peyman’a daha önce adamla hiç yüz yüze gelmediğini ve bir daha böyle bir gezintiye çıkmayacağını söyler. Enise’nin söyledikleriyle iyice gizemli hale gelen olayla ilgili Peyman hiçbir şey söylemez ve yollarına devam ederler. Fabulada da belirtildiği üzere olayın aslı şudur: Enise’nin âşık olduğu kişi o sırada verem olduğu için orada bulunan Mukaddem’dir. Enise onu görünce “Ah! O!” şeklinde tepki verir. İşin ilginç yanı az sonra Enise’nin ifade edeceği gibi Enise’yle Mukaddem hiç karşı karşıya gelmemelerine rağmen karşı arabadan da aynı tepki gelir. Bunun nedeni ise romanda heyecan dozu iyice arttırılarak ilerleyen

sayfalarda açıklanacağı gibi: Okurun, sayfalardır bir cariye olarak tanıdığı Peyman, aslında Fâzıla'dır! Enise, Mukaddem'i gördüğü için "Ah! O!" derken, diğer arabadaki Mukaddem de Fâzıla'yı gördüğü için "Ah! O!" der. Bu durumun açığa çıkması, romancının başarıyla gerçekleştirdiği motif sıralamasıyla okur tarafından, aşağıda anlatıldığı gibi, yavaş yavaş öğrenilir.

On altıncı bölümde bu olay üzerinden anlatım diğer faytondakilere geçer: "Biz Enise ile Peyman'ı hanelerine gitmek üzere bırakalım da biraz o gencin bulunduğu öteki arabayı takip edelim." (s. 233) Romancının ısrarla kullandığı gizleme tekniğine rağmen okur bu gencin Beyrut'a gideceği daha önce söylenen Mukaddem olduğunu kolayca tahmin edebilir. Yukarıda anlatılan olaydan anlaşılan ise Mukaddem'in yeniden âşık olduğu ve Enise'yi gördüğünde kendinden geçtiğidir. Ancak meselenin içyüzünü yazar açıklar: Mukaddem ısrarla Fâzıla'yı gördüğünü iddia etmektedir. Mukaddem'in bu ısrarı, doktor tarafından, onun aşk acısı nedeniyle halüsinasyon görmesine bağlanır. Doktor, böyle bir şey olamayacağına dair Mukaddem'i iknaya çalışır ve böyle giderse hastalığının ilerleyeceğini, aklını başına alması gerektiğini söyler. Mukaddem buna rağmen bir gün sonra yine aynı yere gider; ama bu defa fayton gelmez. Bu sırada bu motifin doğurduğu merak duygusu, Mukaddem'in yaşadıklarını doktora uzun uzun anlatmasıyla yavaşlatılır. Bu yavaşlatma tekniğiyle aynı zamanda romanda uzun süre sadece isim olarak verilen kahramanın yaşadıkları bir de onun bakış açısından verilmiş olur. Bunlar olurken bir Arap çocuğunun onları takip ettiği ifade edilir, çocuk ikiliyi evlerine kadar izlemiş ve onlara bir mektup getirmiştir: "Saat sekizde مصيد بي⁶⁰ nin nihayetindeki kumluğa geliniz." (s. 245) Mukaddem'in içi içine sığmaz, bir an önce buluşmanın gerçekleşmesini beklemektedir.

Bundan sonra, Mukaddem ve doktorun bekleyişleri, çalışmada kullanılan baskıya göre 8 sayfa sürmüştür; dolayısıyla 8 sayfa boyunca bu olayın gerçekleşmesi engellenmiştir. Bu sayfalarda gelenin kim olabileceği de okuru merak içinde bırakan bir konu olmuştur. Çünkü bu sayfalarda, mektubu gönderenin ve buluşmaya gelecek olanın kim olduğuna dair hiçbir bilgi verilmemiştir. Mukaddem ısrarla Fâzıla'yı beklerken, doktor böyle şeyler düşünmemesi için ısrar etmiştir.

Karşılaşma anı romanda şu şekilde anlatılmıştır:

⁶⁰ Bu sözcük romanda alıntılar yapıldığı nüshada, yukarıda görüldüğü gibi, Arap harfleriyle yazılmıştır. Romanın daha önce zikredilen Bilge Kültür Sanat nüshasında ise sözcük "Masidbi" (s. 271) olarak yazılmıştır.

“– Ah! O!.. Doktor! O!

dedi. Kadın tamamıyla kendilerine takarrüb eylediği halde dahi yüzünde gayet kalın bir peçe bulunduğundan yüzü seçilmiyordu. Böyle olduğu halde doktor yüzünü görmeksizin Mukaddem’in böyle telâş göstermesini münasebetsizlik buluyor ve bunu ona anlatmak istiyorsa da gayrı Mukaddem kendini dinlemiyordu ki sözleri kulağına girsin! Kadın yanındaki çocuğa yavaşça bir şey söylemekle çocuk orada kalıp kadın kendilerine doğru yürüdü. Mukaddem’in karşısına kadar geldiğinde, doktor şaşaladı. Gelen kadın sağ elini Mukaddem’e uzattığı halde sol eliyle de yüzünün peçesini kaldırdı! Mukaddem bu eli sımsıkı tutmakla beraber kendisine bir ra’şe geldi. Titreten dudakları arasından:

– Ah! Fâzıla,

sözü çıktı. Başka bir söz söylemeğe muktedir olamayıp yetemeyip, gördüğü şeyin rüya mı yahut hakikat mi ne olduğunu iyice anlamak için gözlerini oğuşturmak istiyorsa da iki elleriyle tutmakta olduğu eli bırakmıyor, karşısında bulunanı kaçırmaktan korkuyordu. Şu anda bir Mukaddem’e, bir gelen kadına bakakalan doktor, bunların hangisi hasta, hangisi sağ olduğunu teşhisten âdetâ teşhisten âciz kaldı. Zira o zamana kadar renk-i daimisi kehribâi olan Mukaddem’in çehresini lâtif bir pembe...” (s. 253)

Fark edileceği üzere yazar, bu karşılaşmanın içyüzünü açıklamayı elinden geldiğince yavaşlatmaya çalışmaktadır. Karşılaşma anının anlatımında dikkati çeken bir diğer ayrıntı, olayın, anlatıcının ipucu vermemesi için doktorun bakış açısından anlatılmasıdır.

İki kahramanın tasvirinden sonra, Mukaddem kadına Fâzıla diye seslenmeye devam eder, kadınsa Fâzıla’nın bir sene evvel intihar ettiğini, kendisinin Peyman isimli bir cariye olduğunu söyler. Doktor bir nevi okurun sesi olur ve şunları söyler: “– Şimdi bu hanım, senin bir senedir vefâtına ağladığın, uğruna bu hale geldiğin hanım mıdır? Bana orasını söyle, yoksa meraktan çatlayacağım.

Mukaddem – Ta kendisi.” (s. 254)

Bundan sonra romanda kendisinden Fâzıla ismiyle bahsedilmesinden de anlaşılacağı üzere gelen kişi Fâzıla’dır. Fâzıla, Mukaddem’e başından geçenleri, (fabulada M50b-M55 olarak ifade edilen motifleri) anlatır. Bu durumda fabulada sırasıyla verilen bağlı motiflerin syuzhette şu sıralamayla yer aldığı söylenebilir: M50a, Fâzıla’nın, syuzhet sıralamasına göre, öldüğünü ifade motiftir. Bundan sonraki ilk motif Beyrut’ta Enise isimli bir kızın yaşadığı aşkla ilgilidir ki bu motif de fabula sıralamasına göre M59’dur. Yukarıda anlatılan olaylar bir motif dizgesi halinde verilecek olursa:

M50a: İntihar motifi

M59: Beyrut’ta Enise isimli bir kızın âşık olduğunun açıklanması.

M58: Daha önce Enise'nin Mukaddem'i gördüğü anı Peyman'a (Fâzıla'ya) anlatması.

M60a: Fâzıla-Mukaddem'in karşılıklı iki arabada birbirlerini görmesi

M56-M57: Mukaddem'in doktora başında geçenleri anlatması

M60b: Mukaddem'in gördüğü kişinin Fâzıla olduğu konusundaki ısrarı ve doktorun Mukaddem'in akıl sağlığından şüphe etmesi.

M61: Fâzıla'nın başından geçenleri anlatmaya başlaması.

M50a-M55: Fâzıla'nın intihardan vazgeçip Beyrut'a kadar gelişinin öyküsü.

Bu motif dizgesi, romanın başında uygulanan teknikten sonra, bağlı motif sıralamasının bozulduğu ikinci dizgedir. Bu iki teknik dışında romanda motiflerin sıralaması fabulanın kronolojisiyle örtüşür.

Romanda bu motiften sonra önemli bir düğüm atılır: Mukaddem, Fâzıla'yla evlenmek istediğini söyler, Fâzıla ise şer' en hala evli olduğu için bunun mümkün olmadığını ifade eder. Mukaddem bunun üzerine yine de onu sevmeye devam edeceğini, Remzi ölene kadar bekleyeceğini söyler.

Böylece romanın ilk bölümlerindeki giz motifi bu bölümde de devam eder; çünkü Fâzıla çalıştığı konağın sahiplerine başından geçenleri anlatmamıştır ve kim olduğunu gizlemiştir. Bu motif, daha sonra romanda çözülmesi zor başka motiflerin ortaya çıkmasını da sağlayacaktır.

Bunlardan ilki, on yedinci bölümde konu edilen Enise ve Mukaddem'in evliliği motifidir. Fâzıla, Enise'nin günden güne erimesine daha fazla dayanamayıp kendisine deliler gibi âşık olduğunu söyleyen Mukaddem'den Enise ile evlenmesini ister. Mukaddem bunu kabul etmez. Fâzıla son çare olarak, kendisini daha sık göreceği için bile olsa bunu kabul etmesinin mantıklı olacağını söyleyince Mukaddem kabul etmek durumunda kalır ve nikâh kıyılır.

Bu noktadan sonra ortada konak halkında gizlenen önemli sırlar olduğu söylenebilir. Evin eniştesi, evin cariyesine deliler gibi âşıktır; hatta sırf bu cariyeye daha yakın olabilmek için evin kızıyla evlenmiştir. Romanda bu gerilim dolu motif, tamamen geri planda bırakılarak bambaşka bir bahisle devam eder: Şebib Bey'in nasıl biri olduğunun ve evin cariyelerinin ne kadar kendisinden ne kadar çekindiğinin, Fâzıla'nın ise kendinden emin tavırlarıyla herhangi bir çekingenlik emaresi göstermeden Şebib Bey'in hizmetini gördüğünden on yedinci bölümün sonuna kadar bahsedilir.

On sekizinci bölümde, Enise–Mukaddem evliliği devreye girerek Şebib bahsini keser. Mukaddem, Fâzıla'yı sevdiği için bir türlü Enise'ye ısınamıyordu. Fâzıla, ikilinin birbirine yaklaşması için ne kadar çaba sarf ediyorsa da bu mümkün olmuyordu. Nihayet Enise, Mukaddem'in kendisini sevmediğini anlar, hatta bir gün Mukaddem'in bir isim sayıkladığını dahi söyler. Enise Mukaddem'den şüphelenmektedir:

“Of!... Peyman! Ben bilmez miyim? Anlamaz mıyım? Mukaddem Bey'de bir sır var! Evet! Mutlaka bir sır var!...

Enise böyle söyleyip hüngür hüngür ağlamağa başladı. Enise'nin bu halinden, Fâzıla o kadar müteessir oldu ki hemen az kaldı, ‘İşte o sır benden ibarettir. Beni öldür, vücûdumu ortadan kaldır da kurtul!’ diyordu. Fakat kendini topladı. Halecanını setre çalıştı.” (s. 304)

Fâzıla'nın, Mukaddem'in ve Enise'nin akıbetinin ne olacağına dair merakı on dokuzuncu bölümde önce Mukaddem ve Enise'nin İstanbul'a gidişleri, sonra da Şebib'le ilgili motifler kesintiye uğratar. Şebib, Peyman'ın (Fâzıla'nın) kendinden emin tavrından ve güzelliğinden etkilenmiş, ona âşık olmuştur. Bu motif işi iyice içinden çıkılmaz hale getirerek romandaki gerilimi iyice yükseltmiştir. Çünkü iki kardeş (Şebib–Enise), daha önce evliliğin kıyısından dönmüş iki kişiye (Mukaddem–Fâzıla) âşık olmuştur. Bu dörtlü arasındaki ilişki ağının nasıl çözümleneceği ise oldukça merak uyandırıcıdır.

Yazar, Şebib'in Fâzıla'yı cariye olarak annesinden satın almasını ve daha sonra onu herkesten gizli bir şekilde odalığı yapmak istemesini sağlayarak bu motifteki merak unsurunu iyiden iyiye arttırır. Ancak bu motif de hemen sonuçlanmaz. Motifi İstanbul'dan dönen Mukaddem'in İstanbul'da olup bitenlerle ilgili verdiği bilgiler kesintiye uğratar. Bu bilgilerin, romanın sonundaki çözümlerden önce okura bu motifleri hatırlatmak amacıyla anlatıldığı açıktır. Bu motifler içinde sadece bir tanesinin bu niyetin dışında, sadece tamamlanması gerektiği için kullanıldığı da söylenebilir: Fevkiye ve Nâbi, Nâbi'nin topal kalması nedeniyle ayrılmışlardır. Bütün bu motif dizgesi, daha önce de ifade edildiği gibi özgür motif başlığında ele alınacaktır. Bu motif dışında Mukaddem'in verdiği bilgiler ise şu şekildedir: Sühâ evliliğinde mutludur, Remzi'nin yeni karısı Remzi'yi soyup soğana çevirmiştir ve Şefik gayet başarılı, herkesin takdirini kazanmış bir askerî öğrencidir. Bu bahisten sonra yine Şebib bahsine geri dönmüş ve Şebib'in son çare olarak Fâzıla'yı nikâhına almak istemesinden

bahsedilmiştir. On dokuzuncu bölüm Enise ve Mukaddem'in bir çocuklarının olmasıyla biter. Yirminci bölüm, yine Şebib-Fâzıla motifiyle devam eder:

“– Peyman! Seni nikâh edeceğim. Kendime zevce yapacağım. Beni ister misin?

Aman Yarabbi! Fâzıla buna ne cevap versin? Şebib gibi bir adamın bu fedakârlığını takdir etmemek mümkün mü? O zamana kadar olan mertliğine karşı nankörlük etmek nasıl olacak? Şimdi Şebib'e ne demeli?” (s. 320)

Fâzıla oldukça zor duruma düşmüştür. Çünkü Fâzıla hem evlidir hem de arada çok değer verdiği Mukaddem vardır:

“Fakat zavallı kadın ne yapsın? Kendi başına fail-i muhtâr değil ki kendi için söz verebilsin. Kendisinin böyle tezevvüc edebilmek ihtimâl olaydı, Mukaddem teehhül etmezden evvel onunla izdivâc ederdi. Fakat esrâra vâkıf olduğu için Mukaddem'e söz anlatabilmiştir. Halbuki Şebib'e ne sırrını söyleyecek, ne de onu kabul edebilecekti.” (s. 323)

Fâzıla, Şebib'in istediği cevabı bir türlü veremeyince Şebib, Fâzıla'ya bir intihar mektubu bırakıp intihar etmek ister. Ancak Fâzıla bu mektubu daha önceden okur ve Şebib'e sabırlı olması gerektiğini, bir gün her şeyi anlatacağını söyleyerek onu engeller. Bu zamanın ne zaman geleceği ise meçhuldür.

Romanın sonlarına doğru çözümler, hızlı bir şekilde peş peşe gelmeye başlar. Bu çözümlerden ilki Remzi'nin ölümüdür. Bu ölümden Beyrut'ta yaşayan kahramanları haberdar eden ise bir gazete haberidir. Bu çözüm Fâzıla'nın Şebib'le olan ilişkisindeki problemleri ortadan kaldırır; ancak bu defa Fâzıla'yla evlenme konusu, Mukaddem için tekrar gündeme gelir. Fâzıla, Mukaddem'in isteğini makul bulsa da arada Enise ve çocuğu vardır. Mukaddem'i ikna etmek için Fâzıla'nın dil dökmesi hiçbir işe yaramaz. Mukaddem meselesinin çözümü de bir süredir soğuk davranmaya başladığı çocuğuyla olur:

“Başını pederine doğru uzattı. Ağzını açtı! Zavallı mâsûm bî-hûde bekliyordu... Zira pederi kendisine bakmıyordu ki onu o halde görsün de biraz şey vermeyi sakınmasın!... Çocuk şaşaladı. Bedriye artık sıralıyordu. Kanepé kenarlarına tutunarak pederine doğru gitti. Eteğinden çekip ona kendisini göstermek istedi. Ve ‘Cici baba’ diye ona müdâhedene bulundu. Mukaddem kızına ekşi bir yüzle, çocuk dudaklarını büküp sitem-kârâne bir nazarla pederine baktı. Öyle bir tavr-ı mahzûnâne ağladı ki bu hal Mukaddem'in tâ ciğerine kadar tesir eyledi. Çocuğu kucağına aldı, okşadı. Çocuk hemen gülmeğe başlayıp mini mini elleriyle pederinin yanaklarını okşamağa ve ‘Oh! Cici baba’ diye onu taltif eylemeğe başladı. Mukaddem o gün terketmek üzere olduğu zevcesiyle çocuğuna bakmağa başladı. Sanki Mukaddem o güne kadar Enise'ye dikkatle bakmamıştı!... Enise'yi çok güzel görüyordu!... Terkedilmesi müşkil olacak kadar güzel!... ” (s. 336-337)

Bütün bu çözümlere karşın, romanda tamamlanmamış düğümler bulunmaktadır. İstanbul'da yaşayan kahramanlarla ilgili motifler de tamamlanmalıdır. Yazar bunun için

bu defa Sâi Bey'i kullanır. Bir arkadaşı, Mukaddem'e bir mektup yazmıştır. Mektupta Sâi Bey'in bütün gerçekleri öğrendiği, felç geçirdiği ve Mukaddem'den helallik istemek istediği yazmaktadır. Remzi öldüğü için ve babası bütün gerçekleri öğrendiği için Fâzıla'nın babasını görebilmesinin önünde bir engel kalmamıştır. Bu nedenle Fâzıla ölmeden önce babasını görebilmek için bir an önce Mukaddem'le birlikte yola çıkmak istemektedir. Bu hızlı gidişin tuhaflığını anlatmak için de Şebib'e bir mektup bırakmıştır; ancak Şebib Mukaddem'le Fâzıla'nın aniden kayboluşlarını beraber kaçmalarına yorar ve intikam almak için peşlerine düşer.

Romanın dördüncü ve son bölümünde bütün motifler tamamlanmıştır. Fâzıla İstanbul'a ayak basar basmaz artık kör olmuş ve dilencilik yapan Reftar'la karşılaşır. Daha sonra gittikleri Münevver Hanım'dan Câlibe'nin başına gelenleri dinlerler, Câlibe sevgililerinden biri tarafından yüzünden yaralanmıştır ve Sühâ'nın yanına sığınmıştır. Fâzıla önce Şefik'le görüşür, daha sonra babasının yanına gidecekken Şebib karşısına çıkar; Fâzıla Şebib'e babasının konağına geldiklerini, her şeyi anlatacağını söyleyince Şebib Fâzıla'yı bırakır. Fâzıla babasına kendini gösterir. Şebib, Fâzıla'yı Sâi Bey'den ister, Sâi Bey de kızını verir ve Şebib ile Fâzıla evlenirler. Bu motifler, aralarında herhangi başka bir motif olmadan, yukarıda sıralandığı gibi, peş peşe gerçekleşir.

Fark edileceği üzere romanın sonunda heyecan iyice düşmüştür; çünkü roman bütün motiflerin tamamlanmasıyla bir denge halini almıştır. Romanın heyecan zirveleri ise Fâzıla'nın ortaya çıkması, Remzi'nin ölümü, Mukaddem ve Şebib'in Fâzıla'yı istemesi, Fâzıla ve Mukaddem'in apar topar İstanbul'a gelmesi gibi motiflerdir. Romanın sonu bütün bu düğümlerin çözülmesiyle olur.

Yazar buna rağmen, bütün kahramanların hayatlarının tamamen düzene girdiğini göstermek için "SON" başlığıyla ayrı bir bölüm daha açar. Bu bölümde de dördüncü bölümün sonundan üç yıl sonraya atlanır. Burada verilen bilgilere göre de Şebib ve Fâzıla'nın bir çocukları olmuş ve Fâzıla'nın kardeşi Şefik ile Şebib'in kardeşi Rûveyde evlenmişlerdir.

2.8.3.2. Özgür Motif

Muhâdarât hacimli bir roman olduğu için, hem bağlı motiflerin hem de özgür motiflerin romanda fazlasıyla bulunduğunu söylemek mümkündür.

Romandaki özgür motifleri dört gruba ayırmak mümkündür. Birinci grup, romanda bahsi geçen olayla ilgili olan; ancak bir yandan da yazarın vermek istediği

mesajların taşıyıcısı olabilecek özdeyiş biçimindeki cümlelerdir. Romanda bulunan bu tipteki on bir cümleden iki tanesi örnek olarak alınacaktır:

“Ah o ağız! O ağız! Nice Rüstem–i Zâlleri zebûn, nice Hamzaları meftûn, nice âkilleri mecnun etmek hep onun işi değil mi? Zülf-i yâra kalsa koca âşıkları bağlayıp esir edebilir mi? Onları gonca-i dehân onun zabt edebileceği kadar nerm ü münkad eder de öyle teslim eder.” (s. 44)

“İntihar! Miskinlerin, zayıfların, sabırsızların, korkakların ihtiyâr eylediği bir şeydir! Evet! İntihar, mihnete, cefaya, tahammül edemeyecek kadar miskinlerin, feleğin cevr ve taaddisine karşı göğüs gerip karşı duramayacak kadar korkakların, muhâceme-i emvâc-ı hayata dayanamayacak kadar zayıfların, evcâ ve ıztrâb-ı dile sabreleyemeyecek kadar metanetsizlerin işidir! Hiç bir merd ve kahraman olan kimse bu aczi göstermez ve intiharı ihtiyar eylemez!” (s. 261)

İkinci grup, Fâzıla ve Fevkiye arasındaki diyalog aracılığıyla romanların nasıl okunması gerektiğiyle ilgili görüşlerin açıklandığı bölümdür.

“Eğer romana o kadar ehemmiyetsiz bakılmayıp da bir ders olmak üzere tedris edilirse tehzib-i ahlâka hizmet eder. En büyük imtihanı da roman dersinde etmelidir. Romanı okuyan nev-resîdegâna bitirdikten sonra onun hakkındaki fikrini, mütâlââtını, hükmünü sormalı imtihan etmeli. Muvaffak ise istihsan, değilse tashih etmeli. Ondaki iyilikleri zihnine yerleştirmeli, fenalıklardan tenfir ettirmeli. Evlâdının aklına, zekâvetine, kâmilliğine itimâdı olanlar evlâtlarının fena yazılmış romanları okumalarından bile havfetmemeli, çünkü o fenalıkları kağıt üzerinde görmeleri daha iyidir. ‘Evlâdım fenalık ne olduğunu bilmesin’ dememeli, ‘Fenaliğin fenalık olduğunu öğrensin.’ demeli. Öğrenmeli ki ondan tevakkî ve teneffür etsin. Yılanın ne olduğunu bilmeyen ve insanı sokup tessim eylediğini öğrenmeyen bir çocuk onu gördüğünde nakışlı, boyalı bir kırbaç zannıyla eline alıp onunla oynamak isteyebilir.” (s. 99-100)

Fatma Aliye Hanım, bu bölümdeki görüşleriyle hocası konumundaki Ahmet Mithat’ın ve Namık Kemal’in edebiyatın ders vermek için kullanılacak bir araç olduğuna dair görüşlerine yaklaşmış ve okurun okumakta olduğu romanın da bu gözle değerlendirilmesi gerektiğini ima etmiş olur. Zaten romanın sonunda bütün “fena”lar cezalarını çekerek örnek olma vazifelerini fazlasıyla yerine getirmişlerdir.

İlk iki grupta yazar, söylemek istediklerini doğrudan romanına dâhil etmiş; kurulan cümleler verilmek istenen mesajı doğrudan aktarmışlardır. Ancak aşağıdaki iki grupta bu mesajlar doğrudan değil, dolaylı olarak okura aktarılmıştır. Yazarın kadın–erkek ilişkilerinin, çocuk yetiştirmenin nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini zerk ettiği özgür motifler, ilk iki gruptaki gibi cümleler düzeyinde değil; daha fazla detaya inilerek, kahramanların yaşadıkları üzerinden ima edilerek okura aktarılmıştır. Bunlardan birincisi Nâbi ile Fevkiye arasındaki, diğeri de Fâzıla ile Remzi arasındaki evlilik motifi dizgesidir. Yazar, bu iki motif dizgesiyle, dönemin kadınına ve erkeğine,

annelere ve babalara, yapılan hataların nelere sebebiyet verebileceğini göstermek istemiş gibidir.

Fevkiye ve Nâbi'nin evliliklerinin oluşturduğu motif dizgesinin başlangıcı olarak Nâbi'nin içkiye düşkün olan bir sefahat düşkünü olarak tanıtılması (s. 74) alınabilir. Böylece motif dizgesinin temel çatışmalarından olumsuz kahramanla, olumlu kahramanın evliliğinin ilk düğümü atılmıştır. Bu ilk bilgi üçüncü bölümde verilir. Bundan sonra Nâbi'nin zengin bir kız bulup içgüveyi olmak istediğini söylemesi (s. 80) dördüncü bölümde, Nâbi'nin açıkça Fevkıye'yle evlenebilmesi için Fâzıla'dan yardım istemesi motifi (s. 92–95), Sühâ'nın Fâzıla'ya yakınlaşmaya çalışması motifini sekteye uğratarak dördüncü bölümde yer almıştır. Nâbi'nin amacına ulaşip Fevkıye'yi kendine âşık etmesi ve bunun Fâzıla ile Nâbi arasında kavgaya dönüşmesi motifleri (s. 101–111), Sühâ ve Câlibe'nin Fâzıla–Mukaddem evliliğini engellemek için yaptığı hamlelerin ilerleyişini yavaşlatarak yine dördüncü bölümde yer almışlardır.

Beşinci bölüm, tamamen Nâbi ile Fevkıye'nin evliliğine ayrılmıştır. Bu evliliğin okur için mesajlar taşımasının başlangıcı da yine bu bölümde olur. Bu mesaj, devrin genç kızlarıdır. Fevkıye'nin Nâbi'nin gerçekten nasıl biri olduğunu bilmeden, yakışıklılığına kanarak ona âşık olması ileride büyük sorunlar yaşamasına neden olacaktır.

Fark edileceği üzere bu motif dizgesi, bir bütün halinde romanda yer almamış, hem bir süreç halinde gerçekleşen olayı parça parça anlatarak okurda bu “süreç” hissi oluşturulmaya çalışılmış hem de bağlı motifleri yavaşlatmak gerektiğinde devreye bu motif dizgesi girmiştir.

Dizgenin devamı (s. 133–134) mesaj yüklü olarak, Mukaddem Bey'e atılan iftira sonrası Fâzıla–Münevver Hanım görüşmesinden hemen sonra, altıncı bölümde romana dâhil olur. Fevkıye küçüklüğünden beri her istediğinin yerine getirilmesine alıştığı için Nâbi'yi istediğini sürekli söyleyerek sonunda amacına ulaşmıştır. Mesaj ise burada aileleredir:

“Evlâtlarının olamayacak bir arzuları olduğunu da anlatmamak derecesinde her istediklerini yapmak ve yapacakları şeyi ağılattıktan sonra yapmak ne kadar fenadır! O fenalığın büyüğünü işte böyle evlatları büyüdükten sonra görürler. Fevkıye'nin peder ve valdesi de yine kızlarının istediğini yapmaktan başka çâre bulamadılar. Düğüne karar verildi. Akid icrâ edildi.” (s. 124)

Bu dizgenin bir nevi bir diğer bağlı motifi, Fâzıla ile Remzi'nin aşağıda ele alınacak olan evliliği motifinin yer aldığı onuncu bölümdedir: Fevkıye, Nâbi'ye para

yetiştiremiyordur. (s. 191) Bir sonraki bilgi de (s. 200) yine Fâzıla–Remzi evliliği motifinin içinde yer almıştır: Fevkiye’nin hiç mücevheri kalmamıştır ve ailesinin bundan haberi yoktur. Tam bu noktada, evliliğinde mutsuz olan iki kadın kahraman üzerinden, ailelere bir mesaj daha verilmiştir. Fevkiye ailesinden fazla yüz bulduğu için yanlış bir seçim yapmıştır ve bunu ailesine söyleyememektedir; Fâzıla ise ailesinin yönlendirmesiyle yanlış bir seçime zorlanmış ve ailesinden yüz bulamadığı için boşanamamaktadır. Yazar bu iki kadının mutsuzluğunu aynı sırada işleyerek başarılı bir motif düzenlemesi yapmış ve mesajını çok belirgin bir biçimde vermiştir:

“Fâzıla, Fevkiye’nin bu sözleri üzerine düşünmeğe vardı. Kendisi, gidecek yeri olmadığı için zevcinin bu kadar cevr ve zulmünü çekmekte, Fevkiye ise, peder ve valdesinin kıymetlisi bulunduğu için çektiği cefâyı gizlemekte olduğunu düşününce, dünyanın bu gibi garâib-i ahvaline tahayyürde kaldı. Kendisi Fevkiye gibi peder ve valde kıymetlisi olsa, rahat edebilecek, sığınacak yeri bulursa, Remzi’nin bir gün kahrını çekmeyeceği der-kâr olduğu halde, Fevkiye’nin o kahrı çekmek ve o mihnet tahammül etmek için halini, peder ve valdesinden gizlediğine taaccüb eyledi” (s. 200-201)

Bu motif dizgesinin sonu, Mukaddem’in Enise’yle İstanbul’a gidip gelmelerinden sonra, Mukaddem’in verdiği haberlerle, on dokuzuncu bölümde getirilmiştir. Mukaddem’in anlattığına göre, Nâbi gezdiği âlemlerin birinde dayak yiyince bacağı kırılmış ve total kalmıştır. Bu olay üzerine Fevkiye, bütün parasını Nâbi’ye kaptırdığını; ama Nâbi’nin bu parayı âlemlerde yediğini bilmediğini söyler ve bu defa ailesine “Ben bu murdar totalı istemem!” (s. 317) diye tutturarak ondan boşanır. Muğlak da olsa bu motifte Fevkiye’nin Nâbi’den ayrılmasının gerekçesi olarak total kalması gösterilebilir. Çünkü Nâbi’nin o kadar parayı, kendisinin öne sürdüğü gibi sadece borcu olduğu ve kıyafet masrafları için yiyemeyeceğini Fevkiye’nin biliyor olması gerekir. Fevkiye’nin “murdar total” (s. 317) dediğinin vurgulanmasında amaç, sadece dış görünüşten kaynaklanan aşk duygusuyla yapılan evliliklerin sağlam temellere dayanmadığını göstermek olabilir. Anne babaların çocuklarını, onların her istediklerini yaparak büyütmelerinin yol açtığı sonuçlar, Fevkiye ile gösterilir. Bu tip ailelerin tam tersi olan katı tutumlu ailelerle ilgili mesajlar da Fâzıla–Remzi evliliği motif dizgesinde verilmiştir.

Bu dizgede, kocasına kendisini sevdirmek için her şeyi yapan Fazıla yaşadığı türlü sıkıntılar sonucu babasına boşanmak istediğini söyler. Babasından da yeterli desteği bulamayınca son çare olarak intiharı düşünür. Fabula ve kurgu başlıklarından da hatırlanacağı üzere Fâzıla intihar etmez. Mukaddem, Enise’yle İstanbul’a gidip

geldikten sonra Remzi'nin yeni karısının çok para yediğini, Remzi'nin sıfırı tükettiğini söyler. (s. 318) Remzi'nin sonu ise karısının kendisini aldattığı bir adamın elinden olur. (s. 331)

Kendi içinde tamamlanıp bittiği için ek hikâye olarak değerlendirilebilecek Fâzıla–Remzi evliliği, üçüncü bölümde ana hikâyeyi Fâzıla'nın evli sayılması nedeniyle etkiler. Bu durum, Fâzıla'nın Mukaddem veya Şebib'le evlenebilmesi yönündeki en büyük engel olur. Remzi'nin ölümü de yine ana hikâyenin fabulasını hareketlendirir, düğümlerin hızlı bir şekilde çözülmesini sağlar.

Bütün bu motif dizgesinin ardına saklanmaya çalışılan birçok mesaj olduğu da açıktır. Ancak bu noktada bu mesajların gerçekten Fatma Aliye Hanım'ın hedeflediği mesajlar olup olmadığı da tartışmaya açıktır. Örneğin Fâzıla, kocasına karşı çok çok sabırlıdır, ona kendini sevdirmek için her şeyi yapar. Ancak amacına ulaşamaz. Fâzıla'nın bu aşırı özverili tutumu, Remzi'yi elinden tutması için yeterli olmaz. Bu durumda metinden, kadınların erkekleri memnun etmek için bu kadar uğraşmamaları gerektiği sonucu çıkarılabilir. Çünkü Remzi bütün bu çabayı hiç umursamamıştır. Hatta Remzi, kendisine bu kadar ilgi göstermeyen başka kadınların peşindedir. Bu ek hikâyede ikinci mesaj aileleredir. Fâzıla boşanmak istediğini babasına söylemesine rağmen babasından yeterli desteği görmez ve intihar etmeyi düşünür. Burada verilen mesaj da yine tartışmaya açıktır. Çünkü Fâzıla'nın intihar etmekten vazgeçtikten sonra, kurtarıcısı, annesinden kalan bir yüzüktür. Bu yüzük olmasa, intihardan vazgeçen Fâzıla'nın başına neler geleceği belirsizdir. Bu nedenle, Fâzıla'yla benzer kaderleri paylaşan ve annelerinden kalan bir yüzüğü olmayan kadınların intiharı son çare olarak görmeleri, her ne kadar Fâzıla ileride intiharın ne kadar yanlış bir düşünce olduğunu söylese de, mümkün hale gelmiştir. Esasında bu motif dizgesinin ortaya çıkmasının temel gerekçesi, babanın fazla araştırmadan, ailenin zengin olduğu gibi bazı yüzeysel bilgilerle kızını evlendirmesidir. Ancak bu durumun altı fazla çizilmez. Fâzıla, kendisini bu adamla evlendirdiği için babasına isyan etmez, kızmaz; kaderine boyun eğer, kabullenir ve hatta sever. Böylece de romancının vermek istediği mesaj, topluma değil bireylerin hatalarına indirgenmiş olur. Böylece asıl sorun babaların fazla araştırmadan kızlarını bir aileye vermeleri değil, Remzi gibi yanlış kişilerin varlığı olmuştur. Bu nedenlerle bu ek hikâyenin, temayı başarılı bir şekilde desteklediği söylenemez.

2.8.3.3. Kahramanlar ve Anlatıcı

Muhâdarât'taki odak kahraman Fâzıla'dır. Hatta roman, Fâzıla'nın başından geçen serüvenler olarak da okunabilir ki bu da romanın *Sergüzeşt*'e benzer bir kurgusunun olduğunu gösterir.

Romanın hemen ilk bölümünde Fâzıla isimli kahraman hem fazlasıyla övülür hem de öksüzlüğü vurgulanır. Bu sayede okurun Fâzıla'yı benimsemesi ve onun tarafında yer alması sağlanır. Buna karşılık Câlibe isimli kahraman çok kötü bir üvey anne olarak gösterilir.

“ – Evet bu yaşta çocuk valdeliği ediyorsun! Yalnız valdelik mi ya? Pederlik vazifesini de sen ifâ eyliyorsun demektir. Zira tahsilinin mükemmel olması için sen gayret ediyorsun.

– Pederime kabahat bulamam. Kadın bizi her gün zemmederek türlü iftiralar ile ithâm eyleyerek pederimizin gözünden düşürmek için çalışıyor. O kadar mezmûm evlâtları pederin gözü görür mü? Her gün bizden şikâyet. Bizim için vırıltı. Tahammül olunur eziyet midir? Kendimizden ziyade pederime acıyorum.” (s. 26)

Roman boyunca Fâzıla hemen hemen hiçbir hata yapmazken, Câlibe de hiçbir iyilik yapmaz. Kahramanların belirleyici özelliklerinin keskinliği ve değişmezliğinin, romanın sürpriz unsurunu da azaltmış olabileceği söylenebilir. Çünkü bu iki kahraman roman boyunca kendilerinden beklenen şeyleri yapmışlardır. Yazar bunun yerine motiflerin düzenleriyle oynayarak sürpriz etkisini yaratmaya çalışmıştır.

Romanın ilk bölümünde bütün kahramanların bu iki kahramana olan yakınlık veya uzaklık derecelerine göre sınıflandırılabilmesi söylenebilir. Böylece Fâzıla, Şefik, Fevkiye, Münevver ve Mukaddem çatışmanın bir tarafını; Câlibe, Reftar, Nâbi, Sühâ ve Sâi Bey diğer tarafını ifade etmektedir. Romanın sonunda Câlibe, Reftar ve Nâbi cezalarını çekerken; Sâi Bey, bütün gerçekleri öğrendiği için iyilerin tarafına geçmiştir. Sühâ ise romanın sonunda, Câlibe'den kurtulmayı başarıp mutlu bir evlilik yapmıştır. Bütün bu sonlar romanın alışlageldik romantik roman şablonuna uyduğunu göstermektedir.

Romanın ilk bölümündeki bu gruplaşmanın içinde yer alan en ilginç kahraman Sühâ'dır. Sühâ başlangıçta parasız ve gururlu bir genç gibi tanıtılmış, okurun Sühâ'ya sempati beslemesi sağlanmıştır:

“ – Ne için gitmezsin? Sebep ne?

– Kimseye sıkıntı vermek istemem.

– Neye sıkıntı vereceksin?

(...)

– Siz beni düşünmeyiniz. Nâbi Bey gitsin. Ben de başımın çaresine bakarım.”

(...)

– Bu kadar zahmete mecburiyet neden?

(...)

Sühâ sebebini nasıl söylesin!.. ‘Câlibe’nin yanında bulunmaktan korkuyorum.’ diyebilir mi? Sühâ içinden ‘Lakin yengenin de hakkı var âlem buna ne mânâ verir? Verecekleri mânâların hiç biri iyi bir şey olamaz.’ diyordu. ‘Benim o kadar sefâlete katlanarak ötede beriden sürünmeğe tahammül edip eniştemin hanesine gitmemekliğim câlib-i nazar-ı dikkat olduğu gibi Sâi Efendi’nin beni hânesine kabul etmemesi, yahut amcamın müsaâde etmemiş olması zann ü zehâbı da kadr ü haysiyetime dokunur. Beni âleme emniyet edilemeyecek bir ahlâksız bildirmiş olur diye tefekkür ediyordu. (...) Sühâ da o zaman fakir halinden aczinden kendi kendisine şikâyet etmeğe başladı. (...) Sühâ artık istikametinden başka istinadgâh bulamayıp ona itimâden Câlibe’nin hanesine gitmeğe kail oldu. (...)

– Ah ben.. Sığıntı olmaktan kurtulamayacak mıyım?” (s. 48–49)

Ancak daha sonra aynı Sühâ, yazarın çatışmayı besleme kaygısından olsa gerek, Fâzıla’ya âşık olmakla kalmayıp onu Mukaddem’den ayırmak için Câlibe’yle işbirliği yapacaktır. Kahramanların bazı değişimler geçirmiş olması normaldir; ancak Sühâ’nın belirleyici özelliklerinde yaşanan değişim, başarılı bir şekilde gerekçelendirilmeden gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle kahramanın bu ani değişiminin bir uyumsuzluk yarattığı söylenebilir. Bu arada kahramanın kadınların yanına rahatlıkla girip çıkabilmesi için, “*Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*” romanındaki Mansur Bey gibi, doktor olarak tasarlanmasının devrin inanç değerleriyle ilgili olduğu da söylenebilir.

Romanın ikinci bölümündeki Remzi isimli kahraman adeta, “evini ihmal edip başka kadınların peşinde koşan erkek” eleştirisidir. Remzi de bu suçunun cezasını yeni karısının aşığı tarafından öldürülerek çekmiştir.

Üçüncü bölümde hiçbir “kötü” kahraman yoktur. Çünkü bu bölümde çatışmanın tesis edilebilmesi için kahramanların belirleyici özelliklerine ihtiyaç kalmamıştır. O bölüme kadar kahramanlar etrafında oluşturulan motifler, romandaki çatışmanın var olması için yeterlidir: Fâzıla’nın evliliğinin Mukaddem ve Şebib’i engellemesi, Enise’nin yine Mukaddem’i ve Fâzıla’yı engellemesi gibi.

Romanın anlatıcısı, Tanzimat romanlarının genelinde görüldüğü üzere, tipik bir Ahmet Midhat Efendi anlatıcısıdır. Daha romanın ilk cümlesinden hemen kendini gösterir: “Hikâyemize bir düğün evinden başlayacağız.” (s. 16). Anlatıcı, romanın devamında birçok defa okura bu şekilde seslenmiştir:

“Câlibe’nin saklanacak gizleyecek ahvalinin ne olduğunu kariînimiz elbet merak ederler. Değil mi? Evet, şundan bahs etmeği hiç gönlümüz istemiyor ise de bahs etmesek de yarım olacak, bir şey anlaşılamayacak. Bu türlü vukuâtı yazmak okumak ile men etmek kabil olsa aslâ ondan bahs etmezdik. Fakat heyhat!” (s. 65)

Bu ifadelerle anlatıcı, Ahmet Midhat romanlarında olduğu gibi, okurun içinde bulunduğu ilüzyonu kırarak bir roman okumakta olduğunu hatırlatmış olur. Bu teknikler, daha sonra postmodern romanlarda sıklıkla kullanılacak olan üstkurmaca teknikleridir ki postmodern romancıların bu tekniği kullanarak yapmak istedikleri, okurun bilincini açık tutmak ve okunan şeylerin gerçekliği konusunda onu şüpheye düşürmektir. Postmodern romanlarda inandırıcı olmak romancının en önemli amaçlarından biri değildir, bu nedenle bu tür teknikler kullanmaları makul bulunabilir. Ancak Tanzimat döneminde yazılmış bir romanda bu tür ifadeler sıklıkla kullanıldığında, esasında yazar oluşturmak istediği atmosfere zarar vermiş olmakta, bu atmosferin oluşması için yaptığı hemen her hamlenin sakil kalmasına sebep olmaktadır. Romanı okumakta olan okur, olayların sürükleyiciliğine dalmış, okumaya devam ederken birden okuduğu metinde kendisine seslenilmektedir. Bu durumda okur, bir roman okumakta olduğunu tekrar hatırlamış ve romanın içindeki kurmaca dünyanın dışına çıkmış olur. Bu anlatıcı tavrının meddah geleneğinin bir devamı ya da romantik romanlardaki “romantik ironi” olarak ifade edilen kurguyu ifşa etme eğiliminin Tanzimat romanındaki yansımaları olarak kabul etmek mümkündür. Aşağıda ise anlatıcı, romanın motif dizilişinden de bahsederek, romanın birçok yerinde kendini gösteren “kurguyu ifşa etme” eğilimini devam ettirmiştir:

“Sühâ konağa geleliden beri kendisinden bahs etmeyişimiz o cihetten cereyan eden vukuâtı ka’le almak istemediğimiz içindi. Fakat şimdi romanın burasına geldiğimizde hikâyemizi tam nakl etmek için o vukuâtı yazmağa mecburiyet-i müellime görüyoruz.” (s. 66)

Sonuç olarak, romanda, Rezaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai gibi romancıların anlatıcı tavrı göz önünde bulundurulduğunda, devrine göre oldukça algılanabilir bir teknik kullanıldığı söylenebilir. Çünkü dönemin romanlarında bu tür bir anlatıcı tavrından özellikle kaçınılmıştır. Daha sonra Servet-i Fünûn romanıyla birlikte bu anlatıcı tavrı geri planda kalmıştır. Nesnel anlatıcının bir alışkanlık oluşturmasıyla bu defa, bu anlatıcı tavrı Postmodern romanlarda yeniden ortaya çıkmıştır.

2.8.3.4. Mekân ve Tasvir

Muhâdarât'ta tasvir, daha önceki birçok romanda olduğu gibi, sözü kahramana getirmek için bir girizgâh olarak çok az kullanılmıştır. Öncelikle romanın birinci bölümünde Çamlıca (*İntibah, Araba Sevdası*), Boğaziçi (Zehra) ya da bütün İstanbul

(*Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*) tasvir edilmez. Bu nedenle “Kahramanlar ve Anlatıcı” başlığında da dikkat çekileceği gibi romanın bu anlamda *Sergüzeşt* romanına benzediği söylenebilir.

Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinin bambaşka bir mekândan ve kahramanlardan oluşması nedeniyle adeta yeni bir roman gibi başladığı söylenebilir. İkinci bölümde bu başlangıç doğrudan kahramanla olur, herhangi bir mekân tasviri bölümün başında yer almaz. Üçüncü bölümle birlikte mekân tasvirinin, “sözü kahramana getirmek için başvuru olan bir girizgâh tekniği” olarak kullanıldığı söylenebilir:

“Bahr-ı sefide göğüs vermiş olan Beyrut şehrinin kârgir binaları, asrımızın sanayi-i mimariyesinin derece-i âliyesini ibrâz eyler. Mukaddemâ Beyrut şehrinin ibaret olduğu mahal, sonra çarşı ve pazarla, dekâkin ve hanelere münhasır kalıp oradan yukarılara doğru ayrılan geniş şoselerle teşkil olunan mahallâtın hane ve konakları, bir ciheti Lübnan Dağları’na, diğer tarafı engin deryaya nâzır olarak bina olunmuştur. Ekserisinin denize olan yüzünde geniş bir mermer balkon bulunur ki... (...) Şimdi biz şu güzel şehirdeki Re’s-i Beyrut denilen semtin üst tarafında kâin bir konaktan bahsedeceğiz. (...) Bizim bahsetmek istediğimiz zamanda da o balkon hâlî olmayıp tam dediğimiz köşede mermer döşeme üzerine serilmiş bir hind hasırının üzerinde on beş on altı yaşında kadar, beyaz tenli, sarışın bir kız oturuyordu ki kendisinin yanında ve karşısında iki de genç kız bulunuyordu.” (s. 217-218)

Romandaki tasvirlerde, diğer romanlardakinden farklı olarak; kadınların elbiselerine ve aksesuarlarına ağırlık verilmesi, bir kadın romancının dikkatine dair ipuçları taşımaktadır.

“Bu cemiyet eşhasının elbise ve mücevherâtından kibar takımından oldukları anlaşılıyordu. Kimisi ağır kumaştan olan elbisesinin thrain’ini yanına doğru serip tavusa misâl oluyor, kimisi thrain’ine yer bulamadığı için onu önüne yığıp kumaşın temevvücüyle üzerindeki işlenmiş çiçek dallarının hoş bir suretle duruşunda önüne bir sepet çiçek boşaltıp seyrine bakıyor zannolunuyor. Kimi de yerle beraber olan rubalarıyla boy gösteren fıdanlara benziyorlardı. (...) Burada öyle balolarda olduğu gibi son modaya muvâfık olmak üzere hep bir örnek demek olan kıyafetler görülmez. Düğün evi acâib bir âlemdir! Orada kumaş veyahut âgânî entari ve üzerinden dikişli hırka ile giyinmiş hanım ninelerden tutun da ağır kumaşlardan mâmûl belden altın ve mücevherli kemerler ile sıkılmış alaturka entari ve alafranga taranmış saçların üzerine vaz’ olunmuş iri oyalı topuzlar ellerine eldivenler giymiş bulunan gençler ve son modaya tamamiyle muvâfık giyinenler ile figüründe beğendiği resmin altındaki izahâta bakmayıp bir matmazele mahsus roba diktiren müteehhil hanımlar ve...” (s. 20- 31)

Bir kadın romancının, o dönemin İslami etkisi nedeniyle, kadınları uzun uzun tasvir etmesi; ancak erkeklerle ilgili kısa ve genel ifadeler kullanması da ilginçtir:

“Fâzıla üvey valdesinin güzelliğini vasf eylediğinde mübalâğa etmişti. Hüsn ü ânı ve revîş ü hırâmı hakikaten medh ü sitâyîşe şayan bir surette olup, balık etinden biraz semizliğe aşmış fakat bu hal kendisine pek yaraşmıştı. Kaşlar ve gözler, kara kaşın

ve kadar gözün gayet güzeliydi. Ekseri koyu kestane renginde olan gözlere de kara diyorlar. Ama bunun gözleri tam karaydı. Saçları siyah fakat lâciverde bakar soğuk siyah saçlardan değil. Lâtif renkte ve ince telli olup gayet seyrek bir surette kıvrıcılık vardı ki buna kıvrıcık demektense dalgalı demek daha münâsib olur. (...) Güzeli gözleri pek parlak ve nazarı pek keskindi. Evli kadınlara mahsus olan biçimde elbisesi açık penbe üzerine beyaz dallı kumaştandı. (...) Boynundan göğsüne kadar inen gerdanlık câlib-i nazar bir surette olup küpe, yüzük, bilezik gibi sâir tezyinât da hep birbirine uygun bir surette bulunuyordu.” (s. 29-30)

Romadaki bir kadın kahramanın tasvirinden sonra, erkeklerin zaten nadir olarak yapılan tasvirleri ise aşağıdaki gibidir:

“Sâi Efendi o zamana kırk üç kırk dört yaşında bulunuyorsa da zamanında pek güzel ve yakışıklı olduğu gibi hâlâ da sinni otuz sekiz otuz dokuzdan ziyade görünmüyordu. Boylu boslu, güzel endamlı, halâvetli, siyah saçlı, kara kaşlı ve kara gözlüydü. Nâbi çok güzel ve yakışıklı bir delikanlı ve Sühâ da pek câzibeli, şirin bir gençti.” (s. 79)

Dikkat edileceği üzere yazar, sanki hızlı bir şekilde yapıp bitirmesi gerekiyor gibi, özellikle Nâbi ve Sühâ'nın yakışıklı olduğunu söylemekle yetinmiş ve Câlibe'nin tasviri kadar detaylı bir tasvir yapmamıştır. Bütün bu tasvir farklılıklarını dönemin koşullarıyla, bir kadın yazar olarak edebiyat âleminde var olmanın zorluklarıyla açıklamak mümkündür. Çünkü o dönemde Müslüman bir kadın yazarın detaylı bir şekilde bir erkeğin yakışıklılığında bahsetmesi hoş karşılanmayabilirdi. Bu nedenle de yazarın erkeklerden çok kadınları tasvir ettiği söylenebilir.

2.8.3.5. Gerekçeleştirme

Yazarın *Muhâdarât*'taki bazı motiflerin gerekçelendirilmesinde adeta açıklama yapacak kadar hassas olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki, daha romanın ilk sayfasında anlatılacak olan olayların sıra dışılığına gerekçe olarak hayatın bazen sıra dışı olmasının gösterilmesidir:

“... kemâl-i hayret ve lezzetle okuduğumuz romanlar her gün gözümüzün önünde cereyan eden ahvalden başka bir şey midir? Hâlbuki hakikat halde o kadar vukuât-ı garibeye tesadüf olunur ki bunları bir romanda görsek romancının mübalâğasına haml ederiz.” (s. 19)

Benzer bir gerekçe açıklaması, kurgu başlığında da ifade edilen, Sâi Bey'in neden Câlibe'ye bu kadar inandığının gerekçesidir:

“...hüsn-i ahlâkı herkes hakkında da hüsn-i zannını icâb eylediğinden herkesi kendi gibi uluvv-i ahlâk ve sıdk-ı mürüvvet mahalli olmak lâzım geldiği itikâdında bulunduğu kalblerin, bazıları da ihanet ve mefsadet ile memlû olabileceği hatırına bile getirmezdi. Dilin vazifesi hakikat söylemekten ibaretmiş zannıyla bundan ne kadar yalanlar sâdir olacağına şüphe bile etmeyip yalan söylemeğe mecburiyet hissetmeyen bu

adam, başkalarının bilâ-lüzum buna mecbur olmalarına ihtimâl vermezdi. Böyle bir adamın erbâb-ı fîsk ve fücûra ne kolay kapılıvereceği izahıtan müstağnidir.” (s. 33)

Yine Sühâ-Câlîbe aşkının gelişiminde yazarın gerekçelendirmeye oldukça dikkat ettiği çok bellidir. Örneğin bu aşkın başlamasının temel gerekçelerinden biri çocukların birbirlerini, o zamanki anlayışa göre “normal” sayılmayacak şekilde, görmesidir. Câlîbe'nin babası İhya Efendi, “Sühâ'nın çalışkanlığını ve hüsn-i halini görmekte olan amcası kerimesiyle izdivâcın arzu eylediği cihetle çocukların birbirlerine görünmelerinde bir beis görmemişti.” (s. 37) Sühâ'nın konağa gelişinde de yine yazar bu nedenleri titizlikle açıklar. İhya Efendi, İstanbul'a yakın bir yere tayin olunca, uzun süredir uzaklarda bekâr hayatı yaşadığı için, karısının kendi yanına gelmesini ister. Bu durumda oğlu Nâbi ve Sühâ İstanbul'da kalacaktır. Kadın evladını uşakların eline bırakmak istemez. “Gitmez isem olmaz. Baban mutlak gel diyor. O da orada ne kadar zamandır sefil oldu. Hakkı var, fakat gidince Nâbi için gözüm arkada kalacak.” (s. 47) diye sızlanır. Tam o sırada Sâi Bey gelince Câlîbe durumu açıklar, Sâi Bey de iki gencin evlerine gelmesini ister.

Sühâ'nın bu durumu kabullenmesinin gerekçesi ise şöyledir: Sühâ başlangıçta, aralarında daha önce bir aşk macerası geçtiği için, Câlîbe'nin bulunduğu evde kalmayı doğru bulmaz ve bu teklifi reddeder. Ancak sonradan düşününce konağa gitmemesinin başka yorumlara sebep olacağı aklına gelir ve asıl o zaman kafalarda soru işaretleri oluşabileceğini düşünerek gönülsüz de olsa konağa yerleşir. (s. 49)

Yazar benzer bir “mantıklılık hassasiyetini” (gerekçelendirmeyi), Câlîbe ile Sühâ'nın yakalanışında da sergiler. İkili herhangi bir gün, kapıları açıldığında değil; Sâi Bey'in evine mutat dışında döndüğü bir gün yakalanırlar. Yazar bu yakalanma anının gerçekleşmesi için başka motifleri de hassasiyetle devreye sokar: Sâi Bey, araba asıl yerine girdikten sonra, tekrar çevrilip konağın kapısının önüne getirilmesini seyise zahmet olmasın diye kabul etmemiş ve çalışanlardan aldıklarının yukarıya taşınmasını istemiştir. Böylece arabanın sesi, dolayısıyla Sâi Bey'in gelişi de, evdekiler tarafından duyulmaz. Sâi Bey, Fâzıla'yı, aldığı şeyleri görmesi için Câlîbe'nin odasına gönderince de Câlîbe ile Sühâ'yı uygunsuz bir vaziyette yakalar. (s. 128-130)

Yine yazarın gerekçelendirme konusunda başarılı olduğu bir diğer motif, Fâzıla başından geçen bütün olayları anlattıktan sonra Mukaddem kendisiyle evlenmek istediği söylediğinde kendisinin hâlâ evli sayıldığını ve bu nedenle onunla evlenemeyeceğini söylemesidir. Fâzıla'nın İslamî hassasiyeti yüksek bir kahraman olarak çizilmiş olması

bu hassasiyetini makul kıldığı gibi, roman için gerekli olan gerilimin yaratılmasında yazara büyük imkânlar sağlar. Benzer bir imkân, Şebib aynı şeyi Fâzıla'dan istediğinde de ortaya çıkar. Fâzıla ayrıca, eğer Remzi ile boşanıp Mukaddem'le evlenirse sırf bunun için intihar numarası yapmakla suçlanacağından korktuğunu söyler ki bu da oldukça makul bir gerekçedir. (s. 275) Şebib'le evliliği ise bu anlamda daha makuldür.

Fâzıla'nın nasıl olup da Mukaddem'le o kadar yıl nişanlı kaldıktan sonra Remzi'yi ve daha sonra Şebib'i sevebildiği sorusunun cevabını da yazar romanda titizlikle işlemiştir. Aslında Fâzıla'nın Mukaddem'e âşık olduğu romanın hiçbir yerinde geçmemektedir. Fâzıla'nın, nişanlı oldukları zaman bile, âştan çok vefa duygusudur. Örneğin romanın daha ilk bölümünde Fevkiye, Fâzıla'ya nişanlılığından memnun olup olmadığını sorduğunda Fâzıla memnuniyetini Mukaddem'den çok Mukaddem'in annesi Münevver Hanım'dan ve bu evliliğin gerçekleşmesiyle Şefik'i de yanına alabilmesiyle ifade eder:

“– Ey sen bundan memnun musun ya?

– Münevver Hanımefendi beni de Şefik'i de çok sever. Bugüne kadar bize valdelik ve hâmilik etti. Benimle beraber Şefik'i de kabul edecekmiş. Elbet memnun olurum.” (s. 28)

Fâzıla, Mukaddem'e iftira atıldıktan sonra Münevver Hanım'la Fevkiye'nin evinde yaptığı görüşmeden sonra başına gelenleri düşünürken de Mukaddem'le nişanlılığına bakış açısı “aşk merkezli” değildir.

“Fâzıla'nın yüreği, Mukaddem Bey'den ziyade Münevver Hanım'a yanıyordu. Valdesinin nevaşisine doyamamış olan öksüz, sıfır sinninden beri valde hasret-keşi olduğundan, muhabbet ve mürüvvet gördüğü Münevver Hanım'ı valde yerine koymuştu. Mukaddem Bey'i beğeniyordu. Her halini takdir ediyordu. Seviyordu da! Fakat zeki kız çıldırmasıya muhabbeti, fikr ü hayâlini daim onunla meşgûl etmeyi tezevvücünden sonraya saklıyordu. Aşk denilen kahraman, şu genç kızını tamamıyla mağlup edip de istediği gibi kullanamıyordu.” (s. 123)

Fâzıla'nın Mukaddem'a bakışı, Fransız institutrice'le olan konuşmasında da tekrar açıklanmıştır:

“– Seviyor muydunuz, dedi

Fâzıla dalgın bir halde:

– Bilmem, dedi.

İstitutrice – Zavallı çocuk!

Fâzıla elini göğsüne koyup –Yüreğim yanıyor ama muhabbetten mi, merhametten mi? Neden? Onu bilmiyorum.” (s. 150)

Fâzıla'nın Remzi'yle evlendikten sonra yaşadığı duygular tarif edilirken Mukaddem'le ilgili yine şunlar söylenir: “Bâde'l-izdivaç meydan-ı tetebbu tevessü etmiş demek olduğundan, Mukaddem Bey hakkındaki hissiyatının bir büyük ciheti de

rikkat, merhamet ve nimat-şinaslıktan ibaret olduğunu bil'âhire zevci hakkındaki hissiyâtından anladı.” (s. 167)

Yazar böylece, aslında Fâzıla'nın Mukaddem'e hiçbir zaman âşık olmadığını söyleyerek Remzi'ye olan sevgisinin ve daha sonra Remzi'den nefret edince Şebib'e duyduğu sevginin gerekçesini de açıklamış olur. Remzi öldükten sonra Mukaddem'le, bir vefa borcunu yerine getirmek için evlenmemesinde ise bu defa ortada Enise ve çocuk faktörü vardır, Enise ve çocuk bu evliliğin gerçekleşmemesinin gerekçesi olurlar.

Yazarın bütün bu gerekçelendirme hassasiyetlerine karşın, romanda bazı gerekçelendirme kusurlarından da bahsedilebilir. Bunlar içinde en belirginini, Nâbi-Fevkiye evliliği motif dizgesindedir. Nâbi, sadece zengin olduğu için ve hatta görmediği halde Fâzıla'dan Fevkiye'yle evlenmesini sağlamasını ister, Fâzıla ise reddeder. (s. 92-95) Ancak Fâzıla'nın korktuğu başına gelir, Nâbi bir şekilde Fevkiye'yi bulur ve kendine âşık eder. Bu durum Fevkiye'nin evinde büyük bir felaket gibi karşılanır. Fâzıla da Fevkiye'ye dil döker:

“–Pederinin, valdenin de seni ne kadar sevdiğini düşün kardeşim. Sen de onlara merhamet et! Onlar da seni seviyorlar. Hem Nâbi ile olan muhabbetiniz gibi dört günlük değil. Seni bu boya getirdikleri seneler zarfında hep sevmişlerdir. Nâbi Bey sana münâsib bir zevç olsa onlar seni mükedder etmek isterler mi? Sen onların bir tanecik evlâdı, yegâne medâr-ı sürûr ve iftiharısın!” (s. 110)

Fâzıla'nın bütün bu dil dökmelerine rağmen neden Nâbi'nin niyetinin ne olduğuyla ilgili aralarında geçen konuşmayı Fevkiye'ye anlatmadığı ise mechuldür. Bunun gibi belirgin bir eksiklik olmasa da romanın genel mantık örgüsünde yer almaması nedeniyle eleştirilebilecek diğer motifler de şöyledir: Câlibe, kötülük üzerine var olan bir kahramanken onun böyle biri olmasının gerekçesi romanda açıklanmamıştır. Câlibe'nin Sühâ'ya olan aşkı da fazlasıyla sıradışıdır. Kardeşine bile merhamet etmeyen bir kadının böylesine uzun süreli ve yoğun bir aşkı yaşaması makul değildir. Bu aşk, Câlibe'nin “çapkınlıkları” ortaya çıkıp Sâi Bey'in evinden kovulduktan sonra bile, Sühâ'nın evinde yaşarken, karısıyla olan muhabbetini kıskanacak kadar çoktur. “Câlibe hâlâ sevmekte olduğu bir adamı zevcesiyle beraber karşısında görmekle her gün ölüm acıları gibi acılar geçiriyordu.” (s. 352) Gerekçesi oldukça zayıf olan bu aşk motifinin, Câlibe'nin çektiği cezanın katmerlenmesi için yazar tarafından ona tattırılan bir acı olduğu açıktır.

Romanın başlarında, Sühâ'daki, Câlibe'nin evinden kalmama konusunda gösterdiği ince düşünceliliğin, kısa bir sürede, temellendirilmeden, Fâzıla'ya

nişanlısından ayırmayı düşünecek kadar hain bir ruh haline evrilmesi, romanın ihtiyacı olan entrika içindir. Ancak bu motif başarılı bir şekilde gerekçelendirilmeden romana dâhil edilmiştir.

Romanın sonlarında, tam da motiflerin iyice düğümlendiği noktada, düğümün kendiliğinden çözülmesini sağlayan Remzi'nin ölümü motifinin, Şebib'in okuduğu bir gazete aracılığıyla romana dâhil edilmesi de, tesadüfe müracaat edilmesi nedeniyle, yine eleştirilebilecek gerekçelendirme kusurlarındandır.

Romanın yazarının, gerçeklikle, romanlarda anlatılan olayların gerçek hayatta da insanın karşısında çıkabileceğini söylemekle yetinerek kurduğu ilişkiden de anlaşılacağı üzere, gerçekçi olmak yazarın en önem verdiği konulardan biri değildir. Câlibe kahramanının akıl almaz derecede kötü oluşu yazarın bu konuyu göz ardı ettiğinin göstergesi olarak alınabilir. Buna rağmen romanın tamamen masalsı bir atmosferde geçtiği de söylenemez. Romanda anlatılan olayların hangi zaman diliminde yaşandığına dair belirgin ifadeler bulunmasa da mekân olarak İstanbul ve Beyrut gibi gerçek şehirlerin kullanılması, alışlageldik gerçekçi gerekçelendirme uygulamaları olarak *Muhâdarât*'ta da görülmektedir.

Bunların dışında gerçekçi gerekçelendirme olarak değerlendirilebilecek çeşitli motifler de bulunmaktadır. Bunlardan ilki ilk bölümde devrin okuyucusuna tanıdık gelebilecek düğün adetlerinden bahsedilerek, roman içindeki dünyanın okurun yaşadığı dünyayla benzerliği üzerinden bir gerçeklik yanılsaması yaratmak için kullanılan motiflerdir.

“Düğün evi ne kadar büyük olursa olsun düğünün şöhreti de familyanın büyüklüğü nisbetinde olacağından her halde kalabalık da hanenin büyüklüğü nisbetinde olur. O kalabalıkta tatlı tepsisi ile kahve tepsisi taşıyanlara ne demeli! Allah imdâd etsin. O gün gelin ile güveye verilen şeref pek büyüktür.” (s. 20)

“Mekteb-i Harbiye” (s. 210), “Bank Osmanî” (s. 357) gibi gerçek kurumların kullanılması ve gerçeklik yanılsaması yaratmak için bazı bilgilerin gizlenmesi tekniği de yine bu gerekçelendirme kapsamında değerlendirilebilir: “Remzi ağır yaralı olduğu halde ... civarındaki hanesine nakledilmiş, ne kadar müdâvâta teşebbüs olunmuşsa da...” (s. 331)

Bazı nesnelere sahte ipucu olarak kullanılmaları, düzenleyimsel gerekçelendirme kapsamındadır:

“Remzi ve birkaç uşakla çıktılar, köşke yakın olan sahilleri muayenede iken bir tarafta, deniz kenarındaki kayaların bir yerinde, açılmış olduğu halde bir altın bilezik ve

şifreli bir mendil buldular ki bilezik, Fâzıla'nın daima kolunda taşıdığı bir bilezik ve mendil de, Remzi ile kendi isminin ilk harfleri olan F.R. harfleriyle işlenmişti.” (s. 213)

Bu nesnelere Fâzıla'nın intiharının, ölümünün kanıtları olarak gösterilmesine rağmen aslında öyle olmadığı, bunların sahte ipucu olduğu, Fâzıla'nın yaşamıyla ortaya çıkar. Fâzıla bilezik ve mendili oraya nasıl düşürmüş olabileceğini şöyle anlatmıştır:

“Hiç bir tedbir ve çare bulamadığımı görünce ümitsizlikten gelen bir halsizlikle ellerimi yanıma bırakıvermişim! Sağ elimin kayanın üzerine düşmesiyle ‘tak’ bir sadâ geldi ki bu sadâ, el gibi yumuşak bir cismin çarpmasıyla husûle gelmeyeceği mâlûmdu. Bir kayaya ve bir de elime baktığımda her gün taşımakta olduğum yüzüğü gördüm ve bu yüzüğü valdem hayatındayken her gün parmağında taşıdığı için ben de taşırdım. İşte o zaman yüzüğün taşından ziyade karşımda bir ümid parladı! Artık kendimi birkaç günler, belki bir iki ay kadar idare edecek bir servete malik olduğumu gördüm. Kemâl-i metanetle yerimden kalkıp yürüdüm. Üsküdar yolunu tuttum.

Mukaddem – Kayanın dibinde sizin bir bileziğinizle bir de mendilinizi bulmuşlar.

Fâzıla – Mendil ekseri düşürülen bir şey olduğu için düşürmüş olmalıyım! Demek ki bilezik de elimin taşa çarptığında kolumdan düşmüş!” (s. 262)

Fâzıla'nın yukarıdaki alıntıda bahsettiği yüzükten ise daha önce romanda hiç bahsedilmemiş olması, bir düzenleyimsel gerekçelendirme eksikliği olarak nitelendirilebilir.

Estetik gerekçelendirme (alışkanlığı kırma) kapsamında değerlendirilebilecek ilk motifler, İstanbul'dan Beyrut'a taşınmış kişilerin Beyrut düğünlerinin adetlerini şaşkınlıkla karşılaşmasıdır. Bu motifler okurun da bu duyguyu paylaşmasını sağlamıştır. Çünkü bu adetler Türk okurunun bildiği düğün adetlerinden oldukça farklıdır:

“– Bir uzun masanın önüne üç süslü taze kadın oturmuş. Herkes seyrine bakıyordu. Ben bunları gelin sandım. Çifte gelin olduğunu bilirdim ama üçüzlüsünü bilmiyorum diye küçük hanıma sordum...

Enise – Doğrusu bir bilen adama sordun ki... Ben de senin gibi şaşırılmış bakıyordum!...

Diğer cariye – Ey onlar kimmişler?

Cariye – Dur, daha lâkırdımı bitirmedim. Anlatayım da sonra kim olduğunu sor. Çünkü biz de onları hemen görünce bilemedik. Tazelerin, önüne oturmuş oldukları uzun masa üzerinde, her birinin önünde mükemmel donanmış birer tabla yemiş duruyordu. O genç kadınlar gözlerini o tablalardan ayırmayıp, bir yere bakmaksızın oturuyorlardı. Ne de güzel şekerlemeler de vardı. Ben evvelce bunlardan biz de sanmıştım da alıcı gözüyle bakmıştım.

– Ne? Halayıklara vermediler mi?

– Nasıl halayıklara? Hanımlara bile veren kim?

(...)

– A ne tuhaf adet hanımcığım!

Enise – Yok, orada o tuhaf görünmüyor. Düğün evinde tuhaf ve acâib olan biz olduk. Yeni gelinlerden başka herkesin önünde birer çıkın. Kiminin zevci getirmiş, kiminin babası, kimi de kendisi alıp gelmiş.” (s. 219-220)

Romadaki diğer estetik gerekçelendirme örnekleri daha çok cümle düzeyindedir. Örneğin aşağıdaki cümlede Fâzıla'nın mutluluklarının çoğunlukla geçici olduğu, genel anlamda hüznü bir kişi olduğu şu cümleyle ifade edilmiştir:

“Fakat bu tebessümler lâıyk olduğu güzel dudaklardan şimşek gibi seri bir surette geçmekte olup hemen yine eser-i hüznü ve gam rûnümâ olmaktadır.” (s. 23)

Aşağıda ise Câlibe ve Sühâ'nın yakalanma anı anlatılmaktadır:

“... Fâzıla, odadan girer girmez yalnız bir âna mahsus olmak üzere öyle bir ürküntü tavrı gösterdi ki oda içinde iki engerek yılanı görseydi ve hattâ bu iki yılanın ikisi birden kendi üzerine hücum eyleseydi belki tüyleri bu kadar ürpermez, belki böyle bir havf-ı müteneffirâneye duçâr olmazdı. Evet! Oda içinde vâkıa birisi Câlibe ve diğer Sühâ'dan ibaret iki engerek vardı. Hem bunlar öyle bir vaziyette sarmaş dolaş olmuşlardı ki bunu görenlerin bunlara bir çift süt birader ve hemşire diyebilmeleri şöyle dursun, insan olduklarını teslim edebilmeleri bile kabil değildi.” (s. 129)

Yukarıda alıntıyla yazar, hem Câlibe ve Sühâ'yı kötü varlıklar olarak bilinen yılanlara benzetmiş hem de onların birbirlerine sarılmalarının nasıl görüldüğünü “iki yılanın birbirine sarılması” tasviriyle okurun gözünde canlandırmasını sağlamıştır. İki insanın birbirine sarılması her zaman “yılan” üzerinden anlatılmadığı için, bu benzetmenin bu romana has olduğu ve motifin estetik bir şekilde romanda yer aldığı söylenebilir.

2.8.4 Muhâdarât İle İlgili Son Değerlendirmeler

Muhâdarât, macera romanlarının kurgu tekniği kullanılarak; okura faydalı olmak, nasihatlerde bulunmak için yazılmış bir roman görünümündedir. Macera romanları ise temanın değil heyecan ve merak unsurlarının ağırlıkta olduğu romanlardır. İşte Fatma Aliye, bir kahramanın maceralarını verirken her macerada mesaj vermeye eğilimli olmuş, bu da romanın dağınık bir temaya sahip olmasına neden olmuştur. Örneğin benzer bir kurguya sahip olan *Sergüzeşt*, tek bir tema etrafında toplanabildiği için daha derli toplu bir biçime sahip olmuştur. Ancak *Muhâdarât* böylesi bir bütünsellikten uzaktır. Mukaddem ve Fâzıla'nın Beyrut'ta karşılaşmaları, Sühâ'daki ani değişimlerin yeterince başarılı gerekçelendirilememesi gibi sebepler de romanın diğer biçimsel kusurlarıdır.

Buna rağmen *Muhâdarât*'ın kendisinden sonra gelen yazarları etkileyebildiği görülmektedir. Çetin'in de tespit ettiği üzere (2002, 51)⁶¹ *Muhâdarât*'taki bazı kahramanların belirleyici özellikleri ve kahramanlar arası ilişkiler *Aşk-ı Memnu* romanıyla büyük benzerlikler göstermektedir. Bu noktada şöyle bir eşleştirme yapılabilir: Fâzıla–Nihal, Câlibe–Bihter, Sâi Bey–Adnan Bey, Bihruz–Sühâ, Şefik–Bülend. Bu kahramanlar birbirlerine çok yakın özellikler gösterirler ve yine benzer bir ilişki ağı içindedirler. Her iki romanın sonunda da baba (Sâi Bey – Adnan Bey), “kötü kadın”dan (Câlibe–Bihter) kurtulmuş ve aile eski mutlu günlerine geri dönmüştür. *Muhâdarât*'ın Halit Ziya gibi bir yazarın dikkatini çekmesi ve onu etkilemiş olması ihtimali dikkate değerdir.

⁶¹ “Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* adlı eseri bazı noktalarda *Muhâdarât*'a benziyor. İki roman arasında kişiler ve özellikleri bakımından çok benzerlikler var. Saî ve Adnan Bey'in önceki ölen eşlerinden bir kız bir oğlanları vardır. Karıları Calibe ve Bihter, genç, güzel, servete, gösterişe düşkün, tensel hazlardan başka hiçbir ahlâkî değere sahip olmayan, kocalarıyla aralarındaki yaş farkından dolayı kadınlıkları tatmin edilmemiş ve bu yüzden aşk ve şehvetlerini çevrelerindeki genç erkeklerle yasak aşk yaşayarak tatmin etmeye çalışan, kocalarına ve evlerine hâkim olan, iradeli, kötü üvey annelerdir. Calibe Fazıla'nın, Bihter de Nihal'in hayatını cehenneme çevirir. Bu genç kızların evliliklerinde yine en büyük engel, üvey anneleridir. Her iki romanda da bir üvey annenin ailenin saadetini özellikle de bir genç kızın saadetini mahvetmesi üzerinde durulur. İki romanda da üvey annelerin sonu trajik olarak biter ve babalar acı tecrübelerden sonra kızlarıyla tekrar bir araya gelirler. Behlül ile Süha ve Nabi arasında bazı benzerlikler var. *Muhâdarât*' ta İhya, İstanbul dışında bir memuriyete gittiği için oğlu Nabi ve yeğeni Süha, Saî'nin konağında kalır. *Aşk-ı Memnu*'da da Behlül'ün babası yine aynı şekilde İstanbul dışına bir görevle gittiği için Behlül Galatasaray lisesine yatılı olarak verilir ve hafta sonları amcası Adnan'ın yalısına devam eder. Her iki romanda da üvey anne ve genç kız düğüne giderler ve uzun uzun düğün tasvirleri yapılır.” (Çetin, 2002: 51)

SONUÇ

Sanatın temeli kurguya dayanır. Hayatı olduğu gibi gösterdiği gibi iddia edilen resimlerde bile hayatın anlatılmak istenen bir bölümü tuvale yansıtıldığından, hayat içinde bir seçme yapılmış ve dikkat o seçilen ana yöneltmiştir. En gerçekçi romanlarda bile hayatın ayıklanmadan romana dâhil olması mümkün değildir. Gerçek zamanla roman zamanı arasındaki fark olmadan roman yazmak imkânsızdır. Örneğin romancı “Ali dört yıl boyunca üniversiteye gitti.” gibi bir cümleyle kahramanın ne yaptığını bir cümleyle özetleyebilir. Bu imkân olmasaydı, romancının o dört yılda saniye saniye kahramanının ne yaptığını okura aktarması beklenirdi. Sonuç olarak sanat hayatı değiştirir.

Bu durumda, bir eleştirmeni, sanatın kendisi dışındaki dünyayı nasıl yansıttığı, ne kadar yansıttığından çok hayatı nasıl değiştirdiği ilgilendirmelidir. Bu bakış açısı, edebiyat kuramlarında genel olarak “biçimcilik” olarak ifade edilmektedir. Biçimci bakış açısı, dış dünyayı, sanatın kurguladığı kurgu dünyanın içinde aramaz; sanat ürünün kendisine bakar. Çünkü bir sanat eseri, hayattan farklıdır; kendi içinde bir bütünlüktür.

Bu bakış açısının ilk işaretleri Aristoteles’in eserleri kullanılan ortak teknikler açısından incelemesiyle başlamıştır. Kökenleri Aristo’ya kadar uzanan Rus Biçimcileri ise, Romantik dönemlerden de aldıkları ilhamla; bir metnin, nasıl eser haline geldiğini anlamaya çalışmışlardır. Eserin kendisi dışındaki dünyadaki ilişkisinden çok kendisiyle ilgilenilmesiyle ortaya çıkan bu bakış açısı, daha sonra Prag Okulu’nun, Yapısalcılığın, Yeni Eleştiri’nin ve Postyapısalcılığın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Biçimcilerin buldukları ilk teknik, aslında aynı zamanda sanatın işlevidir de: Alışkanlığı kırmak. İnsanların sanata ilgi duymasını sağlayan şey, sanatın hayatı farklılaştırmasıdır. Şiir, konuşma dili değildir; roman da hayatın birebir kopyası değildir. Rus Biçimcileri bu temel mottodan hareketle eserlerin iç yapısına eğilmiş, edebiyatı; psikoloji, sosyoloji ya da tarih gibi disiplinlerin “örneklem alanı” alanı olmaktan kurtarmaya çalışmış ve edebiyatın değerli olmak için başka alanlara ihtiyaç duymadığını göstermek istemişlerdir.

Biçimcilerin edebiyata bakışlarında dili bir sistem olarak ele alan Saussure’ün de etkisi olmuştur. Biçimciler de edebiyatı, Saussurecü bir bakış açısıyla, zaman içinde değişerek ilerleyen bir sistem olarak görmüşler ve eserleri tek tek incelemişlerse de

eserin sistem içindeki yerini de belirtmeye çalışmışlardır. Örneğin Rus Biçimcilerinin lideri durumundaki Şklovksi, Don Kişot'un yapısını incelerken onun Binbir Gece Masalları ya da Dekameron'a benzeyen yapısını göstermiş, bir yandan da onun bu anlatılardan farklı olan yanını ortaya koymuştur: Eski anlatılarda hikâyeler tek bir kahramana bağlanmazken Don Kişot'ta ilk defa hikâyeler bir kişinin başından geçmiş olması gerekçe gösterilerek tek bir kahramana bağlanmıştır. Bu da roman türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Anlatılardaki bu değişim, belirli tekniklerin sıklıkla kullanılarak okurların bir alışkanlık kazanmasına sebep olması, bu durumun da sanatçıyı yenilik yapmaya zorlaması döngüsüyle sürekli bir şekilde görülmüştür. Edebiyat tarihleri, bu değişimlerin tarihidir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Türk romanı sisteminin bir parçası olarak Tanzimat romanını oluşturan eserlerin birbirleriyle benzeşen ve benzeşmeyen yönleri, kendisinden öncekilerden nasıl etkilendikleri, kendilerinden sonrakileri nasıl etkiledikleri, Rus Biçimcilerinin roman incelemelerinde kullandıkları terimler aracılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır.

Tanzimat dönemi romancılarının bazı ortak temalar etrafında birleştikleri açıktır. Tanpınar'ın bu durumu, Tanzimat edebiyatının aceleye gelmesinin, romancıların çevresinde olup bitenlerden hareketle bir şeyler yazmaya ya da başkalarından etkilenmeye daha açık olmalarına neden olduğuyla açıkladığı, çalışmanın önceki sayfalarında açıklanmıştı. Bu ortak temalar, daha çok kadın erkek ilişkileri gibi okurun kolaylıkla ilgisini çekebilecek özellikler göstermişlerdir. Tanzimat romanında Halit Ziya'daki gibi aydın bunalımları, Peyami Safa'daki kültür sorunları, Tanpınar'daki eski devirlere özlem temaları görünmez. Bunda, romancıların kolay olduğu için bu yola tevessül etmelerinin yanında, yeni bir medeniyet dairesine giren halkın bu medeniyete alıştırılması için öğretici olmak istemelerinin de etkili olduğu söylenebilir. Dönemin iki ana teması kadın-erkek ilişkileri (*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, *İntibah*, *Zehra*) ve Batılılaşmayı doğru anlamının gerekliliğidir (*Felâatun Bey ve Rakım Efendi*, *Araba Sevdası*). *Sergüzeşt*, cariyelik kurumunun hatalarını; *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* Osmanlılık şuurunu, "*Muhâdarât*" ise iyilikle kötülüğün savaşını anlatarak bu tematik eğilimden ayrılırlar.

Aşağıda belirtilecek ikisi dışındaki bütün romanlarda da "aşk", temaların anlatılabilmesi için kullanılan fabula gereci olmuştur. Macera romanlarının fabula

tekniğini kullandıkları için bir kahramanın başından geçenleri fabula haline getiren *Sergüzeşt* ve *Muhâdarât* da ise aşk bağı motifleri bir araya getiren önemli bir geçiş durumunda değildir.

Romanlar, fabulanın, kurgunun oluşumundaki etkisi anlamında da ikiye ayrılabilir. Bir tarafta bağı motif ağırlıklı bir kurguya sahip *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, *İntibah*, *Sergüzeşt*, *Zehra*; diğer tarafta ise kurgunun oluşumunda özgür motiflere de yer veren ve mesajını fabulaya bırakmayan *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, *Araba Sevdası*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Muhâdarât* vardır. İlk grupta verilmek istenen mesaj ya da mesajlar, fabula üzerinden anlatılırken, ikinci grupta bu mesajlar daha belirgin bir biçimde romanlarda yer almıştır. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta ve *Sergüzeşt*'te birer ek hikâyeye kullanılarak mesaj daha belirgin hale getirilmeye çalışılmıştır; ancak *İntibah* ve *Zehra* mesajın ne olduğunun belirsizleşmesine neden olacak kadar fabula ağırlıklıdır. Bu iki roman, bağı motiflerden oluşmuş bir dizge olarak nitelenebilir. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* dışarıda bırakılacak olursa, bu üç romanın bir diğer ortak bir özelliği olarak, özgür motif çok az olduğundan, olayların ilerleyişini yavaşlatmak için sıklıkla tasvir ya da ruh tahlili yapılmasıdır.

Belirgin özgür motiflerin kullanıldığı romanlarda da, özgür motif-bağı motif dengesini sağlamakta bazı sorunlar görülür. Örneğin *Araba Sevdası*, bu anlamda *İntibah* kadar derli toplu olmayan bir romandır. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* da ise asıl kahramanın yazarın sözcülüğünü fazlasıyla üstlenmesi, yazarın anlatmak istediğini bu kahramanın ağzından, başkalarıyla tartıştırmak dile getirmesi ve bu bölümlerin bazen romanda fazla uzun olması nedeniyle benzer sorunlar görülür. *Muhâdarât*'ta yine kahraman açıkça bir görüş dile getirerek yazarını hissettirir ve romanın kurgu dünyasını zedeler. Bu anlamda, yazarla özgür motifler arasındaki bağı en az hissedildiği ve özgür motiflerin hacim olarak fazla yer almadığı *Felâton Bey*'le *Rakım Efendi* romanının bu dengeyi en başarılı şekilde kuran roman olduğu söylenebilir.

Dönemin romanlarında mekân kullanımında en fazla dikkati çeken husus, romanların başında, romandaki herhangi bir motifle ya da kahramanla ilişkisi olmayan tasvirlerin yapılmış olmasıdır. *Felâton Bey ve Rakım Efendi*, *İntibah* ve *Araba Sevdası*'nın başında Çamlıca, *Zehra*'nın başında Boğaziçi bu şekilde tasvir edilmiştir. Bu tasvir anlayışının kasidelerin başındaki nesiblerden etkilenilerek yapıldığına dair

belirgin işaretler, bu romanlarda, mekândan bağlı motiflere geçmek için çeşitli girizgâh ifadeleri kullanılmasıdır ki bu ifadeler de kasidelerdeki girizgâh beyitlerine benzetilebilir. Bu romanlar dışında, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'nin da başında böyle bir tasvirden bahsedilebilir; ancak bu romanda, en azından, romanın özgür motiflerine hizmet eden bir yandan, bir kahramanın mekânlara yüklediği anlamlardan bahsedilebilir. Ayrıca bu romanda bu tasvir bölümünde çeşitli düğümler atılarak, bir yandan da okurun meraklanması sağlanmıştır. Diğer romanlarda ise böyle bir tasvir yapılmamıştır.

Tanzimat romanında, kahramanlar çoğunlukla tek yönlüdür. Belirleyici özellikleri çoğunlukla değişkenlik göstermez. Ancak dikkate değer birkaç kahramandan bahsetmek gerekir: Bunlardan biri Mehpeyker'dir. Mehpeyker, aslında aşkına sadık bir kadındır ve Ali Bey'e ihanet etmemiştir. Ancak romancı, o dönemin koşullarında düşkün bir kadını "iyi" göstermek istemediği için olsa gerek anlatıcı aracılığıyla onu sürekli aşağılamıştır. Aldığı intikam ise "hafifmeşrep" bir kadın olmasıyla ilgili değildir. Romanın "kurban"ı görünümünde olan Ali Bey ise aslında derinlikli düşünmeden hemen kadınları mahkûm eden, Dilâşub'u basit bir iftirayla dövebilen bir kahramandır. *İntibah*'ın basit kurgusuna rağmen başarılı bir roman olarak addedilmesinde, kahramanların bu değişken durumlarının, sıra dışı belirleyici özelliklerinin etkisi olduğu söylenebilir. Sonuç olarak ne Ali Bey çok iyi ne de Mehpeyker çok kötü bir kahramandır. Bu anlamda romanda klasik iyi-kötü çatışması şablonundan oldukça farklı bir kahramanlar arası ilişki sistemi olduğu söylenebilir. Bahsi geçen durumla ilgili bahse değer diğer roman kişileri *Zehra*'da yer almaktadır. Tanzimat romanları içinde en derinlikli ve gerçeğe yakın işlenen kahramanlar bu romanda yer almaktadır. Özellikle Sırrı Cemal'in, Tanzimat romanının alışılmış "mazlum" cariye profilinin tamamen dışında, evin beyinin kendisine ilan-ı aşk etmesiyle hemen karşılık verip nihayetinde evin beyi Subhî Bey'le evlenen bir kahramandır. Romanın başında gayet efendi ve çalışkan biri olarak tanıtılan Subhî Bey ise roman ilerledikçe hovardalık peşinde koşan bir ehl-i keyfe dönüşür. Romanın sonunda ise katil olur. Bu değişiklikler, romanın kahramanlar arası çatışmalar üzerinden yürümesini sağlaması bakımından romana önemli katkı sağlamıştır.

Bunun yanında kahramanlarla dikkati çeken bir başka durum Tanzimat romanında çalışkan ve idealist kahramanların pek fazla olmamasıdır. Bunun istisnası

olan iki kahraman Rakım Bey ve Mansur Bey'dir. Rakım Bey, esasında Felatun isimli kahramanı belirginleştirmek için dahi olsa, çalışkan ve dürüst bir kişi olarak tanıtılır ve roman boyunca da bu belirleyici özelliklerde hiçbir değişiklik olmaz. Mansur Bey ise tam anlamıyla idealist hatta biraz hayalcidir. Romanın sonunda ise Mansur Bey, hedeflerine ulaşamadığı için Manisa'da kendi ütopyasını yaratmak zorunda kalır. Bu olumlu kahraman azlığı, döneme egemen olan melankolik ruh haline bağlanabilir.

Gerçekçi gerekçelendirme açısından değerlendirildiğinde, en başarılı romanın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* olduğu söylenebilir. Bu roman dışındaki bütün romanlarda romanın hayatla olan bağlantısı çoğunlukla İstanbul'daki yer isimlerinden geliyordu. Kahramanların Çamlıca'da geziniyor olması, onların gerçek bulunması için yeterli görülen bir teknikti. Dönemin romanlarında bu etkiyi yaratmak için kullanılan bir diğer teknik de, anlatılanın gerçek olduğu intibamı yaratmak adına bazı şeyleri gizleme tekniğidir. Bu teknik çoğunlukla parantez içine noktalar konarak uygulanıyordu: (...) Bey gibi. Hâlbuki *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında sadece İstanbul'daki yer isimleri kullanılmakla kalmamış, romanın ana kahramanının yaşadıkları üzerinde devlet dairelerinin, çalışanların hali tasvir edilmiştir. *Araba Sevdası* romanındaki "kalem" motiflerinin, bu romandakinin yanında daha karikatürize ve mizahi kaldığı söylenebilir.

Estetik gerekçelendirmenin az kullanıldığı/çok kullanıldığı romanlarla ilgili yapılabilecek bir tasnif, başlarda yapılan "fabula ağırlıklı olan/ olmayan romanlar" tasnifiyle bir uyuma içerisindedir. Buna göre, fabula ağırlıklı romanlarda estetik gerekçelendirme fazla, özgür motif ağırlıklı romanlarda ise estetik gerekçelendirme azdır. Bunun sebebinin de romanına bağlı motifler dışında motif sokmak istemeyen romancının kahramanları ve motifleri daha detaylandırmak istediği, bunu yapmak için de dilin imkânlarını zorlayarak estetik gerekçelendirme örnekleri verme yolunu seçmesi olduğu söylenebilir. Aynı zamanda romancı bağlı motifleri bir çırpıda anlatıp bitiremeyeceğine göre, elinde bağlı motifleri yavaşlatmak için, estetik gerekçelendirmeden başka fazla gereç bulunmaması da bu durumu açıklayabilir. Estetik gerekçelendirmenin, adından da anlaşılacağı üzere, okura sanatsal bir keyif vermek amacıyla yapılmış olması da yine *İntibah*, *Sergüzeşt*, *Zehra* romanlarında çokça kullanılmasının sebebi olabilir. Özgür motiflerin sıklıkla kullanıldığı romanlarda ise özgür motifler çoğunlukla syuzhette bağlı motifleri engellemek için kullanılmışlardır.

Rus Biçimcilerinin, tek tek eser incelemeleri yapsalar da, temel amaçlarının eserlerin birbirini etkilemesi sonucu ortaya çıkan sistem içi değişiklikleri anlamak olduğu daha önce ifade edilmişti. Eserlerin tek tek incelenmesinin nedeni ise sistemin nasıl değiştiğini, nereden nereye geldiğini spesifik olarak eserler üzerinden örnekleme istekleridir. Bütün bu tespitler ışığında Tanzimat romanında *Sergüzeşt* ve *Zehra* romanlarının, kaside biçiminden izler taşıyan *İntibah* romanından yoğun etkiler taşıdığı ve gerekçelendirmeyi önemseyen, tasviri gerektiğinde kullanan, ruh tahlillerine dikkat eden bu çizginin daha sonra Halit Ziya tarafından devam ettirildiği söylenebilir.

Mai ve Siyah romanının fabulası ve Ahmet Cemil isimli kahramanın belirleyici özellikleri açısından *Felâtn Bey ve Rakım Efendi* ve *Araba Sevdası* romanından etkiler taşıdığı ilgili romanların başlıklarında ifade edilmişti. Bu noktada, Halit Ziya romancılığını tematik anlamda etkileyen *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Muhâdarât* romanlarından da bahsedilebilir. Ahmet Cemil, Mansur Bey gibi idealist, sözünü sakınmayan, dürüst ve çalışkan bir adamdır. İkisinin sonu da hüsrana olur, ikisi de İstanbul'u terk etmek zorunda kalırlar. Daha belirgin benzerlik ise ilgili başlıkta da ifade edildiği üzere *Muhâdarât* romanındaki kahramanlarla *Aşk-ı Memnu* arasındaki benzerliklerdir.

Bu çizgiden başka bir çizgi de meddah geleneğinden izler taşıyan *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*, *Araba Sevdası*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, *Muhâdarât* ile gösterilebilir. Bu çizginin de daha sonra teknik anlamda Hüseyin Rahmi Gürpınar'la, tematik anlamda da Milli edebiyat romanıyla devam ettiği söylenebilir.

Sonuç olarak, Rus Biçimciliği kuramı açısından Tanzimat romanına bakıldığında bazı çıkarımlar yapılabilmektedir: Bazı romanlarda bağlı motiflerin (fabulanın) ağırlıkta olması, özgür motiflere yer verilmemesi temanın muğlaklığı sonucunu doğurmuştur. Özgür motiflerin gereğinden fazla yer alması ve anlatıcının bu özgür motiflerdeki belirgin tavrı ise roman türünü bir öğüt kitabı olmaya yaklaştırmıştır. Tanzimat yazarlarının bir romanın okunması için gerekli olan merak duygusunu tesis etmek için motiflerin kurgu içindeki yerlerini başarılı bir şekilde değiştirdikleri söylenebilir. Bu anlamda dönem romancılarının ilk ürünlerini vermelerine rağmen önceki örnekleri iyi inceledikleri sonucuna ulaşılabilir. Dönemin romanlarında dikkat çekici hususlardan biri de yazarların fabulanın ilerlemesi, bir çatışmanın doğması için çoğunlukla asıl kahramandaki bir eksiklikten yola çıkmalarıdır. Bu tekniğin dönemde kullanılan ortak

bir teknik olduğu söylenebilir. Dönem yazarlarının, istisnai birkaçı dışında, mekân ve tasviri işlevsel kullanma konusunda başarılı oldukları söylenemez. Bu nedenle de tasvirlerin romanın geri kalanıyla bağlantısız olması sorunu doğmuştur. Tasvirin bir işlev üstlenmesinin, ancak Halit Ziya romanında tam olarak başarıldığı söylenebilir. Eski Türk edebiyatı anlatılarıyla Halit Ziya romanı arasındaki bu dönemin, bu anlamda bir geçiş dönemi olduğu ve hem kendisinden önceki anlatılardan etkiler taşıdığı hem de Halit Ziya romanlarına giden yolu açtığı sonucuna ulaşılabilir.

KAYNAKÇA

Aksoy N, Aksoy B. (1988). Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Üzerine, Defter dergisi, S. 5, ss. 170–176.

Aksoy N. (1996), “Rus Biçimciliği Üstüne”, Batı ve Başkaları, Düzlem Yayınları, İstanbul.

Aktulum K. (2000), Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara.

Akyüz K. (1956), “Sergüzeşt Romanı Üzerine”, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, C: V, S: 55, s. 417-421.

Akyüz K. (2013), Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Aykut A. (2008). Rus Biçimciliği: Kısa Tarihçesi, Littera Edebiyat Yazıları, C. 22, ss. 67–80.

Aytaç, G. (2008), Tematik Roman İncelemesi Hayata Ayna Tutan Romanlar, Akçağ Yayınları, Ankara.

Ayyıldız M. ve Birgören H. (2009). Edebiyat Bilgi ve Kuramları, Akçağ Yayınları, Ankara.

Argunşah, H. (2006), “Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 4, Sayı 8, s. 23-100.

Aristoteles, (2002), Poetika, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Arslan N. (2007), Türk Romanının Oluşumu Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme, Phoenix Yayınevi, Ankara.

Aslan C. (2014), Şemseddin Sami, Tanzimat Edebiyatı içinde, ss. 245–264, Kesit Yayınları, İstanbul.

Balık M. (2014), Nâbizâde Nâzım, Tanzimat Edebiyatı içinde, ss. 331-354, Kesit Yayınları, İstanbul.

Banarlı, N.S. (1983), Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Bennett T. (2005), Formalism and Marxism, Taylor & Francis e-Library, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.

Bilgin, A.A (2007), “Şemseddin Sami’nin Edebiyatla İlgili Görüşleri ve Eserleri”, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S: 22, ss. 39-51, Konya.

Boratav, P.N. (1982), “İlk Romanlarımız”, Folklor ve Edebiyat içinde, s. 304-319, Adam Yayınları.

Büyük Rusça-Türkçe Sözlük (1995), Multilingual Yabancı Dil Yayınları, ГЕРОЎ maddesi, İstanbul.

Culler J. (2007). Yazın Kuramı, Dost Kitabevi Yayınları, Birinci Baskı, Ankara.

Çalışkan A. (2011). Edebiyat Teorisi Üzerine–2: Yöntemleri, Kaynakları ve Tarihçesi / On Literary Theory–2: Its Methodology, Origins and Short History, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research, Volume: 4, Issue: 16, Winter, ss.100–119.

Çeçen R. (1996), “Kara Kitap Üzerine Kara–Ak Denemeler”, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 191–204, İletişim Yayınları, İstanbul.

Çetin, N. (2002), II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanında "Aşk-ı Memnu" Teması, Ankara Üniversitesi, Türkoloji Dergisi, C: 15, S: 1, s. 19-59.

Çetin N. (2012), Roman Çözümleme Yöntemi, Edebiyat Otağı Yayınları, Ankara.

Demir Özgün, Y. (2015), "Juan Goytisolo'nun Kırk Günlük Süre Adlı Romanında Dinsel Bağlamda Kültürler Arası Diyalog", Selçuk Üniversitesi/Seljuk University Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters, Yıl/ Year: 2015, Sayı/Number: 33, Sayfa/Page: 201-210

Dervişcemaloğlu, B. (2014), Anlatıbilime Giriş, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Dino, G. (1951), "Araba Sevdası Kuruluşu Hakkında Bir Deneme", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C. 9, S. 4, Aralık, ss. 381-389.

Dino G. (1954), "Recaî-zade Ekrem'in Araba Sevdası Romanında Gerçeklik", İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası, C: XI, s. 57-75.

Dino G. (2008), Türk Romanının Doğuşu, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Eagleton T. (2004). Edebiyat Kuramı – Giriş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Emil B. (1979), Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Enginün, İ. (2015), Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Erich V. (1980), Russian Formalism History and Doctrine, Mouton Publishers, The Hague.

Eyhenbaum, B. (2010), “Biçimsel Yöntemin Kuramı”, Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri içinde, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, ss. 31–70, İstanbul.

Eyhenbaum, B. (2010a), Düzyazı Kuramı, Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri içinde, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, ss. 186–198, İstanbul.

Eyhenbaum, B. (2010b), Gogol’un Paltosu Nasıl Yapıldı, Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri içinde, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, ss. 199–219, İstanbul.

Finn, R.P. (2003), Türk Romanı (İlk Dönem: 1872–1900), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Gariper C. (2009), Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı içinde, s. 43–84, Grafiker Yayınları, Ankara.

Gariper C. (2013), Türk Edebiyatında Ara Nesil Edebi Devresi, Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış, Yeni Türk Edebiyatı içinde s. 101-148, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

Göçgün Ö. (1987), Namık Kemal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Türk Büyükleri Dizisi, Ankara.

Göçgün Ö. (2006), “Batılılaşma Yolunda: Tanzimat Sonrası Arayışlar Devrinde Şiir–Tiyatro–Hikâye ve Roman”, Türk Dünyası Edebiyat Tarihi Cilt:7 içinde, ss. 227–248, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Gökçek F. (2006), Osmanlı Kapısında Büyüme, Ahmet Mithat Efendi’nin Hikâye ve Romanlarında Gayrimüslim Osmanlılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Gökçek F. (2012), Küllerinden Doğan Anka Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar, Dergah Yayınları, İstanbul.

Harland, R. (1999), Literary Theory From Plato to Barthes, St. Martin’s Press, New York.

Huyugüzel, Ö. F. (2004), Edebiyatımızın Zirvesindekiler – Halit Ziya Uşaklıgil, Akçağ Yayınları, Ankara.

İdil, A.M. (1985), Gerçeklik ve Roman, Dayanışma Yayınları, Ankara.

İleri S. (1986), Kamelyasız Kadınlar, Ada Yayınları, İstanbul.

Jacobson R. (2010), “Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru”, Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri içinde, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, ss. 13–16, İstanbul.

Jameson, F. (2013), Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü, Çev. Mehmet Doğan, YKY, İstanbul.

Jefferson A. (1993), Russian Formalism, Modern Literary Theory A Comparative Introduction içinde, Ed. Ann Jefferson ve David Robey, B.T. Batsford Ltd, Londra.

Kabaklı A. (1966), Türk Edebiyatı C:2, Türkiye Yayınevi, İstanbul.

Kaplan M.(2016), Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karabostan A. (2006). Graham Swift’in Waterland, David Lodge’un Small World ve Martin Amis’in London Fields Adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara.

Kemal N. (1993), “Mukaddime-i Celâl”, Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi 2 içinde, ss. 342-372, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Kerman Z. (1986), Samipaşazade Sezai, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi, Ankara.

Kerman Z. (2009), Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Koç M. (2003), “ "Metinlerarası İlişkiler" Metoduna Göre Selim İleri'nin Kırık Deniz Kabukları Adlı Romanı Üzerine Bir İnceleme”, İlmî Araştırmalar 15, İstanbul.

Koçak O. (1996). Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 142–183, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kolcu, A.İ. (2008), Cumhuriyet Devri Edebiyatı 2 Hikâye ve Roman, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Korkmaz, R. (2009), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yay., Ankara.

Kudret C. (1977), Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I, Varlık Yayınları, İstanbul.

Kütükçü, T. (2018), Hayatın Dinamiklerinden Yazınsal Metne Tanzimat Romanı, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Lesic–Thomas A. (2005), “Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva's Intertextuality”, Paragraph, Vol. 28, No. 3 (November), pp. 1–20.

Mardin Ş. (1991), “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma”, Türk Modernleşmesi IV içinde, s. 23-81, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, B. (1997), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, B. (1994), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, B. (2009). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Narlı M. (2012), Toplumcu Gerçekçi Roman ve Gelişimi, “Çağdaş Türk Romanı” içinde, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir.

Okay, O. (1988), İntibah Romanı Etrafında, Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal içinde, ss. 127-147, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Okay, O. (1995), “Felâtun Bey ile Rakım Efendi”, İslam Ansiklopedisi içinde, C: 12 s. 302-303, TDV Yayın, Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, İstanbul.

Okay, O. (2015), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Özdemir, G. Ö. (2015), “Kıskançlığın Romanı Zehra’da Yapı”, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, C. 4, S. 11. s. 129-139.

Özger, M. (2004), “Samipaşazade Sezai”, Tanzimat Edebiyatı (Şiir-Roman), Kesit Yayınları, İstanbul.

Özlü, D. (1991), “Rus Formalistleri”, Adam Sanat, S: 66, s. 27-33, İstanbul.

Özön, M.N. (1964), “Türk Romanı Üzerine”, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Roman Özel Sayısı, C: XIII, S: 154, s. 577-591.

Özön, M.N. (1985), Türkçede Roman, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pamuk, O. (2010). Manzaradan Parçalar, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Parer, M.Ö. (2002), Rus Edebiyatında Fütürizm, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 42,1-2 (2002) 43-65

Parer, M.Ö. (2003) “Rus Biçimciliğinde ‘Yabancılaştırma’ Yöntemi”, Littera, Ankara, C: 12, s.167-177.

Parer, M.Ö. (2004). Rus Biçimciliği ve Şklovski, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Parla, J. (2013), Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J. (2014), Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Parlatır, İ. (2005), Rezaizade Mahmut Ekrem, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Pérez, G.J. (1979), Formalist Elements in the Novel of Juan Goytisolo, José Porrúa Turanzas–Studia Humanitas, Madrid.

Rifat, M. (2014), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2 Temel Metinler, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İstanbul.

Pomorska, K. (1968), Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance, The Hague: Mouton, Paris.

Saussure, F. (1998), Genel Dilbilim Dersleri, Multilingual, İstanbul.

Sazyek, H. (2010), “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelimler”, Hece Türk Romanı Özel Sayısı, Y: 6, S: 65/66/67, 2. Baskı, Ankara.

Schmid, W. (2010), Narratology An Introduction, Translated by Alexander Starritt, De Gruyter, Berlin / New York

Schmitz, T. A. (2007). Modern Literary Theory And Ancient Texts: An Introduction, Malden, Mass: Blackwell Pub.

Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory*. Harlow, England: Pearson Longman

Sherwood, R. (1973), "Viktor Shklovsky And The Development Of Early Formalist Theory On Prose Literature", *Russian Formalism: A Collection Of Articles and Texts In Translation*, Edited By. Stephen Barn and John E. Bowlt, Barnes & Noble, New York.

Somuncu, S. (2015), *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji*, Hece Yayınları, İstanbul.

Steiner, P. (1980–1981), "Three Metaphors of Russian Formalism" *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1b, Winter, pp. 59–116

Steiner, P. (2008), "Russian Formalism", *The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume 8: From Formalism To Poststructuralism içinde*, s. 11–29, Ed. Raman Selden, Cambridge University Press,

Striedter, J. (1989), *Literary Structure, Evolution and Value, Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Şeker, Ş. (2014), *Tanzimat Fikri ve Edebiyat – Siyasi Fikirlerin Türk Romanına Yansıması (1875–1895)*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Şimşek T. (1999), "Roman Hakkında", *Turfanda mı Yoksa Turfa mı? içinde*, ss. V-XIII, Akçağ Yayınları, Ankara.

Şimşek T. (2016), "Roman Hakkında", *Sergüzeşt içinde*, ss. 7-11, Akçağ Yayınları, Ankara.

Şklovski V. (1988). *Teknik Olarak Sanat*, çev. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, *Defter dergisi*, S. 5, ss. 177–194

Şklovski V. (2009), “The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices of Style”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Şklovski V. (2009a), “The Structure of Fiction”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Şklovski V. (2009b), “The Making of Don Quixote”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Şklovski V. (2009c), “Sherlock Holmes and the Mystery Story”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Şklovski V. (2009d), “Dickens and the Mystery Novel”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Şklovski V. (2009e), “The Novel As Parody: Stern’s Tristram Shandy”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Şklovski V. (2009f), “Bely and Ornamental Prose”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Şklovski V. (2009g), “Literature without a Plot: Rozanov”, Theory Of Prose içinde, Translated By Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, London.

Tanpınar, A.H. (2000), Yaşadığım Gibi, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2007), Huzur, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2011), Edebiyat Üzerine Makaleler, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (2013), On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tekin, M. (2010), Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Thompson, E. M. (1971). Russian Formalism And Anglo–American New Criticism: A Comparative Study. The Hague: Mouton.

Timur T. (2002), Osmanlı–Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Tinyanov, Y. (2010), Yazınsal Evrim Üstüne, Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri içinde, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, ss. 112–129, İstanbul.

Todorov, T. (2008), Poetikaya Giriş, çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul.

Todorov, T. (2010) Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Todorov, T. (2011), Eleştirinin Eleştirisi, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Tomaşevski B. (1978) “Literature and Biography”, Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views içinde, Rus. çev. Herbert Eagle, Ed. Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska, Michigan Slavic Publications, Ann Arbor, Michigan.

Tomaşevski B. (2010) Tema Örgüsü, Yazın Kuramı – Rus Biçimcilerinin Metinleri içinde, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, ss. 247–287, İstanbul.

Törenek M (2011), “Nâmık Kemâl’in Romancılığı”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Anma ve Armağan Kitapları Dizisi “Namık Kemal” içinde, s. 238-257, Ankara.

Türkçe Sözlük, (2005), Türk Dil Kurumu Yayınları, “Tema” maddesi, Ankara.

Uçan H. (2011), “Yazınsal Ürünlerde Biçim-İçerik Tartışmaları: Hakikat ve Paradoks Arasında Sanat”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C: XIII, S: 2.

Yazıcı, H. (2005), “Muhâdarât” İslam Ansiklopedisi içinde, C: 30 s. 391-392, TDV Yayın, Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, İstanbul.

Yılmaz D. (1997), Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu, Akçağ Yayınları, Ankara

Yılmaz R. (2014), Anlatı Yoluyla Dünyanın Zihinsel Yeniden Kurulumu: “Palto”, “Dönüşüm” ve “Hayvan Çiftliği” Romanlarının Alımlama Pratikleri Üzerine Bir İnceleme, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Yücel T. (2012), Eleştiri Kuramları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Zima P. V. (2006), Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi, çev. Mustafa Özsarı, Hece Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Tahsin YAPRAK
Uyruğu	T.C.
Doğum tarihi ve yeri	30.07.1980
E-Posta	tahsinyaprak@hotmail.com

Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet Yılı
Lise	Samsun Anadolu Lisesi	1998
Üniversite	İnönü Üniversitesi	2003
Yüksek Lisans	Adıyaman Üniversitesi	2012
Doktora	Adıyaman Üniversitesi	2018

İş Deneyimi, Yıl	Çalıştığı Yer	Görev
2003-2009	Özel Öğretim Kurumları, Bursa.	Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği
2009-2014	Besni Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi, Adıyaman.	Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği
2014-...	Adıyaman Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil	İngilizce
-------------	-----------

Yayınlar	<p>Uluslar arası hakemli dergilerde yayınlanan makaleler</p> <ol style="list-style-type: none">Yaprak T., Bayrak Ö. (2017), “Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı” HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature], Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, Yıl 3, Sayı 7, ss. 148-157.Yaprak T. (2015), “Kara Kitap: Roman İçinde Roman İçinde Roman...” Kesit Akademi Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 1 Eylül, 117-137.Yaprak T. (2015), “Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Mekân ve Algı Kitabının Tanıtımı”, ASOSJOURNAL, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 3, Sayı:
----------	--

	<p>11, Nisan 2015, s. 305-316 Tevfik Fikret Özel Sayısı.</p> <p>4. Yaprak T., Kıymaz M.S., Sermisakçı E. (2015), “Postmodernizm, Orhan Pamuk’un Postmodern Romanları ve Kafamda Bir Tuhaflık”, ASOSJOURNAL, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of Academic Social Science, Yıl: 3, Sayı: 10, Mart, s. 651-685.</p> <p>5. Yaprak T. (2013). “Orhan Pamuk’un Romanlarını Yazan Roman Kahramanları”, ASOSJOURNAL, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of Academic Social Science, Yıl: 1, Sayı: 1, Aralık, s. 258-269.</p> <p>6. Bayrak Ö., Yaprak T. (2013). “Türk Hikâyeciliğinde Haldun Taner’in Yeri ve Kitaplarında Yer Almayan “Töhmet” Adlı İlk Hikâyesi” Tarih Okulu Dergisi (TOD), Journal of History School (JOHS), Eylül 2013, September 2013, Yıl 6, Sayı XV, ss. 481-498. , Year 6, Issue XV, pp. 481-498.</p> <p>7. Bayrak Ö., Yaprak T. (2013). “Cengiz Aytmatov’un Yazarlık Üslubunun “Yıldırım Sesli Manasçı” Hikâyesinde İncelenmesi” The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science, Volume 6 Issue 4, p. 159-177, April 2013.</p> <p>Uluslararası bilimsel toplantılarda</p>
--	---

	<p>sunulan ve bildiri kitabında (Proceedings) basılan bildiriler.</p> <p>Yaprak T. (2015), “Kara Kitap: Roman İçinde Roman İçinde Roman...” Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 1. Uluslararası Dil Eğitimi ve Öğretimi Sempozyumu, 28-30 Mayıs.</p> <p>Yazılan uluslararası kitaplar veya kitaplarda bölümler</p> <ol style="list-style-type: none">1. Yaprak T. vd. (2016), Sorularla Yeni Türk Edebiyatı, Kesit Yayınları, İstanbul.2. Yaprak T. (2015), “Servet-i Fünun Edebiyatı (Şiir), Tefik Fikret” (Ed. Özcan Bayrak), Yeni Türk Edebiyatı I (Şiir-Roman), Kesit Yayınları, İstanbul.3. Yaprak T. (2015), “Tefik Fikret’in Şiirlerinde Mekân ve Algı Kitabının Tanıtımı”, (Ed. Özcan Bayrak) Ölümünün 100. Yılında Tefik Fikret, Kesit Yayınları, İstanbul. <p>Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler</p> <p>Bayrak Ö., Yaprak T. (2012). “Üstkurmaca ve Gerçeklik Bakımından Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanında Postmodern Unsurlar.” Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Volume: 22 / Sayı:1 / Ocak 2012.</p> <p>Diğer yayınlar</p> <p>Yaprak T. (2016), “Metinlerle Dolu Bir Gemi: Sefine”, Hece Öykü, Yıl: 13, Sayı: 73, 186-188.</p>
--	---

	<p>Yaprak T. (2018), “I Harfinin Şiiri”, Şarkî, Yıl: 1 S:4, s. 70-75.</p> <p>Yaprak T. (2018), “Ölümün Çoğalan Yalnızlığına Düşülmüş Bir Not: Mehmet Yılmaz’ın Bâkir Mezarlar Anıtı.” Şarkî, Yıl: 2, S: 5, 130-134.</p>
--	---